

SOUPIRS POUR UN INGRAT  
Les notions de l'amour, du pouvoir et de la souveraineté dans *Phèdre et Hippolyte* et  
*Bérénice*

by

Rebecca Pouliot  
B.A., The University of British Columbia, 2009

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA  
(Vancouver)

July 2011

© Rebecca Pouliot, 2011

## Abstract

The purpose of this study was to investigate the notions of love, power, and sovereignty in Jean Racine's *Phèdre et Hippolyte* and *Bérénice*. I used Erich Auerbach's theory on passion to examine the notion of passionate love in the *Grand Siècle* and Louis Marin's theory on the representation of power during the reign of Louis XIV. These theories provided a historical context for Racine's work as well as clarified the use of these notions in the texts. Finally, Roland Barthe's theory on the relationship between love and power in Racinian tragedy was used to analyze the sovereigns' dialogue. I based my research with the following questions: Why does it seem that love and sovereignty cannot co-exist? Are politics and love incompatible in Racinian tragedy? I explain why politics and love painfully coexist in these tragedies through the analysis of Phèdre's three avowals of her forbidden love for Hippolyte and three of Bérénice's declarations of love for Thésée. These analyses served as examples of the power and love relationships between the heroines and the men they love as well as the specific limitations sovereignty poses on love relationships. I discovered that passion is akin to suffering in Racinian tragedy and for this reason, a sovereign is emotionally and physically weaker when in love. Symptoms such as obsession, irrationality and madness jeopardize the sovereign's ability to rule and force him or her to choose between either submitting themselves to the forbidden passion that is overcoming them or to remove themselves from temptation thereby favoring their duty to their nation over love. Racine's feeble and suffering sovereigns in love differ greatly from the qualities of the classic tragic hero. He portrays sovereigns in a way that gives them a human rather than a godly quality as many of his contemporaries did.

## Table des matières

Résumé.....	ii
Table des matières .....	iii
Liste de tableaux.....	v
Remerciements .....	vi
Dédicace.....	vii
1. Introduction.....	1
1.1 Introduction au projet .....	1
1.2 Questions de recherche.....	4
1.3 Hypothèse.....	5
2. Justification du corpus .....	7
2.1 <i>Phèdre et Hippolyte</i> .....	7
2.2 <i>Bérénice</i> .....	7
3. Méthode.....	9
3.1 Explication de la division des thèmes et la méthode d'analyse.....	9
4. Cadre théorique.....	11
4.1 La représentation du pouvoir .....	11
4.2 La représentation des passions.....	16
5. <i>Phèdre et Hippolyte</i> .....	21
5.1 Introduction .....	21
5.2 Le premier aveu.....	22
5.2.1 Contexte .....	22
5.2.2 Texte.....	23
5.2.3 Analyse.....	24
5.3 Le deuxième aveu .....	30
5.3.1 Contexte .....	30
5.3.2 Texte.....	31
5.3.3 Analyse.....	32
5.4 Le troisième aveu.....	35
5.4.1 Contexte .....	35

5.4.2 Texte.....	36
5.4.3 Analyse.....	37
5.5 Synthèse des trois aveux.....	38
6. <i>Bérénice</i> .....	41
6.1 Introduction .....	41
6.2 La première déclaration.....	42
6.2.1 Contexte.....	42
6.2.2 Texte.....	43
6.2.3 Analyse.....	44
6.3 La deuxième déclaration.....	46
6.3.1 Contexte.....	46
6.3.2 Texte.....	48
6.3.3 Analyse.....	49
6.4 La troisième déclaration.....	52
6.4.1 Contexte.....	52
6.4.2 Texte.....	53
6.4.3 Analyse.....	53
6.5 Synthèse des trois déclarations.....	54
7. Conclusion .....	57
7.1 Apport des théories.....	58
7.2 Résultats .....	63
Bibliographie.....	76

Liste de tableaux

Tableau 7.7 L'amour/Le pouvoir et le politique.....65

## Remerciements

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire. Ma gratitude va d'abord au Professeur Richard Hodgson, en tant que Directeur de mémoire, pour son aide et ses conseils tout au long de ce projet. Je remercie également le Professeur André Lamontagne et le Professeur Joël Castonguay-Bélanger, pour leurs conseils et leurs corrections.

