

## La phénoménologie du désir féminin dans la tragédie racinienne :

### *Phèdre et Bajazet*

#### The Phenomenology of feminine desire in Racinian Tragedy:

#### *Phèdre and Bajazet*

*Chandniée Chandranandinee TUSHAR IYENGAR*

*Chercheuse associée, Littérature et Philosophie – (Études européennes)*

*Université de Bangalore, Inde*

#### Abstract

This study explores the notion of desire in *Phèdre* and *Bajazet* as a derivative of erotic intentionality in the female protagonists in these plays. The treatment of erotic desire in *Phèdre* is based on the perceptual experience which is the source of desire, where *erôs* in *Phèdre*, arising from a profound dissatisfaction in relation to fantasized satisfaction, is above all a « phenomenal field » (Merleau-Ponty) of suffering. *Phèdre*'s passion for Hippolyte persecutes her because she is prohibited on two levels: incest and adultery. This unbearable passion becomes a monstrous obsession that leaves her wishing for death as merciful liberation. *Bajazet*, where the plot takes place in Turkey, at a time when the French language by the end of the 17th century, was associated with a combination of severity and sensuality, embodies the same phenomenal field of perceptual desire. All of Roxane's love is centered on *Bajazet* and this love soon turns into a source of fury and suffering. Desire in the two female characters is therefore not defined as an affect that imposes itself on the human will as a simple emotion originating from an external source. It needs the agreement of the human will. Consequently, the perceptibility of desire in *Phèdre* and Roxanne goes hand in hand with the ambivalence of internal experience. This place that Racinian tragedy attributes to the human will makes it a psychomotor space of perceptual desire just as much delimited by the phenomenal field of suffering.

**L**e traitement du désir érotique dans *Phèdre* repose sur une intentionnalité érotique où l'expérience perceptive est la source primordiale de ce désir. Éros a traditionnellement deux significations principales : la passion sexuelle et le désir de connaître. Pour que le désir soit enflammé, la conscience du manque, mieux comprise en termes phénoménologiques de l'intentionnalité comme l'insatisfaction perceptive, doit être toujours

présente à l'esprit. Du point de vue phénoménologique, érôs, soutenu d'une conscience de soi est dirigé de son intentionnalité érotique de sorte que la vérité de l'être du monde ne se révèle que progressivement à travers les expériences. Le désir érotique cherche à laisser voir de soi ce qui se montre dans la manière même dont il se montre de soi.<sup>1</sup> En d'autres termes, le désir intentionnel laisse être les êtres, où les apparences apparaissent de manière à ce qu'elles accomplissent leur propre apparition, pour être reçues exactement comme elles se manifestent. Le désir intentionnel, voire l'intentionnalité dans l'être<sup>2</sup>, est le désir de la chair, et c'est dans le désir que le seuil de la sexualisation est atteint<sup>3</sup>. Merleau-Ponty considère qu'il existe une véritable intercorporéité entre les sujets. On voit ici la relation réciproque entre la profondeur absente du monde et l'inconscience ressentie par celui qui perçoit. Merleau-Ponty dans le chapitre « La spatialité du corps propre et la motricité » nous rappelle que le but général de son enquête est d'élucider la fonction première par laquelle nous faisons exister, pour nous-mêmes, ou nous saisissons, l'espace, l'objet ou l'instrument, et de décrire le corps comme le lieu où cette appropriation a lieu<sup>4</sup>.

L'érôs chez Phèdre, la protagoniste tragique racinienne embarquée dans une poursuite fataliste de l'amour impossible, prise d'une insatisfaction à l'égard de la satisfaction fantasmée, est avant tout le « champ phénoménal »<sup>5</sup> de toute son existence. La perception dans ce champ ne peut arriver qu'à une satisfaction relative et partielle, et pourtant elle est à la base d'un effort tendancieux qui veut être entièrement détendu, consommé. On voit ici la relation réciproque entre l'inconscience érotique ressentie par Phèdre qui perçoit en plein éveil l'expérience de son désir, et la profondeur expérientielle clairement absente chez Hippolyte en tant qu'objet du désir de la reine. Dans *Bajazet*, Racine utilise les savantes associations de mots ou de termes pour attirer l'attention sur la relation victime-agresseur et finit par créer tout un champ phénoménal du désir percutant. La pièce dévoile que les termes *amour/aimer* sont étroitement associés à la vie et *mourir/la mort* sont associés à trahir. L'association entre *mourir* et *trahir* se retrouve dans un étrange paradoxe de l'amour impalpable. Bajazet préfère mourir plutôt que trahir Atalide. Sa mort est perçue comme un moyen d'échapper à la trahison, renforçant ainsi l'appréciation du public pour la noblesse de caractère de Bajazet :

« Tandis qu'a mes périls Atalide sensible,  
Et trop digne du sang qui lui donna le jour,

<sup>1</sup> Cf. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, pp. 161–169

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, Paris, Éditions Gallimard, 2009, pp.119-126.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, pp. 291 et 298.

<sup>4</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pp.126-178.

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, « Introduction – IV. « Le Champ phénoménal », p.78.

Veut me sacrifier jusques à son amour.  
 Ah ! Qu'au jaloux sultan ma tête soit portée  
 Puisqu'il faut à ce prix qu'elle soit rachetée. » (II.5.v.722-726),

Il est donc question de nous interroger sur la nature expérientielle du désir féminin qui, dans l'optique racinienne, s'épanouit et grandit somptueusement sans que ses visées amoureuses s'inscrivent dans la réalisation réciproque du sexuel physique désiré.

La spécificité expérientielle de la passion qu'incarne le personnage de Phèdre, le plus représentatif de la complexité érotique féminine, est particulièrement évidente lorsqu'on compare la Phèdre de Racine à ses modèles grecs et romains. Chez Euripide, l'origine de la passion de Phèdre est explicitement et exclusivement surnaturelle. Phèdre n'est qu'une marionnette manipulée par Aphrodite. Le vrai conflit est la théomachie qui se déroule entre deux déesses (Aphrodite et Artémis) qui utilisent les personnages pour servir leurs propres fins. Dans la version de Sénèque, la haine de Vénus pour la famille de Phèdre continue à jouer un rôle important dans la genèse de la passion de Phèdre, mais le dramaturge latin y ajoute un facteur humain : Phèdre est une femme désabusée par les innombrables frasques d'un mari coureur de jupons. Sa situation est donc mûre pour un adultère, même si Vénus reste l'instigatrice cachée de sa passion pour Hippolyte. A première vue, Racine semble souscrire à l'étiologie mythologique de la passion de Phèdre. Dans sa préface de *Phèdre*, Racine défend sa pièce contre les détracteurs de la passion violente et « incestueuse » de Phèdre pour son beau-fils, Hippolyte :

« En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté. »

Phèdre se présente comme « [l']objet infortuné des vengeances célestes » (II.5.v.677), faisant référence à la persécution de Vénus contre les descendants du Soleil, dont Phèdre fait partie, qui avaient littéralement mis au jour les affaires secrètes de la déesse. Comme ses modèles grecs et latins, Phèdre de Racine blâme à plusieurs reprises Vénus pour sa passion. Cependant, lorsque Phèdre raconte le début de sa passion, toutes les causes surnaturelles disparaissent ; elle décrit avec une grande précision la genèse de son désir à travers un processus clairement reconnaissable, exprimé le plus distinctement dans sa confession à Hippolyte :

« Que faisiez-vous alors ? Pourquoi sans Hippolyte  
 Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite ?  
 Pourquoi trop jeune encor ne pûtes-vous alors  
 Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords ?  
 Par vous aurait péri le monstre de la Crète

Malgré tous les détours de sa vaste retraite.  
 Pour en développer l'embarras incertain  
 Ma soeur du fil fatal eût 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 coûtés 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 retrouvée, ou perdue. » (III.5. vs.645-662)

Avant même d'entrer dans le Labyrinthe, Thésée était le « Digne sujet des vœux des filles de Minos. » (III.5. v.644) Ariane et Phèdre. Par conséquent, Phèdre ne fait pas simplement référence à la passion de sa sœur pour Thésée comme à une icône commode et romantique dans laquelle elle cherche le reflet de sa propre passion pour Hippolyte. En fait, Phèdre se réfère ici à sa propre passion antérieure pour Thésée, ce qui implique que sa nouvelle passion pour le fils a la même origine que son ancienne passion pour le père. Cette origine apparaît deux fois dans le texte. Premièrement, sa passion est indiscernable des sentiments de sa sœur pour Thésée. Le désir de chaque sœur reflète celui de l'autre. Deuxièmement, Thésée n'était pas convoité par les deux sœurs seules. Il était en effet désiré par toutes les femmes de la cour royale crétoise, sinon toutes les femmes crétoises. Quelques lignes plus tôt, Phèdre se souvient de Thésée comme :

« Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,  
 Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous vois.  
 Il avait votre port, vos yeux, votre langage.  
 Cette noble pudeur colorait son visage,  
 Lorsque de notre Crète il traversa les flots. » (III.5. vs.639-643)

En fait, Phèdre dit qu'elle est tombée amoureuse de l'homme que sa sœur ainsi que tout le monde aimaient. En d'autres termes, Phèdre dit que l'origine de son désir est le désir d'un autre, et de beaucoup d'autres et devient radicalement transgressif.

