



« Sans théorie révolutionnaire, pas de mouvement révolutionnaire. »

(Lénine, 1902, *Que faire ?*)

Les dossiers du PCMLM
**Jean Racine, Pierre Corneille, Nicolas Boileau,
auteurs nationaux**



Table des matières

1. La formation psychique de la nation	3
2. Le sens de la tragédie au XVIIe siècle.....	4
3. Psychodrame plus symétrie comme caractéristiques nationales françaises	6
4. Les troubles psychologiques magnifiés par Racine	8
5. Des passions excitées	11
6. Les passions excitées forment la base de l'expression psychologique, permettant de fonder la formation psychique nationale française.	14
7. Le sens de la symétrie	17
8. La psychologie du criminel	19
9. Pierre Corneille et la symétrie forcée	21
10. Nicolas Boileau et l'amour de la raison	23

1. La formation psychique de la nation

« Il est certains esprits dont les sombres
pensées
Sont d'un nuage épais toujours
embarrassées ;
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire apprenez à
penser.
Selon que notre idée est plus ou moins
obscurc,ie,
L'expression la suit, ou moins nette, ou
plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce
clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
»

(Nicolas Boileau, *L'art poétique*)

La France s'est véritablement constituée en tant que nation sous l'impulsion finale donnée par la monarchie absolue de Louis XIV. Cependant, il ne s'agit nullement de la simple constitution d'un État national, centralisé et unifié dans ses principales assises.

En effet, l'élan donnant naissance à la nation amène la formation des principales caractéristiques nationales sur le plan psychique. Et selon le matérialisme dialectique, ce plan psychique repose sur la reproduction de la vie réelle, et non pas les ethnies, les « races », etc.

Par conséquent, il est nécessaire, pour comprendre la nation française, de porter un regard matérialiste dialectique sur les œuvres de trois auteurs en particulier : Jean Racine (1639-1699), Pierre Corneille, (1606-1684) et Nicolas Boileau (1636-1711).

Si en effet Molière et Jean de La Fontaine sont des portraitistes brillants, d'une très grande valeur, ils ne représentent dans leurs œuvres qu'une situation sociale particulière, selon un axe particulier, celui de la bourgeoisie tentant de gagner des positions idéologiques-culturelles.

Tel n'était pas l'objectif de Jean Racine et de Pierre Corneille, qui n'entendaient pas moins

que mettre à plat les fondements mêmes de la civilisation. Ils se concevaient, en effet, comme des expressions culturelles-idéologiques étant directement l'expression du meilleur de la société de leur époque.

C'est cette raison qui a fait que ces auteurs ont puisé dans la tragédie grecque, théorisée par Aristote, qui entendait purger les passions (la « catharsis ») en présentant sur scène une action simple (unités de temps, de lieu et d'action) marquée par des moments terribles (appelant à la compassion ou éveillant la terreur).

Le choix de la tragédie grecque permettait l'expression des traits nationaux dans le domaine psychologique. Les œuvres de Jean Racine sont purement psychologiques et celles de Pierre Corneille expriment une savante symétrie des rapports humains.

De la même manière que la tragédie grecque devait épurer l'âme des citoyens, la tragédie française avait comme but la formation morale-culturelle de l'élite sociale, et, ce faisant, elle a exprimé les fondements même de la nation française.

Jean Racine et Pierre Corneille resteront d'ailleurs incontournables tant que la bourgeoisie sera capable d'avoir un État dont les cadres seront cultivés. Au début du XXI^e siècle, ils sont passés à la trappe chez une bourgeoisie française ne prétendant plus représenter la civilisation.

Jean Racine et Pierre Corneille fournissent l'expression du style français, de la formation psychique française telle qu'elle s'exprime dans le cadre national. Elle révèle la base culturelle formant les fondements de l'approche française de la reproduction de la vie réelle, telle que, bien entendu, cette approche se voit, s'imagine.

Jean Racine a produit des œuvres marquantes et célébrées sous la monarchie absolue en tant que telle. Ces œuvres servent de panneaux indicateurs pour les valeurs, principalement *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672),

Mithridate (1673), *Iphigénie* (1674) et *Phèdre* (1677).

Pierre Corneille a produit des œuvres de facture moins classique, mais plus révélatrice de l'ingéniosité française qui se développe. Ont profondément marqué les esprits *L'Illusion comique* (1636), *Le Cid* (1637), *Horace* (1640) et *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1641)

Si Nicolas Boileau reste une figure plus mineure, rien que par quelques vers de son *L'Art poétique* (1674), il est incontournable par son esprit de synthèse et l'affirmation du style français.

Si on ajoute à cela René Descartes, dont le *Discours de la méthode* est publié en 1637, et qui devra être étudié plus en détail, on peut même affirmer que la nation française voit ses représentants idéologiques-culturels exprimer ses fondements psychiques entre 1636 et 1677.

C'est-à-dire, donc, au cœur du siècle du Roi Soleil. La monarchie absolue a établi les bases de la nation française.

Il est également très largement possible d'affirmer qu'on ne peut saisir les contradictions de la société française aujourd'hui, et la manière d'appréhender celles-ci, sans connaître Molière et Jean de La Fontaine, portraitistes lyriques annonçant l'esprit de bravade et de moquerie, le réalisme incisif.

Cependant, on ne saurait atteindre la formation psychique de la nation française sans connaître Jean Racine et Pierre Corneille, avec Nicolas Boileau également. Sans ces auteurs, on ne voit pas comment leurs œuvres expriment ce qui va être au cœur de cette formation psychique.

On pourrait dire que Molière et La Fontaine partent du style français, ils s'y appuient pour établir leurs œuvres portraitistes. A l'opposé, Corneille et Racine arrivent au style français, ils en précisent les fondements psychiques.

Et, de fait, sans saisir cette formation psychique, on ne saurait comprendre l'ensemble

de la reproduction de la vie réelle en France. C'est bien le sens de la fameuse explication de Staline :

« La nation est une communauté humaine, stable, historiquement constituée, née sur la base d'une communauté de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique qui se traduit dans une communauté de culture. »

Comprendre Jean Racine et Pierre Corneille, ainsi que Nicolas Boileau, est une nécessité pour le matérialisme historique étudiant et transformant la réalité française.

2. Le sens de la tragédie au XVIIe siècle

La France du XVIIe siècle a atteint un niveau élevé de culture, par la monarchie absolue de Louis XIV, le « roi soleil ». A ce moment, la plus haute forme de la littérature était la tragédie.

Pourquoi cela ? La raison en est que la tragédie grecque a été considérée comme une arme utile pour exprimer ce qu'il y avait besoin d'exprimer, ce qu'il y avait besoin d'exprimer comme formation psychique nationale française, c'est-à-dire le psychodrame plus la symétrie.

Selon l'interprétation française de cette époque, la plus haute forme culturelle était la tragédie grecque théorisée par Aristote. Le but de la tragédie était d'exprimer la compassion et la terreur, le public devait ressentir des émotions fortes, de sorte qu'un processus de catharsis – la purgation des passions – se produise.

Une tragédie a aussi à obéir à certaines règles, tout d'abord, la « bienséance », puis la « vraisemblance ». La pièce doit également être basée sur trois unités : l'unité de lieu (un seul lieu physique), l'unité de temps (12-24 heures doivent être représentées), l'unité d'action

(toute la pièce doit suivre une action, sans « sous-actions »).

Toutes ces règles ont été très utiles pour exprimer la dimension psychique nationale française. Le fait qu'il n'y ait qu'une seule action a permis de faire cela comme une symphonie, les acteurs de la pièce devenant un orchestre jouant à différents niveaux. Le sens français de symétrie peut s'exprimer ainsi, en particulier dans des pièces très élaborées de Pierre Corneille.

Le « bienséance » est très importante également, car il était nécessaire de seulement montrer des gens bien éduqués. Ce n'était pas seulement un moyen de promouvoir l'aristocratie comme étant les « véritables » êtres humains, mais aussi un moyen d'éviter toute explication qui mettrait de côté la psychologie, et amènerait à tomber dans une question de tempérament.

Jean Racine a voulu montrer la psychologie pure, la psychologie universelle, qui était en fait la psychologie française, nationale.

La question de la « vraisemblance » était donc très importante pour lui, alors que pour Pierre Corneille ce n'était pas si important (tout comme, en fait, la tragédie en elle-même), parce que Pierre Corneille a voulu surtout de son côté faire une construction permettant d'exprimer le sens français de la construction, à savoir la sens de symétrie.

