

## INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

**Xerox University Microfilms**

300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, Michigan 48106

75-4553

LEVEAU, Dominique, 1939-  
L'ÉROTISME CHEZ RACINE. [French Text]

The City University of New York, Ph.D., 1975  
Language and Literature, modern

**Xerox University Microfilms**, Ann Arbor, Michigan 48106

©COPYRIGHT BY  
DOMINIQUE LEVEAU  
1974

L'ÉROTISME CHEZ RACINE

par

DOMINIQUE LEVEAU

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in  
French in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy,  
the City University of New York

1974

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

9/12/74  
date

Alex Szogyi  
Chairman of Examining Committee

Sept 12/1974  
date

Henri Peyre  
Executive Officer

Rosette C. Lamont  
Rosette C. Lamont

Henri Peyre  
Supervisory Committee

pour Tanya

Je voudrais exprimer ici ma vive gratitude à M. Szogyi pour son aide généreuse et ses encouragements.

Mes remerciements vont aussi à Mme. Lamont pour ses conseils éclairés, à M. Peyre pour son soutien bienveillant, et à M. Loy pour ses avis et sa patience.

## TABLE DES MATIÈRES

Chapitre	Page
ACKNOWLEDGEMENTS .....	4
INTRODUCTION.....	6
I. CARACTÉRISTIQUES.....	11
L'Eros virginal.....	11
L'Eros-agression .....	17
La Relation Maître-Esclave.....	25
L'Inceste.....	30
II. MANIFESTATIONS .....	37
L'Imagination érotique.....	37
La Confrontation érotique.....	45
Les Signes.....	49
III. INTERPRÉTATION DES TRAGÉDIES.....	56
La Thébaïde.....	56
Alexandre.....	63
Andromaque.....	71
Britannicus.....	81
Bérénice.....	95
Bajazet.....	108
Mithridate.....	122
Iphigénie .....	130
Phèdre.....	141
Esther.....	151
Athalie.....	156
CONCLUSION.....	161
LIVRES CONSULTÉS.....	167

## INTRODUCTION

"Racine se prête à plusieurs langages: psychanalytique, existentiel, tragique, psychologique (on peut en inventer d'autres; on en inventera d'autres); aucun n'est innocent. Mais reconnaître cette impuissance à dire vrai sur Racine, C'est précisément reconnaître enfin le statut spécial de la littérature. Il tient dans un paradoxe: la littérature est cet ensemble d'objets et de règles, de techniques et d'oeuvres, dont la fonction dans l'économie générale de notre société est précisément d'institutionnaliser la subjectivité. Pour suivre ce mouvement, le critique doit lui-même se faire paradoxal, afficher ce pari fatal qui lui fait parler de Racine d'une façon et non d'une autre: lui aussi fait partie de la littérature." <sup>1</sup>

Ce pari fatal, tel que l'énonce Roland Barthes dans Sur Racine, on l'assume ici volontiers. Reconnaisant dès l'emblée qu'il n'est pas possible au critique de prétendre détenir la clef de l'oeuvre racinienne, qui en ouvrirait la signification une fois pour toutes, et constatant que chaque regard porté sur cette oeuvre en tire un nouveau signifié, on entend présenter ici un point de vue, un parti pris: le résultat d'une nouvelle lecture d'un auteur au sujet de qui on peut

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, Sur Racine (Paris, 1960), p. 166.

croire que tout a été dit, mais qui, à cause de sa profondeur, tel un puits généreux, permet que l'on y puise, sans le tarir jamais.

Ce qui a provoqué la présente étude sur Racine, c'est donc le contenu érotique de son oeuvre, comme l'a révélé la nouvelle lecture en question. Mais que faut-il entendre par contenu érotique? Le mot "érotique" est pris ici dans son acception didactique --et qui renvoie directement à son étymologie--, c'est-à-dire "qui concerne l'amour" (du grec erotikos, de eros). En même temps, de par ses connotations et associations habituelles, le mot entend rappeler que toute modalité amoureuse est de nature sexuelle, qu'elle a un indéniable enracinement somatique.

Parler d'érotisme chez Racine, c'est donc vouloir faire ressortir les différents degrés selon lesquels l'état amoureux et l'état de désir --ainsi que leurs manifestations-- tels qu'ils apparaissent à travers les tragédies, participent du cérébral mais aussi du sensuel.<sup>1</sup> C'est aussi montrer que les personnages sont menés par une force, une pulsion, dont l'énergie est intense, les poussant jusqu'à l'obsession, la déraison et le meurtre. Cette force, c'est le love principle, c'est eros.

L'eros, selon la terminologie psychanalytique, c'est

---

<sup>1</sup> Kierkegaard définit l'érotisme comme une "synthèse psychosensible". Cite par D. de Rougemont, Les Mythes de l'amour (Paris: Gallimard, 1961), p. 22.

le principe d'action, le symbole du désir dont l'énergie est la libido. Pour notre propos, l'eros racinien n'est pas synonyme d'amour ou de sexualité ou même de désir, mais plutôt le dynamisme -oserait-on dire le moteur- qui engendre ces états: de même que les branches d'un arbre sont issues de la même souche, de même les manifestations et les caractéristiques érotiques des personnages dépendent d'un eros originel.

Or, dans la tragédie racinienne, il n'y a pas un mais deux eros. Cela, qui a été formalisé par Barthes dans les expressions Eros-Evenement, Eros sororal, et qui avait été pressenti, sous d'autres formes, par la critique racinienne la plus ancienne (le "tendre" Racine, le cruel Racine), demeure l'une des constantes de base de l'érotique racinienne. A la suite de Barthes, on voudra aussi symboliser la teneur de ces deux eros par des appositions dont le deuxième terme ne tend pas à nier le premier mais à le renforcer: l'eros virginal et l'eros agression. Si le terme d'eros virginal s'explique de lui-même, le second paraît contenir une contradiction. Qu'on ne s'en étonne pas: la formule entend indiquer à la fois le conflit et l'accord entre l'instinct sexuel et l'instinct d'agression, entre eros et thanatos. Moins un dualisme qu'une unité dialectique, il s'agit donc plutôt d'une inséparabilité des contradictoires que d'une opposition irréductible.

Ces deux eros, on en étudiera les caractéristiques et les manifestations, puis on en examinera leurs modalités dans chaque tragédie. On cherchera à voir comment le ton et

la dynamique des tragédies dépendent du rôle plus ou moins central qu'y joue l'instinct érotique, et l'on voudra relever la coloration dont cet instinct teinte le tableau tragique.

L'instinct érotique sui generis que Racine introduit dans la tragédie marque l'entrée au théâtre d'une conception dramatique toute nouvelle. La tradition voulait qu'on peigne sur scène des amours chevaleresques, où l'amant se soumettait, dévoué, à la personne aimée. A partir d'Andromaque, Racine va dissocier à l'amour l'héroïque et le chevaleresque: "Racine ne considère plus la passion comme valeur mais comme sentiment ou jouissance. Il la décrit dans ses formes instinctives, dans sa nature inconsciente, dans le fait divers douloureux du désir et de la privation." <sup>1</sup>

Aussi bien, l'instinct érotique racinien s'oppose-t-il à l'érotisme traditionnel des troubadours: il n'est plus question de le maîtriser, de le canaliser ou de le sublimer à des fins idéales. Il est très proche de l'état mythique-de nature, c'est-à-dire qu'il est à la fois accapareur et destructif, tels que l'illustrent un Néron ou une Roxane. Comme l'a montré Bénichou, cet instinct est celui dont se réclament les moralistes jansénistes (ou jansénisants) lorsqu'ils réduisent l'homme à une "sensibilité aveugle et dépendante": "la passion brutale et possessive que Racine a substituée à l'amour idéal

---

<sup>1</sup> Octave Nadal, Le Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille (Paris:Gallimard, 1948), p.234.

de la chevalerie, en même temps qu'elle se meut dans les limites de la nature, est impuissante à y trouver son aliment et son équilibre: c'est par là surtout que la psychologie de Racine se rattache aux vues inhumaines de Port-Royal." <sup>1</sup>

Par son irrésistible violence, son déséquilibre, sa propension au désastre, l'érotisme racinien est tragique en soi. La vision qu'il évoque est généralement celle d'un instinct tourmenté, non point gai ou exubérant, mais âcre et opiniâtre. Sade remarquera que les grands pervers, ainsi du reste que tous ceux qui recherchent un plaisir érotique intense, sont sérieux, même graves dans leurs ébats. Chez Racine, on le verra, l'emprise d'Héros, à sa proie attaché, est vécue avec une rage, une intensité primitives. Parce qu'il s'y mêle un germe de mort, il y entre peu de frivolité ou de marnivaudage. Que le rideau se lève, et ces possédés sont prêts à s'entre-dévorer. Selon Giraudoux, "la scène n'est chez Racine que le sanctuaire de famille ou la cage centrale. Les héros s'y rencontrent ~~parlement~~ ~~express~~, ils s'y heurtent sans cesse. Une scène chez Corneille est un rendez-vous officiel où l'on discute avec l'espoir d'une transaction. Chez Racine, c'est l'explication qui clôt provisoirement une série d'allées et venues de bêtes en fureur."<sup>2</sup>

Eh bien , regardons la cage...

<sup>1</sup> Paul Bénichou, Morales du grand siècle (Paris, 1948), p.226.

<sup>2</sup> Jean Giraudoux, Racine (Paris, 1930), p. 39.

## I. Caractéristiques

### L'Eros virginal.

J'appelle eros virginal l'état amoureux caractéristique des jeunes amants dans les tragédies de Racine. Ces amants, on les connaît bien; ce sont eux qui sont à l'origine de la tradition d'un "doux Racine"; ce sont eux dont la présence fait passer comme un souffle d'air pur dans l'atmosphère chauffée à blanc de la tragédie. De La Thébaine à Phèdre, ils ont pour nom Antigone et Polynice (ou Hémon), Britannicus ou Junie, Atalide et Bajazet, Xipharès et Monime, Iphigénie et Achille, Hippolyte et Aricie.

Si au dessus de leurs différences, si par delà les particularités des situations où ils se trouvent respectivement, ces jeunes couples sont rassemblés ici dans cette énumération, c'est qu'ils se partagent certains traits, se renvoient certains échos qui, réunis sous cette terminologie d'eros virginal, doivent être maintenant examinés.

Né sous le signe de la durée, cet eros y puise son sentiment de légitimité; il se sent "autorisé" parce qu'il plonge ses racines soit dans l'innocence de l'enfance,

soit dans un passé très lointain par rapport au moment de la tragédie. Souvent aussi, il est sanctionné, béni en quelque sorte par les parents. Lorsqu'un amant est menacé dans son amour, ou qu'il éprouve le besoin de justifier l'innocuité de son penchant amoureux, ce sont ces qualités de temporalité et de légalité qu'il choisit de mettre en valeur.

Voici Junie tenant tête à Néron:

Peut-être il se souvient qu'en un temps plus heureux  
 Son père me nomma pour l'objet de ses vœux  
 Il m'aime; il obéit à l'empereur son père,  
 Et j'ose dire encore à vous, à votre mère. (557-560)  
 (Britannicus)

Voici aussi Atalide expliquant à sa suivante Zaïre comment est né son amour pour Bajazet:

A l'erreur de Roxane ai-je dû m'opposer,  
 Et perdre mon amant pour la désabuser?  
 Avant que dans son cœur cette amour fut formée,  
 J'aimais, et je pouvais m'assurer d'être aimée.  
 De nos plus jeunes ans, tu t'en souviens assez,  
 L'amour serra les noeuds par le sang commencés.  
 Elevée avec lui dans le sein de sa mère,  
 J'appris à distinguer Bajazet de son frère;  
 Elle-même avec joie unit nos volontés;  
 Et, quoique après sa mort, l'un de l'autre écartés  
 Conservant, sans nous voir, le désir de nous plaire,  
 Nous avons su toujours nous aimer et nous taire.  
 (Bajazet, v.355-366)

C'est encore Xipharès, dans Mithridate, avouant à Arbate un feu allumé de longue date et brûlant pour Monime:

Je l'aime; et ne veux plus m'en taire,  
 Puisque enfin pour rival je n'ai plus que mon frère.  
 Tu ne t'attendais pas sans doute à ce discours;  
 Mais ce n'est point, Arbate, un secret de deux jours.  
 Cet amour s'est accru longtemps dans le silence.  
 Que n'en puis-je à tes yeux marquer la violence,  
 Et mes premiers soupirs, et mes derniers ennuis!

Mais, en l'état funeste où nous sommes réduits,  
 Ce n'est guère le temps d'occuper ma mémoire  
 A rappeler le cours d'une amoureuse histoire.  
 Qu'il te suffise donc, pour me justifier,  
 Que je vis, que j'aimai la reine le premier;  
 Que mon père ignorait jusqu'au nom de Monime  
 Quand je concus pour elle un amour légitime. (v.35-48)

Ainsi donc, nourri par le temps qui paraît l'affermir et non le diminuer, cet eros a pour composantes la fidélité, la générosité et une tendresse d'espèce galante et courtoise qui peut aller jusqu'au renoncement, à l'oubli de soi, pour assurer le salut de l'aimé: Atalide conseillera à Bajazet de se marier à Roxane, et Xipharès, une fois assuré que Monime l'adore, lui dit d'épouser Mithridate:

Atalide

J'aime assez mon mant pour renoncer à lui. (836)

Xipharès

.....un autre sort au trône vous appelle:  
 Consentez-y, madame; et sans plus résister  
 Achevez cet hymen qui vous y fait monter. (1248-50)

Précisons maintenant que ce don de l'aimé dans lequel on peut voir une sorte de "goût du sacrifice"<sup>1</sup> ne repose pas sur une base érotique perverse, morbide, ou simplement mélancolique; Ce don doit se comprendre comme un dépassement de l'instinct, un mouvement "secondaire", c'est-à-dire

---

<sup>1</sup> Selon l'expression de J. Segond, Psychologie de Jean Racine (Paris, 1940), p. 189.

raisonné, attestant un amour total, capable d'abnégation et donc situé au delà de tout mouvement égoïste et "primaire". Mais n'allons pas trop loin: ce mouvement égoïste le soutend néanmoins, et l'on peut peut-être parler là d'un naturalisme racinien: l'eros virginal, tout généreux et "tendre" qu'il soit, n'est pas à l'abri d'une révolte soudaine de l'instinct, apparaissant par exemple sous la forme d'une jalousie de nature sexuelle. L'on pense encore à Atalide, venant de persuader (croit-elle) Bajazet de demander Roxane en mariage pour qu'il échappe à la mort:

Non, non: il ne fera que ce qu'il a dû faire.  
 Sentiments trop jaloux, c'est à vous de vous taire;  
 Si Bajazet L'épouse, il suit mes volontés;  
 .....  
Et loin de me le peindre entre les bras d'un autre  
 Laissez-moi sans regrets me le représenter  
 Au trône où mon amour l'a forcé de monter. (817-824)

Ce tableau qu'Atalide prétend être loin de troubler son imagination est pourtant, paradoxalement, le premier à s'imposer à elle.

En réalité, si dans la balance, la tendresse l'emporte sur l'agressivité et le sentimentalisme sur la sensualité, on remarque de La Thébaïde à Phèdre de progressives modifications dans la relation érotique "virginale", modifications qui finissent par en altérer les prémisses d'innocence. Dans La Thébaïde, le frère et l'amant (Polynice et Hémon) sont presque confondus par Antigone: celle-ci est bien une amante "sororale" comme le veut Roland Barthes.

Junie et son jeune amant dans Britannicus sont encore tout innocence. Dans Bajazet, les amants le sont un peu moins. La honte fait son apparition dans Mithridate sur le front de Monime ("Phoedime...Tu m'entends, et tu vois ma rougeur" v.394). Dans Phèdre finalement, Hippolyte lutte contre un désir teinté de culpabilité.

Dans La Vie de Jean Racine<sup>1</sup>, Francois Mauriac écrit que "Racine, semble-t-il, ne voit profondément la passion qu'arrêtée, que refoulée... Ses amants heureux n'existent guère et, n'était l'adorable vers racinien, nous souffririons mal de tant de fadeur. Racine ignore le frémissement de Juliette quand Roméo l'approche." Ce reproche rend bien compte de la critique généralement faite à Racine - surtout chez ses contemporains- d'avoir peint ses jeunes amants sous des couleurs un peu trop mièvres. Or, sans vouloir nécessairement justifier ici Racine, il paraît utile d'expliquer pourquoi c'est sur un ton pastel que l'eros virginal s'offre à nous.

Parce qu'issu, comme on l'a vu, d'un sentiment de tendresse quasi fraternel, son registre habituel est "moderato cantabile", modéré et chantant. C'est celui d'une sexualité non point sublimée - ce qui serait un contresens- mais peu exigeante et en quelque sorte "passive"<sup>2</sup>. Ce degré par-

---

<sup>1</sup> Francois Mauriac, La Vie de Jean Racine (Paris:1928), p.115.

<sup>2</sup>L'exception étant Achille dont l'eros tend vers l'agressivité, et, jusqu'à un certain point, Aricie.

fois peu élevé de combativité passionnelle s'exprime du reste assez bien dans le mécanisme d'abandon, de résignation, qu'on remarque dans l'amant qui se croit déçu dans son amour. Voici par exemple Britannicus réagissant par l'amertume et non par la violence à l'idée (fausse) d'une Junie infidèle:

Je vous entends, madame:  
 Vous voulez que ma fuite assure vos désirs  
 Que je laisse un champ libre à vos nouveaux soupirs.  
 .....  
 He bien! il faut partir! (v. 964-969)

D'autre part rappelons que ces amours-là ne sont pas interdites, qu'elles sont réciproques, et que par conséquent elles manquent d'intensité: l'obstacle crée le frémissement.

Finalement, ce qui est souvent voulu, n'est pas tant l'émoi voluptueux que la douceur d'une compagnie aimante et comprehensive. Et c'est bien cette fraternité dans la douleur que les couples orphelins ou endeuillés recherchent, et qui est exprimée dans les vers suivants:

Et ce qui lui donnait tant de part dans mes vœux  
 Il était vertueux, Olympe, et malheureux.  
 (La Thébaine, v. 1267-68)

Enfin on me l'enlève. Une loi trop sévère  
 Va séparer deux cœurs qu'assemblait leur misère:  
 Sans doute on ne veut pas que, mêlant nos douleurs  
 Nous nous aidions l'un l'autre à porter nos malheurs.  
 (Britannicus, v. 295-298)

### L'Eros-agression

Dans ses caractéristiques essentielles, l'eros-agression est aux antipodes de l'eros virginal qui vient d'être étudié. Mais ce n'est pas là une opposition parfaitement équilibrée, impliquant que la valeur de l'un équivaut à la valeur de l'autre. En réalité, ce nouvel eros dépasse de beaucoup l'autre en étendue, en profondeur, en intensité, bref, en importance, dans l'érotique racinienne.

La raison maîtresse en est que l'eros-agression est celui qui est littéralement représenté, c'est-à-dire rendu présent, rendu sensible au spectateur comme au lecteur. On sait de quels fantasmes il se nourrit, on voit ce qui l'attire, ce qui l'exaspère, on entend son appel et son râle. A la fois musique et spectacle, il se répand sur la scène comme un orage longtemps suspendu. Ses porte-paroles, ou bien devrait-on dire, ses victimes, ce sont les grandes figures tragiques du théâtre racinien: Oreste, Pyrrhus, Hermione, Néron, Bérénice, Roxane, Mithridate, Eriphile, Phèdre...

De quoi donc cet eros est-il fait, quelles en sont les caractéristiques et les manifestations?

Sa genèse d'abord: cet eros naît d'un seul coup, comme dans un éblouissement. Il n'est pas issu d'une longue maturation, mais plutôt sa maturité, complète, totale, coïncide avec son apparition. On pourrait parler à son égard de "cristallisation spontanée". Lorsque, commentant sa victoire, Jules César scanda son célèbre "veni, vidi, vici", c'était pour marquer la rapidité de sa conquête. Transposant un peu, on pourrait appliquer la boutade à l'eros racinien: "veni, vidi, amavi". Ce jeu de mots, on l'invente à peine puisque c'est presque en ces termes qu'Antiochus décrit l'amour subit de Bérénice pour Titus:

Titus pour mon malheur, vint, vous vit, et vous plut  
(v. 194)

Coup de foudre donc, et engendré par la vue. Comme le dit Barthes, attestant dans une formule succincte l'importance capitale de la vision dans l'univers érotique racinien: "aimer, c'est voir".<sup>1</sup> On verra d'ailleurs plus loin<sup>2</sup> jusqu'où mène cette constatation: car le souvenir, le fantasme, qui sont des visions intérieures, participent au moins autant que la perception à ce même univers.

Cet eros est tout puissant. De tous les instincts qui poussent les personnages, il est incontestablement le maître. On a assez dit que la raison ou la volonté ne peuvent lutter contre lui: un Oreste, une Phèdre en ont fait les

---

<sup>1</sup> Sur Racine, op. cit., p.22.

<sup>2</sup> Voir chapitre II, L'Imagination érotique.

frais. C'est une obsession tenace qui écarte du champ de la conscience tout ce qui ne sert pas à la nourrir. Roxane n'a guère d'autre souci en tête que la possession de Bajazet ou Pyrrhus que celle d'Andromaque: avec une inconscience totale qui témoigne assez de son désintéressement, Pyrrhus consent qu'Oreste aille voir celle à qui il a été fiancé. Le confident, Phoenix, a beau sonner l'alarme:

Mais si ce feu, seigneur, vient à se rallumer,  
S'il lui rendait son coeur, s'il s'en faisait aimer?  
(v.107-108)

Tout ce discours ennuie le fils d'Achille:

Ah! qu'ils s'aiment, Phoenix! j'y consens; qu'elle parte;  
Que, charmés l'un de l'autre, ils retournent à Sparte;  
Tous nos ports sont ouverts et pour elle et pour lui.  
Qu'elle m'épargnerait de contrainte et d'ennui!

PHOENIX

Seigneur...

PYRRHUS

Une autre fois je t'ouvrirai mon âme;  
Andromaque paraît. (v.253-258)

Cette obsession n'est pas purement psychique; elle a, on le sait, une indéniable base charnelle. Dans les personnages de la tragédie, le passage de l'état normal à l'état de désir -déclenché par la vue réelle ou imaginée de l'objet érotique- se traduit par un désordre physiologique que Racine appelle le trouble. On ne peut mieux l'illustrer qu'en citant le récit donné par Phèdre de sa première rencontre avec

le fils de Thésée:

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;  
 (v.273-76)

Les paroles de Phèdre témoignent ici, à découvert, de l'importance paradoxale que peut prendre le corps dans des tragédies aussi disciplinées dans leur format et leur souci des conventions. Comme l'explique longuement Thierry Maulnier dans son beau style déclamatoire:

"Dans ce théâtre où il n'y a pas d'amants et de maîtresses, où les héros ne s'enlacent et ne se caressent jamais, où ils ne franchissent jamais les distances immuables de la conversation publique entre les hommes et les femmes dans la société policée, dans ces tragédies où les attitudes et les gestes ne sont que les fruits des conventions civilisées les plus sûres, du plus grand contrôle de soi et de la plus grande contrainte, où la discipline de l'art et la discipline des moeurs s'unissent pour imposer le schématisme d'une humanité presque abstraite...dans cette oeuvre, par un paradoxe splendide, le corps est roi, le désir qu'il a d'un autre corps règne en maître absolu, cruel et despotique, ce désir y domine la chair et l'âme tout entières, les aiguillonne, les déchire et les emporte à son gré. Aucune oeuvre au monde n'a uni dans la peinture de l'amour cette discrétion et cette fureur." <sup>1</sup>

Parce que cet eros contient en son principe une convoitise brutale née de la chair, son mode d'action n'est pas la générosité mais l'égoïsme. A l'inverse de l'eros virginal, son mouvement essentiel va du dehors vers le dedans, c'est un accaparement, un besoin d'appropriation. Il faut que le Moi se satisfasse, même aux dépens de l'Autre.

---

<sup>1</sup> Racine (Paris, Gallimard: 1947), p. 291.

Dans ce monde du tout ou rien, le compromis n'existe pas, la médiation est inconnue: eros est un absolu, sa poussée est toujours au degré le plus intense. Celui qui est placé dans un tel état de désir ne connaît ni trêve ni repos, il est emporté par ce courant irrésistible et instinctif. Mithridate, tout obsédé qu'il est de guerres, de batailles, de vengeance,

Traine partout l'amour qui l'attache à Monime (460)  
Oreste, las de lutter contre l'image obsédante d'Hermione,  
s'abandonne à son idée fixe:

Puisque après tant d'efforts ma résistance est vaine  
Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.  
(97-98)

Si cet eros est tyrannique au point qu'il peut déchaîner, aliéner les personnages de la tragédie, c'est qu'il reste invariablement frustré dans son but. A ce sujet la psychanalyse nous enseigne que "l'importance psychique d'une pulsion croît avec sa frustration".<sup>1</sup> Mais il n'est pas besoin de faire appel à Freud pour s'assurer de cette évidence que l'obstacle -sous n'importe quelle forme- intensifie toujours le désir amoureux véritable. La littérature occidentale repose presque tout entière sur des variations de ce thème.<sup>2</sup> Dans l'érotique racinienne, l'obstacle va non seu-

---

<sup>1</sup> Freud cité par Christian David, L'Etat amoureux (Paris, 1971), p. 157.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Denis de Rougemont, L'Amour et l'Occident.

lement intensifier mais encore métamorphoser le désir amoureux: par une espèce de métastase, la pulsion érotique insatisfaite engendre une pulsion agressive et destructrice qui devient inséparable de la première. Tout ceci peut s'exprimer dans une formule:

cristallisation → frustration → agression

Parce que, chez Racine, la naissance du désir est soit contemporaine, soit suivie de sa frustration, sa forme définitive contient en fin de compte une ambivalence, un dualisme, que veulent exprimer ces mots d'eros-agression.

Ainsi, dans la tragédie racinienne, tout se passe comme si la tendance à l'agression (qui correspond en langage psychanalytique à l'instinct de mort) et la tendance à l'amour (l'instinct de vie) avaient fusionné: le héros racinien a donc cette capacité ambivalente d'aimer et de haïr à la fois. Aussi bien l'eros est-il chez lui inséparable de la violence: aimer c'est agresser.

Il découle de cela que l'on peut classer les passionnés de ce théâtre en deux catégories: ceux dont l'agression est tournée vers l'extérieur, que l'on appellera "sadiques" et ceux dont l'agression est tournée sur eux-mêmes, les "masochistes". Dans le premier groupe on trouvera par exemple Hermione, Pyrrhus, Néron, Roxane, Mithridate, personnages violents et vengeurs, dangereux par le penchant destructif qui sous-tend leur eros. Dans le second groupe, où le désir de détruire ou de dominer est supplanté par le désir de

mourir, on trouvera Oreste, Eriphile, Phèdre: ce sont des "amers", ils subissent plutôt qu'ils n'agissent.

Il ne faudrait cependant pas déduire de ces classifications volontairement rigides que les personnages racinoens sont de purs spécimens, représentants parfaits d'un type donné. Le seul but proposé ici est d'accuser des tendances et de relever des similarités. C'est donc dans le même esprit de méthode que je voudrais maintenant distinguer trois modalités essentielles dans les exigences de cet eros. La première exigence, c'est ce qu'on pourrait nommer, adoptant la formule hégélienne célèbre, "le désir d'un désir". En d'autres termes, l'être convoité doit ressentir lui-même ce trouble amoureux dont il est la cause. C'est par exemple ce que Roxane attendait de Bajazet quand elle dit:

Du trouble de son coeur jouissant par avance  
Moi-même j'ai voulu m'assurer de sa foi (v.279-280)

Ou encore, plus loin, c'est ce qu'elle croit trouver en lui quand, se méprenant sur les raisons de l'émoi du jeune homme, elle s'écrie:

Tu soupîres enfin, et sembles te troubler. (v. 559)

Malheureusement, Bajazet ne soupire pas pour Roxane mais à cause d'elle. Le seul trouble qu'il connaisse est pour Atalide. Dans ce théâtre de la frustration, cette sorte de satisfaction narcissique n'est pas plus accordée à Roxane qu'aux autres amants malheureux.

A un second stade, eros ne vise plus qu'à la seule possession de l'être désiré, et cela à tout prix. Oreste sait bien qu'Hermione aime ailleurs mais il songe à l'enlever; Pyrrhus se rend bien compte qu'il a peu de prise sur le coeur d'Andromaque:

Sa misère l'aigrit; et toujours plus farouche  
Cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche.  
(v. 649-650)

pourtant il est déterminé à forcer sa captive à l'accompagner à l'autel.

