

## *D'Euripide à Pellegrin : les renaissances d'Hippolyte.*

Florent Siaud

### *Phèdre dans l'ombre d'Hippolyte*

D'Euripide à Pellegrin en passant par Sénèque et Racine, on ne peut saisir le personnage de Phèdre qu'en se donnant la peine de comprendre d'où il vient. « Objet infortuné des vengeances célestes » - ainsi qu'elle se présente elle-même à Hippolyte dans la tragédie de Racine -, elle doit son malheur à son aïeul Phébus, qui osa aider le dieu des forges à prendre son épouse, déesse de l'amour, en flagrant délit d'adultère avec le dieu de la guerre. Courroucée d'avoir été non seulement découverte, celle-ci décida de se venger sur la lignée du Soleil. Dans les tragédies dont elle est l'une des protagonistes, tel est donc le drame de la reine quasi incestueuse : son malheur lui préexiste et n'attend que l'escapade de Thésée aux enfers pour fondre sur elle. Cette donnée de départ, qui se retrouve d'une version à l'autre, ne doit pourtant pas cacher que, dans les premiers drames consacrés à la légende, c'est Hippolyte qu'on veut mettre en lumière. L'Antiquité pleure le sacrifice de l'innocence avant de s'intéresser à celle qui en est la cause. Peut-être ce déséquilibre initial en faveur du chaste héros n'est-il aussi que la conséquence d'une lacune : d'Euripide, nous avons perdu la tragédie *Hippolyte voilé*, qui faisait de Phèdre un personnage farouche, passionné, central ; du dramaturge grec, il ne nous reste qu'*Hippolyte Porte-Couronne* (428 avant Jésus-Christ), où Phèdre se suicide à mi-parcours de l'intrigue pour laisser l'action se concentrer sur Thésée et son fils.

Autre symptôme de cette victoire par défaut d'Hippolyte sur Phèdre : Sophocle a lui-même contribué au mythe en rédigeant une *Phèdre* dont on serait aujourd'hui bien en peine de dire à quoi elle ressemblait ; trop de fragments, c'est-à-dire trop peu, pour nous permettre d'en deviner le contenu. A travers ces éclats et ces pièces égarées, c'est déjà Phèdre qui fait entendre

sa voix, inaugurant ce qui sera la loi du mythe : jusque dans le tombeau d'Hippolyte, c'est elle qu'on aperçoit. Quand elle n'est pas là, elle brille par son absence ; quand elle y est, elle nous irradie de sa paradoxale « lumière peu à peu habitée par la nuit<sup>1</sup> ». Regardons simplement du côté de Racine pour nous en assurer : d'abord intitulée *Phèdre et Hippolyte* (1677), la pièce s'imposera finalement à la postérité sous le titre de *Phèdre*.

### *L'Hippolyte nouveau*

De façon symptomatique, c'est d'ailleurs à travers le personnage de Phèdre que le mythe a survécu de l'antiquité à nos jours. Avant que le français Garnier ne donne naissance à son *Hippolyte* en 1573, c'est la *Phaedra* de Sénèque qu'on traduit et adapte inlassablement en Italie. A travers ces multiples versions démarquées du modèle latin, ce qui frappe, c'est la réévaluation de Phèdre, qui s'opère au prix de l'affadissement d'Hippolyte. L'affadissement n'est pas seulement la conséquence d'une place moindre dans le drame : il résulte d'une édulcoration qui connaît son apogée au XVII<sup>e</sup> siècle. Qu'on aille voir du côté de Mathieu Guérin de La Pinelière (1635), de Gabriel Gilbert (1647), de Matthieu Bidar (1675) ou de Nicolas Pradon (1677) : le fils de Thésée se voit peu à peu dépossédé du caractère rude et sauvage qui le caractérisait dans l'Antiquité. Chez Euripide, on le dit hostile aux femmes, « êtres de vice et de mensonge » ; le bruit court chez Sénèque qu'il « fuit et déteste tout ce qui est féminin, [qu']il se consacre farouchement au célibat (...) ». Projeté dans la galerie du Grand Siècle, Hippolyte perd cette légendaire insensibilité et se laisse toucher par la passion. Chez Bidar, on le trouve soupirant de Cyane. Chez Gilbert, on le surprend contre toute attente amoureux de « Phaedre », qui, dit-il, « surpasse tout en beauté comme en grace ». Mais c'est à Racine qu'il incombe de le faire pencher pour Aricie, proposition qui consiste en une sérieuse entorse à l'égard des modèles anciens dont le grand dramaturge de Port-Royal se réclame.

