

Nicoleta Loredana MOROSAN
Université « Stefan cel Mare » Suceava

DE L'HARMONIE DU COUPLE A LA DECHEANCE HUMAINE DANS *BERENICE* DE RACINE

Toutes les exigences présentées par l'esthétique classique, à laquelle se rattache la création de Jean Racine, se mettent en œuvre dans le cadre d'une imitation de la nature qui « assigne au théâtre la vocation de miroir de la vie » (D. Bertrand, 1999 : 27) ; en ce sens, le tout premier (sinon le seul) ressort thématique dont l'édifice tragique racinien - tel qu'il se découvre lors de son déroulement linéaire - fasse l'emploi gravite autour de la passion.

Le terme de *passion* englobera chez Racine non pas uniquement *l'amour*, qui à première vue implique un binôme où l'élément second, l'être aimé, est envisagé dans un élan de dévotion, mais aussi des mouvements tout aussi impétueux (perçus, par contre, dès le début, comme égocentristes), tels *l'amour-propre*²⁰, *l'orgueil*, *la jalousie*, *la vengeance*, qui mèneront à *la fureur*²¹, et finiront toujours par triompher de la justesse de la raison.²² Dans cet univers, la raison préserve sa droiture, sauf que devant la déferlante passionnelle elle se retrouve démunie et laisse l'homme en proie à l'emprise de cette dernière.

A première vue, la voie suivie par Racine pour dévoiler cette vérité généralement valable qui confond la raison devant la passion, l'amour, peut paraître paradoxale. De par sa nature, ce sentiment humain est prôné dans l'imaginaire collectif au rang d'unique sentiment noble qui unisse les êtres dans une communion aussi parfaite que possible. A ce titre, il s'impose d'ores et déjà de préciser que l'instance que Racine présente, c'est l'instance du désordre que le sentiment engendre au moment où il est contrarié. Bien qu'il y ait des couples où l'harmonie ait régné, ce n'est pas la période de bonheur (vue comme un instant, en fait) qui fera la substance de la tragédie. L'harmonie restera uniquement à l'état

²⁰ Nous allons envisager la distinction entre *amour-propre* et *orgueil* au niveau *intériorisation* /vs/ *extériorisation* du sentiment de sa propre valeur. Nous allons arrêter *l'amour-propre* (syntagme apparu en français à la Renaissance sous la forme *amour de soy mesmes*) dans la définition « attachement exclusif à sa propre personne, à sa conservation et son développement » (*Le Petit Robert*, 2004 : 75) et *l'orgueil* dans la définition « satisfaction d'amour-propre que quelque chose ou quelqu'un donne » (*Le Petit Robert*, 2004 : 1799).

²¹ Au XVII^{ème} siècle, l'impression créée par l'évocation du terme *fureur* dans le discours était particulièrement intense, associée à la passion, devenant synonyme d'« excitation passionnelle » ou « égarement passionnel » qui pouvaient aller jusqu'à la folie. En 1647, dans *Remarques sur la langue françoise*, Vaugelas notait : « il semble que le mot *fureur* dénote davantage l'agitation violente du dedans, et le mot de *furie* les actions violentes du dehors ». (Vaugelas cité dans J. Dubois, R. Lagane, A. Lerond, 1971 : 280)

²² Nous voulons souligner que nous envisageons les affects dans la tragédie racinienne comme détournant la raison de son droit chemin ; ils ne l'anéantissent pas, car il y a une composante qui subsistera souvent même au comble du déraisonnement : la lucidité. Au moment où les personnages prennent conscience de l'erreur qu'ils sont en train de commettre, ils s'acharnent d'autant plus, de toute leur raison, à se rendre à la puissance de la fureur qui les entraîne. Réfléchissant à la relation qui existe entre le raisonnement et le sentiment, Pascal tire la conclusion que « tout notre raisonnement se réduit à céder au sentiment. ... Il faudrait y avoir une règle. La raison est ployable à tous sens. Et ainsi il n'y en a point. » (B. Pascal, 1963 : 578)

d'ébauche ; les gros traits de pinceau mettront en évidence le trouble passionnel. Car, dans l'univers racinien, l'expérience de l'amour devient le reflet d'une nature humaine corrompue.

