

Le texte caché racinien: doutes et hypothèses.

Giovanni Raboni a traduit deux fois *Phèdre* : en 1984, pour une mise en scène de Luca Ronconi (à Prato et ensuite à Turin, etc...), et en 1999 pour un spectacle monté par Marco Sciaccaluga, à Gênes.<sup>1</sup> Dans l'ensemble, il s'agit d'excellentes traductions, mais dans les deux cas il y a une incompréhension du texte français qui me semble emblématique et qui peut être le point de départ de cet article. Dans la troisième scène de l'acte IV, après avoir maudit et exilé son fils, et après avoir demandé à Neptune de le punir, Thésée s'écrie : « Misérable, tu cours à ta perte infaillible!/ Neptune, par le fleuve aux dieux mêmes terrible/ m'a donné sa parole, et va l'exécuter" (v. 1157-1159). En 1984 Raboni traduisit ainsi : « Va', corri alla tua perdita. E' una meta infallibile./ Anche agli Dei, per i suoi flutti, temibile, Nettuno ecc...". En 1999, il corrigea ainsi: "Corri alla tua rovina, miserabile./ Non hai scampo. Nettuno, col suo flutto terribile/ persino agli altri Dèi,/ manterrà la parola ecc...". Dans les deux versions, c'est le dieu de la mer, qui, à cause de ses "flutti" (une traduction trop libre du mot "fleuve"), est dangereux pour les autres divinités. Mais il aurait suffi de donner un coup d'œil au passage correspondant de Sénèque, qui est tout à fait clair, ou consulter un dictionnaire mythologique pour apprendre que, d'après Hésiode (*Théogonie*, vv. 775-806), quand les dieux se disputaient entre eux, ils avaient l'habitude de jurer sur un peu d'eau puisée dans ce fleuve des Enfers qui s'appelle Styx. Si par hasard un dieu se parjurait, la punition encourue serait affreuse.<sup>2</sup> L'erreur réitérée de Raboni est d'autant

---

<sup>1</sup> L'une a été publiée par Rizzoli, l'autre par Marietti. Dans celle-ci Raboni explique qu'il fut déçu lorsqu'il entendit sa première traduction déclamée par les acteurs: le « vers libre » ne semblait que de la prose. Dans la deuxième tentative il employa un mélange de vers de sept et de onze syllabes, qui est traditionnel dans l'histoire de la poésie italienne (Petrarca, Leopardi, etc..) et respecta moins la lettre du texte. Sur la réalisation de 1984, voir Angela De Lorenzis, *Ronconi e Racine. La regia della « Fedra »*, Napoli, Ed. dell'Istituto Universitario Orientale, 1988.

<sup>2</sup> Ni ambrosie ni nectar, et neuf ans loin des banquets des immortels.

plus surprenante que la traduction de Giuseppe Ungaretti, publiée en 1950 par Mondadori, était, en ce qui concerne ces vers, tout à fait exacte : “[...] / Nettuno, per il fiume anche agli Dei / Terribile, m’ha dato / La sua parola ecc...”. Il en va de même pour celle de Maria Ortiz (Sansoni, 1963) : “Nettuno lo giurò pel fiume tremendo agli stessi Dei”. Un soupçon m’effleure : Raboni, personne d’une grande culture et assez méticuleux dans son travail, connaissait probablement ce détail du mythe de Poséidon, mais, étant donné la destination théâtrale, plus qu’éditoriale, de sa traduction, il a voulu y introduire cette erreur pour épargner aux spectateurs l’ennui de ne pas comprendre. En effet, la solution d’Ungaretti, aussi bien que celle de Maria Ortiz (et beaucoup d’autres) correspondent exactement à la pensée de Racine, mais, à cause de cela même, sont tout à fait incompréhensibles pour celui qui écoute dans un théâtre, puisqu’il n’a pas la possibilité de lire des notes explicatives, et, aux yeux de Racine, le public est censé avoir une très bonne connaissance de la mythologie grecque. Si certains ne l’ont pas bien étudiée ou en ont oublié quelques détails, tant pis pour eux !

Quel que fût l’auteur du sonnet qui déclencha la guerre entre les supporteurs de Racine et ceux de la duchesse de Bouillon, favorable à Pradon, il faut reconnaître qu’il avait en partie raison. Vous rappelez-vous ? “Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême / Dit des vers où d’abord personne n’entend rien »<sup>3</sup>. En effet personne ne comprend pourquoi le Styx est terrible même pour les dieux. Racine fait partie de la grande catégorie des écrivains dont les textes sont très riches en données intertextuelles qu’on n’arrive pas à déchiffrer immédiatement. La compréhension de ces références ou allusions obscures est d’autre part une étape obligée pour parvenir à un « plaisir du texte » complet. Par conséquent, l’exploration des sources de Racine n’est jamais un acte de

---

<sup>3</sup> Voir Raymond Picard, *Corpus racinianum*, Paris, Belles Lettres, 1956, p. 77.

vaine érudition extrinsèque. Il s'agit presque toujours d'une tentative de restaurer une dimension à moitié cachée du texte lui-même. Et puisque les conventions théâtrales de l'époque obligeaient les auteurs à respecter une « klassische Dämpfung<sup>4</sup> » (atténuation, amortissement), ces éléments de la communication qui restaient en partie souterrains et cachés (comme le dieu d'Isaïe) étaient probablement nécessaires pour rétablir l'équilibre, en corrigeant, par un effet de « pédale », celui de la « sourdine » classique. Ils laissent entrevoir en filigrane des horreurs, des cruautés ou perversions qu'on ne pouvait ni nommer ni représenter, si on voulait respecter les bienséances<sup>5</sup>, ils rendent ainsi plus sombre l'horizon dans lequel les personnages agissent, augmentent l'érotisme qui imprègne la tragédie, intensifient la Terreur et la Compassion. Soit qu'on adhère à la traditionnelle mais aujourd'hui encore contestée définition de « janséniste » pour le théâtre de Racine, soit que, au contraire, on préfère interpréter la négativité universelle exprimée par ses pièces comme un retour laïque à la vision tragique de l'antiquité gréco-romaine<sup>6</sup> (c'est une dispute dans laquelle je ne veux pas entrer dans cet article), il faut quand même reconnaître que pour l'auteur existait une très forte nécessité de communiquer au spectateur/lecteur l'idée que les souffrances montrées sur

---

<sup>4</sup> L'allusion se rapporte, évidemment, à l'article de Leo Spitzer, "Die klassische Dämpfung in Racines Stil", dans *Romanische Stil-und Literaturstudien*, Marburg, Elwert, 1931, vol. I, p. 135-268.

