



Sublime Bérénice

Tony Gheeraert

► To cite this version:

Tony Gheeraert. Sublime Bérénice. Etudes Epistémè : revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles), 2018, 34, <10.4000/episteme.3507>. <hal-02059165>

HAL Id: hal-02059165

<https://hal.science/hal-02059165v1>

Submitted on 19 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Sublime Bérénice ?

Tony Gheeraert
Université de Rouen Normandie
Cérédi

Proust nous met en garde, dans *Le Temps retrouvé*, contre le « langage insincère des préfaces¹ ». Quel crédit peut-on accorder à celle de *Bérénice*, qui prétend fonder le plaisir tragique sur une notion aussi célèbre qu'énigmatique : la « tristesse majestueuse » ? L'avertissement lancé par le romancier doit d'autant plus nous alerter que la préface de Racine, composée quelques mois à peine après la première représentation de la pièce², constitue une apologie de circonstance bien plus qu'une poétique sereinement rédigée. Un certain abbé de Villars, qui s'était récemment acquis une notoriété douteuse en produisant un sulfureux brûlot sur les sciences occultes³, avait en effet fait paraître au début de 1671 une *Critique de Bérénice*⁴. Dans ce texte, il reprochait en particulier au dramaturge la minceur de son argument ; la pièce était selon lui trop peu chargée de péripéties pour fournir la matière d'une tragédie. Faute d'une intrigue digne de ce nom, *Bérénice* ne serait qu'« un tissu galant de madrigaux et d'élégies⁵ ». Face aux railleries de son adversaire, Racine concédait volontiers que son action était « peu chargée d'intrigue⁶ », mais il s'en justifiait sur l'exemple des Grecs et des Latins, en citant à l'appui *l'Ajax* et *l'Épître aux Pisons* d'Horace. Il affirmait avoir trouvé dans la meilleure Antiquité le modèle de simplicité qui caractérisait son œuvre. On connaît ses propos en faveur d'une intrigue dépouillée et d'un tragique de la déploration cérémonielle :

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie.⁷

Cette définition célèbre pose toutefois davantage de problèmes qu'elle n'en résout. D'abord, les tragédies non sanglantes restent à l'époque, et dans la

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, t. III, p. 911.

² L'achevé d'imprimer est daté du 24 janvier 1671 ; la pièce avait été créée en novembre de l'année précédente à l'Hôtel de Bourgogne.

³ *Le Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* [1670], Amsterdam, Jacques Le Jeune, 1700.

⁴ Abbé de Villars, « La Critique de *Bérénice* », in Jean Racine, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 511-519.

⁵ *Ibid.*, p. 516.

⁶ Jean Racine, *Bérénice*, « préface », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 451-452.

⁷ *Ibid.*, p. 450.

carrière de Racine lui-même, assez exceptionnelles. Mais surtout, la notion de tristesse ne paraît pas trouver de répondant chez les Anciens : les deux émotions tragiques traditionnelles depuis Aristote sont la terreur et la pitié ; la tristesse est une passion de nature très différente. Georges Forestier, qui s'intéresse aux conséquences dramaturgiques de cette substitution, estime que c'est le défaut de violence dans la pièce qui a amené le poète à « inventer [ce] nouveau concept esthétique⁸ ». Il explique que Racine n'a pas poursuivi dans cette voie, et qu'il est bientôt revenu à cette « violence surgie au sein des alliances », qui constitue, d'après Aristote, le moyen le plus efficace de provoquer terreur et pitié dans le cœur des spectateurs. De plus, toujours selon ce commentateur, la tristesse est incompatible avec la *catharsis*, notion centrale de la tragédie classique : « le phénomène de la catharsis [...] doit justement empêcher le spectateur de transformer la pitié en tristesse⁹ ». Georges Forestier tombe ici d'accord avec l'abbé de Villars : pour l'un comme pour l'autre, *Bérénice* est davantage un tissu de compliments galants qu'une véritable tragédie soutenue par une action violente. La tristesse, selon le critique contemporain, apparaît comme « une émotion digne des genres poétiques à la première personne, au premier rang desquels figure la poétique élégiaque. » Digne de l'élégie, moderne et galante, et donc, indigne de la tragédie à l'antique : « la tristesse ne peut [...] être une émotion tragique puisqu'elle est pitié de soi et non d'autrui »¹⁰.

*

Quelque plausibles que soient ces analyses, elles laissent dans l'ombre la raison pour laquelle Racine met en avant la notion de tristesse dans sa préface. Pourquoi, en butte aux accusations de Villars, aurait-il forgé de toutes pièces une « émotion tragique imaginaire¹¹ » et inouïe, qui aurait pu fragiliser sa posture d'Ancien et confirmer la dérive galante qu'on lui reprochait ? On peut penser au contraire que c'est à dessein, et en pleine lucidité, que Racine décide d'assumer ce tragique de la tristesse.

