

UC Santa Barbara

UC Santa Barbara Previously Published Works

Title

Tristan Alonge, Racine et Euripide: La révolution trahie

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9z16w8fw>

Author

Tobin, Ronald

Publication Date

2023-12-12

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NoDerivatives License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Peer reviewed

Tristan Alonge, *Racine et Euripide: La révolution trahie*. « Travaux du Grand Siècle », Genève, Droz, 2017.

Dans la célèbre maxime 54 des « Ouvrages de l'Esprit », La Bruyère précise que « Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres. [...] Il semble que l'un [Corneille] imite Sophocle, et que l'autre doit plus à Euripide ». Tristan Alonge ne cite cette comparaison nulle part. Et pourtant, sa thèse consiste à tracer la dette de Racine à Euripide depuis le début de sa production théâtrale jusqu'à *Phèdre*, où il aurait « trahi » Euripide en suivant le goût de son public plutôt qu'en restant fidèle au Stagirite. Comme R.C. Knight a si bien conclu : « Le poète reste français, l'helléniste reste subordonné »<sup>1</sup>.

Il fallait commencer par citer *Racine et la Grèce*, parce qu'il n'est pas impossible qu'Alonge ait trouvé le point de départ de son sujet en lisant cette phrase de Knight à propos de la première tragédie de Racine: « les notes [de Racine] en marge des *Phéniciennes* n'ont pas influencé *La Thébaine* » (p. 223). En fait, Alonge propose de « repenser la relation entre l'auteur de *Phèdre* et les Grecs, en faire remonter l'origine aux débuts » (p. 14). Pour mieux démontrer le poids de la source athénienne dans la réflexion de Racine sur le personnage tragique--ce qui constitue la « révolution racinienne »—Alonge se trouve obligé de distinguer, là où une telle distinction est possible, entre l'apport de dramaturges anciens et modernes<sup>2</sup>. L'étude que Tristan Alonge annonce sera,

---

<sup>1</sup> *Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, nov. ed., 1974, p. 467.

<sup>2</sup> Louis Racine nous rappelle que « son père se flattoit d'être appelé le Rival d'Euripide, regardoit toujours Sophocle comme son maître, et disoit qu'il n'avoit

donc, forcément de nature comparative et soutenue par une brillante démonstration de la critique génétique telle que la pratique son Directeur de Thèse, Georges Forestier, qui est cité abondamment du début à la fin.

*La Thébàide* offre à Alonge la première occasion de consacrer tout un livre au rapport entre Euripide et Racine, et cela à la loupe. Parmi d'autres perceptions remarquables, Alonge avance une analyse astucieuse du mouvement de la haine que l'on commente rarement parce qu'il s'accroît graduellement au cours de la pièce.

Quoique la démonstration finisse par être largement persuasive—même si on doute que Créon soit le personnage principal de la pièce--elle est trop longue et peut détourner l'attention du lecteur de l'excellent usage que fait Alonge des commentaires de Racine sur ses propres pièces<sup>3</sup>.

Si Alonge reconnaît que, parmi les auteurs antiques qui auraient inspiré Racine, Sénèque est le rival principal d'Euripide, il n'est pas convaincu que l'hypersensible Racine, dans la Préface à *La Thébàide*, passe sous silence sa dette au moraliste latin pour se défendre de l'accusation d'avoir imité un auteur dont l'influence a connu un déclin sérieux au cours de la deuxième moitié du dix-septième siècle. (Voir le frontispice de la première édition des *Maximes* de La Rochefoucauld qui dépeint le démasquage de l'hypocrite stoïque.)

---

jamais pris un de ses Sujets, n'étant pas assez hardi pour joûter (c'étoit son terme) contre Sophocle » (*Remarques sur les Tragédies de Jean Racine*, Paris, 1752).

<sup>3</sup> Alonge semble tellement conscient du poids imposant de ses chapitres qu'il a pratiqué partout un recours extraordinaire à l'asyndète pour les alléger.

Dans le chapitre suivant, sur *Andromaque*, Alonge propose que la nouveauté apportée par Racine consiste à identifier un personnage central qui puisse assumer le poids de la construction d'une intrigue. Si Knight ne percevait qu'une influence « faible » d'Euripide dans cette pièce, Alonge riposte que « Ce qui fascine probablement Racine [chez Euripide], et qu'il n'a trouvé que chez Euripide, est cette coexistence de la veuve et de la mère » dans le personnage éponyme (170). Alonge arrive à cette découverte après avoir examiné les traitements du sujet par Homère<sup>4</sup>, Virgile, Sénèque, Garnier, Sallebray et deux sources presque totalement oubliées : *Pyrrhe* de Percheron et *Pyrrhe* de Heudon<sup>5</sup>.