<sup>5</sup> Dans la "Préface de Cromwell", Victor Hugo critique Racine de ne pas avoir eu le courage de montrer directement aux spectateurs la scène fondamentale de *Britannicus*, pour obéir au goût classique : « S'il n'eût pas été paralysé comme il l'était par les préjugés de son siècle, s'il eût été moins souvent touché par la torpille classique, il n'eût point manqué de jeter Locuste dans son drame entre Narcisse et Néron, et surtout n'eût pas relégué dans la coulisse cette admirable scène du banquet où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation. Mais peut-on exiger de l'oiseau qu'il vole sous le récipient pneumatique? » (*Préface de Cromwell*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1963, t. I, p. 432).

<sup>6</sup> Dans la deuxième moitié du XXe siècle, la discussion sur le jansénisme racinien, que l'on aurait pu croire résolue positivement, a été renouvelée avec une majorité d'études orientées vers le doute ou la négation, avec de vives polémiques. Parmi les contraires Delcroix, Knight, Picard, Sellier, Forestier. Favorables : Goldmann, Bénichou, Mauron, Orlando, Rohou... Au dessus de la mêlée: Patrick Dandrey.

la scène ne sont pas des exceptions, mais sont la règle. Pour étendre, dans l'espace et dans le temps, le sentiment du tragique, qu'aurait pu faire Racine si ce n'est d'avoir recours à des références et des allusions, en réalisant une dialectique entre le texte et ses sources littéraires ou entre le texte et les événements racontés par les historiens ? Ces « link » n'ont pas tous le même degré de visibilité. Il y en a qui sont tout de suite assimilables, et d'autres, comme par exemple l'allusion au Styx, qui au début sont obscurs. Parfois ils affleurent à peine à la surface, d'autres fois ils sont tout à fait invisibles et ce sont les préfaces qui peuvent en signaler l'existence et, éventuellement, la fonction. Du point de vue d'une théorie de l'interprétation du texte, c'est justement cette dernière catégorie de références – celles qui sont cachées – qui nous pose les problèmes les plus stimulants.

Les meilleurs exemples de cette stratification sémantique du texte nous ne les trouvons pas, à mon avis, dans *Phèdre*, où « l'affreuse vérité » (v. 1202) est plus intérieure, mais dans les tragédies où l'obsession, même extérieure, du pouvoir est plus évidente, comme par exemple *Britannicus* et *Bajazet*. À propos de la première, il faut dire que, par rapport aux différentes façons d'utiliser les sources (Tacite, Suétone, Dion Cassius, certains Pères de l'Église, etc...), on peut regrouper les « horreurs » en quatre catégories différentes. À côté de celles qui se manifestent sur la scène elle-même, et qui sont parfois ou imaginaires ou « déplacées <sup>7</sup> » (comme dans certains rêves), il y a les horreurs auxquelles les personnages font allusion plus ou moins explicitement. Il faut attribuer une grande importance aux renvois aux violences d'Auguste pendant les guerres civiles (v. 34) et aux honneurs rendus à sa troisième femme, Livie Drusille (v. 84), qui, d'après les historiens, aurait commis des crimes atroces, parmi lesquels

---

<sup>7</sup> Derrière les trahisons de l'hypocrite Narcisse on entrevoit les plus réelles perfidies des précepteurs choisis par Agrippine pour le pauvre Britannicus, qu'ils avaient déjà essayé d'empoisonner.

la persécution des petit-fils de l'empereur, et en particulier d'Agrippa Postumus (vv. 865-866) : si l'exemplaire Auguste, qui est pour beaucoup de spectateurs une espèce de « saint » laïque, fut lui aussi au centre de forfaits affreux, cela veut dire que le mal est vraiment le maître absolu de l'histoire et que Satan est « le Prince de ce monde »<sup>8</sup>. Voici d'autres exemples : l'empoisonnement de Claudius par sa femme Agrippine (v. 1183 et v. 1292), le « suicide » provoqué de Silanus, frère de Junie (v. 64-66), faussement accusé d'inceste... Dans certains cas, pour ce qui est dit par les personnages une double lecture est possible : tout en ne détruisant pas la vraisemblance, on peut y voir la préfiguration de crimes futurs : le matricide (vv. 1606 ; 1696-1703), le meurtre extrêmement cruel d'Octavie (v. 461-475), celui de Burrhus (v. 1721)...

Mais il y a aussi une troisième catégorie de références significatives : les crimes auxquels le lecteur remonte par une association d'idées qui est nécessaire pour légitimer la présence de quelques noms autrement superflus. Dans la deuxième scène du premier acte, pour apaiser une Agrippine furieuse, Burrhus lui rappelle que son fils respecte les adversaires politiques et valorises les gens valables. Par exemple – ajoute-t-il – Thraseas Paetus et Corbulon, tout en portant ombrage à Néron, l'un au Sénat et l'autre à la tête de l'armée, sont encore bien vivants et en fonction (v. 207). Cela n'aurait aucun sens si l'on ne savait pas que ces deux personnalités seront cruellement contraints à se suicider quelques années plus tard. Plus loin dans la pièce, à la scène cinquième du troisième acte, Britannicus énumère imprudemment la liste de ceux qui le soutiennent contre Néron, en présence d'Agrippine et de l'hypocrite Narcisse jouant double jeu. Il prononce les noms de Sylla et Plautus (v. 907), qui ne seraient que de simples « flatus vocis » si l'on ne savait (*Annales*, XIV, 57-

---

<sup>8</sup> Cf. Gv 12, 31; 14,30; 16,11; 2 Cor 4,4.

59) que, après la mort d'Agrippine, Néron ordonna qu'on lui amène les têtes coupées de ces deux supposés rebelles.

