

Cette scène de l'aveu direct et finalement explicite de Phèdre à Hippolyte se trouve à la moitié exacte de la pièce. Si on la situe par rapport à la tradition dont s'inspire Sénèque, on voit que celui-ci n'hésite pas à reprendre à son compte la situation scandaleuse qui avait choqué les spectateurs de la première pièce d'Euripide, *Hippolyte voilé*, ce qui avait conduit le dramaturge grec à retirer sa pièce et à proposer dans une nouvelle tragédie, *Hippolyte porte-couronne*, une solution moralement plus acceptable : le suicide de Phèdre sans aveu à Hippolyte, et son accusation auprès de son père par une lettre posthume. Sénèque connaissait aussi le poème élégiaque des *Héroïdes* d'Ovide, dans lequel Phèdre avoue bien son amour à Hippolyte, mais par lettre, à distance, ce qui peut atténuer la portée du scandale. Dans l'état actuel des oeuvres qui nous sont restées, cette scène est donc la première à aborder de front la situation scabreuse d'un aveu direct et **impudique**. Par la suite, Robert Garnier et Jean Racine ont mis leurs pas dans ceux de Sénèque, au point de le traduire parfois au mot près (cf document bleu).

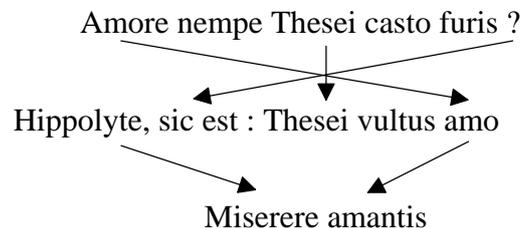
Le deuxième intérêt de cette scène est qu'elle nous montre comment Phèdre, déjà passée du *dolor* au *furor*, bascule à présent dans le *nefas*, ce qui va nous permettre de mieux comprendre ce processus fondamental dans la tragédie romaine.

I/ ETUDE DE LA COMMUNICATION ET DE L'ENJEU DE L'EXTRAIT

1/ Courte réplique d'Hippolyte (v.645) qui, dans sa pureté, s'avère incapable de comprendre le langage oblique qu'utilise Phèdre depuis le début de la scène, et met naïvement son état de *furor* (qu'il a bien perçu : "furis") sur le compte d'un amour conjugal extraordinaire pour Thésée, ce qui rend paradoxale l'association oxymorique des deux termes "casto furis".

2/ Ce *furor* de Phèdre la fait progressivement glisser vers l'aveu et le *nefas*.

La tirade de Phèdre (v.646-671), qui à présent monopolise la parole pour tenter de persuader Hippolyte de mettre un terme à son *dolor*, rebondit précisément sur le nom de Thésée : réponse à la question posée, signe d'un espoir de communication, et reprise en chiasme des deux éléments importants de la réplique précédente :



Mais tout l'enjeu de la tirade est de glisser progressivement d'un nom à l'autre, pour l'instant **juxtaposés**, de sorte qu'au dernier vers, la **substitution** s'est produite, Thésée a disparu, et Hippolyte reste le seul et même destinataire de l'apostrophe initiale mais aussi à présent d'une demande explicite d'amour : "miserere" (2sg = Hippolyte) "amantis" (= Phèdre). La composition en spirale de la tirade permet de mieux prendre la mesure de son évolution.

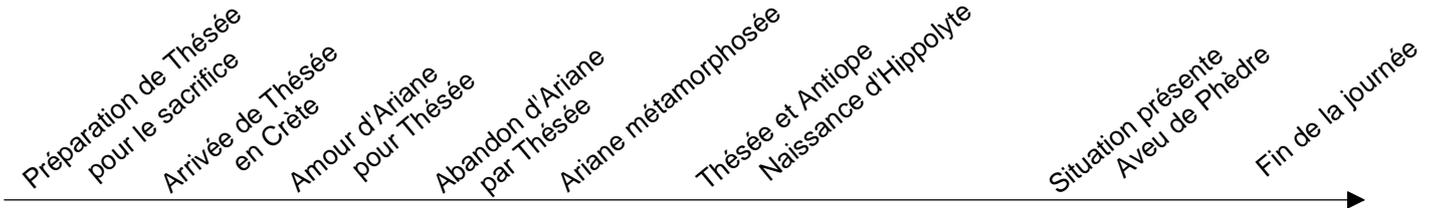
3/ Le *nefas* est cette fois correctement identifié par Hippolyte (v.671-674), qui ne reprend délibérément aucun des termes de la réplique précédente, mais la caractérise par l'effet produit sur lui, avec le nom "scelera". A l'apostrophe directe exprimée par l'impératif "miserere", il répond lui aussi par une apostrophe, mais à un autre destinataire, Jupiter, "magne regnator deum" ; et à un registre tragique et pathétique ("miserere") il oppose un registre plus héroïque et polémique, en se situant sur le plan des dieux et de la nature, ce qui constitue une autre rupture. Enfin, en s'étonnant de ce que Jupiter ne fasse subir aucun châtement à celle qui a ainsi violé les lois du *pudor* et bien d'autres, il définit en fait ce qui est caractéristique du *nefas* : "Magne regnator deum / Tam lentus audis scelera ?"