Tout d'abord, Racine ne s'écarte pas aussi absolument des Anciens qu'on pourrait le croire en proposant d'ériger la tristesse en émotion tragique : « *Tristitia namque tragoediae proprium* » (« en effet la tristesse est le propre de la tragédie »), écrivait ainsi Diomède dans son étude des genres poétiques¹² ; le grammairien, pour confirmer son propos, s'appuyait sur Euripide, dont on connaît l'influence sur le dramaturge français. L'auteur de *Bérénice* pouvait ainsi

⁸ Georges Forestier, « Dramaturgie racinienne », in *Littératures classiques*, 26, 1996, p. 18.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, note 9.

¹¹ *Ibid.*

¹² Diomède, *Artis grammaticae libri tres*, livre III, « De poematis generibus », chap. 9.

trouver dans l'Antiquité au moins un auteur susceptible de cautionner sa définition.

La tristesse n'est par ailleurs pas cantonnée à une préface rédigée après coup. On relève en effet pas moins de dix-huit occurrences des termes « triste » ou « tristesse » dans le cours même de l'œuvre. L'adjectif « triste » est souvent érigé en épithète de nature antéposé, désignant une qualité intrinsèque et permanente des héros : le roi de Comagène se désigne lui-même comme « le triste Antiochus » (I, 4, v. 197) ; l'empereur évoque à Paulin la reine juive comme « la triste Bérénice » (II, 2, v. 472), qualificatif qu'elle s'attribue plus tard, lorsqu'elle menace de se donner la mort (IV, 5, 1188). Les lieux mêmes sont contaminés par l'infinie douleur des héros ; Antiochus ne voit ainsi dans le royaume de Bérénice que le reflet de sa souffrance et de sa solitude : « je vous redemandais à vos tristes États » (I, 4, v. 237). L'affliction destructrice morcelle le corps de Titus dont chaque fragment se trouve marqué au sceau de cette passion funeste : il évoque sa « triste main » (II, 2, v. 460), ses « tristes yeux » (II, 2, v. 500), avant de regretter son « triste devoir » (IV, 4, v. 997), et d'anticiper la nouvelle de son suicide sous le nom de « triste renommée » (IV, 5, v. 1123). « Tristes pensées » – c'est-à-dire idées noires et suicidaires – (IV, 6, v. 1204), « tristes regards » (V, 5, v. 1325), « tristes souvenirs » (V, 5, v. 1361), « triste adieu » final (V, 6, v. 1367) qui fait écho aux « tristes adieux » de l'exposition (I, 4, v. 158) : avant d'être éprouvée par le spectateur, la tristesse est d'abord ressentie par les héros. Ce sentiment, chez Antiochus, est le fruit de son désespoir et de sa « mélancolie » (I, 4, v. 239), maladie de l'âme provoquée par la surabondance de l'humeur noire dans le sang : « La mélancolie *cause la tristesse*, le chagrin. La mélancolie noire cause quelquefois la folie », écrit Furetière, qui poursuit en déclarant que « cette maladie fait dire ou faire des choses déraisonnables, jusqu'à faire faire des hurlements à ceux qui en sont atteints¹³ ».

La tristesse évoquée dans la préface ne saurait donc en aucun cas se limiter à un argument opportuniste surgi dans le feu de la polémique. Elle apparaît bien plutôt comme une clef d'interprétation essentielle offerte par le dramaturge. Encore faut-il s'entendre sur la signification de ce mot.

*

Le Romantisme tend à nous donner une représentation déformée et dégradée du sentiment de tristesse, comme le soulignait André Gide :

Notre littérature, et singulièrement la romantique, a louangé, cultivé, propagé la tristesse ; et non point cette tristesse active et résolue qui précipite l'homme aux actions les plus glorieuses ; mais une sorte d'état flasque de l'âme, qu'on appelait

¹³ *Dictionnaire universel*, article « Mélancolie ».

mélancolie, qui pâlisait davantageusement le front du poète et chargeait de nostalgie son regard¹⁴.

La « tristesse » au XVII^e siècle ne désignait pas cet état d'âme un peu fade chanté par Musset, et que raille ici l'auteur des *Nouvelles nourritures terrestres*. Elle est pour les classiques une passion autrement inquiétante. L'élève de Port-Royal ne pouvait ignorer la dimension religieuse et théologique de cette notion que les Écritures présentent comme négative voire diabolique : « *a tristitia festinat mors* » (« la tristesse conduit à la mort ») écrit ainsi Ben Sirach le Sage¹⁵, qui ajoute que « *cor pravum dabit tristitiam* » (« le cœur corrompu causera de la tristesse »), et « *tristitia cordis flectet cervicem* » (« la tristesse du cœur abat les forces »)¹⁶. Il conseille de s'en préserver : « Ne livre pas ton cœur à la tristesse, repousse-la ». Le Christ lui-même éprouva dans son âme et sa chair ce sentiment mortifère de déréliction au Mont des Oliviers, avant son arrestation : « Mon âme est triste jusqu'à la mort »¹⁷. On comprend dès lors que toute la tradition médiévale ait condamné sévèrement la propension à la *tristitia*, dont elle fait un vice dangereux. Grégoire le Grand l'assimile à la terrible acédie, cette sécheresse spirituelle proche de la mélancolie, qui affectait les moines et provoquait dégoût devant la vie, lassitude d'exister, et désespoir. « *Acedia seu tristitia* » écrit ainsi Hugues de Saint Victor dans son *Explication du livre d'Abdas*¹⁸. Saint Thomas d'Aquin consacre un long article de la *Somme théologique*¹⁹ à l'acédie et à la tristesse. Le docteur angélique montre sans peine, autorités à l'appui, que cette passion est un péché mortel qui met en péril toute la vie de l'âme. De fait, la tristesse a longtemps figuré parmi les sept péchés capitaux, et ce dès la première liste établie par Évagre le Pontique²⁰ ; elle fut plus tard détrônée par la paresse, qui s'y apparente sans s'y ramener. Le XVII^e siècle ne perd pas de vue la nature peccamineuse de cette passion : « La tristesse n'est bonne, ni pour ce monde, ni pour l'autre » écrit ainsi à une amie M^{me} de Maintenon après le décès de son époux royal²¹.