De la même manière, Jean Racine avait besoin de l'unité de l'espace et du temps, de sorte que la seule chose qui reste soit la seule pensée, condensée en psychologie.

Il est important ici de voir que cette importance de la psychologie, en contraste avec les sens qui viendraient par la suite et qui fait donc qu'une personne « sait » toujours ce qui se passe physiquement (ayant connaissance de ressentir la peur, le bonheur, etc, toujours avec distance), nous relie directement à René Descartes.

Jean Racine avait un portrait de René Descartes, et si son idéologie religieuse est

différente, il est évident que nous trouvons ici un aspect national français, qui apparaît évidemment dans les « Jardins à la française », où la nature doit être façonnée par l'homme pour avoir de la valeur.

Les formes mathématiques de la végétation étaient la preuve que, avant la sensation, les humains pensaient, l'esprit étant indépendant des sens.

C'est le fondement même du caractère national français. Et pour le prouver, la tragédie était l'arme la plus utile.

C'est la raison pour laquelle la France n'a jamais connu le romantisme. Le romantisme était une lutte nationale allemande contre le classicisme aristocrate (français), afin de libérer les sens.

Néanmoins, la monarchie absolue française était basée sur un équilibre entre l'aristocratie et la bourgeoisie, et il y avait déjà les sens, sous la forme de la psychologie.

Il n'y avait pas besoin de romantisme, il y avait déjà besoin du matérialisme dialectique pour surmonter la vision psychologique mécanique française.

Sans le matérialisme dialectique, le caractère national français se précipita dans les cultures psychologiques : l'occultisme, la poésie symboliste, le bergsonisme et la comédie de « vaudeville » au XIXe siècle, le freudisme dans les années 1920 (notamment par le surréalisme), le « Nouveau roman », l'existentialisme, la « Nouvelle Vague » dans le cinéma et le théâtre de l'absurde dans les années 1950-1970, l'art contemporain dans les années 1980, etc

Face à cette tendance, le Parti communiste français soutint seulement le rationalisme, au sens des Lumières. Ce n'était pas suffisant, bien sûr, vu que la dimension des sens a été oubliée. Cela a ouvert la porte au romantisme de mai 1968, aux romantismes nationalistes dans les années 1980, etc.

En fait, avec la tragédie, le caractère national

français a déjà trouvé sa plus haute formation psychique. La seule façon de surmonter cette formation psychique logique mais mécanique, ingénieuse mais symétrique, est de faire le grand saut dans la formation psychique universelle.

La formation psychique nationale française doit être défendue contre le nihilisme national, de sorte qu'elle peut être fusionnée avec la formation psychique universelle apparaissant avec la République Socialiste Mondiale produite par la révolution socialiste mondiale.

Et aucune révolution n'est possible sans comprendre le caractère national psychique et la façon dont il va au caractère psychique universel. C'est le sens même de la culture en développement, de sorte qu'elle soit prête à fusionner avec toutes les autres cultures, formant la culture socialiste, à l'échelle mondiale.

« Il peut sembler étrange que nous, qui affirmons la fusion future des cultures nationales en une culture commune (à la fois dans la forme et le contenu), avec une langue commune, devrions en même temps en tenir à l'épanouissement des cultures nationales à l'heure actuelle, dans la période de la dictature du prolétariat. Mais il n'y a rien d'étrange à cela.

Les cultures nationales doivent être autorisées à se développer et à se déployer, pour révéler toutes leurs potentialités, afin de créer les conditions de leur fusion en une culture commune avec une langue commune à l'époque de la victoire du socialisme dans le monde entier.

L'épanouissement des cultures qui sont nationales dans la forme et socialiste dans leur contenu, sous la dictature du prolétariat, dans un seul pays, dans le but de les fusionner en une seule culture socialiste commune (à la fois dans la forme et le contenu), avec une langue commune, lorsque le prolétariat est victorieux partout dans le monde et où le socialisme devient le mode de vie - c'est justement ce qui constitue la dialectique de la présentation léniniste de la question de la culture nationale. »

(Staline, Rapport Politique au Comité Central lors du 16ème Congrès du Parti Communiste d'Union soviétique (bolchévik), 29 juin 1930)

3. Psychodrame plus symétrie comme caractéristiques nationales françaises

La formation psychique d'une nation concerne les attitudes et les comportements par rapports à des choix dans la vie quotidienne. Et pour synthétiser, on peut dire que la formation psychique nationale française, c'est le psychodrame plus la symétrie.

Tous les aspects de la culture française sont frappés du sceau de cela, depuis les relations au travail jusqu'à l'architecture, depuis la musique jusqu'à la politique. En France, tout est un savant mélange d'attitude classique et de crises dramatiques psychologiques.

Dans la formation psychique nationale française, le psychodrame est en effet particulièrement valorisé : il est nécessaire de s'exprimer, de taper du point sur la table, de manière régulière, même si c'est de manière décalée.

La tradition française regarde ainsi d'un œil perplexe les traditions allemande, autrichienne, scandinave, où les émotions sont intériorisées, et elle ne voit pas le sens des explosions de type baroque qui peuvent exister dans ces cultures, qu'on peut retrouver dans le cinéma psychologique d'Ingmar Bergman, l'expressionnisme allemand, l'actionnisme viennois, l'excentricité tchèque, etc.

Dans la formation psychique française, il y a donc une attention importante aux données psychologiques immédiates. Là où dans les traditions allemande, autrichienne, scandinave, etc., on se portera plus sur la tendance générale, l'impression psychologique à moyen ou long terme, la tradition française fait attention aux petits mouvements psychologiques.

C'est cela qui fait, bien entendu, que la formation psychique nationale française accorde une grande place à l'humour, au jeu de mot, au bon mot, qui vient marquer un moment particulier. Même le pire comique troupier apparaît comme plus « fin » que la balourdise « allemande ».

Illustrons cela par un exemple, avec une blague sans grande valeur, mais significative : durant la première guerre mondiale, un Français dénommé Maurice se dit que dans la tranchée d'en face, il doit y avoir un soldat s'appelant Fritz. Il met en joue, appelle : « Hé, Fritz ! », et alors le soldat allemand appelé Fritz se lève à découvert et fait signe de la main, et Maurice lui tire dessus. Au bout de plusieurs fois, un soldat allemand s'appelant Fritz explique que les Français les prennent pour des idiots, et qu'il doit y en avoir un en face s'appelant Maurice. Il met son fusil en joue, et lance : « Hé, Maurice ! » Maurice reste caché, et répond : « Oui, c'est toi, Fritz ? » Et le soldat allemand se lève à découvert en faisant signe de la main et en lançant « Ja ja, c'est moi ! »

Aussi simpliste que cela en ait l'air, il y a là une profonde signification culturelle. La formation psychique française accorde une grande importance au rythme, au tempo, au temps qui passe à court terme ; il apprécie Guignol et l'humour incisif.

C'est pour cela que les tragédies de Jean Racine et de Pierre Corneille ne sont pas de réelles tragédies, mais en réalité des drames. Une tragédie réelle a une dimension cosmique, elle met en jeu les forces de l'univers elle-même. Rien de tout cela chez Jean Racine et Pierre Corneille, où la dimension individuelle prime.

Ici, la formation psychique allemande est très différente : elle ne se place pas dans le court terme, mais dans le long terme, d'où le romantisme avec son contenu cosmique, les opéras wagnériens, etc.

La formation psychique allemande est d'une passivité importante dans le court terme, mais valorise l'importance du long terme, alors que la

formation psychique française apprécie l'immédiateté et en appelle à l'ingéniosité.

Il n'est pas difficile de voir qu'ici on retrouve la base culturelle pour la France comme patrie des mathématiciens et des ingénieurs, alors que l'Allemagne a toujours valorisé les systèmes de pensée en tant que vision du monde absolument totale.

Le théâtre de Jean Racine et de Pierre Corneille ne présente donc pas tant une vision du monde qu'un appel à l'ordre symétrique : les choses doivent revenir dans l'ordre. La monarchie absolue n'a pas développé de philosophie comme vision du monde, elle appelle juste à la régularité, synonyme de marche correcte du monde.

Cela ne provient évidemment pas d'une quelconque caractéristique ethnique. Les raisons sont historiques et de fait, l'ensemble des caractéristiques nationales devront inévitablement fusionner.

La formation psychique française a indéniablement puisé dans la culture humaniste formée par François Ier, avec ses poètes exprimant leurs amours, leurs déceptions, leurs joies, leurs peines. Cela consiste certainement en le point de départ d'une grande attention à la psychologie, à l'attention à la réception des mots, des écrits, etc.