Dans ce qui suit, nous nous proposons d'identifier et d'isoler les instances du sentiment amoureux - c'est-à-dire l'amalgame qu'il crée avec les autres sentiments susmentionnés qui, à première vue, appartiendraient à une isotopie opposée, relevant du négatif - l'amour propre, l'orgueil, la jalousie, la vengeance -, et la réitération de l'entrecroisement des deux champs isotopiques tout le long de la pièce de *Bérénice*. De quel amour aiment Titus et Bérénice ? Comment se manifeste et quelle est la substance de ce sentiment qui, en fin de compte, représente la composante qui tisse le réseau des relations entre *les acteurs*²³ ? Le souffle qui le parcourt reste-t-il inchangé et autonome ou est-il protéiforme, en train de se muer tout le long de la pièce, devenant *amour-propre, orgueil, jalousie, vengeance* ? Ces trois sentiments-là, somme toute, ne sont-ils pas déjà présents, à l'état latent, dans le mouvement amoureux qui porte celui qui aime vers l'objet de son amour, le poursuivant continûment ? Jusqu'à quel point l'orgueil est-il bénin ? Quelle est la cause qui le rend malin ?

Et nous allons découvrir que c'est grâce à ces sentiments qui s'adjoignent à l'amour, qui lui sont rendus consubstantiels et qui sont surpris juste au moment où ils viennent à éclore, qu'il y a matière pour la tragédie.

Comme nous venons de le souligner, on prend pour acquis, de façon implicite, dans l'imaginaire collectif que l'amour est un sentiment pur, dans le sens qu'il pousse celui qui l'éprouve à devenir meilleur et à souhaiter le bonheur de l'être aimé. Mais l'existence de toutes les questions lancinantes là-dessus (v. supra) nous conduit à forger en outre le concept d'*amour pur*, le sentiment qui, en essence, veut le bien de l'être aimé, de façon inconditionnelle. Après une analyse approfondie, l'on se rend compte qu'il n'y en a pas trace dans la tragédie racinienne. Racine est loin d'être un tenant de l'amour exonéré du foisonnement des pulsions négatives. On pourrait uniquement parler d'instances pures au premier degré, sans que, pour autant, l'accent tombe sur elles. L'amour ne se démet pas de son orgueil, ne s'y résigne jamais ; ce qui donne lieu à une remise en question du syntagme susmentionné.

Dans un premier temps, Titus aime Bérénice, tout en portant dans l'esprit le fardeau de la raison d'Etat, fardeau qui rend cet amour rédhibitoire. La pièce, comme toute pièce classique, commence *in medias res* ; mais déjà le temps de l'amour heureux est dépassé, car le cœur de Titus bat au rythme du doute, un doute qui s'achemine vers la prise d'une décision tranchante et péremptoire : le renoncement, à contre cœur, à la reine, pour respecter le désir du peuple qui abhorre l'idée de royauté.

Force est de constater que, si nous nous appliquons à l'analyse des émotions ressenties par les personnages, elle nous mènera à la conclusion que *l'amour-même* cache en fait sous l'enveloppe d'un ensemble de deux éléments - l'amour éprouvé par quelqu'un pour quelqu'un d'autre -, un seul, à savoir l'amour de sa propre personne, *l'amour-propre*. Cette *nature corrompue de l'amour*, qui n'est dépourvu du mal qu'en apparence, à un premier niveau de l'imaginaire

²³ Nous faisons l'emploi du nom *acteur* dans le sens qu'il revêtait au début du XVII^{ème} siècle, celui de *personnage*.