A un dernier stade, qui est celui de la frustration la plus complète, frustration rendue encore plus dangereuse par la jalousie qui la nourrit et l'envenime, eros porte un germe de mort: il trouve sa satisfaction, sa tranquillité, dans le meurtre:

Ma tranquille fureur n'a plus qu'à se venger.

(Roxane, v. 224)

### La Relation Maître-Esclave

Dans son ouvrage magistral sur Corneille, Serge Doubrovsky s'est servi des analyses de Hegel tirées de sa Phénoménologie de l'esprit pour montrer comment la célèbre relation hégélienne du Maître et de l'Esclave s'est immobilisée chez Corneille au moment de la Maîtrise: "on peut même dire que son théâtre tout entier constitue le moment de la Maîtrise en tant que tel... Il existe une complexe dialectique interne du projet de Maîtrise -du Maître par rapport à lui-même et des Maîtres entre eux. A cet égard, et dans sa portée philosophique et politique, le théâtre de Corneille n'est rien d'autre que cette double dialectique du Maître, ou si l'on préfère, du Héros".<sup>1</sup>

Si, pour reprendre l'inévitable parallèle, on appliquait cette relation hégélienne au théâtre de Racine, on pourrait retourner complètement la formule de M. Doubrovsky: chez Racine, dans sa portée érotique, la relation s'est immobilisée au moment de l'esclavage... ce théâtre n'est rien

---

<sup>1</sup> Corneille et la dialectique du héros (Paris, 1963), p.95.

d'autre que la dialectique de l'Esclave, ou si l'on veut, du Maître vaincu.

Racine place ses personnages tragiques dans une relation de force où l'un d'eux exerce une domination totale sur l'autre. C'est ainsi par exemple que Pyrrhus a tout pouvoir sur Andromaque sa captive, Néron sur Junie, Roxane sur Bajazet, Mithridate sur Monime... Or, cette domination que le Maître a sur le Captif est miné par la relation érotique qui la sous-tend. Car le Captif refuse de "reconnaître" le Maître dans ce qui le touche le plus profondément: son eros. Monime n'aime pas plus Mithridate que Bajazet n'aime Roxane, ou Junie Néron etc... Tout cet état de choses, un critique l'a formalisé sous l'espèce d'une double équation:

A a tout pouvoir sur B

A aime B qui ne l'aime pas. <sup>1</sup>

Maintenant, tout en acceptant la validité de cette "équation", nous pensons devoir y ajouter un autre terme, qui, précédant les autres, s'énoncerait ainsi: Eros a tout pouvoir sur A, A a tout pouvoir sur B...etc... On comprend facilement la raison de cette addition: A n'est plus libre mais lui même dominé par une puissance supérieure. Dans ce sens, au lever du rideau, A a déjà perdu certains attributs de sa "maîtrise", il obéit désormais en "esclave" à la requê-

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, Sur Racine, op. cit., p.35.

te impossible de son eros, ce qui va donner une nouvelle forme à la nature et aux exigences de la domination que A veut exercer sur B.

Parce que, chez Racine, l'amour n'est pas une valeur mais une hantise, parce qu'il est vécu comme un trauma, il modifie, il trouble la personnalité. Que B refuse de céder à la volonté de A mais revendique jusqu'à la mort sa propre liberté amoureuse, voilà qui achève de dérégler une personnalité déjà aliénée par le désir. L'on peut donc déduire de la conduite agressive d'un Néron ou d'une Roxane qu'elle masque en fait une faiblesse inavouée. Ce Maître est un faux Maître, il est à la fois esclave de son eros et frustré par celui qu'il croit tenir à sa merci: à la limite, on dirait qu'il recherche à regagner par son agression sur l'autre la domination de soi qui lui manque. Il y a bien, au coeur de la volonté de puissance qui anime le "sadisme" racinien, une fondamentale impuissance.

Il n'en reste pas moins vrai que, même faussée par Eros (le Maître véritable), la relation de force entre A et B divise effectivement le théâtre racinien en deux catégories: les tyrans et les captifs, ou, si l'on veut, les bourreaux et les victimes. Sur le plan érotique, à cause de la nature de l'eros-agression et des circonstances qui le révèlent, l'attitude des premiers envers les seconds se résume à ceci: si la victime ne veut pas se livrer dans l'amour, il faut qu'elle se livre dans la souffrance (ou, à l'extrême, dans la

mort). Aussi bien, l'arme du bourreau n'est pas le compliment mais le chantage ou l'ultimatum. Son mode d'action, en un mot, c'est le sadisme.

D'Andromaque à Mithridate, c'est-à-dire au coeur même de la production racinienne, se répète le thème obsédant de la captive, aimée et torturée:

Pyrrhus	torture	sa captive	Andromaque	qu'il aime
Néron	"	"	Junie	"
Titus	"	"	Bérénice	"
Roxane	"	(son captif)	Bajazet	(qu'elle aime)
Mithridate	"	"	Monime	"

Bien que volontairement simplifié, ce schéma n'entend pas nier les différences de ton, d'intensité, de nature, qui particularisent les sentiments dans chaque tragédie: on reconnaît que le sadisme d'un Néron prend une expression autre chez Titus ou Mithridate. Ce que l'on veut montrer ici, c'est que ce courant sadique qui souligne fortement, au delà des particularités individuelles, l'intensité et même la férocité de la conduite érotique racinienne, représente une constante dans les rapports entre les forts et les faibles, les cruels et les doux.

Mais pourquoi cette attirance du maître sur sa victime? Pourquoi Pyrrhus préfère-t-il Andromaque à Hermione, Néron préfère-t-il Junie à son épouse Octavie etc... Il peut sembler vain de s'interroger là dessus, en s'abritant derrière

la phrase pascalienne selon laquelle "le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas." Certaines constatations permettent pourtant d'offrir quelques lumières à la question: le spectacle de la vertu opprimée, de l'innocence persécutée, ainsi que l'éternelle tentation du fruit défendu semblent expliquer au moins partiellement l'élection érotique du Maître.<sup>1</sup> Néron en est l'exemple le plus frappant: ce qu'il appelle son "amour" est né du spectacle de Junie en détresse, arrachée au sommeil par des soldats brutaux. Son désir s'est aussi irrité par l'attrait d'une innocence:

Et c'est cette vertu, si nouvelle à la cour  
Dont la persévérance irrite mon amour. (v. 417-418)

---

<sup>1</sup> On étudiera au chapitre suivant, à propos de l'inceste, le rôle important que jouent les notions d'interdit, d'irrégularité, dans l'érotique racinienne.

## L'INCESTE

On a souvent noté que l'une des caractéristiques principales du théâtre racinien est sa simplicité. L'économie des moyens mis en oeuvre par Racine pour créer le tragique est source continuelle d'admiration: il n'a pas recours à tout une galerie de personnages qui gonfleraient la scène de leurs déclamations, son action ne progresse pas à l'aide d'intrigues embrouillées ou de coups de théâtre providentiels. Rien de superflu, rien d'inutile qui vienne encombrer une scène sur laquelle vont se révéler, dans leur nudité, des coeurs battant au rythme impitoyable du durus amor.

Ce qui nous est offert, par cette discrétion, cette sobriété, cette rigueur, c'est le spectacle d'une intimité: non point tant tragédie de palais que de famille, la tragédie de Racine rassemble et met aux prises des parents, des alliés, des intimes. Or, comme le dit plaisamment Giraudoux: "Racine sait bien que rien ne se propage plus terriblement dans la famille que la passion, si ce n'est la tuberculose... Une cloison seule sépare les nuits de toutes les héroïnes de Racine de celui qu'elles aiment et de celui qu'elles abhor-

rent, et le bouillant Pyrrhus de la froide Andromaque." <sup>1</sup>

Que l'on jette donc toute cette famille tragique dans la "cage centrale", que l'on laisse libre cours aux instincts, et le spectateur sera bientôt témoin, dans ce zoo humain, de scènes de violence où l'on retrouve les formes les plus sauvages de l'amour et du meurtre: de La Thébaïde à Phèdre, c'est-à-dire de la première à la dernière des tragédies profanes, le théâtre de Racine est un théâtre d'inceste.

Cela dit, il convient de préciser ce qu'on entend précisément par inceste afin d'éclaircir cette assertion quelque peu catégorique. Si l'on s'en tient au dictionnaire, l'on apprend que l'on qualifie d'inceste les relations sexuelles entre proches parents que les lois et les coutumes empêcheraient de se marier. Ceci recouvre donc aussi bien l'inceste "vertical" (d'enfants à parents) que l'inceste "horizontal" (de frères à soeurs). Bien évidemment, devant une telle définition, quand on étudie dans chaque tragédie le degré de parenté des personnages reliés par un rapport érotique donné, il faut vite admettre qu'il n'y a pas lieu de parler d'inceste, stricto sensu.

Vouloir parler d'inceste dans le théâtre racinien c'est donc délibérément en élargir le terme, et cela, de plu-

---

<sup>1</sup> Jean Giraudoux, Racine (Paris, 1930), p. 45.

sieurs façons. Tout d'abord, puisqu'il n'est pas donné aux personnages de la tragédie d'atteindre à la volupté de l'étreinte amoureuse, on accordera que l'intention équivaut à l'action (et l'on a déjà nommé là tout le drame de Phèdre). Ensuite, on intégrera les membres les plus éloignés d'une famille donnée en traitant les fiancés et les promises comme proches parents. Enfin et surtout, on voudra tenir compte de l'étymologie du terme: inceste vient d'incestus (in + castus) c'est-à-dire, non chaste. On voit bien où cela mène: l'opprobre attaché à l'inceste s'étend alors non seulement à toute situation incestueuse au sens large, mais aussi aux relations de convoitise qui sont illicites, non à cause d'un lien familial, mais parce qu'elles se révèlent impures, sacrilèges dans un certain contexte. En d'autres termes, si certaines transgressions s'avèrent analogues à la transgression incestueuse, c'est qu'il s'agit dans les deux cas d'une atteinte à un interdit majeur.

Vues sous cette optique, ces autres remarques de Giraudoux prennent un relief particulier: "cette impression d'inceste qui se précise dans Phèdre plane sur toutes les tragédies principales; Roxane veut son beau-frère, Mithridate sa double belle-fille, Oreste sa cousine, Néron sa belle-soeur, Pyrrhus lui-même, Titus lui-même, habitent avec leur amante dans une équivoque promiscuité. Inceste du crime aussi: Athalie veut tuer son petit-fils, Agamemnon sa fille, Eteocle et Polynice leur frère: c'est l'inceste qui a atti-

ré Racine vers le sérail" <sup>1</sup>

L'équivoque promiscuité dont il est question, elle est incestueuse en ce qu'elle est impure: placée sous le signe de l'interdit, elle se comprend comme la transgression d'une loi supérieure. Les intentions amoureuses de Pyrrhus vont contre les aspirations légitimes d'Hermione, mais surtout elles sont une atteinte à la pureté-tabou d'Andromaque. De même, tant qu'il prétend épouser Bérénice, Titus enfreint les lois de Rome. Cette notion d'interdit est centrale à l'érotisme racinien et lui confère à la fois son côté tragique et violent: ce qui rend le désir illicite le charge aussi d'une coloration plus intense, le plaisir étant lié à la transgression.

Chez Racine, la transgression de l'interdit va de la simple bravade au sentiment le plus aigu de culpabilité. Néron et Roxane, par exemple, convoitent respectivement leur belle-soeur et leur beau-frère avec une remarquable amoralité, mais Eriphile et, à un degré plus terrible, Phèdre, sont torturées par le sentiment de la Faute. Les deux cas extrêmes -Néron et Phèdre- se rejoignent cependant dans la volupté -l'une perverse, l'autre morbide- qui accompagne la transgression. Baudelaire, que cite Bataille, écrivait une vérité valable pour les personnages raciniens, écrivant: "moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour git

---

<sup>1</sup> Giraudoux, Racine, op. cit., p.45.

dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté."<sup>1</sup>

Ce que l'inceste, au sens large, apporte à l'érotisme, c'est aussi ce qu'on peut appeler, avec Sade, le sentiment de l'irrégularité.<sup>2</sup> Greffée sur le rapport "interdit-transgression", la notion d'irrégularité le complète et l'élargit. Dans le théâtre racinien, l'irrégularité est plutôt la norme que l'exception: à cause de la nature extraordinaire des situations et des personnages, le monde tragique se présente comme en décalage par rapport au monde réel. Ainsi que le dit quelque part Charles Mauron: "Racine nous peint l'homme non pas tel qu'il est, mais un peu en dessous et hors de soi, au moment où les autres membres de la famille, les médecins et les tribunaux commenceraient en effet à être inquiets, s'il ne s'agissait de théâtre."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Souligné par Baudelaire dans Fusées III, cité par Bataille, L'Érotisme (Paris, 1957), p. 140.

<sup>2</sup> Bataille, commentant Sade dit: "le mérite essentiel de Sade est d'avoir découvert, et bien montré, dans le transport voluptueux, une fonction de l'irrégularité morale. (p.216) Le terme se comprend ici étymologiquement: non conforme aux règles.

<sup>3</sup> L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine, p. 257.

Un jeune homme qui s'éprend d'une veuve éplorée et la menace (Andromaque et Pyrrhus), deux fils et un père qui se disputent une même femme (Monime), un oncle qui s'éprend de sa nièce, laquelle aime son fils (Antigone, Hémon, Créon), voilà par exemple les situations où s'exprime l'éros racinien. Situations tragiques, certes, mais aussi, d'un point de vue érotique, remarquables, c'est-à-dire en deçà de la norme. Ainsi en est-il de la perverse attirance sexuelle d'Eriphile pour Achille, son ravisseur soit-disant détesté. A un degré moindre, mais également significatif, s'inscrit aussi l'amour d'Aricie pour Hippolyte -malgré la défense de Thésée- : elle semble presque l'avoir choisi parce que la pureté du jeune homme est une anomalie, un défi à la sexualité :

Mais de faire fléchir un courage inflexible  
 De porter la douleur dans une âme insensible  
 D'enchaîner un captif de ses fers étonné  
 Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné  
 C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite.  
 (v. 449-454)

Enfin l'inceste, au sens propre, ajoute à l'érotique racinienne une connotation essentielle : toute situation oedipale, même voilée ou indirecte, sous-entend l'existence d'une sexualité à la fois déchaînée et coupable. Comme Freud le faisait remarquer : " bien avant l'époque de la psychanalyse, les deux offenses criminelles d'Œdipe étaient reconnues comme la manifestation véritable de l'ins-

tinct débridé." <sup>1</sup>

Il ne saurait être question de psychanalyser Racine, d'une part parce que cela dépasse le cadre de cette thèse ainsi que son orientation, et d'autre part parce que Charles Mauron l'a déjà fait, d'une façon magistrale. Retenons simplement pour notre propos quelques unes de ses conclusions qui s'appliquent directement à l'érotisme: Racine décrit toujours un Oedipe inversé; c'est la mère qui poursuit le fils de son amour. Toute la responsabilité de l'inceste est rejetée sur elle. Par suite elle est l'expression de désirs interdits; Phèdre en est naturellement le meilleur exemple.

---

<sup>1</sup> Traduit de, A General Introduction to Psychoanalysis (New York: Washington Square Press, 1962), p. 346.

## II. MANIFESTATIONS

### L'Imagination érotique

Parler de l'imagination érotique des personnages raciniens, c'est, en un sens, les interroger sur ce qu'il y a de plus profond en eux, c'est-à-dire toucher au niveau fantasmatique de leur existence. Prisonniers de la cage tragique, puisqu'aussi bien la nature de leur condition est telle que la seule issue à leur constriction est la mort, ils ne connaissent d'autre évasion que le refuge dans l'espace intérieur, c'est-à-dire le champ obsessionnel de leur imagination.

Cette imagination, elle est traversée de fictions, enflammée de fantasmes, baignée de projets, qui tous procèdent de l'obsession majeure, de la matrice originelle: le souvenir érotique. La raison en est que l'eros racinien se définit toujours -ainsi qu'on l'a vu- à partir de la première rencontre, du premier regard échangé.

Or, le souvenir érotique, comme l'a très bien analysé Roland Barthes dans ce qui est peut-être le plus bril-

lant de son livre paradoxal<sup>1</sup>, est lui-même vécu à la manière d'un véritable fantôme. Ce que revivent là les personnages les a marqués pour toujours comme une incurable lésion. Lorsqu'ils arrivent sur scène, ils sont déjà obnubilés par cette image-souvenir, tel un Antiochus trainant dans l'Orient désert l'image de Bérénice. Rappelé, intact, du fond de leur âme, ce souvenir s'organise en une image qui s'impose à la conscience imaginante avec force; dominante et exclusive, l'image est riche en détails et en contrastes, d'une intensité onirique.

Les personnages éprouvent soit un plaisir indicible soit une poussée de haine -selon l'ambivalence de l'eros- soit un frisson particulier à l'évocation de leur fantôme, dont la charge émotionnelle est telle qu'elle peut transporter: comme le dit Bérénice:

Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant? (317)

Ou encore Roxane:

Mais dans quel souvenir me laissé-je égarer? (1307)

Parce que le souvenir érotique -dans sa forme obsessionnelle- s'actualise en un fantôme, il est composé, organisé comme un tableau. En d'autres termes, le personnage se crée son propre spectacle et choisit dans la palette de

---

<sup>1</sup> Sur Racine, op. cit., pp.28 à 34.

ses souvenirs ce qui alimente et colore le mieux sa fantaisie. Comme le dit R. Barthes: "ce qui frappe dans le fantasme racinien (et qui fait sa grande beauté) c'est son aspect plastique...non seulement les scènes sont composées...mais aussi et surtout elles ont de la peinture la spécialité même: le coloris; rien de plus près du fantasme racinien qu'un tableau de Rembrandt, par exemple...( ) ...Cette précieuse imagination, qui permet à Neron de conduire à sa guise le rythme d'amour, Eriphile l'emploie à débarrasser la figure du héros aimé de ses éléments érotiquement inutiles: d'Achille, elle ne rappelle que ce bras sanglant qui l'a possédée, et dont la nature phallique, est, je suppose, suffisamment évidente." <sup>1</sup>

Voici, pour mieux en juger, quatre grands tableaux raciniens qui font partie des plus belles pages de son théâtre:

#### ERIPHILE

Rappellerai-je encor le souvenir affreux  
 Du jour qui dans les fers nous jeta toutes deux?  
 Dans les cruelles mains par qui je fus ravie  
 Je demurai longtemps sans lumière et sans vie:  
 Enfin mes tristes yeux cherchèrent la clarté;  
 Et, me voyant presser d'un bras ensanglanté  
 Je frémissais, Deris, et d'un vainqueur sauvage  
 Craignais de rencontrer l'effroyable visage.  
 J'entrai dans son vaisseau, détestant sa fureur,  
 Et toujours détournant ma vue avec horreur.  
 Je le vis: son aspect n'avait rien de farouche;  
 Je sentis le reproche expirer de ma bouche;

---

<sup>1</sup> Sur Racine, pp. 29-30 et p. 34.

Je sentis contre moi mon coeur se déclarer;  
 J'oubliai ma colère et ne sus que pleurer.  
 Je me laissai conduire à cet aimable guide.

(Iphigénie, Acte II, sc. 1, v.487-501)

#### NÉRON

Excité d'un désir curieux  
 Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,  
 Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,  
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes;  
 Belle sans ornement, dans le simple appareil  
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.  
 Que veux-tu? Je ne sais si cette négligence  
 Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,  
 Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs  
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs.  
 Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,  
 J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue:  
 Immobile, saisi d'un long étonnement,  
 Je l'ai laissé passer dans son appartement.

(Britannicus, Acte II, sc. 2, v.385-398)

#### BÉRÉNICE

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur?  
 Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur?  
 Ces flambeaux, ces bûchers, cette nuit enflammée,  
 Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,  
 Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,  
 Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat:  
 Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,  
 Et ces lauriers encor témoins de sa victoire:  
 Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts  
 Confondre sur lui seul leurs avides regards;  
 Ce port majestueux, cette douce présence...

(Bérénice, Acte I, sc. 5, v.301-311)

#### ANDROMAQUE

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle  
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle;

Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,  
 Entrant à la lueur de nos palais brûlants,  
 Et sur tous mes frères morts se faisant un passage  
 Et, de sang tout couvert, échauffant le carnage;  
 Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants  
 Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants;  
 Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue;  
 Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.

(Andromaque, Acte III, sc.8 v.997-1006)

Ces quatre tableaux, tout en appartenant à des tragédies différentes et demeurant avant tout des projections mentales d'êtres bien distincts, se partagent certains traits qui, rassemblés en un tableau unique, présenteraient comme un mythe racinien du fantasme érotique. Ces tableaux ont en commun un mélange d'ombre et de lumière, un chiaroscuro contrasté où se découpent les êtres qui peuplent le fantasme. La couleur dominante est le rouge, qu'elle représente les flammes, le sang ou la pourpre impériale. Une impression d'exaltation, d'agression se dégage de ces scènes qui sont comme une reviviscence fulgurante d'un trauma passé, où sont liées violence et sexualité. Fantasmes rappelés à la mémoire et répétés, non sans perversité, pour leur valeur de choc, ils provoquent ce qu'on pourrait appeler une sorte d'"orgasme mental"<sup>1</sup>: ils sont source de joie (Bérénice, Néron), d'amertume (Andromaque) ou de masochisme (Eriphile) ou s'y mêle comme un frisson d'angoisse.

---

<sup>1</sup> Selon l'expression de Christian David, L'Etat amoureux, Essais psychanalytiques, p.157. Je cite: "orgasme mental: parce qu'il y a sentiment de l'envahissement par quelque chose d'imprévu, de différent des messages sensoriels habituels, et d'un éclatement des limites ordinaires du moi..."

Quant à cette perversité dans la répétition à laquelle on fait allusion, c'est une des constantes du fantasme racinien. Les personnages frustrés par la dure réalité de la tragédie, s'enivrent de leur obsession en la ressassant: ainsi Andromaque en nourrit sa haine ambivalente pour Pyrrhus, Eriphile est hypnotisée par la scène de sa capture ( rappellerai-je encor... ) , Néron se grise de l'enlèvement de Junie...

D'où vient une telle ressemblance entre ces "nuits" de feu? Elles sont sans doute issues d'une situation unique, elle-même marquante, constituant chez Racine -l'homme- un archétype. On peut en tracer l'origine grâce à une lettre, souvent citée par les exégètes modernes du tragédien, que Racine avait écrite à Monsieur L'Abbé Le Vasseur en novembre 1661:

"J'y allais pour voir le feu de joie qu'un homme de ma connaissance avait entrepris, Il en a coûté deux mille francs à la ville. Il était fort beau sans doute. Les Jésuites avaient fourni les devises, qui ne valaient rien du tout; ôtez cela, tout allait bien. Mais je n'y pris pas assez garde pour vous en faire le détail; j'étais détourné par d'autres spectacles: il y avait autour de moi des visages qu'on voyait à la lueur des fusées, et dont vous auriez bien eu autant de peine à vous défendre que j'en avais. Il n'y en avait pas une à qui vous n'eussiez bien voulu dire ce compliment d'un galant du temps de Néron: Ne fastidias peregrinum inter cultores tuosmittere: invenies religiosum, si te adorari permiseris. Mais pour moi je n'avais garde d'y penser; je ne les regardais même pas en sûreté; j'étais en la compagnie d'un R. Père de ce chapitre qui n'aimait pas trop à rire.."

Ces visages qui luisent dans la pénombre, et qui fascinent Racine, mais dont la contemplation est interdite par le R. Père, sont la préfiguration des situations relevées dans les

tragédies. On peut laisser Starobinski ajouter: "tout se passe comme si ce moment lui avait fait reconnaître, en pleine réalité, un thème issu des régions les plus secrètes de l'imagination: un mythe personnel. Il n'était pas nécessaire que Racine rencontrât, à la lumière de ce feu de joie, la séduction et la honte du Regard nocturne: il l'aurait inventé. Et il y a cette métamorphose du feu de joie en flamboiement tragique..."<sup>1</sup>

Malgré son obsession du passé -parce que c'est là où l'eros s'est cristallisé- le personnage racinien connaît aussi des rêveries qui se greffent sur le hic et nunc. Ce sont soit de simples constructions fictives, soit des projets qu'il veut mener à bien. Ces imaginations sont plus fuyantes, plus éphémères<sup>2</sup>, et varient suivant le moment et l'humeur des personnages. Ainsi Hermione, au milieu du troisième acte, croyant que Pyrrhus lui est revenu, s'embarque dans une rêverie aussi douce que chimérique:

Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter  
Le nombre des exploits...Mais qui peut les compter?  
Intrépide, et partout suivi de la victoire  
Charmant, fidèle enfin: rien ne manque à sa gloire  
Songe...  
(v. 851-855)

---

<sup>1</sup> "Racine et la poétique du regard" in Corneille and Racine, edited by Robert Nelson (Prentice Hall, 1966), p.169.

<sup>2</sup> L'exception étant le grand fantasme de Phèdre devant Hippolyte, à la scène 5 de l'acte II de Phèdre.

Phèdre, qui a "faim d'images" selon le mot de Jacques de Lacretelle<sup>1</sup>, s'égaré dans des souhaits involontaires:

Dieux! Que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !  
 Quand pourrais-je, au travers d'une noble poussière,  
 Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?  
 (v.176-178)

Néron et Roxane, deux personnages dont l'eros s'appuie particulièrement sur l'imaginaire (Roxane aime Bajazet avant de l'avoir vu, grace aux récits du vizir Acomat) divertissent leur imagination par des projets sadiques en qui ils trouvent une bouffée de volupté; volupté que le réel jusqu'alors semblait vouloir refuser:

Quel surcroit de vengeance et de douceur nouvelle  
 De le montrer bientôt pâle et mort devant elle  
 De voir sur cet objet ses regards arrêtés  
 Me payer les plaisirs que je leur ai prêtés!  
 (Roxane, v.1325-1328)

Souvenirs ou projets, obsessions ou souhaits, toutes les facettes qui composent l'imagination des personnages sont la seule partie de l'érotique racinienne qui ne soit pas frustrée. Qu'une scène soit rappelée par pure jouissance -même masochiquement-, qu'un fantasme échauffe la pensée le temps d'un battement de coeur, le personnage a l'illusion d'être le maître de son eros et de sa destinée. Hélas...

---

<sup>1</sup> Jacques et Pierre de Lacretelle, Racine (Paris, 1970), . 59.

### La Confrontation érotique

La voici. Vers mon coeur tout mon sang se retire;  
J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.  
(581-82)

Ces vers, prononcés par une Phèdre défaillante à la vue d'Hippolyte, illustrent l'une des grandes règles qui gouvernent l'érotique racinienne: le trouble amoureux est intensifié par la proximité de celui ou de celle qui l'inspire. Au traitement de l'amour dans la littérature idéaliste où l'absence augmente les passions, Racine substitue son propre concept "naturaliste" de présence, et le place au centre de sa technique dramatique.

Par ce procédé, Racine met en relief le côté purement sensuel, psychosomatique, du désir: la possibilité d'un contact physique agit sur l'eros des personnages comme un aimant attire à soi la limaille. Tous les personnages tiraillés par leur appétit de possession sentent cette faim s'accuser à la réalisation que l'être désiré sera bientôt là, tout proche, finalement abordable.

Ainsi en est-il d'Oreste, qui pensait avoir vaincu

son amour pour une Hermione "infidèle" mais dont l'ambassade en Épire, en lui fournissant l'occasion de se rapprocher d'elle, attise ses "feux redoublés" :

Mais l'ingrate en mon coeur reprit bientôt sa place  
De mes feux mal éteints je reconnus la trace. (85-86)

Phèdre, tachant d'attédier la chaleur de ses transports amoureux, fait bannir Hippolyte et trouve de ce fait un calme relatif:

Je respirais, Oenone; et depuis son absence  
Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence. (298-99)

Mais le sort ramène le jeune homme à Trezene et sa présence avive la plaie à peine renfermée:

J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné:  
Ma blessure trop vive aussitôt a saigné. (303-304)

Dans Mithridate. Monime, luttant contre un amour qu'elle juge illicite, s'efforce d'éloigner Xipharès, se jugeant trop faible pour résister à des aveux que pourrait susciter la présence physique de l'aimé:

Je sais qu'en vous voyant, un tendre souvenir  
Peut m'arracher du coeur quelque indigne soupir. (729-730)

A un niveau plus général, lorsqu'on contemple les tragédies d'un regard surplombant, on s'aperçoit qu'elles contiennent tout une dialectique de l'absence et de la présence, qui en forme l'armature, le rythme essentiels. L'altér-

nance entre la dilatation et le rétrécissement de l'eros tragique est comme la pulsation démesurée, le cycle primordial de ces oeuvres: l'absence d'Amurat et la présence de Bajazet sont les points de départ de la brûlante aventure de sérail dans Bajazet. Bérénice emprunte son tempo à la problématique de l'absence. Andromaque compose un chassé-croisé où la présence de l'une (la veuve d'Hector) engendre l'éloignement de l'autre (Hermione).

