

UC Berkeley

Classical Papers

Title

August W. Schlegel, Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide: a digital edition

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8116j3nc>

Author

Mastronarde, Donald J.

Publication Date

2006-08-07

AUGUST W. SCHLEGEL

**COMPARAISON ENTRE LA PHÈDRE DE
RACINE ET CELLE D'EURIPIDE**

A digital edition

by

Donald J. Mastronarde
Department of Classics
University of California, Berkeley

Distributed through the eScholarship Repository of the California Digital Library

Introduction and annotations ©2006 Donald J. Mastronarde

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION.....	2
SCHLEGEL, COMPARAISON... ..	4
ENDNOTES: TEXTUAL VARIANTS	48
GLOSSARY OF PROPER NAMES.....	49
ANNOTATIONS	55
AVANT-PROPOS (1842)	66

INTRODUCTION

August Wilhelm Schlegel (1767-1845) was one of the most prominent literary scholars of the Romantic period in Germany. Along with his more prolific brother Friedrich (1772-1829), he promoted the study of world literature and did much to set the course of literary history in the nineteenth century and beyond. For students of ancient Greek literature, the Schlegels are especially important because they endorsed, consolidated, and extended an ancient tradition that posited a growth and decay of genres, and in particular in the case of Greek tragedy they offered assessments of and distinctions between Aeschylus, Sophocles, and Euripides that are still echoed in scholarship and popular criticism to this day. The Schlegels were major exponents of the so-called “nineteenth-century *damnatio*” of Euripides (cf. E. Behler in *Greek Roman and Byzantine Studies* 27 (1986) 335-67).

August Schlegel published *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* in 1809, and already in 1815 that book was translated into English as *A course of lectures on dramatic art and literature*, and it was frequently reissued thereafter. Earlier, however, in 1807, he published in French a long essay comparing Racine's *Phèdre* to Euripides' *Hippolytus*. In the Schlegels and a generation earlier in the dramatic criticism of Lessing, we can observe the tendency of the German intellectuals to react against the dramas and poetics of the classical French tradition and to stake out in opposition a new aesthetic for German literature based on a return to the Greek classics. Schlegel's comparison of these two plays is a provocative contribution to such a program. It is also rather piquant to observe Schlegel here showing such enthusiastic appreciation for a specimen of Euripides' work.

This essay is neither included in the German editions of A. W. Schlegel's collected works nor widely available in libraries. *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* first appeared as a separate volume in 1807; a reprint of the 1807 edition was issued by A. L. Pollard, Old Marston, Oxford, in 1962. In 1842 Schlegel reprinted his essay, with some minor revisions of wording, in a collection of his French essays, where it has an alternative short title “*Comparaison des deux Phèdres*.”

My interest in this work stems from years of teaching Euripides in general and often his *Hippolytus*, Seneca's *Phaedra*, and Racine's *Phèdre* in the same class, as well as from a longstanding interest in the reception of Greek tragedy from the Renaissance onward. The intention of the present edition is to make this text more widely available, and I hope that it will be possible in the future to make available other rare documents related to the reception of Greek tragedy in a similar fashion. In subsequent revisions of this edition, I hope to add some further annotations and more introductory material and eventually an English translation, so that the work can be used easily in English-speaking classes, where the two plays can usefully be studied side by side in English translations.

The text presented here is basically that of the 1842 revision, for which Schlegel made no

substantial changes of content or argument, but introduced a few refinements of wording and used a more modern system of spelling (the 1807 edition had forms like *avoit*, *sentimens*, *puissans* for *avait*, *sentiments*, *puissants*) and punctuation (e.g. 1807 *tout-à-fait*, 1842 *tout à fait*). I have collated the two editions, and the endnotes indicate the different wording of the earlier version (but I do not record differences of spelling and punctuation). I have also tacitly corrected the two Errata noted on p. xxvii of the 1842 edition and corrected one other manifest typographical error introduced in 1842.

The following items have been added to the original text:

(a) I have numbered the paragraphs with numbers between parentheses in bold type, from **(1)** to **(67)**, to facilitate reference to and within this edition, since the pagination may change in later revisions.

(b) The pagination of the 1807 edition is indicated by the number in square brackets, from [3] to [108], placed in the text before the first word or syllable of the page.

(c) The pagination of the 1842 edition is indicated by the number in braces in italics, from {87} to {170}, placed in the text before the first word or syllable of the page.

(4) In square brackets and at a smaller type size I have inserted line references for the quotations in the form [Ph. I.v, 355] or [Ph. III.i] or [Hipp. 373], meaning respectively “Racine, *Phèdre*, Act I, scene v, line 355” (that is, of the 1654 lines of the play as indicated in most modern editions of the French text), “Racine, *Phèdre*, Act III, scene I,” and “Euripides, *Hippolytus*, line 373” (that is, of the 1466 lines of the play as indicated in modern editions of the Greek text and some English translations).

Following the text and textual variants are a Glossary identifying almost all the proper names in Schlegel’s text and some annotations on the content keyed to the paragraph numbers.

Version 1 (August 2006)

[1]

COMPARAISON
ENTRE
LA PHÈDRE
DE RACINE
ET CELLE
D'EURIPIDE,

PAR A. W. SCHLEGEL

PARIS,
CHEZ TOURNEISEN FILS, LIBRAIRE,
Rue du Seine Saint-Germain, N.^o 12.

1807

The 1842 title page reads:

Essais
littéraires et historiques
par
A. W. de Schlegel

Professeur de Littérature et de l'Histoire des Beaux-Arts
à l'Université Royale de Bonn; Directeur du Musée des Antiquités
Rhénanes; Chevalier de l'Ordre de l'Aigle Rouge 3e cl. avec
le Nœud; Commandeur de l'Ordre Britannique et Hanovrien des
Guelphes; Chevalier des Ordres de St. Wladimir, de Wasa et
de la Légion d'Honneur; Membre Ordinaire de l'Académie Royale
des Sciences à Berlin; Membre Honoraire de l'Académie Impériale
à St. Petersbourg, de l'Acad. R. à Munich, de l'Acad. R. des
Beaux-Arts à Berlin, des Sociétés Asiatiques de Calcutta,
de Paris et de Londres, Etc. Etc.

Bonn,
Chez Edouard Weber Libraire.
1842.

[3]{87}

Comparaison
entre
la Phèdre de Racine
et celle d'Euripide.¹

(1) RACINE est le poète favori des Français, et Phèdre est l'une de ses pièces les plus admirées. On jouit sans comparer, et l'on se persuade facilement² que l'objet de notre prédilection est incomparable. Les lecteurs français surtout s'attachent de préférence aux détails de la diction et de la versification: ils ne relèvent que de beaux morceaux, dans des ouvrages qui devraient être sentis et jugés dans leur ensemble. Un parallèle avec une pièce écrite sur le même sujet dans une autre langue, peut donc être utile, en ce qu'il donne à l'attention une direction toute opposée. Les beautés du style et de la versification³, dans des langues différentes, ne peuvent se comparer entre elles; ainsi la comparaison doit tomber nécessairement sur les caractères et leurs rapports mutuels, sur l'art de conduire [4] l'action et sur l'esprit de la composition en général.

(2){88} Le sentiment complet de la langue du poète n'est pas nécessaire pour l'examen de ces derniers points, auxquels je me bornerai exclusivement. On pourra donc écouter là-dessus un étranger et opposer des arguments aux siens; mais on ne saurait le récuser d'avance comme incompetent. Quand même, d'après son point de vue, il se croirait obligé, dans la comparaison des deux Phèdres, d'accorder la préférence à celle d'Euripide; les admirateurs de Racine n'auraient pas lieu d'en être choqués, puisque cela ne concerne nullement l'objet principal de leur admiration, c'est-à-dire les inimitables beautés d'une diction poétique et harmonieuse. J'ai d'autant moins hésité à publier les réflexions suivantes, que deux savants français fort estimables, le Père Brumoi et l'abbé Batteux, le premier dans son *Théâtre des Grecs*, le second dans les *Mémoires de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, ont traité ce sujet à peu près dans le même sens. Cependant leur comparaison est beaucoup moins développée que la mienne. Si j'ai cru pouvoir ajouter quelque chose de nouveau à leurs remarques judicieuses, c'est [5] parce que la théorie des beaux-arts et de la poésie et l'étude du génie de l'antiquité ont fait des progrès depuis le temps où ils écrivaient, et parce que la connaissance des autres théâtres modernes m'a donné l'occasion de réfléchir beaucoup sur l'art dramatique. J'ai tâché du moins de distinguer ce qui constitue son essence, d'avec les convenances, les habitudes, les préjugés même de {89} tel siècle ou de telle nation, qui le bornent et le modifient de mille manières.

(3) Il se trouve dans les diverses littératures des ouvrages qui, bien qu'ils portent le même nom et soient censés appartenir au même genre, sont d'une nature si hétérogène et

sont placés dans des sphères tellement différentes, que tous les efforts pour les comparer par leurs qualités essentielles seraient vains. C'est ce que nous n'avons pas à craindre dans l'essai que nous nous proposons; du moins si l'opinion établie est fondée. Car la prétention ordinaire des littérateurs français, c'est que le théâtre de leur nation, et surtout le théâtre tragique, repose sur les mêmes principes que celui des Grecs, et qu'il en est comme la continuation, quoiqu'il soit infiniment plus parfait. Cependant les auteurs dramatiques français se sont [6] vus lancés dans cette rivalité peu à peu, et d'abord presque sans le vouloir. Corneille soupçonnait à peine l'excellence du théâtre grec, il ne pensait pas à l'imiter; il avait en vue, principalement au début de sa carrière⁴, des modèles espagnols qui sont aussi loin qu'il est possible du genre grec. À la fin, voyant que la Poétique d'Aristote jouissait, de même que tous⁵ les autres écrits de ce philosophe, d'une autorité souveraine, Corneille se mit à démontrer après coup que ses pièces étaient ordonnées selon les règles d'Aristote, et s'acquitta de cette tâche tant bien que mal par des interprétations forcées. Il y aurait parfaitement réussi, que cela ne prouverait pas la {90} ressemblance de ses compositions avec la tragédie grecque, dont Aristote n'a pas du tout saisi le véritable génie; si toutefois on peut le considérer comme l'auteur de cette poétique, dont le texte est fort corrompu, et qui n'est qu'un fragment d'un extrait mal fait de l'ouvrage original. Racine, quoiqu'il connût fort bien les poètes grecs et qu'il en profitât souvent, a suivi pourtant en général la pratique du théâtre, telle qu'il la trouva établie. Si dans ses deux dernières pièces il a introduit des chœurs, c'est plutôt une occasion particulière qui l'y a engagé, [7] que le désir de se rapprocher des usages de la scène grecque. Voltaire, avec une connaissance médiocre des anciens, a essayé le premier de donner une théorie de la tragédie antique. Il s'explique amplement dans ses préfaces sur les moyens de s'en rapprocher et de réformer par là le théâtre français. Dans sa *Mérope*, il a pour ainsi dire voulu refaire une tragédie grecque perdue. Il serait curieux de montrer que, malgré tout cela, il n'y a rien de plus dissemblable, de plus diamétralement opposé, que la tragédie grecque et la tragédie française; cette opinion ne serait peut-être pas très difficile à soutenir, si on allait au fond des choses sans se laisser tromper par quelques conformités extérieures et accidentelles.

(4) Mais, en laissant cela de côté, il n'y a point d'inconvénient à comparer une pièce d'un auteur français avec celle d'un auteur grec, quand le premier lui-même reconnaît celle-ci pour son {91} modèle, quand il avoue y avoir puisé les principales beautés de la sienne, et qu'ainsi il a voulu seulement adapter un ouvrage qu'il admirait, aux mœurs de son siècle, au goût de sa nation. En cas que cette obligation l'eût poussé à gâter et rapetisser la [8] pièce originale, il serait encore jusqu'à un certain point personnellement excusable, parce qu'il pourrait avoir agi contre sa conviction. Toujours le poète, surtout le poète dramatique, est modifié par le public; aucun génie ne saurait se soustraire

entièrement à l'influence de ce qui l'entoure: mais j'observerai qu'en général nous jugeons le mérite d'un poète solidairement avec celui de sa langue, de sa nation et de son siècle; nous ne demandons pas comment il s'est formé, mais ce qu'il est devenu. Ainsi, sachant d'un côté qu'Euripide a été le poète favori de ses contemporains, admettant de l'autre, comme nous le devons certainement, que Racine était l'auteur le plus habile et le plus exercé dans la pratique du théâtre français, et qu'il réunissait dans la culture de son esprit les traits les plus saillants et les plus raffinés du siècle de Louis XIV; notre parallèle de l'original et de l'imitation contiendra nécessairement un jugement indirect sur la valeur comparative du siècle d'Euripide et de celui de Racine. Mais quel qu'en soit le résultat, gardons-nous bien de tirer de la comparaison de deux pièces isolées, une conclusion générale sur la préférence à accorder à la littérature tragique [9] de l'une des deux nations. Racine est le poète tragique {92} le plus estimé du théâtre français; il est peut-être le plus parfait. Euripide n'était ni l'un ni l'autre, par rapport à ses rivaux dans la même carrière. Je n'ignore pas que la plupart des écrivains modernes, et surtout des français, lui assignent le premier rang parmi les tragiques grecs. Ils se fondent, je crois, sur le mot d'Aristote qui appelle Euripide le plus tragique des poètes. Cela signifie seulement qu'il porte le plus à l'émotion de la pitié, qu'il présente le tableau des calamités les plus accablantes⁶ et les plus universelles (comme dans les Troyennes), mais point du tout qu'il est le poète tragique le plus accompli. Et l'eût-il voulu dire, l'autorité d'Aristote ne devrait pas nous en imposer. La persécution infatigable d'Aristophane seule suffit pour⁷ nous convaincre que beaucoup de contemporains apercevaient dans l'objet de la faveur publique la dégénération de l'art. La proposition de Platon d'éconduire poliment les poètes dramatiques hors de sa république, *parce que, dit-il, ils accordent trop aux écarts de la passion et trop peu à la fermeté d'une volonté morale, et qu'ils rendent les hommes efféminés par les plaintes excessives dans le* [10] *malheur, mises dans la bouche de leurs héros*; cette proposition se rapporte principalement à Euripide et aux poètes qui composaient dans le même esprit: car certes, appliquée, par exemple, au Prométhée d'Eschyle, c'eût été le reproche le plus mal fondé. Nous avons perdu une quantité de poètes tragiques grecs, d'une excellence peut-être égale {93} ou presque égale aux trois seuls dont quelques ouvrages nous soient parvenus: cependant dans ceux-ci nous pouvons clairement distinguer les époques principales de l'art tragique, depuis son origine jusqu'à sa chute. Le style d'Eschyle est grand, sévère et souvent dur; le style de Sophocle est d'une proportion et d'une harmonie parfaite; celui d'Euripide, enfin, est brillant, mais désordonné dans sa facilité surabondante: il tombe souvent dans un goût maniéré⁸. Je ne parle pas ici de style dans le sens de la rhétorique; mais j'emploie ce terme de la même façon que l'on s'en sert dans les arts du dessin. Comme en Grèce aucune circonstance accidentelle n'a interrompu ni altéré le développement des beaux-arts, on y observe dans

leur marche régulière les plus grandes analogies. Eschyle est le Phidias de l'art tragique, Sophocle en est le Polyclète; et cette époque de la sculpture [11] où elle commençait à s'écarter de sa destination primitive et à donner dans le pittoresque, où elle s'attachait plus à saisir toutes les nuances du mouvement et de la vie, qu'à s'élever au beau idéal des formes, époque qui paraît avoir commencé par Lysippe, répond à la poésie d'Euripide. Dans celui-ci, les traits caractéristiques de la tragédie grecque sont déjà effacés en partie; enfin, c'est le déclin et non pas la perfection. Euripide est un auteur fort inégal, soit dans ses différentes pièces, soit dans leurs diverses parties: tantôt il est d'une beauté ravissante; d'autres fois il a pour ainsi dire une veine vulgaire. {94} Je conviens cependant qu'Hippolyte est une de ses meilleures pièces parmi celles qui nous restent.

(5) Le sujet des deux tragédies est l'amour incestueux de Phèdre pour son beau-fils. Hippolyte, et la catastrophe que cet amour amène. Toute passion, quand elle est suffisamment forte et accompagnée de grandeur d'âme, peut devenir tragique: nous connaissons une tragédie sublime, l'Ajax de Sophocle, dont l'unique mobile est la honte. Cependant, les poètes tragiques grecs des deux premières époques paraissent avoir exclu entièrement l'amour de leurs compositions, ou tout au plus [12] l'y avoir introduit d'une manière subordonnée et épisodique. La raison en est claire: la tragédie étant principalement destinée à faire ressortir la dignité de la nature humaine, ne pouvait guères se servir de l'amour, parce qu'il tient aux sens que l'homme a en commun avec les animaux. L'antiquité, franche en tout, déguisait beaucoup moins cette partie de l'amour que les nations modernes, chez qui la galanterie chevaleresque et les mœurs du Nord en général ont introduit un culte plus respectueux pour les femmes, et chez qui l'enthousiasme du sentiment s'efforce, ou de subjuguier les sens, ou de les purifier par sa mystérieuse alliance. C'est pourquoi l'amour devenu romantique peut et doit jouer un beaucoup plus grand rôle dans nos compositions sérieuses et mélancoliques, que dans celles des anciens, où cette passion se montre avec des caractères purement naturels, tels que les produit le Midi. Mais quelque délicat {95} que soit l'amour, tant qu'il est innocent et heureux, il ne fournit que le sujet d'une idylle. Pour s'élever à la hauteur tragique, il faut qu'il paraisse causé par une fatalité irrésistible, et par conséquent qu'il s'éloigne du cours ordinaire des choses; qu'il soit en lutte avec de grands obstacles phy[13]siques et moraux, et qu'il entraîne des suites funestes. Tout cela se trouve réuni dans la passion de Phèdre pour Hippolyte. Supposons un peuple chez lequel les lois permettraient à une belle-mère d'épouser son beau-fils: le sujet ne sera plus tragique. Dégageons cette préférence donnée à un jeune homme sur son père, préférence qui, dès qu'elle n'inspire point d'horreur, risque de devenir ridicule; dégageons-la encore davantage de toutes les répugnances de la nature et des liens du devoir; supposons un homme d'un certain âge qui fait la cour à une femme sans obtenir du retour, tandis que cette femme réussit tout

aussi mal dans les avances qu'elle fait à son fils: et la situation sera tout à fait comique.

(6) Il est donc de la plus haute importance, pour l'effet et la dignité de la tragédie, de marquer fortement combien la passion de Phèdre est criminelle, et de tenir l'horreur de l'inceste toujours présente à l'imagination du spectateur. La sévérité morale coïncide à cet égard avec le besoin poétique. Nous verrons tout à l'heure lequel des deux poètes a le mieux su satisfaire à l'une et à l'autre.

(7) La tragédie d'Euripide a pour titre *Hip[14]polyte* (l'épithète de *stéphanéphore*, c'est-à-dire por{96}teur d'une couronne de fleurs, a été ajoutée seulement pour la distinguer d'une autre du même nom); et en effet toute la composition tend à célébrer la vertu de ce jeune héros, et à émouvoir sur son malheureux sort, dont Phèdre n'est que l'instrument. Elle a cessé de vivre vers le milieu de la pièce, sans que pour cela l'intérêt se refroidisse le moins du monde; même les scènes les plus pathétiques viennent après. La pièce de Racine, au contraire, porte, dans les premières éditions, le titre de *Phèdre et Hippolyte*: ensuite on a omis entièrement ce dernier nom, et avec raison; car Hippolyte, ainsi que tout ce qui le concerne, est effacé et pâli, tandis que le poète a employé toute la magie de son pinceau pour prêter à son héroïne des grâces et des qualités séduisantes, malgré un égarement aussi monstrueux.

(8) Dans Euripide, tout est traité par grandes masses; point de ces incidents minutieux qui éparpillent l'attention, et empêchent le spectateur d'apercevoir d'un coup d'œil tous les rapports. L'ordonnance du rôle de Phèdre est de la plus grande simplicité; elle n'a qu'une seule entrée, et reste en scène jusqu'au moment [15] ou elle se retire dans son palais pour se donner la mort. Elle ne parle point à Hippolyte, qui ne lui adresse pas non plus la parole, quoiqu'ils soient en présence; elle ne voit point Thésée, qui ne revient qu'après qu'elle a péri; surtout elle ne se mêle pas d'affaires d'état. Tous ses aveux se passent entre elle, sa nourrice, et, selon la coutume grecque, le chœur composé {97} de jeunes femmes trézéniennes. Cela est conforme à son état, et l'on peut ajouter, tout à fait conforme à la sévère pudeur. Phèdre doit fuir l'œil des hommes; ce n'est que dans l'âme compatissante des femmes que peut s'épancher son cœur blessé à mort. Si après que son funeste secret lui est échappé, surtout après qu'Hippolyte l'a su, elle peut encore se relever pour agir avec présence d'esprit, pour former des projets, pour tramer des intrigues; elle n'était donc pas à l'extrémité quand elle a succombé, et sa seule excuse lui est ôtée.