linguistique commun, relève de *la nature corrompue de l'être humain, qui est ainsi depuis la chute*. Ayant succombé, depuis lors, à la tendance à jouir des biens terrestres, l'homme s'imagine « centre de tout » (B. Pascal, 1963 : 584), et s'aime lui-même, ce qui ne saurait lui rendre la félicité perdue. En termes de capacité d'aimer, sa nature corrompue se traduit donc dans son inaptitude à aimer ce qui est hors de soi, d'aimer d'un amour désintéressé. L'amour naturel - qui caractérisait l'homme avant la chute - s'est mué en amour-propre, promu au rang de principe psychique ayant pour ressort concret l'intérêt, cette entrave qui fait « de la source de tous nos biens, la source de tous nos maux » (Senault cité dans J. Rohou, 1989 : 133). Maintenant, l'homme se retrouve uniquement sous l'empire de « la cruelle tyrannie des passions²⁴ » (Arnauld cité dans J. Rohou, 1989 : 164). Le janséniste Arnauld, à son tour, considère l'amour-propre comme embrassant deux aspects que (faute d'avoir perdu l'objet parfait et infini dans sa vie, Dieu) l'homme transforme, à tort, en infinités de son âme : il s'agit de *la vanité* et de *la commodité* : « l'acquisition de l'estime se fonde sur l'amour propre de vanité qui consiste à recourir à autrui pour se délecter soi-même [...] ; l'obtention de tous les biens afin de se délecter pour soi-même fonde l'amour propre de commodité » (Ch. Lazzeri cité dans F. P. Adorno, 2000 : 39). Et les cruelles passions œuvreront à la destruction de l'homme, Racine ayant beau jeu de monter en épingle leurs défaillances constitutives.

La toute première défaillance constitutive des passions est synthétisée par La Rochefoucauld dans une définition escamotée de *l'amour*, au moyen d'un rapport disjonctif : amour = bonheur ou malheur, où l'existence des deux termes censés recouvrir la notion d'*amour*, appartenant à des isotopies opposées, implique, à première vue, un paradoxe : « Quand on aime, on veut faire tout le bonheur ou tout le malheur de celui qu'on aime. ». Les personnages raciniens vont prouver la validité de cet adage.

Nous avons vu que Bérénice aime Titus qui est tenaillé par une contrainte de provenance extérieure, mais intériorisée par la suite : le regard de la cité posé sur lui, qui réproouve l'objet de son amour. Après des tergiversations, des mouvements d'âme contradictoires, Bérénice se rend à l'évidence et, convaincue qu'elle est aimée par Titus, se résout au sacrifice de l'accomplissement de leur amour, renonçant à lutter pour lui, sans pour autant cesser de l'éprouver. Cette abdication est faite, donc, *invitus invitam* (malgré lui, malgré elle).

Pour « héroïque » qu'elle soit (selon A. Couprie, 1995 : 20), souhaite-t-elle la tranquillité de l'âme de Titus après son départ ?

Sur le point de quitter le palais, le message qu'elle lui transmet est de ne jamais l'oublier. *Ne pas l'oublier*, pour Titus veut dire languir le reste de sa vie compte tenu de la présence d'une absence, ne jamais être en accord avec la décision tranchante qu'ils ont prise tous les deux. Même si elle se retire, ayant accepté la situation, à la fin des fins, Bérénice le fait au nom de la gloire et du souvenir qu'elle va laisser dans la mémoire de son *amant*²⁵, souvenir qu'elle veut

²⁴ D'ailleurs, à cette époque, le sens même du terme de « passion » subit un changement, ne désignant plus un phénomène affectif passif, mais une souffrance subie d'une ardeur violente.

²⁵ Nous employons le terme *amant* dans l'acception d'*amoureux*, qui lui était attribuée au XVII^{ème} siècle, sans nuance défavorable ; *Le Dictionnaire de l'Académie française* consigne en 1694 : « n.m. qui aime d'amour une personne d'autre sexe ». La définition accordée par *Le Dictionnaire Richelet*,

indélébile, plaie à jamais saignante. Son amour-propre s'exhibe dans son orgueil : « Ce jour, je l'avouerai, je me suis alarmée : / J'ai cru que votre amour allait finir son cours./ Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours./ Votre cœur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes » (acte V, scène VII, v. 1480). Nous décelons là le sadisme dans l'amour, la manière d'aimer de Néron qui, dans la pièce *Britannicus*, déclare devant Narcisse sa *flamme* pour Junie : « J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler » (acte I, scène II, v. 402).