### *Phèdre à Port-Royal*

Cette infidélité notoire à la donnée antique ne doit pourtant pas masquer le fait que c'est en partisan des Anciens que Racine rédige sa tragédie. Lorsqu'il écrit la préface de sa *Phèdre*, il ne fait allusion qu'à Euripide et Sénèque, sans prendre la peine de mentionner aucun de ses devanciers immé-

diats. Il faut reconnaître que la sève de sa tragédie ignore l'affadissement qui mine les réécritures de Gilbert, Bidar, Cuérin de La Pinelière, ou même Pradon, celui-là même qui osa l'affronter en faisant représenter en 1677 au théâtre Guénégaud sa propre version de *Phèdre et Hippolyte*. Partisans de la bienséance, Gilbert comme Bidar réduisent par exemple la teneur incestueuse de la légende en allégeant le statut matrimonial de Phèdre et Thésée, rétrogradés au rang de simples fiancés : n'étant plus l'épouse de Thésée, Phèdre nourrit à l'endroit d'Hippolyte une flamme moins condamnable. Avant d'être père et fils, Thésée et Hippolyte sont, chez ces adeptes de la passion convenue, de simples rivaux en amour. Racine refuse le procédé et choisit au contraire d'exhiber l'inceste. Sous sa plume, Phèdre s'en accuse elle-même : « Je respire à la fois l'inceste et l'imposture. »

« Ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente », ainsi que Racine la présente dans sa préface, Phèdre réunit les critères du héros tragique tels que les préconisait Aristote. Mais la déchirure intérieure qui conditionne son adéquation au modèle aristotélicien est aussi ce qui lui confère son aura chrétienne. *Phèdre* n'est certes pas l'œuvre d'un théologien. La façon dont cette pièce met en scène une impitoyable conscience de la faute lui confère toutefois une résonance profondément janséniste. « Chrétienne à qui la grâce a manqué », selon les mots du Grand Arnauld, Phèdre est habitée par l'angoisse du jugement dernier et la hantise de la damnation. A la fatalité antique correspond ici la théorie augustinienne d'une prédestination interdisant aux hommes d'échapper au dessein de Dieu. « Vous aimez. On ne peut vaincre sa destinée » : ces paroles d'Œnone à sa maîtresse portent tout entière la marque de cette vision de l'humaine condition.

#### *Pellegrin procureur de Racine*

Devant pareil chef d'œuvre, sublime dans son verbe comme dans son rapport à la transcendance, donner une autre lecture du mythe relevait du défi, voire de l'inconscience. L'abbé Pellegrin a osé. Après avoir servi des rimes à des compositeurs aussi illustres que Destouches, Desmarest ou Montéclair, il est sollicité par Rameau, qui cherche un livret sur lequel composer la musique de son premier opéra. Le choix du sujet se porte sur la légende de Phèdre et d'Hippolyte. Evidemment ébloui par le chef d'œuvre racinien, Pellegrin prend la précaution de rédiger

une préface pour légitimer la transposition de l'histoire sur la scène lyrique. Dans ce plaidoyer qui a toutes les allures d'une « critique de *Phèdre*<sup>2</sup> », il avoue son admiration tout en justifiant son entreprise par la différence de genre qui sépare la tragédie parlée de la tragédie lyrique : « Je n'aurais jamais osé après un auteur tel que Racine mettre une *Phèdre* au théâtre, si la différence du genre ne m'eût rassuré. » Pellegrin semble avoir décelé le paradoxe qu'il y avait, dans l'entreprise racinienne, à vouloir inscrire une fable nourrie de merveilleux dans la forme austère de la tragédie régulière. Ce mythe, où l'on voit Thésée descendre jusqu'aux portes des enfers et Neptune faire surgir des mers un effroyable monstre marin, ne trouve-t-il pas naturellement un cadre plus propice dans celui de l'opéra à machines ? Racine justifiait ainsi son dessein : « j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la Fable qui fournit extrêmement à la Poésie. » Pellegrin réfute cet argumentaire et affirme sans crainte : « Le merveilleux dont toute cette fable est remplie semble déclarer hautement lequel des deux spectacles [théâtre ou opéra] lui est le plus propre. » De son point de vue, ce n'est que dans un monde opératique où le merveilleux est, selon l'expression de Cahusac, « la pierre fondamentale de l'édifice », que les épisodes spectaculaires de la légende trouvent leur expression la plus naturelle.

On observe toutefois que si Racine se range du côté des Anciens, par réaction aux Modernes qui vénèrent les sortilèges des opéras à machine, Pellegrin leur est en sens beaucoup plus fidèle, ne serait-ce qu'à travers la place qu'il confère aux dieux dans le déroulement de l'intrigue. En articulant un prologue autour du combat que se livrent Diane et l'Amour, Pellegrin ne produit pas seulement une querelle qui justifie les plus aimables danses : il transpose dans le goût de son siècle une joute qui structurait implicitement le drame originel d'Euripide, chez qui la déesse de l'amour proclamait dès le prologue son intention de perdre un chaste héros ne la « salu[ant] que de loin » ; et chez qui, la déesse lunaire promettait à Hippolyte de réparer son « infortune » par « les plus grands honneurs ». De la quasi-béatification à laquelle Artémis (ancêtre grecque de la romaine Diane) destinait Hippolyte, il n'est certes pas question chez Pellegrin puisque le librettiste de Rameau se distingue de ses prédécesseurs en épargnant le fils de Thésée. La protection que la déesse accorde tout au long de

l'opéra à son disciple n'en rappelle pas moins tout du long l'enjeu établi par Euripide.