On a voulu retracer l'origine du concept de présence à une lettre que Racine écrivit d'Uzès à Mlle Vitart: <sup>1</sup>

"Quand je songeais seulement que je n'étais qu'à quatorze ou quinze lieues de vous, cela me mettait en train, et c'était bien autre chose quand je vous voyais en personne: c'était alors que les paroles ne me coûtaient rien, et que je causais d'assez bon coeur. Au lieu qu'aujourd'hui je ne vous vois qu'en idée; et quoique je songe fortement à vous, je ne saurais pourtant empêcher qu'il y ait cent cinquante lieues entre vous et votre idée. Ainsi, il m'est un peu plus difficile de m'échauffer..."

Bien que cette lettre ne semble pas représenter un moment capital dans la vie de Racine, elle rend bien compte de cette idiosyncrasie du tempérament racinien, et sert certainement à illustrer et à étayer le phénomène maintes fois observé dans ses tragédies.

A l'orée des scènes où se rencontrent les agresseurs et leurs "victimes", il y a donc le "trouble", c'est-à-dire

---

<sup>1</sup> Lettre du 26 décembre 1661. Relevé par J Segond, Psychologie de Jean Racine (Paris, 1940), p.95.

une modification profonde du comportement, engendrée par la présence des participants. Malheureusement, on le sait, le tragique des situations est tel que la frustration et l'agression se trouvent étroitement mêlées au désir amoureux: aussi bien, l'atmosphère qui sévit dans les grandes scènes d'amour et de haine fait-elle s'accroître le trouble originel en lui faisant revêtir maintes colorations: la menace y alterne avec la prière, la fièvre amoureuse avec l'hostilité la plus noire, la froideur avec le dérèglement des sens. Les rencontres ne sont jamais sereines mais orageuses, ce ne sont point des enlacements mais des heurts. Ces scènes sont de véritables confrontations.

Alors que, dans l'imaginaire, le personnage peut à sa guise organiser ses fantasmes, et alimenter au rythme qui lui convient son plaisir et sa fureur, dans le réel, la confrontation a toujours un caractère imprévisible, elle ne suit pas un schéma prémédité; le dialogue qui s'engage s'apparente moins à un duo harmonique qu'à une série de dissonances en contrepoint.

D'Andromaque à Phèdre, chaque tragédie contient au moins une scène de confrontation amoureuse et chaque fois l'amour est déçu. La seule progression est dans le sens de la frustration et, partant, de la haine: on veut maintenant détruire ce qu'on voulait posséder. La volupté de la mort -qu'on la donne ou qu'on se l'inflige- est le seul plaisir accordé à qui est refusée la volupté de l'étreinte.

### Les Signes

Les signes, ce sont les marques extérieures par lesquelles se manifeste la tension érotique à travers les tragédies. Ce sont à la fois les gestes, les signaux, les attitudes dont la signification renvoie directement ou symboliquement à une érotique du phénomène: en font partie les regards, les larmes, les changements de contenance, c'est-à-dire ce qui participe de ce qu'on pourrait appeler un langage physique.

Or ce langage, il faut bien le dire, est fort discret: la tragédie racinienne ne montre ni baisers ni enlacements; ses personnages ignorent la caresse et l'étreinte. Il règne là un décorum, une tenue exemplaires. Cet état de fait est dû en partie au goût racinien, mais aussi parce que les bienséances l'exigent. Jacques Schérer, dans son ouvrage<sup>1</sup> érudit sur la technique de la littérature dramatique française classique, nous rappelle que "le comportement purement sexuel des personnages est une matière interdite à partir

---

<sup>1</sup> La Dramaturgie classique en France (Paris, 1950)p.399.

de 1650 environ..."

Certes, avant cette date, les plaisirs -et les dangers de la chair étaient évoqués sans voiles, et l'on faisait volontiers appel à la sensualité des spectateurs. Schérer cite un manuscrit anonyme caractérisant le théâtre de Hardy:

Nul scrupule sur les moeurs ni sur les bienséances; tantôt on trouve une courtisane au lit, qui, par ses discours soutient assez bien son caractère; tantot l'héroïne de la pièce est violée; tantôt une femme mariée donne des rendez-vous à son galant, les premières caresses se font sur le théâtre, et de ce qui se passe entre les amants, on n'en fait perdre au spectateur que le moins qu'il se peut...Les personnages de Hardy se baisent volontiers sur le théâtre...<sup>1</sup>

Plus tard même, on relève dans la Suivante de Corneille ce récit d'un rêve exotique, que Corneille ne supprimera qu'en 1660:

Elle entre effrontément jusque dedans ma couche  
Me redit ses propos, me présente sa bouche...

A l'époque du Cid, le héros d'Hercule mourant de Rotrou dit de la jeune Iole:

Vois que sur ce beau sein les lis à peine éclos  
Accusent cette main d'un stupide repos. (2)

On pourrait facilement continuer les citations, mais ce serait en vain: en effet, l'érotisme racinien ne dépend pas de ces effets. Il est à la fois beaucoup plus discret et beaucoup

---

<sup>1</sup> Cite par Schérer, op. cit., pp.399, 400, 403.

plus violent, n'exprimant pas la satisfaction des sens et le contentement du plaisir, mais bien plutôt la recherche éperdue de l'assouvissement d'un désir. Les personnages ne connaissent pas le souvenir charnel, mais la seule tension de ce même désir, sa frustration, et son défoulement sadique. Dans ce sens, le théâtre racinien est plus "érotique" qu'un théâtre rendu piquant par des crudités de langage et des attitudes ribaudes. Comme le dit justement Thierry Maulnier: "il n'y a rien dans l'amour de plus dangereux, de plus vertigineux, de plus voluptueux que la possession elle-même, sinon la possibilité de la possession".<sup>1</sup>

On a parlé à plusieurs reprises du trouble, cette manifestation psychosomatique qui saisit le personnage quand il se trouve -ou sur le point de se trouver- en présence de l'être convoité: c'est par exemple Phèdre, perdant la tête à la vue d'Hippolyte, et oubliant ce qu'elle allait dire. Malgré les digues qu'ils élèvent afin de présenter une façade impassible, les passionnés raciniens ne savent jamais à quel moment le raz de marée des émotions va faire une trouée dévastatrice et submerger un aplomb trop fragile. Hermione essaye bravement de faire semblant d'être indifférente devant Pyrrhus, mais elle laisse soudain sa passion meurtrière s'échapper, irrésistiblement:

---

<sup>1</sup> Racine, p.286.

Je ne t'ai point aimé, cruel! qu'ai-je donc fait?(1356)  
 .....

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle?(1365)

Ces changements de contenance, tels que rougeur, pâleur, tremblements, larmes, altérations de la voix, apportent une dimension charnelle à l'abstrait des émotions et l'on peut appliquer à l'érotisme racinien une remarque de Jean Pommier selon laquelle "Racine a tiré du 'corps' bien plus de ressources qu'on ne l'a dit tout au long de la tradition".<sup>1</sup>

Ainsi par exemple en est-il des larmes. Andromaque, Junie, Bérénice, attendrissent, excitent, émeuvent respectivement Pyrrhus, Néron, Titus. Le tableau de l'amante ou de la captive, les yeux baignés de larmes, est l'une des scènes favorites de Racine.<sup>2</sup> Faut-il rappeler qu'un certain sadisme fait partie intégrante de l'eros-agression?

Ce pouvoir suggestif des pleurs souligne que dans le théâtre racinien la scène érotique est soit affliction, soit désordre, soit violence, bref participe de ce qu'on a déjà nommé l'irrégularité. La beauté en tant que concept apollinien, c'est-à-dire caractérisé par la mesure, l'harmonie sereine, est étrangère à l'érotique racinienne. Dans ce théâ-

---

<sup>1</sup> Jean Pommier, Aspects de Racine (Paris: Nizet, 1966), p.278.

<sup>2</sup> Sans vouloir avancer qu'il y a là une relation directe, notons au passage que dans sa vie, Racine semblait éprouver les émotions les plus vives au spectacle des pleurs. Selon Jules Lemaitre -et d'autres- pendant les répétitions d'Esther il faisait pleurer les jeunes actrices puis leur tamponnait les yeux avec son mouchoir (Jean Racine, p.284).

tre, toute référence à la beauté d'une femme -ou au corps d'une femme- est sans connotation dionysiaque. (des épithètes comme "belle Monime" ou "belle Atalide" font partie des conventions de l'époque), à moins qu'y soit mêlé l'irrégulier, l'accidentel: Néron s'extasie sur la "naissante beauté" de Junie précisément parce qu'il l'a vue en pleurs et en chemise... De même, c'est en toute conscience de l'effet produit que Bérénice essayera de toucher Titus par le désordre de sa toilette, le négligé de sa mise:<sup>1</sup>

Phénice

Remettez-vous, Madame, et rentrez en vous-meme.  
Laissez-moi relever ces voiles détachés  
Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés.  
Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage.

Bérénice

Laisse, laisse, Phénice, il verra son ouvrage.  
(v.967-971)

Le "geste" central à l'univers érotique racinien c'est voir? Chez les personnages, tout a commencé par un

<sup>1</sup> Dans le même ordre d'idée, quand, évanouie, Atalide est fouillée par les esclaves de Roxane, elle est à cet instant sinon objet érotique, du moins femme à la réalité charnelle indéniable:

Zatine

Vos femmes dont le soin à l'envie la soulage  
Ont découvert son sein pour leur donner passage.  
Moi-même, avec ardeur secondant ce dessein  
J'ai trouvé ce billet enfermé dans son sein. (Baj. v.1257-60)

<sup>2</sup> Le rôle du regard dans Racine est un sujet immense. On ne parlera ici du regard qu'en tant qu'il se rapporte étroitement à l'érotisme.

regard. Sur ce sujet, bien sûr, Racine n'a rien inventé: ne suit-il pas là une tradition amoureuse datant des origines de la littérature? Cependant Racine accorde au regard une place et un rôle remarquables.

Sur le plan de l'érotisme, la vue voudrait être l'organe de la possession: voir veut être un acte sensuel. Voir, c'est vouloir se rassasier de la présence de l'être convoité. Tous les grands passionnés de ce théâtre ont en commun cette insatiable boulimie visuelle. Pyrrhus n'écoute personne, toute son attention concentrée dans ses yeux qui cherchent l'absente Andromaque. Roxane dévore Bajazet du regard à travers les voiles diaphanes de son salon. Phèdre caresse des yeux la "tête charmante" d'Hippolyte...

Parce que dans la relation "maître-esclave" racinienne, l'être vu et convoité se dérobe à cette prise de possession<sup>1</sup>, parce que la "victime" renvoie au regard inquisiteur et chargé de désir l'image du mépris ou de l'indifférence, l'amant devient bourreau et son regard devient source

<sup>1</sup> Comme le dit une Hermione furieuse à Pyrrhus:

Perfide! je le vois,  
Tu comptes les moments que tu perds avec moi! (v.1375)

Dans Phèdre, la fille de Pasiphae témoigne de la souffrance que lui causent les yeux baissés d'Hippolyte, par cette pitoyable supplication:

Si tes yeux un moment pouvaient me regarder!(692)

de plaisir sadique: il se repait du spectacle de la souffrance. Néron, le voyeur dissimulé, jouit de forcer Junie à "taire" ses regards devant Britannicus. Roxane veut savourer "le plaisir de confondre l'ingrat" Bajazet.

Dans le regard désirant, enfin, comme le fait remarquer Starobinski, "il y a d'avance une transgression, le viol d'un interdit".<sup>1</sup> En effet il ne fallait pas que des regards se fussent échangés entre Pyrrhus et Andromaque, entre Phèdre et Hippolyte, entre Eriphile et Achille... Pyrrhus en oubliera sa fiancée Hermione, Phèdre se croira incestueuse, Eriphile passera une courte vie malheureuse à brûler malgré elle pour son ravisseur.

Comme tout le reste dans l'érotique racinienne, le regard désirant est placé sous le signe du néfaste: c'est un regard fatal.

---

<sup>1</sup> "Racine ou la poétique du Regard", op. cit., p.175.

### III. INTERPRÉTATION DES TRAGÉDIES

#### La Thésbaïde

Étéocle et Polynice, issus des amours incestueuses de Jocaste, se disputent le trône de Thèbes sur lequel selon le vœu d'Oedipe chacun doit régner pendant un an, alternativement. Au lever du rideau, Étéocle occupe le trône et entend en rester le maître, s'opposant ainsi aux prétentions de Polynice qui ne vit que pour l'en chasser. Cette lutte fratricide pour le pouvoir est le mobile apparent de la violente atmosphère de discorde qui régit pendant toute la durée de la pièce. Car en deçà de la haine qui anime les deux frères, correspond comme en écho l'aversion de leur oncle Créon pour ses fils Hémon et Ménéceés. Quand aux femmes, Jocaste et Antigone, elles sont seules à essayer de calmer les esprits. Mais, malgré tous leurs efforts, elles sont bien forcées de constater que les frères ennemis sont devenus sourds à leurs appels de tendresse et de pitié :

Tous deux, pour s'atténuer, ils ont l'âme trop dure  
 Ils ne connaissent plus la voix de la nature  
 (v. 1031-1032)

Ces deux vers, proférés par Jocaste, sont d'ailleurs

peut-être les plus révélateurs de la tragédie par leur ironie même: quelle peut bien être cette voix de la nature lorsqu'elle est ici incestueuse? L'arbre généalogique de cette famille maudite des dieux est pourrie à la base par les amours incestueuses entre Jocaste et Oedipe et la tragédie en illustre les conséquences. Ainsi que le veut l'oracle:

Il faut, par un ordre fatal  
Que le dernier du sang royal  
Par son trépas ensanglante vos terres. (v. 396-98)

L'inceste se trouve non seulement à l'origine mais aussi au centre de la tragédie et finit par entacher les rapports des personnages entre eux. Tout d'abord la haine qui anime Polynice et Etéocle en est la conséquence directe:

Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance;  
Que dis-je? nous l'étions avant notre naissance.  
Triste fatal effet d'un sang impétueux. (920-922)

et aussi:

On dirait que le ciel, par un arrêt funeste  
Voulut de nos parents punir ainsi l'inceste  
Et que dans notre sang il voulut mettre au jour  
Tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour.  
(928-931)

Cette fameuse haine, catalyste de la tragédie, prend les allures d'une véritable libido, elle est énergie, dynamisme. L'eros des frères ennemis est défini par le plaisir pervers et morbide qu'ils prennent à contempler d'abord et à accomplir ensuite leur crime. S'il est permis de paraphraser un vers célèbre, les frères sont tout entiers à leur haine atta-

ches. Elle fait corps avec eux, elle les nourrit, elle devient leur raison d'être. Car ils n'ont pas appris à se haïr: la lutte pour le trône ne fait que renforcer, alimenter une émotion qui remonte, on le sait, au moment de leur conception:

Pendant qu'un même sein nous enferme tous deux  
 Dans les flancs de ma mère une guerre intestine  
 De nos divisions lui marqua l'origine. (923-25)

Cette haine est au niveau des entrailles, elle est instinctive, physique, comme le seront les amours des grandes passionnées du théâtre racinien, Roxane, Phèdre...

Plus il approche et plus il me semble odieux (933)

dit Étéocle à l'annonce de l'arrivée de Polynice. Et il ajoute:

Qu'ils entrent. Cette approche excite mon courroux.  
 Qu'on haït un ennemi quand il est près de nous. (970-71)

Toute la dynamique de cette haine s'explique donc par le fait qu'elle porte aussi sur un corps. Comme le dit Roland Barthes: " Racine a très bien deviné cette vérité toute moderne, que c'est finalement le corps d'autrui qui est son essence la plus pure: c'est parce qu'elle est physique que la haine des deux frères est une haine d'essence." <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sur Racine, p. 71.

Par là même, elle prend un caractère érotique ambigu: ils sont comme fascinés l'un par l'autre et la satisfaction intense que les deux frères éprouvent à s'entretuer, la férocité et l'ardeur de leur désir sont finalement l'expression d'une sensualité, non d'une intellectualité. Témoins ces vers:

La soif de se baigner dans le sang de leur père  
Faisait ce que jamais le sang n'avait pas pu faire;  
Par l'excès de leur haine, ils semblaient réunis;  
Et prêts à s'égorger, ils paraissaient amis. (v. 1313-16)

ou encore:

(Polynice) Regarde avec plaisir expirer sa victime (1358)

(Eteocle) Il lui perce le coeur; et son âme ravie  
En achevant ce coup, abandonne la vie. (1376-77)

Parce que la haine des deux frères est une obsession presque pathologique, elle surmonte tous les obstacles comme un torrent en crue et forme par son ampleur l'intérêt dramatique central de la pièce. Les sentiments et les actions des autres personnages pâlisent forcément en comparaison et on a parfois reproché à Racine d'avoir relégué le reste des membres de cette famille thébaine à un rang de figurants. En effet, les ambitions politiques et amoureuses de Créon, l'amour fraternel d'Antigone, et l'amour d'Hémon pour cette dernière prennent une allure presque schématique. Cependant chacune de ces intrigues secondaires est intéressante en ce qu'on y retrouve des allusions au thème central de l'inceste.

Racine a rendu Créon amoureux de sa nièce Antigone

faisant de lui le rival de son fils Hémon qu'il hait par jalousie. C'est peu de dire que l'amour de l'oncle n'est pas payé de retour: Antigone repousse violemment les insinuations de Créon en des termes qui laissent éclater son dégoût:

Et l'amour du pays nous cache une autre flamme.  
Je le sais; mais Créon j'en abhorre le cours  
Et vous ferez bien mieux de la cacher toujours. (280-282)

Il semble bien du reste qu'Antigone ne soit pas dupe des véritables intentions de Créon: celui-ci donne plutôt l'impression d'un ravisseur que d'un amant, l'acquisition du trône et la possession d'Antigone se confondant dans son esprit d'ambitieux:

J'aurai bientôt son coeur et j'ai déjà le trône (1458)  
se vante-t-il à Attale à la fin de la pièce. Tout se passe comme si l'un n'allait pas sans l'autre. L'attraction de Créon pour sa nièce est légèrement incestueuse et comme le dit Charles Mauron, il s'agit d'une "inversion de l'oedipe"<sup>1</sup> Si l'oncle est attiré par la nièce, c'est que sa possession lui donnerait l'impression de se rajeunir. On pourrait aussi ajouter que l'esprit retors et machiavélique de Créon trouve son contraire en Antigone dont Racine fait ressortir la droiture et la tendresse.

Mais Antigone n'a pas toujours donné cette impression de pureté. En effet, dans sa version originale de 1664, Racine avait laissé entrevoir un amour incestueux entre An-

---

<sup>1</sup> L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine, p. 231.

tigone et Polynice:

Antigone

Je le chéris toujours, encore qu'il m'oublie

Hémon

Non, non, son amitié ne s'est point affaiblie  
 Il vous chérit encore; mais ses yeux ont appris  
 Que mon amour pour vous est bien d'un autre prix.  
 Quoique son amitié surpasse l'ordinaire  
 Il voit combien l'amant l'emporte sur le frère.

(v.415-422, variante au vers 370)

Selon M. Edwards, "l'insinuation aurait été enlevée parce qu'elle nuisait à l'impression comparativement favorable de (Polynice) que la pièce s'efforce de créer." <sup>1</sup> Il est aussi permis de penser que Racine aurait voulu atténuer dans la version définitive l'ambiguïté de l'amour d'Antigone pour Hémon. Seuls les vers suivants apparaissent maintenant:

Antigone

Nous nous aimions tous deux dès la plus tendre enfance  
 Et j'avais sur son coeur une entière puissance.  
 Je trouvais à lui plaire une entière douceur  
 Et les chagrins du frère étaient ceux de la soeur.

Si l'on replace ces vers dans le contexte, c'est-à-dire dans la scène où Antigone et Hémon se parlent de leur amour, on s'aperçoit qu'Antigone se comporte moins en soeur incestueuse qu'en amante de type "virginal". Son amour pour Hémon semble n'être rien d'autre que la transposition -toute natu-

---

<sup>1</sup> La Thébaïde de Racine (Paris: Nizet, 1965), p.52.

relle- de son amour pour son frère, un "glissement de la tendresse fraternelle à l'amoureuse."<sup>1</sup> Ce qu'il faut retenir ici c'est que le couple Hémon-Antigone forme le prototype de ces jeunes amoureux que l'on retrouvera par la suite, et dont la conduite est plus virginale que passionnée.

---

<sup>1</sup> Charles Mauron, op. cit., p.229.

Alexandre

Deux citations permettent d'illustrer ce qui forme le sujet et le mobile principal des actions des personnages dans Alexandre : l'amour. Tout est accompli en son nom. Ainsi c'est par amour qu'Alexandre vient aux Indes, par amour pour Axiane que Taxile se décide à affronter Porus. Voici d'abord Porus, prêt à obéir à Axiane, même au prix de sa "gloire":

Ah, Madame, arrêtez, et connaissez ma flamme  
 Ordonnez de mes jours, disposez de mon âme:  
 La gloire y peut beaucoup, je ne m'en cache pas;  
 Mais que n'y peuvent point tant de divins appâts! (321-24)  
 .....

Je ne vous dis plus rien, parlez en souveraine  
 Mon coeur met à vos pieds et sa gloire et sa haine. (330)

Et voici Alexandre, le conquérant invincible, ou plutôt l'amo-  
 oureux transi:

Faut-il mettre à vos pieds le reste de la terre?  
 Faut-il donner la paix? Faut-il faire la guerre?  
 Prononcez: Alexandre est tout prêt d'y courir  
 Ou pour vous mériter, ou pour vous conquérir. (360-63)

Pour sa deuxième tragédie, Racine se plie visi-  
 blement au goût du temps pour la galanterie romanesque. Ne

veut-il pas aussi, comme les critiques l'ont souvent remarqué, rendre hommage au jeune Louis XIV en peignant un Alexandre solaire, héroïque et galant? Toujours est-il que Porus et Alexandre s'affrontent beaucoup plus en chevaliers courtois, rivalisant de "gloire" pour gagner le coeur de leur "dame", qu'en généraux féroces et sans pitié. La cour, en 1665 était encore passionnée pour les choses galantes et l'on n'avait pas oublié L'Astrée, où la peinture de l'amour à la fois tendre et délicatement sensuel avait fait les délices de toute une génération de Précieux. Le succès de la pièce est d'ailleurs immédiat et retentissant.

Que l'amour constitue le thème principal d'Alexandre, ceci marque un tournant dans la carrière dramatique de Racine et le différencie immédiatement de Corneille, qui, dans une lettre célèbre adressée à Saint-Evremond, n'avait pu admettre que ce sentiment fasse le corps de la tragédie: "J'ai cru jusqu'ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps; et que les grandes âmes ne le laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions."<sup>1</sup> Mais bien sûr, c'est en tant que l'amour est une passion trop chargée de faiblesse que Racine le fera régner à travers ses tragédies.

---

<sup>1</sup> Pierre Corneille, cité par Mauron op. cit., p.235.

Mais tout un monde sépare encore Alexandre de Phèdre, et la sensualité, la galanterie héroïque de l'un semble pâlir devant la sexualité coupable et fatale de l'autre. En effet la plupart des personnages et des situations -à l'exception de Taxile, dont le cas sera examiné à part- se différencient nettement de ce que sera, à partir d'Andromaque, la "manière" de Racine.

Tout d'abord c'est ici l'absence et non la présence de l'être aimé qui provoque une réaction amoureuse. Après avoir refusé de lui déclarer ouvertement son inclination, ou, ce qui revient au même, de paraître troublée par lui, Axiane proclame dans son monologue qu'elle "adore" Porus quand elle le croit mort. Cette idéalisation de la passion n'aurait rien de nouveau ni d'extraordinaire si l'on ne savait qu'elle est exceptionnelle chez Racine. Le personnage d'Axiane est d'ailleurs intéressant à un autre point de vue: elle change quasiment de personnalité au cours de la tragédie; la jeune fille précieuse du premier acte devient une passionnée capable de mourir par amour au quatrième:<sup>1</sup>

Il est temps que mon coeur, pour gage de sa foi  
Montre qu'il n'a pu vivre un moment après toi. (995-96)

Mais sa passion nouvellement éclosse, tout en lui faisant  
pousser des soupirs sensuels:

---

<sup>1</sup> Ceci a été remarqué par M. Alexandre Szogyi, à qui revient l'originalité de cette interprétation.

Combien de fois, sensible à tes ardents désirs  
M'est-il, en ta présence, échappé des soupirs (979-980)

Je sens bien aujourd'hui que je n'aimais que toi (984)

est bien plus celle d'une vierge exaltée que celle d'une femme esclave de ses sens, comme le sera Phèdre. En effet lorsqu'elle apprend au dernier acte que Porus vit toujours mais est menacé par les guerriers d'Alexandre, elle a ces paroles héroïques:

Encore si je pouvais, en sortant de ces lieux  
Lui montrer Axiane et mourir à ses yeux! (1364)

Une Bérénice, une Roxane auraient sans doute songé à étreindre Porus et non à mourir devant lui. La sensualité d'Axiane est surtout cérébrale et entend rester pure comme le montrent ses paroles de suicide. Et il faudra attendre Mlle Du Parc pour que Racine joue pleinement sur le registre de la sensualité...

D'autre part, Alexandre a ceci d'original que c'est la tragédie de l'amour heureux (Taxile excepté). Au cinquième acte Alexandre obtient Cléofile et Porus est promis à Axiane:

Régnez toujours Porus: je vous rend vos états.  
Avec mon amitié recevez Axiane;  
A des liens si doux, tous deux je vous condamne. (1504)

Cleofile, à l'encontre d'Axiane qui enrage d'être malgré elle ~~elle~~ la prisonnière de Taxile, accepte volontiers d'être la captive d'Alexandre. Elle lui est totalement soumise et l'admet facilement:

Mon coeur, qui le voyait maître de l'univers  
 Se consolait déjà de languir dans ses fers  
 Et loin de murmurer contre un destin si rude  
 Il s'en fit, je l'avoue une douce habitude  
 Et de sa liberté perdant le souvenir  
 Même en la demandant craignait de l'obtenir. (399-403)

Naturellement, selon le paradoxe bien connu de la tradition romanesque, Alexandre est lui aussi captif, "vaincu du pouvoir de (ses) charmes" et Racine décrit la conquête du coeur de Cléofile en utilisant le langage guerrier de l'amour, dont l'usage remonte à l'Antiquité: Eros n'est-il pas chez les Grecs un archer qui lance des flèches?

Si l'on remarque en littérature un parallèle certain entre le vocabulaire de la guerre et celui de l'amour, c'est qu'il existe une liaison naturelle, c'est-à-dire physiologique, de l'instinct sexuel et de l'instinct combatif".<sup>1</sup> Les métaphores raciniennes utilisent pleinement ce parallèle, comme l'atteste ce passage délicatement érotique:

Vous sauriez que l'amour précipitant ses pas  
 Il ne cherchait que vous en courant aux combats.  
 C'est pour vous qu'on l'a vu, vainqueur de tant de princes  
 D'un cours impétueux traverser vos provinces  
 Et briser en passant, sous l'effort de ses coups,  
 Tout ce qui l'empêchait de s'approcher de vous.  
 On voit en même temps vos drapeaux et les nôtres;  
 De ses retranchements il découvre les vôtres.  
 (v. 375-382)

L'on ne peut s'empêcher de penser ici à la Tour assiégée du Roman de La Rose, au symbolisme non moins évident.

---

<sup>1</sup> Denis de Rougemont, L'Amour et l'Occident, p. 206.