Je tiens à remercier le département de French, Hispanic & Italian Studies à UBC de m'avoir accordé le Fonds commémoratif Dorothy Dallas qui a aidé à financer ma formation.

Je souhaite enfin remercier ma famille pour leur soutien tout au long de mes études et mon fiancé Duran dont l'amour, le soutien et l'humour m'ont aidé dans l'accomplissement de ce travail.

A ma mère

# 1. INTRODUCTION

## 1.1 Introduction

La carrière de Jean Racine commence en 1664 lorsque *la Thébàide*, sa première tragédie, est jouée par la troupe de Molière à Port Royal.<sup>1</sup> Ce début a lieu entre la fin de l'âge baroque et le début de l'âge classique dans une période de changement. C'était le moment idéal pour entrer dans le monde avec son propre style.<sup>2</sup> Ses tragédies possèdent à la fois des éléments avant-gardistes, surtout sur le plan de sa représentation de la passion, et aussi des éléments qui correspondent aux règles de l'*Art Poétique*<sup>3</sup> comme son contemporain Corneille qui était plus traditionnel. Dans son livre Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine, Philip Butler constate que l'oeuvre de « Corneille est en plein accord avec le principal courant de son siècle; il représente les sentiments dominants et ceux des classes dominantes de son temps. Racine est ce que nous appellerions aujourd'hui un auteur d'avant-garde » (289). Vers le début du XVII<sup>e</sup> siècle, le « monarque que la tragédie aristocratique propose en modèle [...] c'est celui du *Cid*, d'*Horace*, ou de *Don Sanche*. Dépositaire et garant de l'honneur et des traditions chevaleresques, il a la grandeur vague et effacée d'un roi Arthur » (Butler 164). Cette représentation anti-machiavélique des monarques honnêtes-hommes continue au début du règne de Louis XIV. Le Roi Soleil « arrive au pouvoir avec l'intention bien arrêtée d'encourager les lettres et les arts, en qui il voit les instruments de sa gloire » (Clarac 13).

---

<sup>1</sup> Clarac 1969, p.238

<sup>2</sup> « Cependant, c'est en fin de compte par ce qu'elle a de neuf et d'irréductible à tout ce qui la précède que l'oeuvre de Racine se pose dans son originalité propre. » ( Butler, 1959, p.289)

<sup>3</sup> Clarac 1969, p.67



Cependant, dans les tragédies raciniennes, nous trouvons une représentation moins idéalisée des monarques et ce phénomène est mis en évidence par leurs relations amoureuses.

À la différence de la tragédie racinienne, dans la tragédie cornélienne comme *Le Cid* (1636), « certains amants [...] éprouvent déjà la tentation de faire passer les intérêts immédiats de leur amour avant leurs devoirs sociaux. Mais, malgré quelques défaillances passagères, les amoureux « tendres » restaient de bons soldats et de loyaux sujets » (Pelous 467). Dans la tragédie racinienne l'amour, comme c'est le cas dans *Phèdre et Hippolyte* et de *Bérénice*, est au coeur de l'intrigue. De plus, il est question de passions illégitimes entre membres de la noblesse. L'âge classique est marqué par un retour à l'esthétique et à un ensemble de règles<sup>4</sup> inspirées par l'Antiquité grecque. La dernière oeuvre d'Aristote, *La Poétique* (335 A.J.-C.) qui porte sur la tragédie, l'épopée et la musique, sert de manuel pour les dramaturges de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans cette oeuvre, Aristote « définit la tragédie comme "l'imitation d'une action de caractère élevé" » et « à de rares exceptions près [...], il fut suivi à la lettre » (Bertaud 68) par les dramaturges de l'âge classique. « Les personnages sont des Grands, empruntés à l'Histoire, ou à une légende assez connue pour qu'elle fasse partie du fonds culturel du public, les sujets français contemporains étant exclus » (Bertaud 68). À cette époque, « on tient plus que jamais à l'idée d'une monarchie paternelle, d'un prince qui, n'ayant pas de compte à rendre qu'à Dieu, doit sur terre se modeler sur Dieu » (Butler 102).