Toute la puissance fascinante de ce passage tient précisément au nombre presque excessif d'indices de l'intentionnalité perceptive qu'il contient. Lorsque Phèdre fantasme apparemment qu'elle prenne la place de sa sœur aux côtés de Thésée, elle ne se contente pas de dire ce qui se serait passé si Thésée avait été Hippolyte. Elle décrit ce qu'elle fit réellement quand il s'agissait de Thésée lui-même à l'époque. Phèdre voulait s'emparer de Thésée à Ariane, et le fit. Après Ariane, elle devient l'amante suivante de Thésée puis sa femme. Cela correspond exactement à la scène primordiale de la convergence des désirs vers une même expérience érotique dans le champ phénoménal perceptif. De plus, le remplacement de Thésée par Hippolyte, dans ce

passage crucial, suggère que Phèdre tombe amoureuse d'Hippolyte parce qu'elle se trouve dans les mêmes circonstances qui se produisirent lorsqu'elle tomba amoureuse de Thésée.

Ces conditions ne sont rien d'autre que l'exacerbation du désir perceptif du fait d'une convergence massive et non moins expérientielle des désirs cette fois-ci pour Hippolyte qui représente un objet de désir facile à reconstituer. L'entrée de Thésée dans le Labyrinthe devient naturellement le centre de l'attention générale, ce qui est une seule et même chose que la polarisation de tous les désirs engendre : la rivalité. Cette polarisation est donc une imitation réciproque et générale dont témoigne la rivalité entre les deux sœurs se manifestant plus tard comme la jalousie de Phèdre envers Aricie. Or c'est exactement le même phénomène d'unanimité des désirs qui conduira Phèdre plus tard à Hippolyte. En effet, le nouveau et jeune héros qui attire l'attention générale au début de la tragédie de Racine n'est plus Thésée mais Hippolyte à travers lequel Phèdre rêve de revendiquer la puissance salvatrice qu'Ariane avait sur Thésée. C'est Phèdre elle-même, qui connaît si bien la logique de son propre désir, qui révèle en plus la popularité du jeune homme :

« Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée,  
Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,  
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi,  
Athènes me montra mon superbe ennemi.  
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue. » (I.3.vs. 269-274)

Racine semble avoir fusionner les deux passions successives de Phèdre dans une même scène fondatrice, de sorte qu'en le faisant, il puisse accentuer la dynamique expérientielle commune à tous les deux processus psycho-sensoriels. Cependant, cette scène, telle que la fantasmé Phèdre, décrit toute une phénoménologie des désirs d'une manière si concentrée que la confession de Phèdre à Hippolyte devient l'une de ses plus grandes exploitations de l'expérience perceptive dans le théâtre de Racine.

### **1. Le désir entre voir et sentir dans *Phèdre***

Dans le théâtre de Racine, le langage est le moyen le plus évident par lequel nous apprenons les pensées, les sentiments et les décisions des personnages. Écouter et parler forment donc la base des interactions corporelles du personnage racinien avec les autres et le monde. La capacité de s'exprimer alternativement et de comprendre le langage des autres est fondamentale dans toutes ses relations. Au temps de Racine, « entendre » était très étroitement lié à l'activité mentale et intellectuelle, en particulier à la compréhension. La signification de « voir » est toute similaire en ce qu'elle met également l'accent sur les connaissances acquises grâce à l'utilisation

de la faculté auditive, et indique « percevoir par le sens de la vue »<sup>1</sup>. En d'autres termes, entendre, comme voir, est lié à un désir de comprendre certaines vérités sur le monde, les autres et soi-même.

Les personnages raciniens expriment leurs sensations, leurs peurs, avouent leur amour et réagissent aux événements. Ils captent également les bruits ; les entrées de scène sont souvent annoncées en référence à un son plutôt qu'en apercevant simplement un autre personnage. Comme le note Jean Starobinski : « Chez Racine, derrière ce que l'on voit, il y a ce que l'on entrevoit, et, plus loin, ce dont on ne peut que pressentir la réalité, sans en rien voir »<sup>2</sup>, où il s'agit justement de *comprendre* par une vision perceptive et *d'entendre*. Au-delà du sens littéral d'entendre du bruit ou de percevoir le langage parlé, les personnages de Racine font souvent signe vers une notion plus figurative, celle qui mêle l'ouïe à la compréhension. L'expression « Je vous entends » - utilisée, par exemple, par Roxane dans *Bajazet* (II.1.v.497).) lorsqu'elle croit avoir compris le sous-texte dans les paroles de Bajazet, signifie un acte d'entendre qui est synonyme et simultané de *comprendre*.

Barthes reprend la célèbre phrase de l'abbé d'Aubignac « parler, c'est agir »<sup>3</sup> et la modifie de manière subtile mais critique. Alors que d'Aubignac évoque le primat de la parole au théâtre et postule que le langage se substitue littéralement à l'action physique et au mouvement, Barthes retravaille cette affirmation pour qu'elle pointe davantage vers un rapport particulièrement racinien entre langage et action. Il remarque « voici peut-être la clef de la tragédie racinienne : parler, c'est faire [...] on pourrait dire que la parole n'y est pas action mais réaction »<sup>4</sup>. Il poursuit en offrant une description intrigante du fonctionnement du langage dans cette interaction dynamique : « il [le langage] est un organe, peut tenir lieu de la vue, comme si l'oreille vue, il est un sentiment, car aimer, souffrir, mourir, ce n'est jamais ici que parler »<sup>5</sup>. Cette citation, ainsi que la discussion de Barthes sur l'interchangeabilité de la vision et du langage dans le *Sérail* de *Bajazet*, offre un aperçu critique sur les effets de la parole et de l'écoute chez Racine. Barthes identifie le lien entre l'ouïe et une vision plus métaphorique, c'est-à-dire entre l'ouïe et la compréhension ou émotion.

<sup>1</sup> Ortolang, Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

<sup>2</sup> Jean Starobinski, « La poétique du regard chez Racine », dans *L'Oeil Vivant*, Paris, Éditions Gallimard, 1961, 71-90, p. 73.

<sup>3</sup> Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, [1715] Édité par Hélène Baby, Paris, Éditions Honoré Champion (Champions Classiques), 2011, p. 407.

<sup>4</sup> Barthes, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 66.

<sup>5</sup> Op. cité, Barthes, *Sur Racine*, p. 66.

Alors que le contact physique est plus répandu et plus complexe que les critiques ne l'ont reconnu auparavant, le toucher est le plus souvent ressenti en interne chez Racine. Dans de nombreux cas, la réticence ou l'incapacité d'un personnage à se toucher entraîne une perception accrue de son propre corps. Amants et ennemis sentent la présence de l'Autre en soi, en fonction des stimuli qui touchent et modifient tout le corps, où le cas du désir de Phèdre pour Hippolyte, sert d'exemple du ravage à la fois mental et physique que puisse causer un amour fou et hors norme.

Les personnages raciniens s'exclament souvent sur leur douleur physique et émotionnelle, en utilisant la terminologie de l'extrémité sensationnelle « sentir », « ressentir » et « douleur ». Phèdre décrit ce qu'elle ressentit en regardant Hippolyte pour la première fois : « Je sentis tout mon corps et transir et brûler » (I. 5. 276) ; dans *Mithridate*, lorsque le protagoniste se sent très proche de la mort : « Je sens que je me meurs. Approchez-vous, mon fils, » (V. 5. 1694). Dans *La Thébaine*, Créon crie « Je ressens à la fois mille tourments divers, / Et je m'en vais chercher du repos aux enfers. » (V. 6.1515). L'utilisation de « douleur » se produit lorsque des personnages vocalisent une douleur émotionnelle qui traverse leur corps et se transforme en une douleur physique expérientielle, comme chez Jocaste criant au début de *La Thébaine* « Ah ! mortelles douleurs ! » (I 1.1).