Cette structure exprime donc la radicale incompréhension des deux protagonistes, la rupture de Phèdre avec l'humanité et la normalité, et son basculement dans la monstruosité tragique, par le biais d'une parole dont il faut étudier de plus près le cheminement.

II/ “LONGA CURVA FILA COLLEGIT VIA” = UNE PAROLE AUX MILLE CIRCONVOLUTIONS

Comme le fil déroulé puis enroulé dans le Labyrinthe, le déroulement de la parole de Phèdre dans cette tirade suit un trajet oblique (“via curva”), allant et venant du présent au passé et vice-versa. C’est par le tissage (“fila nevisset”) de son discours que Phèdre tente de réécrire l’histoire et de relier entre eux temps et personnages au départ dissociés, pour rendre l’ensemble conforme à son fantasme.

A/ Un brouillage temporel systématique (grille à compléter avec des flèches de couleur)



Le mouvement de cette réplique crée donc un effet de brouillage temporel en organisant cette navette entre le présent et divers moments du passé, dont le plus important, parce qu’il est fondateur, est l’arrivée de Thésée en Crète et le coup de foudre, au premier regard, avec Ariane (“cum placuit hosti”). Phèdre est en principe exclue de cette histoire, mais elle s’y insère en organisant, de manière fantasmagorique et par la seule force de sa parole, un double processus de substitution entre le père et le fils, sa soeur et elle-même. Voyons cela plus en détail.

B/ Description (colonne de gauche) : effet de “morphing” substituant le visage du fils à celui du père

Pb : comment peut-on réaliser cet effet numérique (anachronique !) avec des mots ?

1/ Juxtaposition des deux noms du père et du fils v.646 : “Hippolyte, sic est : Thesei vultus amo”.

2/ Superposition progressive des deux visages / deux physiques grâce à certains points d’ancrage :

- ◆ Par la remontée dans le passé de Thésée, jusqu’à l’âge qu’a actuellement Hippolyte : “illos priores”, “quondam”, “puer”, “tum” (nom, adjectif, pronom, adverbe à valeur temporelle).
- ◆ Par l’insistance, dans le visage du jeune Thésée, sur ce qui est la caractéristique d’Hippolyte et qui l’oppose au Thésée de la maturité, celui qui a provoqué le *dolor* de Phèdre : la **pureté** (“puras genas”) et la pudeur (“flavus pudor”)
- ◆ Par la limitation de l’identité de Thésée à celle du père (“genitor” x2) : exclusion totale de l’identité de mari, insistance sur le **lien génétique** entre les deux hommes.
- ◆ Par le brouillage des genres permis par l’**association paradoxale**, chez le père comme le fils
 - ✓ de la douceur et de la force : juxtaposition de deux adjectifs antithétiques : “mollibus fortes”
 - ✓ de la féminité et de la masculinité : figure étymologique “Phoebes” (Diane, une déesse aux activités de chasse viriles) et “Phoebi” (Apollon, un dieu au physique ambivalent)
 - ✓ de la civilisation grecque et de la rudesse barbare : oxymore de deux adjectifs “Graio Scythicus”, avec une mère qui est l’image humaine de Diane, féminine mais sauvage (“torvae matris”)

3/ De sorte que la figure du fils finit par dominer celle du père jusqu’à la recouvrir totalement :

- ◆ “Tuusve potius” : adverbe comparatif “potius” exprimant une préférence dans un choix
- ◆ “In te magis” : adverbe comparatif “magis” exprimant une supériorité

- ◆ “Est genitor in te totus” : jeu de sonorités en chiasme [st/nit/int/ts] associant étroitement les deux personnages de manière à suggérer la fusion complète.