Mais la leçon de la Bible n'est pas univoque. « En vérité, en vérité, je vous le dis : vous pleurerez et vous gémirez, et le monde se réjouira : vous serez dans la tristesse, mais votre tristesse se changera en joie²² » déclare ainsi le Christ à ses disciples. Dans la deuxième épître aux Corinthiens, saint Paul distingue plus

¹⁴ *Les Nouvelles Nourritures*, III, II.

¹⁵ *Ecclésiastique*, 38, 19.

¹⁶ *Ecclésiastique*, 38, 19-21.

¹⁷ Mt, 26,38.

¹⁸ Hugues de Saint-Victor (1096-1141), *Expositio in Abdiam*, cité dans J.-C. Nault, *La Saveur de Dieu*, p. 147. *Patrologie latine*, 175, 400.

¹⁹ *Somme théologique*, II, II, 35.

²⁰ Évagre le Pontique était un moine du IV^e siècle qui vécut au Désert.

²¹ Lettre à M^{me} de Caylus, 29 sept. 1715. « Prenez garde à la tristesse, c'est un vice », écrira encore bien plus tard Flaubert à Maupassant.

²² Jn, 16, 20.

nettement deux formes de tristesse – ou plutôt, un saint usage possible de la tristesse :

Je me réjouis à cette heure, non pas de ce que vous avez été attristés, mais de ce que votre tristesse vous a portés à la pénitence ; car vous avez été attristés selon Dieu, de manière à n'éprouver aucun préjudice de notre part. En effet, la tristesse selon Dieu produit un repentir salutaire, qu'on ne regrette jamais, au lieu que la tristesse du monde produit la mort.²³

À Port-Royal, on n'ignore pas cette discrimination paulinienne. Pascal évoque ainsi, dans une lettre à Charlotte de Roannez, « cette mauvaise tristesse dont saint Paul dit qu'elle donne la mort, au lieu qu'il y en a une autre qui donne la vie »²⁴. L'élève des Petites-Écoles ne pouvait avoir négligé la leçon de ses maîtres au point d'oublier la vraie nature ambiguë de la tristesse ; on ne saurait la réduire à quelque vague à l'âme compatible avec cette dérive lyrique et douceuse que Villars reproche à Racine. Dans *Bérénice*, le dramaturge nous représente toutes les conséquences d'une passion funeste menant à la mort, telle que la décrivait le Siracide : les personnages, conduits par cette passion dominante qui les affectent tous trois, sont abattus, impuissants à agir, et finalement tentés d'attenter à leurs jours – le suicide pouvait bien être admis comme une issue moralement acceptable chez les Romains, il fait l'objet d'une condamnation sévère par l'Église.

Ainsi, la tristesse alléguée dans la préface ne met pas au cœur de la pièce la question de l'élégie, comme on le pense souvent, mais celle de la morale et de la religion. C'est bien un péché mortel, dangereux pour la vie et le salut de l'âme, que le dramaturge décide de mettre au cœur du dispositif dramaturgique. En désignant la tristesse comme émotion tragique, Racine ne concède pas à Villars quelque penchant coupable pour les suavités élégiaques : il convoque au contraire l'un des périls les plus terribles qui menacent l'équilibre intérieur, et bien susceptible de nourrir un véritable tragique.

*

Cette lecture peut surprendre. Georges Forestier considère *Bérénice* comme emblématique d'un certain recul de la vocation éthique de la tragédie vers le milieu du siècle. Au lieu du traditionnel « plaire et instruire » issu d'Horace, et souvent repris par les doctes²⁵, le dramaturge substitue en effet dans la préface

²³ 2 Cor. 7, 9-10.

²⁴ Blaise Pascal, Lettre VIII à Charlotte de Roannez, déc. 1656. In *Œuvres complètes*, éd. M. Le Guern, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. II, p. 37.