Dans le cas de Phèdre, c'est l'amour - un désir éthiquement et socialement odieux pour son beau-fils - qui secoue son corps et son âme. Au moment où Phèdre entre, elle apparaît alourdie par ses vêtements, ses voiles et sa couronne, disant à Oenone :

Je ne me soutiens plus ; ma force m'abandonne.  
Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,  
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi. (I. 3. 154-56)

Merleau-Ponty soutient que la sexualité surgit de manière immanente au devenir inhérent au corps vivant de l'individu. Plutôt que de se fonder sur un stimulus naturel ou une représentation mentale, Merleau-Ponty conteste la logique fondamentale dont dépendent de telles explications pour affirmer au contraire une logique d'expressionnisme (du manifeste) dans laquelle le corps vécu s'exprime spontanément et simultanément de différentes manières. Pour Merleau-Ponty, toute intentionnalité est forcément corporelle et en un sens sexuel. Dans sa description de notre être sexuel, il parle de la « compréhension érotique » visée du corps de l'autre, description qui n'en est pas moins applicable à notre interprétation de l'intentionnalité cognitive extatique. Merleau-Ponty suit Husserl en distinguant l'intentionnalité de l'acte « qui est celle de nos

jugements et de nos prises de position volontaires<sup>1</sup>, » et « l'intentionnalité opérante (*fongierende Intentionalität*), celle qui fait l'unité naturelle et antéprédicative du monde et de notre vie, qui paraît dans nos désirs, nos évaluations, notre paysage, plus clairement que dans la connaissance objective, [...]»<sup>2</sup>. » En d'autres termes, il existe une distinction phénoménologique fondamentale entre le jugement réfléchi et volontaire et l'unité intentionnelle dont dépendent de tels actes. Comme le note Merleau-Ponty plus tard : « Entre ma conscience et mon corps tel que je le vis, entre ce corps phénoménal et celui d'autrui tel que je le vois du dehors, il existe une relation interne qui fait apparaître autrui comme l'achèvement du système<sup>3</sup>. »

Le corps de Phèdre lui fait défaut et son effondrement physique est le résultat de son extrême détresse émotionnelle. La lumière du soleil, son ancêtre, révèle le secret honteux de sa passion, qui se reflète dans son utilisation du mot « dérober » plus tard dans sa longue réplique d'aveu à Oenone, alors qu'elle sent ses genoux céder sous son être : « Et dérober au jour une flamme si noire » (I.3.310). La flamme de son amour pour son beau-fils ne peut s'éteindre : elle n'ose pas agir en conséquence, mais elle ne peut pas non plus s'empêcher d'éprouver ce sombre désir pour Hippolyte. Son amour et la culpabilité qui s'ensuit l'ont tourmentée à tel point qu'elle est mourante, et apparaît « atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire » (I. 1. 45). La reine revit son expérience de voir son beau-fils pour la première fois et simultanément de tomber amoureuse de lui, alors qu'elle avoue son secret à Oenone. L'amour de Phèdre pour Hippolyte constitue l'un des exemples les plus profonds et les plus violents d'un personnage racontant une expérience sensorielle personnelle dans le théâtre de Racine. Elle déclare :

« 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. » (I. 3. 273-276)

Ici, comme le raconte Phèdre, il suffit de regarder Hippolyte pour qu'elle sente tout son corps secoué à la fois par une froideur glaçante et envahissante et par un feu brûlant et dévorant. Ces émotions contradictoires, aux extrémités opposées du spectre sensoriel, la consomment et la torturent. Phèdre sent son visage devenir rouge puis blanc, et sent la lisibilité de sa passion sur son visage. Elle rougit à sa vue, puis sentit un soudain frisson de sang s'écouler de son visage alors qu'elle réalisait les implications potentielles de cet amour. La pleine force de cet amour, jointe à une horreur égale et opposée à ce sentiment, rendirent Phèdre sans voix, et comme si

<sup>1</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1962, 18.

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1962, 18.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 410.



son champ de vision se rétrécit et se perdit, son attention fut déplacée vers son propre corps et les frissons fébriles la firent tour à tour brûler et frissonner. Comme le note Jean Starobinski, la poétique du regard dans le théâtre de Racine est toujours l'expression d'un désir érotique frustré : « Chez Racine, [...], le regard ne cesse de trahir l'insatisfaction et le ressentiment. Voir est un acte pathétique et reste toujours une saisie imparfaite de l'être convoité<sup>1</sup>. » Dans l'amour transgressif de Phèdre pour Hippolyte, Racine crée un espace interstitiel chargé, où le regard précède le contact physique. A l'approche des personnages asymptotiques<sup>2</sup>, » se rapprochant de plus en plus du toucher réel, la peau se hérissé et pique, comme si elle était choquée par l'étincelle dansante de l'électricité statique.

## 2. Le toucher à l'absence du tactile dans *Phèdre*

Le théâtre de Racine fournit des exemples saisissants de l'influence exercée par l'écriture d'Aristote sur la perception, en particulier le toucher, jusque dans le temps début de la période moderne<sup>3</sup>. La pensée cartésienne<sup>4</sup>, en particulier sur le lien entre l'esprit et le corps, a également une présence claire dans l'œuvre de Racine, telle qu'elle se ressent à travers les expériences sensorielles que ses personnages relient les uns aux autres. Imprégnée d'intentionnalité, cette expérience consciente se distingue de *sentire* ou de « sentir » dont Descartes discute dans sa deuxième *Méditation*<sup>5</sup>. Racine allonge et dramatise cette idée cartésienne du passage entre sensation et conscience perceptive<sup>6</sup>. On entend constamment ses personnages déclamer l'impact

<sup>1</sup> Jean Starobinski, *L'Oeil Vivant*, p. 73.

<sup>2</sup> Signifiant ici les personnages vers lesquels l'on tend sans parvenir à les atteindre.

<sup>3</sup> Cf. Aristote, *La Poétique*, Introduction, traduction, notes, étude de Gérard Lambin, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.

<sup>4</sup> Nous pensons pertinent de mentionner ici que, quant à Husserl, sa réflexion en phénoménologie fut fortement influencée par la philosophie de Descartes. Voir à ce propos : Gaston Berger, *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, Paris, Éditions Aubier, 1941, et, André-A Devaux, « La Phénoménologie de Husserl est-elle un « néo-cartésianisme » ? », dans *Les Études philosophiques*, Nouvelle Série 9<sup>e</sup> Année, No 3, Éditions Presses universitaires de France, 1954, pp. 260-283.

<sup>5</sup> Cf. John, Cottingham, « Descartes on 'Thought' », *The Philosophical Quarterly* (1950-), vol. 28, no. 112, 1978, pp. 208-214.

<sup>6</sup> Descartes met l'accent sur la manière dont le corps est non seulement physiquement affecté par l'expérience sensorielle, mais peut-être même transmuté. Reprenant une analogie d'Aristote, il compare l'empreinte de l'expérience sensorielle sur le corps à l'effet d'un sceau sur cire tiède : « Il faut concevoir que la figure externe du corps sentant est réellement mue par l'objet, en même manière absolue que la figure, qui est à la surface de la cire, est mue par le cachet ». Il insiste, « il ne faut pas admettre seulement, quand nous touchons quelque corps doué d'une figure ou de difficulté, ou d'aspérité, etc., mais encore quand nous percevons au toucher la chaleur, ou le froid et [les sensations] semblables ». Voir à ce propos, *Descartes : Philosophical Writings, a selection* (dir.) Elizabeth Anscombe and Peter Thomas Geach, Londres, Éditions Nelson, 1969, p. 183. Pour une étude éclaircissante sur la question, voir Ahmed Hasnawi, « La conscience de soi chez Avicenne et Descartes », dans *Descartes et le Moyen-Âge*, (dir.) Joël Biard et Roshdi Rashed, Paris, Éditions Vrin, 1997, p. 283-291 ; Descartes, *Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la vérité*, (dir.) Jean-Luc Marion, La Hague, Éditions Nijhoff, 1977, Règle XII, p. 41 ; Descartes, *Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la vérité*, (dir.) Jean-Luc Marion, La Hague, Éditions Nijhoff, 1977, Règle XII, p. 41.

corporel de leurs pensées et de leurs émotions. Bien qu'il soit important de considérer à qui ses personnages dirigent ces narrations, elles ouvrent également une fenêtre sur le processus interne de cogitation, alors que les personnages luttent pour donner un sens aux sensations qui déferlent sur leur corps. La sensation ne s'éloigne pas simplement de sa reconnaissance dans l'esprit, mais peut laisser sa marque sur le corps. Cette impression corporelle semble être précisément ce que beaucoup de personnages de Racine recherchent dans l'étreinte. Momentanément, les personnages de Racine cherchent également à opérer une transformation similaire en eux-mêmes, à travers leurs propres mots.

Le traitement du sens plus métaphorique du toucher dans le théâtre racinien est particulièrement intéressant en ce qu'il préfigure celui de penseurs français modernes comme Derrida, dont l'écriture sur le toucher reprend certains des mêmes thèmes de la sensation avec lesquels Racine nous familiarise. L'un des aspects clés de l'expérience phénoménologique est son récit de première main de la sensation, à la fois interne et externe. Le toucher est unique parmi les sens pour sa réflexivité - le fait que l'on ressent et que l'on est simultanément conscient de la réaction de son corps à cette sensation. Alors que la vision est dirigée vers l'extérieur et que l'œil réagit aux choses perçues dans le monde en général, la peau et le corps lui-même réagissent au toucher. Comme le dit Derrida, « cette différence entre les deux « sens » [toucher et vue], c'est que le rapport à soi du toucher (et donc son évidence phénoménologique réflexive) est *immédiate, spontanée, directe, intuitive* et sans équivalent de miroir ou de médiation [...] <sup>1</sup>. » Le toucher littéral dans le théâtre de Racine va bien au-delà de simples cas de contact, ; lorsque les personnages racontent leurs expériences tactiles, ils discutent non seulement de ce qui s'est passé au sens littéral, mais aussi de la façon dont leur corps réagit à cette étreinte. Les personnages de Racine utilisent un langage clairement phénoménologique. Dans les cas qui n'impliquent pas de toucher littéral, leur concentration se déplace naturellement vers l'intérieur et il est clair que ces premiers personnages modernes ressentent la présence ou le regard d'un autre comme une autre forme de toucher. Ce sentiment implique aussi les autres sens, un point que Derrida souligne explicitement : « Le toucher, comme *se toucher*, c'est le toucher, certes, mais aussi le toucher *plus* tout autre sens <sup>2</sup>. » Cette communion des sens est une partie cruciale de l'expérience du personnage racinien, dans laquelle le son de la voix d'un personnage peut avoir un impact émotionnel et physique sur celui à qui il parle, et est une forme puissante de toucher. Ils pourraient presque s'attendre à une certaine phénoménologie de *vouloir toucher* :

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Éditions Galilée, 2000, p. 194-5.