Ni héroïque, ni heureux en amour, Taxile est sans doute le seul véritable personnage tragique d'Alexandre. Sa conduite au premier acte laisse du reste peu entrevoir sa dimension tragique car il entend capituler et traiter avec Alexandre plutôt que de l'affronter. Pourtant c'est bien là ce qui le distingue car, ce faisant, il perd toute chance d'obtenir le coeur d'Axiane et se voit méprisé à la fois par elle et par Porus: dédaigné, insulté, avec pour tout réconfort le soutien intéressé de sa soeur Cléofile, il est seul à souffrir. Or sa souffrance même, conséquence de sa lâcheté initiale, va l'élever au niveau du tragique. A la fin du quatrième acte, après avoir été victime des persiflages d'Axiane, il annonce à Cléofile avec des accents désespérés qui font déjà pressentir ceux d'Oreste:

Malgré tous ses mépris, malgré tous vos discours,  
Malgré moi-même, il faut que je l'aime toujours. (v.1228)

La seule issue sera alors de combattre son rival Porus, combat au cours duquel il trouvera la mort.

Persécuté, malheureux, et en fin de compte solitaire, car sa soeur est tout entière à son amour pour Alexandre, Taxile essaye de compenser ses échecs amoureux en retenant Axiane prisonnière dans son camp. Cette action est profondément ironique car, prisonnière, Axiane ne l'est que physiquement, et l'on pense aux autres couples (heureux ceux-là) de la tragédie, dont la "captivité" n'est en réalité que l'expression métaphorique et précieuse de leurs amours réci-

proques. Dans sa colère Axiane le dit a Cléofile:

Quoi! madame! en ces lieux on me tient enfermée!  
 Je ne puis au combat voir marcher mon armée!  
 Et commençant par moi sa lâche trahison,  
 Taxile de son camp me fait une prison!  
 C'est donc là cette ardeur qu'il me faisait paraître!  
 Cet humble adorateur se déclare mon maître  
 Et déjà son amour, lassé de ma rigueur,  
 Captive ma personne à défaut de mon coeur! (v.677-684)

Taxile se donne là l'illusion de posséder Axiane, car il ne peut en aucun cas la "mériter" -comme le faisait Porus- étant donné sa lâcheté, son goût pour le compromis. Lorsque Jean Paul Sartre veut décrire le manque d'initiative, la mauvaise foi, il utilise un vocabulaire où reviennent des mots tels que "visqueux, poisseux, gluant". Trois siècles auparavant, Racine exprime le manque de virilité chez Taxile en parlant de "sa molle résistance"(le mot est de Porus, v.630). On comprend du reste que Taxile soit épris des "beaux yeux d'Axiane...reine de tous les coeurs", car elle est à bien des égards son contraire: elle est virile, héroïque, intraitable. Il faut citer ici Barthes dont les commentaires rendent bien compte de la sexualité de Taxile: "il court sans cesse après sa virilité, il sait qu'il ne peut la tenir que d'Axiane; comme tous les hommes raciniens, il tente de confondre en lui le mâle et le geolier, de faire d'Axiane un objet captif, puisque chez Racine ce seul rapport fait une sexualité pleine."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sur Racine, op. cit., p.76.

Mais ici ce rapport est voué à l'échec car Taxile-le-geôlier ne se confond pas dans le cœur d'Axiane avec Taxile-le-mâle, bien au contraire: par un curieux renversement des rôles, c'est Axiane qui l'emporte sur le geôlier, lui reprochant son impuissance en termes à peine voilés:

Je t'entends. Je suis ta prisonnière:  
 Tu veux peut-être encore captiver mes désirs,  
 Que mon cœur, en tremblant, réponde à tes soupirs.  
 Hé bien! dépouille enfin cette douceur contrainte  
 Appelle à ton secours la terreur et la crainte;  
 Parle en tyran tout prêt à me persécuter. (v. 1211-1215)

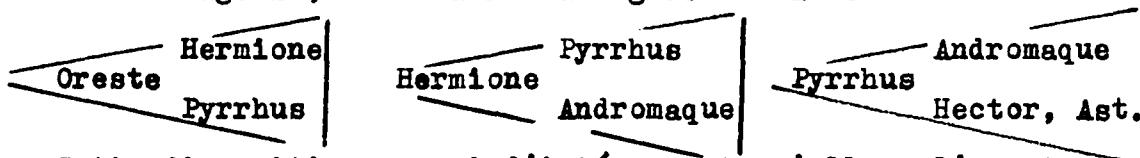
Le message des moqueries d'Axiane est le suivant: "fais-moi peur, si tu le peux". Mais l'agressivité n'est pas le fait de Taxile, qui est le seul des personnages amoureux d'Alexandre à ne pas utiliser le langage guerrier de l'amour dont on connaît assez la signification érotique.

### Andromaque

Andromaque est la première tragédie de Racine à mettre en scène des êtres dont l'amour s'explique comme un véritable appétit de possession. Oublié, le romanesque d'Alexandre! A sa place, l'auteur lache une poignée de personnages sous le fouet d'Eros, ce bourreau sans merci, cherchant avec fureur l'assouvissement de leurs désirs. Cette poursuite transparait dans le vocabulaire même de la tragédie, et l'on relève le verbe "chercher" ou son équivalent au début de chaque scène importante des trois premiers actes. Oreste: "L'amour me fait ici chercher une inhumaine" (I,1) Pyrrhus: "Me cherchiez-vous, madame (I, 5) Hermione: "Le croirai-je, seigneur, qu'un reste de tendresse / Vous fasse ici chercher une triste princesse? (II,1) Pyrrhus: "Où est donc la princesse? / Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était dans ces lieux? (III, 4).

En mettant sur pied ces personnages qui ne trouvent pas leur bonheur sensuel, Racine trouve son rythme tragique. A cet égard, Andromaque est peut-être la plus représentative de ses tragédies, puisque, sans exception, chaque

personnage souffre de ce désir insatisfait.<sup>1</sup> L'intrigue est suffisamment connue pour qu'il soit inutile d'en faire ici l'analyse, et les critiques se plaisent généralement à la réduire à un mouvement linéaire qu'on peut représenter ainsi: Oreste  $\rightleftarrows$  Hermione  $\rightleftarrows$  Pyrrhus  $\rightleftarrows$  Andromaque  $\rightleftarrows$  Hector et Astyanax. La signification de ce schéma est évidente: Oreste aime Hermione qui ne l'aime pas, Hermione aime Pyrrhus qui ne l'aime pas etc... Toutefois, à cette structure linéaire qui représente en effet grosso modo la poursuite infructueuse de l'amant, on voudrait substituer un motif triangulaire qui rend compte d'une façon plus dynamique de la lutte opposant les divers personnages entre eux. En effet le schéma linéaire symbolise la relation bilatérale (imparfaite puisqu'elle n'est pas réciproque) de l'amant avec l'être aimé. Or ce ne sont pas deux, mais bien trois personnages qui entrent en conflit à chaque tournant de la crise. En tenant compte des données de la tragédie, on obtient la figure suivante:



Cette disposition a ceci d'intéressant qu'elle a l'avantage de révéler de façon graphique deux caractéristiques de la dynamique d'Andromaque. Tout d'abord, et cela dans chaque "ménage à trois" ainsi créé, un des personnages est là qui fait obstacle directement ou indirectement au rapprochement

<sup>1</sup> D'une certaine manière, Andromaque souffre aussi de l'absence physique d'Hector, comme on le verra.

des deux autres, Ensuite le rôle central de Pyrrhus dans l'économie de la pièce y est mis en valeur, puisque son nom se retrouve dans chaque combinaison.

Si l'on voulait pousser plus loin l'application de cette géométrie symbolique, on finirait par reprendre cette image de triangle à plusieurs niveaux de la tragédie. S'y inscrivent par exemple Troie-L'Épire-La Grèce, qui reproduisent spatialement le conflit qui oppose Andromaque-Pyrrhus-Hermione. D'autre part deux personnages veulent se réfugier ou plutôt s'anéantir en une formation qui comprend trois personnes: à la fin du premier acte, Andromaque répond en ces termes à Pyrrhus qui vient de la menacer de livrer Astyanax aux Grecs:

Et peut-être après tout, en l'état où je suis,  
Sa mort avancera la fin de mes ennuis.  
Je prolongeais pour lui ma vie et ma misère;  
Mais enfin sur ses pas j'irai revoir son père.  
Ainsi, tous trois, seigneur, par vos soins réunis,  
Nous vous... (V.375-379)

De son côté, Oreste, à la dernière scène de la tragédie, songe à rejoindre dans la mort Pyrrhus et Hermione, dans une sorte de trinité morbide:

Où sont ces deux amants? Pour couronner ma joie  
Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie;  
L'un et l'autre en mourant je les veux regarder:  
Réunissons trois coeurs qui n'ont pu s'accorder...  
(v.1621-1624)

Il est également curieux de constater que dans le trio de Troyens et le trio de Grecs que révèlent ces deux

citations, on retrouve les deux camps qui s'affrontèrent -pour l'amour d'une femme- dans la guerre de Troie. Dans notre tragédie, c'est encore Eros le responsable, mais cette fois ses flèches se divisent et atteignent à la fois Oreste, Hermione et Pyrrhus. Le résultat est une âpre mêlée, où chacun combat avec tout l'arsenal dont il dispose, avec une passion sans pitié.

Si l'amour prend bien des formes, comme Stendhal l'a brillamment analysé, l'amour non payé de retour offre aussi de grandes différences dans ses aspects et ses conséquences.

Il y a d'abord la mélancolie d'Oreste teintée de masochisme. Le fils d'Agamemnon vient en Epire chercher Hermione mais il n'est pas du tout certain de son succès. Le premier acte nous le montre déjà résigné à accepter ses tourments: "Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne". Il semble tirer un plaisir amer de son sort, une sorte de delectatio morosa: lorsqu'il forme le projet d'enlever Hermione, au début du troisième acte, c'est pour qu'elle souffre avec lui:

Pylade

Quoi! votre amour se veut charger d'une furie  
Qui vous détestera, qui, toute votre vie  
Regrettant un hymen tout prêt à s'achever  
Voudra...

Oreste

C'est pour cela que je veux l'enlever.  
Tout lui rirait, Pylade; et moi, pour mon partage,  
Je n'emporterais donc qu'une inutile rage?  
J'irais loin d'elle encore tâcher de l'oublier?  
Non, non; à mes tourments je veux l'associer:  
C'est trop gémir tout seul...

(v.753-760)

Quelques brèves citations permettent de suivre la courbe émo-  
tive d'Oreste à travers la pièce. "Mon Hermione" dit-il d'a-  
bord au premier acte, puis, au deuxième, Hermione devient  
une "si belle proie", à laquelle répond le "votre proie" de  
Pylade au troisième, suivi, au cinquième de "Et je lui porte  
enfin mon coeur à dévorer". Ces étapes résument son désir,  
l'exaspération de ce désir, et son aboutissement en folie.  
Lorsque, dans le délire d'Oreste, Hermione devient une puis-  
sance infernale, elle accomplit la tâche qui lui était assi-  
gnée, et qu'on pressentait déjà au troisième acte: la proie  
dévore. Tout se passe comme si la folie d'Oreste ramenait  
à la surface ce que sa sexualité masochiste recherchait, peut-  
être malgré lui.

Oreste, qui souffre, contraste avec Pyrrhus, qui  
fait souffrir. Tout entier à son désir, c'est la possession  
d'Andromaque que cherche Pyrrhus. A son ombrageuse fiancée,  
il préfère la veuve d'Hector et sa tendresse douloureuse.  
Quoique toujours repoussé, il presse toujours. Mais si le refus  
noircit encore l'humeur d'Oreste, il fait enrager Pyrrhus et  
le colore d'un certain sadisme. Car enfin il n'a pas vraiment  
pitié d'Andromaque et songe moins à la consoler qu'à la sé-  
duire. Comme le dit joliment un critique: "pour s'éprendre  
d'une Andromaque au tombeau, la torturer un peu, la regarder  
souffrir, et forcer son consentement, il faut au moins une  
certaine morbidezza."<sup>1</sup> Oui, c'est sans doute parce qu'elle

---

<sup>1</sup> Charles Mauron, op. cit., p.60.

est captive et triste qu'elle attire Pyrrhus. De plus, aiguillonné par elle, il est jaloux de son défunt mari. N'a-t-elle pas aussi le côté "fruit défendu" que Néron trouve en Junie? Car en la préférant, Pyrrhus foule aux pieds ses engagements envers Hermione en particulier et les Grecs en général:

Je sais de quels serments je romps pour vous les chaînes  
(961)

Secouant le joug de tout un passé, il s'attaque à Andromaque avec l'arme favorite des amants sans scrupules: l'ultimatum:

Songez-y bien: il faut désormais que mon coeur,  
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.  
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère:  
Le fils me répondra des mépris de sa mère.(v.367-370)

Avec une cruauté un peu perverse, il forcera les dernières résistances d'Andromaque en lançant un retentissant:

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector! (900)

alors qu'elle se trouve à côté de lui, éplorée.

Du reste, bien que sincèrement éplorée et douloureuse, Andromaque présente un profil énigmatique tout au long de la tragédie. Parce qu'elle est la plupart du temps sur la défensive, que chacune de ses paroles doivent être "utile", il est difficile de savoir qui est la vraie Andromaque. Ainsi, l'énergie et le sang-froid avec lesquels elle agit après l'assassinat de Pyrrhus ("Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis" v.1587), sont presque surprenants quand

on la croyait si désespérée. Mais l'était-elle vraiment? Car elle possède une arme dont elle sait se servir: les larmes. Quand elle dit, parlant de son fils "il n'a pour sa défense que les pleurs de sa mère", elle minimise un atout qu'elle joue avec adresse. A cet égard, l'aveu de Pyrrhus est très significatif:

Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés  
 Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés  
 (v.315-316)

L'on sait le pouvoir érotique des larmes dans le théâtre de Racine. Ici, elles ne provoquent pas seulement le remords de Pyrrhus, elles l'ensorcellent, le troublent:

Oui, je sens à regret qu'en excitant vos larmes  
 Je ne fais contre moi que vous donner des armes.(950-51)

Le charme particulier et douloureux qui émane de la sensualité d'Andromaque est l'un des plus grands attraits de cette tragédie.

Lorsqu'elle n'est pas occupée à négocier les avances de Pyrrhus, Andromaque retourne à son amour-fétiche. Il est vain de se demander, comme on l'a souvent fait, si Andromaque est épouse ou mère: toutes ses paroles sont claires, elle vit pour la mémoire de son Hector, avec "Cette ardeur tant promise à sa cendre" (v.1081). Le tombeau d'Hector est plus qu'un monument, il porte conseil, il est le lieu où elle se réfugie. Comme le dit Barthes: "par une sorte d'érotisme funèbre, elle veut l'habiter, s'y enfermer avec son fils,

vivre dans la mort une sorte de ménage à trois".<sup>1</sup> Astyanax, le seul bien qui lui reste et d'Hector et de Troie, est du reste comme le substitut vivant d'Hector.<sup>2</sup> Ceci appelle quelques commentaires. Pendant les trois premiers actes, Andromaque refuse de sauver son fils au prix de son mariage avec Pyrrhus: trois<sup>acts</sup>, ce qui est beaucoup pour une mère, comme on l'a dit.<sup>3</sup> Son argument est que sauver le fils à ce titre serait trahir le père et sa fidélité envers lui. Andromaque l'épouse domine donc Andromaque la mère. C'est que tout se passe comme si elle voulait renforcer la conviction de son amour pour Hector en opérant une sorte de glissement de l'instinct maternel à la fidélité amoureuse, Astyanax prenant par là-même une nouvelle figure, celle d'un alter maritus, d'un Hector réincarné. "Il m'aurait tenu lieu d'un père et d'un époux" dit-elle au premier acte. Écoutons aussi Pyrrhus:

Sa misère l'aigrit; et toujours plus farouche  
Cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche.  
Vainement à son fils j'assurais mon secours;  
"C'est Hector, disait-elle en l'embrassant toujours;  
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace;  
C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse".  
Eh! Quelle est sa pensée? attend-elle en ce jour  
Que je lui laisse un fils pour nourrir son amour?(649-54)

---

<sup>1</sup> Sur Racine, p.81.

<sup>2</sup> Andromaque n'appelle jamais son fils par son nom, mais par des périphrases telles que le fils d'Hector, l'image d'Hector, le sang d'Hector...

<sup>3</sup> Sur Racine, p.82.

Il faudra donc l'intercession d'Hector, j'allais presque dire la permission d'Hector (Andromaque est allée consulter son tombeau), pour qu'elle se décide à épouser Pyrrhus, sauvant son fils. Mais ce mariage lui-même n'est qu'un stratagème, comme chacun sait. Le Sang et la Fidélité, jamais dissociés dans l'esprit d'Andromaque, sont donc saufs.

Hermione donne le parfait exemple d'une femme dépassée par ses propres instincts. Sa sexualité exigeante et les réactions imprévues qu'elles lui font avoir non seulement la dominent mais l'égarant, la tourmentent. Car Hermione connaît mal cette force qui l'habite. Incapable de raisonner calmement (Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais), elle fait un peu penser à ces marionnettes articulées dont les mouvements sont contrôlés par une main invisible. Le manipulateur, c'est ici Eros, mais il s'est fait sombre, il s'est allié aux Furies. On pourrait appliquer un vers de La Thébaïde à Hermione dont le coeur rassemble "tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour". Elle vit ces émotions comme des absolus et n'épargne personne dans ses emportements démentiels et vengeurs. "Helle hath no fury like a woman scorned" observait Congreve, et jalouse puis criminelle, elle paraît sortir des Ténèbres.

Parce que la violence et la mort sont le partage d'Hermione, celle-ci est le personnage le plus érotique d'Andromaque. Comme Sade l'a montré, le mouvement de l'amour porté à l'extrême est un mouvement de mort, en qui est trouvé

la suprême volupté. Même si Hermione ne tue pas pour les raisons énoncées par Sade, elle prouve au moyen de la mort -celle de Pyrrhus et la sienne propre- la folle intensité de sa passion. Bataille, dans L'Erotisme, en exprime l'effet:

Les chances de souffrir sont d'autant plus grandes que seule la souffrance révèle l'entière signification de l'être aimé. La possession de l'être aimé ne signifie pas la mort, au contraire, mais la mort est engagée dans sa recherche. Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer: souvent il aimerait mieux le tuer que le perdre. Il désire en d'autres cas sa propre mort. Ce qui est en jeu dans cette furie est le sentiment d'une continuité possible aperçue dans l'être aimé."

Chez Hermione, le sentiment de faire le mal, tel qu'il apparaît dans plusieurs de ses paroles:

Demeurons toutefois pour troubler leur fortune  
Prenons quelque plaisir à leur être importune (Acte I)

Quel plaisir de venger moi même mon injure  
De retirer mon bras teint du sang du parjure )Acte IV)

et s'explique par un désir de vengeance, est le seul débouché possible au trouble et au dérangement de son coeur. La possession tant désirée de Pyrrhus:

A qui même en secret je m'étais destinée  
Avant qu'on eut conclu ce fatal hyménée (v.1425-1426)

s'avérant impossible, la violence de l'amour se transforme et se confond avec la violence de la mort.

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, L'Erotisme (Paris, 1965) p. 25.

Britannicus

Avec Britannicus, Racine abandonne momentanément la Grèce et va chercher chez les romains une des pages les plus violentes de leur histoire. Le choix de Racine est judicieux car si le but de la tragédie est d'inspirer la terreur et la pitié, qui ne peut mieux susciter la terreur que l'empereur Néron et la pitié que ses victimes? Racine n'a pas eu à inventer les méfaits de son "monstre naissant" ni ceux de sa mère dominatrice car ils sont tous dans l'histoire et l'auteur de Britannicus nous invite à la relire: "à la vérité j'avais travaillé sur des modèles qui m'avaient extrêmement soutenu dans la peinture que je voulais faire de la cour d'Agrippine et de Néron. J'avais copié mes personnages d'après le plus grand peintre de l'antiquité, je veux dire d'après Tacite...Ainsi le lecteur trouvera bon que je le renvoie à cet auteur." <sup>1</sup>

Voyons donc ce que l'histoire nous apprend de ces

---

<sup>1</sup> Préface de Britannicus.

deux grands criminels, afin de mieux saisir leur transformation dans le poème tragique. Comme cette étude porte sur l'érotisme, c'est sous cet angle que l'histoire sera contée.

Peu de personnages historiques dont la vie nous est connue semblent posséder à un tel degré une sexualité aussi débordante et polymorphe que Néron.<sup>1</sup> Il est à la fois mari, amant de nombreuses femmes, homosexuel et sadique. A celui qui s'émerveillerait de tels dons, il suffirait de rappeler l'hérédité chargée de ce voluptueux: son grand-père paternel était d'une cruauté extrême et son père s'était rendu coupable d'adultère et d'inceste. Sa mère Agrippine, de son côté, était une ambitieuse et avait une sensualité effrénée tout comme sa grand-mère Julia qui avait été bannie par Auguste à cause de ses excès charnels! Le jeune Néron grandit au milieu d'intrigues, dominé par l'influence négative et néfaste de sa mère et, selon Suétone, d'un danseur et d'un barbier, personnages dont la morale était assez élastique. Son tuteur, Sénèque, tout en étant très lettré et doué d'une remarquable finesse d'esprit, non seulement tolérait mais initiait son élève aux plaisirs sensuels et Tacite rappelle que Sénèque lui avait inculqué le goût des jeunes esclaves.

Il semble d'autre part que le mariage de Néron et d'Octavie ait été condamné d'avance parce qu'elle n'était pas à la hauteur des appétits de l'empereur. Comme on le

---

<sup>1</sup> l'histoire de la vie de Néron est empruntée à l'étude d'Otto Kiefer, Sexual Life in Ancient Rome (London, 1971), pp. 318 et suivantes.

sait, une fois monté sur le trône, Néron empoisonne son demi-frère Britannicus et Tacite (Annales XIII, 17) mentionne que Néron a eu des rapports sexuels avec lui avant de le tuer, le traitant en esclave. Mais la cruauté et la concupis-  
cence de Néron ne s'arrêtent pas là, elles s'accroissent enco-  
re avec sa passion pour Sabine Poppée. C'est à cause d'elle  
qu'il bannit Octavie et se rend coupable de matricide.

La relation que sa mère avait avec lui donne du  
reste l'impression d'avoir été inconsciemment incestueuse:  
Agrippine entra dans des fureurs de jalousie quand son fils  
parut lui préférer Sabine. Néron de son côté était très sen-  
sible à l'accusation d'être un jouet dans les mains de sa mè-  
re et il essayait toujours d'échapper à son influence. Il  
la craignait pourtant, et ce ne fut qu'à la mort d'Agrippine  
qu'il émergea dans toute sa puissance et sa cruauté.

De ce bref aperçu historique, que devons-nous re-  
tenir qui s'applique à Britannicus? A part l'homosexualité  
de Néron, Racine respecte la plupart de ses traits de carac-  
tère et si par goût personnel et respect des bienséances il  
en atténue certains et en laisse deviner d'autres, il bâtit  
un Néron très proche de son modèle antique. Britannicus évo-  
que en effet la relation mouvementée entre Néron et Agrippine,  
la passion de Néron pour une femme et l'empoisonnement de  
Britannicus. Néron garde cruauté, sensualité, et une haine-  
fascination pour sa mère. De fait Britannicus est peut-être  
la tragédie la plus transparente de Racine: à travers la lim-

pidité du vers racinien apparaissent la vénalité et le sadisme associés à cette monstrueuse famille romaine. Cependant, tout en faisant résonner des échos venus de l'antiquité, le Néron de Britannicus reste essentiellement un personnage racinien, comme le montrent les caractéristiques de son eros qu'il convient maintenant de relever.

Un peu comme Pyrrhus se détournait d'une Hermione exigeante, lui préférant les pleurs et la soumission d'Andromaque, Néron prétend secouer le joug de sa mère et se tourne vers Junie, jeune fille tendre et virginale. Son amour est du type "immédiat" et s'impose à lui avec toute la force d'une révélation:

Narcisse, c'en est fait, Néron est amoureux. (v.380)

On ne peut d'ailleurs s'empêcher de sourire devant la façon dont Néron annonce la nouvelle. Elle a à la fois un certain côté théâtral et fataliste (alea jacta est!) et révèle l'étonnement admiratif de Néron devant la soudaineté de cette expérience. Dès l'instant où il voit Junie, Néron est possédé par son image. Tout doit céder devant l'intensité de son désir et la conquête de Junie devient à présent sa préoccupation majeure. Il s'agit bien, comme on le voit, d'un véritable coup de foudre qui s'exprime par des paroles débordantes de passion:

Depuis un moment, mais pour toute ma vie  
J'aime, que dis-je aimer? J'idolâtre Junie. (v.382-383)

Cet amour, en accordance avec la nature voluptueuse

de Néron, est fortement teinté d'une sexualité qui s'extériorise de plusieurs façons: s'y rattachent le sadisme, le "complexe spectaculaire"<sup>1</sup> et au niveau le plus élevé, l'émotion esthétique. Naturellement, ces trois aspects sont artificiellement séparés ici, car chez Néron ils se fondent ensemble et se complètent, formant par là-même ce qu'on pourrait nommer "la physionomie érotique" de l'empereur.

La scène qui exprime le mieux ce côté de la personnalité de Néron est celle où il décrit à Narcisse l'enlèvement de Junie et l'effet que cela a sur lui:

Excité d'un désir curieux

Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux  
 Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,  
 Qui brillaient au travers des flambeaux et les armes;  
 Belle, sans ornement, dans le simple appareil  
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.  
 Que veux-tu? Je ne sais si cette négligence,  
 Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,  
 Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,  
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs.  
 Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,  
 J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue:  
 Immobile, saisi d'un long étonnement,  
 Je l'ai laissé passer dans son appartement.  
 J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire,  
 De son image en vain j'ai voulu me distraire.  
 Trop présente à mes yeux je croyais lui parler;  
 J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.  
 Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce:  
 J'employais les soupirs, et même la menace.  
 Voilà comme occupé de mon nouvel amour  
 Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour. (385-406)

La juxtaposition des trois premiers mots de cette tirade est déjà très révélatrice de l'attitude de Néron: voir est un

---

<sup>1</sup> L'expression est de Charles Baudouin, cité par Mauron, p.76.

désir qui excite. Racine inverse chez le fils d'Agrippine le complexe de son modèle antique: le Néron de Tacite était cabotin, il aimait à se donner en spectacle. Or, le complexe spectaculaire du Néron racinien est actif; il trouve son accomplissement dans le plaisir de voir. Nulle part n'est ceci plus flagrant qu'au cours de la fameuse scène au deuxième acte où Néron, caché derrière un rideau, épie Junie forcée de taire son amour devant Britannicus et de le renvoyer malgré elle.

En effet, et c'est là où entre l'élément de sadisme, ce qu'aime Néron c'est non seulement faire souffrir, mais se repaître voluptueusement du spectacle de la souffrance. Dans ce plaisir des yeux, l'émotion de l'esthète joue également un rôle capital. Comme on le sait, le Néron de l'histoire éprouvait profondément l'amour des spectacles, du théâtre, de la poésie. Ainsi, dans sa tragédie, Racine aurait pu s'étendre sur le goût de Néron pour ces plaisirs par des paroles ou des actes visant à illustrer ce côté particulier de sa nature. Or ce n'est guère qu'à la fin du quatrième acte qu'on y trouve une allusion, du reste péjorative, dans la bouche de Narcisse:

Pour toute ambition, pour vertu singulière  
 Il excelle à conduire un char dans la carrière,  
 A disputer des prix indignes de ses mains,  
 A se donner lui-même en spectacle aux romains  
 A venir prodiguer sa voix sur un théâtre  
 A réciter des chants qu'il veut qu'on idolâtre. (1472-77)

Mais ces remarques n'ont d'autre but ici que de blesser l'a-

mour-propre de Néron et le forcer à agir. Elles sont comme périphériques à l'action. Est-ce à dire que Racine a vraiment négligé l'esthète en Néron? Au contraire. Tout l'art de Racine a été de n'en prélever qu'un seul aspect, celui qui est en rapport direct avec la sensualité perverse de Néron: l'esthétisme de ce dernier est donc tout entier révélé et défini par les manifestations de son eros.

La tirade au cours de laquelle Néron relate le rapt de Junie est à cet égard un chef d'oeuvre de poésie et de "psychologie" de la part de Racine. En effet c'est à la fois l'esthète et le voluptueux qui parlent ici et rarement observe-t-on chez Racine une pareille répétition de termes visant à renforcer les mêmes effets, tout cela dans l'espace d'une douzaine de vers. Ainsi, par exemple, sur la beauté tendre et apeurée de Junie: "triste...ses yeux mouillés de larmes...belle sans ornement...dans le simple appareil d'une beauté...de ses yeux les timides douceurs...une si belle vue..." Et, en contraste, la violence du rapt: "Flambeaux armes...ombres...flambeaux...les cris...le farouche aspect de ses fiers ravisseurs...ravi (d'une si belle vue)."