²⁵ « Les uns veulent que la fin de la poésie soit de plaire : que c'est même pour ça qu'elle s'étudie à remuer les passions, dont tous les mouvements sont agréables : parce que rien n'est plus doux à l'âme que l'agitation : elle se plaît à changer d'objet, pour tâcher à satisfaire l'immensité de ses désirs. [...] Toutefois la fin principale de la poésie est de profiter, [...] en

un « plaire et toucher » qui affecte de laisser au second plan la dimension édifiante du théâtre, au profit d'une revendication du plaisir et de l'émotion tendre comme finalités exclusives de la tragédie. Mais là encore, ne convient-il pas d'entendre le verbe « toucher » selon toutes ses acceptions, plutôt que de le rabattre rapidement sur « plaire », et en faire peu ou prou un synonyme d'attendrir ? Toucher revêt aussi une signification dévote et morale, note Furetière, qui donne un singulier exemple : « La grâce efficace *touche* le pécheur le plus endurci²⁶ ».

Bérénice serait-elle sottement concernée par les virulents débats théologiques des années 1660 ? C'est Villars lui-même qui nous conduit à envisager cette surprenante piste d'interprétation. Les trois personnages lui apparaissent en effet, à la fin de la pièce comme des « désespérés convertis » :

On apprend par ces trois désespérés convertis, à se bien garder de se faire mourir quelque résolution que l'on en ait prise. [Bérénice] donne le bonsoir à Titus par un simple changement de volonté.²⁷

La phrase n'est pas dépourvue d'insinuations malveillantes. Villars, au terme de sa démonstration, cherche bien à piéger Racine. Évoquer une « conversion » de Bérénice, définie comme « changement de volonté », c'est, de la part de cet adversaire déclaré de Port-Royal²⁸, suggérer une allégeance du dramaturge à un augustinisme encore fort suspect aux yeux du pouvoir, malgré la Paix de l'église qui venait d'offrir un provisoire répit aux amis du monastère.

Les sous-entendus de Villars pourraient-ils, malgré leur perfidie, présenter un intérêt au plan interprétatif ? De fait, l'héroïne subit au dénouement une métamorphose brutale et inopinée, comme le souligne l'auteur de *La Critique de Bérénice* :

Que Bérénice, qui au contraire est si emportée dans le commencement et dans tous les cinq actes, devienne tout à coup de sens rassis pour dénouer et finir la pièce, quand elle a assez duré [...] : je ne m'y attendais pas, je l'avoue.²⁹

charmant les chagrins de l'âme par son harmonie et par les grâces de l'expression : mais bien davantage encore en purifiant les mœurs. » (René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps* [1674], in *Œuvres du père Rapin*, La Haye, Pierre Gosse, 1735, t. II, chap. 9, p. 116). « Le poème dramatique fut inventé pour instruire en divertissant » (Georges de Scudéry, *Observations sur le Cid*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1637, p. 22-23).

²⁶ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, article « toucher ».

²⁷ *Critique de Bérénice*, *op. cit.*, p. 518.

²⁸ Villars s'attaqua au cours de la même année à Racine et Pascal. Il fit en effet paraître ses dialogues *De la délicatesse* (Paris, Barbin, 1671), ouvrage qui contient la première critique des *Pensées*. Voir Dominique Descotes, *La première critique des Pensées. Texte et commentaire du cinquième dialogue du Traité de la Délicatesse de l'abbé de Villars (1671)*, C.N.R.S., Paris, 1980.

²⁹ *Critique de Bérénice*, *op. cit.*, p. 517-518.

Bérénice apparaît transformée, et fait entendre dans la dernière tirade la voix du moraliste ; elle renonce à ses projets de suicide, parvient à en dissuader ses amis, et les persuade de renoncer aux tentations du mal pour remplir leur devoir d'état. Titus se doit d'accomplir son destin, afin qu'il devienne ces délices du genre humain, surnom qu'il laissera à la postérité, et que Bérénice pressent en une clairvoyance prophétique :

Bérénice, Seigneur, ne vaut point tant d'alarmes,
Ni que par votre amour l'univers malheureux,
Dans le temps que Titus attire tous ses vœux,
Et que de vos vertus il goûte les prémices,
Se voie en un moment enlever ses délices. (V, 7, v. 1496-1500)

Après avoir, comme Pauline jadis, fait office de tentatrice, Bérénice renonce maintenant à s'opposer à la destinée manifeste de Titus ; la reine juive, douée d'une double vue prophétique, reconnaît qu'il est appelé à devenir l'un des empereurs les plus sages et les plus vertueux dont l'Histoire devait garder le souvenir. Soudainement « convertie », elle échappe aux menaces destructrices de la tristesse, et parvient à faire un bon usage de cette funeste passion³⁰ : elle s'élève jusqu'à cette sainte tristesse qu'évoquait saint Paul, « tristesse majestueuse » qui purifie le cœur pour le rendre digne de Dieu.

*

Racine ne souhaite pas s'enfermer dans la chausse-trappe que lui tend son adversaire ; il laisse dans l'ombre les attaques relatives à la brutale « conversion » de Bérénice, de peur d'être rangé au nombre des partisans de ses anciens maîtres³¹.