<sup>2</sup> Derrida, *Le toucher*, p. 309.

« Vouloir serait vouloir toucher, donc plier l'activité à ce repli sur la passive-active auto-affection qu'est, dans tout vouloir toucher, donc plier l'activité à ce repli sur la passive-active auto-affection qu'est, dans tout vouloir-toucher, le se-laisser-toucher par cela même, l'ature, qu'on touche à volonté<sup>1</sup>. »

Derrida commence en effet *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy avec deux questions importantes :

« Si deux regards se regardent dans les yeux, peut-on dire alors qu'ils se touchent ?

Viennent-ils au contact – l'un de l'autre ? [...] Si deux regards viennent au contact, l'un de l'autre, on se demandera toujours s'ils se caressent ou s'ils se donnent un coup – et où serait la différence<sup>2</sup>. »

Le lien entre la vision et le toucher est celui que Racine exploite à maintes reprises, comme en témoignent des scènes comme celle de la confession d'amour de Phèdre à Oenone discutée plus haut.

Dans les pièces de Racine, ses personnages non seulement établissent un contact physique et ressentent cette expérience sensorielle dans leur corps, mais démontrent également leur conscience aiguë de la présence de l'autre, du regard de l'autre et de la façon dont cela les affecte à la fois intérieurement et extérieurement. Comme évoqué plus haut, Derrida retrace une histoire du toucher qui inclut les écrits d'Aristote, Descartes, Kant et Merleau-Ponty. L'un des points majeurs que Derrida souligne à partir d'Aristote est l'importance du toucher dans toute expérience incarnée : « C'est le seul sens, le toucher, qui soit indispensable à l'existence du vivant comme tel<sup>3</sup>. » Il pousse plus loin : « Le toucher, c'est donc bien une question de vie et de mort<sup>4</sup>. »

Derrida ne se contente pas de dire que vivre équivaut à ressentir, et mort à ne pas ressentir. Il fait référence à la sensibilité faisant appel à la « tactilité » avec laquelle il faut toujours approcher et effleurer à peine l'asymptote du toucher. Toucher ou être touché excessivement signifierait la mort : c'est le seul sens dont l'extrême soit fatal voir tragique. Il paraît que Racine comprenait intrinsèquement ce principe de tactilité, comme en témoigne le destin de Phèdre une fois qu'elle franchit cette frontière. Métaphoriquement, Phèdre est « touchée » à l'excès par sa passion pour Hippolyte, qui, combinée à la transgression majeure de sa tentative de le toucher émotionnellement avec sa confession, entraîne sa disparition. L'écriture de Derrida permet de souligner la précarité de la situation de Phèdre au début de la pièce, en plus de son incapacité à se contrôler et à naviguer avec sensibilité sur le territoire de son désir :

<sup>1</sup> Derrida, *Le toucher*, p. 310.

<sup>2</sup> Derrida, *Le toucher*, p. 12

<sup>3</sup> Derrida, *Le toucher*, p. 61.

<sup>4</sup> Derrida, *Le toucher*, p. 62.

« À l'intouchable ainsi tenu à distance par le regard (ce que veut dire le *respect* dans son idiome latin) ou en tout cas à distance pour veiller attentivement, pour prendre garde (*achten, Achtung*) à ne pas toucher, affecter, corrompre »<sup>1</sup>.

« L'intouchable » dans ce cas est Hippolyte, et bien que Phèdre n'essaie jamais de le toucher, elle se méprend complètement sur l'importance de « toucher » Hippolyte délicatement. Derrida avertit qu'il faut comprendre ce qu'il appelle le tact, et non « au sens commun du toucher, mais du savoir toucher *sans* toucher, sans *trop* toucher, là où toucher, c'est déjà trop »<sup>2</sup>. L'incapacité de Phèdre à s'arrêter signifie qu'elle finit par l'attaquer métaphoriquement, et littéralement les anéantir tous les deux. Ceci est important pour notre compréhension de la nature du caractère racinien car, selon Jacques Scherer : « Les personnages de Racine ont un sentiment aigu de leur responsabilité, souvent ils se jugent et souvent ils se punissent »<sup>3</sup>.

Bien que le fantasme tactile de Phèdre sur Hippolyte soit dépourvu de référence au « baiser » ou à la « caresse », Racine n'en crée pas moins pour la reine un discours chargé de références tactiles. Ces lignes sont parmi les plus complexes du corpus racinien, utilisant une imagerie tactile riche et minutieusement élaborée. Nulle part le verbe *toucher* figure dans cette réplique et aucun autre mot ouvertement tactile comme « embrasser », « embrasser » ou « caresser » n'y apparaît. Même une partie du corps qui pourrait accomplir un acte de toucher, la main, est absente. Cependant, le fantasme est avant tout tactile.

L'exemple de la longue réplique de Phèdre à l'Acte I en conversation avec Oenone s'avère l'exemple le plus sophistiqué de l'utilisation du toucher par Racine : parce qu'il n'évoque pas le sens par son nom, il est d'autant plus puissant et permet d'impliquer les autres sens dans cette expérience perceptive complexe éprouvée par Phèdre. Phèdre tente de se débarrasser de la culpabilité qui la ronge en avouant ses sentiments d'abord à Oenone, puis à Hippolyte lui-même, et en fin à Thésée. Sa torture semble interminable et ne s'arrêterait vraisemblablement pas même après sa mort : son père Minos est le juge des enfers et son grand-père Hélios a déjà été témoin de sa honteuse passion pour Hippolyte. Lorsque survient la tristement célèbre entrevue entre Phèdre et son beau-fils, elle se déroule à la suite de près de deux scènes pendant lesquelles la reine angoissée s'ingénie à la meilleure façon de finir sa vie honorablement, tiraillée entre l'amour illicite qu'elle nourrit pour Hippolyte et la conscience que de lui révéler cette vérité la conduirait à une mort déshonorante : « Je meurs pour ne point faire un aveu si funeste. » (I.3.226) La mort est inévitable mais seulement après le tourment de la confession. Phèdre ne

<sup>1</sup> Derrida, *Le toucher*, p. 82.

<sup>2</sup> Derrida, *Le toucher*, p. 82

<sup>3</sup> Jacques Scherer, *Racine et/ou la Cérémonie*, Paris, Éditions PUF, 1982, pp. 34 -35.

peut s'en empêcher : elle est déchirée psychologiquement. Bien que son amour pour Hippolyte soit le résultat de la punition de Vénus, elle en est consumée comme s'il s'agissait d'une passion organique et intacte et désire désespérément être aimée en retour. Atteinte d'une incapacité inhérente de résister à l'envie d'avouer son amour à Hippolyte, de lui faire face et d'exprimer ses sentiments, Phèdre le fait d'abord de manière détournée, puis se déclare explicitement. Ici, l'éclosion du fantasme pour le tactile sert d'assouvir son désir intense de contact physique d'Hippolyte, de façon à ce que les références à ce contact implicite saturant son langage. Elle imagine le scénario dans lequel ils pourraient être seuls ensemble, et elle pourrait profiter de l'excuse pour toucher et être touchée par son beau-fils :

« Par vous aurait péri le monstre de la Crète,  
 Malgré les détours de sa vaste retraite.  
 Pour en développer l'embarras incertain,  
 Ma sœur du fil fatal eût 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 coûtés cette tête charmante !  
 Un fil n'eût point assez rassuré votre amante :  
 Compagne du fil qu'il vous fallait chercher,  
 Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,  
 Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue  
 Se serait avec vous retrouvée ou perdue. » (II. 5. 649-662)

Ce long discours, qui se replie sur lui-même et semble mener d'un côté puis de l'autre, est le miroir discursif parfait d'un parcours labyrinthique. Cela reflète l'état mental confus de Phèdre, ainsi que le fait qu'elle tâtonne simultanément et maladroitement autour de cette révélation d'amour. Au lieu de simplement dire à Hippolyte qu'elle est amoureuse de lui, ou de lui faire savoir seulement qu'elle aurait aimé qu'il ait été en âge de se marier à la place de Thésée, elle choisit de dérouler devant lui un scénario d'amour impossible dans lequel elle démontre son amour à travers son désir de proximité avec lui.