Mais l'exigence de former quelque chose de classique a également apporté l'exigence de la symétrie : tout doit être maîtrisé. Il y a ici l'exigence d'une attitude feutrée, non pas flegmatique à l'anglaise, mais stoïque, dans le prolongement de la culture antique apportée par le catholicisme.

L'influence de la culture antique a amené un style stoïque, d'acceptation « avec classe » de la réalité, voire plutôt « avec panache » de par la dimension psychodramatique. Les « Français », ce sont de « merveilleux perdants ».

La symétrie de l'attitude, le psychodrame de la situation vécue : la formation psychique nationale française, c'est le psychodrame + la

symétrie.

Sans Joachim Du Bellay, il n'y aurait pas eu Jean-Martin Charcot, sans Pierre de Ronsard, pas de Henri Bergson. Et sans Jean Racine, pas de films dramatiques français, sans René Descartes, pas de Daft Punk.

4. Les troubles psychologiques magnifiés par Racine

« Le voici : vers mon cœur tout mon sang se retire.

J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire. »

(*Phèdre*)

« Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis. »

(*Phèdre*)

Jean Racine avait un objectif très net dans sa tragédie : montrer la capacité d'une psychologie à s'effondrer, ce qui irait de pair avec la possibilité de le constater. Il y a là une attention toute française portée aux détails physiques. Jean Racine est un portraitiste des problèmes psychopathologiques ; ses préoccupations sont d'ailleurs très proches de René Descartes, qui a un peu plus de 40 ans de plus que lui.

Jean Racine s'intéresse aux moments d'effondrements, aux moments où tout se brise, où l'on ne sait « plus », aux moments où l'on se sent pétrifié : « Il faut... Mais cependant que faut-il que je fasse ? » (*Andromaque*).

Cependant, il ne s'intéresse pas qu'à l'esprit ; le corps lui-même témoigne des coups psychologiques. Le corps exprime des choses, ce qui doit être reconnu : on a ici une compréhension très forte de la part de la formation psychique nationale française.

Le corps « parle », alors que l'esprit ne semble pas le faire :

« Zetime

Elle n'a point parlé. Toujours évanouie, Madame, elle ne marque aucun reste de vie

Que par de longs soupirs et des gémissements

Qu'il semble que son cœur va suivre à tous moments. »

(*Bajazet*)

Mais il ne s'agit pas que de compréhension de troubles psychologiques s'exprimant brutalement, « sauvagement » ; la mélancolie elle-même est saisie, préfigurant largement le spleen baudelairien.

Ainsi quand Phèdre se plaint : « Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire » (*Phèdre*).

Ou bien quand Phèdre est décrite, justement, dans les affres de la mélancolie :

« Le trouble semble croître en son âme incertaine.

Quelquefois, pour flatter ses secrètes douleurs,

Elle prend ses enfants et les baigne de pleurs ;

Et soudain, renonçant à l'amour maternelle,

Sa main avec horreur les repousse loin d'elle ;

Elle porte au hasard ses pas irrésolus ;

Son œil tout égaré ne nous reconnaît plus ;

Elle a trois fois écrit ; et changeant de pensée,

Trois fois elle a rompu sa lettre commencée. »

On peut même voir que sont présents les thèmes romantiques de la nuit, de la forêt, des images obsédantes, du déchirement :

« Depuis près de six mois, honteux, désespéré,

Portant partout le trait dont je suis déchiré,

Contre vous, contre moi, vainement je

m'éprouve :
Présente, je vous fuis ; absente, je vous
trouve ;
Dans le fond des forêts votre image me
suit ;
La lumière du jour, les ombres de la nuit
»

(Phèdre)

Phèdre est indéniablement le grand chef d'œuvre de la littérature française, justement parce qu'on y trouve exprimée en détails la crise psychologique, comme mouvement prolongé, avec une alliance de l'esprit et du reste du corps.

Ces paroles de Phèdre sont d'une très grande brutalité :

« Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme
éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais
parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et
brûler :
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments
inévitables ! »

Un autre passage extrêmement connu de la littérature française est tirée d'*Andromaque*. Il est grandement dommage que soit utilisé comme simple exemple de figure de style le fameux vers « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? ».

Il ne s'agit pas seulement d'une allitération (répétition d'une consonne) en « s » pour montrer le sifflement des serpents ; cela rentre dans un contexte très précis : celui où Oreste devient littéralement fou, à la fin de la pièce.

Voici sa crise le conduisant à la folie :

« Oreste
Quoi ? Pyrrhus, je te rencontre encore ?
Trouverai-je partout un rival que j'abhorre
?

Percé de tant de coups, comment t'es-tu
sauvé ?

Tiens, tiens, voilà le coup que je t'ai
réservé.

Mais que vois-je ? À mes yeux Hermione
l'embrasse !

Elle vient l'arracher au coup qui le menace
?

Dieux ! quels affreux regards elle jette sur
moi !

Quels démons, quels serpents traîne-t-elle
après soi ?

Eh bien ! filles d'enfer, vos mains sont-
elles prêtes ?

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur
vos têtes ?

À qui destinez-vous l'appareil qui vous
suit ?

Venez-vous m'enlever dans l'éternelle
nuit ?

Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.

Mais non, retirez-vous, laissez faire
Hermione :

L'ingrate mieux que vous saura me
déchirer ;

Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.

Pylade

Il perd le sentiment. Amis, le temps nous
presse.

Ménageons les moments que ce transport
nous laisse.

Sauvons-le. Nos efforts deviendraient
impuissants

S'il reprenait ici sa rage avec ses sens. »

L'éternelle nuit dont il est parlé ici, c'est évidemment aussi la folie. On a ici une grande précision dans la psychologie, où la personne est comme possédée : elle ne pourrait que constater passivement qu'elle est emportée malgré elle dans un tourbillon psychologique incontrôlable. La folie intervient « malgré » la personne :

« Je sentis contre moi mon cœur se
déclarer,

J'oubliai ma colère, et ne sus que pleurer.

»

(Iphigénie)

Dans *Andromaque*, Racine fait même une allusion à l'ivresse, au fait de devenir comme aveuglé :

« Hermione
Ah ! qu'ai-je fait, Cléone ? et que viens-tu
me dire ?
Que fait Pyrrhus ?

Cléone
Il est au comble de ses vœux,
Le plus fier des mortels, et le plus
amoureux.
Je l'ai vu vers le temple, où son hymen
s'apprête,
Mener en conquérant sa nouvelle
conquête,
Et d'un oeil où brillaient sa joie et son
espoir,
S'enivrer en marchant du plaisir de la
voir.
Andromaque, au travers de mille cris de
joie,
Porte jusqu'aux autels le souvenir de
Troie.
Incapable toujours d'aimer et de haïr,
Sans joie et sans murmure elle semble
obéir.

Hermione
Et l'ingrat ? jusqu'au bout il a poussé
l'outrage ?
Mais as-tu bien, Cléone, observé son
visage ?
Goûte-t-il des plaisirs tranquilles et
parfaits ?
N'a-t-il point détourné ses yeux vers le
palais ?
Dis-moi, ne t'es-tu point présentée à sa
vue ?
L'ingrat a-t-il rougi lorsqu'il t'a
reconnue ?
Son trouble avouait-il son infidélité ?
A-t-il jusqu'à la fin soutenu sa fierté ?

Cléone
Madame, il ne voit rien. Son salut et sa
gloire
Semblent être avec vous sortis de sa
mémoire.
Sans songer qui le suit, ennemis ou sujets
»

(*Andromaque*)

Le dégoût de tout, le sentiment d'amertume mêlé au sentiment amoureux inquiet, Racine l'exprime admirablement bien :

« Moi-même, pour tout fruit de mes soins
superflus,
Maintenant je me cherche, et ne me trouve
plus :
Mon arc, mes javelots, mon char, tout
m'importune ;
Je ne me souviens plus des leçons de
Neptune ;
Mes seuls gémissements font retentir les
bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié ma voix.
»

(*Phèdre*)

« Je demeurai longtemps errant dans
Césarée,
Lieux charmants où mon cœur vous avait
adorée.
Je vous redemandais à vos tristes états ;
Je cherchais en pleurant les traces de vos
pas.
Mais enfin succombant à ma mélancolie,
Mon désespoir tourna mes pas vers
l'Italie. »

(*Bérénice*)

On a là quelque chose d'indéniablement moderne, et d'une complexité immensément plus grande que chez Molière, où les personnages sont simples, voire simplistes, n'étant que de simples moyens à faire des portraits.