Les mots sur lesquels Bérénice prend congé nous renvoient à une pièce de Corneille dont les mots-clés seraient : *dignité, gloire, valeur*. La scène de la séparation, décidée par Bérénice, glorifie la puissance de son moi qui chante sa propre célébration à travers son étalage triomphant dans la gloire de pouvoir statuer sur une situation « litigieuse ». La gloire devient tout simplement « orgueil qui se donne en spectacle » (P. Bénichou, 1948 : 28). Elle est possible grâce à la *générosité* de l'âme - Bérénice renonce volontairement à l'acte de revoir l'objet de son amour, acte qui satisferait à son désir : « ... je veux en ce moment funeste./ Par un dernier effort couronner tout le reste : / Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus./ Adieu, seigneur, régné : je ne vous verrai plus. » (acte V, scène VII, v. 1491-1494) Sa *générosité* est une qualité grâce à laquelle son désir ne va plus à l'encontre de sa fierté de reine digne de l'amour de l'empereur Titus, et, par la suite, de sa liberté d'action. Son désir existe toujours au niveau instinctif, mais il subsiste comme une contrainte qui n'est plus ressentie ni comme coercition, ni comme servitude de la dignité à l'instinct, devenant, au contraire, un principe d'affirmation, un aiguillon de la vertu. La morale héroïque, dont parlait Bénichou, prônait la sublimation des désirs inavouables, conçus par le moi, dans une forme qui leur permit d'être accomplis ; pour Bérénice cette forme est le départ. La manière dont elle fait ses adieux participe de l'égoïsme. Georges de Scudéry résume ainsi le dénouement de la pièce au nom de Bérénice : « Après avoir contenté tout le monde à mon préjudice, ayez l'équité de vous souvenir que Bérénice doit être votre seule passion » (G. de Scudéry cité dans A. Blanc, 2003 : 176) ; ce qui nous montre que cette solution digne n'est qu'un exutoire issu de, et pour donner une contenance à l'amour-propre.

Nisard trouvait que : « chez Racine [...] les situations sont toutes entières issues des caractères » (Nisard cité dans Blanc, 2003 : 530). Les circonstances ne jouent qu'un rôle catalyseur pour la mise à nu de l'émotion : « Mon mal vient de plus loin » avouera Phèdre. C'est donc en fonction et en vue de l'expression d'une émotion furibonde que l'action sera construite. Tous les deux, Titus et Bérénice, se font un triomphe de leur renonciation, de leur *morosa delectatio*²⁶ dont parlait Denis de Rougemont dans son livre *L'amour et l'Occident* : « Je sais tous les tourments où ce dessein me livre./ Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre./ Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner./ Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. » (acte IV, scène V, v. 1099-1103) L'être humain arrive à prendre du plaisir dans le malheur-même (D. de Rougemont, 2000 : 222).

1680, souligne aussi la réciprocité dans l'amour, qui distingue le nom *amant* du mot *amoureux*, « qui aime sans être aimé ». (apud G. Cayrou, 1923 : 59)

²⁶ En latin, en original, cela veut dire *triste délectation*.

Avant d'arriver à ce dénouement catégorique, l'âme des protagonistes a connu la tergiversation, le doute permanent. Au début de la fable²⁷, Bérénice aime Titus, Titus l'aime, elle est aimée par Antiochus. Nous sommes en présence de personnages dont le relationnel semble « transcender toute psychologie » (A. Niderst, 1995 : 42) : un empereur idéal, une reine amoureuse et dépourvue de toute ambition politique, un autre roi soumis et fidèle au premier, qui, éprouvé toutefois par amour pour la reine, reste discret dans l'ombre et remplit son devoir. L'amour se laisse facilement réduire à un schéma. Mais assez tôt le texte de la pièce nous découvre des héros qui oscillent douloureusement – Titus entre son amour et son devoir, Bérénice entre la certitude et l'incertitude de se savoir aimée, Antiochus entre partir et rester au le même endroit que Bérénice. *Inconstance, ennui, inquiétude*, voilà trois éléments inhérents à la condition de l'homme selon Pascal (B. Pascal, 1963 : 503).