Dans la deuxième partie de la tirade où Néron raconte comment il a passé une nuit blanche à torturer délicieusement en imagination sa jeune proie, le sadisme se mêle à la contemplation solitaire, et un nouvel élément apparaît: l'imaginaire. Cette notion nous paraît être capitale à la compréhension de l'eros néronien, et jette des lumières sur son

comportement en général. Quelle était en effet la vie de Néron avant cette nuit fatidique au cours de laquelle Junie lui apparaît? Une suite de contraintes, d'obéissance, de devoirs. Néron n'était jamais seul, mais entouré de conseillers qui le dirigent, d'une mère qui l'étouffe, d'une femme qui l'ennuie. Voilà ce qui l'arrête:

.....Octavie, Agrippine, Burrhus  
Sénèque, Rome entière et trois ans de vertus. (462)

Dans ce milieu contraignant, Néron n'a donc jusqu'à présent d'autre ressource que de vivre "en imagination". Le vrai drame de Britannicus c'est peut-être le passage de l'imaginaire au réel, c'est-à-dire de la pensée à l'action. Le monstre naissant, dans ce sens, c'est l'éclosion, l'accomplissement concret d'une imagination d'autant plus redoutable qu'elle devait rester cachée.

Par trois fois au cours de la tragédie, Néron a recours au fantôme, et deux fois sur trois l'image créée est teintée d'érotisme. Le voici pensant à Junie:

...c'est là que solitaire  
De son image en vain j'ai voulu me distraire.  
.....  
Mais je m'en fais peut-être une trop belle image  
Elle m'est apparue avec trop d'avantage. (407-408)

Le voici jouissant en pensée du sort de Britannicus:

Mais je mettrai ma joie à le désespérer  
Je me fais de sa peine une image charmante. (484-85)

Au niveau fantasmatique, Néron se sent libre, il arrange sa

vision selon son propre plaisir. Cette passion subite qu'il éprouve pour Junie et sa "naissante beauté" dont son imagination s'était emparée, c'est d'ailleurs la seule chose qui lui appartient en propre. Comme le dit Barthes: "il n'y a qu'une part de lui qu'il a inventée, son amour." <sup>1</sup> Tout le reste tombe sous le pouvoir d'Agrippine, et l'on sait qu'elle essayera aussi d'empêcher la réalisation des vœux de son fils. Mais l'amour pour Junie marque le début des premières vellétés d'indépendance de Néron à l'égard de sa mère, parce que, précisément, cet amour lui permet d'exister de façon autonome. C'est pourquoi Agrippine ne peut qu'attendre devant la porte fermée de la chambre de son fils. Néron redoute en effet une entrevue qui risquerait de le faire retomber dans les griffes de sa mère:

Mon génie étonné tremble devant le sien. (v.506)

dit-il à Narcisse, avouant ne pouvoir encore démentir l'ascendance d'Agrippine.

L'ironie de cette lutte que mène Néron pour se détacher d'Agrippine est que ses premiers actes d'indépendance sont calqués sur ceux de sa mère: ils témoignent de la même jalousie et du même désir de domination ou de destruction. Il suffit de rappeler la fameuse scène du rideau pour voir que Néron surveille Junie de la même manière qu'il l'était par

---

<sup>1</sup> Sur Racine, op. cit., p.92.

Agrippine. Il dicte la conduite de Junie comme Agrippine dictait la sienne. Le parallèle était certainement voulu de Racine, qui fait dire à Agrippine, au premier acte:

Et que derrière un voile, invisible et présente  
J'étais de ce grand corps l'âme toute puissante. (94-95)

L'homme qui se cache pour voir, selon Charles Mauron, a deux sources inconscientes: "1. Il est une image de la surveillance des parents. 2. L'enfant se met à la place de celui qui surveille...Néron nous offre ici l'image classique de l'enfant qui joue au parent, ou si l'on veut, du moi maniaque qui joue au surmoi. Il en a pris la toute puissance, il surveille et châtie les jouissances interdites, non sans en profiter pour satisfaire largement ses propres désirs et sa propre cruauté." <sup>1</sup>

Une lecture "en surface" de Britannicus livre vite la raison du conflit qui oppose Agrippine à Néron: c'est le conflit du pouvoir. L'un veut régner et l'autre ne veut pas lâcher les rênes du gouvernement. A ce niveau, ces vers d'Agrippine témoignent des intentions de Néron et résument le drame:

Et que tout l'univers apprenne avec terreur  
A ne confondre plus mon fils et l'empereur. (254)

Cependant, si l'on va au delà de la signification politique,

---

<sup>1</sup> L'inconscient...p.77.

le texte dévoile aussi le substrat érotique qui sous-tend et envenime l'intrigue.

Ainsi lorsqu'on admet qu'il peut y avoir une base érotique inconsciente dans la conduite d'Agrippine à l'égard de Néron, on comprend aisément qu'il rejette sa tutelle, colorée d'inceste, maintenant qu'il aime Junie. Agrippine, de son côté, se conduit comme une femme jalouse et Racine lui fait dire des paroles qu'il réserve ordinairement à ses amantes évincées, Hermione par exemple. Lorsque la confidente, Albine, interroge:

Contrairez-vous César jusque dans ses amours? (808)  
cette question est beaucoup plus chargée de sens que ne le soupçonne Albine. Et la réponse d'Agrippine révèle une angoisse et une fureur peu équivoques:

Quoi! tu ne vois donc pas jusqu'où l'on me ravale ,  
Albine? C'est à moi qu'on donne une rivale.  
Bientôt, si je ne romps ce funeste lien,  
Ma place est occupée, et je ne suis plus rien.  
Jusqu'ici d'un vain titre Octavie honorée,  
Inutile à la cour, en était ignorée:  
Les grâces, les honneurs, par moi seule versés,  
M'attiraient des mortels les vœux intéressés.  
Une autre de César a surpris la tendresse:  
Elle aura le pouvoir d'épouse et de maîtresse;  
Le fruit de tant de soins, la pompe des Césars,  
Tout deviendra le prix d'un seul de ses regards.  
Que dis-je? l'on m'évite, et déjà délaissée...  
Ahi je ne puis Albine, en souffrir la pensée.  
Quand je devrais du ciel hâter l'arrêt fatal,  
Néron, l'ingrat Néron...Mais voici son rival.(v.879-894)

A qui ne saurait rien de la tragédie, la lecture de cette tirade suggère qu'on est en présence de la maîtresse de

Néron et non pas de sa mère. L'inceste refoulé, éclate, et les vers soulignés taisent à peine ce qu'on devinait depuis le premier acte et se trouve confirmé ici. Octavie, l'épouse légitime, n'était pas dangereuse puisqu'elle n'éveillait pas les désirs de Néron: Agrippine s'accommodait fort bien du rôle de figurante qu'Octavie occupait. Mais Junie, qui enflamme malgré elle Néron, devient une "rivale" faisant de César un "ingrat".

Du reste, il semble bien que chez Agrippine le sensuel s'allie avec le politique, et cette habile diplomate a tout un passé voluptueux: l'amour est une arme dont elle s'est adroitement servie. Sa grande "explication" devant Néron, au quatrième acte, au cours de laquelle elle se plaint à lui rappeler tous les efforts qu'elle a faits pour le rendre Empereur, est une suite de descriptions d'intrigues amoureuses. Bien que chez Racine le mot "lit" soit d'ordinaire un mot de convention dépourvu de signification érotique, il prend dans cette tirade un sens beaucoup plus concret, ne serait-ce que par la proximité d'autres substantifs comme "caresse" ou "tendresse". Si l'on prélève les vers les plus représentatifs à cet égard, on aboutit à une énumération remarquable par son contenu sensuel:

Je souhaitai son lit... (1127)  
 Son maître chaque jour caressé dans mes bras  
 Frit insensiblement dans les yeux de sa nièce  
 L'amour où je voulais amener sa tendresse.  
 Mais ce lien du sang qui nous joignait tous deux  
 Ecartait Claudius d'un lit incestueux  
 .....

.....une loi moins sévère  
 Mit Claude dans mon lit, et Rome à mes genoux. (1137)

.....  
 Ses gardes, son palais, son lit m'étaient soumis.  
 Je lui laissai sans fruits consumer sa tendresse,  
 De ses derniers soupirs je me rendis maîtresse. (1180)

Mais ce n'est pas tout. Se plaignant que ses manœuvres  
 n'ont pas provoqué la reconnaissance de Néron, Agrippine  
 lui reproche ses proches excès sensuels:

J'ai vu favorisés de votre confiance  
 Ethon, Sénécion, jeunes voluptueux  
 Et de tous vos plaisirs flatteurs respectueux. (1207)

.....  
 Que faites-vous? Junie enlevée à la cour  
 Devient en une nuit l'objet de votre amour. (1214)

La plus grande ironie de Britannicus, tragédie de la concu-  
 piscence, est qu'Agrippine se voit écartée du pouvoir par  
 la chose même qui lui avait permis d'y accéder.

Britannicus est la tragédie du mal. A la perversité  
 des désirs équivoques de Néron correspond la perversité  
 des calculs d'Agrippine. Dans ce combat de fauves qui cher-  
 chent à s'étouffer, les innocents souffrent ou périssent, et  
 le mal triomphe.<sup>1</sup> Le plus beau vers de la tragédie n'est pas  
 chanté par Britannicus ou Junie, ce jeune couple d'amants  
 tendres et malheureux, mais par Néron:

Je me fais de sa peine une image charmante.

Cela coule comme un miel empoisonné, à la fois doux et perfi-

---

<sup>1</sup> Victoire tout de même incomplète puisqu'après tout, Junie  
 échappe pour toujours à Néron en se réfugiant chez les Vestales.

de. Ce concentré de louche volupté, c'est Néron dans toute sa sinistre complaisance, et peu de vers aussi limpides ont exprimé tant de noirceur. Eros sait être maléfique et Baudelaire s'en souviendra...

## Bérénice

Bérénice est peut-être des tragédies de Racine celle qui a le plus divisé les critiques quant à son interprétation. Tout jugement porté sur Bérénice doit en effet se baser sur la nature de la relation entre Titus et Bérénice et cette relation est suffisamment ambiguë pour que les questions se posent et les avis se partagent. Pourtant l'intention de Racine était simple: émouvoir le spectateur en mettant sur scène deux amants, également épris l'un de l'autre obligés malgré eux de se séparer. Pour que la séparation soit tragique, il fallait naturellement que le célèbre invitus invitam repose sur la réciprocité absolue des sentiments reliant l'empereur romain à la reine de Palestine.

Or, et c'est justement là que se trouve la vulnérabilité de la tragédie, l'amour ne semble pas peser du même poids sur les deux côtés de la balance, et le degré d'intimité suggéré par Racine entre les amants paraît peu vraisemblable. Ainsi tout finit par reposer sur cette double interrogation: Titus aime-t-il vraiment Bérénice? Bérénice aurait-elle dû être la maîtresse de Titus pour que se justifie l'in-

tensité de son déchirement? Un bref aperçu de la critique montre que c'est sur ces deux points que les réactions sont les plus fortes.

Voici Bussy-Rabutin écrivant à Mme Bossuet; "Il me paraît que Titus ne l'aime pas tant qu'il le dit, puisqu'il ne fait aucun effort en sa faveur à l'égard du Sénat et du peuple romain"<sup>1</sup>; Plus tard, L'Abbé du Bos dit de lui: "Nous ne saurions le plaindre durant cinq actes...L'usage de ce qui se passe dans le monde et l'expérience de nos amis, à défaut de la nôtre, nous apprennent qu'une passion contenue s'use tellement en douze années qu'elle devient une simple habitude." <sup>2</sup>

Mais si l'on se plaint de la mollesse de Titus, on s'étonne aussi des réactions de Bérénice. Avec une certaine sévérité, Antoine Adam pense que la tragédie est une erreur de la part de Racine: "Quelle que soit, dans les détails, la vérité des mots et des attitudes de Bérénice, avouons-nous que le personnage nous échappe? Son rôle n'était possible que si les habitudes de l'amour avaient créé cet état d'adoration heureuse, cet anéantissement de l'âme, perdue dans l'Homme aimé..."<sup>3</sup> Jacques de Lacretelle va dans le même sens: "On voit bien ce que nos sens gourmands cherchent en vain

---

<sup>1</sup> L'inconscient... op. cit., p.84.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 84

<sup>3</sup> Histoire de la littérature française au XVII, T.4, p. 339.

aujourd'hui dans cette tragédie de la rupture. C'est le souvenir de la chair et, à travers les déclarations sentimentales, le déchirement physique. Est-ce juger grossièrement si l'on dit que là plus qu'ailleurs, dans un dialogue aussi simple où les amants se regardent au fond des yeux, on est un peu gêné par la convention de notre tragédie et son langage noble?" <sup>1</sup>

Toutes ces critiques en fait peuvent se résumer en une seule phrase: de quelque côté qu'on la regarde, la tension amoureuse dans *Bérénice* n'est pas assez soutenue ni vraisemblable. A cela il faut ajouter le peu d'intérêt que le personnage d'Antiochus provoque: c'est comme s'il n'était guère plus que la cinquième roue du carrosse, le teneur de chandelle. "Le roi de Comagène, écrit l'abbé de Villars, n'est introduit que pour faire perdre du temps, et pour donner un rôle ennuyeux et vide au mari de La Champmeslé." <sup>2</sup>

Or, il nous semble au contraire que non seulement Antiochus a de l'importance, mais qu'il est indispensable à la tragédie: il participe à la composition érotique de Bérénice. De même la reine de Palestine n'est pas obligée d'avoir eu "les derniers engagements" envers Titus pour que ses soupirs soient authentiques. Finalement l'amour de Titus pour Bérénice étant proposé comme une des données essentielles

---

<sup>1</sup> Racine, op. cit., p.43.

<sup>2</sup> Cité par Mauron, L'inconscient..., p. 112.

de la tragédie par Racine, c'est en tant qu'il est amoureux que son comportement vis à vis de la reine est intéressant.

Comme on l'a vu, dans la tragédie racinienne, la relation érotique est sujette au rapport d'autorité qui existe entre les personnages, mais elle ne lui est pas parallèle. Dans l'équation proposée par Barthes (A a tout pouvoir sur B, A aime B, qui ne l'aime pas), le conflit naît du fait que celui qui détient la puissance politique voudrait aussi être le maître du coeur de celui qu'il assujettit. Mais, très ironiquement, le pouvoir de A sur B ne lui sert à rien puisqu'il ne peut lui permettre d'obtenir l'amour de B.

Une des particularités de Bérénice est que la structure de la relation entre Titus et la reine forme une exception à la règle: Bérénice n'a aucun pouvoir (politique) sur Titus et l'aime. Quant à Titus, c'est sa puissance politique qui fait obstacle à son amour. Car, au lieu que ce soit Bérénice qui se dérobe à l'amour de Titus (comme Axiane vis à vis de Taxile ou Junie de Néron) c'est en lui-même que Titus trouve son propre obstacle. Le résultat sur le plan de la tragédie est que le pouvoir érotique est le partage de Bérénice. Il lui est donc permis de laisser éclater une sensualité dont l'unique souci est cette union tant désirée avec Titus.

De ce fait même son rôle est actif, elle est énergie, désir, vitalité. Il y a au contraire comme un rétrécissement de l'eros chez Titus. Le dilemme qui le définit

Pourquoi suis-je empereur? Pourquoi suis-je amoureux  
(1725)

aboutit à une sorte d'impuissance: ne pouvant être à la fois empereur et amant, sur le plan de l'eros il n'agit plus, il subit. De son côté, le rôle d'Antiochus évolue en fonction de l'indécision impériale: à toute contrainte exercée sur l'amour de Titus correspond un accroissement de la valeur du roi de Comagène.

Mais revenons à Bérénice. Elle est une des figures les plus douloureuses et les plus sensuelles du théâtre racinien; pour la créer, Racine a trouvé ses accents les plus vrais. Il est peu de dire que son amour pour Titus accapare toute sa pensée: elle n'existe que pour lui. L'amour est son élan vital, son essence même, sa respiration. Que Titus semble la délaisser et elle s'étiole, comme une fleur à la tige coupée:

Ah! qu'il m'explique un silence si rude  
Je ne respire pas dans cette incertitude. (v.643-644)

Ayant appris de la bouche de son amant qu'ils doivent se séparer, elle lui demande même de rester en qualité de concubine pour continuer à vivre:

Je ne vous parle point d'un heureux hyménée,  
Rome à ne plus vous voir m'a-t-elle condamnée?  
Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez? (1127-30)

Car elle plus femme que reine: elle recherche de Titus cette "douce présence" qui la charme tant. Peu lui importe la gloire,

elle n'aspire qu'au bonheur sensuel:

Un soupir, un regard, un mot de votre bouche  
Voilà l'ambition d'un coeur comme le mien.  
Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien. (576-78)

Elle l'égoïsme caractéristique des grandes passions qui ramènent tout à elles et forment leur propre logique. Ainsi c'est un manque total de compréhension pour les intérêts supérieurs de l'état qui lui fait dire ce vers, dont l'ironie lui échappe:

Il ne me quitte point, il y va de sa gloire. (908)

Ce mot "gloire" est du reste un des mots-clés de la tragédie. Il prend ici toute sa saveur dans la bouche de Bérénice car l'on sait que c'est au nom de cette même gloire que Titus se sentira obligé de renoncer à la reine.

Comme on l'a noté, l'excès même de l'affliction de Bérénice a été souvent critiqué: il aurait fallu qu'elle eût été la maîtresse de Titus pour que son comportement adorateur prît de la vérité. On veut donc lire entre les lignes et trouver le "souvenir" de la chair" dans les soupirs de la reine. Ce raisonnement est inexact pour deux raisons. Premièrement, Racine a clairement indiqué ses intentions dans la préface de la tragédie: "je n'ai point poussé Bérénice à se tuer, comme Didon, parce que Bérénice n'ayant pas ici avec Titus les derniers engagements que Didon avait avec Enee, elle n'est pas obligée, comme elle, de renoncer à la

vie." Toute interprétation qui, pour justifier les élans amoureux de Béréenice ferait d'elle une concubine, irait donc expressément contre la conception racinienne de la pièce. Comment y intégrer d'autre part que <sup>le fait que</sup> Béréenice ne se tue pas?

Deuxièmement, puisqu'en effet on ne ~~peut~~ pas nier la sensualité du rôle de Béréenice, le désir de celle-ci s'explique plutôt comme étant l'expression d'une sexualité en attente que comblée. Considérons Titus à cet égard: on nous dit que sa douleur n'est guère possible parce qu'au long des années sa passion s'est sûrement émoussée par l'habitude. Si cela est vrai, pourquoi ne pas appliquer le même raisonnement à Béréenice? Il y a fort à parier que si la passion de Béréenice était assouvie, c'est la gloire et le titre d'imperatrice qu'elle rechercherait maintenant. Or elle n'en a que faire:

La grandeur des Romains, la pourpre des Césars  
N'ont point, vous le savez, attiré mes regards.  
J'aimais, seigneur, j'aimais, je voulais être aimée.  
(1477-1480)

Psychologiquement, le désir de Béréenice est beaucoup plus justifiable par le fait qu'il est resté insatisfait. Du reste, au lever du rideau, la proximité du mariage et sa promesse de bonheur ne peuvent que décupler les transports de cette reine éprise. Et c'est bien dans le sens d'une attente impatiente que se comprennent ces vers suivants, lancés par Béréenice à la fin du premier acte:

Aussitôt sans l'attendre, et sans être attendue,  
Je reviens le chercher, et dans cette entrevue

Dire tout ce qu'aux coeurs l'un de l'autre contents  
 Inspirent des transports retenus si longtemps.

(323-326)

Le tragique de ce dernier vers est que cette amoureuse impatiente aux élans instinctifs devra retenir ses transports pour toujours: Bérénice, c'est la tragédie de la résignation des sens. Au seuil du jour où tout doit lui être promis, la reine doit renoncer à Titus; que faut-il de plus pour justifier sa douleur et compâtrer à son déchirement? Les chants désespérés sont les chants les plus beaux et toute explication se tait devant la musique si douloureuse et si familière de sa plainte:

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,  
 Seigneur, que tant de mers me séparent de vous;  
 Que le jour recommence, et que le jour finisse,  
 Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,  
 Sans que de tout le jour, je puisse voir Titus?

(1113-1117)

Dans l'harmonieuse cadence de cette mélodie, Béré-nice unit dans un même souffle son sort à celui de Titus. La mélodie rappelle l'équilibre de l'invitus invitam antique, la souffrance de l'un équivalant pour Béré-nice à celle de l'autre. L'eros des deux amants, pourtant, n'est pas symétrique, si l'on en juge par le comportement de Titus à travers la tragédie. De ce point de vue l'empereur est bien plus complexe que la reine. Béré-nice est en effet tout amour et les obstacles ne font qu'intensifier l'unité, la totalité de sa passion. Chez Titus, en revanche, la soumission aux exigences des lois romaines entraîne une modification de son être. La clé de cette modification se trouve au lever du ri-

deau. Lorsque la tragédie commence, celui que Berenice chérit depuis des années ne peut plus exister: Titus l'amant le dispute à Cesar l'empereur. Car il faut bien convenir que l'obstacle extérieur au mariage (le peuple romain), se double d'un obstacle intérieur (l'empereur). La qualité de maître de l'univers est suffisamment écrasante pour modifier l'être même de Titus et il s'en rend bien compte:

Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime  
 Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même.  
 Et que le choix des dieux, contraire à mes amours  
 Livrait à l'univers le reste de mes jours. (463-466)

En fait, Titus devient une chose sacrée, il n'a plus le droit d'être simple mortel. En un sens, il est plus que la propriété de l'Etat, il incarne l'Etat. Cette identification de la personne avec la fonction qu'elle assume témoigne assez de l'obsession quasi narcissique qu'a Titus de la gloire. Il ne peut faillir à l'idée qu'il se fait de son rôle sans quoi c'est toute la réputation de Rome qui tombe avec lui. Voilà le sens de la remarque qu'il fait à Berenice lorsqu'elle lui reproche de l'avoir trahie:

\*.....mais la gloire, madame  
 Ne s'était pas encore fait entendre à mon coeur  
 Du ton dont elle parle au coeur d'un Empereur. (1096-98)

Et quelques vers plus loin, il ajoute, montrant la distance qui sépare "César" de Titus:

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. (1102)

Etre empereur pour Titus signifie donc qu'il se doit de renoncer à jamais posséder Bérénice. Mais cela ne signifie pas qu'il n'en soit plus amoureux. Dire, comme le fait Barthes, que Titus n'aime pas Bérénice, fausse la tragédie et fait de Titus un menteur:

Jamais, je le confesse  
 Vous ne futes aimée avec tant de tendresse (1343-44)

jure-t-il à Bérénice. Car Titus l'amant brûle toujours dans le coeur de Titus l'empereur. La majeure partie de la deuxième scène du premier acte est du reste consacrée à l'aveu qu'il fait à Paulin de sa passion pour la reine.

Titus s'interdit donc de jouir de l'objet de son amour. Ce renoncement, quelque peu masochiste, aboutit, comme on l'avait postulé, à une espèce d'impuissance qui se manifeste dans ses paroles et dans ses actes. Cela, Racine l'exprime par un adjectif: glacé. Titus est aussi incapable de s'expliquer devant Bérénice que de répondre aux hommages du Sénat:

J'y voulais préparer la triste Bérénice...  
 Et, dès les premiers mots, ma langue embarrassée  
 Dans ma bouche vingt fois a demeuré glacée. (474-476)

Le Sénat m'a parlé; mais mon âme accablée  
 Ecoutait sans entendre, et ne leur a laissé  
 Pour prix de leurs transports qu'un silence glacé.  
 (1376-79)

Le ton de Titus au cours de la tragédie est bien souvent celui de la résignation. Le mot "gloire" mis dans sa bouche finit par perdre l'éclat qu'il avait chez Corneille:

Et puisqu'il faut céder, cédon's à notre gloire (736)

gémît Titus devant Antiochus. On accède à la gloire, mais on n'y cède pas, quelle marque de faiblesse chez ce malheureux empereur! Chez Corneille, lorsque le conflit oppose l'amour et le devoir, le héros dépasse invariablement son amour pour atteindre à la valeur plus élevée qui est celle du devoir. En d'autres termes, le héros ne cède pas, il se conquiert lui-même. Cela, Octave Nadal l'appelle "le parti-pris souverain d'affirmation et de justification des valeurs glorieuses".<sup>1</sup> La formule est heureuse, et si le héros prend toujours le parti de la gloire, dans laquelle la dignité se trouve, il n'a aucunement le sentiment d'une perte. Dans la Bérénice de Racine, au contraire, la raison d'État n'est pas considérée comme une valeur supérieure, mais comme un fardeau inévitable. Par conséquent, la décision de Titus d'obéir aux lois de Rome est source de désespoir et cela, une fois de plus, parce que la gloire ne fait pas taire l'amour.

Cette lutte intérieure, qui paralyse Titus au point de le "glacer", le rend effectivement aphasique. Or, dans le théâtre de Racine, parler c'est agir, tout comme voir symbolise souvent la possession. En se déroband à Bérénice et en restant muet, Titus sacrifie donc Eros. C'est là qu'entre Antiochus. Ami fidèle et ancien compagnon d'armes de l'empereur,

---

<sup>1</sup> Cite par Eugène Vinaver, Racine et la poésie tragique (Paris, 1963), p. 125.

reur, c'est à lui que Titus délègue sa charge. Non seulement Antiochus doit annoncer à Bérénice qu'elle doit partir, mais encore Titus la lui livre:

Prince, dans son malheur, ne l'abandonnez pas.  
 Que l'Orient vous voie arriver à sa suite,  
 Que ce soit un triomphe et non pas une fuite.  
 Qu'une amitié si belle ait d'éternels liens. (758-761)

Cette action, malgré tout assez étrange, s'explique lorsqu'on se souvient que ce n'est plus Titus-l'amant mais Titus-l'empereur qui la fait. En tant que tel, il pense en termes de largesses, Bérénice devient ce "dépôt précieux" qu'il confie à son ami. Tout se passe comme si Antiochus devait prendre la relève, devenir un autre Titus-amant.

Mais ce n'est là qu'une illusion. En réalité, le don que Titus veut faire de Bérénice à Antiochus est vide de contenu érotique: c'est bien parce que l'amitié seule attache Antiochus à Bérénice que Titus la lui confie.<sup>1</sup> C'est que pour Titus et même Bérénice, Antiochus n'est jamais vraiment plus qu'un spectateur, un témoin. Etroitement associé à la destinée du couple, son rôle est parfaitement ambigu. Traité par l'un et par l'autre comme un ami intime, avec même une certaine inconscience de la part de Bérénice qui va jusqu'à lui dire:

Cent fois je me suis fait une douceur extrême  
 D'entretenir Titus dans un autre lui-même (271-272)

---

<sup>1</sup> Cela, bien sûr, du point de vue de Titus.

Il ne lui est accordé aucune "dimension" érotique: n'ayant pas d'épaisseur, il est miroir ou transparence, tout aussi asexué que les confidents. En réalité, le seul rôle qu'on lui donne à jouer est celui de voyeur:

Titus

Venez, prince, venez: je veux bien que vous-même  
Pour la dernière fois vous voyiez si je l'aime (1289-90)

.. .. .

Voyez si c'est aimer avec peu de tendresse,  
Jugez-nous. (1428-29)

La grande tragédie d'Antiochus est qu'on lui demande toujours de voir mais que lui, il n'est jamais vu...en son essence véritable. Dans le contexte d'une vision érotique de Bérénice, c'est finalement Antiochus qui donne son plein sens au thème de l'absence: Bérénice, c'est Eros en litote.

Bajazet

En l'absence du sultan Amurat qui assiège Babylone, le visir Acomat, en disgrâce, intrigue pour donner le trône à Bajazet, frère du sultan et emprisonné dans le sérail. Mais Roxane, favorite du sultan et maîtresse du sérail, est chargée de faire exécuter Bajazet au moindre soupçon. Pour accomplir son dessein, Acomat décide d'amadouer la sultane en lui vantant les charmes de Bajazet afin qu'elle agisse en sa faveur. Roxane tombe amoureuse de Bajazet et exige qu'il l'épouse. Celui-ci tempore puis refuse, car il aime Atalide. La sultane s'en aperçoit et tout se termine dans le sang.