Phèdre exprime une brutalité psychologique extrême :

« Un tel excès d'horreur rend mon âme
interdite ;
Tant de coups imprévus m'accablent à la
fois,
Qu'ils m'ôtent la parole, et m'étouffent la
voix. »

« Je me cachais au jour, je fuyais la
lumière »

« Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir. »

« Un mortel désespoir sur son visage est peint ;
La pâleur de la mort est déjà sur son teint. »

Au XVIII^e siècle, déjà la dimension psychologique la plus profonde est montrée, son importance est soulignée par Jean Racine. Il exprime une connaissance atteinte par la société française, une connaissance permise par le haut niveau de culture dans le cadre de la monarchie absolue, qui a accepté que cela soit présenté, montré, reconnu.

La nation française voyait sa formation psychique élaborée et acceptée.

5. Des passions excitées

« Ah, Rome ! Ah, Bérénice ! Ah, prince malheureux !
Pourquoi suis-je empereur ? Pourquoi suis-je amoureux ? »

(*Bérénice*)

Pour que la psychologie puisse s'exposer, il faut des situations adaptées. C'est ici que l'on voit que l'interprétation de la tragédie grecque par Racine est biaisée : ce qui compte, c'est surtout un cadre pour que les états d'âmes se laissent aller, dans la mesure du possible bien entendu.

En effet, de par l'approche française, « se laisser aller » est un dérapage contrôlé, et il est formidable qu'un personnage tourmenté puisse même utiliser une parenthèse dans son discours pour exprimer qu'elle se laisse aller, comme par exemple dans *Britannicus* :

« Mais (je t'expose ici mon âme toute nue) »

Les personnages sont en fait loyaux à leurs propres émotions, et même s'ils en ont conscience, ils cèdent : c'est en cela qu'ils seraient tragiques, aux yeux du XVIII^e siècle, et en quoi ils sont déjà dramatiques, pour nous.

Les personnages ne sont pas tragiques, car ils ne sont déjà plus aristocratiques, ils sont pratiquement bourgeois de par leur complexité personnelle, ils portent en eux déjà la dimension complexe du citoyen de la société bourgeoise.

Et ce qui révèle donc les caractères psychologiques français, ce sont les situations marquées par la passion ; la carapace psychique cède, les passions sont excitées et l'emportent. Bien souvent, les personnages se font sermonner, ce qui est bien entendu simple prétexte à souligner le trouble psychologique, les affres des passions.

Dans *Bajazet*, il est par exemple conseillé :

« Daignez de la sultane éviter la présence :
Vos pleurs vous trahiraient ; cachez-les à ses yeux »

La présence du conseiller ou de la conseillère est essentielle afin de souligner que les passions sont plus fortes. Dans *Bajazet* justement, l'amour est présentée comme un « empire », aussi important que la couronne royale :

« Qui de nous deux enfin le couronne aujourd'hui ?
Mais, hélas ! de l'amour ignorons-nous l'empire ? »

On ne saurait triompher de l'amour, on peut le taire, tout au mieux, comme il est expliqué dans *Bérénice* :

« Pour ne la plus aimer j'ai cent fois combattu ;
Je n'ai pu l'oublier ; au moins je me suis tu. »

Et c'est dans la préface de Bérénice, Jean Racine se trahit et montre qu'il utilise la tragédie comme fondement d'un psychodrame. Il explique que la mort n'est pas nécessaire dans une tragédie et il souligne l'importance des « passions excitées ». Il montre par là qu'il est un maître en psychologie et que finalement il exprime les traits français.

Voici ce que nous dit Jean Racine :

« Il est vrai que je n'ai point poussé Bérénice jusqu'à se tuer comme Didon, parce que Bérénice n'ayant pas ici avec Titus les derniers engagements que Didon avait avec Enée, elle n'est pas obligée comme elle de renoncer à la vie. A cela près, le dernier adieu qu'elle dit à Titus, et l'effort qu'elle se fait pour s'en séparer, n'est pas le moins tragique de la pièce, et j'ose dire qu'il renouvelle assez bien dans le cœur des spectateurs l'émotion que le reste y avait pu exciter. 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. »

Par conséquent, les passions sont établies dans un cadre devenant tapageur. Là où le romantisme allemand privilégiera l'intimité, le refus de se lier au monde par peur de perdre le lien « cosmique » à l'univers lui-même, la tragédie de Jean Racine annonce les passions excitées à la vue et au su de tous et toutes.

La capacité à parler se transforme en psychodrame, et la formation psychique française a intégré cet aspect, étonnant les autres nationalités notamment lors des fameux débats houleux où ils s'attendraient à voir les gens s'étriper, alors que cela relève justement d'un certain jeu « à la française ».

Du psychodrame au beaucoup de bruit pour pas grand chose et à la gueulante qui ne prête pas à conséquence, il peut n'y avoir qu'un pas,

que la société bourgeoise décadente fera allégrement au début du XXI^e siècle, justement.

Mais tel n'est pas le cas chez les personnages de Jean Racine, qui souffrent et estomaquent vraiment. Voici une annonce faite dans *Iphigénie* :

« Doris
Ah ! que me dites-vous !

Ériphile
Je me flattais sans cesse
Qu'un silence éternel cacherait ma faiblesse ;
Mais mon cœur trop pressé m'arrache ce discours,
Et te parle une fois pour se taire toujours.
Ne me demande point sur quel espoir fondée
De ce fatal amour je me vis possédée. »

Voici comment dans *Phèdre*, c'est un personnage qui constate la passion tourmentée d'un autre :

« Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent ;
Il n'en faut point douter, vous aimez, vous brûlez ;
Vous périssez d'un mal que vous dissimulez :
La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire ? »

Naturellement, les conseils sont évalués, appréciés, mais rejetés. C'est bien une particularité française que de prétendre d'un côté totalement brûler et de l'autre saisir rationnellement ce qui se passe. C'est cela qui est au cœur de la dynamique du psychodrame.

Voici comment, dans *Britannicus*, Néron s'explique, après avoir écouté un conseil avisé et pragmatique :

« Burrhus
Surtout si de Junie évitant la présence
Vous condamniez vos yeux à quelques

jours d'absence,
Croyez-moi, quelque amour qui semble
vous charmer,
On n'aime point, Seigneur, si l'on ne veut
aimer.

Néron
Je vous croirai, Burrhus, lorsque dans les
alarmes
Il faudra soutenir la gloire de nos armes,
Ou lorsque plus tranquille assis dans le
Sénat
Il faudra décider du destin de l'État :
Je m'en reposerai sur votre expérience.
Mais, croyez-moi, l'amour est une autre
science,
Burrhus, et je ferais quelque difficulté
D'abaisser jusque-là votre sévérité.
Adieu, je souffre trop éloigné de Junie. »

Si pressé du désir de revoir vos États,
Vous vous laissez de vivre où vous ne
réglez pas,
Faut-il que sans honneur l'Euphrate vous
revoie ?
Attendez pour partir que César vous
renvoie
Triomphant et chargé des titres souverains
Qu'ajoute encore aux rois l'amitié des
Romains.
Rien ne peut-il, Seigneur, changer votre
entreprise ?
Vous ne répondez point ?

Antiochus
Que veux-tu que je dise ?
J'attends de Bérénice un moment
d'entretien. »

Parfois, cela va très loin dans
l'in vraisemblable, et on devine aisément la
construction du psychodrame. Dans *Bérénice*,
ainsi, il est fait un très long conseil à Antiochus,
et tout ce qu'il trouve à répondre, c'est qu'il n'a
pas écouté et que cela ne l'intéresse pas !

Voici l'extrait :

« Il se souvient du jour illustre et
douloureux
Qui décida du sort d'un long siège
douteux.
Sur leur triple rempart les ennemis
tranquilles
Contemplaient sans péril nos assauts
inutiles ;
Le bélier impuissant les menaçait en vain.
Vous seul, Seigneur, vous seul, une échelle
à la main,
Vous portâtes la mort jusque sur leurs
murailles.
Ce jour presque éclaira vos propres
funérailles :
Titus vous embrassa mourant entre mes
bras,
Et tout le camp vainqueur pleura votre
trépas.
Voici le temps, Seigneur, où vous devez
attendre
Le fruit de tant de sang qu'ils vous ont vu
répandre.

6. Les passions excitées forment la base de l'expression psychologique, permettant de fonder la formation psychique nationale française.