Il en va de même pour le dénouement de la pièce, mis sous le signe de la gloire ; il est accompli, mais les personnages regardent toujours en arrière, se reconnaissant impuissants, esclaves, moment où même la mort revêt une connotation objective qui la rend préférable à l'immolation de la passion : « Titus : Ah, que sous de beaux noms cette gloire est cruelle ! / Combien mes tristes yeux la trouveraient plus belle, / S'il ne fallait encor' qu'affronter le trépas » (acte II, scène II, v. 499-501).

La prééminence de la gloire s'impose au prix d'un sacrifice poignant, mais sacrifice retentissant, en même temps (d'où la flétrissure faite par Racine de leur orgueil) ; le bonheur de laisser leur amour se déployer serait partagé uniquement par les deux *amants* ; leur séparation, par contre, va être certifiée par tout l'univers. C'est un état de choses saisi tout d'abord par l'empereur, qui en convaincra par la suite la reine.

Titus prononce devant Bérénice l'arrêt final : « il faut nous séparer » (acte IV, scène V, v. 1061). Ses raisons : « d'un œil que la gloire et la raison éclaire, / Contemplez mon devoir dans toute sa rigueur, / Vous-même contre vous fortifiez mon cœur, / Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre sa faiblesse, / A retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse, / Ou si nous ne pouvons commander à nos pleurs, / Que la gloire du moins soutienne nos douleurs, / Et que tout l'univers reconnaisse sans peine / Les pleurs d'un empereur, et les pleurs d'une reine. » (acte IV, scène V, v. 1052-1059). L'état d'âme où il a pris cette décision : « N'accablez point, Madame, un prince malheureux ; / Il ne faut point ici nous attendrir tous deux, / Un trouble assez cruel m'agite et me dévore, / Sans que des pleurs si chers me déchirent

²⁷ Dans un sens large, la fable a deux acceptions opposées : matériau qui préside à la composition d'une pièce et structure narrative de l'histoire. L'acception seconde implique le rabattement de l'axe paradigmatique - l'axe sur lequel s'égrènent toutes les possibilités dans la gamme d'actions qui vont former la trame narrative -, sur l'axe syntagmatique, l'axe sur lequel s'opèrent et sont mis en ordre les choix dans les motivations, les conflits et les résolutions qui poussent les personnages à agir. Pour la dramaturgie classique, l'acception seconde du terme *fable* implique la structuration des actions dans un espace / temps abstrait qui doit obéir à certaines règles, dans un schéma prescrit qui s'entient à l'ordre chronologique et logique des événements, par exemple. Dans le contexte de la tragédie classique, la fable suit le cheminement suivant : exposition, montée de la tension, crise, nœud, catastrophe et dénouement.

encore./ Rappelez bien plutôt ce cœur, qui tant de fois/ M'a fait de mon devoir reconnaître la voix. » (acte IV, scène V, v. 1045-1050).

La chronologie de cette intimation rend, en fait, d'abord, le déchirement intérieur de Titus ; atteste, par la suite, ce qu'il voit comme un devoir inexorable, qui le pousse à agir de la sorte, pour aboutir à l'expression directe de ce qui a été uniquement suggéré jusque-là, l'imminence de la séparation. Sur le coup, l'instinct de conservation de Bérénice n'en retiendra que l'ordre, et, dans un premier mouvement d'âme, elle en accusera la brutalité, ignorant délibérément le fait qu'il vient d'être amené dans un trouble puissant. Au vrai, ce n'est pas contre la gloire de Titus qu'elle se déclare, mais contre l'impression de désamour qu'elle croit ressentir de sa part : « Qu'avez-vous fait ? hélas ! je me suis crue aimée. » (acte IV, scène V, v. 1063). « ... et, pour jamais, adieu .../ Pour jamais ! Ah ! seigneur ! songez-vous en vous-même/ Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ? / Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,/ Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ; / Que le jour commence et que le jour finisse,/ Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice./ Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus ? / Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus ! / L'ingrat, de mon départ consolé par avance,/ Daignera-t-il compter les jours de mon absence ? / Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts. » (acte IV, scène V, v. 1111-1121).