À défaut de démonstration argumentée, un indice semé dans la préface nous invite toutefois à prendre au sérieux cette lecture religieuse : il s'agit de l'expression « simplicité merveilleuse », aussi plurivoque et retorse que celle de « tristesse ». Racine prétend retrouver cette qualité de simplicité manifestée en particulier par Plaute, et « qui a attiré à ce dernier toutes les louanges que les anciens lui ont données ». Le sens de l'adjectif « merveilleux » mérite aussi d'être

³⁰ Certes la fin n'est pas à proprement parler « heureuse », bien au contraire, comme le souligne Christian Biet : « Le départ de Bérénice s'engage vers une destination qui n'est ni la Rome de Titus, ni l'Orient d'Antiochus, autant dire plus loin que tout, ou nulle part. Bérénice fuit vers l'abstraction, vers un lieu irréprésentable dont le théâtre ne peut rendre compte, vers le lieu supposé de la souffrance infinie » (Christian Biet, *Racine*, Paris, Hachette, « supérieur - portraits littéraires », p. 92).

³¹ Racine entretient des relations complexes avec les Messieurs depuis les *Lettres à l'auteur des Imaginaires*. Sur le rapprochement progressif de Racine avec Port-Royal dès le début des années 1670, voir Jean Mesnard, « Racine et Port-Royal : autour d'un épisode inconnu », in *La « Guirlande » di Cecilia. Studi in onore di Cecilia Rizzi*, éd. Rosa Galli Pellegrini, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1996, p. 557-565.

précisé. L'intrigue n'est pas « merveilleuse » au sens de miraculeux ou d'enchanté, qui est un des sens donné par Furetière³² : contrairement aux auteurs d'opéra ses contemporains, Racine n'affectionnait pas le recours aux charmes ou à la magie. En 1674, lorsqu'il composera *Iphigénie*, il prendra soin de modifier le dénouement choisi par Euripide, afin d'éviter une intervention divine qui lui paraît inopportune et peu propre à trouver quelque « créance » chez son public.

Quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose, qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ?³³

Le terme de « merveilleux », dans la dramaturgie classique, s'entend en fait dans un sens très particulier, dont Jean Chapelain donne une définition dans sa préface à l'*Adone* du Cavalier Marin, publiée en 1623 :

La nature du sujet produit le merveilleux lorsque, par un enchaînement de causes non forcées ni appelées du dehors, on voit résulter des événements ou contre l'attente, ou contre l'ordinaire.³⁴

Est ainsi « merveilleux », selon les doctes, un événement qui survient de façon surprenante et inattendue pour le public, mais logiquement amené par le cours même de l'action, dans l'ordre du vraisemblable. G. Forestier, qui a consacré une étude minutieuse à cette question, note ainsi que

le merveilleux doit être vraisemblable, sinon on tombe dans le monstrueux [...] Le merveilleux est le résultat de la péripétie ou du coup de théâtre, qui démêle l'action par une voie inattendue et qui provoque la surprise, mais qui est explicable après coup, de façon rationnelle.³⁵

Employé en ce sens, le mot « merveilleux » est un faux ami : il exclut précisément toute intrusion surnaturelle venue de l'extérieur ; il est le contraire du prodigieux, et ne doit pas être confondu avec lui. G. Forestier montre que, par exemple, le dénouement d'*Iphigénie*, privé de tout miracle, n'en est que plus

³² Voir *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, article « merveille » (« chose rare, extraordinaire, surprenante, qu'on ne peut guère voir ni comprendre ») ; art. « Enchantement » (« charme, effet merveilleux procédant d'une puissance magique ») ; art. « Miracle » (« se dit aussi d'un effet extraordinaire et merveilleux qui est au-dessus des forces de la nature »). Furetière ne méconnaît pas le sens dramaturgique étudié par Georges Forestier : « Qui est admirable, excellent, rare, surprenant [...] Une bonne pièce de théâtre doit avoir du *merveilleux* et du surprenant ».

³³ Jean Racine, préface d'*Iphigénie* [1675], in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 698.

³⁴ Cité par Georges Forestier, « Le merveilleux dramatique, une alternative à la contagion passionnelle ? », in *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 2003, p. 169.

³⁵ *Ibid.*, p. 170.

« merveilleux » : la perfide Ériphile, qui s'avance vers l'autel pour sacrifier l'héroïne, se retrouve en fait elle-même mise à mort, de façon étonnante mais logique au regard du déroulement de l'action.

Il faut toute l'habileté d'un dramaturge rompu aux subtilités de son art pour créer un tel effet de surprise, qui ne paraisse pas tiré de loin, mais provienne du fond même de l'histoire et soit conforme au caractère des personnages. Or, *Bérénice* est-elle merveilleuse en ce sens très précis ? Non, suggère Villars ; l'auteur de la *Critique* insiste en effet sur le caractère inopiné de la péripétie finale, que rien n'était venu préparer ; Corneille, estime-t-il, eût été plus habile, et aurait bien mieux amené le dénouement : « Un autre poète (Monsieur Corneille par exemple) [...] aurait grossièrement préparé son caractère selon les règles³⁶ ». De fait, si l'on considère *Bérénice* en regard avec *Cinna*, qui culmine également sur une « conversion », on constate effectivement que Corneille a pris soin « d'acheminer » le rebondissement du cinquième acte ; plusieurs jalons ont été ménagés pour justifier, au moins *a posteriori*, le pardon accordé par Auguste aux conspirateurs³⁷. Racine paraît moins habile, comme le souligne Villars, et même incroyablement léger et désinvolte. Alors même qu'il met dans la bouche de son héroïne un vocabulaire cornélien (« Arrêtez, arrêtez, princes trop généreux », V, 7, v. 1469), il néglige de préparer cette scène, que rien n'est venu annoncer³⁸.