Voilà, en quelques mots, le résumé de l'intrigue de Bajazet. Il s'agit d'une conspiration de sérail et tous les éléments sont là qui contribuent à l'atmosphère de mystère et de terreur qui s'étend sur la tragédie. Dans le fourmillement du sérail tout est déguisement, mensonges, feintes. La menace de mort qu'Amurat fait planer sur tous, sans discrimination aucune, à distance, leur rappelle à chaque instant le danger mortel qu'ils encourront s'ils ont le malheur d'aller contre les volontés et les caprices du sultan. Ce péril incessant, véritable fatalité orientale, est comme la toile de fond de la tragédie. Aussi, dans l'atmosphère oppres-

sante et confinée du sérail, les passions sont-elles plus violentes, les désirs plus implacables, les vengeances plus cruelles: l'imminence du danger en est l'aiguillon.

Nulle part dans les tragédies raciniennes l'unité de lieu n'est si importante qu'ici: le sérail est au centre de la tragédie, il en est l'armature essentielle. Véritable entité physique, il a des murs "que la mer vient laver", des couloirs secrets, des souterrains, des détours. Ce n'est donc pas une unité de lieu conventionnelle et abstraite mais un lieu clos, à la fois "geôle, harem, forteresse"<sup>1</sup> qui sanctionne les allées et venues de ses prisonniers à vie, et dont la topographie contraignante pèse sur ses captifs.

Le sérail, pour Racine, est à la fois le palais du sultan et le harem, c'est-à-dire l'appartement des femmes. Etymologiquement parlant, le harem c'est ce qui est défendu, sacré (de l'arabe haram). Aussi les femmes qui s'y trouvent sont-elles la propriété exclusive du maître et nul ne saurait pénétrer dans ce lieu sans voir son audace punie de mort. C'est sur ce point que s'ouvre la tragédie:

Acomat

Viens, suis moi. La sultane en ce lieu doit se rendre.  
Je pourrai cependant te parler et t'entendre.

Osmin

Et depuis quand, seigneur, entre-t-on dans ces lieux  
Dont l'accès était même interdit à nos yeux?  
Jadis une mort prompte eût suivi cette audace. (v.1-5)

---

<sup>1</sup>. Marcel Gutwirth, Jean Racine (Montréal, 1970), p. 105.

L'interdiction et la féminité sont les composantes érotiques du sérail. Ce lieu peuplé de femmes et d'esclaves, véritable "habitat féminin ou eunuchoïde"<sup>1</sup> prend une signification symbolique qui recouvre toute la tragédie: concavité mystérieuse, gynécée ou prison, lieu "où l'on n'entre pas", le sérail sous-entend un symbolisme sexuel d'ordre féminin où se mêlent l'interdit et la transgression de cet interdit.

Dans ce contexte l'habile Acomat, "nourri dans le sérail", sait judicieusement tirer parti des caractéristiques de ce lieu. Là où ne sont d'ordinaire enfermés que des femmes et des esclaves, se trouve aussi Bajazet, dont la jeunesse, la virilité et surtout la disponibilité se dressent comme un défi, une tentation permanente. Bajazet, il est vrai, est à l'écart, dans l'ombre retenu, et condamné à mort. Mais justement, que faut-il de plus pour appâter la sultane? Racine, dans la préface à la pièce, indique clairement quelles sont les occupations et les pensées de celles qu'enferme le harem: "y a-t-il une cour au monde où la jalousie et l'amour doivent être si bien connus que dans un lieu où tant de rivales sont enfermées ensemble, et où toutes ces femmes n'ont point d'autre étude, dans une éternelle oisiveté, que d'apprendre à plaire et à se faire aimer?" Et voilà Acomat jouant les entremetteurs, excitant la curiosité et par suite le désir

---

<sup>1</sup> Barthes, Sur Racine, p. 101.

de l'oisive Roxane pour ce jeune invisible et pourtant si proche:

J'entretins la sultane, et, cachant mon dessein,  
Lui montrai d'Amurat le retour incertain,  
Les murmures du camp, la fortune des armes;  
Je plaignais Bajazet, je lui vantai ses charmes,  
Qui, par un soin jaloux, dans l'ombre retenus,  
Si voisins de ses yeux leur étaient inconnus.  
Que te dirai-je enfin? la sultane éperdue  
N'eut plus d'autre désir que celui de sa vue. (135-142)

De fait, voir et cacher, avec leurs variantes, sont deux des éléments essentiels qui s'intègrent dans la composition érotique de Bajazet. Au thème de l'ombre et de la lumière qui s'inscrit en filigrane dans Phèdre, correspond ici ce qui est voilé et dévoilé: la tragédie ressemble un peu à un jeu de cache-cache pour adulte, où être pris signifie mourir. Et le sérail ne fait que montrer de façon géographique ce qui se passe aussi dans les sentiments des personnages: Roxane se cache d'abord pour écouter Acomat, c'est presque «en cachette» qu'elle entrevoit Bajazet pour la première fois, puis elle le fait venir "en secret". De leur côté, Bajazet et Atalide doivent celer leur amour réciproque en face de Roxane. A cet égard, le billet qu'Atalide enfouit dans son sein et qui plus tard tombe sous les yeux de Roxane est comme la contrepartie concrète et visuelle de cette alternance perpétuelle entre mensonge et vérité, secrets et aveux.

On peut emprunter à La Rochefoucauld une de ses Maximes pour illustrer Bajazet: "Il n'y a point de déguisement qui puisse longtemps cacher l'amour où il est, ni le feindre

où il n'est pas". Que l'amour entre dans le sérail, et il en subit la loi: il doit dissimuler pour vivre, feindre pour respirer. Mais en vain, comme suggère notre maxime. Roxane découvre que le prince en aime une autre, la catastrophe s'ensuit et s'achève dans le sang. Bajazet, plus que tout autre tragédie, unit Eros à Thanatos. En effet non seulement l'amour y a partie liée avec la mort, véritable épée de Damoclès suspendue au dessus des trois amants, mais aussi l'exaspération des désirs insatisfaits et des passions contrariées demande un exutoire, rôle que remplit la mort.

Roxane, en particulier, s'adonne à un jeu dangereux dans lequel l'amour est entouré d'un halo de mort. En l'absence d'Amuret elle a toute puissance dans le sérail, mais à condition d'agir selon les directives du sultan: elle non plus n'échappe pas à la surveillance redoutable de ce dernier et de ses espions. Car il n'est pas vrai que Roxane ait droit de vie et de mort sur Bajazet; il serait plus juste de dire qu'elle a seulement un "droit de mort" sur lui. Lorsqu'elle propose à Bajazet de sauver sa vie en échange de son amour elle enfreint par là-même la loi explicite du sultan:

Il partit, et voulut que, fidèle à sa haine  
 Et des jours de son frère arbitre souveraine,  
 Roxane, au moindre bruit et sans autres raisons,  
 Le fit sacrifier à ses moindres soupçons. (129-132)

Ainsi le désir de la sultane est né avant tout dans la transgression d'un interdit -elle le sait fort bien- et sa vie ne

vaut pas plus cher que celle de Bajazet. Eclos dans le danger, l'amour de Roxane s'en nourrit:

Soupirs d'autant plus doux qu'il les fallait celer, (159)  
Ce désir tire sa férocité, son absence de tendresse, du fait qu'il est clandestin et ne peut souffrir de compromis. Ce désir est un absolu, il se superpose exactement à l'autre absolu, "le droit de mort", dont Bajazet est, dans les deux cas, la victime. Les circonstances qui entourent la première rencontre entre la sultane et le prince captif rendent justement compte de cet état de fait: au faux bruit du décès d'Amurat, la confusion règne dans le sérail et Roxane en profite pour voir Bajazet:

Leurs captifs dans ce trouble osèrent s'entrevoir.  
Roxane vit le prince: elle ne put lui taire  
L'ordre dont elle seule était dépositaire. (152-154)

On ne saurait trop insister sur l'importance de ce dernier vers: il énonce la meurtrière alternative que Roxane propose à Bajazet durant la tragédie: épouse-moi, ou meurs. Il montre aussi, dès l'entrée, que Roxane entend dominer le prince, forcer son assentiment d'une façon quasi virile.

Nous touchons là, du reste, à l'essence de la sexualité de Roxane qui peut se définir en ces termes: elle est dominatrice, vindicative et sans tendresse.

L'altière, l'inhumaine Roxane qu'on se plaît d'ordinaire à peindre, souffre apparemment d'un complexe d'infériorité dû à sa naissance et à sa situation. Quel est en effet le sort habituellement réservé aux maîtresses du sultan?

Écoutons Roxane:

Parmi tant de beautés qui briguent leur tendresse  
 Ils daignent quelquefois choisir une maîtresse:  
 Mais toujours inquiète avec tous ses appas  
 Esclave, elle reçoit son maître dans ses bras,  
 Et, sans sortir du joug ou leur loi la condamne,  
 Il faut qu'un fils naissant la déclare sultane. (293-298)

Les mots "esclave" et "joug" témoignent assez du ressentiment que Roxane éprouve à l'égard du sultan, s'estimant avoir été traitée comme un objet, la sultane, par le mécanisme psychologique bien connu de compensation, désire à son tour asservir Bajazet: "somme toute, Roxane a accompli le tour de force de réduire ad absurdum l'attitude des sultans vis à vis de leurs concubines, en ne faisant de Bajazet qu'un objet qui n'existe que pour autant qu'elle le veut".<sup>1</sup> Certains vers caractéristiques mettent en lumière cette libido dominandi et le plaisir que la sultane en tire ou aurait voulu en tirer:

Vingt fois sur vos discours pleine de confiance  
 Du trouble de son cœur jouissant par avance (278-279)

.....

J'ai cru qu'il me jurait que jusqu'à sa mort  
 Son amour me laissait maîtresse de son sort (1039-1040)

Parce que ses aspirations sont essentiellement frustrées par les temporisations de Bajazet, Roxane présente des pulsions agressives qui, mêlées à son attitude vindicative,

---

<sup>1</sup> Yvette Louria, "Eros et Thanatos dans Bajazet" Newsletter of the Modern Language Association Conference, Vol. IX, No.2., p.30.

colorent son eros d'un certain sadisme et la rapprochent de Néron(sa contrepartie mâle). La confrontation entre Roxane et Bajazet à la première scène du deuxième acte est remplie de ces coups de fouet que la sultane lance verbalement à son amant:

Songez-vous.....  
 Que c'est à moi surtout qu'il importe de plaire?  
 .....  
 Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime?  
 .....  
 Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir. (Acte II, sc.1)

Comme on le voit, Roxane n'a pas l'intention de fléchir Bajazet par la douceur! Jules Lemaître affirmant que "Roxane est un des animaux les plus effrénés qu'on ait mis sur la scène"<sup>1</sup> pense -et il n'a pas tort- que Roxane n'en veut qu'au corps de Bajazet. Alors il s'interroge "mais sur quelles étranges caresses compte-t-elle donc pour s'emparer de lui?"<sup>2</sup>

La question, certes, fait rêver, mais elle a peu de fondement. Car Roxane est étrangère à la tendresse. Elle veut Bajazet, d'un désir brutal et exigeant. Son arme n'est pas la séduction mais la violence. Roxane est une dompteuse exaspérée de voir que son adversaire se dérobe: s'il refuse d'entrer dans la cage, il sera mis à mort. Violente, Roxane l'est aussi bien dans la colère que dans les déclarations amoureuses. Avec une

---

<sup>1</sup> Jean Racine (Paris: Calmann Lévy, 1908), p. 217.

<sup>2</sup> Ibidem, p.217.

violence qui ne s'explique que par le côté primitif et physique de son amour, elle dévoile à Bajazet son coeur sans pudeur ni délicatesse:

Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime (538)  
 .....  
 De toi dépend ma joie et ma félicité  
 De ta sanglante mort ta mort sera suivie. (556-557)

Lorsque, convaincue d'avoir été trahie par Atalide et Bajazet elle fait venir le prince pour la dernière fois (Acte V, scène. 4) c'est pour lui demander d'assister au supplice d'Atalide. Elle a alors cette parole inouïe:

Et libre d'un amour à ta gloire funeste (celui @'Atalide)  
 Viens m'engager ta foi; le temps fera le reste. (1545-46)

C'est dire que la satisfaction immédiate de son propre désir charnel surpasse tout autre considération et que les propres sentiments de Bajazet sont, à ce stade de la tragédie, très secondaires pour Roxane. Elle compte aussi révéler un amour physique qui peut-être bouleversera son corps encore timoré.

Comme on le sait, Bajazet refusera, outré, les dernières avances de Roxane et celle-ci lui lancera son fameux "sortez", équivalant à un "mourez". Seule la mort du prince est capable d'assouvir chez Roxane les pulsions éveillées par sa frustration libidinale. Barthes, dans son originale et brillante analyse de Bajazet <sup>1</sup>, affirme que la sultane "con-

---

<sup>1</sup> Sur Racine, p. 102.

duira d'ailleurs (le) meurtre (de Bajazet) comme on contrôle un orgasme?» Et en effet certaines paroles de Roxane semblent autoriser ce genre de comparaison:

Laissez-moi le plaisir de confondre l'ingrat  
 Je veux voir son désordre et jouir de sa honte.  
 Je perdrais ma vengeance en la rendant si prompte.  
 Je vais tout préparer... (v.1360-1363)

Quoique par le dynamisme de son rôle et de sa personnalité, Roxane soit le personnage le plus important de la tragédie, Bajazet est vraiment le centre, le pivot autour duquel tout gravite. Dans le sérail où les jalousies, les querelles des femmes, ainsi que les machinations serpentine du visir sont à l'image de ce lieu défini par sa féminité et sa duplicité, Bajazet apparaît comme un scandale, une anomalie. Par sa droiture, parce qu'il est un mâle, il représente un principe masculin qui attire comme un aimant non seulement Roxane mais aussi Atalide. Homme captif il est aussi homme-proie, objet de convoitise des femmes, d'autant plus attirant qu'il détonne dans l'atmosphère sirupeuse du sérail.

Au départ, Bajazet n'est pas un Lovelace, c'est un guerrier dont l'attitude martiale ignore la subtilité des jeux amoureux mais trouve le plaisir dans la gloire des combats:

Car enfin Bajazet dédaigna de tout temps  
 La molle oisiveté des enfants des sultans.  
 Il vint chercher la guerre au sortir de l'enfance  
 Et même en fit sous moi la noble expérience.  
 Toi-même tu l'as vu courir dans les combats

Emportant après lui tous les coeurs des soldats,  
Et goûter, tout sanglant, le plaisir et la gloire  
Que donne aux jeunes coeurs la première victoire. (115-122)

Mais voilà que prisonnier, et confiné dans le sérail, Bajazet se voit forcé de jouer un rôle auquel sa nature se prête mal. Ce jeune prince au coeur fier, désiré par deux femmes, aimant l'une mais devant son salut à l'autre, est placé dans une situation fautive: pour en sortir il doit louer, feindre, bref renoncer temporairement à sa pureté initiale. Comme le dit Marcel Gutwirth, il est "mis en situation de gigolo par son incarcération dans le sérail, il fait tout pour en sortir sans jouer jusqu'au bout son rôle"<sup>1</sup>. Ce rôle, Acomat en rend compte lorsqu'il décrit la première entrevue de Bajazet avec la sultane:

Bajazet est aimable; il vit que son salut  
Dépendait de lui plaire; et bientôt il lui plut. (155-56)

Cyniquement, Barthes fait de lui un "mâle prostitué". "Bajazet est beau, dit-il, il se donne à Roxane pour en obtenir un bien, il dispense ouvertement de sa beauté comme d'une valeur d'échange".<sup>2</sup> Quoiqu'il faille accorder une part de vérité à ce jugement sévère, il faut ajouter que la conduite de Bajazet se rachète aux yeux des lecteurs lorsqu'on sait

---

<sup>1</sup> Jean Racine (Les Presses de L'Université de Montréal, 1970), p. 108.

<sup>2</sup> Sur Racine, op. cit., p.102.

qu'il agit non par peur de la mort, mais par amour pour

Atalide:

Je me plains de mon sort moins que vous ne pensez  
La mort n'est pas pour moi le comble des disgrâces(609-10)

Dans la composition érotique de la tragédie, Bajazet assume la fonction d'un objet sexuel. Tous se servent du prince (à des fins différentes, sans doute) comme si sa qualité maîtresse était d'appartenir au sexe masculin: Acomat vante ses charmes à Roxane comme on vante la puissance d'un étalon. Atalide le pousse à sauver sa vie en exerçant sur la sultane le pouvoir de ce qu'on pourrait appeler son "sex-appeal". Bajazet est réduit à n'être qu'une véritable res virilis servant aux intrigues du vizir, à l'assouvissement des désirs de la sultane. Déjà mal à l'aise dans le sérail par son assujettissement et sa situation vis à vis de la sultane, Bajazet joue un rôle essentiellement passif: il est "agi" au lieu d'agir.

La gaucherie d'une position forçant Bajazet à prostituer malgré lui sa masculinité devient évidente quand ce dernier demande à Atalide ce qu'il doit faire pour amadouer Roxane:

Atalide

Ah! daignez sur ce choix ne me point consulter  
.....

Dites... Tout ce qu'il faut, seigneur, pour vous sauver.  
(791)

Dans le sérail, ce sont les femmes qui décident et qui jugent. L'homme y est comme le roi au jeu d'échecs, la pièce la plus

convoitée mais la plus vulnérable. Dans l'échiquier du sérail deux reines manoeuvrent autour de Bajazet, l'une pour le capturer, l'autre pour le défendre...

Dans l'économie de la pièce, Atalide est en quelque sorte la contrepartie de Roxane: elle aussi veut Bajazet, elle aussi le manipule et le domine par ses injonctions. Son eros pourtant est plus tragique parce qu'il est sans issue. Atalide ne peut garder Bajazet en vie qu'en renonçant à lui. Avec l'abnégation commune aux amantes "virginales", elle décide de le livrer à la sultane et de se suicider. Mais est-ce là une véritable renonciation? Dans le sérail où tout est duplicité, Atalide veut ruser jusqu'au bout: se sachant aimée de Bajazet -ce qui lui donne un avantage considérable sur la sultane-, elle ne pense faire don à Roxane que d'un mâle émasculé, c'est-à-dire vide de son contenu amoureux:

Et j'aurais en mourant cette douce pensée  
 .....  
 Qu'emportant chez les morts toute votre tendresse  
 Ce n'est point un amant en vous que je lui laisse.  
 (970-974)

Atalide, bien sûr, voit juste: Roxane n'avait-elle pas dit à un Bajazet déconcerté:

Sur l'offre de ton coeur, par où peux-tu me plaire?  
 (1525)

Cependant, les plus beaux échafaudages cérébraux finissent toujours chez les héroïnes raciniennes par s'effondrer devant quelque raz-de-marée des instincts: parce qu'elle ne peut réprimer un mouvement de jalousie amoureuse, Atalide

cause la perte de Bajazet. Et, trop tard, elle comprendra sa faute, en un vers déchirant sur lequel s'achève la tragédie:

Ah! n'ai-je eu de l'amour que pour t'assassiner? (1736)

### Mithridate

La répartition des rôles qui entrent dans la composition de cette pièce est extrêmement originale et différencie déjà sur ce point Mithridate des autres tragédies raciniennes. Elle est en effet la seule à présenter un flagrant manque d'équilibre dans la répartition des sexes: Mithridate met sur scène trois hommes, mais une seule femme (l'inévitable confidente n'est que subalterne et ne participe pas à l'intrigue). Cette inégalité a une conséquence immédiate sur le plan de l'érotisme quand on sait que chacun des trois hommes désire cette même femme. Elle devient inévitablement le centre d'attraction, l'aimant vers lequel ils convergent.

Or cette femme, quelle est elle? La plus pure, la plus modeste, la plus vertueuse peut-être des héroïnes raciniennes. En faisant d'elle la cible de ces désirs masculins, Racine l'a sciemment parée de la féminité la plus exquise qu'il ait su imaginer. Et cela, jusqu'à son nom dont les mélodieuses et liquides syllabes semblent évoquer, par une correspondance onomastique, la douceur d'une amante: Monime. Monime, la belle Ionienne, touchante de modestie...

Autour d'elle, en contraste à tant de grâce fémini-

ne, trois guerriers dont les noms résonnent, des noms aux sonorités grondantes et percutantes: Mithridate, Xipharès, Pharnace. Certes, ces noms comme celui de Monime sont dans l'histoire, mais quel relief n'apportent-ils pas à ce poème d'amour et de guerre!

L'unité de lieu même, Nymphée, ce port de mer qui forme la scène de la tragédie, et où Monime attend son sort, évoque par sa terminaison et son sens étymologique un sanctuaire féminin, un havre de vierge. C'est là que Mithridate, vieux roi pirate, vaincu, et dangereux comme un fauve blessé, surgira soudain pour réclamer sa proie.

Une forte opposition entre douceur et rudesse, agressivité masculine et modestie féminine se dégage de cette tragédie et révèle une situation érotique où les contrastes sont violents et les sexualités totalement dépourvues d'ambiguïté. Alors qu'Agrippine exhibait des caractéristiques viriloïdes et que Bajazet était placé dans une position tendant à le déviriliser, les personnages de Mithridate ne prêtent à aucune équivoque et leur état ne fait qu'accentuer les traits qu'on attribue à leur sexe: aux héros mâles incombent la politique et le souci de la guerre, à eux l'audace, l'initiative -en un mot l'action-, à Monime la réserve, la pudeur, et dans l'amour, la fierté de l'innocence.

On se plaît souvent à parler du "tendre et du cruel Racine" dans la peinture des amoureuses de son théâtre. Le bien fondé de cette assertion se justifie sans peine devant des couples féminins tels que Roxane et Atalide, Agrippine

et Junie. On peut alors se demander pourquoi dans Mithridate, Racine ~~mercé~~ crée qu'une héroïne tendre- sans sa contrepartie féminine -cruelle, celle-là. Deux réponses viennent à l'esprit: tout d'abord le côté vengeur et dominateur qu'on décelait en une Roxane se trouve ici être l'apanage de Mithridate, rendant inutile la présence d'une 'inhumaine' possessive et sanguinaire. D'autre part ce rôle essentiel accordé à Monime permet à Racine de mettre en pleine lumière ce qui est, en fin de compte, l'image centrale de la tragédie, à savoir l'amour que se vouent mutuellement Xipharès et Monime.

A cet eros virginal dont la tragédie est ici comme la glorification, s'oppose inévitablement l'eros-agression incarné par le roi Mithridate. Mais cette fois, l'unique dans le théâtre racinien, l'eros virginal domine, victorieux jusqu'à son "happy ending". Dans ce combat inégal, la rudesse guerrière, les violences et les mensonges de Mithridate s'émoussent devant la douce fermeté et la droiture de Monime. Celui qui pouvait

Ramener la terreur du fond de ses marais (770)

devra s'incliner devant la belle Monime:

Souveraine des mers qui vous doivent porter. (242)

Si donc il est permis à l'eros virginal de s'épanouir et de fleurir en un heureux dénouement c'est peut-être que les assauts d'un Mithridate amoureux n'ont pas la même

assurance, la même fureur dans l'accomplissement du désir que révèle ordinairement le déchaînement de l'eros-agression. La question se pose dès lors: Mithridate se définit-il entièrement par son désir pour Monime? Retirez-leur Pyrrhus, Titus, Bajazet, et soudain Hermione, Bérénice ainsi que Roxane cessent d'être: leur essence était définie par leur désir. Mithridate est-il aussi "entier"? Oui, dans la mesure où amour et guerre sont les deux facettes complémentaires et inseparables de son eros.

Mithridate est avant tout un guerrier et le combat occupe la première place dans ses pensées. Lorsqu'il apparaît pour la première fois sur scène (Acte II, scène 2), il dit, parlant à ses fils:

Et je rends grâce au ciel qui nous a rassemblés.  
 Tout vaincu que je suis, et voisin du naufrage,  
 Je médite un dessein digne de mon courage. (430-432)

De même à la scène suivante, il ouvre sa conversation avec son confident Arbate par des récits de guerre et c'est presque par raccroc qu'il mentionne son amour pour Monime à la fin de la tirade:

Voilà par quels malheurs poussé dans le Bosphore  
 J'y trouve des malheurs qui m'attendaient encore.  
 Toujours du même amour tu me vois enflammé:  
 Ce coeur nourri de sang et de guerre affamé,  
 Malgré le faix des ans et le sort qui m'opprime,  
 Traîne partout l'amour qui l'attache à Monime. (455-460)

D'autre part, Racine place exactement au centre de la tragédie (Acte 3, scène 1) le célèbre plan de bataille de Mithridate,

aussi long qu'il est chimérique, indiquant par là que les fantasmes du roi sont au moins aussi souvent remplis de l'image de Rome que de celle de Monime. C'est assez dire que le vieux roi brûle de plus de feux que de ceux de l'amour. Faut-il aussi ajouter que, après avoir découvert la "trahison" de Xipharès par la voix de Pharnace ("Il aime aussi la reine et même en est aimé" 998), il balance entre la punition et l'alliance:

Tu vas sacrifier...qui, malheureux? ton fils!  
 Un fils que Rome craint! qui peut venger son père!  
 Pourquoi répandre un sang qui m'est si nécessaire?  
 .....  
 Songeons plutôt, songeons à gagner sa tendresse:  
 J'ai besoin d'un vengeur et non d'une maîtresse. (1394-1400)

Ce dernier vers résume parfaitement l'ambivalence de l'eros chez Mithridate. Personnage passionné, il déteste peut-être encore plus Rome qu'il ne désire Monime. A cet égard, Pharnace prononce ce que l'on peut considérer comme l'une des clés de cet eros:

Sa haine va toujours plus loin que son amour. (354)

Il ne faudrait pourtant pas conclure que nous avons insisté sur le côté belliqueux de Mithridate afin de minimiser l'intensité de l'attirance qui le pousse vers Monime. Ce que nous voulons établir, c'est que, coexistant avec son bellicisme, son amour en dérive et en emprunte la férocité. Lorsque, face à Monime, Mithridate fait appel à la ruse et à la terreur, c'est que se sentant vaincu ou trahi, il uti-

lise les seules armes auxquelles il a été habitué durant ses batailles. Remarquons en outre que lors de ses toutes premières rencontres avec Monime, il s'était déjà conduit d'une façon plus cavalière que galante:

Il la vit. Mais au lieu d'offrir à ses beautés  
Un hymen, et des vœux dignes d'être écoutés,  
Il crut que, sans prétendre une plus haute gloire,  
Elle lui céderait une indigne victoire.  
Tu sais par quels efforts il tenta sa vertu... (49-53)

Il semble maintenant utile de rappeler que lorsque Mithridate paraît sur scène, c'est l'image d'un roi vaincu, vieilli et aigri qui s'offre à nous:

Mes ans se sont accrus; mes honneurs sont détruits;  
Et mon front, dépouillé d'un si noble avantage,  
Du temps qui l'a flétri laisse voir tout l'outrage.  
(1042-44)

Il est alors permis de penser que le désir qui le pousse vers Monime est inversement proportionnel à ses réussites militaires: tout se passe comme si la conquête du coeur de Monime pouvait compenser ses revers sur le champ de bataille, restaurant en son âme une confiance peut-être ébranlée. Or cette conquête, Mithridate la pressent difficile; sous son aspect farouche, le roi cache une angoisse, celle d'être rejeté. Un critique, Lemaître, va jusqu'à dire qu'il doute de sa masculinité: "le vieillard épris sait bien qu'il ne pourra satisfaire que médiocrement la femme qu'il aime et risque même d'y échouer tout à fait: d'où une sorte de honte qui l'empêche de parler directement de cet amour dont il est consu-

me." <sup>1</sup> Il y a sans doute du vrai dans cette opinion car lorsque tout échoue, Mithridate demande à Monime un effort d'imagination:

Ne me regardez point vaincu, persécuté;  
Revoyez-moi vainqueur, et partout redouté. (1293-94)

Voué à l'échec dans le monde de la réalité, son amour évolue dans celui de l'illusion et ses velléités de séduction sont, à cause du refus de Monime, aussi chimériques que son rêve de marche triomphale sur Rome. Cependant, bien qu'il lutte contre un monde hostile, Mithridate n'est point ridicule mais tragique. Son amour, bien que jaloux et vengeur, est digne de pitié car il révèle un besoin d'admiration et de tendresse. A l'acte II et à l'acte IV, au cours de ses deux grandes rencontres avec Monime, il dévoile le défaut de sa cuirasse: incapable de plaire, il laisse entrevoir sa vulnérabilité sous des reproches grondeurs:

N'était-il pas plus noble, et plus digne de vous,  
De joindre à ce devoir votre propre suffrage,  
D'opposer votre estime au destin qui m'outrage,  
Et de me rassurer, en flattant ma douleur  
Contre la défiance attachée au malheur. (577-78)

...Et que de toutes parts me voyant accabler  
J'eusse en vous le seul bien qui me pût consoler? (1305)

Inévitablement, comme le seul bien qui l'aurait consolé en

---

<sup>1</sup> Jules Lemaitre, Jean Racine, op. cit., .234.

aime un autre, sa frustration et sa jalousie deviennent meurtrières et il fait envoyer du poison à Monime. Proche parent en cela des Hermione et des Roxane, il agit aussi conformément à sa réputation:

Tu sais combien de fois ses jalouses tendresses  
Ont pris soin d'assurer la mort de ses maîtresses. (87-88)

La tragédie pourrait finir là, dans une tuerie semblable à celle de Bajazet. Il n'en est rien pourtant et Mithridate s'achève dans la réconciliation. Fait inouï, le roi mourant cède Monime à son amant Xipharès. L'eros-agression caractérisé par l'égoïsme, la violence et l'aura de mort qui l'accompagnent, semble s'être dissous dans le coeur de Mithridate comme s'il avait trouvé dans l'acharnement de son dernier combat contre les Romains un exutoire à sa vengeance et à sa passion. Par un revirement remarquable chez ce roi tenace et rageur, il quitte la vie le coeur rempli de gratitude pour l'aide de son fils favori, avec le cadeau le plus précieux (et, pour un héros racinien passionné, le plus inattendu) qu'il puisse faire:

Vous seule me restez: souffrez que je vous donne,  
Madame; et tous ces voeux que j'exigeais de vous,  
Mon coeur pour Xiphares vous les demande tous. (1672-74)

### Iphigénie

Après un long détour dans l'histoire, Racine revient à la muse de ses débuts, celle de la Grèce. Euripide, dont les Phéniciennes avaient déjà été une source partielle d'inspiration pour La Thésbaïde, et dont l'Hippolyte servira de modèle pour Phèdre, procure encore une fois le canevas qui inspirera Iphigénie en Aulide. Ce canevas, bien sûr, c'est Iphigénie en Aulis dont le thème principal est le sacrifice de la fille d'Agamemnon sur l'autel de Diane afin que la flotte grecque tournée vers Troie obtienne de la déesse un vent favorable. La tragédie d'Euripide décrit les tourments d'Agamemnon, la douleur de Clytemnestre, la colère et le comportement chevaleresque d'Achille, et surtout la plainte pathétique d'Iphigénie suivie de la noble acceptation de son sort. La pièce se termine par un miracle: Iphigénie est enlevée par Diane qui lui substitue sur l'autel une biche égorgée.