Le mot-clé pour décrire sa réaction est le reproche. Dans un premier temps, il se présente sous la forme de la négation de ce que Bérénice avait pris pour vrai auparavant (« je me suis crue aimée »), s'attardant, donc, sur son malheur à elle ; la reine poursuit par un reproche explicite, où elle revient à leur amour partagé (décrivant l'aspect affreux pour tous les deux d'un jour après son départ) pour finir par le retour au reproche indirect, où elle se replie à nouveau sur elle-même, posant pour vrai une sensation incroyable jusqu'à ce moment-là, comme quoi l'empereur va, en fait, se réjouir de leur séparation. Il y a donc un glissement perpétuel entre ce qu'elle conçoit comme réalité et comme imagination. Les reproches indirects, au moyen du passage de l'énonciation exclamative, qui reconsidère le passé : « hélas ! je me suis crue aimée », où le mode indicatif du verbe campe l'état exprimé par ce dernier dans la réalité, mais une réalité renversée par rapport à ce qui en avait été connu avant, à l'énonciation interrogative : « Daignera-t-il compter ? » et assertive : « ces jours ... lui sembleront », se chargent d'une intensité plus forte que le reproche direct ; le temps futur du mode indicatif égrène des réactions prévues par Bérénice de la part de Titus, mais qui, en fait, ne demandent qu'à être infirmées. Ce faisant, les reproches indirects son censés aiguillonner la dénégation de la part de leur destinataire.

En fait, l'invite à la séparation avait été annoncée par Titus dans un discours-amalgame de sentiment étouffé, de devoir et d'imploration à ce que l'Autre fasse preuve de fermeté et de gloire. On ne saurait parler forcément de progression thématique, mais plutôt d'une progression en intensité, qui est rendue justement par cette insistance sur le sentiment et sur ce qui le contrarie, et qui crée l'impression que les personnages prennent consistance du fait de ressasser leur malheur.

C'est ce va-et-vient dans les états d'un sentiment qui tient en haleine le lecteur de la tragédie, qui en fait *le rien passionnel*, la matière. Il n'y a pas de répétition dans

l'amour : « L'amour aussi bien que le feu ne peut subsister sans un mouvement continu ; et il cesse de vivre dès qu'il cesse d'espérer ou de craindre. » (La Rochefoucauld, 1976 : 56). C'est ce qui lacère l'amour, les embûches dont il est parsemé, l'insécurité, le manque de confiance dans l'autre, qui, en fin de compte, est la preuve du manque de confiance en soi-même, qui instille le doute par rapport à la fidélité de *l'autre*, par rapport à la conviction de régner toujours dans son cœur, de continuer à rester l'objet absolu de ses désirs. D'où les hésitations toutes-puissantes sur l'âme. Bien que de leur propre invention - « L'imagination grossit les petits objets jusqu'à en remplir notre âme par une estimation fantasque » (B. Pascal, 1963 : 580) -, ces doutes sapent subrepticement le sentiment de bien-être de celui qui est aimé et le portent vers la partie obscure de l'amour, où le bien-être de l'autre devient source d'envie et suscite des mouvements d'âme négatifs. « Les ressorts presque imperceptibles qui agissent puissamment sur l'âme » (Voltaire cité dans A. Blanc, 2003 : 509) se concrétisent dans le doute. Et avant que l'orgueil ne se manifeste, c'est l'amour-propre qui se met en avant, avant de se rendre à la gloire, Bérénice menace de se donner la mort pour que son *amant* perçoive jusqu'à quel point elle l'aime. Ce va-et-vient est composé de prises de décisions qui influenceront sur la destinée de l'autre.