C/ Inersion de Phèdre dans une histoire qui à l'origine n'était pas la sienne

1/ Au début de la tirade, description de Thésée à la 3ème personne du singulier (“tulit”, “vidit”, “collegit”), sans marque explicite de la présence de Phèdre au moment de son arrivée en Crète, sauf dans l'exclamation “Quis tum ille fulsit !” qui suggère l'émerveillement d'un témoin de cette arrivée.

2/ Premier rapprochement associant dans l'énonciation cinq personnages en chiasme :

Tuaeque Phoebes vultus aut Phoebi mei

Hippolyte (“tuae”) / Phoebe = Diane / vultus (Thésée) / Phoebi = Apollon / Phèdre (“mei”)

Pour l'instant, Hippolyte et Phèdre se trouvent implicitement désignés par les adjectifs possessifs, aux deux extrémités du vers, mais ce premier rapprochement syntaxique autorise à présent une double substitution.

3/ Réécriture fantasmagique de l'histoire, par le biais de l'irréel du passé (subjonctifs PQP), substituant Hippolyte à Thésée dans l'amour d'Ariane : “**Tibi** fila **potius** nostra nevisset soror”

4/ Association / dissociation des deux soeurs par le simple jeu de la syntaxe

- ◆ Ariane, “soror” seule au v.663
- ◆ est rejointe par Phèdre dès les deux vers suivants : “Te, te, soror [...] invoco” (1ère sg)
- ◆ de sorte que les deux soeurs peuvent être associées dans un pluriel au v.665 : “sorores duas”
- ◆ puis disjointes au vers suivant dans une redistribution des rôles : “te genitor at me gnatus”, avec cette fois un rapprochement syntaxique étroit (juxtaposition) entre elle et Hippolyte.
Ce rapprochement étant enfin opéré dans les mots, il s'agit à présent de le rendre effectif dans les gestes. D'où le passage à l'acte qui s'opère dans la foulée, dans le **même** vers : “En supplex jacet”, expression qui signale très exactement le basculement du *furor* dans le *nefas*.

III/ L'ENGAGEMENT DANS LE NEFAS

A/ La perversion du rituel de la supplication

1/ Le rituel de la supplication s'exprime dans le texte par une accumulation de termes décrivant l'action en train de se dérouler. Si la pièce a été simplement déclamée, ces indices relèvent de l'*hypotypose* (description destinée à créer un effet de réel, permettant à l'auditeur de se représenter la scène comme s'il l'avait sous les yeux) ; si la pièce a effectivement été jouée au théâtre, la parole accompagne, pour les souligner, les gestes et les mouvements de l'acteur en scène.

- ◆ “En” interjection à valeur déictique (= démonstrative) : voici.
- ◆ “Supplex jacet / adlapsa genibus” : description de la scène à la 3ème personne, comme un tableau paradoxal à contempler à distance, avec une disjonction entre la reine (“regiae proles”) et l'amante (“amantis”) qui n'hésite pas à s'humilier.
- ◆ “Descendi ad preces” : verbe cette fois à la 1ère sg exprimant un abaissement autant physique (position à genoux) que moral (c'est une reine qui implore).
- ◆ “Miserere” : impératif résumant la demande faite par la suppliante.

2/ Mais ce rituel est perverti

- ◆ par le sens érotique et non plus religieux que prend le contact physique suggéré par “genibus” (construction ambiguë : il peut s'agir des genoux de Phèdre, sur lesquels elle a glissé, mais tout aussi bien des genoux d'Hippolyte, qu'elle entoure de ses bras).
- ◆ par le fait que cette supplication, qui est en principe contraignante, ne porte pas sur une demande acceptable par l'intéressé, mais au contraire totalement sacrilège. Prendre pitié de cette amante serait lui accorder l'amour impie qu'elle demande, entrer dans le jeu de l'adultère et de l'inceste, prendre le risque de concevoir le monstre dont la nourrice parlait dans la scène d'exposition, bref bafouer la nature et toutes les valeurs morales, religieuses et sociales qui structurent la société, et risquer un châtement prévisible, de la part des hommes comme des dieux, à moins que le crime soit tellement énorme qu'il ne relève même plus d'un châtement.