Après avoir lu *Britannicus*, Saint-Évremond écrivit au comte de Lionne : « L'idée de Narcisse, d'Agrippine et de Néron, l'idée, dis-je, si noire et si horrible qu'on se fait de leurs crimes, ne saurait s'effacer de la mémoire du spectateur ; et quelques efforts qu'il fasse pour se défaire de la pensée de leurs cruautés, l'horreur qu'il s'en forme détruit en quelque manière la pièce »<sup>9</sup>. Mais, comme nous venons de le constater, tous les efforts de Racine ne tendent pas à libérer l'esprit du lecteur de ces sombres souvenirs, mais plutôt, au contraire, à les vivifier. Et parfois la mémoire peut ressusciter aussi des épisodes racontés par les sources, bien connus de l'auteur et des destinataires du texte, mais qui n'y sont évoqués ni de façon explicite, ni par des allusions voilées. La quatrième et dernière famille de monstruosité regroupe donc celles qui n'apparaissent pas sur la scène, qui ne sont indiquées par personne et pourraient être tout à fait écartées sans aucun dommage pour la compréhension logique du texte. Évidemment, dans ces cas là, l'art de l'interprétation devient dangereux, car il n'a pas comme point de repère des règles fondées sur un « esprit de géométrie », mais seulement de frêles intuitions alimentées par l'« esprit de finesse ».

Ce problème a explosé, avec fracas et à retardement, il y a une vingtaine d'années, à cause d'une référence à Tacite et à une brève citation des *Annales* que Roland Barthes a employée dans son étude racinienne.

---

<sup>9</sup> Cette lettre, qui remonte à mars ou avril 1670, est citée dans Jean Racine, *Théâtre – Poésie*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 1405, qui sera indiqué dorénavant par le sigle *Th-P*. De son point de vue, Saint-Évremond n'avait pas tout à fait tort, parce que, même dans la plus sombre des tragédies de Corneille (qu'il appréciait profondément), l'ombre et la lumière s'affrontent dans un âpre clair-obscur. Mais dans cette tragédie de Racine, à cause de tout ce que le spectateur/lecteur en effet ne peut pas avoir oublié, il n'y a que des ténèbres, aussi à cause du fait que le protagoniste n'est pas un véritable héros, mais plutôt un jeune garçon très naïf, qui se laisse tromper par Narcisse comme un agneau voué à l'égorgeage. Saint-Évremond n'admet pas qu'un auteur puisse avoir comme but de démontrer que l'histoire n'est qu'un immense abattoir.

Dans la section « Les deux Éros » il cherche à démontrer que, dans ces tragédies, l'identité sexuelle est la conséquence des rôles joués dans la lutte pour le pouvoir, et il remarque que « Britannicus, haï de Néron, n'en est pas moins dans un certain rapport érotique avec lui, car il suffit que la haine coïncide avec le Pouvoir pour que les sexes se partagent : Néron jouit de la souffrance de Britannicus comme de celle d'une femme aimée et torturée ». Une note assez sobre nous rappelle que le rapport érotique entre Néron et Britannicus est explicite chez Tacite.<sup>10</sup> Cela suffit pour pousser René Pommier à mettre son épée au service de la vérité et de la vertu menacées. Pour éviter d'attribuer au texte racinien des significations qui lui seraient extérieures, il suggéra de résoudre le problème d'une façon radicale en refusant la tentation de « lire en filigrane le texte de Tacite dans celui de Racine ».<sup>11</sup> Tout à fait contraire est l'opinion de Christian Surber qui a dédié un livre au rôle joué par les références dans ce théâtre<sup>12</sup>. Tout en laissant au lecteur le choix entre les différentes façons de tenir compte des « liens intertextuels », il croit pouvoir reconnaître une vraie allusion au récit tacitien dans ces mots de Burrhus : « Appelez votre frère. Oubliez dans ses bras... », et encore plus dans la réplique scandalisée de Néron « Ah! Que demandez-vous! », après laquelle Burrhus renchérit : « Non, il ne vous hait pas » (v. 1385-1386). Surber nous rappelle, à ce propos, qu'au moins à partir d'un vers célèbre du *Cid*, l'expression « ne pas haïr » était

---

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Éd. du Seuil, 1963, p. 25 et p. 93. Barthes cite *Annales*, XIII, 17: «Plusieurs écrivains de ce temps rapportent que, les jours qui précédèrent l'empoisonnement, Néron abusa fréquemment de la jeunesse de Britannicus ». L'historien ajoute : «in illum supremum Claudiorum sanguinem, stupro prius quam venenum pollutum» (le dernier rejeton de la gens Claudia, [fut] pollué par le viol avant que par le poison). La citation sert à rendre vraisemblable cette thèse : « ils [Néron et Britannicus] sont frères, ce qui veut dire, selon la nature racinienne, ennemis et englués l'un à l'autre; un rapport magique (et, selon l'Histoire érotique) les unit ».

<sup>11</sup> René Pommier, *Le "Sur Racine" de Roland Barthes*, Paris, Sedes, 1988, p. 177-179.

<sup>12</sup> *Parole, personnage et référence dans le théâtre de Jean Racine*, Genève, Droz, 1992. Pour Britannicus et Néron voir p. 147-152.

une façon d'exprimer, avec élégance, le désir réciproque entre un homme et une femme qui s'aiment sans exclusion de la dimension sexuelle.

Sans vouloir refuser (ni soutenir) la thèse de Charles Mauron d'après lequel il serait légitime de soupçonner chez Racine « une homosexualité latente »<sup>13</sup>, et malgré la meilleure volonté de valoriser au maximum l'importance de l'intertexte et des références explicites ou implicites au patrimoine culturel de ce théâtre, il est difficile de suivre Surber sur cette route. Dans un cas pareil, en ne laissant pas trop de liberté au lecteur, on lui rend probablement un bon service. L'hypothèse que le Burrhus racinien suggère avec ces vers au jeune empereur qu'il vaut mieux pour lui faire l'amour avec Britannicus semble un fastidieux contresens. Le vrai problème est un autre.