### 3. Le Labyrinthe – champ phénoménal de la perpétuation du désir chez Phèdre

Phèdre se sert de l'image du labyrinthe<sup>1</sup> comme modèle pour retisser une nouvelle légende avec son scénario d'amour à elle. D'après la légende, Ariane tenait une bobine de fil et Thésée la dénouait alors qu'il traversait le Labyrinthe à la poursuite du Minotaure, utilisant le fil pour

<sup>1</sup> La présente sous-partie vise à contempler la métaphore du labyrinthe dans *Phèdre* comme un champ phénoménal du fantasme. Pour une discussion approfondie sur la morphosémantique de la métaphore du labyrinthe dans *Phèdre*, Antoine Soare, « *Phèdre* et les métaphores du labyrinthe : les tracés et les formes », *Dalhousie French Studies*, n°49, *Les épreuves du labyrinthe : Essais de poétique et d'herméneutique raciniennes Hommage tricentenaire* (Winter 1999), 1999, pp. 145-157.

se guider vers la sécurité. Pour que son fantasme se réalise, Phèdre fait d'abord remplacer en pleine hallucination Thésée par Hippolyte et Ariane par elle-même. Entre les deux premiers Actes, le fantasme de voir Hippolyte à la place de Thésée fructifie : « Ariane, ma sœur ! De quel amour blessé, / Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ? » (I.3.vs. 253-254) et « Ma sœur du fil fatal eût armé votre main. / Mais non, dans ce dessein je l'aurais devancée. » (II.5.vs.652-653) En se présentant comme sa sœur et Hippolyte comme son père, elle modifie l'histoire pour répondre à son désir d'Hippolyte et pour créer une relation dans laquelle il dépend d'elle. Phèdre se charge d'aider son beau-fils à se frayer un chemin dans le labyrinthe grâce au fil qu'elle lui donne désormais, le fil de son amour.

Dans la phase suivante du fantasme, elle vise à devenir la chose même qu'Hippolyte toucherait, ou saisirait, sur son parcours à travers le Labyrinthe. La dépendance au fil représente un type d'intimité que la reine convoite ; elle aspire à être proche de son beau-fils de cette manière : pour qu'il s'appuie sur elle à la fois dans un sens physique et émotionnel pour le soutien. Lorsque Phèdre tisse sa version de l'histoire avec ses nouveaux acteurs, il devient évident que le rôle du fil lui-même l'attire plus que d'être simplement l'intermédiaire que représentait Ariane. C'est la corde elle-même qui profiterait de cette proximité avec Hippolyte en pleine relation tactile. Dans la phase finale de son fantasme de labyrinthe, Phèdre laisse de côté l'image chargée d'elle-même comme fil conducteur, la qualifiant d'insuffisante, et articule clairement la place qu'elle espère occuper dans le cœur de son beau-fils : celle de son amante, le sauvant du labyrinthe obscur et prenant charge de la fuite. Alors qu'elle finit de mettre en lumière son désir secret, Phèdre imagine être liée à Hippolyte dans l'obscurité du Labyrinthe, leurs destins et corps entrelacés avec lui se tenant fermement à elle alors qu'elle aide à guider leur chemin vers le monstre. La déchéance de Phèdre survient à l'instant où elle révèle ses sentiments à Hippolyte.

Elle tente d'entrer en contact affectif avec son beau-fils par les mots qu'elle prononce et en révélant le fantasme qu'elle entretient d'Hippolyte à la place de son père. Phèdre cherche à produire une réponse à la fois émotionnelle et physique chez son beau-fils sans utiliser de moyens physiques, en utilisant un langage labyrinthique chargé par ailleurs de références tactiles. Horrifié, Hippolyte tente de raisonner la reine en lui rappelant l'identité de Thésée en tant que son père et époux de Phèdre (II. 5. 663-4). Phèdre ressent la révélation comme une blessure qu'elle s'inflige elle-même : elle sait au lendemain de cet aveu qu'il n'y a pas moyen de reculer par rapport à la frontière qu'elle vient de franchir. Elle cède à ses pulsions, fait face à Hippolyte et lui lance l'expression la plus pure de son amour : « J'aime » (II. 5. 673).

La reine est allée trop loin pour rétracter une seule partie de son aveu. Elle n'aurait jamais dû franchir le seuil, tentant d'affronter Hippolyte en amant potentiel. Dans sa confession à Hippolyte, Phèdre commet un franchissement fondamental de frontière dont elle ne peut se relever. Cet extrême, ce dépassement des limites du tactile, cet excès de toucher et ses conséquences involontaires, c'est ce qui détruit Phèdre plusieurs scènes avant la scène du poison qu'elle ingère réellement à la fin de la pièce. Bien que l'enjeu soit si important, Phèdre risque et finit par sacrifier sa propre vie en tendant la main à Hippolyte et en lui avouant son amour. Du point de vue phénoménologique, c'est dans l'opposition entre la réussite expérientielle du fantasme de l'amour et l'échec performatif de cette expérience que s'accomplit la tragédie racinienne. En tant que protagoniste féminin tragique, Phèdre se sert du fantasme, de l'ambiguïté expérientielle de l'Autre et la nature incontournable de sa propre passion érotique comme armes pour lutter contre les contraintes psychologiques dictées par les normes relationnelles œuvrant contre tout érotique impossible. Elle n'est pas en mesure d'émouvoir Hippolyte vers une émotion positive, et l'expression des sentiments du mépris par ce dernier la pousse vers une honte inexorable conduisant à sa mort.

Le thème du labyrinthe fonctionne donc comme un creuset des relations entre les différents personnages où les champs expérientiels de la passion et de la souffrance se chevauchent. Chez Phèdre, l'effet de la passion est le nivellement des identités les plus opposées. Phèdre tente de fuir l'objet de son désir qui continue de la persécuter dans son imaginaire. Mais, les traits d'Hippolyte réapparaissent ironiquement sur le visage de son père, alors que Phèdre se tourne vers Thésée dans un effort pour chasser la pensée de son beau-fils :

« Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,  
 J'adorais Hippolyte, et le voyant sans cesse,  
 Même au pied des autels que je faisais fumer,  
 J'offrais tout à ce dieu, que je n'osais nommer.  
 Je l'évitais partout. Ô comble de misère !  
 Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père. » (I.3.285-290)

De plus, une interdiction majeure exacerbe le désir à la fois chez Phèdre et Hippolyte en rendant son objet inaccessible. La passion de Phèdre n'est pas seulement adultère, elle est aussi épicée d'une saveur incestueuse. Quant à Hippolyte, il est amoureux de la seule femme à qui Thésée a interdit de se marier. L'image du labyrinthe relève également en quelque partie l'intentionnalité de Racine que le langage de la passion soit un seul et même pour tous ses personnages, suggérant ainsi que la passion les nivelle de façon égale dans un étrange processus d'indifférenciation générale. La passion rebelle d'Hippolyte pour Aricie procède directement de l'obstacle juridique créé par Thésée. Phèdre et Hippolyte, ces deux personnages supposés

opposés, éprouvent d'ailleurs un vertige similaire labyrinthique. Ce vertige est évidemment beaucoup plus développé dans le cas de Phèdre. Comme le déplore Oenone, « Un désordre éternel règne dans son esprit ». (I.2.v.147), parmi des passages qui illustrent les aspects somatiques et psychopathologiques de la passion de Phèdre assez nombreux dans la pièce.

L'innocente et virgine Aricie et la brûlante, incestueuse et adultère Phèdre, apparemment les deux personnages les plus antithétiques de cette tragédie, s'appuient ainsi sur les mêmes registres métaphoriques et imaginaires pour exprimer leur passion. Évidemment, c'est le résultat d'une intention délibérée. Or, l'absence ou la perte de différence est précisément la principale caractéristique du Labyrinthe, si l'on considère l'organisation particulière de son espace intérieur.

Au sein de cet étrange désordre spatial, tous les repères déterminants s'effacent et toutes les différences spatiales s'estompent comme par magie. Plus essentiellement, la structure du Labyrinthe, considérée du point de vue de celui qui y pénètre, annule toute considération spatiale et affaiblit toute mémoire des bornes y compris les bornes interpersonnelles. Il existe donc une homologie entre le Labyrinthe comme lieu où toutes les différences semblent s'évanouir, et l'effet de la passion sur les personnages, qui deviennent de plus en plus indifférenciés à mesure qu'ils entrent dans le monde de la passion. Le Labyrinthe devient ainsi l'équivalent structurel de la passion naturellement illusoire qui touche un degré zéro de la différenciation expérientielle pour atteindre son état pur et infini.