(9) La Phèdre d'Euripide paraît d'abord mourante; elle est portée sur un lit de repos, entourée de ses femmes qui la soignent, précédée de sa nourrice, dont les plaintes sur les maux de la vie humaine, inspirées par la vieillesse, font un contraste touchant avec [16] les gémissements de la jeunesse languissante, atteinte d'un mal auquel elle seule est exposée. Il est difficile de donner à ceux qui ne connaissent pas le grec une idée de la

beauté de ce passage: il est écrit dans cette mesure qui, dans les tragédies grecques, occupe la place intermédiaire entre le dialogue et les morceaux lyriques, c'est-à-dire chantés. Surtout quand Phèdre s'abandonne aux égarements de son imagination, ce sont des accents brisés qui, en même temps qu'ils respirent la langueur et la volupté, font déjà pressentir le frisson mortel qui doit bientôt glacer les membres de la malheureuse victime. Sur les instances du chœur, la nourrice fait les plus grands efforts pour arracher à Phèdre l'aveu de la cause secrète de sa maladie. Elle y réussit par ses supplications pathétiques, et s'en va désespérée et comme résolue à n'y pas survivre. Phèdre reste seule avec le chœur et lui parle pour sa justification. Son discours est rempli de pudeur et de noblesse; il ne pêche que par le défaut ordinaire d'Euripide, de trop moraliser. La nourrice revient, elle a changé d'avis; elle emploie toutes les consolations, toutes les excuses prises de la fragilité humaine: mais Phèdre les repousse [17] constamment. Enfin, elle s'en va sous prétexte qu'elle connaît des moyens magiques de guérir la passion de sa maîtresse. Celle-ci lui enjoint expressément de ne pas dire à Hippolyte un mot de ses aveux. Après un chœur ravissant sur la pernicieuse puissance de l'amour, Phèdre entend une altercation qui s'élève dans l'intérieur du palais, entre Hippolyte et sa nourrice. Elle devine tout de suite ce que c'est, et se juge perdue. Peu après, Hippolyte, dans la plus haute indignation, arrive suivi de la nourrice; il passe auprès de Phèdre, qui est toujours sur son lit de repos, sans lui parler, sans paraître la remarquer; il invoque le ciel et la terre contre l'horreur de ce qu'il a entendu; il repousse la nourrice suppliante qui lui rappelle le serment qu'il a fait de garder le silence; il se répand en invectives amères contre les femmes en général; il part enfin pour quitter une demeure où il ne peut rester sans se croire souillé à ses propres yeux, et pour n'y revenir qu'avec son père. Phèdre n'hésite pas {99} un instant sur le parti qu'elle doit prendre. Elle comble sa nourrice de malédictions; elle repousse ses conseils quand celle-ci veut lui persuader que son mal n'est pas sans remède: après avoir fait [18] jurer au chœur de ne la point trahir, elle sort, en indiquant le projet qu'elle a formé pour sauver son honneur et surtout l'honneur de ses enfants qui dépend du sien, et pour se venger des dédains d'Hippolyte.

(10) Dans la pièce de Racine, la première scène où Phèdre paraît est prise en entier du grec; elle n'en est, pour ainsi dire, qu'un extrait, qu'un sommaire, qui, considéré seul, est encore très-beau, mais qui devient sec et maigre à côté de l'original. Les plaintes de Phèdre, les symptômes de sa langueur, les égarements de son imagination, sa répugnance à confier sa passion, tout cela est beaucoup plus développé dans Euripide. Racine lui est redevable de ses vers les plus admirés, et même ses changements ne sont pas toujours heureux. Dans ceux-ci:

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,

A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux? [*Ph.* I.iii, 158-60]
il suppose que Phèdre s'est parée, apparemment dans le dessein de rencontrer Hippolyte. La Phèdre grecque est trop malade pour cela: elle demande uniquement qu'on [19] détache le lien de ses cheveux, parce que tout lui cause de la douleur [*Hipp.* 201-202]. Ces vers:

{100} Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!

Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,

Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière? [*Ph.* I.iii, 176-78]

sont l'abrégé de plusieurs strophes d'Euripide [*Hipp.* 208-31], où Phèdre désire, tantôt, puiser de l'eau à la source qui jaillit du rocher, tantôt, animer les montagnes sauvages par le tumulte de la chasse, tantôt, conduire de jeunes coursiers dans la carrière. Combien mal à propos le vers suivant a-t-il été conservé de l'original:

Dans quels égarements l'amour jeta ma mère! [*Ph.* I.iii, 250]

L'habitude rendait les Grecs moins sensibles à ce que leur mythologie pouvait avoir de trop extravagant; et en général tout ce qui tient en quelque façon aux traditions religieuses ne blesse plus. Mais pour des spectateurs modernes, ou cette allusion est perdue, ou s'ils la comprennent, elle doit choquer excessivement. D'ailleurs, Racine tâche d'écarter le plus qu'il peut l'idée que la passion de Phèdre est incestueuse, et la comparaison, avec les amours infâmes de Pasiphaé, la [20] rapproche de tout ce qui est le plus contraire à la nature.

(11) La fausse nouvelle de la mort de Thésée, par laquelle Panope interrompt l'entretien de Phèdre et d'Œnone, est le principal incident que Racine ait inventé: c'est le pivot de son intrigue. Je montrerai dans la suite combien elle place Thésée désavantageusement, mais elle a aussi de graves inconvénients pour les autres personnages. C'est une situation embarrassante que d'être bien aise de la mort de quelqu'un à qui on était lié {101} de fort près, et que l'on devrait regretter selon la morale établie et l'opinion générale: on ne peut guère échapper au reproche, ou de la dureté, ou de l'hypocrisie. Un homme qui est au comble de la joie d'avoir hérité d'un riche parent, et qui affecte de s'affliger de sa mort, présente une situation fort comique, À la vérité, le deuil que Phèdre porte pour son époux n'est pas long; il se renferme dans ce seul mot, *Ciel!* Œnone lui développe tout de suite impudemment combien cet accident est heureux pour son union avec Hippolyte:

Vivez: vous n'avez plus de reproche à vous faire. [*Ph.* I.v, 349]

Je pense pourtant que toutes les âmes bien [21] nées sentent des remords, quand une personne à qui elles étaient attachées par des liens sacrés et envers laquelle elles ont eu des torts, vient à mourir, parce qu'alors ces torts sont irréparables.

Votre flamme devient une flamme ordinaire [*Ph.* I.v, 350]

Une flamme ordinaire! Tant mieux pour Phèdre si c'était vrai, et mille fois tant pis pour le poète. Mais je ne sais pas où Œnone a pris sa logique:

Thésée, en expirant, vient de rompre les nœuds

Qui faisaient tout le crime et l'horreur de vos feux. [*Ph.* I.v, 351-52]

Si c'était un inceste auparavant, c'en est certainement encore un; si ce n'était point un inceste, ce n'était donc qu'une passion vulgairement vicieuse, qui ne méritait pas d'être annoncée comme l'effet du courroux céleste, et encore moins⁹ de faire le sujet d'une tragédie. Quoi qu'il en soit, Phèdre {102} écoute les propos d'Œnone avec complaisance, elle consent à parler à Hippolyte, prenant son fils pour prétexte, mais avec des pensées bien plus coupables.

(12) On admire beaucoup la seconde scène où [22] Phèdre paraît [*Ph.* II.v], celle de la déclaration: sans doute les discours de l'héroïne sont très-éloquents, mais cela ne doit pas aveugler sur leur inconvenance, et sur le manque absolu de délicatesse qui y règne. Une femme qui pense à se remarier au moment où son mari vient de mourir, est jugée peu délicate; une femme qui déclare la première son amour à un jeune homme, se place dans une attitude peu convenable à son sexe: mais que dira-t-on d'une femme qui, ayant eu pour époux un héros presque divin, à peine instruite de sa mort, court séduire son fils vertueux, repousse les espérances que nourrit celui-ci que son père pourrait vivre encore, dégrade vis-à-vis de lui sa mémoire glorieuse *), et prétend continuer seulement la tendresse conjugale, parce que le fils ressemble au père, tandis que l'ombre de cet époux, qu'elle a voulu outrager par l'adultère et l'inceste, devrait la persécuter comme une furie **)? Qu'importe qu'elle prémit d'abord pour prétexte un soin inquiet du sort de son fils, qu'elle sache inventer des tournures ingénieuses et même [23] touchantes, pour {103} exprimer ses sentiments d'une manière très-pure en apparence et qui lui ménage une retraite en cas de refus! Parce qu'elle a de la grâce, de l'éloquence et de l'habileté, en est-elle moins effrontée? Pense-t-on excuser tout cela par l'excès de sa passion? Mais la passion, fût-elle montée jusqu'à la frénésie, doit encore porter l'empreinte d'une âme originellement noble, pour laquelle certains procédés restent toujours impossibles, à moins qu'on ne veuille nous présenter une image dégradée de l'humanité; ce qui certainement n'était point l'intention du poète, puisqu'il tâche de rendre Phèdre aussi séduisante qu'il le peut. Si la poésie est l'art de farder le vice, je conviens que cette scène mérite de grands éloges, car la plupart des lecteurs ne reconnaîtront pas, sous la politesse des formes et l'élégance des vers, ce qui, sans ce déguisement, les aurait choqués au plus

*) M. de Laharpe nomme cela un *tour adroit*.

**) *L'épouse du mort déclare son amour au fils du mort*. Expression frappante de l'abbé Batteux.

haut point.

(13) Sans doute les caractères passionnés ont de grands privilèges dans la poésie, et le vif intérêt qu'ils inspirent est même, à quelques égards, un sentiment moral. Le délire de la passion ressemble à l'exaltation de la vertu, en ce qu'il rend incapable des calculs d'in[24]térêt personnel, qu'il fait braver tous les dangers et sacrifier tous les avantages. On pardonne à l'être égaré par la passion de causer les malheurs d'autrui, pourvu qu'il ne se ménage pas lui-même: c'est donc plutôt le moment que choisit Phèdre, la présence d'esprit qu'elle montre, la précaution qu'elle emploie pour ne pas se compromettre, enfin ce n'est pas le trop, mais {104} le trop peu de passion, que je blâme dans la première partie de sa déclaration. Elle touche vraiment lorsque dans son dernier discours elle abandonne tout artifice.

Ah cruel! tu m'as trop entendue!

Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.

Hé bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur:

J'aime, etc.

[Ph. II.v, 670-73]

Car alors elle se perd irrévocablement pour exhaler enfin cet amour, qu'elle n'est plus la maîtresse de contenir, et qui la remplit toute entière comme une âme nouvelle qui aurait subjugué la sienne.

(14) Je ne m'arrête pas aux détails de cette scène: je ne ferai qu'une observation sur les vers suivants, qui passent pour être d'une beauté extraordinaire:

[25] On ne voit point deux fois le rivage des morts,

Seigneur: puisque Thésée a vu les sombres bords,

En vain vous espérez qu'un Dieu vous le renvoie;

Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie. [Ph. II.v, 623-26]

Toute cette pompe est prodiguée sur une tautologie, car ces vers ne disent autre chose, sinon que *si¹⁰ Thésée est mort, il ne vit plus*. C'est à Hippolyte que des vaisseaux ont apporté la nouvelle de la mort de son père, Phèdre n'en a eu depuis aucune confirmation. Sans doute, si Thésée a péri, il ne reviendra point; mais il s'agit justement de savoir si ce rapport est fondé. On voit bien que c'est l'extrême envie que Phèdre a de savoir son époux mort, et d'en convaincre son beau-fils, qui lui fait tenir ce propos vide de sens. {105} Ensuite le poète, par l'emploi des phrases mythologiques, s'est engagé dans une étrange inconséquence.

On ne voit point deux fois le rivage des morts. [Ph. II.v, 623]

Cependant Hercule l'avait vu de son vivant, et Thésée avait imité en cela son frère d'armes. Phèdre dit elle-même l'instant d'après:

Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,

Volage adorateur de mille objets divers,

Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche [*Ph.* II.v, 635-37]

[26] Il est donc prouvé par l'exemple de Thésée même qu'on peut voir deux fois le rivage des morts, et que l'avare Achéron lâche sa proie. Faut-il dire encore que le désir de croire son époux mort fait oublier à Phèdre qu'il est revenu déjà une fois du séjour des ombres, et qu'ensuite le désir de le déprécier lui fait oublier qu'elle réfute son assertion précédente?

(15) La Phèdre de Racine ne se rebute pas au premier mauvais accueil; elle revient à la charge. Nous la voyons au commencement du troisième acte qui envoie Œnone vers Hippolyte, et qui lui recommande avant tout¹¹ de le tenter par l'appât de la couronne d'Athènes. Avec une passion purement sensuelle, on peut être indifférent sur le choix des moyens qui procurent la possession de l'objet aimé; mais Phèdre a montré de l'enthousiasme pour le caractère d'Hippolyte: elle ne devrait donc être satisfaite que d'un véritable retour de sentiment. En outre, elle est peu tendre envers son fils, pour lequel elle affecte tant de soin, {106} en lui donnant non seulement son frère pour beau-père, pour tuteur et pour régent, mais en voulant investir Hippolyte de la dignité royale. Une âme délicate aimera mieux [27] paraître blâmable qu'être hypocrite, en employant comme prétexte un sentiment qui lui devrait être sacré. Œnone revient et annonce le retour de Thésée. Les premiers discours de Phèdre ont assez de dignité, aussi sont-ils tirés en grande partie d'Euripide, et ce qu'elle dit sur l'honneur de ses enfants en est presque traduit. Seulement au lieu des vers suivants:

Mourons. De tant d'horreurs qu'un trépas me délivre.

Est-ce un malheur si grand que de cesser de vivre?

La mort aux malheureux, ne cause point d'effroi. [*Ph.* III.iii, 857-59]

le premier mot seul aurait mieux valu. Tout le reste est de trop. En s'exhortant au suicide par ces réflexions générales, Phèdre trahit une faible résolution de l'exécuter. Ensuite, lorsqu'Œnone, pour engager Phèdre à accuser Hippolyte la première, lui demande:

De quel œil voyez-vous ce prince audacieux? [*Ph.* III.iii, 883]

Phèdre répond:

Je le vois comme un monstre effroyable à mes yeux. [*Ph.* III.iii, 884]

Elle avait exprimé le moment auparavant la tendresse la plus humble et la plus abandonnée, elle disait à Œnone:

Presse, pleure, gémis, peins-lui Phèdre mourante;

Ne rougis point de prendre une voix suppliante,

Je t'avoûrai de tout.

[*Ph.* III.i, 809-11]

[28] Qu'est-ce qu'Hippolyte a fait depuis pour mériter {107} cette haine? Est-ce sa faute si Thésée vit encore? Il est vrai, il y a une possibilité qu'il soit indiscret, mais il n'en a donné aucun signe; au contraire, il a montré une grande réserve dans la scène de la

déclaration. Il faudra donc dire qu'elle abhorre Hippolyte, parce que dans ce moment elle le considère comme l'auteur de sa passion, dont l'horreur la frappe beaucoup plus depuis qu'elle sait que Thésée est en vie et de retour. Toutefois, cette rétractation non motivée de ses sentiments fait soupçonner que la peur exerce un prodigieux empire sur l'âme de Phèdre. Il y aurait eu plus de noblesse à répondre: Je ne l'adore pas moins, quoiqu'il ait le pouvoir de me plonger dans la honte et dans le désespoir. — Ne doit-on pas croire que Phèdre a résisté pendant quelque temps à sa passion, comme dangereuse et non pas comme criminelle, et qu'elle s'y est livrée aussitôt que par la mort de Thésée elle croyait pouvoir le faire en pleine sécurité? Racine lui-même, qui devait savoir lire dans l'âme de son héroïne, convient dans la préface « qu'elle n'aurait jamais osé faire une déclaration d'amour, tant qu'elle aurait [29] cru que son mari était vivant. » Le discours qu'elle adresse à celui-ci à son arrivée:

Arrêtez, Thésée,

Et ne profanez point des transports si charmants:

Je ne mérite plus ces doux empressements;

Vous êtes offensé. La Fortune jalouse

N'a pas en votre absence épargné votre épouse.

Indigne de vous plaire et de vous approcher,

Je ne dois désormais songer qu'à me cacher. [*Ph.* III.iv, 914-20]

{108} ce discours artificieusement ambigu, par lequel Phèdre paraît s'accuser elle-même, tandis qu'elle prépare les calomnies d'Œnone contre Hippolyte, la fait connaître comme une femme intrigante qui transige avec la conscience de son déshonneur.

(16) La scène de la jalousie [*Ph.* IV.vi] est généralement considérée comme le triomphe du rôle de Phèdre. Cette scène fait certainement éprouver une grande émotion: en voyant une personne exposée à des souffrances aussi cruelles que celles qui mettent Phèdre hors d'elle-même, on oublie tout ce qui peut avoir inspiré de l'aversion contre elle. L'exécution des détails est brillante; les plaintes égarées de l'héroïne sont pleines de verve et d'une éloquence vraiment poétique. Mais n'oublions [30] pas à quel prix tout cela est acheté. Il fallait introduire le fade personnage d'Aricie; il fallait surtout rendre Hippolyte amoureux, ce qui dénature son caractère et le range dans la classe nombreuse des héros soupirants et galants de la tragédie française. Parmi les plus beaux vers, il s'en est glissé un qui est inconvenant. Phèdre dit d'Hippolyte et d'Aricie:

Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher? [*Ph.* IV.vi, 1236]

Racine, qui nous fait trop souvent ressouvenir de la cour de France, a-t-il voulu donner dans ce passage un échantillon du costume grec? Ne savait-il pas combien les femmes grecques vivaient retirées, qu'elles ne quittaient guère leurs appartements sans être voilées et accompagnées? Et une jeune fille, une princesse, la vertueuse Aricie, {109}

aurait donné rendez-vous à son amant dans des lieux écartés des habitations humaines!

(17) La mort de Phèdre est tardive, sans aucun mérite de courage, sans aucune dignité; c'est un spectacle pénible par les traitements humiliants qu'elle éprouve. Dès le premier acte, elle assure qu'elle veut se laisser mourir; mais elle revit à la nouvelle de la mort de son [31] mari. Au second acte, elle tire l'épée d'Hippolyte pour se percer le sein, mais ce n'est qu'une démonstration théâtrale. Au troisième, elle dit à Cène: *Mourons!* et elle n'en fait rien. Elle revient, au quatrième, demander grâce pour Hippolyte; elle s'en désiste en apprenant qu'il aime Aricie, et, après avoir exhalé ses fureurs jalouses, elle dit à Cène:

Va, laisse-moi le soin de mon sort déplorable. [*Ph.* IV.vi, 1318]

Là-dessus elle prend en effet du poison, mais ce poison est d'une telle lenteur qu'on n'entend parler de son effet qu'à la fin du cinquième acte. Si la nécessité tragique exige que l'on peigne des caractères criminels en les rendant d'une certaine façon intéressants, qu'ils soient au moins d'une trempe forte, qu'une faiblesse et une vacillation continuelle ne les mettent pas au-dessous des situations où leurs propres passions effrénées les ont engagés. Qu'y a-t-il de pis que d'être audacieux pour le crime et pusillanime pour ses suites? C'est bien au repentir de Phèdre que l'on peut appliquer ce vers de Dryden:

Repentance is the virtue of weak souls.

Le repentir est la vertu des âmes faibles.

[32]{110} Irrésolue entre la vengeance et la justice, elle se décide toujours mal à propos. Elle n'a pas le courage d'accuser Hippolyte directement; mais elle laisse faire Cène. Lorsque Thésée est irrité au point de ne vouloir rien entendre, elle sent des remords et va lui parler en faveur de son fils; cependant assez faiblement. À peine Thésée a-t-il dit un mot de l'amour d'Hippolyte pour Aricie, qu'elle ne respire plus que la vengeance. Enfin, après avoir pris le poison, elle retourne encore une fois au repentir, sans aucun nouveau motif quelconque; quand il est trop tard pour sauver Hippolyte, elle vient perdre sa renommée et celle de ses enfants, pour laquelle elle prétendait en partie avoir consenti à la trame ourdie contre lui.

(18) La Phèdre d'Euripide, avant de se tuer, écrit une lettre dans laquelle elle accuse Hippolyte de l'avoir déshonorée par la force. Il fallait bien qu'elle poussât son accusation jusque-là: si l'attentat avait été prévenu, elle n'aurait plus eu de motif pour le suicide. Elle n'en croit pas moins son honneur sauvé, parce que l'essence de l'honneur réside dans une volonté qui n'a jamais été souillée. Racine s'applaudit d'avoir borné l'accusation contre Hip[33]polyte à un dessein criminel. «J'ai voulu,» dit-il, «épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.» Je ne sais pas si l'erreur de Thésée, quand il croit sa femme déshonorée, aurait pu nuire à sa dignité aux yeux des spectateurs français. Mais le cas est bien différent dans les deux tragédies.

Chez Euripide, on n'apprend la fausse accusation que lorsque Phèdre est déjà morte; la lettre qui la contient est trouvée attachée à sa main, et devient fatale à Hippolyte. Voilà sans doute une action atroce: mais avant que le spectateur l'apprenne, la femme coupable a déjà fait justice d'elle-même. Son motif principal est de sauver son propre honneur et celui de ses enfants; et elle a le caractère assez énergique pour vouloir les moyens en voulant le but. Aussi les dédains d'Hippolyte envers sa belle-mère sont-ils infiniment plus forts que dans Racine, où tout se passe en politesses entre ces personnes royales. L'Hippolyte d'Euripide témoigne une indignation sans bornes en présence de Phèdre; il la traite comme la dernière des créatures. La résolution de Phèdre de se donner la mort, est rapide comme l'éclair; on peut supposer que s'il y avait en plus d'intervalle jusqu'à l'exécution, la première effervescence du ressentiment se serait calmée, et qu'elle aurait reculé devant sa funeste calomnie. Toutefois son action nous donne plutôt la mesure de son désespoir, que de ce qu'elle aurait été capable de faire dans un état moins violent.

(19) C'est cependant d'après ce trait de la Phèdre grecque, que Racine, malgré tout ce que je viens de développer, se flatte d'avoir rendu la sienne moins odieuse. Il dit dans la préface; « J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. {112} J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice qui pouvait avoir des inclinations serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse, Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même; et elle vient un moment après dans [35] le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité». Je ne m'arrête pas à cette manière de courtisan de rejeter les bassesses dont on peut avoir besoin dans une tragédie, sur les personnages d'un rang inférieur: mais Racine avait-il donc oublié cette maxime triviale du droit et de la morale, que chacun est censé avoir fait lui-même ce qu'il a fait faire par un autre? et Phèdre ne dit-elle pas clairement à Cénéone:

Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi. [*Ph.* III.iii, 911]

Il est vrai que la première proposition d'accuser Hippolyte vient de sa confidente; mais toute la résistance de Phèdre se borne à ce vers:

Moi, que j'ose opprimer et noircir l'innocence! [*Ph.* III.iii, 893]

qui ne se rapporte qu'à sa répugnance pour prendre elle-même la parole dans cette accusation. De plus, ne compte-t-on pour rien le discours avec lequel elle reçoit Thésée, ce discours d'autant plus révoltant qu'il décèle plus de présence d'esprit? Si la Phèdre de Racine agit moins directement que {113} celle d'Euripide, ce qu'elle fait doit être tout

autrement [36] apprécié, parce qu'elle est encore loin du dernier terme du désespoir. Ce qu'il y a de pire¹², c'est que dans ce procédé elle est visiblement inspirée par la peur, tandis que la Phèdre grecque n'a plus rien à craindre. Celle-ci entraîne Hippolyte dans l'abîme où elle s'est jetée la première.