On peut imaginer une pièce dans laquelle un personnage qu'on n'avait jamais entendu nommer (le leader politique d'un régime totalitaire, ou un chef militaire), possédant un pouvoir de vie ou de mort sur d'autres personnages, ait fait séquestrer la fiancée de son frère, en décidant enfin de le faire tuer. Nous aurions, en synthèse, l'intrigue de *Britannicus*, et tous les épisodes pourraient coïncider parfaitement. Il n'y manquerait donc rien ? Ce qui manquerait seraient Tacite et Suétone, c'est-à-dire l'essentiel. Le seul mot de « Néron » contient en lui toutes les infamies qu'ils racontent, dont on ne peut le séparer, comme de la saveur de la petite madeleine sortent chez Proust, par le moyen d'une association d'idées métonymique, la maison de Combray, les personnes qui y habitent, l'église et son clocher, les gens du village, les promenades, les aubépines, les premiers amours, les lectures heureuses de l'enfance... Dans quelle mesure ce que le texte ne dit pas peut être envisagé comme y étant présent en puissance si on le trouve dans des sources littéraires très bien connues tant

---

<sup>13</sup> Charles Mauron, *L'Inconscient dans la vie et l'œuvre et la vie de Racine*, Paris – Genève, Champion – Slatkine, 1986 (réimpression de l'édition Gap, 1957), p. 270.

de l'auteur que de son public ? Est-ce qu'il s'agit d'un devoir ou d'un abus que de donner un peu de voix à ce « silence de Racine » ?<sup>14</sup>

Comme contre-épreuve, voyons les sources de *Bajazet* et leur plus ou moins transparente présence dans le texte. Celui qui aujourd'hui assiste à une représentation de cette tragédie n'a le plus souvent aucun idée à propos de qui était Amurat IV (tandis qu'il sait très bien qui était Néron), et il se trouve ainsi dans une situation semblable à celle du spectateur de la pièce imaginaire que l'on vient de décrire. Paradoxalement, la meilleure contribution critique à l'interprétation de la tragédie turque de Racine est le livre d'Alain Grosrichard, dans lequel seulement quatre pages sont dédiées au texte racinien (p. 153-156), et les autres deux cents-trente à l'intertexte : les relations de voyage.<sup>15</sup> Leur connaissance ne sert pas seulement à comprendre que, par exemple, dans la première scène du deuxième acte (premier dialogue/affrontement entre Roxane et Bajazet) Racine est en train de copier Baudier, qu'il ne nomme même pas dans ses deux préfaces,<sup>16</sup> de même que pour le vers « Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime » il copie la phrase « Ingrat, tu ne respirez que par ma bonté » de *Floridon*, une nouvelle, publiée seize ans auparavant, dont il cherche à nier

---

<sup>14</sup> Charles Mauron est convaincu que même ce qui n'est pas dit peut faire partie de la tragédie : « Racine connaissait à fond Tacite, ses auditeurs l'avaient lu aussi et, derrière cette fureur du pouvoir ou cette maternelle jalousie qu'Agrippine laisse seules paraître, chacun devine ce qui est tu » (*Ibid.*, p. 72).

<sup>15</sup> Alain Grosrichard, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

<sup>16</sup> Ni Mesnard, ni Jasinski, ni Forestier ne semblent avoir remarqué que les vers 455-470 (surtout le vers 461 : « Mais l'amour ne suit point ces lois imaginaires ») et la référence suivante au mariage entre Soliman et la très méchante Roxelane viennent tout droit et presque mot pour mot du chapitre X, « Des amours du Grand Seigneur » de l' *Histoire générale du Serrail et de la Cour du Grand Seigneur empereur des Turcs*, par le Sieur Michel Baudier, publiée en 1623 et réimprimée et mise à jour plusieurs fois. À la page 26 on peut lire le récit des malheurs arrivés à Bajazet I et à sa femme, que Tamerlan fit prisonniers et esclaves, à la suite desquels une loi fut faite pour empêcher le mariage des sultans successifs. Et après avoir dit cela, voilà notre phrase : « Mais l'amour qui ne prend loy que de soy-mesme, refusa d'obeir à celle-cy, & comanda à Solyman second d'espouser Roxelane etc... ».

l'existence.<sup>17</sup> Tout cela n'est que de l'érudition. Mais ce n'est pas sans un enrichissement critique que l'on apprend, par exemple, que dans le sérail les frères cadets du Sultan étaient enfermés pour toujours dans des *kafès*, prisons luxueuses où ils pouvaient s'accoupler seulement avec des concubines rendues stériles en attendant que d'un moment à l'autre un ordre arrive pour qu'ils se laissent étrangler paisiblement. C'est toute la signification de la pièce qui se modifie, et non seulement celle du vers 611 (« Et l'indigne prison où je suis renfermé »), si on envisage le protagoniste comme quelqu'un qui attend la chaise électrique ou l'injection mortelle dans le couloir de la mort d'un sombre pénitencier.

La couleur et la tonalité du texte ne sont plus les mêmes après avoir appris, en feuilletant les récits des voyageurs et les livres des historiens, qu'à peine Mahomet III (1595-1603) obtint le pouvoir, il fit étrangler en un seul jour ses dix-neuf frères. Ou qu'à la cour d'Ispahan ils avaient résolu ce problème brillamment en extirpant les cristallins des yeux des frères nouveaux nés du prince héritier, évitant ainsi qu'ils ne deviennent un jour des rivaux, puisque une loi établissait que celui qui ne voit pas ne peut pas régner.<sup>18</sup> Et encore : ce n'est pas la même chose de dire tout simplement « les muets », comme le fait Racine (v. 435 et v. 1278), que de lire dans tous les détails la terrifiante description de leur façon d'accomplir les sentences capitales : ils s'approchent lentement du condamné en montrant la corde de soie et en poussant de petits cris semblables à ceux des hiboux au moment où ils le saisissent. Ensuite ils détachent sa tête, l'écorchent, l'empaillent et la déposent dans un sac en velours vert : ils l'offrent ainsi à

---

<sup>17</sup> Jean Segrais, « Floridon ou l'amour imprudent », dans *Nouvelles françaises ou les Divertissements de la princesse Aurélie (Nouvelles du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 340).