---

<sup>4</sup> Notamment la règle des trois unités.

*Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli  
Tient jusqu'à la fin le théâtre rempli.*  
Boileau *L'Art Poétique* (chant 3, vers 45-46) (1674)

Mais qu'en est-il des rois et des reines raciniens épris d'un amour funeste? Voici une différence majeure entre les œuvres de Racine et celles de Corneille et une raison pour laquelle Butler nomme ce premier avant-gardiste. Racine s'insère dans la société noble dès l'âge de vingt-trois ans. Sa deuxième tragédie, *Alexandre le Grand*, a connu beaucoup de succès et il fut nommé historiographe du roi, le lendemain de la première représentation de *Phèdre et Hippolyte*. Les œuvres de Racine sont bien reçues par la cour malgré sa représentation de nobles affaiblis par de funestes passions, car il met en scène des personnages historiques anciens qui font partie de l'imaginaire collectif et ce faisant, il ne risque pas d'offenser Louis XIV. En dépit du succès de Racine avec ses tragédies d'amour, Corneille reste fidèle à sa perception plus traditionnelle du genre tragique. Dans son *Premier discours sur le poème dramatique*, Corneille dit :

Lorsqu'on met sur la scène une simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur état, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action ne soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. Sa dignité demande quelque grand intérêt d'état, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse (550)

Cependant, Roland Barthes précise que le « rapport essentiel est un rapport d'autorité, l'amour ne sert qu'à le révéler » (34). D'après Barthes, l'amour n'est qu'un instrument pour dévoiler un rapport d'autorité qui existe entre les personnages de la tragédie. Ces deux théories ne sont guère pareilles, mais elles mettent en relief toutes deux la présence d'une intrigue amoureuse dans la tragédie racinienne.

C'est la raison pour laquelle la passion amoureuse est problématique dans le cadre de la politique dans des tragédies raciniennes. À partir de maints exemples de

personnages raciniens souverains et amoureux, tels que Néron, Amurat, Titus, Bérénice, Oreste et Phèdre, diriger l'État est non seulement un lourd devoir qui force le monarque à répondre aux attentes des courtisans, des sénateurs et des autres personnes qui font partie du système politique mais aussi à répondre à celles qu'il a de lui-même. Lorsqu'il succède au trône, il doit incarner les qualités d'un roi. Ces devoirs sont encombrants pour un personnage qui commence à se livrer aux demandes du cœur amoureux. Les personnages souverains amoureux mentionnés ci-dessus sont affaiblis de façon émotionnelle et mentale lorsqu'ils sont épris de la passion en outre de l'incompatibilité de ces traits avec l'image idéale de nobles souverains puissants et le souverain ne peut remplir sa fonction politique et sa fonction d'amoureux simultanément sans favoriser l'un au détriment de l'autre. Certes, à la différence des intrigues d'amour qui servent d'ornement dans les tragédies cornéliennes, dans le théâtre racinien, comme nous l'avons dit, l'amour est au centre de l'intrigue. Cependant, le souverain amoureux risque bien de mettre son État en péril lorsqu'il doit nécessairement faire un choix entre un amour funeste (et interdit) et sa gloire.