(20) Un autre trait fort odieux de la Phèdre de Racine, c'est sa conduite envers sa confidente. Le caractère d'Œnone, pour le dire en passant, est dessiné de façon à n'y rien reconnaître; il n'a aucune cohérence. Elle entend avec horreur le premier aveu de sa maîtresse. Quelques instants plus tard¹³, sur la nouvelle de la mort de Thésée, rien ne lui paraît plus facile et plus simple que l'union de Phèdre avec son beau-fils. Après la déclaration, elle donne les conseils les plus salutaires à Phèdre, elle l'exhorte à retourner à la vertu; et tout de suite ayant appris le retour de Thésée, elle s'offre d'elle-même pour accuser Hippolyte, tout en disant qu'elle en sent quelques remords. Enfin, dans la scène de la jalousie, lorsqu'il y a vraiment un entassement d'impossibilités qui s'opposeraient aux désirs de Phèdre si elle les nourrissait encore, l'amour d'Hippolyte pour Aricie, sa [37] première répugnance pour sa belle-mère, accrue par son ressentiment d'une accusation mensongère, la présence de Thésée, et sa surveillance excitée par le désordre qu'il a trouvé dans sa famille: alors, dans cette situation désespérée, Œnone conseille à sa maîtresse de ne point se gêner {114} dans ses sentiments, et de considérer son amour comme une faiblesse humaine très-excusable, et même autorisée par l'exemple des Dieux. Après ce discours [*Ph.* IV.vi, 1295-1306], qui est extrait d'Euripide [*Hipp.* 437-476] mais étrangement déplacé, et qui doit plutôt paraître absurde que dangereux, Phèdre accable Œnone des reproches les plus violents, et ces reproches ne sont qu'à demi-mérités. *Chère Œnone*, a-t-elle dit au commencement de la scène [*Ph.* IV.vi, 1214]; et à présent, sans que rien se soit passé depuis, elle l'appelle un monstre exécrationnel. La nourrice, dans la pièce grecque, a des torts bien plus graves; toutes les paroles de séduction sont venues d'elle, elle a parlé à Hippolyte sans le consentement de sa maîtresse: cependant celle-ci ne se sert pas d'un terme aussi dur. «Puisses-tu périr», dit-elle, «ainsi que tous ceux qui s'empressent de servir malhonnêtement leurs amis malgré eux!» [*Hipp.* 693-94] Et ensuite: «Cesse de [38] parler, car auparavant aussi tu ne m'as pas bien conseillée et tu as entrepris le mal: mais va-t-en loin de mes regards, et prends soin de toi-même; pour moi, je saurai disposer honorablement de mon sort». [*Hipp.* 706-709] Combien cela est plus modéré et plus noble que toutes les invectives de la Phèdre française! Cependant, on peut encore excuser celle-ci dans la scène de la jalousie, parce qu'elle est dans la fureur du désespoir. Ce qui la condamne entièrement, c'est la manière dont elle rejette, dans sa dernière confession, sa faute sur sa confidente. Œnone s'est déjà donné la mort. Il est lâche d'accuser une personne qui ne peut plus se défendre.

{115} La détestable Œnone a conduit tout le reste. [*Ph.* V.vii, 1626]

Cela n'est pas vrai, puisque Phèdre a déclaré elle-même sa passion.

Elle a craint qu'Hippolyte, instruit de ma fureur,
Ne découvrit un feu qui lui faisait horreur.
La perfide, abusant de ma faiblesse extrême,
S'est hâtée à vos yeux de l'accuser lui-même. [*Ph.* V.vii, 1627-30]

En cela Phèdre était au moins sa complice.

Elle s'en est punie, et, fuyant mon courroux,
A cherché dans les flots un supplice trop doux. [*Ph.* V.vii, 1631-32]

[39] *Un supplice trop doux!* Quelle atrocité de parler ainsi d'une personne qui a soigné son enfance et qui lui a été fidèlement dévouée toute sa vie! Si Œnone s'est rendue criminelle, elle ne l'a fait que par attachement pour sa maîtresse, ce qui est un sentiment bien autrement désintéressé qu'un amour incestueux.

(21) Passons à Hippolyte. La critique qu'on a le plus souvent répétée contre la pièce française, porte sur l'altération de ce caractère. Je me tiens pour assuré que Racine ne s'est fait aucun scrupule à cet égard. Il suppose dans la préface, comme une chose claire par elle-même, que c'est le caractère de Phèdre qui a fait le succès de la pièce d'Euripide. Ignorait-il que la beauté idéale du héros dont la tragédie porte le nom, et sa touchante destinée, en forment l'objet principal, et que Phèdre n'est pour ainsi dire que comme le mal nécessaire dans cette composition? La muse de Racine était la galanterie; il n'a écrit la plupart de ses tragédies que pour y peindre des femmes {116} aimables et surtout des femmes tendres, et les impressions qu'elles font sur le cœur des hommes. Qu'avait-il à faire d'un jeune héros qui [40] n'est pas amoureux, qui ne se soucie pas des femmes, qui repousse les avances de sa belle-mère, uniquement par sévérité de mœurs, et non pas parce qu'un autre sentiment l'occupe? Racine suivit donc à cet égard la maxime que son rival Pradon énonce si naïvement dans l'épître dédicatoire de sa Phèdre à la duchesse de Bouillon. «Ne vous étonnez pas, madame», dit-il, «si Hippolyte vous paraît dépouillé de cette fierté farouche et de cette insensibilité qui lui était si naturelle; mais en aurait-il pu conserver auprès des charmes de Votre Altesse? Enfin, si les anciens nous l'ont dépeint comme il était à Trézène, du moins il paraîtra comme il a dû être à Paris; et, n'en déplaise à toute l'antiquité, ce jeune héros aurait eu mauvaise grâce de venir tout hérissé des épines du grec dans une cour aussi galante que la nôtre.» Cela veut dire: Il faut travestir les héros de la poésie ancienne, parce qu'ils sont trop rustres pour qu'on puisse les peindre au naturel¹⁴ dans un siècle si délicat et si raffiné. Lorsqu'en lisant la Phèdre de Pradon l'on se rappelle quel prodigieux succès cette pièce ridiculement plate a eu de son temps, de préférence à la Phèdre de Racine, succès trop [41] longtemps soutenu pour avoir été l'ouvrage d'une cabale, l'on ne saurait douter que ce qui a nui à Racine auprès de ses contemporains n'ait été d'avoir encore trop conservé de {117} la simplicité et de la

hardiesse antiques. Pradon, ayant réussi à réduire à une petite intrigue de boudoirs ce sujet dont la force et l'étrange nature se refusent aux raffinements maniérés, remporta la pluralité des suffrages, dans ce siècle tant vanté pour la pureté de son goût et la grandeur de ses pensées.

(22) Quoique d'une toute autre manière, Racine nous donne cependant aussi, à la place du véritable Hippolyte, un prince fort bien élevé, fort poli, observant toutes les convenances, rempli de sentiments honnêtes, respectueusement amoureux, mais du reste insignifiant, sans élan et sans originalité. À la vérité, il fait parler Hippolyte, et les autres personnages, de sa rudesse, de son humeur farouche, de son éducation dans les forêts, de son goût exclusif pour la chasse et les exercices guerriers; mais ce sont des discours qui ne tirent pas à conséquence, et qui sont démentis par sa conduite réelle. Ses manières et même ses sentiments ne le distinguent en rien des autres princes galants de Racine.

(23) Ce n'est pas tout. Dans la poésie tout est re[42]latif; une partie de la composition relève ou déprime l'autre. La règle des contrastes est bien connue; elle s'applique à tous les beaux-arts. Le poète français, en dénaturant et émoussant le caractère d'Hippolyte, a détruit le beau contraste qui existait entre lui et Phèdre. Pour mettre en plein jour les égarements d'une passion voluptueuse et criminelle, il fallait leur opposer le calme imperturbable et l'austère pureté d'une âme virginale. {118} L'on ne fait pas grande preuve de vertu en résistant aux séductions d'une femme, quand on en aime une autre. L'Hippolyte de Racine n'est pas seulement amoureux, mais il l'est aussi, comme la reine, en opposition avec des devoirs qu'il respecte, puisqu'il sait qu'il n'obtiendra pas le consentement de son père. La passion d'Hippolyte, quoique fort innocente en soi, n'est pas moins que celle de Phèdre délivrée d'une grande contrainte par la mort supposée de Thésée; ils profitent tous les deux de cette nouvelle, Phèdre pour déclarer son amour à Hippolyte, et Hippolyte pour déclarer le sien à Aricie. Il n'y manque autre chose, sinon que le grave Thésée soit aussi de son côté engagé dans un amour illicite, et il y échappe à peine. Théràmène l'en soupçonne: mais pour cette fois- [43]ci il a aidé seulement son ami à enlever une femme. Ces doublures, ces répétitions affaiblies, causent une fatigante monotonie: c'est le moyen de décolorer les objets les uns par les autres, et de ne laisser rien de saillant. Il est vrai que l'intérêt n'est pas divisé, parce que la passion de Phèdre par sa violence l'emporte de beaucoup sur les sentiments mutuels d'Hippolyte et d'Aricie, mais en revanche ceux-ci sont réduits à une fadeur complète.

(24) Quant à l'Hippolyte d'Euripide, il a une teinte si divine que, pour le sentir dignement, il faut pour ainsi dire être initié dans les mystères de la beauté, avoir respiré l'air de la Grèce. Rappelez-vous ce que l'antiquité nous a transmis de plus {119} accompli parmi les images d'une jeunesse héroïque: les Dioscures de Monte-Cavallo, le

Méléagre et l'Apollon du Vatican. Le caractère d'Hippolyte occupe dans la poésie à peu près la même place que ces statues dans la sculpture. Winckelmann dit qu'à l'aspect de ces êtres sublimes, *notre âme prend elle-même une disposition surnaturelle, que notre poitrine se dilate*, qu'une partie de leur existence si forte et si harmonieuse paraît passer dans nous. J'éprouve [44] quelque chose de pareil en contemplant Hippolyte tel qu'Euripide l'a peint. On peut remarquer dans plusieurs beautés idéales de l'antique, que les anciens voulant créer une image perfectionnée de la nature humaine, ont fondu des nuances du caractère d'un sexe avec celui de l'autre: que Junon, Pallas, Diane, ont une majesté, une sévérité mâle; qu'Apollon, Mercure, Bacchus, au contraire, ont quelque chose de la grâce et de la douceur des femmes. De même nous voyons dans la beauté héroïque et vierge d'Hippolyte l'image de sa mère l'amazone et le reflet de Diane dans un mortel.

(25) Il paraît d'abord rayonnant de jeunesse et de vigueur, jouissant en sécurité d'une vie expansive et surabondante. Il vient¹⁵ de la chasse avec ses nombreux compagnons qui, à son exemple, entonnent un hymne à Diane, la plus belle des vierges qui habitent l'Olympe. Il s'approche ensuite de la statue de la déesse, pour lui offrir une couronne tressée, par ses propres mains, de fleurs choisies dans une prairie sacrée, que jamais le fer ni {120} les troupeaux n'ont osé violer, et où il n'est permis d'en cueillir qu'à des être purs, c'est-à-dire vertueux par penchant. «Ac[45] cepte», dit-il, «ô maîtresse souveraine, pour tes cheveux dorés, ce lien qu'une¹⁶ main pieuse te présente. A moi seul parmi les mortels il est accordé d'être ton compagnon, et de jouir de nos entretiens mutuels; car j'entends ta vois, quoique mon œil ne te voie pas. Puissé-je terminer ma vie comme je l'ai commencée!» [Hipp. 82-87] Il est si heureux qu'il n'a point d'autre souhait à former que celui-là. C'est un contraste fort bien entendu avec la terrible catastrophe qui le menace. L'Hippolyte de Racine, au contraire, est abattu et embarrassé dès la première scène, n'osant pas s'abandonner à son sentiment pour Aricie.

(26) L'Hippolyte d'Euripide étant décrit comme inaccessible aux attraits de l'amour, pourrait être jugé dur et insensible, si le poète n'avait pas prévenu ce reproche en commençant par peindre son intimité mystérieuse avec la chaste déesse. C'est donc uniquement parce qu'un enthousiasme plus pur et plus noble remplit toute son âme, que les séductions terrestres n'ont point de pouvoir sur lui. Un fidèle serviteur l'exhorte à honorer également la statue de Vénus, qui est placée vis-à-vis de celle de Diane. Il s'y refuse¹⁷, dédaignant [46] une déesse dont le culte lui paraît contraire à la vertu, et il rentre dans le palais sans la saluer. Voilà la cause de son malheur, elle est tout à fait conforme à la manière des anciens de voir les choses {121} humaines. Ils croyaient qu'il n'y a rien de plus dangereux pour l'homme que le trop de confiance en ses propres forces, l'insouciance et l'orgueil du bonheur. Leurs divinités n'étant que les puissances

personnifiées de la nature physique, intellectuelle et morale, l'homme qui en osait négliger une, qui ne s'avouait pas humblement soumis à l'influence de toutes, méconnaissait donc ses véritables rapports. Si les dons que la déesse de l'amour offre aux mortels, et en général à tous les êtres animés, ne touchaient pas Hippolyte, il devait pourtant avoir de l'indulgence pour ceux qui succombent à leur attrait. S'il eût montré quelque pitié pour l'état de Phèdre mourante, si, tout en la fuyant et lui ôtant l'espérance de réussir, il l'eût rassurée sur la crainte de voir sa honte révélée, peut-être n'aurait-elle pas été poussée par le désespoir à l'accuser et le perdre. C'est ainsi qu'on peut presque toujours réduire l'intervention des Dieux à l'enchaînement des causes naturelles; mais il ne faut recourir à cela que [47] pour justifier la fiction, et non pas pour la détruire.

(27) Du reste, après le prologue de Vénus, cet appareil de la chasse, ces chants d'allégresse, cette offrande à Diane, ouvrent la scène d'une manière animée et magnifique, bien autrement que la froide conversation entre Hippolyte et Thémène. Je prévois l'objection qu'on va me faire que cela ressemble à une ouverture d'opéra. Si l'opéra ne se distinguait de la plupart des tragédies régulières qu'en nous faisant voir une quantité de choses qui {122} sont seulement racontées dans celles-ci, il en serait très-fort à louer. Je ne citerai pas les vers si connus d'Horace, qui appuient cette opinion. Ce qui constitue les bases d'un sujet dramatique doit avant tout être¹⁸ présenté bien clairement aux yeux des spectateurs; et, puisque l'enthousiasme exclusif d'Hippolyte pour Diane, ses dédains pour Vénus et le ressentiment de la déesse sont le mobile de tout ce qui arrive; le poète a montré une parfaite intelligence de son art, en commençant par faire ressortir ces diverses circonstances, et en plaçant en vue les deux puissances rivales qui se disputent la destinée du héros. C'est méconnaître toutes les règles de [48] la proportion dramatique que de nous faire voir des effets dont les causes sont absentes, et connues seulement par des narrations qui font peu d'impression sur l'esprit des spectateurs. On se contente beaucoup plus volontiers du simple récit d'un événement que l'on a vu préparer devant ses yeux. Je crois pouvoir assurer que les poètes grecs ont presque toujours agi d'après cette maxime. Au théâtre français, souvent les causes, aussi bien que leurs effets, ne sont mises qu'en récit.

(28) J'ai déjà parlé de la seconde scène d'Hippolyte, celle où il revient après que la nourrice s'est fait médiatrice auprès de lui. Je ne doute pas qu'elle ne paraisse dure à la plupart des lecteurs modernes: car en effet Hippolyte n'y garde aucun ménagement pour Phèdre, qui est présente et dans un état qui pourrait inspirer de la pitié. L'art {123} des réticences et des déguisements dont nous avons tant besoin pour cacher à nos propres yeux combien la corruption universelle est hideuse, était beaucoup moins cultivé dans la vie sociale des Grecs. Leur commerce était franc; il n'y avait point entre eux cette barrière du cérémonial et de la gêne mutuelle qui cachent l'homme à l'homme. Ensuite

Euripide a voulu [49] peindre une grande élasticité morale qui repousse le vice avec une violence tout à fait involontaire. Hippolyte et sa belle-mère dans la pièce de Racine sont sur le pied de l'étiquette; ils se font des visites de devoir: de là on ne passe pas si facilement à se laisser aller aux impressions naturelles; par conséquent, Hippolyte, quand il s'aperçoit de la passion dénaturée de Phèdre, répond avec politesse et retenue. Mais la manière dont aussitôt après¹⁹ il maîtrise ses impressions lorsqu'il se trouve seul avec son ami intime Thérémène, convient plus à l'âge mûr d'un homme du monde qu'à la jeunesse fouguese d'un héros. Dans la scène d'Euripide dont je parle, se trouve ce vers fameux: *Ma langue a fait le serment, mais non pas mon âme*; vers dont Aristophane a tant raillé le poète, et dans lequel, en effet, la restriction mentale des casuistes paraît anticipée. Mais on conçoit²⁰ qu'il est facile de donner une interprétation odieuse à un passage, en le prenant isolément. Certes, Euripide, dans cette tragédie, n'a rien voulu insinuer contre l'autorité du serment, puisque Hippolyte périt plutôt que de trahir le sien. Il a voulu montrer son héros tellement pénétré d'horreur pour ce qu'il vient d'entendre, que dans le premier instant le serment même qu'il a prêté de garder le silence, ne lui paraît plus obligatoire. À la fin de la scène, il s'est déjà calmé, il dit à la nourrice: «Sache, ô femme, que ma piété seule te sauve; car si je n'étais pas enchaîné par des serments sacrés, rien ne m'aurait empêché de découvrir ceci à mon père.»

(29) Hippolyte dans Euripide ne paraît devant son père qu'après l'accusation, ce qui rend leur entrevue beaucoup plus frappante. [*Hipp.* 899-1101] Dans Racine, au contraire, il entre avec Thésée au troisième acte [*Ph.* III.iv-v], et reste auprès de lui après le départ de la reine. Il débute par des paroles de mauvais augure pour sa défense, en s'appelant *le tremblant Hippolyte* [*Ph.* III.v, 925]. Pourquoi trembler avec le sentiment de son innocence, n'étant encore accusé de rien et ne devant pas craindre de l'être? Son amour pour Aricie, désapprouvé par son père, pourrait seul en être le motif; mais dans le moment où il se donne cette humble épithète, il n'y pense pas, car il demande seulement à être éloigné de Phèdre. La scène de Racine qui répond à la scène grecque où Thésée bannit son fils, et qui peut être comparée à celle-ci dans ses détails, c'est-à-dire la seconde du quatrième acte, paraît [51] bien faible auprès de l'original, surtout si l'on en retranche plusieurs vers extraits ou traduits d'Euripide. Ce n'est pas que le poète français n'ait assez prodigué la rage et les injures. La véritable énergie est {125} plus voisine de la douceur que l'emportement sans force. Dans la poésie aussi bien que dans la sculpture des anciens, il règne encore, même dans les situations les plus violentes, une certaine modération, qui provient de la magnanimité. Ces âmes énergiques, a dit un grand connaisseur de l'antiquité, ressemblent à la mer, dont le fond reste toujours calme, quoique la surface soit agitée par des orages. Le Thésée de Racine dit à son fils, avant de l'avoir écouté:

Monstre qu'a trop longtemps épargné le tonnerre,

Reste impur des brigands dont j'ai purgé la terre! [*Ph.* IV.ii, 1045-46]

Il menace de le tuer de ses propres mains, s'il ne craignait pas de se souiller; il adresse, en présence de son fils, à Neptune, sa malédiction rhétoriquement amplifiée. Le Thésée d'Euripide ne fait rien de tout cela, mais ses paroles sont empreintes d'un chagrin amer d'avoir été trompé par l'hypocrisie de son fils; il se borne au bannissement, et il n'en prononce la sentence qu'à la fin d'un discours dans lequel il [52] démasque la fausse vertu d'Hippolyte, et expose les preuves incontestables de son crime. La malédiction a été prononcée dans le premier accès de colère, avant l'arrivée du fils. Ce qui nuit plus qu'autre chose²¹ à la scène de Racine, c'est qu'Hippolyte passe tout de suite de sa défense, pleine de dignité et d'énergie en elle-même, à l'aveu de son amour pour Aricie. Il ne devrait point avoir de pardon à demander à son père, pour qu'on ne pût pas soupçonner que c'est par ce motif, et non par respect filial, qu'il sup{126}porte patiemment toutes les injures dont il est accablé; dans le moment surtout où le sort du père et du fils se décide, il ne devrait pas être question d'un intérêt aussi subalterne.

(30) Dans Euripide, Hippolyte, sur la nouvelle de l'arrivée de son père et de la consternation que le suicide de Phèdre a répandue dans la maison, accourt du lieu de sa retraite. Il voit sa belle-mère morte; Thésée gardant le silence, il a le temps de lui adresser des paroles affectueuses sur ce malheur inattendu. Les premières insinuations ténébreuses de son père le troublent; mais lorsqu'il a entendu son accusation et la terrible sentence, reprenant toute sa tranquillité, il répond par un discours [53] d'une éloquence admirable et rempli du courage de l'innocence. «Vois-tu ce ciel et cette terre?» dit-il: «ils ne contiennent point, quoi que tu puisses dire, d'homme plus vertueux que moi.» [*Hipp.* 993-95] C'est-là où Racine a puisé l'idée de ce vers tant vanté:

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur. [*Ph.* IV.ii, 1112]

Ensuite, après avoir montré toute l'in vraisemblance de l'accusation, il finit par les serments les plus solennels. Dans le reste de la scène [*Hipp.* 1038-1101], Hippolyte montre un mélange extrêmement touchant d'une fierté inflexible et d'un attendrissement profond, pas autant sur son malheur que sur la persécution que subit l'innocence dans sa personne. D'abord il paraît vouloir irriter son père, il lui dit: «Mon père, ta conduite m'étonne; car si tu étais le fils et que je fusse le père, je t'aurais tué et non pas {127} puni par l'exil, si tu avais osé attenter à mon épouse.» [*Hipp.* 1041-44] Bientôt il revient à le prier de différer, pour que le temps éclaire le fait, et de consulter les devins. Tenté de rétorquer²² l'accusation sur la femme coupable, il s'écrie: «O Dieux! n'ouvrirai-je donc pas la bouche, quand vous me perdez, vous que je révère? Mais non: je n'obéirais pas aux lois [54] consacrées; je romprais témérairement les serments que j'ai faits.» [*Hipp.* 1060-63] Il invoque les témoins muets, les murs du palais; il s'adresse à l'ombre de sa mère: il n'a pas honte de pleurer d'être tant méconnu. Mais quand le père ordonne à ses serviteurs de

le chasser de force, il déclare qu'ils ne s'approcheront de lui qu'aux dépens de leur vie. Enfin il dit un adieu pathétique à sa patrie, en invoquant sa déesse chérie, et en priant ses compagnons de le suivre jusqu'à la frontière dans sa fuite douloureuse.