#### **4. L'amour comme la violence perpétuée dans *Bajazet***

Bajazet a été décrit par Maurice Rat comme la plus « violente » des tragédies de Racine, « la plus sanglante et la plus fortement intriguée »<sup>1</sup>, ce qui résume le vocabulaire de la persécution chez Bajazet. En effet, Bajazet illustre la relation inéluctable entre le pouvoir et l'amour qui constitue l'imaginaire tragique du théâtre racinien. Amurat aime Roxane qui aime Bajazet qui aime Atalide ; l'amour a tout pouvoir sur Roxane qui, à son tour, a pleine autorité sur Bajazet dont la décision contrôle Atalide. L'équilibre fragile qui empêche Roxane de suivre les ordres d'Amurat et d'exécuter Bajazet est finalement bouleversé par les doutes d'Atalide sur les vrais sentiments de son amant. Dans la scène finale de la pièce, elle reconnaît que « [ses] injustes soupçons, [ses] funestes caprices » (V.12.1723) ont déclenché une série d'événements menant à la mort de Bajazet. Si la pièce met en scène les conséquences monstrueuses de passions

<sup>1</sup> Racine, *Théâtre Complet*, Edition Maurice Rat Paris, Éditions Garnier, 1953, p. 12.



déchaînées, son cadre oriental unique la distingue néanmoins des autres tragédies de Racine et va bien au-delà d'une tentative de flatter le goût du public pour un thème sensuel exotique. Contrairement à Phèdre qui souffre intérieurement de son amour et de sa jalousie, Roxane incarne toute la force agressive de l'amour dont elle déploie la violence à l'extérieur du champ phénoménal de sa propre expérience perceptive :

« Avec quelle insolence, et quelle cruauté,  
Ils se jouait tous deux de ma crédulité ! [...] ]  
Pour attacher des jours tranquilles, fortunés,  
Aux périls dont tes jours étaient environnés, [...] ]  
Ah ! Traître, tu mourras. » (IV.5.vs.1295-1314)

L'amour est vécu à la fois par Roxane et Bajazet, bien que pour des raisons et des causes différentes. Le désir agressif de Roxane tente de justifier son agression envers Bajazet en transformant son refus d'acquiescer à ses exigences en crime, car c'est elle qui détient le plus de pouvoir dans la relation qui existe entre elle et Bajazet : « Voilà sur quoi je veux que prononce Bajazet. / Sa perte ou son salut dépend de sa réponse. » (I.3.325-26).

La précarité de la situation de Bajazet n'est pas moins évidente : s'il continue à vivre, il y a une forte probabilité qu'il trahisse Atalide, pour éviter cela, il doit mourir. Roxanne, dont le statut d'être la préférée du sultan relève d'une inhérente sensualité qu'incarne la splendeur orientale de la culture ottomane<sup>1</sup>, est secrètement amoureuse du prince Bajazet prisonnier du palais depuis la prise de pouvoir par le sultan Amurat son frère aîné. Elle argumente, menace et prie pour l'amour de Bajazet en vain. Son désir pour le prince devient vite le reflet de la persécution fataliste :

« Pour vous, pour votre honneur vous en craignez les suites,  
Et je le crois, Seigneur, puisque vous me le dites.  
Mais avez-vous prévu, si vous ne m'épousez,  
Les périls plus certains ou vous vous exposez ?  
Songez-vous que sans moi tout vous devient contraire,  
Que c'est à moi surtout qu'il importe de plaire ?  
Songez-vous que je tiens les portes du palais,  
Que je puis vous l'ouvrir, ou fermer pour jamais,  
Que j'ai sur votre vie un empire suprême,  
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime ?  
Et sans ce même amour qu'offensent vos refus,  
Songez-vous, en un mot, que vous ne seriez plus ? » (II.2.vs. 501-512)

Roxane utilise alors sa position d'autorité pour persécuter Bajazet et elle lui donne un choix impossible d'aimer ou de périr : « Bajazet doit périr, dit-elle, ou l'épouser. / S'il se rend, que

<sup>1</sup> Sur la question de la représentation archétypique de l'Orient dans *Bajazet*, voir André Elias Mazawi et Isabelle Martin, « *Bajazet* en arabe : entre traduction et acculturation » dans *Jean Racine et l'Orient*, (dir.) Isabelle Martin et Robert Elbaz, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999.

deviens-je en ce malheur extrême ? » (I.3.340-41). Ceci est une illustration du prix à payer pour être libre de l'amour, qui est un thème récurrent chez Racine et constitue largement un facteur important d'agression et de persécution. Dans *Andromaque*, Pyrrhus présente à son captif, Andromaque, le dilemme suivant : elle doit l'épouser, sinon il livrera son fils entre les mains des Grecs ; dans *Britannicus*, Junie doit décourager Britannicus, sinon Néron le tuera ; Roxane est amoureuse de Bajazet : il doit l'épouser sinon Roxane exécutera l'ordre du sultan de faire tuer Bajazet. Le dilemme constitue donc le motif dominant du choix tragique que l'on retrouve souvent dans le théâtre racinien.

Une analyse de la fréquence du terme amour et de ses synonymes montre que Bajazet ne prononce pas du tout le mot « amour » en présence de Roxane. C'est sa façon d'affirmer son refus. Le choix de Bajazet est donc difficile, dans la lignée de la tradition dramatique de Racine et c'est une affirmation de sa liberté et de sa non-conformité avec son persécuteur. De plus, il existe une abondance de termes associés à la mort tels que : *périr, perdre, expier, expirer, assassiner et sacrifier*. Les personnages victimes sont constamment rappelés que leur vie est précaire, car la vie appartient aux plus puissants comme l'illustre Roxane dans ses conversations avec Bajazet : « J'ai sur votre vie un empire suprême » (II.1.v. 509), et avec Atalide : « Du pouvoir qu'Amurat me donne sur sa vie » (I.3.v.314). L'utilisation fréquente de ce terme renforce le sentiment de danger ou de danger imminent ressenti tout au long de la pièce. Le choix du lexique joue un rôle important dans le conditionnement et l'instillation du sentiment de persécution chez les victimes, qui doivent vivre à l'ombre d'une mort imminente ; le langage est alors constamment utilisé pour leur rappeler ce fait. La dimension sociale dans laquelle la langue est employée est d'une importance primordiale et une distinction a été faite entre le *dit* ou discours-contenu et le *dire*. Des facteurs externes (l'environnement ou le lieu) et des facteurs internes (le désir et la passion) contribuent à façonner le discours des personnages, qui utiliseront finalement le langage comme un outil à la fois pour créer et décrire l'agression et la persécution. Le pouvoir se trouve dans le discours qui devient une source d'autorité et des dispositifs rhétoriques sont employés pour le maintenir, le langage étant utilisé pour restreindre la liberté des autres ainsi que pour perpétuer la violence. Les personnages sont constamment rappelés du danger qui les entoure et ce danger définit l'environnement de persécution qui existe dans la pièce, comme en témoigne l'atmosphère de brutalité et de férocité créée par le désir de la possession absolue, que ce soit de l'amour comme chez Roxanne ou du territoire comme chez le sultan. Le danger est très important dans une tragédie parce qu'il accentue la tonalité de

l'intrigue et la communication de la violence conduisant aux moments paroxysmiques du tragique.

La violence dans la relation victime-agresseur s'épanouit de telle sorte que les deux parties prennent conscience de l'existence du danger en tant qu'élément tragique. La mort est omniprésente et inévitable mais en réalité la mort elle-même n'a pas autant de valeur dramatique que la préparation ou l'action qui y conduit. Michael Edwards voit la mort dans *Bajazet* non seulement comme faisant partie de la culture turque, mais comme une entité distincte perceptive et bien définie, un personnage avec ses propres conceptions : « La mort pénètre tout aussi subitement la pensée et les émotions des personnages, le tissu du langage et le trame des événements, pour se réaliser à la fin dans l'anéantissement de Bajazet, de Roxane, d'Orcan et d'Atalide »<sup>1</sup>. Les personnages doivent vivre dans un monde de peur, peur pour leur propre vie ou celle des autres. Une expression répétée dans le drame racinien est « C'en est fait », qui se traduit par l'expression de l'inévitabilité, de la fatalité et de la finalité d'un événement. Cette expression se retrouve plusieurs fois chez Bajazet : vers 334, 568, 584, 904 et 941, Vu de plus près, l'usage de cette expression est révélateur de l'évolution de l'action de la pièce elle-même et peut être considéré comme un résumé de l'intrigue, la passion et la violence étant un thème central, culminant lorsqu'un autre héros racinien comme Néron devient le cruel maître absolu du monde, Bajazet, s'intéresse principalement à la souffrance qui est directement liée à la relation victime-agresseur et à l'environnement de persécution qui prévaut.

### **5. Le Sérail et la spatialité à l'ombre du désir dans *Bajazet***

Contrairement au labyrinthe mythique de *Phèdre*, le Sérail du Grand Seigneur représente l'espace réel où se passe l'intrigue de *Bajazet*<sup>2</sup>. Espace clos, « lieu abstrait et sanglant »<sup>3</sup>, jardin secret exotique, le Sérail représente la capture totale de l'essence féminine mise à la guise de l'archi-puissance masculine du souverain ottoman. En ouvrant les portes du Sérail, Roxane ouvre son cœur à l'amour : « Voilà donc de ces lieux ce qui m'ouvre l'entrée » (I.1.201) Il s'agit donc d'un lieu où demeure l'esprit de Roxane, où se déploie son épiscentre libidinal dompté seule par le sultan. Comme le note Jules Brody, « La démarche libératrice de Roxane a pour effet d'étendre à l'univers dramatique de la pièce la loi répressive du Sérail. Huis-clos à trois

<sup>1</sup> M. Edwards, *La Tragédie Racinienne*, Paris, Éditions La Pensée Universelle, 1972, p. 180.

<sup>2</sup> Pour une déconstruction comparative du Sérail vis-à-vis du labyrinthe, voir Antoine Soare, « *Bajazet* dans l'imaginaire racinien » *Jean Racine et l'Orient*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999, pp 40-46.