Racine, tout en acceptant la plus grande partie de l'économie de la tragédie d'Euripide, au point d'en transposer des passages entiers ("j'avoue que je lui dois un bon nombre des endroits qui ont été les plus approuvés dans ma tragédie -Préface), apporte cependant d'importantes modifi-

cations par rapport à son modèle antique, modifications qui finissent par altérer "l'optique" de sa pièce: alors que chez Euripide la tragédie allait vers une fin remplie d'une poignante solennité, où l'on voyait les désaccords individuels disparaître devant la grandeur et la gravité du sacrifice d'Iphigénie, chez Racine, au contraire, tensions et divisions vont en s'accroissant jusqu'à la dernière scène, et il ne faut pas moins qu'un coup de théâtre pour faire avorter un dénouement catastrophique, résultat d'irréductibles oppositions.

Or, ce qui cause ces tensions et ces oppositions dans la tragédie, c'est l'introduction d'Eros. Soit de façon voilée, soit à découvert, Eros complique chez Racine la simplicité initiale de la fable euripidienne et donne à Iphigénie en Aulide son caractère racinien. Deux des innovations fondamentales apportées par Racine à sa pièce touchent en effet au domaine de l'amour: d'une part le bouillant Achille est rendu amoureux d'Iphigénie et la poussée de son désir sera un des ressorts de l'action, d'autre part Racine crée en Ériphile un personnage dont les actes jaloux et auto-destructifs sont commandés par une passion physique à composantes masochistes, faisant déjà présager Phèdre.

Cependant, à l'encontre des autres tragédies, cette intrusion d'Eros prend la forme de forces exerçant leur pression de l'extérieur vers l'intérieur: alors que depuis An-

dromaque, Racine installait le désir au milieu de l'intrigue, il va pour cette fois l'excentrer. Ce sont en effet les personnages périphériques (Achille et Eriphile) c'est-à-dire ceux qui sont hors du cercle de la famille royale (représentée par Agamemnon, Clytemnestre et Iphigénie) qui vont "érotiser" le problème central, où un père hésite à sacrifier sa fille pour un vent favorable. Dans un sens, Eros ruse avec la tragédie, il attaque de biais: si Artémis, déesse de la chasse, à qui doit être offerte en sacrifice une fille du sang d'Hélène, est la divinité en titre d'Iphigénie, Eros en est le dieu caché. Car bien que le sacrifice soit voué non à Eros mais à Artemis (c'est-à-dire à l'agressivité, au sac de Troie) c'est Eros qui en modifie le sens: Eriphile se suicide non pour plaire aux dieux, mais par amertume et dépit amoureux. De même Iphigénie est sauvée à cause de l'amour d'Achille, un Achille qui agit à travers la tragédie en champion d'Eros, mettant sa force du côté de son amour, et s'opposant aux desseins infanticides d'Agamemnon et des Grecs.

L'alliance ou l'opposition entre la violence et l'amour donne à Iphigénie son climat particulier et les éléments érotiques de la pièce proviennent de situations ayant pour base la violence ou l'idée de violence: ainsi le sacrifice d'Iphigénie, le rapt d'Eriphile, l'amour d'Achille. Selon la terminologie de Georges Bataille, dans l'Erotisme, on pourrait nommer ces faits, respectivement, l'érotisme sacré, l'érotisme des corps, l'érotisme des coeurs.

Ce n'est sans doute pas par hasard si érotisme et violence ont partie liée dans Iphigénie car l'on trouve déjà cette conjonction à l'origine des circonstances qui rassemblent les Grecs au lever du rideau. Si les rois grecs ont décidé de faire voile sur Troie et de la mettre à sac, c'est non seulement pour venger le rapt d'Hélène par le Troyen Paris, mais c'est aussi pour se venger d'avoir eux-mêmes été obligés de renoncer à Hélène: on se souvient qu'avant son mariage à Ménélas, la belle princesse avait été l'objet de convoitise des chefs et que son père Tyndare leur avait fait promettre de se liguier contre tout ravisseur:

N'est-ce pas vous enfin de qui la voix pressante  
 Nous a tous appelés aux campagnes du Xante;  
 Et qui de ville en ville attestiez les serments  
 Que d'Hélène autrefois firent tous ses amants,  
 Quand presque tous les Grecs, rivaux de votre frère,  
 La demandaient en foule à Tyndare, son père?  
 De quelque heureux époux que l'on dût faire choix,  
 Nous jurâmes dès lors de défendre ses droits;  
 Et, si quelque insolent lui volait sa conquête,  
 Nos mains du ravisseur lui promirent la tête. (297-306)

Les voilà donc trop heureux de déverser sur Troie leur trop plein d'agressivité, produit de leur frustration passée. Tout se passe comme si le pillage de la ville compensait chez les anciens prétendants la perte de la possession d'Hélène.

Pour le moment, cependant, ce pillage s'annonce incertain: voici six mois que ces rois sont en Aulide, attendant impatiemment que le vent se lève. Agamemnon, ayant demandé aux dieux la raison de ce calme, ceux-ci lui répondent

par la bouche de Calchas:

Vous armez contre Troie une puissance vaine,  
 Si, dans un sacrifice auguste et solennel,  
 Une fille ensang d'Hélène,  
 De Diane, en ces lieux, n'ensanglante l'autel.  
 Pour obtenir les vents que le ciel vous dénie,  
 Sacrifiez Iphigénie! (57-62)

La tragédie débute donc sur cet oracle qui définit le dilemme d'Agamemnon. Promise à Achille, ce n'est plus vers l'autel de mariage mais vers l'autel du sacrifice qu'Iphigénie devra se rendre si Agamemnon obéit à l'oracle divin. Ainsi, bien que selon les indications de Racine l'unité de lieu soit représentée par la tente d'Agamemnon, c'est en fait l'autel qui est le lieu tragique véritable. De même que le sérail et ses détours s'inscrivait comme le symbole du climat érotique de Bajazet, l'autel d'Iphigénie annonce et exprime, par son utilisation sanguinaire, ce qui provoque la tension de cette tragédie: l'éventuel sacrifice d'une vierge.

Or, ce sacrifice est un véritable arrachement à couleur de viol: livrer Iphigénie à l'autel, c'est la soustraire à la fois à une mère et à un futur gendre, c'est lui réserver un sort indécent, brutal, parfaitement étranger à celui d'une princesse aussi choyée. Ce qui devait être offerte sacrée semble profanation. Et en effet, Clytemnestre et Achille n'envisagent pas le sacrifice d'Iphigénie autrement que sous l'aspect de sa violence monstrueuse. Le prêtre perd à leurs yeux son caractère sacré et son action devient

outrage, sacrilège:

Un prêtre, environné d'une foule cruelle  
Portera sur ma fille une main criminelle,  
Déchirera son sein et, d'un oeil curieux,  
Dans son coeur palpitant consultera les dieux!  
(1301-1304)

Ce que Racine met ici en valeur par la bouche de Clytemnestre est la partie du sacrifice qui relève de la chair. Le corps de la jeune fille est rendu vulnérable, sensible, palpable. Le couteau du sacrificateur est l'arme du viol, il s'enfonce dans la gorge de la vierge, la déchirant sous le regard des soldats amassés. Si ce tableau conjure une vision de chair violentée, c'est que, à l'instar de tout sacrifice humain, il est teinté d'une érotique particulière: comme dans l'amour, c'est la chair nue qui s'offre au sacrifice. On comprend pourquoi depuis les temps les plus reculés la victime est de préférence une jeune fille pure et belle: cette virginité, cette beauté, bref, cette vulnérable perfection achèvent de rendre sensible la brutalité de l'acte.<sup>1</sup>

Tout cela, bien sûr, c'est ce que Clytemnestre refuse avec horreur. Pour elle, le rite sacrificiel ne s'élève pas à la hauteur d'un érotisme sacré, où il est fait don aux dieux d'un coeur palpitant en échange de leur protection. Elle ne voit dans le sacrifice qu'une barbarie, un horrible spectacle profane et inhumain. Comme on sait, Racine se range

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet L'Érotisme de Bataille, pp98 et sequit.

du côté de Clytemnestre et Iphigénie sera épargnée. Cet adoucissement du sort de la jeune fille, Racine le justifie en écrivant dans sa Préface "...quel plaisir j'ai fait au spectateur, et en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle".

Cette autre voie, c'est Ériphile, qui est substituée à Iphigénie à la dernière minute. Son sacrifice a cependant une valeur tout autre que s'il avait été celui d'Iphigénie. C'est que la substitution d'Ériphile a pour effet de détourner le sacrifice du niveau du sacré en le replaçant à un niveau humain, celui de la passion, celui qu'on pourrait précisément appeler le niveau racinien. Cela est illustré par l'action d'Ériphile qui arrache le couteau sacrificiel des "profanes mains" de Calchas et se tue elle-même:

"Arrête, a-t-elle dit, et ne m'approche pas  
Le sang de ces héros dont tu me sais descendre  
Sans tes profanes mains saura bien se répandre."  
Furieuse, elle vole, et, sur l'autel prochain,  
Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.

Que la mort d'Ériphile n'équivale pas à celle d'Iphigénie, il est facile de le prouver: d'abord il s'agit d'un suicide et non plus d'un sacrifice (ce qui a une signification différente) ensuite c'est une victime impropre, "tachée" qui périt, et non pas une pure innocente. Vu de cette façon la scène du sacrifice ne se conçoit plus comme l'offrande d'un Bien mais comme l'élimination d'un Mal dont Ériphile

serait la personnification. De ce point de vue, du reste, la scène finale de la tragédie contient une certaine dose d'ironie: c'est la princesse vertueuse -donc la plus propre au sacrifice selon les critères de ce genre de cérémonie- qui est épargnée, et c'est sa contrepartie "noire" -c'est-à-dire impropre au sacrifice- que les dieux doivent finalement accepter.

Mais il est sans doute peu important qu'Ériphile ne soit pas une victime idéale aux yeux de Racine et des spectateurs. Si le public s'apitoie sur le sort d'Iphigénie et désire qu'elle soit sauvée, il lui faut aussi un bouc émissaire sur qui doit se déverser la tension à base de violence qui monte depuis le premier acte. Ériphile, de par sa nature et sa fonction, véritable paria de la tragédie, est toute désignée pour ce rôle.

N'oublions pas non plus d'autre part qu'en dépit de son vernis pompeux et "louis quatorzien", cette tragédie exprime une situation brutalement primitive. Aussi, à l'exception d'Achille, c'est Ériphile qui incarne ou qui prend sur elle tout ce qu'il y a d'instinctif, de physique dans Iphigénie. En cela Ériphile s'oppose exactement à Iphigénie, tout comme l'ombre s'oppose à la lumière; Iphigénie est pure, douce, soumise à son père; son amour pour Achille est "raisonnable" et elle le justifie aisément:

Sa gloire, son amour, mon père, mon devoir  
Lui donnent sur mon âme un trop juste pouvoir. (595-596)

Cet amour, autorisé par les parents, protégé par l'amant, est typiquement "virginal"; il puise sa force dans sa légitimité. Ce serait à peine exagérer que d'avancer qu'Iphigénie, à cause de sa pitié filiale envers son père, ne pourrait aimer Achille si son père le lui interdisait. Du reste, quand effectivement Agamemnon défendra à sa fille de voir Achille (Acte V, scènes 1&2) elle trouvera "coupables" les transports du jeune homme, parce qu'ils vont contre la volonté paternelle et qu'elle ne les autorise plus:

Quoi! seigneur! vous iriez jusqu'à la contrainte?  
 D'un coupable transport écoutant la chaleur  
 Vous pourriez ajouter ce comble à mon malheur?  
 Ma gloire vous serait moins chère que ma vie? (1586-1589)

L'amour, sans aucun doute réel, qu'Iphigénie éprouve pour Achille est cependant subordonné au fort lien affectif qui relie la jeune fille à Agamemnon. Cette fixation au père transparait dans le célèbre "ma vie est votre bien", phrase signifiant l'acceptation par Iphigénie du sort que son père lui réserve. Achille ne s'y trompe pas, et traite Agamemnon en rival:

Eh bien, n'en parlons plus. Obeïssez, cruelle,  
 Et cherchez une mort qui vous semble si belle:  
 Portez à votre père un coeur où j'entrevois  
 Moins de respect pour lui que de haine pour moi.  
 (1597-1600)

Toutefois, comme on le sait, l'issue de la rivalité Agamemnon Achille sera heureuse et le jeune couple sera uni sur l'autel du mariage. L'eros d'Achille, dont il revendique les droits

tout au long de la tragédie et qui force la confrontation de la dernière scène, cet eros positif, cette force vitale qui finit par vaincre l'idée de sacrifice et l'arrêt de mort, triomphe ironiquement grâce à son contraire, l'eros négatif et destructeur d'Ériphile. Car, en ordonnant le malheur :

Viens, te dis-je, A Calchas je vais tout découvrir (1491)

Ériphile assure en fait sa perte, elle accomplit sa destinée de victime et délivre la tragédie de son ombre maléfique.

Alors qu'Achille, en sa qualité de futur gendre, a certains droits et certaines espérances, que son désir est autorisé, légitime ( Iphigénie doit lui appartenir), Ériphile, elle, n'a aucun droit, aucun devoir. Barthes a raison de dire que "son Eros même est le plus tragique que Racine ait défini".<sup>1</sup> De toutes les passionnées rencontrées jusqu'ici, elle est la seule à aimer sans espoir et sans témoins :

Ne me demande point sur quel espoir fondée  
De ce fatal amour je me vis possédée. (481-482)

Alors que Roxane contrôle la destinée de Bajazet, Ériphile n'a aucun pouvoir sur Achille. Alors qu'Hermione est la fiancée en titre de Pyrrhus, Ériphile n'a aucun droit sur Achille. De plus ce dernier ne sait même pas qu'elle l'aime. Finalement Ériphile a honte de son désir, prefigurant en cela Phèdre :

---

<sup>1</sup> Sur Racine op. cit., p.110

Dans la nuit du tombeau j'enfermerai ma honte  
Sans chercher des parents si longtemps ignorés  
Et que ma folle amour a trop déshonorés. (526-528)

Né dans le malheur et nourri par la souffrance qu'il recherche, cet amour masochiste ne peut logiquement aboutir qu'au suicide.

Phèdre

"C'est Vénus tout entière à sa proie attachée."

Ce vers, l'un des plus célèbres de tout le théâtre racinien, figure au centre de l'admirable petite étude de Valéry, intitulée "sur Phèdre femme".<sup>1</sup> C'est d'ailleurs le seul vers de la tragédie à y trouver place. Pourtant, isolé tel qu'il est, détaché de son contexte, et comme mis en vedette par Valéry, il ne semble pas coupé du poème tragique, au contraire: ses syllabes rythmées contiennent et expriment, en un raccourci saisissant, le drame de Phèdre.

C'est à cause de cela, il va sans dire, que Valéry le cite et qu'il se trouve cité ici, en épigraphe. Toute étude sur Phèdre, surtout quand elle porte sur son contenu et sa signification érotiques, ramène invariablement à ce vers qui est pour la fille de Pasiphée à la fois une accusation et une explication. Le désir, l'éros dont la poussée

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, Oeuvres (Paris :La Pléiade, 1957), t.I, p.505.

embrasait une Roxane, le voici dévoilé, désigné par sa victime: sous sa forme allégorique, il prend figure, c'est Vénus.

Bien qu'on éprouve un certain scrupule à vouloir analyser ce vers - car analyser c'est ici fragmenter, découper une harmonieuse unité - il faut s'appesantir sur son message et sa portée. L'image évoquée est surprenante de férocité, d'animalité. Vénus n'y est pas attrayante mais monstrueuse, c'est une déesse-sangsue qui colle à sa victime. Il y a là comme un cauchemar (hélas! Phèdre ne le sait que trop!); tentaculaire, Vénus "tout entière" attaque le cerveau, le corps de Phèdre: l'épouse de Thésée est donc proie, c'est-à-dire chose prise de force, victime sans défense. Alors, "attachée", faisant corps avec elle, Vénus s'immisce, se répand comme un poison dans la chair de Phèdre. Elle l'échauffe, la fait "et transir et brûler".

Eros, on le voit bien, est cette fois revenu au centre de la tragédie, et il fait du personnage principal sa première victime. De fait, il s'étend sur l'ensemble de la tragédie et tous les personnages sont touchés, que ce soit la vierge Hippolyte ou la froide Aricie. Mais non sans résistance...Ce que le vers révèle aussi, c'est l'existence d'une dualité qui se répète à l'échelle de Phèdre. La métaphore érotique que représente Vénus collée à l'épouse de Thésée sous-entend la dialectique du bourreau et de la victime, mais aussi le refus d'eros coexistant avec l'emprise d'eros.

Cette coïncidence des contraires se trouve mêlée à la structure de la tragédie et lui donne son dynamisme. A la fois culmination de l'érotique racinienne et sa négation, Phèdre trouve sa signification, son rythme essentiel, dans une Antinomie. Dans une large mesure, son unité provient de ses échos intérieurs, où la mélodie majeure s'harmonise aux thèmes mineurs:

Aricie (Acte II, scène 1)

Mais tu sais bien aussi de quel oeil dédaigneux  
 Je regardais ce soin d'un vainqueur soupconneur;  
 Tu sais que, de tout temps à l'amour opposée  
 Je rendais souvent grâce à l'injuste Thésée  
 Dont l'heureuse rigueur secondait mes mépris.  
 Mes yeux, alors, mes yeux n'avaient pas vu son fils.  
(431-436)

Hippolyte (Acte II scène 2)

Moi qui, contre l'amour fièrement révolté  
 Au fer de ses captifs ai longtemps insulté;  
 Qui des faibles mortels déplorant les naufrages  
 Pensait toujours du bord contempler les orages;  
 Asservi maintenant sous la commune loi,  
 Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi!  
(531-536)

Par sa double ascendance, Phèdre est la vivante image de cette dialectique des contraires: fille de Minos et de Pasiphaé, son hérédité la condamne à ce perpétuel tirailllement intérieur où volonté éthique et volonté passionnelle se heurtent à tout instant. Toute tentative vers la satisfaction du désir est accompagnée simultanément de son interdiction. Et, en cela, Phèdre se différencie des autres amoureuses raciniennes: l'interdiction du désir ne vient pas du de-

hors mais d'elle-même. Sa conscience morale impose les limites les plus sévères à une concupiscence qu'elle considère monstrueuse. Tout une symbolique bien connue reflète le conflit au coeur de Phèdre: c'est l'opposition du jour et de la nuit, de l'ombre et de la lumière...tout comme en Phèdre se heurte le pur, c'est-à-dire l'aspiration vers une innocence perdue, et le trouble, l'instinct animal.

Il semble inutile de s'étendre sur l'enfer de Phèdre: son amour incestueux, puis adultère, enfin sa jalousie, douleur non encore éprouvée. Tout cela a été analysé sur tous les tons, cet enfer sondé dans tous ses recoins. Aussi, afin de rester fidèle aux intentions de cette étude, on se propose ici d'examiner le contenu purement érotique du personnage, laissant de côté la honte douloureuse de Phèdre -sauf en ce qu'elle contient de jouissance masochiste.

Cet érotisme se manifeste sur deux plans: d'une façon explicite et d'une façon analogique.

Quand Phèdre entre en scène pour la première fois, c'est le témoignage des ravages de la passion qui s'offre à nous. Phèdre, c'est avant tout un être de chair, un corps de femme. Le mental est dominé, égaré, nourri par la tyrannie du physique, comme l'indique l'abondance des notations somatiques:

Je ne me soutiens plus; ma force m'abandonne  
 .....  
 Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi  
 .....

OEnone, la rougeur me couvre le visage  
 Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs  
 .....  
 J'aime...A ce nom fatal, je tremble, je frissonne. (ActeIII)

Jamais, au cours de la tragédie, nous sera-t-il permis d'oublier cette ascendance charnelle, qu'elle se traduise en frissons ou en chaleurs, en langueur ou en transports. Mais le physique n'agit pas tout seul, il déclenche et irrite une imagination débordante que Phèdre ne peut pas dominer. Une image unique obnubile cet esprit affaibli par le feu qui le consume. On peut y appliquer ce qu'un critique a dit de la totalité des pièces raciniennes: "au coeur même de l'oeuvre, une image obsédante se dessine: elle éclaire la pièce et en nourrit la substance, constituant un noyau obsessionnel, l'âme de la matière dramatique." <sup>1</sup> L'image obsédante, ici, c'est bien sûr celle d'Hippolyte, qui se superpose à tout ce que Phèdre regarde: veut-elle bâtir un autel à Venus pour l'apaiser?

Quand ma bouche implorait le nom de la déesse  
 J'adorais Hippolyte; et le voyant sans cesse...(285-289)

Pense-t-elle se donner le change en s'occupant de Thésée?

Je l'évitais partout. O comble de misère!  
 Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.  
 (289-290)

Lorsqu'on regarde le soleil trop directement, il reste sur

---

<sup>1</sup>Alex Szogyi, "Racine, l'image obsédante" Bulletin de la Société des Professeurs Français en Amérique, 1972, p. 29.

la rétine une tache qui apparaît ensuite sur tout ce qu'on fixe des yeux: Hippolyte est le soleil aux yeux de Phèdre; à jamais éblouie par "ce superbe ennemi" elle conserve jusque dans sa sombre retraite cette tache opiniâtre qui fausse sa vision, attise et circonscrit une imagination maintenant univoque. D'où ce souhait involontaire, qui s'échappe de cette enfiévrée:

Dieux! Que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!  
 Quand pourrais-je au travers d'une noble poussière  
 Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?  
 (176-178)

De là vient aussi cet extraordinaire fantasma qui l'emporte, en la présence même d'Hippolyte, dans le labyrinthe crétois: refaçonant à sa manière l'aventure de Thésée et d'Ariane, elle emmène le jeune homme dans le dédale de son obsession érotique, mettant à nu son monstrueux désir, Minotaure découvert:

Par vous aurait péri le monstre de la Crête,  
 Malgré tous les détours de sa vaste retraite:  
 Pour en développer l'embarras incertain,  
 Ma soeur du fil fatal eut armé votre main.  
 Mais non: dans ce dessein je l'aurais devancée;  
 L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée:  
 C'est moi, prince, c'est moi dont l'utile secours  
 Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.  
 Que de soins m'eût coutés cette tête charmante!  
 Un fil n'eût point assez rassuré votre amante:  
 Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,  
 Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher;  
 Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue  
 Se serait avec vous retrouvéé ou perdue. (649-662)

Hallucination exquise, d'autant plus puissante,  
 d'autant plus grisante qu'elle était si violemment réprimée.

La présence physique du jeune homme est l'amorce qui met le feu à cet "orgasme mental" où un Hippolyte imaginaire se substitue à l'Hippolyte réel. Parce que, chez Racine, la confrontation est toujours source de déception -ce dont Phèdre s'aperçoit quand elle retombe sur terre-, cette envolée dans le fantasme est le seul vrai moment d'extase qu'elle pourra connaître.

Explicite dans son délire, l'eros de Phèdre se manifeste aussi de façon analogique: ainsi l'aveu à OEnone, l'arrachement de l'épée d'Hippolyte.

L'aveu à OEnone, le premier dans la série d'aveux qui jalonnent la tragédie et en forment l'armature, se déroule suivant un rythme imitant une sexualité qui s'abandonnerait après une lutte trop prolongée. La parole, dont Phèdre s'était montrée si avare -de peur de laisser échapper son secret -au seul mot d'Hippolyte, coule, soudain, violente, telles les eaux d'un barrage qui cède. Avant qu'OEnone ait elle-même prononcé le mot désiré et haï, Phèdre, avare de mots, semblait retarder l'inévitable: aux syllabes ensorce-lantes, elle se rend, et pendant quarante huit vers ininterrompus (268-316) chante sa détestable ardeur, cette flamme si noire, avec un âcre plaisir, un narcissisme pervers et douloureux.

La parole a dans Phèdre une valeur magique: plus que dans tout autre tragédie, parler c'est faire. Pour Phèdre, avouer son "crime" c'est en même temps l'accomplir, le

concrétiser. Ainsi, lorsqu'elle avoue sa pensée incestueuse devant Hippolyte, elle actualise cet inceste. S'étant perdue -dans les deux sens- au fond du labyrinthe, elle demande un châtement qu'elle croit mériter:

Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour:  
 Digne fils du héros qui t'a donné le jour,  
 Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.  
 La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!  
 Crois-moi; ce monstre affreux ne doit pas t'échapper.  
 Voilà mon coeur, c'est là que ta main doit frapper.  
 Impatient déjà d'expié son offense  
 Au devant de ton bras je le sens qui s'avance,  
 Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,  
 Si ta haine m'envie un supplice si doux,  
 Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,  
 A défaut de ton bras prête-moi ton épée.  
 Donne. (699-711)

Ce contact qu'elle vient d'avoir en imagination, comme l'indique la répétition des "avec vous"

(moi-même devant vous, j'aurais voulu marcher  
 Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue  
 Se serait avec vous retrouvée ou perdue)

elle l'exige dans la réalité<sup>1</sup> Maintenant dégrisée, brisée par l'horreur de sa passion, se détestant soi-même, elle regarde ce corps tant désiré dans un dernier sursaut de fureur physique et à défaut d'amour lui demande la mort. Qu'elle meure, dans sa faute monstrueuse, mais que ce soit par lui! Inversant le protocole selon lequel l'eros déçu cherche une satisfaction dans la mort de l'autre, comme le faisaient Her-

---

<sup>1</sup> On remarquera que durant toute l'étendue de la scène 5 dont il est question, Hippolyte ne fait rien pour provoquer Phèdre: la dynamique érotique est unidirectionnelle.

mione ou Roxane, elle tourne l'agression sur elle-même, dans un acte de masochisme suprême, Ce moment lui appartient en propre: Hippolyte atterré, glacé, se fige; et c'est Phèdre qui, d'un mouvement irrésistible agrippe son épée, accompagnant le geste d'un impératif dans lequel résonnent d'immenses échos de passion avide mais frustrée:

"Donne!"