(31) Les anciens avaient plus que nous un sentiment religieux de la vie. Ils s'arrêtaient à ses époques décisives, soit heureuses, soit malheureuses, en jetant un regard contemplatif sur le passé et l'avenir; ils célébraient ces époques avec une certaine solennité. De plus, ils ne confondaient jamais l'héroïsme avec l'insensibilité; ils croyaient qu'à côté de la magnanimité, il restait encore assez d'espace pour la douleur. Comment veut-on que l'injuste condamnation de Hippolyte de Racine touche les spectateurs, puisqu'il n'en est pas ému lui-même? La malédiction de son père devrait lui faire dresser les cheveux sur la tête; il devrait {128} avant tout le conjurer de la rétracter: au lieu [55] de cela, il ne paraît y faire aucune attention; il répond avec assez de sang-froid sur l'accusation de Phèdre; on dirait qu'il ne croit guère en Neptune. La seule partie du dialogue où il y ait du mouvement est la suivante:

HIPPOLYTE.

Quel temps à mon exil, quel lieu prescrivez-vous?

THÉSÉE.

Fusses-tu par-delà les colonnes d'Alcide,
Je me croirais encor trop voisin d'un perfide.

HIPPOLYTE.

Chargé du crime affreux dont vous me soupçonnez,
Quels amis me plaindront quand vous m'abandonnez?

THÉSÉE.

Va chercher des amis dont l'estime funeste
Honore l'adultère, applaudisse à l'inceste;
Des traîtres, des ingrats, sans honneur et sans loi,
Dignes de protéger un méchant tel que toi. [*Ph.* IV.ii, 1140-48]

Ces vers sont d'une rare beauté; mais les idées sont prises d'Euripide [*Hipp.* 1053-54, 1066-69]. Enfin, Hippolyte part d'une manière tout à fait humiliante et désavantageuse, sans répliquer un mot à la menace de Thésée de le faire chasser honteusement, comme s'il avait peur qu'elle ne fût exécutée.

(32) Je conçois cependant pourquoi l'Hippolyte moderne est si apathique sur la sentence de son exil: c'est qu'il a un projet en tête, fondé sur cet exil même. Il veut engager Aricie à fuir avec lui et à l'épouser; il veut lui susciter de puissants protecteurs chez l'étranger, et, qui sait? faire la {129} guerre à son père en faveur des prétentions d'Aricie au trône d'Athènes. Le passage suivant peut à peine s'expliquer autrement:

De puissants défenseurs prendront notre querelle;

Argos nous tend les bras, et Sparte nous appelle:
À nos amis communs portons nos justes cris;
Ne souffrons pas que Phèdre, assemblant nos débris,
Du trône paternel nous chasse l'un et l'autre,
Et promette à son fils ma dépouille et la vôtre. [*Ph.* V.i, 1365-70]

Certes l'Hippolyte d'Euripide, quoique plus réfractaire dans ses propos, n'aurait jamais conçu une pensée pareille. Mais donnons à ces mots l'interprétation la plus ménagée; supposons que ce n'est qu'après la mort de son père qu'Hippolyte veut réclamer l'héritage d'Aricie et le sien: en tout cas, quand même la scène entre lui et Thésée aurait produit quelque attendrissement, on est parfaitement tranquille sur Hippolyte, puisqu'il a si bien pris son parti dans sa disgrâce.

L'occasion est belle, il la faut embrasser, [*Ph.* V.i, 1371]
dit-il; en effet il est exilé, mais il ne sera plus gêné dans son mariage. Dans Euripide, la terrible catastrophe est annoncée sans qu'on ait revu Hippolyte depuis ses touchants adieux; ce qui rend l'effet beaucoup plus frappant.

(33) Le récit de Théràmène [*Ph.* V.vi, 11498-1593] peut être considéré comme une traduction libre ou une imitation du grec. Le mérite principal du poète moderne consiste dans la beauté des vers et de la diction, et j'ai prévenu d'avance que je ne m'occuperais point de cette partie que je laisse aux critiques français. {130} Je ferai observer²³ seulement que les ornements poétiques sont beaucoup plus prodigués dans le morceau de Racine, que dans l'original. Il y a une grande différence entre une narration exacte, circonstanciée, et par là même pittoresque, conçue dans un style noble, mais simple, qui est supposé le langage naturel des personnages tragiques, et un récit pompeux, surchargé d'exagérations déclamatoires. Celui d'Euripide est du premier genre: il n'y a rien de trop. Tout tend à faire voir comment est arrivé ce malheur inévitable. D'ailleurs ce n'est qu'un simple esclave qui fait son rapport à Thésée; et celui-ci, croyant toujours son fils coupable, n'a donné aucun signe de résipiscence à la première nouvelle. Le récit de Racine figurerait bien dans un poème épique; mais il sort de la ligne dramatique. Il est déplacé dans la bouche de Théràmène, que la perte de son ami ne devait pas rendre si éloquent vis-à-vis d'un père déjà attendri sur le sort de son fils, et confus de l'avoir injustement condamné. La malheureuse Aricie vient encore refroidir ce récit comme tout le reste. Hippolyte, dans ses dernières paroles, est beaucoup plus occupé d'elle que de son père, et du souhait que son innocence soit reconnue par lui; et un appendice de la narration nous apprend qu'Aricie est tombée évanouie sur le corps de son amant. Voilà bien de quoi s'attendrir au moment où l'on est pénétré des funestes et irrévocables destinées de l'innocence et de la vertu! Le poète, il est vrai, ne pouvait pas éviter de faire mention {131} d'Aricie dans cette circonstance, mais c'est une nouvelle preuve de

l'inconvénient qu'il [59] y avait à placer ce faible rôle entre des intérêts supérieurs.

(34) Dans Racine, on ne revoit plus Hippolyte: dans Euripide, il est rapporté mourant sur la scène; et quoique sa piété, sa tendresse filiale et sa magnanimité se montrent alors dans le plus grand jour, je me réserve de parler de ce morceau, le plus beau, le plus pathétique de toute la tragédie, lorsque je comparerai le but et l'impression générale des deux compositions.

(35) Il nous reste encore à examiner le caractère de Thésée, celui de tous que Racine a le plus maltraité. Pour que la situation où il se trouve ne nuisît pas à la dignité d'un héros aussi fameux, pour que la passion criminelle de Phèdre, ses efforts pour séduire Hippolyte, et l'attentat supposé de celui-ci fussent sentis dans toute leur horreur, il fallait peindre Thésée respectable comme époux et comme père, et ne pas laisser effacer ces sacrés caractères par ses propres vices. Racine a fait tout le contraire. Dès la première scène Théràmène se permet une conjecture injurieuse sur la cause de son absence:

Qui sait même, qui sait si le roi votre père
Veut que de son absence on sache le mystère?
[60] Et si, lorsqu'avec vous nous tremblons pour ses jours,
Tranquille, et nous cachant de nouvelles amours,
Ce héros n'attend point qu'une amante abusée..... [Ph. I.i, 17-21]

Hippolyte, après avoir interrompu son ami par un prétendu respect pour son père, n'en revient pas {132} moins à blâmer sur ce même point la conduite de Thésée:

Mais quand tu récitais des faits moins glorieux,
Sa foi partout offerte, et reçue en cent lieux;
Hélène à ses parents dans Sparte dérobée;
Salamine témoin des pleurs de Périclès;
Tant d'autres dont les noms lui sont même échappés,
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés!
Ariane aux rochers contant ses injustices;
Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices..... [Ph. I.i, 83-90]

Ce catalogue de femmes séduites et abandonnées ne finit pas; cependant Hippolyte y a prudemment omis sa propre mère. Il moralise fort bien; mais il pouvait se proposer une conduite sage, sans rappeler les écarts de son père, sur lesquels sa naissance même devait l'engager à jeter un voile. Cependant Théràmène manque encore beaucoup plus à toutes les convenances dans sa réponse. Il exhorte son élève à se livrer à un penchant que celui-ci croit devoir combattre par respect pour son père:

[61]
Ah seigneur! si votre heure est une fois marquée,
Le ciel de nos raisons ne sait point s'informer.

Thésée ouvre vos yeux en voulant les fermer;
Et sa haine, irritant une flamme rebelle,
Prête à son ennemie une grâce nouvelle.
Enfin, d'un chaste amour pourquoi vous effrayer?
S'il a quelque douceur, n'osez-vous l'essayer? [*Ph.* I.i, 114-20]

On voit que cette cour est en train de devenir galante, puisque les gouverneurs y prêchent aux jeunes princes le fatalisme amoureux.

{133} En croirez-vous toujours un farouche scrupule?
Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule? [*Ph.* I.i, 121-22]

Théramène ne pouvait point citer d'exemple plus malheureusement choisi, pour autoriser un amour timide et délicat. *Les traces d'Hercule* en ce genre pourraient mener loin: ce héros débuta par les cinquante filles de Thespius; fut, en habits de femme, esclave d'Omphale; mit une ville à feu et à sang pour enlever Iole, et finit par être victime de la jalousie fondée de Déjanire.

Quels courages Vénus n'a-t-elle pas domptés?
Vous-même où seriez-vous, vous qui la combattez,
Si toujours Antiope à ses lois opposée,
D'une pudique ardeur n'eût brûlé pour Thésée? [*Ph.* I.i, 123-26]

[62] Ces vers avaient peut-être pour but de compléter la liste des amours de Thésée; mais tout cet argument est ridicule, et surtout cette tournure: *Vous-même, où seriez-vous?* me paraît digne de Pradon.

(36) Ismène parle de l'absence de Thésée dans le même sens que Théramène:

On dit que, ravisseur d'une amante nouvelle,
Les flots ont englouti cet époux infidèle. [*Ph.* II.i, 381-82]

Phèdre ne l'épargne pas davantage:

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée:
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche.... [*Ph.* II.V, 634-37]

Un homme qui a commis tant d'infidélités, doit avec raison craindre des représailles dans le mariage. Si l'on croit justifier Racine en disant qu'il {134} n'a fait autre chose en cela que suivre la mythologie, je réponds que, même chez les Grecs où la mythologie tenait à la religion, le droit n'a jamais été contesté aux poètes dramatiques de l'altérer, à plus forte raison d'en voiler quelques parties et de les soustraire à l'attention des spectateurs. Que nous fait ici la vie précédente de Thésée? Nous [63] l'oublierons facilement si la maladresse du poète ne nous y ramène pas, et nous jugerons le héros tel qu'il se montre dans la pièce. Sans se prévaloir de la morale du siècle héroïque, peu sévère à cet égard,

Euripide a soigneusement écarté toute allusion aux amours de Thésée, excepté celle qu'il ne pouvait pas éviter, en faisant mention de la naissance illégitime d'Hippolyte.

(37) Dans les deux pièces Thésée est d'abord absent; mais dans le grec, la cause en est digne et simple: c'est un voyage saint, entrepris pour consulter un oracle, ou pour célébrer une fête dans un temple étranger. Racine fait du premier législateur d'Athènes un roi vagabond qui court le monde sans que personne sache où il est; on le soupçonne même, telle est sa réputation, d'être à la poursuite d'une intrigue amoureuse. Ce soupçon n'est pas injuste, car Thésée en revenant avoue qu'il a voulu aider un ami à enlever la femme d'un autre roi, qu'il a échoué et failli périr dans cette entreprise:

Je n'avais qu'un ami. Son imprudente flamme
Du tyran de l'Épire allait ravir la femme.
{135} Je servais à regret ses desseins amoureux;
Mais le sort irrité nous aveuglait tous deux.
[64] Le tyran m'a surpris sans défense et sans armes.
J'ai vu Pirithoüs, triste objet de mes larmes,
Livré par ce barbare à des monstres cruels
Qu'il nourrissait du sang des malheureux mortels.
Moi-même il m'enferma dans des cavernes sombres,
Lieux profonds et voisins de l'empire des ombres.
Les Dieux après six mois, enfin m'ont regardé:
J'ai su tromper les yeux par qui j'étais gardé.
D'un perfide ennemi j'ai purgé la nature:
À ses monstres lui-même a servi de pâture. [*Ph.* III.v, 957-70]

Il se peut que le roi d'Épire ait été un tyran; mais dans le fait rapporté, le droit était tout à fait de son côté. Pirithoüs et son ami n'eurent que ce qu'ils avaient mérité, et pour cette fois les chevaux carnivores furent bien employés. Il est curieux de voir un aventurier usurper le langage d'un champion de la justice; mais il y a encore plus de niaiserie que de jactance au fond de ce récit magnifique.

Le tyran m'a surpris sans défense et sans armes. [*Ph.* III.v, 961]

Ne savait-il pas que dans de pareilles entreprises il faut être sur ses gardes?

Moi-même il m'enferma dans des cavernes sombres,

Lieux profonds et voisins de l'empire des ombres. [*Ph.* III.v, 965-66]

Si le compagnon d'Hercule a encouru cette [65] disgrâce par sa propre faute, qu'est-ce qui l'engage à en faire l'aveu devant son fils? En général ce motif de l'absence de Thésée est très-mal imaginé. L'autorité de la mythologie n'excuse rien; il faut que le poète fasse un choix judicieux entre les {136} traditions fabuleuses; car souvent même elles se contredisent. La croyance des Athéniens, qui rendaient des honneurs divins à Thésée

comme à leur héros tutélaire, était sans doute très-différente de celle que rapporte Virgile dans sa description des tourments de l'enfer:

— — — — Sedet aeternumque sedebit

Infelix Theseus.

(38) J'ai déjà observé l'inconvénient qu'entraîne le bruit de la mort de Thésée. Tout le monde était fort aise de cette nouvelle, tout le monde est consterné par son retour: il est le trouble-fête universel. Pour tout accueil Phèdre le quitte froidement après quelques phrases obscures; Hippolyte, au moment de l'arrivée de son père, lui demande la permission de partir de Trézène; Œnone s'explique enfin plus clairement par une dénonciation mensongère. Mais qui peut compatir à la confusion de Thésée? Il n'est que juste que celui qui [66] a quitté sa famille pour mettre le désordre dans celle d'autrui, à son retour trouve chez lui le même désordre.

(39) Combien l'arrivée du roi dans Euripide est plus digne! Il vient la tête couronnée de feuilles, costume de ceux qui faisaient un voyage saint. Ce signe de fête qu'il jette loin de lui quand il apprend la funeste nouvelle, forme un beau contraste avec la consternation qu'il trouve répandue dans son palais. Son inquiétude avant de savoir ce qui est arrivé, sa désolation en apprenant la mort de Phèdre, et à l'aspect douloureux de son {137} corps inanimé, le font connaître comme le plus tendre des pères et des époux. Ses lamentations sont les simples accents de la nature, sans éloquence recherchée, et d'autant plus touchants. «Ce sont les ténèbres», dit-il, «les ténèbres souterraines que je veux habiter désormais. Je veux me plonger dans l'ombre de la mort, malheureux que je suis, privé de ta douce intimité.» [Hipp. 836-38] Et ensuite: «Ma maison est déserte, mes enfants sont orphelins. Tu m'as quitté, tu m'as quitté, ô la plus chérie des femmes, et la meilleure qu'aient vue le soleil et l'astre qui éclaire la nuit!» [Hipp. 847-51] Il aperçoit enfin la lettre attachée à [67] la main de Phèdre, il suppose qu'elle contient la prière de rester veuf en faveur de ses enfants. «Sois tranquille, infortunée!» s'écrie-t-il: «jamais aucune femme n'entrera dans la maison et le lit nuptial de Thésée.» [Hipp. 860-61] Y a-t-il rien de plus touchant que cette tendre sollicitude qui sanctionne d'avance les dernières volontés d'une épouse, à l'instant même où celle-ci l'a trompé par une horrible calomnie contre son beau-fils?

(40) Comparons la conduite des deux Thésées à l'égard de la condamnation d'Hippolyte. La présomption contre celui-ci est en effet extrêmement forte dans Euripide. Phèdre s'est tuée de désespoir, une lettre de sa main accuse son beau-fils d'être la cause de son suicide. Thésée ne saurait imaginer quel motif elle pouvait avoir pour inventer en mourant un affreux mensonge, puisque sa mort même paraît attester la pureté de ses sentiments. Cependant il est coupable de précipitation {138} en refusant d'attendre les éclaircissements du temps. Mais le Thésée de Racine agit absolument comme un insensé.

Phèdre est en vie; elle emploie une personne subalterne pour accuser Hippolyte, et Thésée ne l'oblige pas à s'expliquer elle-même. Quand son fils, [68] connu autrefois pour vertueux, proteste de son innocence, il ne confronte pas l'accusatrice avec l'accusé, ce qui aurait infailliblement révélé la vérité par le trouble de la femme coupable. Hippolyte assure qu'il aime Aricie, et Thésée n'examine point si cet aveu est sincère²⁴. Phèdre vient demander la grâce de son beau-fils, et, au lieu de l'écouter, il court au temple de Neptune, presser l'accomplissement de sa malédiction. L'épée d'Hippolyte laissée entre les mains de Phèdre, invention que Racine a empruntée de Sénèque, ne fournit qu'une faible excuse d'un aveuglement aussi inconcevable.

(41) Le Thésée d'Euripide, puisqu'il revoit son fils mourant, a quelques moyens de réparation, en lui montrant son profond repentir et toute l'étendue de son désespoir. Le Thésée de Racine n'a que des paroles infructueuses, qui, d'ailleurs, sont trop froides pour réconcilier le moins du monde les spectateurs avec lui.

(42) Nous avons vu par l'examen précédent que le poète moderne a altéré les caractères principaux; qu'il les a dégradés non-seulement dans leur valeur morale, mais qu'il a même affaibli l'énergie et la grandeur qui est com[69]patible avec le crime, et surtout, qu'il les a dépouillés de cette beauté idéale {139} qui fait le charme des chefs-d'œuvre antiques, et semble nous introduire au milieu d'une race de mortels plus noble et presque divine. Voyons maintenant quel rapport existe entre les deux pièces pour le but et l'impression générale.

(43) Racine est extrêmement satisfait de la moralité de cette tragédie. «Ce que je puis assurer» dit-il, «c'est que je n'en ai point faite où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.» Cette dernière assertion n'est aucunement fondée, au contraire Racine a rendu sa Phèdre aussi séduisante qu'il a pu. Dans la déclaration de son amour, il a voilé par la délicatesse des formes ce que cette démarche a de contraire à la pudeur; il a ému le reproche d'une atroce calomnie en le partageant arti[70]ficiusement entre la confidente qui ne s'en charge que par dévouement, et la maîtresse qui ne fait que consentir sans agir elle-même. Dans Euripide le crime est beaucoup plus franc dans ses démarches, aussi bien dans la médiation de la nourrice auprès d'Hippolyte, que dans l'accusation de Phèdre. Ce que Racine vante en premier lieu, c'est ce qu'on appelle communément la justice {140} poétique, chose triviale et très-facile à établir dans une tragédie où tout se passe au gré du poète. Cette doctrine que toujours les méchants sont punis, et les bons récompensés dans cette vie, est absolument

erronée; mais fût-il possible de la persuader aux hommes par des fictions dramatiques, elle serait plutôt nuisible qu'utile à la vraie morale. Car la morale douce de l'amour, c'est-à-dire de la bienveillance universelle, aussi bien que la morale austère du devoir, reprouve tous les motifs intéressés. L'homme vertueux, ce n'est pas celui qui fait le bien parce qu'il espère en recueillir des avantages pour lui, mais qui le fait quoique menacé de la souffrance, de la persécution, et peut-être d'une mort cruelle. Les punitions et les récompenses terrestres ne servent qu'à dominer des êtres dont le sens moral est encore en[71]gourdi, ou en d'autres mots, chez qui la voix de la conscience ne se fait pas entendre; elles peuvent fonder des habitudes qui ressemblent extérieurement à la vertu, mais qui n'ont rien de commun avec son essence. Nous voyons souvent le méchant prospérer pendant une longue carrière: inaccessible aux remords, indifférent à l'estime des hommes, ne sentant aucun besoin des jouissances que les sentiments nobles peuvent seuls donner, il arrive au terme sans avoir éprouvé le moindre revers. Si, toutefois, l'on²⁵ voulait soutenir que l'ordre des choses amène des punitions et des récompenses dans cette vie, il faudrait bien se contenter d'une réaction tardive du sort,²⁶ de cette peine *au pied boiteux, qui quitte rarement le scélérat qu'elle poursuit*. Si l'on fait cette concession,²⁷ le principe de la justice poétique n'en sera pas plus admissible dans le système dramatique français, dont les règles exigent une stricte observation des vraisemblances, et restreignent en même temps l'action d'une tragédie à la durée d'un seul jour. Je demande donc si ce n'est pas choquer toutes les vraisemblances, que de nous représenter les actions humaines les plus importantes, punies et récompensées dans un si court espace de temps?

(44) [72] Mais admettons pour un moment le principe, réduisons la poésie à jouer le rôle de la justice criminelle. Pour qu'elle le joue bien, il faut du moins que les peines soient proportionnées aux délits, et que les bons ne soient pas enveloppés dans la même catastrophe avec les méchants. Examinons à cet égard la pièce de Racine. Phèdre, par son indulgence pour sa passion criminelle et par son consentement à une calomnie atroce, a sans doute mérité sa mort violente et désespérée; Œnone de même. Thésée a mérité la perte d'un fils vertueux, par la précipitation qui lui fait oublier tous les devoirs d'un juge équitable. Mais Hippolyte, l'innocent, le vertueux Hippolyte, qu'a-t-il commis de si grave qui doit lui attirer une mort prématurée dans les tourments les plus affreux? «J'ai cru», dit Racine, «lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur {142} de Phèdre et se laisse opprimer sans l'accuser. J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la sœur des ennemis mortels de son père.» Mais le sentiment est involontaire; Hippolyte ne cède au sien que lorsqu'il croit son [73] père mort; et quand il propose à Aricie de fuir avec lui et de l'épouser,

Thésée a en effet renoncé, par le bannissement perpétuel de son fils, à l'autorité paternelle qu'il pouvait avoir sur son mariage. Et Aricie, parce qu'elle répond à un sentiment honorable et se soustrait à l'oppression injuste de Thésée, a-t-elle mérité d'être punie par la perte de ce qu'elle a de plus cher sur la terre?