<sup>3</sup> R. Picard, *Racine, Œuvres complètes*, « Introduction à *Bajazet* », Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1950, pp. 525-526.

dimensions : Le Sérail, le Palais, la Cité » où réside Roxane « cantonnée derrière les murs de son sur-moi, mur psychique intériorisé, interposé »<sup>1</sup> entre sa réalité réprimée et sa passion sombre et intense pour Bajazet. Malgré la prétention du dramaturge dans la seconde préface de *Bajazet* de donner au public une image fidèle « des mœurs et de maximes des Turcs », son évocation du Sérail reprend les mêmes idées que celles que l'on retrouve dans de nombreux récits du temps qui ont trait à ce que Andrew Hiscock nomme « orientaling narratives »<sup>2</sup>.

Parmi les célèbres récits qui modélisent le Sérail comme un ravissant microcosme de l'Orient, sont les nouvelles galantes de la période, à savoir *L'histoire nègrepontique* [1631] de Jean Baudouin ; *Le grand et dernier Solyman ou la mort de Mustapha* de Jean Mairet [1639] ; *Ibrahim ou L'illustre Bassa* [1641] de Madeleine de Scudéry ; *Voyage du levant* [1665] de Jean Thévenot, *Amour de Soliman* [1669]<sup>3</sup> ; *Mémoires du Sérail* [1670] de Madame de Villedieu, et *Nouvelle relation* [1675] de Jean-Baptiste Tavernier ; *Hattigé ou Les amours du roy de Tamaran* [1676] de Sébastien Brémond ; *Nouvelles africaines* [1683] de Madame de Villedieu ; *Cara Mustafa* [1684] de Jean de Préchac ; *Le Grand Scanderberg*, [1688] de Mademoiselle de la Roche-Guilhem et *Zulima ou L'amour pur* [1694] d'Eustache Le Noble.

Espace à la fois ténébreux et fantasmagorique où se relaient des instances de l'atteinte paroxystique de l'érôs et de la fatalité foudroyante, le Sérail fascinait les écrivains de l'époque. Jean-Baptiste Tavernier décrit le palais des sultans comme un univers des antithèses irréconciliables :

« On peut dire que le Sérail est tout ensemble un séjour délicieux & solitaire ; mais de la manière que j'ay remarqué les choses, il est solitaire pour tous & n'est délicieux que pour un seul. De plusieurs milliers d'hommes qui y sont comme en prison, & qui dépendent les uns des autres, il n'y a que le Prince qui ait la vûe des femmes »<sup>4</sup>.

Madeleine de Scudéry, dans *Ibrahim ou L'illustre Bassa*, évite à sa description tout ce qui a trait à la mort et lui préfère le caractère royal avec son emploi du terme « palais »<sup>5</sup>. Jean Thévenot, décrit à vive allure le pouvoir occulte du sérail : « Proche de ce lieu on voit une

<sup>1</sup> Jules Brody, *Lectures classiques*, Charlottesville Virginia, Éditions Rookwood Press Inc., 1996, p. 214

<sup>2</sup> Andrew Hiscock, « Passionate Imperialism: Politics of Desire in Behn's *Abdelazer* (1676) and Racine's *Bajazet* (1672) », dans *Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory"*, n° 26/2, (dir.) Theo D'haen et Patricia Krüs, 2000. Voir aussi R. Lewis, *Gendering Orientalism : Race, Femininity and Representation*, Londres, Routledge, 1996.

<sup>3</sup> Anonyme, *Les amours de Soliman Musta Feraga, envoyé de la Porte, près sa Majesté*, [1669], Grenoble, Éditions E. R. Dumont, 1675, p. 84-85.

<sup>4</sup> Jean-Baptiste Tavernier, *Nouvelle relation de l'intérieur du sérail du Grand Seigneur contenant plusieurs singularitez qui jusqu'icy n'ont point été mises en lumière*, Paris, O. de Varennes, 1675, Paris, Éditions Hachette, 1976, p. 2 ; Jean-Baptiste Tavernier, *Recueil de plusieurs relations*, imprimé à Paris, p. 530.

<sup>5</sup> Georges de Scudéry, (frère de Madeleine de Scudéry), Préface d'*Ibrahim ou L'illustre Bassa*, Paris, Éditions A. de Sommerville, 1641.

grande fenêtre, d'où la nuit on jette en mer ceux qu'on étrangle dans le Sérail, et on tire autant de coups de canons qu'on y en jette »<sup>1</sup>.

Madame de Villegieu dans ses *Mémoires du Sérail* pige en quelques mots le faste du palais d'Amurat second : « Amurat second [...] fit bastir un Sérail magnifique sur les bords de la Marise, auquel il joignit des jardins si beaux qu'ils pouvoient être comparés à ceux de ce voluptueux Romain »<sup>2</sup> Elle compare d'ailleurs la demeure du bey à celle du souverain ottoman : « En disant cela, il le mena au Bardou, qui est une des plus belles Maisons d'autour de Tunis, & où il entretenoit cent femmes, avec autant de magnificence que s'il eût été le Sultan »<sup>3</sup>.

Ces écrits s'interrogent également sur le sujet de la sexualité morbide des esclaves galantes du Sérail. Dans *L'histoire nègrepontique* de Jean Baudoin, Marulle est terrifiée du pire sort de sa fille, destinée à devenir la maîtresse du Grand Seigneur :

« [...] préférant l'amour de son sang et de Dieu à la crainte de la servitude et de la mort, elle se résolut absolument d'aller elle-même à Métélin et prévenir ce voyage infâme du grand Sérail par quelque artifice judicieux ; ou, si nul artifice ne le pouvait empêcher, elle résolut de le faire par la mort de sa fille »<sup>4</sup>

Dans la nouvelle historique de Jean de Préchac, *Cara Mustapha*, Roxelane, « jugeant que sa condition ne seroit pas malheureuse », se soumet sans résistance aux intentions impérieuses du Grand Vizir qui souhaite l'offrir comme esclave à la Sultane Basch-lari<sup>5</sup>.

Barthes décrit le Sérail comme une espèce de creuset libidinal en termes de l'« obscurité des signes »<sup>6</sup> :

« le Sérail colle à Roxane à la fois comme condition, comme prison et comme labyrinthe, c'est le Sérail qui l'invertit ; d'abord physiquement même, si l'on peut dire : Bajazet est un mâle confiné dans un milieu féminin où il est le seul homme ; c'est un frelon, dont on dirait qu'il est nourri, engraisé par Roxane pour son pouvoir génital même ; comme ces oies que l'on bourre pour la succulence de leur foie, Bajazet est enfermé dans l'obscurité, réservé, mûri pour le plaisir de la Sultane, qui conduira d'ailleurs son meurtre comme on contrôle un orgasme ; parti d'une sexualité forte, on le sent lentement déséxué par la virile Roxane. »<sup>7</sup>

Mais le Sérail est un espace embryonnaire où tout se passe comme si la vérité ne pouvait passer intacte ni par ses murs intérieurs ni par ses murs extérieurs. Acomat, cependant, est moins

<sup>1</sup> Jean Thévenot, *Voyage du Levant* [1665], Paris, Éditions Maspéro, 1980, p. 58.

<sup>2</sup> Marie-Catherine-Hortense Desjardins, dite Madame de Villegieu, *Mémoires du Sérail* [1670], dans *Œuvres complètes*, Genève, Éditions Slatkine Reprints, 1971, Tome 2, p. 129.

<sup>3</sup> Madame de Villegieu, *Nouvelles africaines* [1673], p. 248.

<sup>4</sup> Jean Baudoin, *L'histoire nègrepontique* [1631], édition présentée par Laurence Plazenet, Paris, Éditions Honoré Champion, 1998, p. 242.

<sup>5</sup> Jean de Préchac, *Cara Mustapha, grand vizir, histoire contenant son élévation, ses amours dans le serrail, ses divers emplois, le vray sujet qui luy a fait entreprendre le siege de Vienne, & les particularitez de sa mort*, Paris, Éditions C. Blageart, 1684, p. 93.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 97.

<sup>7</sup> Barthes, *Sur Racine*, p. 96.

confiné par ces enceintes multiples que ne le sont Roxane, Bajazet et Atalide, parce qu'il n'est qu'un adjoind du tragique, l'action et donc moins limité par l'espace. Acomat utilise plusieurs termes spatiaux pour désigner soit un lieu, soit le mouvement entre les lieux : *palais, vaisseau, port, fuite, terres, palais, porte, serail, 'appartement*, ainsi que les verbes *sortir, courir, voler, dérober*. Ce champ lexico-sémantique semble suggérer une conscience non seulement de la dimension spatiale du Sérail, mais aussi de sa propre mobilité, de sa propre capacité de pouvoir glisser entre les divers enclos, il verbalise son passage physique d'un endroit à un autre sans difficulté, ce dont restent privés précisément Bajazet, Atalide et Roxane, immobilisés par les confins labyrinthiques du Sérail. Les informations qu'ils reçoivent doivent être filtrées à travers ses murs et même déformées ou obscurcies dans le processus. Enfin, la présentation de la rencontre sous forme de multiples scènes contradictoires sert à souligner le thème de la limitation spatiale, de l'enceinte qui imprègne la pièce. Les personnages sont séparés les uns des autres par leurs propres désirs que symbolisent les murs intérieurs du Sérail. Ils sont de même séparés du potentiel de la réalisation de leurs désirs par les murs du Sérail qui les emprisonnent et les maintiennent coupés du monde externe, voire de l'univers du non tragique.