Les passions excitées permettent le
psychodrame, fruit de la contradiction entre
l'expression de la passion et l'ordre dominant,
c'est-à-dire entre l'individu et la société, ce qui
est déjà bourgeois comme niveau, et donc
national.

Le personnage de Phèdre exprime le plus
admirablement ce conflit entre individu et
société ; pleurant son fils, elle pleure elle-même
finalement :

« Ô mon fils ! cher espoir que je me suis
ravi !
Inexorables dieux, qui m'avez trop servi !
À quels mortels regrets ma vie est réservée
! »

Comme déjà expliqué, ce genre de situations
amène des paradoxes puissants, tel que le
personnage de Junie, dans *Britannicus*, qui
s'excuse de ses émotions et explique tout aussi
simplement qu'elle va aller se suicider !

« Agrippine
Burrhus, où courez-vous ? Arrêtez. Que
veut dire...

Burrhus
Madame, c'en est fait, Britannicus expire.

Junie
Ah mon Prince !

Agrippine
Il expire ?

Burrhus
Ou plutôt il est mort, Madame.

Junie
Pardonnez, Madame, à ce transport.
Je vais le secourir, si je puis, ou le suivre.
»

En effet, afin de permettre au style français de s'affirmer, il faut que les personnages étalent eux-mêmes leurs émotions, vu que la formation psychique nationale a cela comme style. Il faut, nécessairement, qu'il y ait expression, quitte à ce que la dimension pathétique soit vraiment extrême, comme lorsque Titus nous explique qu'il ne sait même pas si il respire, ce qui est bien entendu presque « kitsch » dirait-on aujourd'hui, surtout que c'est lui qui abandonne Bérénice.

Voici comment Titus se plaint :

« Que tardez-vous ? allez vous montrer à sa vue.
Sauvez tant de vertus, de grâces, de beauté,
Ou renoncez, Seigneur, à toute humanité.
Dites un mot.

Titus
Hélas ! quel mot puis-je lui dire ?
Moi-même en ce moment sais-je si je respire ? »

Un autre paradoxe, très français également, est qu'un personnage peut être loquace sur son amour, mais pas vis-à-vis de la personne qu'il

aime. On est là dans un jeu amoureux manquant de franchise, parce que le jeu de l'esprit est privilégié. Cela annonce déjà *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos ou bien sûr le plaisir intellectuel de Dom Juan à charmer.

Dans *Mithridate*, même devant la confession amoureuse de l'un, l'autre fait comme si de rien n'était :

« Phoedime
Il vous aime, Madame ? Et ce héros aimable...

Monime
Est aussi malheureux que je suis misérable.
Il m'adore, Phoedime ; et les mêmes douleurs
Qui m'affligeaient ici le tourmentaient ailleurs.

Phoedime
Sait-il en sa faveur jusqu'où va votre estime ?
Sait-il que vous l'aimez ?

Monime
Il l'ignore, Phoedime. »

Le jeu peut aller tellement loin que Jean Racine a organisé une affirmation amoureuse placée dans un contexte où cet amour est impossible et sera rejeté, ce qui provoque le trouble, un trouble proportionnellement contraire à l'affirmation de l'amour.

On est là dans une situation psychologique intenable, montrant la profondeur d'esprit de ce jeu à la française, de cette capacité à « prendre sur soi » et à affirmer la rigueur du raisonnement dans toute sa sévérité. Ici, on a une conception mécanique qui préfigure le naturalisme, d'Émile Zola à Claude Bernard.

Voici, dans *Bérénice*, comment Titus affirme qu'il aime, alors qu'il sait qu'il n'a plus le droit d'aimer, puisque devenant roi de Rome il ne peut pas se marier à la reine de Palestine, qu'il

aime pourtant :

« Titus
N'en doutez point, Madame, et j'atteste
les dieux
Que toujours Bérénice est présente à mes
yeux.
L'absence ni le temps, je vous le jure
encore,
Ne vous peuvent ravir ce cœur qui vous
adore.

Bérénice
Hé quoi ? vous me jurez une éternelle
ardeur,
Et vous me la jurez avec cette froideur ? »

Ou bien encore :

« Titus
Madame...

Bérénice
Eh bien, Seigneur ? Mais quoi ? sans me
répondre,
Vous détournez les yeux et semblez vous
confondre !
Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage
interdit ? »

L'utilité de la tragédie tient également à ce qu'on est censé toucher le public, faire en sorte qu'il se reconnaisse dans la pièce, afin de purger ses passions. En réalité, bien entendu, il s'agit d'affirmer ces passions, de les présenter aux yeux de tous et toutes, qui déjà les connaissaient, pour montrer comment les saisir, les reconnaître – c'est le style français.

Le paradoxe du psychodrame, c'est qu'on a alors des gens prétendant gérer leur trouble et qui se mettent pourtant à penser tout haut, étalant leurs émotions, formant le psychodrame.

Dans *Bérénice*, on a ainsi :

« Antiochus à part
Il fallait partir sans la revoir. »

Dans *Bérénice* encore, on a surtout le monologue de Titus, qui fait acte de schizophrénie, se scindant littéralement en deux, ce qui témoigne encore de la profondeur psychologique de l'œuvre de Jean Racine.

Titus se parle à lui-même, frôlant la folie, se ressaisit et passe à la première personne du singulier, pour finir à la première personne du pluriel lorsqu'il assume son rôle d'empereur. On a là quelque chose de traumatisant pour l'esprit, quelque chose, encore une fois, de bien plus complexe que chez Molière.

Voici le monologue :

« Titus, seul.

Eh bien, Titus, que viens-tu faire ?
Bérénice t'attend. Où viens-tu,
téméraire ?
Tes adieux sont-ils prêts ? T'es-tu bien
consulté ?
Ton cœur te promet-il assez de cruauté ?
Car enfin au combat qui pour toi se
prépare
C'est peu d'être constant, il faut être
barbare.
Soutiendrai-je ces yeux dont la douce
langueur
Sait si bien découvrir les chemins de mon
cœur ?
Quand je verrai ces yeux armés de tous
leurs charmes,
Attachés sur les miens, m'accabler de
leurs larmes,
Me souviendrai-je alors de mon triste
devoir ?
Pourrai-je dire enfin : "Je ne veux plus
vous voir ?"
Je viens percer un cœur que j'adore, qui
m'aime ;
Et pourquoi le percer ? Qui l'ordonne ?
Moi-même.
Car enfin Rome a-t-elle expliqué ses
souhais ?
L'entendons-nous crier autour de ce palais
 ?
Vois-je l'État penchant au bord du
précipice ?
Ne le puis-je sauver que par ce sacrifice ?
Tout se tait, et moi seul, trop prompt à
me troubler,

J'avance des malheurs que je puis reculer.
 Et qui sait si sensible aux vertus de la
 reine
 Rome ne voudra point l'avouer pour
 Romaine ?
 Rome peut par son choix justifier le mien.
 Non, non, encore un coup, ne précipitons
 rien.
 Que Rome avec ses lois mette dans la
 balance
 Tant de pleurs, tant d'amour, tant de
 persévérance:
 Rome sera pour nous... Titus, ouvre les
 yeux !
 Quel air respirez-tu ? N'es-tu pas dans ces
 lieux
 Où la haine des rois, avec le lait sucée,
 Par crainte ou par amour ne peut être
 effacée ?
 Rome jugea ta reine en condamnant ses
 rois.
 N'as-tu pas en naissant entendu cette voix
 ?

Et n'as-tu pas encore oui la renommée
 T'annoncer ton devoir jusque dans ton
 armée ?
 Et lorsque Bérénice arriva sur tes pas,
 Ce que Rome en jugeait ne l'entendis-tu
 pas ?
 Faut-il donc tant de fois te le faire
 redire ?
 Ah lâche ! fais l'amour, et renonce à
 l'empire ;
 Au bout de l'univers va, cours te confiner,
 Et fais place à des cœurs plus dignes de
 régner.
 Sont-ce là ces projets de grandeur et de
 gloire
 Qui devaient dans les cœurs consacrer ma
 mémoire ?
 Depuis huit jours je règne, et jusques à ce
 jour
 Qu'ai-je fait pour l'honneur ? J'ai tout
 fait pour l'amour.
 D'un temps si précieux quel compte puis-
 je rendre ?
 Où sont ces heureux jours que je faisais
 attendre ?
 Quels pleurs ai-je séchés ? Dans quels
 yeux satisfaits
 Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits ?
 L'univers a-t-il vu changer ses destinées ?
 Sais-je combien le ciel m'a compté de

journées ?
 Et de ce peu de jours si longtemps
 attendus,
 Ah malheureux ! combien j'en ai déjà
 perdus !
 Ne tardons plus : faisons ce que l'honneur
 exige ;
 Rompons le seul lien... »

Avec la démonstration des passions excitées,
 on a déjà un individu complexe, se saisissant au
 sein de l'ensemble. C'est l'étape nationale.