(45) Les innocents sont donc punis aussi sévèrement que les coupables. Ce n'est pas tout. Ces derniers sont entraînés dans l'abîme, non pas par leurs mauvaises actions, mais par leurs bons mouvements. Œnone se tue pénétrée de repentir d'avoir contribué à perdre sa maîtresse, et de douleur de s'être attiré son exécration: moins dévouée, elle pouvait très-probablement se sauver. Phèdre, avec une conscience plus endurcie et des sentiments plus haineux contre celui qui l'avait dédaignée, pouvait survivre à Hippolyte, dont la mort écarte tout danger que la vérité ne soit révélée, et paraît sanctionner la sentence de Thésée par la vengeance céleste: elle pouvait continuer de jouir de l'affection de son époux et d'une réputation intacte. Hippolyte même, si dans sa défense il ne s'était pas [74] abstenu, par délicatesse, d'accuser directement sa belle-mère, pouvait peut-être ébranler son père, et lui donner le temps de s'éclaircir. Que dis je! s'il s'était laissé séduire par Phèdre, une liaison si contraire à la nature pouvait vraisemblablement rester cachée à tous les yeux, et l'on en aperçoit la punition au plus dans un lointain très-vague. En général, pour éviter les malheurs de ce monde, le froid calcul et la prudence mènent beaucoup plus loin que la stricte vertu.

(46) Convenons que la morale de la pièce que Racine croit si rigoureuse, examinée selon le principe qu'il pose lui-même, est au moins fort équivoque. Je le répète, la soi-disant justice poétique n'est point du tout essentielle à une bonne tragédie, quoiqu'elle puisse y être observée accidentellement. Ce n'est pas que la poésie ne doive agir toujours de concert avec la morale, mais c'est un lien bien moins grossier qui l'unit à celle-ci, c'est d'une manière bien plus sublime qu'elle doit épurer les sentiments des hommes. Je ne blâmerai pas la pièce de Phèdre parce que le vertueux y périt avec le criminel; mais comme cela est un spectacle très-douloureux, je m'attends à des dédommagements qui rétablissent l'équilibre dans l'âme. Voyons si ces dédommagements s'y trouvent en effet, et si l'on peut quitter cette tragédie avec la satisfaction que doit produire l'impression générale d'un ouvrage de l'art quelconque, même du genre le plus sérieux et le plus austère.

(47) Ceci me conduit à des réflexions générales sur le but et la nature de la tragédie: question {144} souvent traitée, le plus souvent mal résolue, et qui à la vérité n'est pas si facile à résoudre. Il y a de quoi s'étonner que nous, êtres naturellement compatissants, entourés des malheurs réels de la vie qui nous touchent, et auxquels nous ne pouvons pas remédier, nous voulions²⁸ encore nous contrister par la représentation de maux imaginaires. Répondra-t-on que nous y trouvons plaisir par la comparaison de notre état

tranquille avec les bouleversements causés par les passions, comme on regarde du rivage une tempête sur mer avec le sentiment de la sécurité? Cette comparaison si connue de Lucrèce:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, etc.

s'applique fort bien, comme Lucrèce l'a voulu, à un philosophe qui, croyant être parvenu à cette conviction stable qui accompagne l'évi[75]dence, contemple avec tranquillité les agitations du doute et de l'erreur; mais elle ne convient nullement au spectateur sensible d'une tragédie. Celui-ci, s'il s'intéresse fortement aux personnages tragiques, ne fera point de retour sur lui-même, ou s'il ne s'oublie pas, c'est un signe qu'il s'y intéresse peu, et que la tragédie manque son effet. Dira-t-on que c'est le besoin de nous tirer de l'engourdissement de la vie habituelle par des émotions vives, quelles qu'elles soient, qui a produit l'art tragique? Je conviens que ce besoin existe; il a donné naissance aux combats d'animaux, spectacle favori chez plusieurs nations: les Romains ont même poussé ce goût jusqu'à voir avec plaisir des hommes se {145} battre à outrance entre eux ou avec des bêtes féroces; mais ces hommes, c'étaient des criminels ou des esclaves auxquels on n'accordait pas les droits de l'humanité. Et nous qui sommes moins endurcis qu'eux, nous, portés à des plaisirs plus délicats, tout en n'admettant sur la scène tragique que des caractères exaltés, voudrions-nous que ces demi-dieux, ces héros descendissent dans l'arène sanglante de la tragédie, comme de vils gladiateurs, uniquement pour ébranler nos nerfs par leurs [77] souffrances? Non, ce n'est pas le spectacle de la souffrance qui fait l'attrait d'une tragédie, ni des jeux du cirque, ni même des combats d'animaux; car dans ces derniers on voit se déployer l'agilité, la force et le courage, enfin des qualités qui ont déjà de l'analogie avec les facultés intellectuelles et morales de l'homme. Je crois que ce qui, dans une belle tragédie, fait ressortir une certaine satisfaction du fond de notre sympathie avec les situations violentes et les peines représentées, c'est, ou le sentiment de la dignité de la nature humaine, éveillé dans nous par de grands modèles, ou la trace d'un ordre de choses surnaturel, imprimée et comme mystérieusement révélée dans la marche en apparence irrégulière des événements, ou la réunion de ces deux causes.

(48) La force et la résistance donnent l'une la mesure de l'autre. C'est le besoin qui fait déployer toutes les ressources. Dans les grands malheurs une âme noble et énergique découvre au fond d'elle-même et met en œuvre ce dépôt de senti{146}ments invincibles que le ciel paraît y avoir placés²⁹, pour ces occasions là; elle découvre alors qu'en dépit des bornes d'une existence passagère, elle touche à l'infini. Les coups de la [78] douleur, en frappant cette âme courageusement concentrée dans elle-même, en font jaillir l'étincelle divine. C'est pourquoi la tragédie, celui de tous les genres qui aspire le plus à l'idéal dans les caractères, est et doit être remplie de situations difficiles, de collisions

compliquées entre le devoir et la passion, ou entre différentes passions, ou entre différents devoirs; de revers imprévus, de terribles catastrophes. Sénèque dit qu'un grand homme luttant contre l'adversité est un spectacle digne des dieux³⁰, et si cette sentence paraît dure au premier abord, plusieurs tragédies antiques peuvent nous en faire saisir le véritable sens. La poésie tragique peut s'écarter de ces sublimes modèles de deux manières: tantôt, en peignant superficiellement la douleur par une froide déclamation et non pas par ses accents naturels, en ne lui laissant porter que des atteintes légères et qui ne pénètrent pas jusqu'au centre de l'existence, en étouffant sa première expression par un héroïsme prodigué, qui dès-lors ne terrasse plus qu'un ennemi chimérique; tantôt, en tâchant de produire un attendrissement efféminé, qui amollit l'âme au lieu de lui donner une trempe plus forte. Le premier défaut est [79] souvent celui de Corneille, presque toujours celui d'Alfieri: les plus anciens exemples du second se trouvent dans Euripide; Meta{147}stase en est rempli; en général, les poètes modernes y sont fort sujets par la pente universelle de leur siècle.

(49) Mais la partie de l'art tragique dans laquelle les modernes ont le plus péché, parce qu'ils n'avaient point d'idées claires et fixes sur la nature et le but de la tragédie, c'est la tendance générale qui doit se manifester dans l'ensemble. On a cherché les marques distinctives de ce genre dans des circonstances absolument accidentelles, comme le dénoûment malheureux ou la dignité royale des personnages. La définition la plus reçue est qu'une tragédie est la représentation sérieuse, et dialoguée dans un style élevé, d'une action une, complète et capable d'inspirer la terreur et la pitié. On croit l'action complète quand on trouve à la fin de la pièce un point de repos souvent assez précaire pour l'imagination ou le sentiment. Quant à l'unité d'action, ce terme est très-vague. L'action tragique se compose nécessairement d'une multitude d'actions partielles; on peut donc la resserrer ou l'étendre à volonté: car une série d'actions [80] occasionnées les unes par les autres, quelque prolongée qu'elle soit, pourra toujours être rassemblée sous un seul point de vue, et désignée par un seul nom. Mais sans insister davantage là-dessus, je ferai observer³¹ qu'un personnage dramatique n'agit pas seulement, mais qu'il éprouve à son tour l'influence des actions d'autrui³², lesquelles ne dépendent pas de lui; sous ce point de vue, on peut considérer ce qui se passe dans une {148} tragédie comme une suite d'événements, tout aussi bien que comme une suite d'actions. En un mot, la scène tragique nous présente, non-seulement les caractères humains, mais encore les destinées humaines. Et qu'est-ce qui réglera ces destinées dans la fiction du poète tragique? Veut-on que ce soit le hasard, c'est-à-dire qu'il n'y ait aucune règle quelconque? Je vois bien qu'une quantité de tragédies sont faites ainsi: on serait fort embarrassé d'y découvrir une tendance inhérente à la nature de la chose même, et un autre but que celui de produire à l'aventure des émotions souvent discordantes entre elles.

Mais je crois que la marche des événements doit se lier à une pensée; que c'est là ce qui constitue la véritable unité d'une tragédie. Ce n'est point une théorie faite en [81] l'air; je me fonde sur l'exemple des Grecs, dont les tragédies représentent généralement une pensée unique bien clairement énoncée, et tellement dominante qu'elle est, pour ainsi dire, l'âme et le génie de tout le genre.

(50) Ce principe invisible, cette pensée fondamentale et motrice dans la tragédie grecque, c'est la fatalité. Elle était comprise dans la croyance religieuse des anciens; on pouvait s'attendre à des faveurs ou à des hostilités de la part des dieux, suivant qu'on se les était rendus propices ou contraires: mais ces êtres finis, quoique puissants, n'étaient pas les souverains arbitres du sort des humains; ils obéissaient eux-mêmes à une destinée aussi inévitable qu'inconcevable, et n'étaient sou{149}vent que les aveugles ministres de ses décrets. Cette doctrine peu consolante, puisqu'elle ne fournit à l'homme vertueux aucune assurance qu'il soit placé sous la protection spéciale de la divinité, peut jeter dans un abattement total les caractères pusillanimes: mais elle donne un nouveau ressort aux âmes fortes, en les obligeant à se replier sur elles-mêmes, et à ne plus compter que sur leurs propres moyens; elle leur inspire la ferme résolution de supporter le mieux qu'il sera possible ce qui [82] est sans remède, et d'opposer au coup fatal une conscience pure et un courage inflexible. C'est à l'influence de cette doctrine qu'il faut attribuer le génie éminemment tragique des poètes grecs à l'époque où la raison sociale étant parvenue à sa maturité, les opinions religieuses étaient encore en pleine vigueur.

(51) Les Romains, avec des institutions plus sévères et une morale plus stoïque, n'ont cependant jamais montré un génie original dans la tragédie. L'on pourrait croire que cela vient uniquement de ce que le développement de leur littérature ne coïncide pas avec l'intégrité des mœurs républicaines. Cependant leurs plus anciens poètes, qui ne faisaient que traduire des pièces grecques, vivaient du temps des guerres puniques. Il y a une raison plus profonde à donner de ce manque d'une tragédie vraiment nationale chez les Romains: c'est qu'ils avaient transporté le tragique dans l'histoire du monde. Arbitres du sort des peuples, ils y jouaient le rôle de cette fatalité destructive {150} qui préside aux tragédies grecques; ils avaient vu crouler tous les empires, et enfin leur propre liberté, par la même pente fatale. Les rois enchaînés et menés en triomphe, les frappaient bien plus immédiatement par le [83] spectacle des terribles vicissitudes humaines, que ne pouvait faire la catastrophe d'une tragédie. Blasés sur les merveilles de la fable tragique des Grecs, ils voulurent renchérir sur leurs modèles, et tombèrent dans des déclamations ampoulées.

(52) La fatalité est directement opposée à notre croyance religieuse; le christianisme lui a substitué l'idée de la providence. Il pourrait donc être mis en doute si un poète chrétien, en voulant faire passer dans ses ouvrages la manière de voir qui est en rapport

avec sa religion, ne se trouverait pas dans l'impossibilité de composer une véritable tragédie, et si la poésie tragique, création de l'homme abandonné à ses propres forces, ne disparaît pas, comme les autres fantômes nocturnes d'une imagination superstitieuse, devant l'aurore de la révélation. Il faudrait répondre par l'affirmative, si la religion nous enseignait que la providence fait constamment prospérer les bons et punit toujours les méchants dans cette vie. Mais les voies de la providence sont impénétrables, il n'y a qu'une piété inspirée qui puisse en saisir les traces: tout ce que nous savons, c'est qu'une félicité éternelle dédommagera l'homme religieux de ses souffrances terrestres; que, dans le grand combat entre le bien et le mal qui se renouvelle sans cesse dans ce monde, le bien doit triompher finalement, et que tout doit aboutir à la gloire de Dieu. Un tel ordre de choses admet donc une infinité de situations où l'héroïsme religieux, quoique modifié autrement que celui de la simple vertu naturelle, peut se déployer dans toute sa force; il admet les événements les plus pathétiques, bien que leur ensemble fasse entrevoir, comme dans une sphère plus élevée, une pensée consolante.

(53) Le système tragique des Grecs est fondé sur un développement de la morale, presque entièrement indépendant de la religion. La dignité de l'homme y est maintenue comme en dépit de l'ordre surnaturel des choses: la liberté morale dispute à la fatale nécessité, qui est supposée gouverner le monde, un sanctuaire intime dans l'âme; et quand la nature humaine est trop faible pour remporter dans ce combat une complète victoire, on lui ménage du moins une honorable retraite. L'idée de la providence n'est devenue une opinion populaire que depuis l'introduction du christianisme; mais les anciens les plus éclairés en ont eu des lueurs, comme de plusieurs autres vérités révélées. La terreur domine dans les tragédies d'Eschyle, et la fatalité y plane au-dessus des mortels dans tout son sinistre éclat. Cependant Agamemnon, les Choéphores et les Euménides, ces trois pièces d'Eschyle qui composent une *trilogie* (c'est-à-dire une suite de tragédies destinées à être réunies dans la représentation), quoique, considérées isolément, elles soient tout à fait conformes au système de la fatalité, prises ensemble, laissent apercevoir quelque chose qui ressemble à la providence. Dans la première pièce, Agamemnon est immolé par Clytemnestre: c'est une vengeance du sacrifice d'Iphigénie, lequel, à son tour, lui avait été imposé parce qu'il avait involontairement offensé Diane. Dans la seconde, Oreste venge son père en assassinant sa mère. Cette suite de vengeances, en même temps justes et criminelles, pourrait se prolonger à l'infini, si, dans la troisième pièce, la sagesse divine, sous la forme de Minerve, n'y mettait pas un terme et ne rétablissait l'équilibre moral, en faisant absoudre, par un tribunal, Oreste, après qu'il eut³³ expié sa révolte contre la nature par la longue persécution des Furies. Dans Prométhée enchaîné, nous voyons un être divin, le bienfaiteur du genre humain, opprimé par la tyrannie du sort: mais il est probable que la seconde tragédie d'Eschyle

sur ce sujet, Prométhée délivré, servait à adoucir un peu l'impression terrible que laisse la première.

(54) Dans les différentes pièces de Sophocle, il trouve des gradations encore plus remarquables à l'égard de la rigueur avec laquelle la fatalité y règne. Sa tragédie d'Œdipe Roi semble écrite exprès pour inculquer ce dogme, pour faire connaître la nature de la fatalité par l'exemple le plus complet et le plus frappant. Un homme est destiné à commettre les crimes les plus atroces: {153} toutes les précautions que prennent ses parents dès sa naissance, celles qu'il prend ensuite lui-même, ne servent qu'à amener l'accomplissement des oracles. La même fatalité l'entraîne enfin à la découverte de ces crimes longtemps ignorés: du haut d'une vie glorieuse et pure en apparence, il est plongé sans ressource dans l'opprobre et dans un affreux désespoir. Mais dans Œdipe à Colone, nous voyons ce même homme, un vieillard aveugle, pauvre, banni, errant sur la terre, trouver enfin un lieu de repos, où il est délivré de cette malédiction céleste qui a si longtemps [87] pesé sur sa tête: nous le voyons dans ses derniers moments exerçant l'autorité paternelle contre un fils dénaturé, entouré de la tendresse de ses filles, protégé et honoré par un illustre héros, enfin sanctifié par une mort miraculeuse et solennelle; et la tombe de celui dont on détournait avec horreur le regard pendant sa vie, devient une bénédiction pour le pays qui la conserve. Les dieux qui ont choisi cet innocent pour offrir un exemple de l'aveuglement des mortels, lui doivent et lui accordent cette réparation d'honneur à la face du monde. C'est encore la fatalité: mais elle a déposé son aspect terrible pour se montrer douce et équitable; c'est la fatalité déguisée en providence. En général, Sophocle, quoique ses ouvrages respirent la grandeur, la grâce et la simplicité antiques, est peut-être de tous les poètes grecs celui dont les sentiments ont le plus d'analogie avec l'esprit de notre religion.

(55) {154} Dans Euripide, on peut distinctement apercevoir un double personnage: le poète, dont les productions étaient consacrées à une solennité religieuse et qui, étant sous la protection de la religion, devait la respecter à son tour; d'autre part³⁴ le sophiste à prétentions philosophiques, qui, [88] au milieu des merveilles fabuleuses, liées à la religion, dans lesquelles il devait puiser les sujets de ses pièces, tâchait de glisser ses doutes et ses opinions d'esprit fort. Dans ce temps, la poésie tragique, soit par le relâchement des mœurs, soit par l'influence des doctrines philosophiques, commençait à s'altérer. Euripide a souvent des scènes qui s'approchent beaucoup du drame bourgeois, ou même de la haute comédie: il fait entrer dans son tableau de la vie héroïque la morale de la vie sociale de ses contemporains; il préfère assez souvent l'attendrissement efféminé au pathétique mâle: il court après les effets brillants et sacrifie le tout à la partie. Avec tous ces défauts, c'est un poète d'une admirable facilité et d'un génie éminemment aimable et séduisant.

(56) Comme les modernes, en vertu de leur religion, ont une manière de voir les rapports moraux et la destinée de l'homme, très-opposée à celle des anciens, il n'est pas étonnant qu'en voulant imiter la tragédie antique ils se soient plus attachés aux formes qu'à la base sur laquelle repose tout ce superbe édifice. Nous ne remarquons dans Euripide que de la vacillation: mais les modernes souvent manquent décidément de tendance générale; {155} ils naviguent sans boussole sur la vaste mer des combinaisons tragiques possibles. Quand ils ont traité des sujets mythologiques, ces fictions nous ayant été transmises, modifiées par les poètes anciens dans le sens de la fatalité, celle-ci s'est introduite quelquefois dans leurs compositions, sans qu'ils en aient eu l'intention, peut-être même à leur insu³⁵. D'autres fois, quelque idée de compensation³⁶, ou même de providence, paraît dans leurs ouvrages; mais isolément, à la surface, et sans qu'elle soit identifiée avec le tout. Mais le plus souvent, lorsqu'ils ont rencontré une fiction ou un fait historique quelconque qui paraît leur offrir des situations pathétiques et une catastrophe frappante, et qu'ils sont parvenus à l'arranger dans le cadre usité des cinq actes, en observant l'unité de temps, de lieu, et les autres convenances théâtrales, ils croient avoir rempli leur tâche, sans se soucier d'un but ultérieur.

(57) Les idées chrétiennes peuvent cependant fournir à la tragédie une base aussi sublime et bien plus consolante que celle que les anciens tiraient de leur religion. L'essai en a été fait: les poètes espagnols ont composé beaucoup de pièces chrétiennes; Calderon [90] surtout, dont l'inspiration était toute religieuse, a donné des chefs-d'œuvre dans ce genre, pour l'appréciation desquels, à la vérité, il faut entrer dans le système dramatique admis au théâtre espagnol. La tragédie chrétienne n'est pas étrangère non plus à la scène française. Sans parler de Polyeucte, d'Esther et d'Athalie, que leur {156} sujet range dans cette classe, je crois qu'Alzire peut mériter le titre d'une tragédie chrétienne. L'orgueil oppressif et la dureté de Gusman paraissent devoir aliéner du christianisme les esprits des Péruviens, et produisent cet effet sur Zamore; les malheurs que ces mêmes défauts attirent à Gusman, et qu'il considère comme un châtement du ciel, lui font manifester dans ses derniers moments des sentiments généreux et charitables: ce miracle opéré par la religion convertit Zamore, et par son moyen sans doute tous ses adhérents. Voilà donc un enchaînement de causes et d'effets où même les imperfections humaines tournent finalement au service de la religion.

(58) Je conçois un troisième système tragique, dont l'exemple a été donné par le seul Shakespeare; ce poète à intentions profondes, qu'on a singulièrement méconnu en le prenant pour un génie sauvage, produisant aveuglément des ouvrages incohérents. J'appellerai Hamlet une tragédie philosophique ou, pour mieux dire, sceptique. Elle a été inspirée par une méditation profonde sur les destinées humaines, et elle l'inspire à son tour. L'âme ne pouvant acquiescer à aucune conviction, cherche vainement à sortir du

labyrinthe par une autre issue que par l'idée du néant universel. La marche à dessein lente, embarrassée et quelque fois rétrograde de l'action, est l'emblème de l'hésitation intellectuelle qui est l'essence du poème: c'est une réflexion non terminée et interminable sur le but de l'existence, une réflexion dont la mort {157} tranche enfin le nœud gordien. Ce genre de tragique est peut-être le plus sombre de tous: car la nature humaine demande à s'appuyer fermement sur une persuasion quelconque; l'irrésolution de la raison lui répugne, et il faut que les ressorts moraux soient extrêmement relâchés, pour que l'homme puisse se complaire dans un scepticisme apathique sur les vérités qui devraient l'intéresser le plus. La tragédie de Lear a beaucoup d'analogie avec celle de Hamlet: elle est même plus forte dans le [92] même genre. Ce qui est exprimé par toute cette composition n'est plus le doute, c'est le désespoir de pouvoir découvrir dans les voies de ce monde ténébreux le moindre vestige d'une idée consolante. Ce tableau gigantesque nous présente un bouleversement du monde moral, tel qu'il paraît menacer du retour du chaos; ce n'est pas une tragédie individuelle; elle³⁷ embrasse le genre humain. Macbeth, au contraire, est écrit dans le système de la tragédie ancienne, malgré l'extrême disparité des formes. La fatalité y règne; nous y retrouvons même ces prédictions qui deviennent la cause de l'événement qu'elles annoncent, ces oracles perfides qui, tout en s'accomplissant à la lettre, trompent l'espérance de celui qui s'y est fié.