C'est donc dans *Bajazet* que Racine consacre à l'espace dramatique une attention plus grande que dans ses autres tragédies. La principale délimitation spatiale est bien entendu le Sérail, mais même à l'intérieur du Sérail il y a des limites spatiales qui encadrent l'affect actif et contrôlent le destin tragique des personnages ; Bajazet est séquestré avant l'ouverture de la pièce, Roxane le fait incarcérer avant la quatrième acte, Atalide est détenue par les gardiens au cinquième acte, et mort certaine attend Bajazet à l'extérieur de la pièce dans laquelle il aura sa dernière rencontre avec Roxane, rencontre insignifiante et sans objet avec la sultane sensuelle, nubile et enflammée d'une violente passion fataliste.

C'est par ces sémanticités fantasmatisques et ces imageries spatiales que Racine parvient à inscrire l'érôs ressenti par ses protagonistes féminins dans une souffrance congruente au désir, où souffrance et désir coexistent dans une étrange forme de causalité expérientielle. La nature ambivalente du désir le transforme en une propriété d'expérience consciente et guidée de la souffrance. Le visuel et le touché font une véritable expansion du champ phénoménal du désir expérientiel sans acquérir des formes manifestes, alors que les images du labyrinthe et du sérail servent de coordonnées spatiales fantastiques d'une altérité lointaine, offrant ni l'un ni l'autre la promesse de la réalisation du désir dans le monde réel des personnages. Phèdre et Roxanne subsistent dans un état de fantasme quasi perpétuel jusqu'au murissement de leur souffrance, ce qui vectorise la chute définitive de leur visée érotique.

## Bibliographie

### Sources primaires

BAUDOIN Jean, *L'histoire nègrepontique* [1631], édition présentée par Laurence Plazenet, Paris, Éditions Honoré Champion, 1998.

DESJARDINS Marie-Catherine-Hortense, dite Madame de Villedieu, *Mémoires du Sérail* [1670], dans *Œuvres complètes*, Genève, Éditions Slatkine Reprints, 1971, Tome 2.

———, *Nouvelles africaines* [1673], *Nouvelles affricaines* [1720], dans *Œuvres complètes*, Genève, Éditions Slatkine Reprints, 1971, Tome 2.

LE NOBLE Eustache, *Zulima ou L'amour pur, seconde nouvelle historique* [1694], Genève, Éditions Slatkine Reprints, 1980,

MAIRET Jean, *Le grand et dernier Solyman ou la mort de Mustapha*, Paris, Éditions Courbé, 1639.

PRÉCHAC Jean de, *Cara Mustapha*, Paris, Éditions C. Blageart, 1684.

RACINE Jean. *Bajazet*, *Œuvres complètes de Jean Racine*, Georges Forestier, Paris, Éditions Gallimard, « Pléiade », 1999.

———, *Britannicus*, *Œuvres complètes de Jean Racine*, Georges Forestier, Paris, Éditions Gallimard, « Pléiade », 1999.

———, *La Thébaïde*, *Œuvres complètes de Jean Racine*, Georges Forestier, Paris, Éditions Gallimard, « Pléiade », 1999.

———, *Mithridate*, *Œuvres complètes de Jean Racine*, Georges Forestier, Paris, Éditions Gallimard, « Pléiade », 1999.

———, *Phèdre*, *Œuvres complètes de Jean Racine*, Georges Forestier, Paris, Éditions Gallimard, « Pléiade », 1999.

SCUDÉRY Georges de, *Préface d'Ibrahim ou L'illustre Bassa*, Paris, Éditions A. de Sommerville, 1641.

TAVERNIER, Jean-Baptiste, *Nouvelle relation de l'intérieur du serrail du Grand Seigneur contenant plusieurs singularitez qui jusqu'icy n'ont point été mises en lumière*, Paris, O. de Varennes, 1675, Paris, Éditions Hachette, 1976.

THÉVENOT, Jean, *Voyage du Levant* [1665], Paris, Éditions Maspéro, 1980.

### Sources secondaires

ARISTOTE, *La Poétique*, Introduction, traduction, notes, étude de Gérard LAMBIN, Paris, L'Harmattan, 2008.

- BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.
- BERGER Gaston, *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, Paris, Éditions Aubier, 1941.
- BUTLER Philip, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, Éditions Nizet, 1969.
- BRODY Jules, *Lectures classiques*, Charlottesville Virginia, Rookwood Press Inc., 1996.
- COTTINGHAM John, « Descartes on 'Thought' » *The Philosophical Quarterly* (1950-), vol. 28, no. 112, 1978.
- D'AUBIGNAC Abbé, *La pratique du théâtre*, [1715] Édité par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion (Champions Classiques), 2011.
- DERRIDA Jacques, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Éditions Galilée, 2000.
- DESCARTES René, *Philosophical Writings, a selection* (dir.) Elizabeth Anscombe and Peter Thomas Geach, Londres: Nelson, 1969.
- , *Règles utiles et claires pour la direction de l'esprit en la recherche de la vérité*, (dir.) Jean-Luc Marion, La Hague, Éditions Nijhoff, 1977.
- DEVAUX André-A, « La Phénoménologie de Husserl est-elle un « néo-cartésianisme » ? », dans *Les Études philosophiques*, Nouvelle Série 9<sup>e</sup> Année, n<sup>o</sup> 3, Éditions Presses universitaires de France, 1954.
- EDWARDS Michael, *La Tragédie Racinienne*, Paris, Éditions La Pensée Universelle, 1972.
- GUYOY Sylvaine, *Racine et le corps tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- GROSRICHARD Alain. *Structure du sérail : la fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique*. Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- HASNAWI Ahmed, « La conscience de soi chez Avicenne et Descartes », dans *Descartes et le Moyen-Âge*, (dir.) Joël BIARD et Roshdi RASHED, Paris, Éditions Vrin, 1997.
- HISCOCK Andrew, « Passionate Imperialism: Politics of Desire in Behn's *Abdelazer* (1676) and Racine's *Bajazet* (1672) », dans *Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as Cultural Memory"*, n<sup>o</sup> 26/2, (dir.) D'HAEN, Theo et KRÛS, Patricia, 2000.
- LEWIS Reina, *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*, Londres, Routledge, 1996.
- KNIGHT Roy C, *Racine et la Grèce* Paris, Éditions Nizet, 1974.
- MAZAWI André Elias et MARTIN, Isabelle, « *Bajazet* en arabe : entre traduction et acculturation » dans *Jean Racine et l'Orient*, (dir.) Isabelle Martin et Robert Elbaz, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- , *Phénoménologie de la perception*, 1945, Paris, Éditions Gallimard, 2009.



PICARD Raymond, *Racine, Œuvres complètes*, « Introduction à *Bajazet* », Bibliothèque de la Pleïade, Paris, Éditions Gallimard, 1950.

ROHOU Jean, *Jean Racine : Bilan Critique*, Paris, Éditions Armand Colin, 2005.

KNIGHT Roy C, *Racine et la Grèce* Paris, Éditions Nizet, 1974.

SCHERER Jacques, *Racine et/ou la Cérémonie*, Paris, Éditions PUF, 1982.

SOARE Antoine, « *Phèdre* et les métaphores du labyrinthe : les tracés et les formes », *Dalhousie French Studies*, n°49, *Les épreuves du labyrinthe : Essais de poétique et d'herméneutique raciniennes Hommage tricentenaire (Winter 1999)*, 1999.

———, « *Bajazet* dans l'imaginaire racinien » *Jean Racine et l'Orient*, Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999.

STAROBINSKI Jean, « La poétique du regard chez Racine », dans *L'Oeil Vivant*, Paris, Éditions Gallimard, 1961.

### Notice biobibliographique de l'auteur

Chandniée C TUSHAR-IYENGAR est doctorante en fin de thèse à l'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL), unité mixte (UMR 5186) du CNRS de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Enseignante universitaire avec un parcours interdisciplinaire en littérature et philosophie, l'auteure est titulaire d'un Master-Recherche en Littérature et Philosophie spécialité théâtre de l'Université de Rouen. Actuellement préparant sa soutenance, elle est également chercheuse associée (Research Associate- external) en Études européennes à l'Université de Bangalore. Parmi ses dernières publications figure, « Stendhal's *Racine et Shakespeare*, the Classicist-Romantic Conflict and Racine as the Overlooked Mystical Romantic » dans *Research & Criticism* N° 5, ISSN 2229-3639, 2015, pp. 13-33. Ses dernières interventions aux colloques internationaux comptent :

- « Enseigner la langue à travers la littérature », ICCR, Rice University, Houston, Texas, États-Unis, février 2020.

- « La spatialité pastorale comme un dispositif de mobilité dans les églogues de la Renaissance », *New Faces*, ERASMUS, IRCL, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2018.

- « La dialectique des *espaces de jeu* alternés dans le théâtre de la Renaissance », *New Faces*, ERASMUS, IRCL, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2018.

**ct.iyengarc@gmail.com**