<sup>18</sup> «Le Roy fait d'ordinaire passer le sceptre dans les mains de qui il veut en faisant aveugler se frères aînés» (Chardin, *Voyage en Perse*; cit. in Alain Grosrichard, *op. cit.*, p. 73-74).

l'empereur.<sup>19</sup> À la lumière des récits des voyageurs (Grosrichard, *op. cit.*, p. 81-84) les références à la vénération dont étaient entourés le sceau (vv. 1682-1684) et les lettres (v. 1183) du Sultan acquièrent un relief plus marqué. C'est sur eux que se cristallisait, d'une façon symbolique mais parfaitement efficace, une telle accumulation du pouvoir que n'importe quel fonctionnaire de l'État (sauf le machiavélique et désenchanté Acomat racinien : vv. 194-106) offrait avec joie sa tête dès que le Grand Seigneur la lui demandait (Grosrichard, p. 82 et p. 93-94).

Il n'y a aucun doute que, par rapport aux descriptions d'un monde radicalement despotique et inhumain diffusées en Europe par les relations de voyage, l'image du sérail que l'on trouve dans la pièce de Racine est assez édulcorée, car en effet les aspects les plus cruels et immoraux n'y sont pas représentés de façon explicite. Il n'y a que de fugaces allusions. Voici probablement la principale raison d'une critique que certains « connaisseurs », parmi lesquels le grand Corneille, adressèrent à la pièce en 1672 : les mœurs turques semblèrent trop ennoblies et donc francisées.<sup>20</sup> Mais, pour ce qui est de l'essentiel, l'auteur avait raison de repousser cette accusation : c'est qu'il avait laissé au spectateur/lecteur la tâche d'extraire le poison concentré dans des références extrêmement synthétiques. Quand Roxane, devenue furieuse à cause du modeste enthousiasme manifesté par Bajazet face à la perspective du mariage, ordonne à Acomat de fermer le Sérail et d'y rétablir « l'ordre accoutumé » (v. 572), le vers ne procure pas de grandes émotions au spectateur d'aujourd'hui qui le plus souvent ignore de quel genre d'« ordre » il s'agissait. Mais celui qui est bien informé

---

<sup>19</sup> Cf. Alain Grosrichard (*op. cit.*, p. 173), qui cite un article de l'*Encyclopédie*.

<sup>20</sup> Le principal « adoucissement » est l'adolescence belliqueuse de Bajazet (vv. 115-122), qui aurait été tout à fait impossible dans la réalité : son modèle réel était resté enfermé dans le *kafès*, à partir de l'âge de cinq ans, comme d'ailleurs tous ses frères, y compris Amurat lui-même. Dans cette situation il n'aurait certainement pas pu rencontrer Atalide et devenir en secret son fiancé. Les jeunes filles des meilleures familles vivaient dans les autres palais d'Istanbul, mais n'entraient jamais dans le sérail où les seules femmes étaient les esclaves/concubines du harem.

frémit de « terreur » (qui était pour Aristote le but de toute tragédie) parce qu'il sait que cet ordre équivalait au maximum de désordre, de violence et de subversion de toute loi naturelle. Comme du chapeau d'un prestidigitateur, plusieurs images-cauchemars sortent de ce vers: les monstrueux eunuques noirs, chargés de surveiller les femmes du harem et choisis parmi les plus laids de l'Afrique ; l'inflexible discipline et les fréquentes punitions auxquelles étaient soumis les jeunes gens, arrachés de leurs familles chrétiennes dans les Balkans, élevés et éduqués dans le Sérail pour être des pages à la cour ou des janissaires.

Chez Racine l'érotisme et le pouvoir sont la face et le revers d'une même médaille. Il y a une proportionnalité directe entre l'intensité du désir et le degré de répression et de subordination infligées aux personnages. C'est justement parce que tout y est interdit que dans le Sérail l'appétit sexuel atteint les plus hauts niveaux. L'auteur lui-même nous le dit, avec élégance, dans un paragraphe de la seconde préface, qui, à mon avis, n'a pas été supprimé par hasard dans l'édition de 1697 : « Mais sans parler de tout ce qu'on lit dans les Relations des Voyageurs, il me semble qu'il suffit de dire que la Scène est dans le Sérail ».<sup>21</sup> Mais pourquoi vaut-il mieux ne pas parler de *tout* ce qu'on pouvait lire en 1672 dans les livres de Baudier, Della Valle, Mezeray, Thévenot, Du Verdier et Rycout ? Qu'est-ce qu'il y a d'« interdit aux mineurs de dix-huit ans » dans ces vieux bouquins ? Il y a, justement, une très grande quantité d'exemples et d'anecdotes qui montrent comment la sombre nuit du despotisme et l'absence totale de liberté allument jusqu'au paroxysme les feux des passions et déclenchent la recherche du plaisir sexuel par tous les moyens et dans toutes les directions. Il est donc très important d'encadrer la tragédie turque de Racine de beaucoup de citations tirées de ces relations de voyage.

---

<sup>21</sup> *Th-P*, p. 626.

Les récits les plus libertins concernent les mœurs amoureuses des femmes turques, tant celles des dames des familles riches qui vivaient librement dans leurs palais, que celles des femmes du harem. Baudier raconte qu'elles cherchent par tous les moyens d'attirer les voyageurs et les marchands européens qui leur semblent bien faits, surtout s'ils sont français. Elles les séduisent, s'en servent pendant trois ou quatre nuits de plaisir, et après, pour sauver leur *privacy*, les poignent ou les empoisonnent et les font jeter à la mer (ed. cit. p. 77-78). Il ajoute que, si elles n'arrivent pas à trouver des mâles beaux et disponibles, elles se consolent avec des amours saphiques, très répandus en Turquie. Parallèlement l'homosexualité masculine triomphe partout, malgré les interdits très sévères et les punitions parfois mortelles. D'après les voyageurs, toute la société en est bouleversée, à partir du sommet jusqu'aux niveaux les plus bas. Non contents d'avoir un grand nombre de favoris et de mignons, les Sultans ont l'habitude de se promener de nuit dans les dortoirs des pages pour choisir un instrument de plaisir nouveau. Depuis la naissance de cet empire, on se souvient seulement de deux Sultans dont les goûts étaient « normaux ». Les nobles et les grands fonctionnaires dépensent des sommes immenses pour se procurer de jeunes esclaves très beaux, et ils rivalisent en vantant leurs mérites. Ceux qui vivent dans le Sérail n'ont d'autre souci que de trouver le moyen pour y faire entrer, contre tout interdit, quelque garçon, pour le rencontrer, éventuellement à l'infirmerie, devenue – paraît-il – un grand bordel gay. Complètement séparés de toute réalité féminine pendant de longues années, les jeunes pages et les futurs janissaires sont prêts à tout risquer, même la vie, pour avoir la possibilité de s'accoupler. Tavernier raconte que deux pages, qui ne pouvaient faire l'amour ailleurs, s'en allèrent à la mosquée et attendirent que tout le monde s'en allât, et alors, avec un double sacrilège, « s'abandonnèrent à une action dont la seule idée donne de l'horreur (ed.