7. Le sens de la symétrie

Le psychodrame n'est qu'un aspect de la
 formation psychique nationale française, le
 second aspect est la symétrie. D'une manière ou
 d'une autre, l'ordre doit s'établir. Il y a dans
 tous les cas une convergence dans la réalité, qui
 arrive à une harmonie forcément symétrique,
 quitte à ce qu'elle soit paradoxale.

Dans *Mithridate*, les inverses s'équilibrent,
 afin que le devoir soit accompli :

« On t'aime, on te bannit ; toi-même tu
 vois bien
 Que ton propre devoir s'accorde avec le
 sien. »

On a la même chose, par exemple dans
Bérénice :

« Sur Titus et sur moi réglez votre
 conduite :
 Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me
 quitte. »

Le mouvement lui-même devient symétrique,
 ainsi dans *Andromaque* on a :

« Le cruel ne la prend que pour me
 l'arracher. »

Dans la même pièce, l'amour et la haine s'équilibrent :

« Lui qui me fut si cher, et qui m'a pu trahir,
Ah ! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr ! »

« S'il n'aime avec transport, hâsse avec fureur.
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère :
Le fils me répondra des mépris de la mère »

Pareillement, la mort équilibre la mort :

« Dans ma juste fureur observant le perfide,
Je saurai le surprendre avec son Atalide,
Et d'un même poignard les unissant tous deux,
Les percer l'un et l'autre, et moi-même après eux. »

(*Bajazet*)

De la même manière dans *Mithridate*, le crime appelle le crime, pour que la symétrie s'impose :

« S'il n'est digne de moi, le piège est digne d'eux.
Trompons qui nous trahit ; et pour connaître un traître
Il n'est point de moyens... »

Dans *Bajazet*, la symétrie justifie l'opportunisme :

« Bajazet est aimable ; il vit que son salut
Dépendait de lui plaire, et bientôt il lui plut. »

En raison de la monarchie absolue, la question du pouvoir est au cœur de l'équilibre, bien souvent. La pièce *Bérénice* exprime

terriblement cet équilibre fondé sur la contradiction entre le désir de l'individu et ses devoirs.

La vie est en équilibre avec le règne, perdre sa vie, son amour, c'est gagner le règne :

« Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. »

« Bérénice a longtemps balancé la victoire ;
Et si je penche enfin du côté de ma gloire,
Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour,
Des combats dont mon cœur saignera plus d'un jour. »

« Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle.
Quelle honte pour moi, quel présage pour elle,
Si dès le premier pas, renversant tous ses droits,
Je fondais mon bonheur sur le débris des lois ! »

De la même manière, les émotions doivent être parfaitement symétriques :

« Tous mes moments ne sont qu'un éternel passage
De la crainte à l'espoir, de l'espoir à la rage. »

(*Bérénice*)

La raison elle-même doit être symétrique : si une personne s'abandonne, elle doit se confier à une autre, de manière systématique. C'est vrai à la fin d'*Andromaque*, c'est vrai dans *Phèdre* :

« Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.
Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi. »

C'est naturellement vrai pour la vie elle-

même, par exemple dans *Bajazet* :

« Zaïre
Mourir ! Quoi ? vous auriez un dessein si
funeste ?
Atalide
J'ai cédé mon amant : tu t'étonnes du
reste ? »

La scène finale de *Bajazet* est par ailleurs également entièrement fondée sur ce prix à payer pour maintenir la symétrie :

« Atalide
Enfin, c'en est donc fait ; et par mes
artifices,
Mes injustes soupçons, mes funestes
caprices,
Je suis donc arrivée au douloureux
moment
Où je vois par mon crime expirer mon
amant !
N'était-ce pas assez, cruelle destinée,
Qu'à lui survivre, hélas ! je fusse
condamnée ?
Et fallait-il encor que pour comble
d'horreurs,
Je ne puisse imputer sa mort qu'à mes
fureurs ?
Oui, c'est moi, cher amant, qui t'arrache
la vie :
Roxane ou le sultan ne te l'ont point ravie
;
Moi seule, j'ai tissu le lien malheureux
Dont tu viens d'éprouver les détestables
nœuds.
Et je puis, sans mourir, en souffrir la
pensée,
Moi qui n'ai pu tantôt, de ta mort
menacée,
Retenir mes esprits prompts à
m'abandonner ?
Ah ! n'ai-je eu de l'amour que pour
t'assassiner ?
Mais c'en est trop : il faut, par un prompt
sacrifice,
Que ma fidèle main te venge et me
punisse.
Vous, de qui j'ai troublé la gloire et le
repos,
Héros, qui deviez tous revivre en ce héros,

Toi, mère malheureuse, et qui dès notre
enfance
Me confias son cœur dans une autre
espérance,
Infortuné vizir, amis désespérés,
Roxane, venez tous, contre moi conjurés,
Tourmenter à la fois une amante éperdue,
Et prenez la vengeance enfin qui vous est
due.
(Elle se tue)

Zaïre
Ah ! Madame !... Elle expire. O ciel ! en
ce malheur
Que ne puis-je avec elle expirer de douleur
! »

La mort de Phèdre elle-même prend une tournure symétrique. Puisqu'elle a insulté l'ordre dominant, elle ne doit pas mourir, mais s'effacer, et c'est pourquoi elle prend un poison. Elle s'efface, et donc symétriquement elle voit trouble. On a là psychodrame et symétrie, dans l'œuvre emblématique de la culture nationale française.

Voici les propos de Phèdre :

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

8. La psychologie du criminel

Jean Racine exprime largement la capacité à

évaluer psychologiquement les personnages. Il y a ici une maturité vraiment très grande dans la compréhension de la complexité psychologique.

Dans *Britannicus* par exemple, une grande importance est accordée au vécu de l'enfance, une perspective très moderne et avant-gardiste en terme de psychologie en plein XVIIe siècle :

« Mais s'il vous faut, Madame, expliquer
ma douleur,
Néron l'a vu mourir sans changer de
couleur.
Ses yeux indifférents ont déjà la constance
D'un tyran dans le crime endurci dès
l'enfance. »

Il y a un terrain propice au crime, cela est exprimé régulièrement. Dans *Phèdre*, on se voit même proposé une théorie des degrés :

« Ainsi que la vertu, le crime a ses
degrés ;
Et jamais on n'a vu la timide innocence
Passer subitement à l'extrême licence. »

Notons que Jean Racine souligne l'importance à ne pas confondre le tyran et l'État, et même le criminel prend bien garde à ce que les deux ne soient pas confondus. C'est la psychologie qui compte, comme on le voit dans *Andromaque* :

« Va le trouver : dis-lui qu'il apprenne à
l'ingrat
Qu'on l'immole à ma haine, et non pas à
l'État.
Chère Cléone, cours : ma vengeance est
perdue
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le
tue. »

Face au crime, il est inversement appelé au courage, à la dignité. Dans *Andromaque* encore, il est ainsi dit :

« Non, je ne serai point complice de ses
crimes ;
Qu'il nous prenne, s'il veut, pour dernières
victimes. »

Le crime résidant à l'intérieur de la passion est présenté de manière explicite, et condamné : l'excès conduit au crime. Il est constaté, dans *Mithridate* :

« Amant avec transport, mais jaloux sans
retour,
Sa haine va toujours plus loin que son
amour. »

Le crime appelle de plus le crime ; psychologiquement, le crime n'est pas naturel, il ne peut que troubler le criminel lui-même. Dans *Britannicus*, la chose est présentée de la manière suivante :

« Tes remords te suivront comme autant
de furies.
Tu croiras les calmer par d'autres
barbaries.
Ta fureur s'irritant soi-même dans son
cours
D'un sang toujours nouveau marquera
tous tes jours. »

Le renversement psychologique est également présenté ; la psychologie n'est pas considérée comme étant statique. Néanmoins, la dialectique reste incomprise et donc la perception de l'autre devient vite unilatérale ; la transformation n'est pas comprise et il n'y a pas non plus d'autocritique par rapport à une perception erronée, alors qu'elle change du tout au tout, subitement, au moindre malentendu.