Il est ici permis de s'interroger : pourquoi Racine, en butte aux accusations d'impréparation du dénouement dont il fait l'objet, persiste-t-il à revendiquer le caractère « merveilleux » de son intrigue ? C'est qu'il convient peut-être d'entendre ce mot dans un autre sens que celui que lui donnaient les doctes dans les années 1630. Racine ne songeait-il pas plutôt à cet autre forme de merveilleux, « dans le discours », dans lequel son ami Boileau n'allait tarder à voir la définition même du sublime ? Certes, le *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours*, ne vit le jour qu'en 1674³⁹, mais son traducteur y travaillait depuis

³⁶ *La Critique de Bérénice*, *op. cit.*, p. 517.

³⁷ La scène avec Livie par exemple, à l'acte IV, avait suggéré à l'empereur de se montrer magnanime envers ses ennemis : « Essayez sur Cinna ce que peut la clémence ; Faites son châtement de sa confusion » (IV, 3).

³⁸ La menace de suicide lancée par Bérénice paraît de même insuffisamment préparée aux yeux de Villars (*La Critique de Bérénice*, *op. cit.*, p. 517).

³⁹ Nicolas Boileau, *Traité du Sublime, ou du merveilleux dans le discours*, in *Œuvres diverses du sieur D****, Paris, Denys Thierry, 1674. Reproduit dans Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 333-402.

longtemps⁴⁰ ; le texte était par ailleurs connu de longue date⁴¹, et Racine était familier avec cette notion au moins depuis le début des années 1670. Selon Nicholas Cronk comme pour Georges Forestier, en effet, c'est Longin que désigne l'allusion à « un Ancien » dans la préface de *Britannicus*⁴² ; N. Cronk estime également que la simplicité défendue dans la pièce liminaire de *Bérénice* entretient un « parallèle évident » avec la théorie du sublime que Boileau formule dans la préface de sa traduction⁴³. De son côté, en 1677, l'auteur de l'*Épître VII* rendra hommage à Racine précisément au nom des principes sublimes qui prévalent dans son théâtre⁴⁴. Par ailleurs, beaucoup de lecteurs considèrent que la catégorie était bien connue au XVII^e siècle.⁴⁵

Or, on trouve dans *Bérénice* bien des procédés longiniens, à commencer par le sublime formulaire – Boileau parlera de « petites paroles » exprimant une « grandeur héroïque »⁴⁶. Le vers que raille, sans doute à dessein, Villars, est en effet caractéristique de cette disproportion qui définit le sublime : « Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez » (IV, 5, v. 1154) ; Boileau, qui reconnaît

⁴⁰ René Bray avait voici longtemps repéré des similitudes entre le *Traité du sublime* et la *Dissertation sur Joconde*, qui date de 1669 (« La *Dissertation sur Joconde* est-elle de Boileau ? », R.H.L., juillet-septembre et octobre-décembre 1931). Antoine Adam (*Histoire de la littérature française du XVII^e siècle* [1951], Paris, Albin Michel, 1997, t. II, p. 555) a de son côté remarqué que le texte de Longin était bien connu dans l'entourage de Boileau, et que Gilles Boileau, frère aîné de Nicolas, en avait entrepris la traduction dès les années 1660, jusqu'à son décès intervenu en 1669. Antoine Adam émet l'hypothèse que « après la mort de son aîné, le cadet s'appropriâ ses manuscrits ».

⁴¹ Plusieurs traductions latines ont vu le jour au cours du XVII^e siècle : celle de Gabriel de Pétra (Genève, 1612) ; de G. Lanbarne (Oxford, 1635) ; et de Tanneguy Le Fèvre (Paris, 1663). Marc Fumaroli tient que cette notion est familière aux auteurs français à travers tout le XVII^e siècle (« Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité 'Du Sublime' au XVI^e et au XVII^e siècles », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1986, n°1, p. 33).

⁴² « Préface » de *Britannicus*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 375. Dans cette édition, l'annotation de Georges Forestier identifiait déjà cet Ancien avec le pseudo-Longin.

⁴³ « Simplicity [...] has an obvious parallel in Boileau's theory of the sublime », Nicholas Cronk, « The Ancients and the Sublime », in *The Classical Sublime : French Neo-Classicism and the Language of Literature*, Rookwood Press, Charlottesville, « EMF Critique », 2002, p. 120.