Par ailleurs, Pellegrin a beau le céder en génie devant Racine, la solution qu'il propose pour justifier la condamnation d'Hippolyte par Thésée peut être tenue pour la plus habile qui ait été imaginée dans l'histoire de la mise au théâtre du mythe. Dès les versions gréco-latines de la légende, Thésée condamne son fils sur la base de simples allégations calomnieuses : soit il accorde trop de crédit à son épouse, qui condamne Hippolyte de vive voix ou par l'intermédiaire de tablettes (ainsi chez Euripide), soit se discrédite en croyant les mensonges de la nourrice. Chez Racine même, le père livre un peu vite son fils à la colère de Neptune. Pellegrin a trouvé dans cette fidélité racinienne à la tradition un motif de blâme : « J'avouerais d'abord, sans prétendre censurer l'élégant auteur qui m'a ouvert cette carrière, que son Thésée m'a toujours paru trop crédule, et qu'un fils aussi vertueux qu'Hippolyte ne devait pas être condamné si légèrement, sur la déposition d'une femme suspecte (...) ». Pellegrin remédie à cet excès de crédulité en préparant autrement la condamnation d'Hippolyte. Ce n'est plus sur des paroles que se fonde désormais le fils de Neptune mais bien sur une situation ambiguë : voyant son fils et son épouse s'opposer autour d'un fer, il s'interroge sur le responsable du désordre dont il est le spectateur impromptu. Devant le mutisme des protagonistes, il s'en remet à Oenone, qui ne fait que jeter le trouble dans l'esprit de Thésée par une formule qui n'affirme rien tout en laissant tout présager : « Je n'ose accuser votre fils ; / Mais, la Reine... Seigneur, ce fer armé contre elle, / Ne vous en a que trop appris. »

Evidemment, à force de tout montrer, l'abbé Pellegrin sacrifie la suggestion : il ignore l'essence de la tragédie racinienne, qui consistait en une réflexion inquiète sur la capacité des mots à exprimer l'intériorité de la conscience et à duper l'autre. Est-ce à dire que, comme l'écrit Catherine Kintzler, l'opéra merveilleux dont il a accouché consiste en « un théâtre atténué, expurgé et trahi, qui préfère la représentation toujours un peu comique de la violence à la suggestion insoutenable de l'atroce<sup>3</sup>. » Sans doute. Jean-Marie Villégier, qui mit en scène *Hippolyte et Aricie* après avoir pratiqué *Phèdre*, a d'ailleurs trouvé l'adaptation de Pellegrin un peu rude : « Point n'est besoin d'avoir mis en scène la *Phèdre* de Racine, comme je l'ai fait naguère, pour repérer les soudures défectueuses où notre

auteur, répartissant sa matière, laisse *fuir* fable et personnages<sup>4</sup>. » On ne saurait lui donner tort. En matière d'intrigue et de littérature, Racine demeure souverain. Faut-il pour autant boudier notre plaisir devant ce merveilleux auquel la tragédie lyrique donne corps avec autant d'art ? Danse, musique et changements à vue régaleront l'œil autant que l'oreille et donnent à voir un monde possible, où hommes, dieux et monstres sont soumis à une causalité qui nous rappelle celle de notre univers, tout en nous transportant ailleurs. Jean-Marie Villégier parlait à propos d'*Hippolyte et Aricie* d'un « paysage de ruine ». Au lieu de le déplorer, délectons-nous de l'herbe folle – divertissements, symphonies, irrésistible séjour aux enfers – qui y pousse. D'autant que c'est peut-être ici qu'on trouve la dernière illustration majeure du mythe de Phèdre, si l'on excepte la courte mais intense cantate *Phaedra* que Britten composera à l'intention de Janet Baker en 1975... Assurément, après 1757 (date de l'ultime remaniement de l'ouvrage par Rameau), la légende d'Hippolyte ne renaîtra plus avec autant d'éclat...

<sup>1</sup> Pour reprendre la belle formule de Bernard Beugnot (article « Phèdre », in *Dictionnaire des mythes littéraires* (sous la direction de Pierre Brunel), Monaco, Editions du rocher, 1988, p. 1111).

<sup>2</sup> C'est l'interprétation de Catherine Kintzler (*Théâtre et opéra à l'âge classique, une familiarité étrangeté*, Fayard, Paris, 2004, p. 129).

<sup>3</sup> Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une familiarité étrangeté*, Fayard, Paris, 2004, p. 139.

<sup>4</sup> Jean-Marie Villégier, « Musicien dans un paysage de ruines », in *Hippolyte et Aricie*, Caen, Théâtre de Caen ; Arles, Actes Sud, 1997, p. 31.