(59) Après cette discussion épisodique, mais qui contribuera, j'espère, à rendre plus claires les observations que je vais faire, je rentre dans mon sujet. Dans la pièce d'Euripide que nous avons analysée, la partie de la fatalité est très-bien ordonnée. D'abord il assigne à des événements aussi {158} extraordinaires une cause surnaturelle; la colère de Vénus en est le mobile, et pour preuve qu'aucune prévoyance humaine n'aurait pu les prévenir, [93] la déesse les annonce dans le prologue. Ces prologues, qui instruisent le spectateur d'avance de ce qui va se passer sous ses yeux, et dont Euripide seul, parmi les tragiques grecs, a fait usage, sont fort contraires à notre goût: sans vouloir les justifier, je remarquerai seulement que la tragédie grecque ne connaissait guère l'intrigue, et qu'un poète dramatique aurait tort de compter beaucoup sur l'attrait de la curiosité, puisque cet attrait est usé dès la première représentation. Du reste Euripide pouvait avoir besoin de ces prologues pour familiariser les spectateurs avec ses fictions, parce qu'il se permettait d'altérer la mythologie dans des points fort essentiels. Quoi qu'il en soit, Phèdre est reconnue pour être une victime de la haine fatale de Vénus, puisque cette déesse déclare elle-même qu'elle l'enflamme d'une passion criminelle, uniquement pour se venger d'Hippolyte. Phèdre ainsi devient plutôt l'objet de la pitié que de l'indignation des spectateurs. Racine l'a bien senti; il fait parler sa Phèdre plusieurs fois de la colère de Vénus contre elle et toute sa famille; mais comme cette colère n'est point expliquée, et que Phèdre pouvait bien la supposer dirigée contre elle, seulement [96] pour

son excuse, cela ne fait qu'une faible impression.

(60) Quoique l'Hippolyte d'Euripide s'attire le courroux de Vénus jusqu'à un certain point par sa {159} propre faute, c'est-à-dire parce qu'il néglige le culte extérieur de cette déesse, il y a néanmoins de la fatalité dans son malheur. Vénus est blessée aussi de son indifférence pour³⁸ les plaisirs de l'amour, qui provient de ce qu'il y a de plus original et de plus intime dans le caractère d'Hippolyte: cette chaste pureté de l'âme qui le rend l'adorateur enthousiaste et le favori de Diane. Cependant la protection spéciale de cette dernière ne peut le sauver de sa perte; car, comme Diane le dit exprès [*Hipp.* 1328-30], aucune divinité n'osait contrarier les vues d'une autre à l'égard d'un mortel. C'est donc par la rivalité nécessaire et éternelle entre ces deux déesses opposées, qu'Hippolyte périt. Il y a encore de la fatalité dans ces trois demandes accordées d'avance par Neptune à Thésée, sans doute avec l'intention de l'exaucer miraculeusement pour son propre bonheur. Voilà la seule influence surnaturelle que Racine ait conservée. Il pensait apparemment que la mythologie ancienne n'étant [95] pas un objet de notre croyance, il fallait, en la traitant, mettre de l'économie dans l'usage du merveilleux. Mais un miracle isolé se concilie plus difficilement l'imagination, que tout un ordre de choses où les miracles sont habituels. Du reste le malheur d'Hippolyte dans la pièce française n'arrive assurément pas par la colère de Vénus, puisqu'il lui rend hommage par son amour pour Aricie. Aussi Racine a-t-il cru devoir le rendre un peu coupable envers son père par cette faiblesse, afin de ne pas choquer le sentiment par l'infortune d'un {160} jeune héros parfaitement vertueux; intention manquée, comme je l'ai montré plus haut. Il dit: «Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte, j'avais remarqué dans les anciens qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un philosophe exempt de toute imperfection; ce qui faisait que la mort de ce jeune prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié.» Cette critique contre Euripide est tout à fait injuste. Il est vrai qu'il a doué Hippolyte de toutes les vertus morales: mais enfin il lui fait traiter Vénus avec dédain, et cela seul doit le perdre. Car selon les anciens, il ne suffisait pas d'être vertueux pour [96] plaire aux dieux: on leur supposait des passions humaines; il fallait donc mettre du soin à les flatter personnellement. C'est à cette doctrine religieuse que les censeurs devaient s'en prendre, et non pas au poète.

(61) Cependant dans les deux tragédies l'innocence périt également par un supplice affreux, comme foudroyée par la vengeance divine: chez Euripide, sous la domination de la fatalité; chez Racine, dans un ordre de choses où semblerait plutôt régner la providence, puisqu'il prétend y avoir établi de justes dispensations³⁹. Voyons quels adoucissements les deux poètes ont mis à cette terrible catastrophe, pour apaiser la sensibilité révoltée du spectateur, et lui laisser, au lieu d'une impression pénible, un souvenir cher et attendrissant.

(62) Voici la marche d'Euripide. Thésée croyant encore son fils coupable, raffermi même dans sa {161} persuasion par la rapidité avec laquelle Neptune l'a exaucé, écoute le récit de son désastre avec une attitude ferme, quoique les entrailles d'un père commencent à s'émouvoir en lui. Il ordonne qu'on apporte devant ses yeux Hippolyte blessé à mort. Alors Diane paraît; elle appelle Thésée, elle lui révèle [97] l'innocence, la piété de son fils et la trame à laquelle il a succombé; elle lui reproche, sans ménagement quelconque, le sort funeste et irréparable d'Hippolyte. Ses paroles, empreintes d'une majesté sévère, et qui, avec une brièveté admirable, rapprochent de notre imagination le tableau des événements passés, sont autant de coups de poignard pour Thésée: il est anéanti, il n'a que des exclamations de désespoir pour toute réponse. La déesse ajoute à la fin, comme excuse et consolation, que Vénus courroucée a voulu ce malheur, et a plongé Thésée dans un aveuglement involontaire. Sur ces entrefaites, Hippolyte est apporté par ses compagnons. Il faut se rappeler ici la construction des théâtres anciens, où le *proscenium* était fort large, de sorte que des acteurs, qui ne venaient pas du fond, mais d'un des côtés, étaient vus de loin, et avaient besoin de quelque temps pour arriver au milieu de la scène. Ce temps se passe en gémissements et en plaintes déchirantes, que l'excès de la douleur arrache à l'intrépide Hippolyte. Il supplie ses compagnons de le porter doucement, parce que chaque secousse renouvelle ses tourments: il demande une épée pour les finir; il invoque [98] la mort. Lorsque {162} le triste cortège est arrivé devant le palais, et que le brancard sur lequel on apporte Hippolyte est posé à terre, Diane s'approche de lui, et il se passe entre eux et Thésée une scène que je vais traduire en entier. [*Hipp.* 1389-1461]

(63) DIANE.

O malheureux! dans quelle calamité as-tu été enveloppé! La noblesse de ton âme t'a perdu. [*Hipp.* 1390]

HIPPOLYTE.

O souffle divin! quoique dans les douleurs, je t'ai senti et je suis soulagé. — Sachez que la déesse Diane est dans cette enceinte.

DIANE.

Oui, malheureux, la divinité la plus amie est près de toi.

HIPPOLYTE.

Vois-tu, ma souveraine, l'état déplorable où je suis?

DIANE.

Je le vois; mais les larmes sont interdites à mes yeux.

HIPPOLYTE.

Tu n'as plus ton chasseur, ton fidèle serviteur...

[99] DIANE.

Hélas, non! tu pérís bien cruellement.

{163}HIPPOLYTE.

Ni le conducteur de tes coursiers, ni le gardien de tes images.

DIANE.

La perfide Vénus a ourdi cette trame. [*Hipp.* 1400]

HIPPOLYTE.

Ah! Je reconnais enfin la déesse qui m'anéantit.

DIANE.

Elle était blessée de tes dédains, et haïssait ta sagesse.

HIPPOLYTE.

Je le comprends; Vénus nous a perdu tous les trois.

DIANE.

Vous tous: toi, ton père et son épouse.

HIPPOLYTE.

Je gémiss aussi sur l'infortune de mon père.

DIANE.

Il fut trompé par les desseins d'une divinité.

HIPPOLYTE.

O mon père, que tu es malheureux de cet événement!

[100] THÉSÉE.

C'en est fait de moi, mon enfant, toute la joie de ma vie est détruite.

HIPPOLYTE.

Je pleure bien plus ton erreur que mon sort.

{164}THÉSÉE.

Que ne puis-je mourir à ta place, mon enfant! [*Hipp.* 1410]

HIPPOLYTE.

O dons amers de ton père Neptune!

THÉSÉE.

Plût au ciel que je n'eusse jamais prononcé de tels vœux!

HIPPOLYTE.

Eh quoi? tu m'aurais peut-être tué toi-même dans ton courroux.

THÉSÉE.

Oui, les Dieux avaient égaré ma raison.

HIPPOLYTE.

Hélas! la race humaine est donc sous la malédiction des Dieux.

DIANE.

Calme-toi, car la colère de Vénus offensée, quoi qu'elle fasse, ne peut plus t'atteindre au sein des té[101]nèbres souterraines; ta piété et tes sentiments vertueux te protègent. Je te vengerai sur elle de ma propre main, [Hipp. 1420] en frappant de cet arc infailible le mortel qu'elle chérira le plus. Mais toi, infortuné, pour les peines que tu souffres, je t'accorderai les plus grands honneurs dans la ville de Trézène. Dans les siècles à venir, les jeunes filles avant leurs noces couperont leur chevelure en ton honneur, te vouant leur deuil profond et leurs larmes. L'accord mélodieux de voix virginales te célébrera toujours, et l'amour mémorable de Phèdre pour toi ne tombera jamais dans l'oubli. [Hipp. 1430] Mais toi, fils du {165} vieillard Égée, prends ton fils dans tes bras, et serre-le contre ton cœur: car tu l'as perdu involontairement; il est naturel que les hommes pêchent quand les Dieux les induisent en erreur. Et toi, Hippolyte, je t'exhorte à ne point détester ton père; car c'est ta destinée qui t'a fait périr. Reçois mon dernier salut. Il ne m'est pas permis de voir les morts, ni de souiller mon regard par des exhalaisons mortelles; et déjà je te vois approcher du moment fatal.

HIPPOLYTE.

Salut à toi aussi, vierge bienheureuse, [Hipp. 1440] et puisses-tu quitter sans peine notre longue intimité! Je fais ma paix avec mon père, puisque tu le veux; car de tout temps j'ai obéi à tes paroles. (*Diane s'éloigne.*) Ah! ah! déjà les ténèbres se répandent sur mes yeux. Prends-moi dans tes bras, mon père, et soutiens mes membres brisés.

THÉSÉE.

Hélas, mon enfant! quelle douleur tu me prépares!

[102] HIPPOLYTE.

C'en est fait de moi; je vois les portes de l'enfer.

THÉSÉE.

Et tu laisses mon âme chargée d'un crime?

HIPPOLYTE.

Non assurément, puisque je t'acquitte de ce meurtre.

THÉSÉE.

Que dis-tu? tu me décharges du sang versé? [Hipp. 1450]

HIPPOLYTE.

J'en atteste Diane et son arc invincible.

{166} THÉSÉE.

Enfant chéri, que tu te montres généreux envers ton père!

HIPPOLYTE.

Adieu donc, mon père! mille fois adieu!

THÉSÉE.

Ah, que ton âme est bonne et pieuse!

HIPPOLYTE.

Prie les Dieux de t'accorder des fils tels que moi.

THÉSÉE.

Ne m'abandonne pas, mon enfant, fais encore quelque effort.

[103] HIPPOLYTE.

Tous mes efforts sont finis; je me meurs, mon père. Voile à l'instant mon visage de ton manteau. (*Il meurt.*)

THÉSÉE.

O Athènes, illustre contrée de Pallas, de quel homme es-tu privée!

Infortuné que je suis! [*Hipp.* 1460] ô Vénus, je me ressouviendrai éternellement de tes coups!

(64) Telle est cette scène imparfaitement traduite et dépouillée du charme de la diction et de l'harmonie des vers. Je n'en connais point de plus touchante dans aucune tragédie ancienne ou moderne: tout y paraît simple et naturel; cependant l'art des contrastes y est admirablement employé. Nous voyons la majesté immortelle auprès de la {167} jeunesse expirante, les déchirements du repentir auprès des émotions d'une âme pure. Diane montre pour les maux des humains toute la pitié qui est compatible avec son essence divine; mais il y a néanmoins dans ses paroles je ne sais quelle empreinte d'une sérénité céleste. À l'approche de la déesse tutélaire les douleurs d'Hippolyte s'apaisent: il se meurt; mais il ne souffre plus. Elle sanctifie par sa présence la dernière heure de son favori⁴⁰, et son départ annonce solennellement ce moment mysté[104]rieux qui nous attend tous, et dont personne ne sait se former une idée. Le jeune héros, en quittant une si belle vie, n'en regrette pas les jouissances terrestres: c'est le culte de Diane qui était son plus cher partage; c'est pour son père qu'il s'afflige. Quelle douceur, quelle noblesse, quelle piété filiale dans tout ce qu'il dit à Thésée! Il faudra bien convenir ici que les anciens ont quelquefois deviné les sentiments chrétiens; c'est-à-dire, ce qu'il y a de plus aimant, de plus pur et de plus sublime dans l'âme. Enfin, et c'est l'essentiel pour l'impression totale que produit cette tragédie, la dure fatalité est adoucie autant qu'il était possible. Hippolyte mourant est entouré de toutes les consolations imaginables: son père, repentant et désespéré, lui montre une tendresse sans bornes; une déesse le soulage, le plaint et lui promet les honneurs immortels d'un héros; image aussi vivante de la félicité éternelle obtenue en échange d'une existence passagère, que la religion des anciens

pouvait l'admettre.

(65){168} Qu'est-ce que Racine a mis à la place de tant de beautés? Rien, absolument rien. Dans sa pièce, Hippolyte meurt sans savoir si son innocence sera jamais reconnue, sans revoir même [105] Aricie, et plein d'inquiétude sur le sort de son amante. Phèdre, en mourant, lui fait réparation d'honneur; Thésée se repent de son injustice: mais tout cela est tardif, et en outre faiblement énoncé. Il est vrai, le poète ne nous rend pas témoins des souffrances d'Hippolyte et de sa mort, qui n'est mise qu'en récit; il nous affecte donc beaucoup moins fortement: mais le fond de la chose, c'est-à-dire l'affreux sort de l'innocence, reste le même. Les anciens avaient peut-être des nerfs moins délicats que nous, mais certainement une sensibilité plus vraie et plus naturelle: ils voulaient bien, dans les ouvrages de l'art, se livrer à la pénible sympathie pour la douleur physique, pourvu qu'il en eût une compensation morale. Je crains que les modernes qui ont traité les sujets tragiques tirés de l'antiquité, ne les aient rendus souvent plus choquants et plus atroces dans le fond, en même temps qu'ils en affaiblissaient l'effet et polissaient la surface.

(66) Sans doute Racine, par égard pour les convenances théâtrales exigées de son temps, n'a pas osé introduire sur la scène un homme mourant de ses blessures; ce que pourtant, [106] après lui, d'autres poètes français se sont permis: beaucoup moins a-t-il osé faire paraître une déesse, de peur qu'un tel miracle visible ne devînt ridicule. Cela prouve {169} seulement quel désavantage il y a pour le poète à tirer son sujet d'un monde merveilleux, dont les fictions ont perdu leur vie et leur réalité pour les spectateurs actuels, à moins qu'ils ne veuillent l'y suivre de bonne volonté et avec une imagination docile. Dira-t-on, pour justifier Racine, qu'Hippolyte, dans toute la pièce, n'inspire qu'un intérêt médiocre, que tout est absorbé par l'intérêt pour Phèdre, et que la mort de celle-ci est la véritable catastrophe? Je ne crois pas que le sujet ait gagné à être retourné ainsi; mais, en tout cas, l'ayant pris dans ce sens, le pompeux récit de Théràmène n'est plus qu'un hors-d'œuvre: au lieu de renchérir sur la mort horrible d'Hippolyte, il fallait en affaiblir l'impression; il valait peut-être mieux laisser son sort dans le vague. C'est trop peu dire, il n'y avait aucune nécessité de le faire mourir. Phèdre pouvait se tuer, persuadée que la malédiction de Thésée pousserait Hippolyte à sa perte: Thésée pouvait être éclairé à temps sur l'innocence de [107] son fils; il pouvait révoquer ses vœux adressés à Neptune. Hippolyte pouvait revenir sur la scène, s'étant vu sauvé au moment où il croyait périr; il pouvait se réconcilier avec son père après la mort de la femme coupable. Aricie pouvait être unie à son amant, et on aurait vu l'amour vertueux récompensé, tandis que l'amour criminel eût été puni. Si la beauté principale de la pièce consiste dans le rôle de Phèdre, comme on en convient, cela n'aurait pu lui nuire aucunement. Après toutes les émotions causées {170} par sa passion, le dénoûment aurait été plus satisfaisant, les impressions en

général plus harmonieuses, et le but moral de l'auteur mieux rempli. Les anciens se sont permis des déviations de la mythologie établie, tout aussi grandes; et les droits d'un poète moderne, à cet égard, sont encore plus étendus, parce que les traditions de la fable ne sont plus des articles de foi.

(67) Je termine ici ma comparaison des deux pièces, et je laisse au lecteur à juger si l'assertion de M. de Laharpe est fondée, que *Racine a partout substitué les plus grandes beautés aux plus grands défauts*. Quels que soient les [108] arguments que l'on veuille opposer au résultat de mon examen, je souhaite qu'il puisse mener à des pensées, fécondes pour l'art dramatique, sur le différent esprit de la tragédie grecque et de la tragédie française.

ENDNOTES: TEXTUAL VARIANTS

- ¹ The 1842 edition has the full 1807 title in the table of contents on page xxv, but the chapter title on p. 87 and running head are instead “Comparaison des deux Phèdres,” the title also used by Schlegel in his Avant-Propos.
- ² et l'on arrive bientôt à croire 1807
- ³ et des vers 1807
- ⁴ avait devant les yeux, surtout dans le commencement de sa carrière 1807
- ⁵ comme tous 1807
- ⁶ profondes 1807
- ⁷ seule peut 1807
- ⁸ dans le maniéré 1807
- ⁹ céleste, ni surtout 1807
- ¹⁰ sinon: Si 1807
- ¹¹ surtout 1807
- ¹² pis 1807
- ¹³ L'instant d'après 1807
- ¹⁴ les présenter tels qu'ils sont 1807
- ¹⁵ revient 1807
- ¹⁶ ce lien pour tes cheveux dorés, qu'une 1807
- ¹⁷ Il le refuse 1807
- ¹⁸ doit être surtout 1807
- ¹⁹ dont l'instant d'après 1807
- ²⁰ Mais j'observe 1807
- ²¹ nuit surtout 1807
- ²² repousser 1807
- ²³ J'observerai 1807
- ²⁴ est fondé 1807
- ²⁵ Toutefois si l'on 1807
- ²⁶ contenter d'une rétribution tardive, 1807
- ²⁷ Avec cette concession-là, 1807
- ²⁸ veillions 1807
- ²⁹ placé 1807
- ³⁰ Dieux 1807
- ³¹ j'observerai
- ³² des actions des autres 1807
- ³³ il a 1807
- ³⁴ d'autre part *added* 1842
- ³⁵ même sans qu'ils l'aient su 1807
- ³⁶ rétribution 1807
- ³⁷ mais elle 1807
- ³⁸ envers 1807
- ³⁹ rétributions 1807
- ⁴⁰ présence sa dernière heure 1807

GLOSSARY OF PROPER NAMES

Agamemnon: name of the first tragedy of Aeschylus' trilogy *Oresteia* (458 BCE) and of the Argive king, leader of the Greek expedition against Troy, who in the play is murdered by his wife Clytemnestra on the day of his return.

Ajax: tragedy by Sophocles on the subject of the warrior Ajax's suicide at Troy.

Alfieri: Vittorio Alfieri (1749-1803), Italian dramatist.

Alzire: a tragedy by Voltaire (1736) and name of the lead female role in the play.

Apollon: the god Apollo, son of Zeus, archer-god, oracle, and sun-god, represented in Greek art as an idealized youth.

Apollon du Vatican: the so-called Apollo Belvedere, from its location in the Vatican, admired by Winckelmann and those inspired by him, like the Schlegels, as a supreme expression of Greek classical art, although it is now held in fairly low esteem; a Roman marble copy of a Greek bronze of ca. 330 BCE.

Aricie: a character invented by Racine to normalize Hippolyte by giving him a love-interest and to complicate the plot by the parallel between Phèdre's forbidden love and Hippolyte's desire that is contrary to his father's wishes, and by the motif of Phèdre's jealousy.

Aristophane: Aristophanes (ca. 445-ca. 386), one of the greatest writers of Attic Old Comedy and the only one for whom complete plays have survived in the manuscript tradition. Aristophanes frequently quotes and parodies Euripides and uses him as a character in *Acharnians* (425), *Women at the Thesmophoria* (411), and *Frogs* (405); in the last of these Euripides loses a contest for best tragedian to Aeschylus, and this play turned out to be a major source for many subsequent assessments of the style and shortcomings of Euripides' drama.

Aristote: Aristotle (384-322), immensely influential philosopher, student of Plato's Academy and then founder of the Peripatetic School at the Lyceum; among his works is the difficult, incomplete text of the *Poetics*, a theoretical and historical treatment of serious fiction (for him, epic poetry and tragedy).

Athènes: Athens, the city that Theseus rules, but in both Euripides and Racine he and his family are temporarily residing in Troezen, because Theseus needs to expiate the pollution of killing by a period of exile.