⁴⁴ « The only seventeenth-century example of *le sublime* in Boileau's 'Préface' is taken from Corneille, of course [...] ; but Boileau could have found more and better illustrations of the sublime in the works of his immediate contemporary Racine. » Sur l'importance du sublime en France dès les décennies 1660-1670, voir Louis Marin, « Le sublime dans les années 1670 : un je-ne-sais-quoi ? », *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 209-222 ; Pierre Hartmann, *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997 ; Théodore A. Litman, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971 ; Sophie Hache, *Le langage du Ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2000.

⁴⁵ Georges Forestier consacre ainsi un chapitre de son *Essai de génétique théâtrale* à « l'esthétique du sublime », qu'il voit triompher par exemple au dénouement de *Cinna* (*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, chap. 5, p. 302-306).

⁴⁶ *Traité du sublime*, op. cit., « Préface », p. 340. Voir Gilles Declercq, « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 691.

en Racine un maître du sublime⁴⁷, aurait pu choisir un tel alexandrin pour illustrer sa conception du Grand, s'il n'avait préféré, pour des raisons stratégiques, emprunter son exemple à *Horace*.

Le sublime, note également le rhéteur grec, se manifeste par la force de ce qu'il appelle des « images vives », qui rendent comme présentes les descriptions, et dont l'apothéose de Vespasien fournit un des plus beaux exemples :

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat. (I, 6, v. 301-306)

Ces vers, devenus des exemples-types de l'hypotypose, répondent aux observations de Longin, qui insiste sur l'importance de cette figure pour conférer l'impression de sublime : « il semble que nous voyons les choses dont nous parlons »⁴⁸. Comme le commente Gilles Declercq,

L'image est investie d'une fonction de présentation, caractéristique de l'hypotypose qu'engendre l'âme sous l'effet de l'enthousiasme. [...] Ce *sublime spéculaire* se constitue en tableau, essence de l'hypotypose et figure de l'ineffable⁴⁹.

Le silence constitue, à en croire Longin, une autre marque du sublime : « Le silence d'Ajax aux Enfers, dans l'*Odyssée*, a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire⁵⁰ ». C'est par rapport à cet indicible du sublime qu'on peut interpréter aussi bien les réticences de Titus que les « hélas » d'Antiochus raillés par Villars, et sur lesquels Racine conclut audacieusement sa tragédie. Le sublime éclate encore dans la dernière tirade de Bérénice, dont le discours de renoncement et de sacrifice « ravit, [...] transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement [...] », pour emprunter à Boileau les termes qu'il emploiera bientôt⁵¹. Il n'est pas jusqu'aux larmes de la reine qui ne puissent être interprétées comme marque du sublime, plutôt que comme manifestation d'une

⁴⁷ Les termes employés par Boileau pour louer Racine dans la satire VII (« Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur, / Émouvoir, étonner, ravir un spectateur ! », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 129) répondent à la définition qu'il donne du sublime dans la préface du *Traité* : « cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappent dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte » (*Traité du sublime*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 338).

⁴⁸ *Traité du sublime*, chap. 13, op. cit., p. 363.

⁴⁹ Gilles Declercq, « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 691.

⁵⁰ *Traité du sublime*, in *Œuvres complètes*, op. cit., chap. 7, p. 351.

⁵¹ *Ibid.*, chap. 1, p. 341.

tendance à l'élégie douceâtre : les pleurs constituent en effet, explique Sophie Hache, un effet produit par le sublime⁵².

C'est dans cette perspective aussi qu'on peut expliquer le dédain affiché par Racine envers les règles. Villars lui reprochait d'en avoir fait peu de cas, jusqu'à laisser le théâtre vide au cours d'un acte. Les analyses de Marc Escola confirment ce mépris envers plusieurs éléments-clefs de la doctrine : au fur et à mesure qu'avance la pièce, « les problèmes proprement dramaturgiques ne cessent de se multiplier », note le critique dans son édition⁵³. C'est parce qu'il touche au sublime que Racine peut à ce point faire bon compte de ces règles qui ne tendent au fond qu'à ce médiocre parfait dénoncé par Longin : Sophie Hache a bien remarqué combien le sublime avait partie à « l'art suprême de la négligence⁵⁴ ». L'irruption du sublime en tant que « merveilleux dans le discours » est incompatible avec un vraisemblable humain, trop humain ; c'est elle qui entraîne ce dysfonctionnement technique : la raison ne résiste pas à l'effet d'entraînement et de ravissement qu'exerce le sublime.

Défait maîtrisé et assumé de l'art, affirmation de la simplicité, éloquence des pleurs, images vives et silence : autant de marques qui attestent l'ambition de Racine de s'élever jusqu'au sublime. Cette grandeur, qui perce partout sous l'allure élégiaque et douce, a partie liée avec le « divin », et possède une dimension sacrée⁵⁵. Le style sublime, estiment en effet Longin et bientôt son traducteur français, appartient à Dieu, comme le prouve l'exemple du *Fiat lux* choisi par le grammairien grec pour illustrer son propos.