B/ Un processus tragique

Dans la dernière partie de sa tirade, Phèdre résume la situation tragique dans laquelle elle se trouve, ce qui témoigne, malgré son *furor*, de sa lucidité.

- ◆ Son état initial, antérieur au tragique, est exprimé en creux, dans un rythme ternaire insistant, par une série de trois participes apposés qui la déterminent, avec l'adjectif négatif "nulla labe" et les deux préfixes à valeur négative "in/tacta" et "in/nocens".
- ◆ La responsabilité de son basculement dans le tragique est ambiguë, puisqu'elle l'exprime en même temps par deux verbes à la 1^{ère} sg, à la voix passive : "mutor" (je suis changée : par qui? une transcendance divine ? ou sa passion ? il n'est plus temps d'en débattre, ce qu'elle a fait au premier acte avec la nourrice) mais aussi à la voix active : "certa descendi".
- ◆ Le terme est imminent, limité, comme d'habitude dans les tragédies antiques, à la fin de la journée : "finem hic faciet dies". Le temps tragique est celui de l'intensité et de l'accélération, ce qui impose une unité de temps.
- ◆ Seule la nature de la chute reste encore à la discrétion d'Hippolyte : s'il accepte d'accorder ses faveurs à Phèdre, ce sera le terme du *dolor* ("dolori") de l'héroïne, mais avec une plongée des deux dans le *nefas*. S'il refuse, Phèdre se suicidera ("finem vitae"), ce qui laisse un dernier mince espoir de purification. Mais est-il encore possible d'éviter le *nefas* ?

C/ Pourquoi ce crime reste-t-il impuni par les dieux ?

1/ Dans notre extrait, la réponse d'Hippolyte se réduit à trois questions, dont les deux premières ne sont pas signalées par un mot interrogatif initial, mais seulement par la ponctuation ajoutée par l'éditeur du texte : "Tam lentus audis scelera ? Tam lentus vides ?" Il s'agit plutôt d'affirmations que le ton de l'acteur peut rendre interrogatives, ou tout aussi bien exclamatives, à en juger par l'anaphore du reproche "tam lentus". Les deux verbes de perception sont au présent de l'indicatif, mode de la réalité : "audis", "vides" et prennent acte du fait que Jupiter effectivement n'intervient pas.

Seule la troisième est clairement interrogative, avec l'adverbe interrogatif "quando", et hésite entre la question oratoire (de pure forme, ou ironique) et une véritable question :

"Et quando saeva fulmen emittes manu/si nunc serenum est ?"

2/ Pourquoi Jupiter n'intervient-il pas pour foudroyer Phèdre sur place ?

- ◆ Il n'est pas question de supposer ici une remise en cause de son existence ou de son pouvoir. De même que l'existence de Vénus n'était pas douteuse dans la discussion avec la nourrice, on doit s'interdire une interprétation critique athée, d'autant que Jupiter est bien, pour les Stoïciens, le "magnus regnator deum".
- ◆ La logique de la tragédie romaine est d'une autre nature : le *nefas*, interdit par les dieux, est justement le crime qui ne peut pas/ne doit pas être châtié, parce que celui qui le commet se met en dehors de toute humanité, revendique sa nature de monstre, et restera donc dans les mémoires comme celui qui a commis un acte tel que rien d'humain ne peut lui répondre ni à plus forte raison le racheter (cf document bleu de Florence Dupont).

NB - Nous n'en sommes pour l'instant qu'au début du *nefas* : s'il est vrai, comme le dit Florence Dupont, que le héros tragique doit se figer dans la dernière scène sur une image qui le consacrera définitivement comme un monstre mythologique, Phèdre ne restera pas dans la mémoire des hommes seulement comme celle qui a osé aimer son beau-fils et le lui dire (en cela elle est surtout *impudica*) mais comme celle qui a été responsable de sa mort et qui est morte elle-même en revendiquant haut et clair ce qu'elle a accompli.

Le *nefas* se déroule en plusieurs temps, et, pire encore, le *furor* est contagieux : les personnages qui entourent Phèdre doivent eux aussi être contaminés et associés dans le déroulement du processus tragique. Ce que vous allez voir en lisant la suite de la pièce...

NB2 - Au moment de l'oral, on ne manquera pas de vous demander si vous avez lu la scène équivalente de l'aveu chez Racine. Préparez vos munitions... et profitez-en pour éblouir votre examinateur en lui parlant aussi de la scène chez Robert Garnier.