cit., p. 68) ». Et, d'après l'opinion de nos malicieux voyageurs et de quelques historiens, ce fut à cause d'une « amitié particulière » qu'un fils de Soliman I (dont Racine parle dans la deuxième préface) se tua sur le corps de son demi-frère Mustafà, que son père, poussé par Roxelane, avait fait étrangler, malgré son innocence (une raison ultérieure pour supprimer tout ce paragraphe en 1697 !).

On pourrait continuer encore en dressant cette liste d'anecdotes dignes de Sodome et de Gomorrhe, mais le tableau est déjà assez haut en couleurs. On ne peut nier que la lecture de ces relations de voyage donne un sens nouveau à ces mots de Racine : « il suffit de dire que la scène est dans le Sérail » (*op. cit.*, p. 626). Il convient quand même d'être clairs à fin qu'il n'y ait pas d'équivoques : rien, absolument rien dans la tragédie racinienne ne nous autorise à voir quelque chose d'efféminé ou un côté homosexuel dans les actions et les mots du protagoniste et des autres personnages. La question n'est pas là. Mais il n'est pas sans importance qu'une dimension intertextuelle ait informé les spectateurs et les lecteurs du fait que dans le Sérail d'Istanbul la beauté du corps masculin était idolâtrée, comme nous l'explique Rycaut, le voyageur anglais expressément cité par Racine (mais seulement dans la première préface, et peut-être pour cause !).<sup>22</sup> Dans *Bajazet*, aussi bien que dans *Phèdre*, la dynamique du désir suit des itinéraires inhabituels puisque les champs gravitationnels qui attirent l'affectivité, les pulsions, la libido, les rancunes

---

<sup>22</sup> «Ils [les jeunes hommes qui étudient dans le Sérail] brûlent d'une convoitise furieuse l'un pour l'autre. Le tempérament amoureux de cette jeunesse les engageant, faute d'un objet naturel, à s'attacher par tout où ils rencontrent de la beauté, pour laquelle ils ont une passion merveilleuse. [...] Ils appellent cette passion une vertu louable, par laquelle on parvient à l'amour de Dieu ; dont les hommes seuls sont capables, en admirant et en aimant dans ses créatures l'image de sa beauté qui y est imprimée [...] Leur amour [...] les consume et les brûle avec tant de violence, que les bannissements et la mort mesme n'ont pas esté capables de l'éteindre, ni de corriger en eux une habitude si vicieuse» (Paul Rycaut, *The present state of the ottoman empire*, London, 1669, p. 85 et p. 89-90. Ce livre fut traduit en français une première fois en 1670, à Amsterdam, par Briot, et après par Bespier à Rouen, en 1677. Cette seconde traduction est enrichie par des *Remarques curieuses*).

et la violence n'ont pas pour centre Atalide ou Aricie, et encore moins Roxane ou Phèdre, comme cela arrive dans 99% des pièces anciennes ou modernes. À cause d'une scandaleuse révolution copernicienne, tout tourne autour de deux jeunes hommes : le monde à l'envers ! Pour que ces systèmes solaires anti-ptolémaïques puissent fonctionner sur la scène et dans la lecture, l'extraordinaire force centripète exercée par Bajazet et par Hippolyte doit être parfaitement perceptible. Les deux tragédies risqueraient de se bloquer, comme des voitures en panne, et de devenir insipides si la puissance de séduction de leurs protagonistes masculins n'était pas valorisée d'une façon adéquate.<sup>23</sup> La légendaire beauté de ces adolescents ou jeunes gens « un peu farouches »<sup>24</sup> et la « grâce » inquiétante de leur façon d'agir et de s'exprimer sont le *big bang*, ou, en langage thomiste, la « causa prima » de l'existence de ces événements théâtraux. Probablement le seul acteur capable de concilier une très bonne interprétation et un aspect physique suffisamment séduisant était Michel Baron, dont la beauté aurait fait perdre la tête à Molière, d'après certains ragots de l'âge classique. Aujourd'hui les metteurs en scène sont obligés de choisir : ou de beaux éphèbes qui ne savent pas jouer, ou de bons acteurs un peu moches. Dans les deux cas une catastrophe théâtrale est assurée. Les

---

<sup>23</sup> La structure libidinale des deux pièces est presque identique. Dans les deux il y a deux personnages féminins qui se disputent les faveurs d'un jeune homme, dans les deux celle qui n'est pas aimée peut causer la mort de celui qui est aimé, dans les deux on respire un air incestueux. *Bajazet* pourrait presque être pris pour un avant-texte de *Phèdre*. Pour le côté incestueux de *Bajazet*, voir la note suivante.