Une autre question qui s'impose lors de l'analyse de l'amour éprouvé par le personnage racinien est de savoir si l'on peut aimer sans ressentir de la jalousie. Mis à l'épreuve, les *acteurs* de Racine, ne passent pas le test. La jalousie va de pair avec l'amour, sans lui laisser de répit, cette mention n'est plus à faire. La cloison entre l'amour et la jalousie n'est guère étanche, même lorsque l'on se sait aimé, comme Bérénice. En fait, l'idée d'amour pur est démythifiée d'autant plus lorsqu'elle se rapporte aux couples où l'on aime d'un amour réciproque et où il y a dialogue avec l'être aimé, qui, à son tour, se comporte en être humain, donc soumis à l'erreur. Bien qu'elle soit assurée de *l'amitié*²⁸ de Titus, Bérénice connaît tout aussi bien que les héroïnes qui ne sont pas aimées, les heurts qui traversent le cheminement de l'amour. Son univers passionnel est tout aussi dru et imprégné de jalousie, ce qui témoigne de son manque de confiance en elle-même et du pouvoir trompeur de son imagination.

De là découle une mécanique impitoyable de l'amour, un thème de longue portée appréhendant, dans la foulée, la progression de toute une série de sentiments - jusqu'à la mise en œuvre de la vengeance. C'est l'idée corroborée par l'explication apparemment paradoxale de l'article 74 du traité des *Passions de l'âme* intitulé « A quoi servent toutes les passions, et à quoi elles nuisent » : « ... l'utilité de toutes les passions ne consiste qu'en ce qu'elles fortifient et font durer en l'âme des pensées, lesquelles il est bon qu'elle conserve, et qui pourraient facilement, sans cela, en être effacées. Comme aussi tout le mal qu'elles peuvent causer consiste en ce qu'elles fortifient et conservent ces pensées plus qu'il n'est besoin ; ou bien qu'elles en fortifient et conservent d'autres auxquelles il n'est pas bon de s'arrêter » (R. Descartes, 1995 : 152) Et Racine est le pourvoyeur de la dénudation de la passion et des pensées qu'elle engendre dans toutes leurs instances malheureuses, car l'amour devient un moyen d'expiation le péché originel dans la vision du monde illustrée par son œuvre. Par conséquent, il ne saurait être

²⁸ Au XVII^{ème} siècle, le nom *amitié* « se dit quelques fois pour Amour », mais souvent par retenue. (Le *Dictionnaire de l'Académie française* cité dans *Dictionnaire du français classique*, 1923 : 61)

un état statique de béatitude, mais un état mouvementé, parcouru de remous d'inquiétude et d'aliénation.

ŒUVRE DE REFERENCE

Jean RACINE, *Bérénice* in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1962.

BIBLIOGRAPHIE

BLANC André (2003), *Racine*, Paris, Fayard.

COUPRIE Alain (1995), *La tragédie racinienne*, Paris, Hatier.

DESCARTES René (1995, rééd.), *Les passions de l'âme*, Paris, Gallimard.

LA ROCHEFOUCAULD (1976, rééd.), *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Paris, Gallimard.

NIDERST Alain (1978, rééd. 1995), *Racine et la tragédie classique*, Paris, PUF.

PASCAL Blaise (1963), *Les pensées* in *Œuvres complètes*, édition de L. Lafuma, Paris, Seuil.

ROUGEMONT Denis de (2000, rééd.), *Dragostea si Occidentul*, Univers, Bucuresti.

Dictionnaires

Dictionnaire du français classique, par Jean DUBOIS, René LAGANE, Alain LEROND, Paris, Larousse, 1971.

Dictionnaire du français classique, La langue du XVII^{ème} siècle, Gaston CAYROU, Paris, Klincksieck, 1923.

Le Petit Robert – Dictionnaire de la langue française, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-DEBOVE et Alain REY, Paris, Robert, 2004.

ABSTRACT

The essence of Jean Racine's work is said to lie in the depiction of *love* perceived as a trial for the human soul. It then becomes *passion* apprehended as a wide range of feelings which, once thwarted, go from tenderness and care to pride, jealousy and revenge. Titus and Bérénice are two characters who, throughout the course taken by their mutual love, exemplify the passage from the harmony that is supposed to prevail in the human soul, once in love, to the decay from the beauty and ethics of this feeling. The present article sets out to retrace the steps of this decline, from the viewpoint of the corrupted nature of the human being in the Jansenist vision of the world.