L'essentiel de l'étude d'*Andromaque* pour la thèse d'Alonge repose sur son éclaircissement de la complexité du travail de Racine, car l'adaptation de personnages de l'antiquité, dotés d'une certaine férocité peu bienséante, constituait un défi considérable. Et c'est dans la partie consacrée à la pièce devant les critiques contemporains du dramaturge qu'Alonge écrit ses plus belles pages.

Pourtant, ces pages montrent aussi une adhérence à une longue tradition culturelle selon laquelle « l'Andromaque de Racine reste pure et

---

<sup>4</sup> Ne fallait-il pas citer quelque part la référence incontournable de Noémi Hepp, *Homère en France au XVIIe Siècle*, Paris, Klincksieck, 1968 ?

<sup>5</sup> Parmi les illustres inconnus de pièces inspirées par l'histoire d'Andromaque, il faut aussi compter *Le Béal Victorieux* (1627) de Borée. Un rapprochement de Borée avec Garnier s'impose si l'on considère que *Béal* fut publié, comme *La Troade*, à Lyon et seulement douze ans après la tragédie de Garnier.

intouchable » (154), image qui est suivie, quelques pages plus loin, de l'aveu de la « nature rusée de [l]a protagoniste » (172). Alonge ne voit apparemment pas de contradiction dans « l'innocent stratagème » de la reine : « peu importe qu'il s'agisse d'une feinte ou d'un propos réel » (157). Mais tout le jeu est là : dès le premier acte le thème décisif du renversement du pouvoir s'annonce. A l'opposé des puissances terrestres qui règlent son existence tout en renonçant à leur principes moraux et politiques, Andromaque garde l'ombre de son intégrité même dans son compromis parce que, si elle pense à sacrifier son fils à l'image que l'avenir entretiendra d'elle, c'est parce qu'elle était forcée de faire un choix impossible<sup>6</sup>. Pour tenter donc une autre définition de la « révolution de Racine », on pourrait proposer que Racine nous permet d'entrevoir dans sa pièce la vision d'un monde anti-héroïque, anti-Cornélien où tous les personnages sont capables de supprimer leurs valeurs pour mieux s'assurer de leur identité, aussi subtil que soit ce mouvement dans le cas d'Andromaque.

Pour Alonge, *Iphigénie* représente le moment où le tragédien ose prendre le premier pas vers une émancipation littéraire : « [m]algré la proximité du thème [avec celui de l'*Iphigénie* d'Euripide], et le retour apparent à l'Athènes du Ve siècle, cette fois, Racine n'a pas voulu tirer pleinement les conséquences du nœud tragique grec et a trahi Euripide. L'héritage devenait trop lourd à porter » (216). Pour soutenir cette déclaration, Alonge note les trois nouveautés

---

<sup>6</sup> Voir la perception de Raymond Picard, « Andromaque déchaînera le malheur de tous par son stratagème » que je cite dans mon article, « Andromaque's Choice », *Orbis Litterarum* 58.5 (2003), 317-34.

introduites par Racine pour distinguer son traitement de la légende de celui d'Euripide : la création du personnage d'Eriphile, l'hésitation finale d'Agamemnon et la centralité de l'amour, tout en renforçant le rôle d'Achille. C'est en poursuivant ces éléments importants qu'Alonge ouvre des perspectives sur le fonctionnement d'une intrigue qui ne cesse d' « intriguer » depuis le dix-septième siècle.