<sup>24</sup> *Phèdre*, atto II, scène V, v. 638. En cela, Bajazet et le fils de l'Amazone sont superposables. Le frère cadet du Sultan « garde au milieu de son amour la férocité de la Nation » (Th-P, p. 626), comme Hippolyte garde ce je ne sais quoi de « barbare » qui lui vient de sa mère et qui ajoute beaucoup à son *sex appeal*. La ressemblance entre les deux jeunes hommes augmente encore quand on connaît les relations de voyage lues par Racine et les lettres écrites par le Comte de Cézzy, qui était l'ambassadeur français à Istanbul, publiées par Jasinski. Dans la réalité historique, le beau prince turc ne fut pas d'abord aimé et ensuite abandonné à sa destinée par la « Sultane », c'est-à-dire par la favorite ou la femme d'Amurat IV, mais par sa mère, la très puissante « Validé », donc par une marâtre. Dans *Bajazet* l'inceste est seulement dans les sources, dans *Phèdre* il est aussi sur la scène. On pourrait parler d'autocensure pour la première, d'autant plus que Segrais avait respecté l'incestueuse vérité dans sa nouvelle *Floridon*.

choses marchent un peu mieux dans la lecture, mais à une condition : que dans les notes soient rappelés tous les éléments intertextuels qui peuvent contribuer à augmenter le « sex appeal » des deux jeunes séducteurs involontaires en élevant de quelques degrés la température érotique qui les entoure. Parmi les sources de l'antiquité grecque, le détail le plus piquant concernant le désir de Phèdre pour Hippolyte nous a été transmis par Pausanias : « [À Trézène], de l'autre côté de l'enceinte il y a un stade que l'on dit d'Hippolyte, au dessus duquel s'élève le temple d'Aphrodite Katascope (qui regarde), parce que, quand Hippolyte faisait ses exercices de gymnastique, c'est d'ici que Phèdre, qui en était amoureuse, le regardait».<sup>25</sup> Pausanias n'a pas besoin de le dire, parce que tout le monde le savait. Il aurait été superflu de rappeler qu'alors les athlètes faisaient du sport totalement nus et qu'il était absolument interdit aux femmes de les regarder, sans encourir des peines très sévères. Mais, comme on vient de le dire, à chaque interdit correspond un désir dont l'intensité est directement proportionnelle. Au début, le désir de Roxane pour Bajazet était lui aussi aiguë par le fait qu'il était pour elle invisible.

Les rares vers qui contiennent un éloge de l'aspect physique du jeune prince<sup>26</sup> peuvent être enrichis par ce que nous lisons dans *Floridon* : « on ne pouvait pas se figurer un homme de meilleure mine » (ed. cit., p. 326), « jamais il ne parut d'une taille plus avantageuse; jamais ses yeux ne furent plus brillants, ni sa bouche plus vermeille, et la joie qui paraissait sur son visage animait si vivement l'incarnat de ses joues et de son teint que... » (p. 348). En tous cas, chez Racine, Bajazet a un tel charme que même le glacial Acomat en est frappé. Et, chez Segrais, Amurat aussi – son bourreau – en avait été séduit au début, et en avait fait son « favori ». Nous

---

<sup>25</sup> Pausanias, *Voyage en Grèce*, t. II, chap. XXXII, 3.

<sup>26</sup> <sup>26</sup> « Je plains Bajazet; je lui vantai ses charmes » (v. 138) ; « Bajazet est aimable. Il vit que son salut/ Dépendait de lui plaire, et bientôt il lui plut » (v. 155-156) ; « Roxane [...] Ne put voir sans amour ce héros trop aimable » (v. 369).

trouvons dans la nouvelle un autre détail intéressant : la Sultane mère veut que son esclave bien aimée soit toujours présente quand elle fait l'amour avec Bajazet (p. 333) : ainsi Floridon peut voir tout ce qu'il y a à voir, en formant un triangle ou, si l'on tient compte du lecteur, un quadrilatère assaisonné d'un brin de voyeurisme. Si quelqu'un (en se trompant) voulait chercher à tout prix un sens pervers, il pourrait établir un lien entre cet épisode et un vers, prononcé par Atalide, à propos de Roxane : « À ses desseins secrets voulut m'associer » (v. 368). Il ne faut pas tomber dans la même erreur que Surber. Mais, pour éviter Scylla il n'est pas nécessaire de faire naufrage contre Charybde. L'erreur contraire serait de ne tenir aucun compte de ces éléments intertextuels et de ne pas les employer comme multiplicateurs et amplificateurs d'une *libido* diffuse, au risque de bloquer le fonctionnement des dynamiques internes à la pièce. Comme le dit avec raison Hippolyte dans *Phèdre*, il ne s'agit pas tant de l'un ou l'autre élément négatif, que d'« un air empoisonné » qui infecte la maison de Thésée au complet (v. 991-992) et Trézène toute entière (v. 1360). Le même genre de poison flotte dans le Sérail, d'après les récits de Baudier, Rycaut, Tavernier... L'érotisme violent et un peu sadique de Roxane est la cristallisation de cette nébuleuse de désirs, ce délire pour la beauté physique, sans aucun barrage, que les voyageurs nous signalent unanimement avec de l'indignation hypocrite ou de la stupeur amusée.<sup>27</sup>

Ce genre d'analyse pourrait continuer en s'arrêtant sur chacune des autres neuf pièces dont jusqu'ici je n'ai pas parlé. Il est par exemple assez évident que, pour accroître le plaisir du texte que suscite en nous *Andromaque*, rien n'est plus efficace que de parcourir attentivement les

---

<sup>27</sup> Le septième et l'huitième livres des *Éthiopiennes* dans lesquels la beauté de Théagène suscite le désir d'Arsace (qui était la femme du satrape Oroondate) sont considérés une source sûre de *Bajazet*. Nous savons que Racine avait appris ce roman par cœur et, grâce à cette information, le texte d'Héliodore peut enrichir la saveur de la pièce. Mais les spectateurs et les lecteurs du XVII<sup>e</sup> siècle n'en savaient rien, et donc cet élément intertextuel ne pouvait pas fonctionner au niveau de la réception de l'œuvre.

épisodes les plus atroces de la légende troyenne auxquels Racine fait allusion, en commençant par les violences de Pirrhus contre Pryam (v. 999-1000) et surtout contre la pauvre Polyxène (v. 1346) laquelle, plus encore qu'Iphigénie, est peut-être le personnage du mythe grec le plus semblable à l'image judéo-chrétienne – chère à René Girard – d'une victime innocente injustement lynchée par une foule déchaînée dans une éruption de violence. Et, à propos du sacrifice de Polyxène, nous sommes obligés de constater qu'il y a une grande différence entre les Mânes d'Achille dans les tragédies grecques et ceux de l'Hippolyte racinien. Pour apaiser les Mânes courroucés de son père, Pyrrhus avait demandé d'égorger la très jeune fille de Pryam sur le tombeau du héros. En mourant, par contre, Hippolyte demande que, « pour apaiser [son] sang et [son] ombre plaintive » (v. 1565), Thésée traite Aricie avec douceur et lui rende sa liberté. On dirait qu'avec cette invitation à la miséricorde et à la réconciliation, on pénètre, à la fin de *Phèdre*, dans un univers nouveau, où le pardon et l'amour l'emportent : une atmosphère qui, dans une certaine mesure, est déjà chrétienne.