Dans *Britannicus* encore, il est dit par exemple :

« Toujours la tyrannie a d'heureuses
prémices.
De Rome pour un temps Caius fut les
délices,

Mais sa feinte bonté se tournant en fureur,
Les délices de Rome en devinrent
l'horreur. »

« Vous ne me trompez point, je vois tous
vos détours,
Vous êtes un ingrat, vous le fûtes
toujours. »

Il est ainsi appelé à se méfier des courtisans,
qui n'aident pas à la compréhension des
situations :

« Titus
Que dit-on des soupirs que je pousse pour
elle ?
Quel succès attend-on d'un amour si fidèle
?

Paulin
Vous pouvez tout: aimez, cessez d'être
amoureux ;
La cour sera toujours du parti de vos
vœux.

Titus
Et je l'ai vue aussi cette cour peu sincère,
A ses maîtres toujours trop soigneuse de
plaire,
Des crimes de Néron approuver les
horreurs ;
Je l'ai vue à genoux consacrer ses fureurs.
Je ne prends point pour juge une cour
idolâtre »

(*Bérénice*)

Il est donc également conseillé de bien cerner
une psychologie, afin de ne pas se tromper :

« Avez-vous de son cœur si peu de
connaissance ?
Discernez-vous si mal le crime et
l'innocence ?
Faut-il qu'à vos yeux seuls un nuage
odieux
Dérobe sa vertu, qui brille à tous les
yeux !
Ah ! c'est trop le livrer à des langues
perfides. »

(*Phèdre*)

« Seigneur, ne jugez pas de son cœur par
le vôtre.

Sur des pas différents vous marchez l'un et
l'autre.

Je ne connais Néron et la cour que d'un
jour.

Mais (si je l'ose dire) hélas ! Dans cette
cour,

Combien tout ce qu'on dit est loin de ce
qu'on pense !

Que la bouche et le cœur sont peu
d'intelligence !

Avec combien de joie on y trahit sa foi !

Quel séjour étranger et pour vous et pour
moi ! »

(*Britannicus*)

9. Pierre Corneille et la symétrie forcée

Si Jean Racine a mis l'accent sur le
psychodrame comme moyen de révéler
l'approche psychique française de la réalité, il
n'a considéré la symétrie que comme secondaire.
Pierre Corneille, lui, a fait de la symétrie
l'aspect principal.

Et il a tenté de réaliser la symétrie
directement à travers la construction de ses
œuvres. Pour cela, il est allé dans le sens
d'élaborer une construction où tout se répond et
s'équilibre. Tout se répond savamment,
permettant une linéarité qui fait progresser le fil
de l'histoire en tant que psychodrame.

L'histoire décrite par Pierre Corneille revient
systématiquement sur ses pieds, comme s'il y
avait une symétrie forcée, comme si les choses
qui se déroulaient avaient un caractère et
qu'elles devaient se replacer d'une manière et
pas d'une autre.

En ce sens, Pierre Corneille est plus proche
de l'élaboration d'une vision du monde qu'autre
chose ; il a une approche éminemment plus
conservatrice, parce que les choses ne se
transforment pas réellement : elles suivent leur
cours, de manière ordonnée.

Cet ordre, d'ailleurs, fait exploser le cadre de

la tragédie, dont Pierre Corneille n'obéit pas aux règles. Sa pièce la plus connue, *Le Cid*, a été critiquée voire rejetée pour cela, par une société voulant que la symétrie obéisse au classicisme.

Pierre Corneille va en effet loin dans l'in vraisemblable, même si cela permet pourtant le « rétablissement » de la symétrie. En l'occurrence, dans *Le Cid*, Rodrigue tue celui qui a offensé son père, malgré qu'il soit le père de sa propre fiancée. Néanmoins, quand il a triomphé en affrontant les Maures, il a équilibré le sang qu'il a répandu, et donc nécessairement tout revient dans l'ordre et il peut donc se marier.

La construction prime, malgré le caractère invraisemblable de la femme se mariant avec celui qui vient de tuer son propre père. Ce qui compte, c'est que la symétrie remet pour ainsi dire les compteurs à zéro.

Cela est encore plus vrai dans *Horace*, où le processus est similaire. Dans une guerre entre deux villes, deux groupes de trois champions s'affrontent. Le dernier vivant, romain et du nom de Horace, a triomphé, mais assassine sa propre sœur qui était fiancé à l'un des champions ennemis et qui offensait Rome en raison de son mépris pour la victoire (qui a donc coûté la vie à son fiancé).

Finalement, il n'arrive rien à Horace, car il a défendu l'honneur de Rome. On a également là un équilibre strict : les six champions sont « morts » car le dernier n'est plus un champion seulement, il appartient directement à Rome, on ne peut plus l'atteindre, et il a eu raison de tuer en réponse à l'insulte, pour maintenir la symétrie, l'ordre. De plus, la sœur du héros rejoint son fiancé mort, là encore il y a symétrie.

Symétrie, mais également rudesse et fanatisme dans la logique du combat, comme dans *Le Cid*. Pour cette raison, le collaborateur Robert Brasillach, fusillé à la Libération, a pu célébrer Pierre Corneille, se demandant « si, quand Mussolini invite la Comédie-Française à jouer au Forum, il ne retrouve pas, justement,

dans ce Corneille de notre enfance, le précurseur génial, hardi, anti-bourgeois, anti-capitaliste et anti-parlementaire, du fascisme moderne. »

Pierre Corneille, en plaçant la symétrie comme aspect principal, force la psychologie à suivre l'ordre, là où Jean Racine fera en sorte que la psychologie s'éveille face à l'ordre.

C'est exactement cet éveil des sensations, déjà pré-bourgeois et démocratique, qui choque Robert Brasillach, qui exige « héroïsme » sanglant et fanatisme ; il explique ainsi :

« J'avoue que je ne puis préférer le Titus de Racine, qui parle toujours de se tuer et ne le fait jamais, et paraît pourtant si sec, au Titus de Corneille, tout aussi galant, tout aussi romanesque, mais dont le cœur me paraît si singulièrement désespéré et fataliste [...]. Titus s'ennuie, la vie l'ennuie, rompre l'ennuie, le retour de Bérénice l'ennuie, il devient une image presque ridicule de l'homme que harasse une vieille maîtresse — mais il se plaît à attendre, il jouit de sa douleur, avec une conscience étonnante de poète du désespoir. [...] Il a la peur du bonheur, il a le goût de la malchance, comme un héros de roman russe. »

Le fait d'accepter ses émotions – émotions mises en avant dans le roman russe, en effet, littérature en partie démocratique dans la bataille contre le féodalisme, également – est intolérable pour Robert Brasillach, c'est en partie vrai pour Pierre Corneille qui impose la symétrie.

Cette symétrie n'est cependant pas nécessairement sanglante, Pierre Corneille ne préfigure pas l'esprit borné et symétrique du fascisme français, dans tout ce qu'il a de conservateur.

Ainsi, dans *Cinna*, l'histoire est très élaboré, avec également des choses encore invraisemblables, mais le sang ne coule pas.

On a ainsi un empereur, Auguste, qui élève une femme du nom d'Émilie, dont il a tué le

père, ce qui est pour le moins contradictoire. Cette femme accorde sa main à Cinna, à condition que celui-ci tue Auguste.

Celui-ci, pourtant, est las du trône, autre chose invraisemblable vue la période historique, et demande conseil à Cinna. Chose encore invraisemblable, Cinna conseille à Auguste de rester sur le trône, pensant uniquement pouvoir légitimement le tuer par la suite, alors qu'il pourrait plus aisément si celui-ci n'était pas empereur.

Symétrie obligé, Auguste prend le conseil de Cinna en l'échangeant contre un « cadeau » : Émilie en mariage.

On a là un équilibre : Cinna doit tuer Auguste pour Emilie, Emilie promise en mariage par Auguste. Comme cet équilibre ne peut pas tenir, il doit se retourner pour être valable : finalement, le complot est déjoué, et Auguste apprenant tout, chose encore invraisemblable, gracie tout le monde.

Là encore les choses reviennent à leur place, il y a un mouvement articulé de symétrie où l'on revient, mécaniquement, au point de départ.

Cette obsession du point de départ s'exprime également dans une œuvre semblant partir dans de multiples directions : *L'Illusion comique*.