Bacchus: the god Bacchus or Dionysos, son of Zeus, god of wine, often represented in antiquity as a beautiful youth.

Batteux: abbé Batteux, Charles Batteux (1713-1780), critic, author of *Les principes de la littérature* (1774), *Les quatre poétiques: d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux* (1771), and *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746). He published an essay entitled "L'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine" in

Mémoires de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres 42 (1786) 452-72.

Bouillon: the Duchess of Bouillon, Marie-Anne Mancini (1649-1714) and her brother the Duke of Nevers, Philippe-Jules Mancini (1641-1707), were niece and nephew of Cardinal Jules Mazarin (1602-1661), righthand man of Cardinal Richelieu and his successor as virtual regent of France from 1642 to 1661; the Duchess and Duke were the most powerful supporters of Pradon in his rivalry with Racine at the time of *Phèdre*.

Brumoi: le père Brumoy, Pierre Brumoy (1688-1742), author of *Le Théâtre des Grecs* (1730), a multi-volume work including translation of many plays of Aeschylus, Sophocles, Euripides, and Aristophanes (and Seneca), with literary analyses and comparisons to French plays of Racine, Corneille, and Routrou.

Calderon: Pedro Calderon de la Barca (1600-1681), one of the greatest playwrights of Spain's Golden Age, who wrote both secular and religious plays.

Choéphores: *Choephoroi*, or *The Libation-Bearers*, the second tragedy of Aeschylus' trilogy *Oresteia* (458 BCE), in which Orestes kills his mother Clytemnestra to avenge his father Agamemnon.

Clytemnestre: Clytemnestra (Greek Klytimestra), wife of Agamemnon and mother of Orestes, in Aeschylus' trilogy *Oresteia* (458 BCE).

Corneille: Pierre Corneille (1606-1684), second greatest tragedian of the classical French theater; his most famous play was *Le Cid* (1637); later in his career, he wrote *Trois discours sur le poème dramatique* (1660), propounding a theory of tragedy and defending his works as in line with the theories of the ancients.

Déjanire: Deianeira, wife of Heracles who caused his death, either deliberately to punish him for taking Iole as his concubine, or accidentally in trying to win back his love with a potion that turned out to be poison (see Sophocles' *Women of Trachis*).

Diane: the goddess Diana (Greek Artemis), virgin huntress.

Dioscures de Monte-Cavallo: very large double statue group of the two youthful sons of Zeus, the Dioscuri (Castor and Pollux), each standing beside and controlling a spirited horse; the two now flank an obelisk and overlook a fountain in the Piazza del Quirinale (formerly known as Monte Cavallo because of the statues) in Rome; they are Roman copies of classical Greek work, moved from the Baths of Constantine.

Dryden: John Dryden (1631-1700), English playwright, poet, and critic.

Eschyle: Aeschylus (ca. 525-456), the earliest of the three great Athenian tragedians whose works were most highly valued from the late fifth century B.C.E. onwards; author of the tragic trilogy *Oresteia* (458), consisting of *Agamemnon*, *Choephoroi* (*The Libation-Bearers*), and *Eumenides* (*The Furies*). *Prometheus Bound* is another

of the seven tragedies surviving in the medieval corpus of Aeschylus, but since Schlegel's time some scholars have concluded that the play is not by Aeschylus, but by an unknown fifth-century author. In the Schlegel's scheme of the history of the genre, Aeschylus is the rude genius of great power, preparing the way for the classical harmony and perfection of Sophocles.

Euménides: *Eumenides*, or *The Furies*, the third tragedy of Aeschylus' trilogy *Oresteia* (458 BCE), in which Orestes is pursued by the punishing demons known as Furies but is saved by Athena, whereupon the Furies are reconciled to Athens and worshipped as Eumenides, "the kindly ones."

Euripide: Euripides, born ca. 485-480, died late 407 or early 406, one of the three great Athenian tragedians whose works were most highly valued from the late fifth century B.C.E. onwards. Seventeen of his tragedies survived in the manuscript tradition, the best known of which are *Medea* (431), *Hippolytus* (428), *Trojan Women* (415), and *Bacchae* (performed posthumously 405).

Furies: see Euménides.

Gusman: a chief character in Voltaire's *Alzire* (see annotation on §(57)).

Hercule: Hercules or Heracles, mightiest Greek hero, on whose exploits some of those attributed to Theseus were modelled, and who is supposed to have shared some adventures with Theseus.

Hippolyte: Hippolytus, illegitimate son of Theseus by an Amazon mother (Antiope), title character of Euripides' *Hippolytus* (428 BCE).

Horace: Quintus Horatius Flaccus (65-8 BCE), Roman poet of the Triumviral Period and Age of Augustus; among his works are verse epistles in dactylic hexameters related to the art of poetry, the longest of which is known as *de arte poetica*, a work highly respected in the Renaissance.

Iole: daughter of Eurytus, king of Oechalia, and sister of Iphitus; when dining as a guest in Eurytus' house, Heracles saw her and desired her; eventually, he sacked the city and killed her father in order to make her his concubine.

Junon: the goddess Juno (Greek Hera), wife of Zeus.

La Harpe: Jean-Francois de La Harpe (1739-1803), dramatist and critic, author of *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1799-1805).

Lucrèce: Lucretius, Titus Lucretius Carus (ca. 94-55 or 51 BCE), author of the didactic hexameter poem of Epicurean doctrine called *de Rerum Natura*, "On the Nature of Things."

Lysippe: Lysippos of Sicyon, bronze sculptor active ca. 370-315, noted for introducing changed proportions, a greater dynamism of bodily stance and emotion, tendencies that prefigured some of the best sculpture of the next two centuries. Schlegel's

chronology comparing Aeschylus-Sophocle-Euripides to Phidias-Polykleitos-Lysippos is forced, since Phidias and Polykleitos are more or less contemporaries of Sophocles, and Lysippos follows half a century after the death of Euripides.

Schlegel's notion that the third phase gives in to the picturesque could, however, be applied to some late fifth-century sculpture, such that on the Nike balustrade on the Acropolis of Athens.

Méléagre: statue of the hunter Meleager with his hound, a Roman marble copy of a Greek bronze original of the fourth century, now in the Belvedere of the Vatican.

Mercure: Mercury (Greek Hermes), son of Zeus, messenger-god.

Mérope: tragedy by Voltaire (1743).

Metastase: Pietro Metastasio (1698-1782), Italian playwright and librettist.

Minerve: see Pallas.

Neptune: god of the sea (Greek Poseidon), believed to be the true father of Theseus, while Aegeus was his human father; because of this relationship, the god has promised to fulfill Theseus' prayers or curses.

Œdipe: Oedipus, king of Thebes and hero of Sophocles' famous *Oedipus the King* as well as his *Oedipus at Colonus* (telling of Oedipus' honorable and supernatural end, years after the disaster of his recognition of patricide and incest).

Œnone: nurse and confidante of Phèdre in Racine's version, corresponding in many ways to the unnamed nurse found in the versions of Euripides and Seneca.

Omphale: queen of Lydia who purchased Heracles as a slave when Zeus ordered that he be sold into slavery for one year to atone for his underhanded murder of Iphitus, the brother of Iole.

Oreste: son of Agamemnon and Clytemnestra, killer of his mother in vengeance for his father, and chief human character in the second and third tragedies of Aeschylus' *Oresteia* (458).

Pallas: alternative name of Athena (Roman Minerva), Greek goddess of wisdom.

Panope: female palace attendant in Racine's *Phèdre*.

Pasiphaë: wife of King Minos of Crete, mother of Ariadne and Phaedra by Minos, and of the monstrous Minotaur by a bull after she was overcome with erotic infatuation with the animal; in a fragment surviving from Euripides' play *The Cretans*, Pasiphaë defends herself by saying this infatuation came upon her through divine agency because a god had been angered by Minos and wanted to punish him.

Phèdre: the title of Racine's most famous tragedy (first staged in 1677) and of the title character, Phaedra, daughter of Minos, king of Crete, and wife of Theseus, king of Athens.

Phidias: (or Pheidias) Athenian sculptor (ca. 490-ca. 432) whose greatest works were

massive chryselephantine statues of Athena and Zeus, the former inside the Parthenon on the Acropolis of Athens (449-437), the latter inside the Temple of Zeus in Olympia (ca. 435). Schlegel may also have believed the marble sculptures of the Parthenon were his work, but nowadays they are usually considered the work of his pupils. By comparing Aeschylus to Phidias, Schlegel has in mind the stunning grandeur of Phidias's statues of the gods and the grandeur he ascribed to Aeschylus' dramatic conceptions and style.

Platon: Plato (429-347), Athenian philosopher, pupil of Socrates and founder of the Academy; he famously refused entry to the tragedians and Homer in the ideal states he envisioned in *Republic* and *Laws*.

Poétique: the *Poetics* of Aristotle, written in the second half of the fourth century BCE, one of the most influential texts in the history of western literary criticism.

Polyclète: Polykleitos, bronze sculptor from Argos or Sicyon active in the years ca. 460-410, famous for his statues of male athletes or warriors, based on ideal proportions and featuring a harmonious combination of relaxation and tension. Proportion, harmony, and serene control of underlying emotion and tension are for the Schlegels the hallmarks of the height of classical style, which they saw embodied in Sophocles.

Pradon: Nicolas Pradon (1644-1698), playwright who, at the urging of rivals and enemies of Racine (the *cabale* referred to in §(21)), composed a competing *Phèdre et Hippolyte*, which was brought to the stage shortly after Racine's in 1677 and enjoyed a brief success that surpassed that of the first run of Racine's version. Within a few years, however, Racine's play was greatly admired and frequently performed, while Pradon's was not.

Prométhée: *Prometheus Bound*, a tragedy transmitted among the works of Aeschylus, but believed by many modern scholars to be by an unknown author. Fragments also survive from *Prometheus Unbound*, a companion piece by the same author.

Racine: Jean Racine (1639-1699), greatest classical playwright of the French tradition; raised by his Jansenist grandmother and well educated in the classical languages at a Jesuit school; as young man, lived in Paris, wrote poetry, associated with leading patrons and intellectuals, and began to write plays on classical themes in 1664 (the first two were produced by Molière). The series of his great plays runs from *Andromaque* in 1667 to *Phèdre* in 1677. A spiritual crisis (or weariness of attacks on him) and a new job as the king's historiographer led him to abandon the theater for last 22 years of life, except for two plays on biblical themes written for students at the school in Saint-Cyr (near Versailles) founded by Madame Maintenon for girls of noble birth but limited means.

- Sénèque:** Seneca, or Seneca the Younger, Lucius Annaeus Seneca (ca. 3 BCE-65 CE), courtier and adviser to the emperor Nero, philosopher, essayist, and author of Latin tragedies, including a *Phaedra*, to which Racine owes some features of his play.
- Sophocle:** Sophocles (ca. 495-406), one of the three great Athenian tragedians whose works were most highly valued from the late fifth century BCE onwards and the one regarded by both Aristotle and the Schlegel as the classical master of the art. Author of *Oedipus the King* (date unknown, often assigned to 430-425) and *Oedipus at Colonus* (performed posthumously). Schlegel does not mention *Antigone*, which was Hegel's example of the finest possible tragedy.
- Théramène:** tutor of Hippolytus, character invented by Racine to serve as confidant for the young hero.
- Thésée:** the hero Theseus, son of Aegeus and his successor as king of Athens, husband of Phaedra (with legitimate son(s) by her) and father of the illegitimate Hippolytus by an Amazon mother (Antiope).
- Thespius:** king of Thespieae who entertained Heracles during a long hunt for a lion and had one of his 50 daughters sleep with him each night so that all could bear children by Heracles.
- Trézène:** Troezen, a town in the Peloponnese, across the Saronic Gulf from Athens, linked to the story of Theseus' birth and childhood and thus the site of his temporary exile in both Euripides and Racine.
- Troyennes:** *Trojan Women*, a tragedy by Euripides (415 BCE).
- Vénus:** Venus (Greek Aphrodite), goddess of love.
- Virgile:** Vergil or Virgil, Publius Vergilius Maro (70-19 BCE), greatest Roman hexameter poet, author of the pastoral *Eclogues*, the didactic *Georgics*, and the epic *Aeneid*.
- Voltaire:** penname of François-Marie Arouet (1694-1778), French philosopher and essayist who also wrote literary works, including tragedies, the prefaces of which contain statements of his dramatic theory and criticism. His tragedy *Mérope* was published in 1743 and his *Alzire* dates from 1736.
- Winckelmann:** Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), German art historian and archaeologist who lived in Rome from 1755 to 1768 and became the spokesman for a new classicistic movement based on appreciation of the achievements of the Greeks as distinct from the Romans, inspiring the "Greek Revival" and influencing the Schlegels, Hegel, Goethe, and other German intellectuals and scholars of the next generation.
- Zamore:** a chief character in Voltaire's *Alzire* (see annotation on §(57)).

ANNOTATIONS

- §(3) **dans ses deux dernières pièces:** *Esther* (1689) and *Athalie* (1691), plays on Old Testament subjects written for performance by the girls of the school at Saint-Cyr; both plays contain a chorus, in the style of Greek tragedy.
- §(4) **Euripide a été le poète favori de ses contemporains:** After his death, Euripides soon became the most popular tragedian among theatergoers around the Greek world and eventually among readers. During his life he was clearly highly respected and constantly allowed to produce his plays at the major Athenian festival competition (City Dionysia) and was enthusiastically appreciated by a part of his audience, but he won only 4 victories in his lifetime (out of probably 21 productions spread over the years 455 to 408), many fewer than Sophocles, who was producing plays during that entire period, sometimes in the same competition with Euripides. So it is tendentious of Schlegel to say he was the favorite poet of his contemporaries.
- §(4) **Aristote qui appelle Euripide le plus tragique des poètes:** Aristotle, *Poetics*, chapter 13, 1453a28-30: “Euripides, even if he does not manage the other aspects <of his art> well, appears to be the most tragic of the poets.”
- §(4) **La proposition de Platon:** the words placed in italics by Schlegel are not a direct quotation of Plato, but a paraphrase of some of his key objections to poetry and mimesis. For Plato’s expulsion of traditional poetry from his ideal state, see *Republic* 377b-403c (in Books 2-3) and 595-608b (in Book 10) and compare *Laws* 817. The passages that are most similar to Schlegel’s paraphrase are found at *Rep.* 411a-b, 595b, and 605c-d.
- §(4) **cette proposition se rapporte principalement à Euripide:** this is Schlegel’s own tendentious opinion, not the opinion of Plato, who classes Homer with the tragedians in *Republic* and cites many passages of offensive material from Homer and Aeschylus. Schlegel may have in mind Plato’s attack on the development of more complex musical styles and instruments (*Laws* 700-701): although Plato does not name any specific poet in that attack, Schlegel could have combined Aristophanes’ mockery of “New Music” in Euripides with Plato’s critique to conclude (wrongly) that Plato had Euripides in particular in mind. Schlegel claims that *Prometheus (Bound)* would be exempt from the Platonic criticism, but Plato would have considered that play subject to strong criticism for a different reason, its depiction of the gods as deceitful, lustful, and cruel.
- §(5) **paraissent avoir exclu entièrement l’amour de leurs compositions:** This is an exaggerated claim, since Clytemnestra’s adulterous love for Aegisthus and the erotic attraction to Helen felt by Menelaus and Paris are significant themes of Aeschylus’

Oresteia, and Eros and Aphrodite are the major force in the lives of Deianeira and Heracles as portrayed in *Trachinian Women* of Sophocles. But there is no denying that erotic themes are more frequent in Euripides and often treated in a different way.

- §(5) **la tragédie étant principalement destinée à faire ressortir la dignité de la nature humaine:** Schlegel elaborates on his conception of the aim and nature of tragedy later in §§47-58. The emphasis on the dignity of man is typical of the Enlightenment and the Romantics, and although there are aspects of Greek art and literature that may be read as evoking such dignity, it is a characteristic mistake of any classicistic approach to pay attention only to the dignity or grandeur and to overlook the weakness, pettiness, cruelty and fragility of man that are also portrayed in Homer and the tragedians. This idea of human dignity is intimately linked to the formulation of the tragic as a conflict between (human) freedom and (supernatural) necessity, which became a standard definition in the German academic tradition and still influences popular approaches to tragedy as a genre.
- §(6) **l'horreur de l'inceste:** Schlegel puts a lot of weight on the notion of incest to champion Euripides over Racine, but this is a tendentious claim, and the social situation in Euripides is not very different from that in Racine. The shocking nature of Phaedra's desire in Euripides has more to do with the violation of the integrity of the family and of the loyalties and hierarchy of values within it than with the biological fact that Hippolytus is Theseus' son, since Phaedra is not a blood relation of Hippolytus (unlike the case of Jocasta and Oedipus and various Greek myths of father-daughter and brother-sister incest). Hippolytus' shock at the proposal does not have to do with incest, but with his overall rejection of sexuality and his sure belief that a liaison with his father's wife would be not only adulterous but impious in his relation to his father. For father and son sharing the same woman, compare Heracles' insistence in Sophocles' *Women of Trachis* that his concubine Iole be married to his son Hyllus after he dies; and the story of Phoenix's estrangement from his father in *Iliad* 9.447-480.
- §(7) **pour la distinguer d'une autre du même nom:** Euripides' wrote two plays entitled *Hippolytus*, and in the later tradition they were sometimes distinguished with epithets as "Hippolytus veiling himself" (*kaluptomenos*) and "Hippolytus offering a crown" (*stephanias* or *stephanephoros*). Ancient scholars concluded that the former play, in which Phaedra apparently approached Hippolytus directly, was the earlier, and that our surviving play is the later, in which he "corrected what was unseemly and worthy of reproach." This reasoning of the ancient scholars may be mere inference, but our play nevertheless probably is the later of the two, in which case it was part of a victorious set of plays Euripides produced in 428.

- §(7) **toute la composition tend à célébrer le vertu de ce jeune héros:** Schlegel downplays the complexity of Euripides' portrayal of Hippolytus. While it is true that by the end of the play the audience is strongly invited to admire his integrity and purity and pity his suffering, many modern critics consider his behavior earlier in the play less sympathetic, because of his exclusivity, his blindness to the wise warning of his servant, and the very oddity in classical Greek culture of the idea of male devotion to virginity.
- §(8) **quoiqu'ils soient en présence:** Schlegel here assumes the interpretation favored by most critics: at line 600 of Eur. *Hipp.* Phaedra moves to the side of the door, where she has been eavesdropping on the shouts indoor, and remains outside a little to the side while the nurse and Hippolytus emerge and carry on the dialogue in 601-668, whereupon Phaedra moves to the center and sings lines 669-679. A less likely alternative view (reflected in the Loeb Classical Library translation) has Phaedra go indoors at 601 and come out again at 680 (with the nurse singing 669-679), so that Phaedra and Hippolytus do not share the stage.
- §(9) **il est écrit dans ce mesure:** anapaests, which were usually chanted or intoned rather than sung like full lyric measures; the scene is *Hipp.* 176-266.
- §(9) **Phèdre reste seule avec le chœur ... La nourrice revient:** The correct staging is rather that the nurse never leaves the stage, but hears Phaedra's long speech (*Hipp.* 373-430) and responds to that speech in her balancing argument (433-481), the two speeches forming an *agôn logôn* or "contest of speeches," a typical form in Sophocles and Euripides.
- §(9) **qui est toujours sur son lit de repos:** It is much more probable that Phaedra rises from her sickbed before delivering the great speech at *Hipp.* 373ff. and remains upright until she goes in after line 731. At any event, she is certainly standing already when she moves closer to the door at 567 to eavesdrop.
- §(11) **la mort de Thésée:** fragments 686 and 687 of Sophocles' play *Phaedra* (about which we know almost nothing) indicate that Theseus there has returned from the underworld, so this method of partially excusing Phaedra's revelation or declaration of her love for Hippolytus may go back to him. Seneca also uses the motif of Theseus' absence in the underworld. On this point as on several others in his discussion, Schlegel seems somewhat disingenuous when he writes as though Racine had modeled his play solely on Euripides, whereas there are in fact various aspects of it influenced by Seneca's *Phaedra* instead. Schlegel was not unaware of Seneca's play, for in §(40) he does, exceptionally, refer to a motif that Racine took over from Seneca (Hippolytus' sword dropped by him and then used against him as evidence of assault).
- §(12) **une image dégradée de l'humanité:** Schlegel's disapproval here is related to his

insistence that tragedy intrinsically aims to display “human dignity” (cf. note on §(5)). Compare also his criticisms in §(14) “la peur exerce un prodigieux empire sur l’âme de Phèdre” and “il y aurait eu plus de noblesse”; §(17) “sans aucun mérite de courage, sans aucune dignité” and “qu’ils soient au moins d’une trempe forte, qu’une faiblesse et une vacillation continuelle ne les mettent pas etc.”; §(35) “la dignité d’un héros aussi fameux.”

§(12) **footnotes:** La Harpe’s comment is in *Parte II, Livre I, Chap. III, Section VII* (6th paragraph) of his *Lycée, ou Cours de Littérature ancienne et moderne* (=vol. 3, p. 356 of the 1813 edition). To be fair to La Harpe, when he speaks of Racine’s *tour adroit*, he is noting how Racine’s version at this point adds a new twist to what was in his Senecan source. The quotation of Batteux is from “L’Hippolyte d’Euripide et la Phèdre de Racine” published in *Mémoires de l’Académie royale des inscriptions et belles-lettres* 42 (1786) 463. There he is discussing a “défaut de convenance” that he considers to be in the end excused by the depiction of Phèdre’s passion. Schlegel’s quotation is inexact. The original is: “Phèdre apprend que Thésée est mort, et elle prend ce moment pour faire un déclaration d’amour; l’épouse du mort au fils du mort!”

§(14) **Phèdre dit elle-même l’instant d’après:** Schlegel’s argument here is captious. Phèdre refers to the current rumor that Thésée has gone to the underworld to help his friend abduct Persephone, wife of the god of the underworld, not to a previous journey to and return from the underworld. Racine, for seemliness, has in fact followed an ancient rationalistic reinterpretation of the myth meant to remove some of the impiety and all of the supernatural from the story: the story is taken to be a distortion of a more realistic episode, where the king whose wife is to be abducted or seduced is a human king and the imprisonment is in a subterranean vault, not the actual underworld. See Plutarch, *Life of Theseus*, 32.4-5: “paying back the service <of Perithous’ help in abducting Helen>, Theseus traveled with him to Epirus to get the daughter of Aidoneus, king of the Molossians, who had given the name Persephone to his wife, Kore to his daughter, and Cerberus to his dog, and who used to bid the suitors of his daughter to fight with the dog and the winner to take the girl as wife. Learning that Peirithous and his friend were coming not as suitors but to abduct the girl, he seized them, and he immediately used the dog to kill Peirithous, and he kept Theseus imprisoned.”