Dieu dit: Que la lumière se fasse, et la lumière se fit. Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la créature aux ordres du créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin. Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, le Surprenant, et comme je l'ai traduit, le Merveilleux dans le discours.⁵⁶

« Quelque chose de divin » : la brièveté efficace de cette formule ramassée figure le jaillissement d'une transcendance au sein du discours. Ce « sublime » qui enveloppe la pièce, et qui émane en particulier de la figure lumineuse de la reine orientale, constitue bien la préparation « merveilleuse » de la « conversion » de l'héroïne, non selon les principes d'une psychologie cornélienne de la vraisemblance, mais en créant stylistiquement dans la pièce les

⁵² Sophie Hache, *La Langue du ciel*, op. cit., p. 160.

⁵³ Jean Racine, *Bérénice*, présentation par Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 30. Marc Escola pointe également les problèmes de liaison des scènes déjà évoqués par Villars (le théâtre est vide entre la scène 2 et 3 de l'acte IV, par exemple).

⁵⁴ *La Langue du ciel*, op. cit., p. 119.

⁵⁵ Voir les longs développements que Sophie Hache consacre dans son livre aux liens entre « le sublime et le sacré » (*La Langue du ciel*, op. cit., p. 135-260).

⁵⁶ *Traité du sublime*, in *Œuvres complètes*, op. cit., « préface », p. 338.

conditions qui rendront acceptables aux yeux du public une métamorphose que seule peut expliquer l'intervention d'une force invisible. En l'absence précisément de toute détermination humaine, seule la grâce, dont le sublime apparaît comme l'expression littéraire, peut justifier la conversion de la tristesse funeste en « tristesse majestueuse », à laquelle il nous est donné d'assister dans la dernière scène : l'expérience esthétique du sublime est ici le corrélat littéraire de l'expérience spirituelle de la conversion.

Est-il au moins vraisemblable que, sous les auspices du sublime, la souveraine d'Orient soit susceptible de recevoir cette grâce augustinienne qui n'est pas simplement proposée, mais infaillible, efficace, celle qui « touche » à coup sûr ? Certes, les Messieurs de Port-Royal, après leur maître saint Augustin, sont unanimes à considérer que les païens sont exclus du salut ; mais précisément, Bérénice n'est pas romaine, ni idolâtre des faux dieux : elle est une princesse juive ; « la reine de Palestine » règne sur la terre sainte, qui fut pendant si longtemps le royaume du peuple élu. Villars avait fait grief à Racine d'avoir omis ici ou là de se rappeler les origines de son héroïne :

Cet amour après lui avoir fait oublier ce qu'elle doit aux hommes, ne la laisse pas souvenir de sa religion ; elle devient païenne, et la Juive ne parle que des dieux et des immortels ; ayant oublié Dieu elle en oublie la Loi, se résout à mourir désespérée.⁵⁷

La remarque de Villars dut porter : lorsque Racine fit publier sa pièce, il prit soin de gommer toutes les locutions païennes qu'il avait d'abord imprudemment mises dans la bouche de son héroïne : la Bérénice racinienne n'ignore pas la Loi. Certes, rien ne laisse entendre qu'elle ait pu rencontrer le Christ ; toutefois, comme son aînée Pauline, « elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne⁵⁸ ». Juive, elle a pu, sous l'inspiration d'une grâce concédée à de rares âmes choisies parmi le peuple d'Israël, recevoir quelque impression ou quelque pressentiment de la vérité divine, et ainsi se hisser jusqu'à l'abnégation qu'exige le sacrifice douloureux de la séparation⁵⁹.

*

Bérénice n'est pas seulement une élégie fade et languissante : la mort rôde, et menace d'ensanglanter le dénouement, sous la forme d'un suicide collectif présenté comme une conséquence de la « tristesse » qui accable les trois

⁵⁷ *La Critique de Bérénice*, op. cit., p. 514.

⁵⁸ *Polyeucte*, IV, 3, v. 1268.

⁵⁹ Philippe Sellier, songeant il est vrai aux Prophètes, explique que, selon les augustinien, « Dieu a suscité [parmi le peuple juif] un petit nombre de saints, qui sont les chrétiens de la Loi ancienne » (*La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Paris, Robert Laffont, 1990, préface, p. XL).

personnages. Si la pièce ne s'achève pas dans « le sang et la mort », c'est que Bérénice accepte soudain, *in extremis*, le sacrifice de son départ. Faut-il voir dans ce revirement inexplicable le résultat d'une illumination sublime, propre à déterminer la « conversion » d'une héroïne « désespérée » ? Il apparaît en tout cas que Bérénice renonce à la mauvaise tristesse, celle qui mène au trépas, au profit d'une « tristesse majestueuse », tout aussi douloureuse, mais compatible avec cette vertu exemplaire sur laquelle s'achève la pièce. La métamorphose de Bérénice offre au spectateur le modèle d'une purification de la tristesse : c'est par l'écriture sublime, en tant que manifestation du « divin » et du « merveilleux dans le discours », que s'opère la fonction cathartique d'une tragédie véritable, dont l'élève de Port-Royal pense ici à nouveaux frais l'ambition non seulement morale, mais spirituelle. Quatre ans plus tard, lorsqu'il publiera sa traduction du traité de Longin, Boileau saura tirer sur le plan théorique les conclusions d'une réflexion menée par les deux amis depuis plusieurs années, chacun à leur manière.