Mais Phèdre n'est pas encore arrivée au fond de sa déchéance. Les exigences d'une impérieuse sexualité:

Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire (761)

assiègent son esprit trop faible pour lutter:

Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon coeur (768)

Maintenant qu'elle a exhibé son désir coupable, par une illusion que seul rend vraisemblable l'extrême égarement dans lequel ce désir la jette, elle s'imagine pouvoir séduire Hippolyte. Elle excuse sa glace par l'ignorance qu'il a des choses de l'amour et prétend l'amadouer par l'offre de l'empire. Elle va même jusqu'à demander la complicité de cette Vénus responsable de l'état dans lequel elle se trouve:

Déesse venge-toi; nos causes sont pareilles  
Qu'il aime... (821-822)

On sait la suite. Thésée revient du rivage des morts, l'illusion est brisée. Le dernier supplice de son éros bafoué est la nouvelle d'un Hippolyte amoureux d'Aricie, ce qui,

apres une brève mais terrible flambée de jalousie, la laisse  
anéantie. Et Phèdre se donnera la mort, une Phèdre creusée,  
vide, à l'image de son désir à qui il ne fut jamais donné  
d'être assouvi:

Hélas! du crime affreux dont la honte me suit  
Jamais mon triste coeur n'a recueilli le fruit.  
(1291-1292)

Esther

Il peut à première vue sembler vain de rechercher la dimension érotique d'une oeuvre créée expressément pour un théâtre et des acteurs qu'il ne fallait pas échauffer. Une telle intention est en effet à l'origine d'Esther: Mme de Brinon, la supérieure, écrivant pour les petites pensionnaires de Saint-Cyr des pièces malheureusement trop plates, Mme de Maintenon demanda à Racine de composer "quelque espèce de poème moral ou historique dont l'amour fut entièrement banni, et dans lequel il ne crût pas que sa réputation fut intéressée parce que la pièce resterait ensevelie à Saint-Cyr." Voilà donc le genre de rentrée qui était demandé à celui qui, douze ans auparavant, faisait transir et brûler sur la scène une femme en mal d'amour, coupable de surcroît! Racine, en bon courtisan, se plie donc à la volonté royale et crée ce conte pour jeunes filles pieuses et bien élevées, tout en tâchant de rester dans les limites imposées par la dévote dame.

Mais ni un hiatus de douze ans, ni une conversion, un assagissement, un mariage de raison ou une charge d'historiographe ne peuvent totalement chasser une inspiration ou abolir une manière responsables de ses chefs d'oeuvre passés. Aussi, bien que son cri ne soit plus qu'un murmure, ses intentions innocentes, et ses flèches légitimes, Eros est encore de la fête. Un Eros en veilleuse, soit, pâle reflet de ce qu'il était jadis, mais assez lumineux pour colorer d'un halo de sensualité le fond de ce conte vertueux.

Ce qui, dans la pièce, participe d'un érotisme délicat provient d'une part du personnage d'Esther et d'autre part du chœur de jeunes filles qui l'entoure.

Egarée parmi les plantes carnivores du jardin racinien, Esther est une rose à laquelle on a retiré les épines. Elle diffuse une tendre sensualité qui n'est pas sans rappeler Monime, cet autre tendron. Qu'elle paraisse, et le fier Assuérus tombe sous son charme:

Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce  
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse. (668-670)

C'est sa beauté, on le sait, qui lui a valu d'avoir été choisie pour remplacer "l'altière Vasthi" que le roi "chassa de son trône, ainsi que de son lit." Mais l'attrait d'Esther --du moins dans la pièce de Racine, sinon dans le récit biblique beaucoup plus cru -- semble moins résider dans sa

perfection physique que dans l'aura de pureté et de vulnérabilité qui l'accompagne. On se souvient comment Junie plut, malgré elle, à Néron: "levant au ciel ses yeux mouillés de larmes...belle sans ornements...de ses yeux les timides douceurs.. " Esther plait aussi à Assuérus par sa désarmante et touchante simplicité. Alors que ses rivales, afin de se donner un avantage, se parent de titres de noblesse et empruntent le secours "de superbes atours" (v. 60), Esther présente l'image --chère à l'érotique racinienne-- de la vierge éplorée (ou persécutée):

Et moi, pour toute brigue et pour tout artifice,  
De mes larmes au ciel j'offrais le sacrifice (63-64)  
.....

De mes faibles attraits, le roi parut frappé;  
Il m'observa longtemps dans un sombre silence. (70-71)

Une fois élue, et reine, et mariée, Esther reste à travers la pièce incroyablement vierge: tourterelle tremblant devant l'oiseleur, elle n'atteint jamais à l'assurance d'une épouse. Lorsqu'elle est prête à dévoiler à Assuérus le secret de son origine, elle fait très petite fille devant affronter l'ogre:

Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte  
L'auguste majesté sur votre front empreinte;  
Jugez combien ce front irrité contre moi  
Dans mon âme troublée a dû jeter d'effroi;  
Sur ce trône sacré qu'environne la foudre  
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre.  
Helas, sans frissonner, quel cœur audacieux  
Soutiendrait les éclairs qui partaient de vos yeux?  
(645-652)

Cette pudeur, cette crainte, ces battements de coeur, voilà qui ne pouvait manquer de chatouiller délicieusement un Louis Quatorze vieillissant. Mais c'est aussi, après tout, ce qu'il y a de plus charmant dans l'oeuvre.

Dans le même ordre d'idée, les chœurs de jeunes filles israélites sont autant de troupeaux d'agnelles dont la timide présence sert d'écho à la vénérable féminité d'Esther. Porte-paroles du peuple juif asservi, elles sont par conséquent elles-mêmes "captives" et contribuent par là au thème racinien de l'innocence opprimée:

N'était-ce pas assez qu'un vainqueur odieux  
De l'auguste Sion eût détruit tous les charmes  
Et traîne ses enfants captifs en mille lieux?  
O mortelles alarmes!  
Faibles agneaux livrés à des loups furieux,  
Nos soupirs sont nos seules armes.  
O mortelles alarmes... (v. 302-307)

Pour ces jouvencelles, Aman, le Méchant, que doit vaincre la blanche Esther, prend l'allure d'une bête féroce dont le sadique instinct est source de frayeur et de trouble:

(une des plus jeunes)  
Je ne sais si ce tigre a reconnu sa proie.  
Mais en nous regardant, mes soeurs, il m'a semblé  
Qu'il avait dans les yeux une barbare joie  
Dont mon sang est encore troublé. (942-945)

Véritable traître de mélodrame, Aman a d'ailleurs tous les défauts et le roi Assuérus, une fois dessillé par les explications d'Esther, l'accuse même de vouloir faire violence à

la reine:

Quoi! Le traître sur vous porte ses mains hardies! (1168)

Cette phrase, soit dit en passant, déborderait un peu du cadre impose par Mme de Maintenon s'il ne s'agissait d'un malentendu: plus de peur que de mal!

En fin de compte, ce qui fait l'intérêt d'Esther --et son originalité-- dans le contexte de la conception racinienne de l'érotisme, c'est le côté pastel, voilé, de son contenu sensuel. Eros y est comme apprivoisé, pacifié, non plus voluptueux ou sanglant. Le registre de Racine s'est mis en sourdine: Esther, c'est un drame de sérail pour mineures.

Athalie

Madame de Sévigné écrivait après Esther que Racine aime Dieu comme il aimait ses maîtresse. Le piquant de cette boutade mis à part, la phrase exprime une équivalence fort intéressante lorsqu'on l'applique à Athalie: Racine met dans cette tragédie sacrée la même violence, la même implacabilité, la même férocité que l'on relevait dans les tragédies profanes. Si les motifs ne sont plus les mêmes, les procédés mis en oeuvre se ressemblent.

On sait les raisons pour ~~lesquelles~~ la sensualité du désir a été étouffée dans Athalie : il ne fallait pas troubler les jeunes filles de Saint-Cyr, interprètes de la tragédie, ni déplaire à la prude Mme de Maintenon. Comme pour Esther, cependant, le Racine de la première manière, le créateur des Néron et des Roxane, perce sous l'auteur de drames sacrés. Non pas en mettant en sourdine les éclats d'eros, qui dans Esther est une pâle imitation de l'instinct érotique dans les tragédies profanes, mais en retenant de l'eros-agression la seconde partie de cet "affect". c'est-à-dire l'agression, qui devient démesurée et donne le ton à la tragédie, et en remplaçant la dynamique de l'eros par celle de Thanatos, à valeur égale mais antithétique.

Voltaire pensait qu'Athalie était le chef d'oeuvre de l'esprit humain parce que Racine avait réussi à faire en Français une tragédie sans amour qui fut intéressante. Selon nous, si Athalie est "intéressante" c'est que dans ses effets, elle projette une certaine qualité qui rivalise avec les tragédies les plus chargées de passion charnelle.

De fait, d'une façon soit analogique, soit déguisée, bien des éléments entrant dans la composition d'Athalie sont des transpositions de ce qui jusqu'à Phedre, relevait d'une érotique.

Ainsi l'image-souvenir qui obnubilait l'esprit d'une Andromaque, d'une Mérénicé, d'une Ériphile, et qui était soumise à tout un protocole de répétition, trouve sa place dans Athalie avec Josabeth: celle-ci est poursuivie par la mémoire de l'effrayante nuit où elle sauva Eliacin de la vengeance d'Athalie:

Hélas! l'état horrible où le ciel me l'offrit  
 Revient à tout moment effrayer mon esprit,  
 De princes égorgés la chambre était remplie;  
 Un poignard à la main l'implacable Athalie  
 Au carnage animait ses barbares soldats  
 Et poursuivait le cours de ses assassinats.  
 Joas, laissé pour mort, frappa soudain ma vue:  
 Je me figure encore sa nourrice éperdue,  
 Qui devant les bourreaux s'était jetée en vain,  
 Et faible, le tenait renversé sur son sein.  
 Je le pris tout sanglant. Et baignant son visage,  
 Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage;  
 Et soit frayeur encore, ou pour me caresser,  
 De ses bras innocents je me sentis presser. (243-254)

L'image suscitée est non point érotique, certes, mais remplie de cette violence qui caractérisait les autres tableaux

raciniens.

Ainsi la grande scène au cours de laquelle Athalie questionne le jeune Joas-Eliacin (scène VI, Acte II), rappelle, en déguisé, le jeu sadique auquel, dans la relation maître-esclave, le "bourreau" se livre avec sa "victime".

Athalie ne veut-elle pas détruire ou posséder Joas?

Le personnage d'Athalie, surtout, est le plus chargé d'échos des tragédies passées. Elle aussi est guidée plus par les émotions que par la raison. C'est d'ailleurs par là qu'elle sera vulnérable. Elle aussi est primitive, violente, dominatrice. Elle aussi tombe sous un "charme" (Joas):

Soit qu'elle eut même en lui vu je ne sais quel charme  
J'ai trouvé son courroux chancelant, incertain  
Et déjà remettant sa vengeance à demain. (884-886)

Ce qu'elle ressent devant Joas, c'est un peu "l'éblouissement qui saisit le monstre devant l'inaccessible pureté qui l'accable du sentiment de sa déchéance"<sup>1</sup> Transfiguré, déguisé, le vieux fond incestueux s'y distingue en filigrane, et le thème de la consanguinité relie Athalie à La Thébaine, Britannicus, et Phèdre, tragédies où l'inceste et le meurtre de famille sont en rapport étroit avec l'unité de sang.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Marcel Gutwirth, Jean Racine: Un Itinéraire poétique, op. cit., p. 157.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet le bel article de Georges May, "L'Unité de sang chez Racine", "Revue d'Histoire Littéraire de la France" Mars-Avril 1972, No. 2, pp. 209-233.

De même qu'Hippolyte fut la cause de l'anéantissement de Phèdre, de même, sous l'action d'une fatalité révélée en un songe célèbre, Joas est le glaive au coeur d'Athalie. Elle connaît le trouble, les angoisses, l'horreur:

Agar

A vos sens agités venez rendre la paix

Athalie

Non, je ne puis: tu vois mon trouble et ma faiblesse (434)

.....

O ciel! plus j'examine et plus je le regarde...  
O'est lui! d'horreur encor tous mes sens sont saisis.  
(620-621)

L'énergie, la pulsion majeure qui caractérise Athalie est la Destructivité. Elle rend "meurtre pour meurtre, outrage pour outrage". Conduite par thanatos --l'envers d'eros qu'elle "a étouffé en elle"--elle ne connaît que la haine et la revanche. Or, dans les tragédies profanes, quand eros est frustré et inassouvi, il devient Aggression, qu'elle soit dirigée vers autrui ou se retourne sur soi-même. Dans Athalie, cas unique à tout ce théâtre, c'est la Destructivité qui est minée par un Eros<sup>1</sup>, et non l'inverse. Aussi les réactions d'Athalie sont-elles sur ce point diamétralement opposées à celles des autres héroïnes: alors que Roxane ou Hermione devenaient, par frustration, des tigresses altérées de sang, Athalie devient "humaine", femme, ne serait-ce que temporairement:

---

<sup>1</sup> Eros est pris ici (et ici seulement) au sens "sororal" du mot. Il représente la tendresse de l'amour et non la sensualité.

Ami, depuis deux jours, je ne la connais plus.  
Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,  
Élevée au dessus de son sexe timide (870-872)  
.....

Elle flotte, elle hésite, en un mot elle est femme. (876)

Suprême ironie d'un théâtre où l'amour est placé  
sous le signe du néfaste, Athalie périra presque à cause  
d'un moment de tendresse pour un enfant.

## CONCLUSION

Au terme de cette étude, on ne peut s'empêcher de remarquer, comme tant d'autres exégètes de Racine, qu'il se dégage de ce théâtre un sentiment d'harmonie, une impression d'unité profonde. C'est cette "certaine cohésion qui fait la joie de tous les thématiseurs"<sup>1</sup> que l'on voudrait maintenant ~~examiner~~ examiner. Car en matière d'érotique aussi, certaines concordances, certaines oppositions, un langage, contribuent à donner à l'ensemble de l'oeuvre racinienne son eurhythmie particulière.

Envisagée sous l'angle chronologique, comme on l'a fait, cette oeuvre s'ordonne selon une disposition curieusement symétrique. C'est ainsi que les onze tragédies se divisent "naturellement" en trois groupes (2, 7, 2), le dernier groupe rappelant certains traits du premier.

La Thébaïde et Alexandre, coups d'essais d'un dramaturge cherchant la voie de son génie, forment la première

---

<sup>1</sup> Marcel Gutwirth, Racine, op. cit., p.159.

période. Dans La Thébaine, on l'a vu, l'accent porte sur la haine divisive qui oppose les frères ennemis. Le climat de la pièce est imprégné de violence et l'on y tue plus que l'on y aime. Alexandre, par contraste, est, comme aurait pu le dire Maquih, une pièce rose: l'eros y est tendre et virginal et la sensualité encore voilée.

La deuxième période est délimitée par cette éblouissante série de chefs d'oeuvre allant d'Andromaque --tragédie combinant elle-même certains des éléments des deux tragédies qui la précèdent-- à Phèdre. Là, Racine y joue à plein sur l'orgue des passions, et les stridences d'Hermione, les lourds accents de Phèdre répondent aux grondements de Mithridate ou à la mélodie plaintive de Bérénice.

Dans la troisième période, on retrouve, mutatis mutandis, l'effet de contraste qui opposait les deux premiers essais raciniens. Esther, après le silence de Racine, est une pièce tendre aux tons pastels dans laquelle on retrouve très peu de choses de son modèle biblique, voluptueux et sanglant. Athalie, au contraire, est une tragédie violente, aux haines implacables, rappelant par sa férocité, par l'emprise de Thanatos, la sanglante Thébaine.

Ce cycle racinien s'achève donc comme il avait commencé, par la violence alternant avec la "tendresse", donnant par là-même à l'ensemble de l'oeuvre une certaine ordonnance harmonieuse. Mais cette symétrie ne doit pas donner l'impression d'un statisme: l'eros racinien, en fait, est marqué par une

evolution qui se manifeste de plusieurs façons.

Tout d'abord, d'Andromaque à Phèdre, c'est-à-dire dans ce qui forme le coeur de l'oeuvre racinienne, l'agression, l'une des constantes de cet eros, tend à se tourner "vers le dehors" jusqu'à Mithridate, et le "sadisme" est la dominante: Pyrrhus, Néron, Roxane, sont les meilleurs exemples de personnages poussés par un instinct érotique vindicatif, "dévorant", et despote. Après Mithridate, et cette tragédie incluse, l'agression se tourne généralement sur soi-même. Une certaine joie perverse dans le malheur, d'allure masochiste, devient maintenant prédominante. Eriphile, puis Phèdre, semblent éprouver un certain "appétit" de souffrir: Eros, contenant sa propre destruction, se dévore.

Parallèlement à ce mouvement auto-destructeur de l'eros, on remarque un accroissement progressif du sentiment de la Faute, qui accompagne l'état de désir. Ce sentiment était déjà esquissé dans Mithridate avec le personnage de Monime. Honteuse d'avoir pensé à l'amour de Xipharès maintenant qu'elle sait que Mithridate n'est pas mort, elle s'écrie:

Ah! retour qui me tue!  
Malheureuse! comment paraîtrai-je à sa vue,  
Son diadème au front, et, dans le fond du coeur,  
Phoedime...Tu m'entends et tu vois ma rougeur. (391-394)

L'idée de faute s'affirme dans Iphigénie où l'eros est condamné par Eriphile:

Dans la nuit du tombeau j'enfermerai ma honte

Sans chercher des parents si longtemps ignorés  
Et que ma folle amour a trop déshonorés. (526-528)

Enfin dans Phèdre, la faute plane sur l'ensemble de la tragédie et donne une dimension supplémentaire à l'eros des personnages: Hippolyte et même Aricie en sont touchés; quant à la fille de Pasiphaé, c'est là son calvaire et sa perte.

L'érotisme racinien évolue en ceci que la faim charnelle, la tyrannie des sens, paraissent prendre une emprise de plus en plus grande sur les personnages. Non que Pyrrhus ou Hermione ou encore Néron en soient exempts, mais le désir semble être ressenti avec plus de gravité par Mithridate, Eriphile et Phèdre. En d'autres termes, l'on peut avancer que, malgré l'intensité et la sévérité de leur pulsion amoureuse, des personnages comme Pyrrhus, à un degré plus élevé Néron, et jusqu'à un certain point Roxane, se livrent à une sorte de "jeu" d'espèce érotique: eros n'est pas encore un accablement mais un aiguillon. Avec Mithridate et les pièces qui la suivent, le "jeu" disparaîtra, la chair se sait impérieuse, sa faim implacable.

S'il est vrai que cet érotisme évolue à travers les tragédies et n'est ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, il n'en reste pas moins incontestablement racinien: ce qui, par dessus tout, l'identifie en sa particularité, c'est le langage.

Gide a dit un jour dans une remarque désormais célèbre que le classicisme tend tout entier vers la litote; c'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. La remarque s'applique assez bien à l'érotisme racinien: la rigidité de la structure de la tragédie, les règles imposées, la discrétion exigée par les bienséances, l'économie des moyens mis en oeuvre, tout cela favorisait la création d'une atmosphère où chaque mot, chaque geste, chaque soupir échappé se gonflent d'un sens, prennent une intensité, une valeur remarquables. Quelle vie dans les images évoquées! Mais aussi quelle élégance et quelle sobriété dans l'expression! Comme l'observe Michel Leiris dans une phrase suggestive: "j'aime surtout Racine...à cause de la versification racinienne qui présente, en même temps que cette roideur antique à laquelle j'attache tant de prix, une sorte de duveté d'alcôve ou toutes les lignes sont fluides comme celles d'un corps en amour".<sup>1</sup>

Basés que nous sommes par l'exhibitionnisme littéraire contemporain, nous ne devons pas oublier que, tout discret qu'il soit, le langage racinien sait parfaitement évoquer toute la sensualité de l'amour ou l'exaspération du désir. Pour cela, point n'est besoin de termes crus: "si les termes de feux, de flammes, ont désigné la passion de l'amour, c'est qu'un tel sentiment s'accompagne d'une certaine chaleur vitale, c'est que le moral ne va pas sans une part de physique."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, L'Age d'homme (Paris, 1946), p.75.

<sup>2</sup> J. Pommier, Aspects de Racine, op. cit., p.290.

En même temps, parce que le langage tend à exprimer l'essence du désir, la nudité de la passion, sans tomber dans l'accidental ou l'anecdotique, il symbolise une érotique ou il n'entre aucune vulgarité. C'est pourquoi il nous semble qu'on ne saurait réduire l'intensité de la pulsion érotique des personnages à des images de ce genre:

Hermione is so divorced by now from reality that Pyrrhus' words about the hatred of Andromaque have not registered:

Vous venez de mon front observer la pâleur

Pour aller dans ses bras rire de ma douleur.

The lurid imagination is conjuring up the preliminaries of sexual intercourse: Pyrrhus happily whipping off his pants, Andromaque letting down her knickers, or whatever she wore, and the two lovers falling on top of one another...

De même l'atmosphère de Bérénice, toute en nuances et en pastels, se prête mal à des remarques du genre suivant: "and whatever Louis XIV's relations with Marie Mancini, I always goggle at the idea of that five years courtship in Bérénice without a single go".<sup>1</sup>

Non, vraiment, Racine, ce n'est pas cela. C'est une volupté de l'oreille, c'est une sensualité douce ou effrénée, mais qui reste toujours au niveau privilégié et sublime de la tragédie.

---

1

Martin Turnell, Jean Racine: Dramatist (New York, 1972), pages 82 et 13.

OUVRAGES CONSULTÉS

I. Oeuvres sur Racine.

- Adam, A., "Racine", Histoire de la littérature française au XVIIème siècle, Paris, Domat, 1954, vol.IV.
- Barthes, R., Sur Racine, Paris, Les Editions du Seuil, 1963.
- Baudouin, C., Jean Racine, Paris, Plon, 1963.
- Béguin, A., "Phèdre nocturne", Labyrinthe, vol.I, 1945.
- Bénichou, P., Morales du grand siècle, Paris, Gallimard, 1948.
- Brisson, P., Les Deux visages de Racine, Paris, Gallimard, 1944.
- Butler, P. Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine, Paris, Nizet, 1959.
- Cahen, J., Le vocabulaire de Racine, Paris, Droz, 1946.
- Clark, A.F.S., Jean Racine, Cambridge, Harvard University Press, 1939.
- Dédéyan, C., Racine et sa Phèdre, Paris, s.d.
- Descotes, Maurice, Les Grands rôles dans le théâtre de Racine, Paris, P.U.F., 1957.
- Doubrovsky, S., Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, 1963.

- Edwards, M., La Thébaïde de Racine, Paris, Nizet, 1965.
- Elliott, R., Mythe et légende dans le théâtre de Racine, Paris, Minard, 1969.
- Giraudoux, J., Racine, Paris, Grasset, 1930.
- Goldmann, L., Racine, Paris, L'Arche, 1956.
- \_\_\_\_\_ Le Dieu caché, Paris, Gallimard, 1955.
- Guéguen, Pierre, Poésie de Racine, Paris, Editions du Rond-Point, 1946.
- Hubert, Judd, Essai d'exégèse racinienne, Paris, Librairie Nizet, 1956.
- Jasinski, René, Vers le vrai Racine, Paris, Colin, 1958.
- Knapp, B., Jean Racine: Mythos and Renewal in Modern Theater, The University of Alabama Press, 1971.
- Knight, R.C., Racine et la Grèce, Paris, Boivin, 1949.
- Lacretelle, R&J. de., La Vie privée de Racine, Paris, Hachette, 1949.
- Lancaster, H.C., A History of French Dramatic Literature in the Seventeen Century, 9 vol., Baltimore, The John Hopkins University Press, 1929-1942.
- Lapp, J.C., Aspects of Racinian Tragedy, Toronto, University of Toronto Press, 1955.
- Lemaitre, J., Jean Racine, Paris, Calmann-Levy, 1908.
- Lion, F., Les Rêves de Racine, Paris, Laffont, 1948.
- Masson-Forestier, Autour d'un Racine ignoré, Paris, Mercure de France, 1910.
- Maulnier, Th., Racine, Paris, Gallimard, 1947.
- \_\_\_\_\_ Lecture de Phèdre, Paris, Gallimard, 1942.

- Mourgues, O., de., Racine, Cambridge University Press, 1967.
- Mauriac, F., La Vie de Jean Racine, Paris, Plon, 1928.
- Mauron, Ch., L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine, Gap, Editions Ophrys, 1957.
- May, G., "L'unité de sang chez Racine," Revue d'Histoire Littéraire de la France, Paris, Armand Colin, Mars-Avril 1972, No. 2.
- Mongredien, G., La vie littéraire au XVIIème, Paris, 1947.
- Moreau, P., Racine, L'Homme et l'oeuvre, Paris, Hatier, 1963.
- Mornet, Daniel, Histoire de la Littérature Française Classique, Paris, Armand Colin, 1942.
- Nelson, J., Corneille and Racine, Prentice-Hall, New-Jersey, 1966.
- Peyre, H., Le Classicisme Français, New York, Edition de la Maison Française, 1942.
- Picard, R., La Carrière de Jean Racine, Paris, Gallimard, 1956.
- Pommier, J., Aspects de Racine, Paris, Nizet, 1954.
- Racine, J., Oeuvres complètes, Editions du Seuil, 1962.
- Scherer, J., La Dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1950.
- Segond, J., Psychologie de Jean Racine, Paris, Les Belles Lettres, 1940.
- Starobinski, J., "Racine et la poétique du regard", La Nouvelle Revue Française, vol.V, 1957.
- Truc, G., Jean Racine, Paris, Garnier, 1926.
- Turnell, M., Jean Racine Dramatist, New York, New Directions Publishing Corporation, 1972.

- Valéry, P. "Sur Phèdre femme", Oeuvres, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", vol. 1, 1957.
- Vinaver, E., Racine et la poésie tragique, Paris, Nizet, 1963.
- Vossler, K., Jean Racine, Bühl, Rol. Winnenden, 1948.
- Weinberg, B., The Art of Jean Racine, University of Chicago Press, 1963.

## II. Oeuvres sur l'érotisme.

- Brown, N., Eros et Thanatos, Paris, Denoël, 1972.
- Bataille, G., L'Érotisme, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.
- Chasseguet, J., La sexualité féminine, Paris, Payot, 1964.
- David, Ch., L'Etat amoureux, Essais psychanalytiques, Paris, Payot, 1971
- Drouin, H., Femmes damnées, Paris, Gallimard, 1929.
- Dulong, Claude, L'Amour au 17ème, Paris, Hachette, 1969.
- Fain, M., Eros et Antéros, réflexions psychanalytiques sur la sexualité, Paris, Payot, 1971.
- Freud, S., A General Introduction to Psychoanalysis, New York, Washington Square Press, 1962.
- Green, A., Un Oeil en trop, Le Complexe d'Oedipe dans la tragédie, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.

- Jung, C.G., Métamorphoses de l'âme et ses symboles, Librairie de l'université, Genève, 1967.
- Kiefer, O., Sexual Life in Ancient Rome, London, Abbey Library, 1971.
- Lagache, (Dr.) La Jalousie amoureuse, Paris, P.U.F., 1947.
- Leiris, M., L'Age d'homme, Paris, Gallimard, 1946.
- Licht, H., Sexual Life in Ancient Greece, London, Abbey Library, 1971.
- Lo Duca, Histoire de l'érotisme, Paris, J.J. Pauvert, 1959.
- Mullaby, P., OEdipe, du mythe au complexe, Paris, Payot, 1951.
- Nacht, S, (Dr. ) Le Masochisme, Paris, Payot, 1965.
- Nadal, Octave, Sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille, Paris, Gallimard, 1948.
- Rougemont, D. de., L'Amour et l'Occident, Paris, Plon, 1959.
- \_\_\_\_\_ Les Mythes de l'amour, Paris, Gallimard, 1939.
- Schelsky, H., Sociologie de la sexualité, Paris, Gallimard, 1966.
- Stendhal, De L'amour, Paris, Garnier, 1959.