Bien qu'il figure déjà une certaine complexité dans la tentative d'un souverain d'agir à la fois selon ses désirs et selon son devoir, l'amour racinien gagne sa qualité funeste et son appartenance au genre tragique du fait qu'en plus d'être interdit, il est rarement réciproque. Ainsi, le domaine amoureux se divise en amoureux et ingrats.

## **1.2 Questions de recherche**

Dans le présent travail, je cherche à répondre aux questions suivantes : Quelle est la représentation du pouvoir et des passions amoureuses dans *Phèdre et Hippolyte* et

*Bérénice*? Pourquoi la souveraineté et l'amour ne peuvent-ils co-exister à l'intérieur de ces tragédies? Le mot « souveraineté » sera employé dans le sens de « Qualité, fonction de souverain, de monarque; exercice du pouvoir par un souverain » et « souverain » sera utilisé au sens de « Qui est au plus haut degré; qui règne en maître. » (Trésor de la langue française).

Du point de vue théorique et historique, un aperçu de la définition de ces notions à l'époque racinienne va élucider la complexité des relations entre les souverains et ceux qu'ils aiment. Ces définitions vont fournir le contexte de l'analyse que je vais faire de *Phèdre et Hippolyte* et *Bérénice*. Du point de vue littéraire, je cherche à préciser pourquoi le domaine politique et le domaine de l'amour semblent incompatibles dans la tragédie racinienne.

### **1.3 Hypothèse**

L'amour est représenté sous forme d'interdits. Il y a chez Phèdre et Bérénice une série d'interdictions qui ne permettent pas d'achever l'union amoureuse qu'elles souhaitent. Elles sont toutes les deux follement éprises de la passion et tandis que le portrait des autres personnages inclut des événements qui dépassent de loin les rapports amoureux de ceux-ci, Phèdre et Bérénice ne sont dépeintes qu'en fonction de leurs sentiments. De cette manière, leurs vies sont axées sur cette relation. Impliquées jusqu'à ce point là, leur contentement dépend de l'autre. La représentation de l'amour me semble obsessive et pénible. Quant au pouvoir, la relation de force entre les personnages affecte énormément la relation d'amour. Si Phèdre était soumise à Hippolyte aurait-elle quand

même avoué son amour ? Si Titus était soumis à Bérénice, l'aurait-il épousée ? La relation de force détermine quel personnage accomplira son intention. Phèdre se confesse. Bérénice est renvoyée.

La question de la souveraineté s'applique à la question du pouvoir, car le rang peut correspondre au pouvoir. La notion de l'amour est aussi liée au pouvoir, car l'aimé est soumis à l'ingrat. Dans les deux pièces, il est question d'une incompatibilité entre la fonction de souverain et la fonction d'amoureux. Dans le cas de Bérénice et de Titus, celui-ci prétend que les devoirs qui suivent son ascension au trône rendent la continuité de leur union impossible et dans le cas de Phèdre, le fait d'avoir épousé Thésée et d'être devenue reine rend incestueux son désir pour Hippolyte. De plus, l'amour dont Phèdre et Titus souffre les rend faibles, ce qui est incompatible avec l'image traditionnelle du souverain. Amoureux, ils sont donc souverains incompetents.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Phèdre : « Moi régner! Moi ranger un État sous ma loi!/Quand ma faible raison ne règne plus sur moi, / Lorsque j'ai de mes sens abandonne l'empire, /Quand sous un joug honteux à peine je respire,/Quand je me meurs. » (3.1.759-763).

Titus (à lui-même) : « Au bout de l'univers va, cours te confiner,/Et fais place à des coeurs plus dignes de régner. » (4.4.1025-1026)

## 2. JUSTIFICATION DU CORPUS

*Phèdre et Hippolyte* et *Bérénice* sont des tragédies qui traitent les notions du pouvoir, des passion et de la souveraineté dans la tragédie racinienne.