C'est dans le Ve chapitre (« *Phèdre* ou Euripide abandonné ») qu'Alonge clôt son investigation<sup>7</sup>. Puisque fort peu de critiques n'accordent pas une place prééminente à *Phèdre* dans l'Œuvre de Racine<sup>8</sup>, il faut toujours s'attendre à ce que les études de Racine donnent la part du lion à la dernière des tragédies profanes du maître. Pour Alonge, il s'agit de répondre à ces questions : « Racine reste-il encore fidèle à Euripide, son souffleur préféré depuis les débuts ? Ou la rupture est-elle devenue définitive ? » (295). Si, donc, à l'instar de Sénèque quatre actes durant, Racine présente une *Phèdre* essentiellement furieuse, c'est pour terminer sur la peinture d'un personnage incohérent : d'abord tout à sa passion, *Phèdre* revient à la fin pour sauver son propre honneur. Moyennant une lecture originale du conscient et de l'inconscient de la *Phaedra* d'Euripide, Alonge propose que l'incohérence de la *Phèdre* de

---

<sup>7</sup> S'agissant d'une étude des quatre pièces où Euripide est une référence incontestable, *Racine et Euripide* ne poursuit pas le chemin ouvert par Susanna Phillipio aux emprunts que fait Racine à l'*Ion* d'Euripide pour son *Athalie*. Voir S. Phillipio, *Silent Witness: Racine's Non-Verbal Annotations of Euripides*, Oxford, 2003, pp. 84-86.

<sup>8</sup> Voir la fine analyse sceptique de John Campbell, "The Problem with *Phèdre*", *Questioning Racinian Tragedy*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2005, pp. 205-44.

Racine consiste à transférer l'innocence de la Phèdre grecque à Oenone, qui serait « le visage innocent de Phèdre » (340). Cette tactique permettrait au dramaturge de remettre son personnage principal sur les traces de son ancêtre athénienne : elle peut réagir contre les détestables flatteurs responsables, selon elle, des événements tragiques. Néanmoins, Phèdre ne cesse d'être responsable, comme l'a bien démontré Marc Fumaroli<sup>9</sup>.

Alonge termine son enquête en insistant sur la trahison, non pas de Phèdre, mais de Racine lui-même : il a choisi d'abandonner la pratique chère à Euripide qui privilégie la caractérisation afin de mieux mettre l'accent sur l'intrigue :

Pour compenser la simplification de la figure de Phèdre, devenue une amante furieuse, sans limites, il fallait faire porter sur l'intrigue les effets tragiques et l'intérêt du public, et, pour ce faire, transférer sur d'autres personnages les facettes effacées de la protagoniste [...] Le goût de Paris n'était pas conforme à celui d'Athènes » (371-73)<sup>10</sup>.

Ce poète « à qui on avait fait découvrir le théâtre tout en lui imposant de le haïr » (385), finit par être plus proche des dramaturges français, y compris Corneille, qu'il ne l'est d'Euripide. Est-ce vrai pour les autres anciens ? John Stone, dans *Sophocles and Racine* (Génève, Droz, 1964), conclut que « *As Racine became alienated from Cornelian tragedy, he developed a dramatic*

---

<sup>9</sup> « Melpomène au miroir: la tragédie comme héroïne dans *Médée et Phèdre* », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese* 19 (1980), pp. 175-205.

<sup>10</sup> Alonge joue sur la déclaration de Racine dans sa Préface à *Iphigénie*, que « Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes ».

*technique that was classical in a Sophoclean way* »<sup>11</sup>(157). Dans le même esprit, Alain Niderst prétend que « Eschyle et surtout Sophocle [...] bien qu'ils ne soient jamais littéralement imités, sont bien plus présents qu'Euripide »<sup>12</sup>. Et que conclure du rôle de Sénèque, le plus fidèle des compagnons de route littéraire, dont Racine s'est inspiré dans *La Thébaine*, *Andromaque*, *Bajazet*, *Mithridate*, et *Phèdre* ?

Le travail de Tristan Alonge aboutit à une analyse à la fois subtile et révélatrice de l'esprit créateur d'un dramaturge pour qui les anciens et les modernes avaient peu de secrets. L'examen minutieux des textes de Racine—commentaires, préfaces, pièces—ouvre des perspectives et des pistes qui sont à poursuivre et à débattre. Alonge nous invite donc à revoir nos idées sur l'œuvre de Racine pour suivre sa lecture en réduisant l'importance qu'il donne du théâtre latin et grec chez Racine en faveur, en fin de compte, de celle de la tradition nationale. Pour la critique, cela serait la véritable « révolution racinienne ».

---

<sup>11</sup> « Tout en s'éloignant de la tragédie cornélienne, Racine a pratiqué une technique dramatique qui rappelait celle, classique, de Sophocle ».

<sup>12</sup> *Le Travail de Racine*, Paris, Eurédit, 2001, p. 234.