Dans cette pièce, un père demande à un magicien de l'aider à retrouver son fils ; la pièce de théâtre consiste alors en une pièce de théâtre jouée afin de faire « voir » au père ce que fait son fils. Puis, on voit le fils deux ans plus tard, dans ce qui est en fait une pièce de théâtre puisqu'il est devenu comédien. On a vu sur scène un père regarder son fils jouer une pièce de théâtre.

Il a souvent été dit que cette construction relevait du baroque, en raison de l'impression selon laquelle la vie est un songe, rempli d'illusion. Étonnamment, il n'est jamais fait mention de la grotte où se trouve le magicien au départ, alors que ce type de lieu est un élément de base de la culture baroque.

Pierre Corneille, dans sa dédicace, utilise des termes d'ailleurs relevant du baroque : « Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier acte n'est qu'un prologue ; les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie : et tout cela, cousu ensemble, fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle. »

Ce que n'ont pas vu les commentateurs bourgeois, c'est que Pierre Corneille se rattache directement au baroque des grottes et aux inventions de jeux d'eau (avec des jets d'eau cachés dans un décor et surprenant les invités du lieu).

En ce sens, il ne s'agit pas d'un baroque au sens où les commentateurs bourgeois l'entendent, d'un baroque religieux voulant expliquer que le monde n'a pas de sens et est illusoire, mais d'un baroque sur le plan de la construction, de l'architecture.

Pierre Corneille a voulu surprendre et élaborer une construction très élaborée, et nécessairement symétrique. Il n'y a aucune dimension religieuse et il ne faut pas s'attarder sur la mise en abyme (la pièce dans la pièce), le but réel était de montrer la valeur du théâtre comme représentation, ce qui est fait à la fin de la pièce, dans une tirade célèbre :

« Cessez de vous en plaindre. A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun
l'idolâtre ;
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons
esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des
provinces,
Le divertissement le plus doux de nos
princes,
Les délices du peuple, et le plaisir des
grands ;
Il tient le premier rang parmi leurs passe-
temps ;
Et ceux dont nous voyons la sagesse
profonde
Par ses illustres soins conserver tout le

monde,
 Trouvent dans les douceurs d'un spectacle
 si beau
 De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
 »

La construction de *L'Illusion comique* vise en réalité à montrer qu'il est possible de construire un théâtre symétrique, un théâtre où tout s'équilibre. En effet, on porte un regard sur un père, qui lui-même porte un regard sur son fils, qui lui-même finit par jouer du théâtre que l'on voit.

On retourne de manière symétrique à la case départ. Il ne s'agit pas de montrer que la vie est un songe, une illusion, etc. comme le fait le baroque, mais de montrer que le théâtre représente la réalité, équivaut à la réalité, revient à la réalité.

Pierre Corneille, cependant, a échoué, car en plus de la complexité de cette approche, elle ne disposait pas de base réelle : le baroque français n'existant pas autrement que sous la forme du classicisme. Les architectes baroques, le château baroque de Versailles, tous basculent dans le classicisme qui est un baroque à la française.

La symétrie ne doit pas qu'exister : elle doit rentrer dans le moule du classicisme, et Pierre Corneille, pour ne pas avoir respecté le principe du cadre (les règles classiques de la tragédie, avec les trois unités et la bienséance et la vraisemblance), n'atteindra pas le niveau de Jean Racine.

10. Nicolas Boileau et l'amour de la raison

Nicolas Boileau a théorisé le principe de la symétrie à la française. Avec lui, la forme doit exprimer la cohérence du fond. La pensée étant comme chez René Descartes première, elle est ce qui façonne l'expression s'adressant aux sens.

D'où ses fameux vers, condensé de la

tradition nationale française :

« Il est certains esprits dont les sombres
 pensées
 Sont d'un nuage épais toujours
 embarrassées ;
 Le jour de la raison ne le saurait percer.
 Avant donc que d'écrire, apprenez à
 penser.
 Selon que notre idée est plus ou moins
 obscure,
 L'expression la suit, ou moins nette, ou
 plus pure.
 Ce que l'on conçoit bien s'énonce
 clairement,
 Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
 Dans vos plus grands excès vous soit
 toujours sacrée.
 En vain, vous me frappez d'un son
 mélodieux,
 Si le terme est impropre ou le tour vicieux
 :
 Mon esprit n'admet point un pompeux
 barbarisme,
 Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux
 solécisme.
 Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus
 divin
 Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant
 écrivain.

Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous
 presse,
 Et ne vous piquez point d'une folle vitesse
 :
 Un style si rapide, et qui court en rimant,
 Marque moins trop d'esprit que peu de
 jugement.
 J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle
 arène,
 Dans un pré plein de fleurs lentement se
 promène,
 Qu'un torrent débordé qui, d'un cours
 orageux,
 Roule, plein de gravier, sur un terrain
 fangeux.
 Hâtez-vous lentement, et, sans perdre
 courage,
 Vingt fois sur le métier remettez votre
 ouvrage :
 Polissez-le sans cesse et le repolissez ;
 Ajoutez quelquefois, et souvent effacez. »

Cela est vrai, si l'on suit Boileau, dans tous les cas :

« Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant,
ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la
rime ;
L'un l'autre vainement ils semblent se haïr
;
La rime est une esclave et ne doit
qu'obéir.
Lorsqu'à la bien chercher d'abord on
s'évertue,
L'esprit à la trouver aisément s'habitue ;
Au joug de la raison sans peine elle fléchit
Et, loin de la gêner, la sert et l'enrichit.
Mais, lorsqu'on la néglige, elle devient
rebelle,
Et, pour la rattraper, le sens court après
elle.
Aimez donc la raison : que toujours vos
écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et
leur prix. »

« Aimez donc la raison » : voilà ce qui pourrait être la devise de la formation psychique nationale française, ce qui a amené à ce qu'on dise que « les Français sont cartésiens ». On remarquera que justement Nicolas Boileau définit cela par opposition au cousin si proche et si éloigné, le peuple italien :

« La plupart, emportés d'une fougue
insensée,
Toujours loin du droit sens vont chercher
leur pensée
Ils croiraient s'abaisser, dans leurs vers
monstrueux,
S'ils pensaient ce qu'un autre a pu penser
comme eux.
Évitons ces excès : laissons à l'Italie,
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.
»

Nicolas Boileau a ici un préjugé condamnable sur la verve italienne et sa capacité formidable à l'inventivité. Le peuple français, lui, se contente de l'ingéniosité, qui exige la rigueur, alors que

l'inventivité italienne a quant à elle besoin d'espace et de verve.

Inversement, il dit : « Qui dit froid écrivain dit détestable auteur... »

Il bloque là une perspective où se précipitera la formation psychique allemande, faisant une grande passion de pouvoir poser une pensée de manière technique, aidée en cela par un assemblage de mots très aisé de par la langue allemande.

Si l'Angleterre et l'Espagne sont deux pays qui ont profondément marqué la France, on peut dire que c'est avec l'Italie et l'Allemagne que la France a toujours entretenu un dialogue de grande importance, les traits nationaux français utilisant toujours les traits nationaux italien et allemand comme contraste pour mieux se percevoir.

Si Nicolas Boileau a le mieux synthétisé ce style national français qui se développe dans le prolongement de l'humanisme accueilli par François Ier, s'il symbolise l'étape de la naissance nationale de la France, c'est aussi parce qu'il connaît la culture italienne et sait que le sonnet français puise à la source italienne, que le goût français de la symétrie systématique (et donc système classique) puise à la source de la Renaissance italienne.

C'est également pour cela que la Révolution française s'est imaginée République romaine et que Napoléon s'est imaginé César ; le classicisme français est tout naturellement tournée vers la richissime culture italienne.

Très certainement aussi, la mentalité française bourgeoise a profité de cela pour se poser comme supérieure au peuple italien dans son ensemble, s'auto-justifiant et masquant ses propres faiblesses, la décadence de sa rigueur. Il n'est ici nullement étonnant que le caractère psychique national français a toujours possédé une sorte de complexe par rapport à la « régularité » allemande.

Dans la construction du socialisme en France, inévitablement un grand débat doit se faire dans

le rapport aux cultures allemande et italienne, qui de toutes manières toutes fusionneront, comme l'ensemble des cultures. Mais il existe déjà des profonds rapports culturels entre les cultures nationales française, italienne et allemande, et inévitablement la révolution socialiste les révélera, les montrera, et avancera dans l'unification en saisissant la dimension universelle existant dans ces cultures, les fusionnant dans un saut qualitatif.

Publié en juillet 2013

Illustration de la première page : Corneille par Philippe Lemaire, cour Napoléon (musée du Louvre)