§(16) **Ne savait-il pas combien les femmes grecques vivaient retirées?:** A particularly captious criticism, since what we are interested in here is the torment of Phèdre and the distortion her desire creates in her perceptions. For a classically trained audience, moreover, such erotic encounters in the countryside have a long mythological and literary pedigree.

§(17) **Repentance is the virtue of weak souls:** slightly misquoted from the play *The Indian Emperor* (1667) by John Dryden, Act III, Scene 1 (from a dialogue planning assassination of the enemy general while he sleeps during a truce):

ORBELLAN: Courage, which leads me on, will bring me back.--

But I more fear the baseness of the thing:

Remorse, you know, bears a perpetual sting.

ALMERIA: For mean remorse no room the valiant find,

Repentance is the virtue of weak minds;

For want of judgment keeps them doubtful still,

They may repent of good, who can of ill;

But daring courage makes ill actions good,

'Tis foolish pity spares a rival's blood;

You shall about it strait.

§(17) **elle retourne encore une fois au repentir, sans aucun nouveau motif**

quelconque: another captious criticism; Phèdre's action is the final testimony to her virtue, previously battered by her unwilling desire (and the absence of grace?), but now asserting itself in her commitment to truth and longing for purity.

§(20) **La caractère d'Œnone ... n'a aucune cohérence:** Racine's nurse/confidante reflects in part the devotion of Phaedra's nurse in *Hippolytus*, who has no understanding for her mistress's moral values but wants only to preserve her life, and the inconsistency of Seneca's nurse, who initially urges Phaedra to resist her desire but then cooperates in her approach to Hippolytus and the scheme of accusation. Schlegel seems disingenuous again in not referring to Racine's debt to Seneca.

§(20) **qui est extrait d'Euripide mais étrangement déplacé:** in *Hipp.* 433-81, the nurse is arguing against Phaedra's decision that death is best in her circumstance, before the revelation to Hippolytus (which she makes against Phaedra's will). The displacement to such a late point is indeed odd, if one remembers the Euripidean passage, but the heightened shamelessness of the argument at this late point perhaps helps motivate Phèdre's change of mind, as she pulls back from her jealousy and finally determines to confess and punish herself.

§(21) **une cabale:** see glossary under Pradon and Bouillon.

§(24) **Winckelmann dit:** compare the famous description of the Apollo Belvedere: "Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, ..." ("I forget everything else when I gaze at this masterpiece, and I myself assume an elevated stance, in order to look on with dignity. My breast seems to enlarge and rise with

admiration.”) Source: p. 393 (2. Theil, IV.F.b.aa) of the 1764 edition (or p. 816 [2. Theil, V.B.e.hh] of the 1776 edition) of *Geschichte der Kunst des Alterthums* [combined critical edition in Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlass*, Band 4.1, Mainz am Rhein 2002].

§(26) pourrait être jugé dur et insensible, si le poète n’avait pas prévenu ce reproche en commençant par peindre son intimité mystérieuse avec la chaste déesse:

unlike Schlegel, many modern critics believe that Hippolytus is portrayed in a somewhat offputting way in his early scenes, since male devotion to chastity is less readily understandable in the Greek context than for those in a Christian tradition, and especially since before his appearance Aphrodite reveals her anger at him and the doom he faces for his lack of respect, and upon his appearance he soon re-enacts his disrespect when he is warned by a servant but refuses any attention at all to Aphrodite’s statue.

§(27) les vers si connus d’Horace: Horace, *de art poetica* 179-182: aut agitur res in scaenis aut acta refertur. / segnius irritant animos demissa per aurem, / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae / ipse sibi tradit spectator; “either action is carried out on stage or a thing done is reported. / The emotions are less forcefully stimulated by what enters through the ear / than by what is exposed to reliable eyes and what / the spectator himself delivers to himself.”

§(28) ce vers fameux: Eur. *Hipp.* 612, “My tongue has sworn, but my heart/mind is unsworn!” parodied skilfully against the comic character Euripides in Aristophanes’ *Women at the Thesmophoria* 275-76 and *Frogs* 1471, and quoted or alluded to in many other ancient texts.

§(29) Ces âmes énergiques, a dit un grand connaisseur de l’antiquité, ressemblent à la mer: compare J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerei und Bildhauerkunst*: “Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.” (“The universal outstanding characteristic of Greek masterworks is in the end a noble simplicity and a quiet grandeur, both in stance and in expression: just as the depths of the sea remain still at all times, however much the surface rages, so the expression in the figures of the Greeks reveal, amidst all passions, a great and serene soul.”) Source: *Winckelmann’s Werke* ed. Fernow (Dresden) Bd. 1 (1808) p. 31; or *Johann Winckelmanns sämtliche Werke* ed. Eiselein (Donauoschingen) Bd. 1 (1825) p. 30 (§79).

§(33) un recit pompeux, surchargé d’exagérations déclamatoires: again, Schlegel

conceals the fact that the style and density of description in Racine's narrative owe much to Seneca, who exercised a great influence on the style of much 16th- and 17th-century drama.

- §(37) **Racine fait du premier législateur d'Athènes un roi vagabond:** in this point, Racine is following Seneca rather than Euripides, although Seneca uses the even more pejorative version of Theseus as an abettor in an impious attempt to abduct a goddess, while Racine uses the milder, rationalized version (see note on §(14)).
- §(37) **Sedet aeternumque sedebit / Infelix Theseus:** "Wretched Theseus sits and will sit eternally": Vergil, *Aeneid* 6.617-18. During Aeneas' trip to the underworld to consult his dead father, the Sibyl describes for him what lies hidden behind the walls of the area reserved for punishment of sinners. One version of the myth told that for helping Peirithous try to abduct Persephone, both heroes were trapped on a stone seat. Vergil's lines declare that the punishment was permanent, but in some versions of the story Theseus or both Theseus and Peirithous were released by Heracles.
- §(39) **Ses lamentations sont les simples accents de la nature:** Winckelmann and his Romantic followers tended to identify their ideal of beauty with nature and to view idealized art as a true expression of "nature." The full passage of Theseus' laments, *Hipp.* 817-851, is in fact written in an artificial and stylized language and unusual lyric rhythm typical of Greek tragedy.
- §(42) **de cette beauté idéale qui fait le charme des chefs-d'œuvre antiques:** it is typical of a classicistic approach to concentrate on ideal beauty, harmony, and balance and to disregard or downplay the significance of other aspects of ancient culture, art, and literature.
- §(43) **Racine est extrêmement satisfait de la moralité de cette tragédie:** the quotation that follows is from the last paragraph of the preface Racine added to the published play. In treating the claims of the preface, Schlegel takes no account of the probability that Racine's remarks have a specific agenda of self-defense in a climate of strong moral condemnation of the theater and of contemporary tragedy by some prominent Christians, and that this agenda may distort the interpretation offered.
- §(43) **cette peine au pied boiteux, qui quitte rarement le scélérat qu'elle poursuit:** if this is a close translation of a Greek or Latin passage, its source has not yet been identified. The idea of slow or late but nevertheless certain punishment of a wrongdoer by the gods is often expressed in Greek literature. The most similar passage is Euripides, fragment 979, speaking of personified Justice (Dikê): "... but proceeding on her way in silence and with slow foot she will seize the wicked, whenever it may be." Schlegel may simply be paraphrasing or misremembering. In a famous passage of Homer, *Iliad* 9.502-507, it is the goddesses called Prayers (Litai) who are lame and follow slowly, while Ruin (Atê) races ahead of them "sound of

foot and strong.”

§(43) **choque toutes les vraisemblances:** although “probability” in fiction was an important criterion for Aristotle in some regards, an extreme insistence on verisimilitude is characteristic of many poetic theories from the Renaissance onwards, including sterile debates on whether the action of a play should be a representation of a time period equal to the time of performance before an audience. It is an artificiality of much excellent fiction and drama to concentrate events and tolerate coincidences for the sake of the story, and Schlegel’s criticism of Racine here is one of his particularly captious stabs.

§(44) **«J’ai cru», dit Racine, etc.:** the quotation is from the fourth paragraph of Racine’s preface.

§(46) **la satisfaction que doit produire l’impression générale d’un ouvrage de l’art quelconque:** it is a longstanding question why people take pleasure in depictions of suffering and disaster, and one explanation especially popular in the Romantic period was that the observer of a tragic drama is consoled by the nobility or dignity of the victim or (in a more Hegelian vein) by the perception of abiding ethical or metaphysical values in the result. See B. Seidensticker, “Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen,” pp. 219-241 in A. Harder, J. Hofmann, eds., *Fragmenta Dramatica: Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte* (Göttingen 1991).

§(47) **Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, etc.:** from the opening of Book II of Lucretius, *de Rerum Natura*: *Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem, / non quia vexari quemquamst iucunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.* “It is sweet, when on the vast sea winds roil the expanses of water, / to gaze from the land upon the great toil of another, / not because it is a happy delight that someone is being afflicted, / but because it is sweet to observe from what troubles you are yourself free.”

§(48) **un grand homme luttant contre l’adversité est un spectacle digne des dieux:** Seneca, *de providentia* 2.7-8: “Are you amazed if that god who is most loving of good men, who wants them to be as good and outstanding as possible, assigns to them a fortune with which to exercise themselves? I am not amazed, if sometimes the gods are eager to gaze upon great men struggling with some adversity. Sometimes we humans take pleasure if a brave-spirited youth has greeted an onrushing wild beast with a hunting-spear, if unafraid he has endured the attack of a lion, and this spectacle is all the more pleasing to the degree that the one who has done it is more distinguished. These are not the sort of things that can turn the gaze of the gods toward themselves, these childish delights suited to human levity. Here is a worthy spectacle toward which god might look, rapt at his work, here is a

pairing worthy of a god, a brave man placed together with a bad fortune, particularly if the man has also challenged his opponent.”

§(49) **La définition la plus reçue:** this is a paraphrase of Aristotle’s famous definition in *Poetics*, chapter 6: “Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete, and possessing magnitude; in embellished language, each kind of which is used separately in the different parts; in the mode of action and not narrated; and effecting through pity and fear the catharsis of such emotions.” (tr. J. Hutton)

§(50) **la fatalité:** Since the time of the Schlegels, the doctrine that Greek tragedy typically reflects a fatalistic view of the world has frequently been overemphasized in popular understanding of the plays and of Greek religion. In fact, no culture and no personal life can be based on a consistently applied fatalism, and the Greeks applied the concept inconsistently and intermittently, as a retrospective explanation (or consolation) for what could no longer be helped and as a structuring element in certain kinds of stories involving oracles of a type that was not that of the oracles that ancient Greek individuals and cities actually sought, for instance, from Delphi. In *Hippolytus* there are clear indications that the disaster that befalls the hero has been caused by his own choice to neglect and insult Aphrodite, and this coexists with Artemis’ consolation that Hippolytus is simply meeting his “fate.” In Racine’s play, one might well see a great sense of *fatalité* in Phèdre’s affliction, which is neither psychologically motivated nor justified by some specific past error on her part.

§(53) **lui avait été imposé parce qu’il avait involontairement offensé Diane:** this represents a not uncommon but misleading rationalization of the suggestive narrative of the chorus in Aeschylus, *Agamemnon* 104-257, where the reason for Artemis’ anger is far from transparent, as her intervention seems to operate on a symbolic or analogical basis that ignores the chronological sequence of events; and the mixture of freedom and compulsion in Agamemnon’s consenting to the sacrifice of his daughter is also not meant to be neatly disentangled.

§(53) **pourrait se prolonger à l’infini:** actually, in the case of the house of Atreus, if the Furies had succeeded in hauling Orestes off for eternal punishment in the underworld, the clan would have been wiped out and this particular chain of vengeance would have ended.

§(53) **opprimé par la tyrannie du sort:** this claim appears to be based on careless application of the preconceived schema of freedom vs. necessity, since in *Prometheus* the hero-god is oppressed by Zeus and not by fate, and indeed Prometheus’ knowledge of a conditional fate that awaits Zeus is a source of his strength and defiance in the play.

§(57) **sans parler de Polyeucte, d’Esther et d’Atalie:** Corneille’s *Polyeucte* (1680) was based on the story of a martyred saint; Racine’s last two plays, *Esther* (1689) and

Athalie (1691), used Old Testament stories.

- §(57) **Alzire ... Gusman ... Zamore:** Voltaire's tragedy *Alzire, ou les Américains* (1760) tells a story of personal and cultural conflict in the relations between the Spanish conquerors and the natives of Peru; Gusman is an arrogant conqueror, Zamore a resisting native, and Alzire a woman caught in conflicting feelings and obligations; at the end of the play Gusman is brought on dying, but his dying speech on his Christian religion so impresses Zamore that he converts.
- §(60) **Il dit: «Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte etc.:** the quotation is from the fourth paragraph of Racine's preface.
- §(62) **quoique les entrailles d'un père commencent à s'émouvoir en lui:** this is an overgenerous interpretation of Theseus' two short speeches after the messenger speech (*Hipp.* 1257-60 "Although because of hatred of the one who suffered these things I took delight in this report, now, out of respect for the gods and for him, because he is my offspring, I neither take pleasure in nor am vexed by these sufferings."; 1265-67 "Bring him here, so that face to face I may refute, both by words and by what the gods have caused, the man who denied that he defiled my bed."). Indeed, it is rather the Thésée of Racine who feels an involuntary disquiet even before he learns the truth, a rather Senecan touch (*Ph.* 1162 "Mes entrailles pour toi se troublent par avance."; 1455-57 "Mais moi-même, malgré ma sévère rigueur, / Quelle plaintive voix crie au fond du mon cœur? / Une pitié secrète et m'afflige et m'étonne.")
- §(62) **Diane s'approche de lui:** The goddess Artemis appears above the stage (on the stage-building roof or suspended from the theater-crane) and does not interact physically with the humans on the lower plane of the stage; indeed, the audience is perhaps to understand that Artemis is not visible to Hippolytus, who recognizes her by her voice and fragrance.
- §(63) Schlegel's translation is mostly accurate, but there are a few points to note. In 1398 "tu péris bien cruellement" he translates the incorrect variant *toi duspotmos* (found in many early editions) rather than the correct reading *moi prosphilês*, "you are dying as one very dear to me." In 1415 "Hélas! la race humaine est donc sous la malédiction des Dieux." he mistakes the contrary-to-fact wish construction for a realization of fact and gives the adjective *araion* a passive rather than active sense. The correct translation is: "Would that it were possible for the race of mortals to be the source of a curse upon gods." His version of the opening of Artemis' reply in 1416ff. ("la colère de Vénus offensée ... ne peut plus t'atteindre ...") is also mistaken (there is a similar error in one of the Latin translations widely available at Schlegel's time): it is rather "Not even when you are beneath the earth will the wrath that crashed down on you because of Aphrodite's zeal be unavenged, in recompense

for your piety and noble mind. For I will exact vengeance from another ...” In 1441, he translates the text with an optative (“puisses-tu quitter”) as it appeared in most editions up to his time (based on poor or misread manuscripts), but the actual transmitted text is an indicative (more bittersweet in tone): “you easily [almost: “how easily you”] leave our long companionship.” In 1455, the meaning is rather “Pray that you find your legitimate sons to be of such a character.” In 1458 Hippolytus asked to be covered with his own robes, not with Theseus’.

§(67) **l’assertion de M. de Laharpe:** this comment is in Parte II, Livre I, Chap. III, Section VII (2nd paragraph) of his *Lycée, ou Cours de Littérature ancienne et moderne* (= vol. 3, p. 354 of the 1813 edition).

AVANT-PROPOS (1842)

Extracts from the preface of the 1842 collection of essays (pagination indicated by roman numerals in braces in italics):

{v} AVANT-PROPOS.

Les essais que je présente au public en ce moment ont été écrits en différents pays à diverses époques, et imprimés de même séparément, l'un en Suède, un autre en Italie, le reste en France et en Angleterre. On ne les trouve que difficilement; soit que la première édition ait été épuisée ou qu'elle ne soit pas entrée dans la librairie. Quelques pièces aussi ont paru dans des journaux qui, comme l'on sait, passent avec le jour et n'ont point de lendemain: de sorte que ces écrits ballottés en l'air faute de lest, sans être des oracles, sont aussi dispersés que les feuilles de la Sibylle.

Je les ai réunis en un seul volume, ayant en vue principalement de me rappeler au souvenir de quelques personnes qui m'ont autrefois témoigné une approbation bienveillante. {vi} Ces personnes sont aujourd'hui en très-petit nombre, puisque j'ai eu le malheur de survivre à presque tous mes amis. Je ne me flatte point d'acquérir beaucoup de nouveaux lecteurs: la jeune génération ne me connaît pas encore, et le public en général semble m'avoir oublié, du moins le public allemand; car je sais que dans plusieurs contrées européennes et même au-delà de l'Atlantique mon nom est encore vivant. Il y aurait de l'ingratitude de ma part à ne le pas reconnaître.

Les premiers entre ces écrits (le plus ancien date de 35 ans) ont été composés pendant une vie de distractions sociales et de voyages, au milieu desquels mon intérêt fut absorbé par les événements décisifs du jour, de sorte que je n'avais ni la tranquillité d'esprit ni le loisir nécessaires pour entreprendre un ouvrage de longue haleine. Les suivants ne sont que des épisodes, des délassements que j'accordais de temps en temps à mes travaux de critique philologique relatifs à l'Inde. Je ne les donne que comme des essais: mais je puis assurer que ces résumés ont été précédés de sérieuses études. Si, malgré cela, ils ne répondent pas à l'attente, l'inconvénient sera moindre à raison de leur peu d'étendue. La variété des matières que j'ai traitées pourra peut-être suppléer à l'insuffisance de l'exécution. J'ai voulu épargner aux con{vii}naisseurs qui seraient curieux de lire tel ou tel article, la peine de le chercher au loin, et aider les bibliographes à compléter leur catalogue. En aucun cas il n'y a grand mal à augmenter d'un modeste volume le nombre des livres existants qui se comptent aujourd'hui par millions. Les écrivains de métier qui font crier journallement leur marchandise dans la foire littéraire, deviennent importuns; mais en général, les livres de leur nature sont patients, et attendent

en silence qu'on les lise.

Il me sera permis de rappeler brièvement les circonstances qui ont occasionné ces écrits et le but immédiat que je me proposais en les rédigeant. Cela servira à placer les lecteurs dans le point de vue d'où je peux espérer d'être jugé équitablement.

{xiv} J'ai composé en France la *Comparaison des deux Phèdres*; la première édition imprimée à Paris en 1807 a été épuisée. C'était une expérience que je m'amusais à faire sur l'opinion littéraire, sachant d'avance qu'un orage épouvantable éclaterait contre moi, ce qui ne tarda pas d'arriver. En France, depuis la révolution, le goût a varié selon les phases de l'ordre ou du désordre social. Cependant la république n'a pas duré assez longtemps pour produire un nouveau genre de tragédies, destinées à inculquer la haine des rois, comme Chénier en avait donné le ton. Mais toutes les pièces de théâtre devaient être purgées des titres malsonnants à des oreilles républicaines. J'ai vu représenter dans le temps un opéra : *Raoul sire de Créquy*, dont le héros fut transformé en *citoyen de Créquy*. On n'aurait pas fait comprendre à un parterre patriotique, que Raoul n'était point de ces Sires criminels, mais un pauvre sire, châtelain dans un village. Bonaparte, aussitôt après son avènement, ordonna {xv} d'admirer derechef le siècle de Louis XIV: et le public, ayant obéi sur des points bien autrement importants, fut obséquieux dans son admiration. Un certain abbé Geoffroi qui rédigeait alors le feuilleton du théâtre dans le *Journal de l'Empire*, était un vrai cerbère à la porte du goût classique. En voyant ma brochure, cet abbé s'écria d'un ton goguenard : «Voici un Allemand qui ose blâmer Racine et qui, néanmoins, montre assez d'esprit pour qu'il faille engager la discussion avec lui: c'est fort drôle!» Un autre collaborateur du même journal, Dussault, dit: «M. Schlegel se donne l'air de n'en vouloir qu'à Racine; mais au fond il veut déprécier toute la littérature française.» C'était me faire tort: j'y admire beaucoup de choses, et quelques-unes me semblent inimitables. D'autres honneurs encore me furent décernés: une princesse polonaise, grande admiratrice du poète tragique, foula ma brochure aux pieds, comme François I avait foulé la *Divine Comédie* qu'il se faisait expliquer par Annibal Caro, lorsqu'il fut arrivé à ce passage où le Dante fait dire à Hugues Capet qu'il a été le fils d'un boucher parisien. Je reçus les surnoms: le détracteur de Racine; le Caligula ou le Domitien (c'est tout un) de la littérature française. Ce n'est pas mon usage de répondre aux attaques littéraires; autrement il m'eût {xvi} été facile de montrer que ma critique était très-mesurée en comparaison de la polémique de Lessing qui avait, quarante ans plus tôt, accablé de ridicule trois célèbres tragédies: *Rodogune*, *Méropé* et *Sémiramis*. En effet, Lessing savait manier l'arme du sarcasme comme la massue d'Hercule.

{xxiii} On ne m'a guère reproché d'importuner le public en parlant de moi. Si je me suis départi cette fois-ci de mon habitude, si j'ai exposé les motifs qui m'ont engagé à

prendre la plume, et les moyens que j'avais préparés de traiter des sujets si hétérogènes; si j'ai rappelé les situations personnelles où je me suis trouvé pendant une vie qui ne fut pas toujours celle d'un savant sédentaire, partagé entre sa chaire de professeur et son cabinet d'étude: j'espère qu'on y verra plutôt une apologie qu'une prétention. Ces Essais sont comme des jalons plantés de distance en distance le long de ma carrière littéraire, vers la fin de laquelle je dois m'avouer à moi-même que j'ai beaucoup entrepris, et achevé peu de chose.

BONN, *au mois de mars* 1842.