Proust insistait sur le fait que « Ruskin ne voulait pas qu'on opposât grec à chrétien »<sup>28</sup> ; et en effet l'Hippolyte d'Euripide pardonne à son père comme aurait pu le faire un saint évoqué dans la *Légende dorée*.<sup>29</sup> Pourquoi alors s'étonner du fait qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle l'amour de Phèdre pour Hippolyte se soit soudé à celui de Fausta pour Crispe ? Cette passion incestueuse causa le martyre du fils déjà chrétien de l'empereur Constantin, calomnié par sa libidineuse marâtre qui était tombée amoureuse de lui.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Marcel Proust, "John Ruskin", dans *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 117.

<sup>29</sup> "Je t'absous du crime de ma mort" (v. 1449), dans Euripide, *Hippolyte*, Paris, Les Belles Lettres, 1926, p. 85.

<sup>30</sup> Sur les métamorphoses théâtrales de l'histoire de Crispe par rapport au mythe d'Hippolyte, voir André Stegmann, "Les Métamorphoses de Phèdre", dans *Actes du I<sup>er</sup> Congrès international racinien*, Uzès, 7-10 septembre, 1961, p. 43-52; Paul Bénichou,

Quand Racine commença à travailler sur le mythe de Phèdre, celui-ci avait déjà été contaminé par des éléments chrétiens. Cette infiltration était facilitée par la ressemblance entre les malheurs du fils de Thésée et ceux de Joseph, calomnié par la femme de Putiphar. Le fils de Jacob, qui sauve ses frères ayant manqué de le tuer et l'ayant vendu comme esclave, est, comme tout le monde le sait, une « figura » du Christ. D'autant plus que la résurrection d'Hippolyte par Asclèpios est documentée par Virgile, Ovide et beaucoup d'autres. Dans quelle mesure faut-il tenir compte de ce remarquable élément intertextuel, dont Racine parle de façon explicite dans la préface de *Phèdre* ? La tentation de projeter l'ombre de la croix sur la « passion » d'Hippolyte est forte tout comme celle de supposer que, grâce au « sacrifice » de celui-ci, le Père pardonne à Aricie (qui pourrait être le symbole ou l'allégorie de l'humanité entière), malgré « les complots d'une injuste famille » (c'est-à-dire malgré la faute d'Adam et Ève).<sup>31</sup>

En reliant entre eux tous ces indices, il devient légitime de se demander : est-ce que nous sommes vraiment tout à fait sûrs que ce dieu qui n'est pas nommé et qui est très sévère avec les parjures, mais est tellement miséricordieux qu'Hippolyte et Aricie cherchent en lui un Père<sup>32</sup>, est tout simplement Zeus (ou Poséidon), comme l'a expliqué, en se fondant

---

“Hippolyte requis d'amour et calomnié”, dans *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, Corti, 1967, pp. 291-295; Marc Fumaroli, “Le Crispus” et la “Flavia” du P. Bernardino Stefonio, s.j. Contribution à l'histoire du théâtre au Collegio Romano (1597-1642)”, dans *Les Fêtes de la Renaissance*, t. III, “Colloque international d'études humanistes. Tours, 10-22 juillet 1972”, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1975, pp. 505-524, recueilli dans *Héros et orateurs: rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990; Bernardino Stefonio, *Crispus: tragædia*, éd. Lucia Strappini, Roma, Bulzoni, 1998. Au XVII<sup>e</sup> siècle en France la mort de Crispe fut le sujet de deux pièces, dont l'une de Grenaille, l'autre de Tristan l'Hermite.

<sup>31</sup> Cf. Alberto Beretta Anguissola, « Il lieto fine della Phèdre », dans *Le città dell'ombra*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 23-43.

<sup>32</sup> « Aux portes de Trézène, et parmi ces Tombeaux,/ Des Princes de ma race antiques sépultures,/ Est un Temple sacré formidable aux Parjures./ [...] Nous prendrons à témoin le Dieu qu'on y révère./ Nous le prierons tous deux de nous servir de Père./ Des Dieux les plus sacrés j'attesterai le nom./ Et la chaste Diane, et l'auguste Junon,/ Et tous les Dieux enfin témoins de mes tendresses/ Garantiront la foi de mes saintes promesses (vv. 1392-1394. 1401-1406)»

sur Pausanias, Georges Couton ?<sup>33</sup> Pourquoi repousserions-nous le soupçon qu'il y ait aussi d'autres choses dans cette divinité mystérieuse ? Une oreille bien exercée à saisir tous les échos intertextuels possibles se remémorera un passage du discours de Saint-Paul aux Athéniens : « Vous êtes les plus religieux des hommes. Parcourant en effet votre ville et considérant vos monuments sacrés, j'ai trouvé jusqu'à un autel avec l'inscription: "Au dieu inconnu". Eh bien ! ce que vous adorez sans le connaître, je viens, moi, vous l'annoncer » (Ac 17, 22-23). Du Dieu inconnu de Paul au Dieu caché de Pascal et au Dieu Père d'Hippolyte (et de Crispe) il n'y a qu'un pas.

---

<sup>33</sup> « Qui est ce Dieu formidable aux parjures ? Racine ne le nomme pas. Mais il n'est pas malaisé de reconnaître Jupiter Orkios, protecteur des serments et vengeur des parjures. Pausanias ne dit pas qu'il ait son temple à Trézène, mais il signale un temple de Jupiter Sauveur et ailleurs (V, 24) il mentionne le Zeus Orkios d'Olympie [...] Devant lui les athlètes et les juges venaient jurer qu'ils seraient loyaux. [...] Pour la place du temple, Pausanias encore doit l'avoir suggérée : c'est celle du temple de Neptune hors les murs » (Georges Couton, "Le Mariage d'Hippolyte et d'Aricie ou Racine entre Pausanias et le droit canon », *Revue des sciences humaines*, 1963, p. 313).