### 2.1 *Phèdre et Hippolyte*

J'inclus *Phèdre* dans le corpus d'une part parce que cette pièce représente l'apogée de la tragédie classique au XVIIe siècle en France<sup>6</sup>, et d'autre part parce que la relation de pouvoir entre Phèdre et Hippolyte se prête très bien à l'analyse à cause de l'enchevêtrement des domaines de l'amour et de la politique car il y a des liens familiaux entre eux. Même avant que Phèdre avoue qu'elle est amoureuse de son beau-fils, elle le maltraite et le bannit pour l'éloigner d'elle afin d'éviter de confronter sa passion pour lui. De son côté, Hippolyte est amoureux d'une autre femme et bien qu'il soit embarrassé par l'aveu incestueux de sa belle-mère, il le garde secret. Le récit se complique lors du retour du roi que l'on croyait mort après une longue absence. Anticipant les conséquences funestes de son crime, Phèdre accuse Hippolyte des avances amoureuses dont elle est elle-même coupable dans une tentative de se protéger contre la persécution du roi.

### 2.2 *Bérénice*

Dans *Bérénice*, les personnages principaux, Bérénice et Titus, sont tous les deux souverains et amoureux. On suppose que Titus était amoureux de Bérénice, reine de Palestine, car celle-ci lui reproche de ne plus l'être après la mort de son père. Mais,

---

<sup>6</sup> « Phèdre represents the culmination of seventeenth-century French classical tragedy » (James et Jondorf 1) et « Depuis plus de trois siècles, *Phèdre* passe à juste titre pour le chef- d'oeuvre de Racine » (Bertaud 183).

puisque la pièce commence *in medias res*, comme c'est la norme de Racine, et nous sommes déjà dans le milieu de l'action nous comprenons de manière implicite que Titus n'est plus certain de vouloir épouser Bérénice une fois devenu empereur. Bérénice, elle-même souveraine, fait face à une problématique qui lui est propre. Elle est d'une certaine façon immigrante, car elle habite depuis cinq ans dans le royaume de Titus, sans s'occuper de son devoir en Palestine et surtout, en espérant se marier avec celui qu'elle aime. Titus semble renoncer à son amour en faveur de ses préoccupations en tant qu'empereur d'Épire et d'une certaine façon ces derniers se posent en rival de Bérénice. Ce qui rend l'analyse de cette pièce plus complexe est la présence d'Antiochus, le Roi de Comagène.

*Phèdre et Hippolyte et Bérénice* illustrent l'intrication étroite des relations de pouvoir, d'amour (non réciproque) et l'incompatibilité de ces deux domaines dans le contexte d'un souverain amoureux dans les tragédies raciniennes. Comme je l'ai mentionné, il y a plusieurs tragédies raciniennes qui se prêtent bien à une analyse de ce genre.

### 3. MÉTHODE

#### 3.1 Explication de la division des thèmes et la méthode d'analyse

Je travaille sur les relations de pouvoir dans les passions amoureuses des tragédies raciniennes du corpus en analysant la situation entre l'amoureux et l'ingrat. Pour donner un contexte à ce travail, je vais d'abord faire une présentation des notions du pouvoir et de la passion au XVII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, je vais faire une étude de trois tirades par tragédie afin d'examiner le dialogue des souveraines amoureuses pour étudier l'enjeu des notions de pouvoir, d'amour et de souveraineté. Chaque tirade sera mise en contexte, les vers qui seront examinés suivront et, finalement, une analyse de ces vers. Ensuite, à la fin de la troisième tirade, il y aura une synthèse générale.

J'étudie chez Phèdre ses trois aveux et chez Bérénice trois déclarations d'amour qu'elle fait à Titus. Ces tirades montrent une confrontation entre le désir et le devoir dans chacune d'entre elles. Les héroïnes prononcent leurs désirs mais aussi les interdits qui empêchent la réalisation de leurs désirs. Une analyse des conséquences que l'aveu d'amour entraîne est donc une analyse de la confrontation entre le désir et le devoir. Je vais pouvoir par la suite examiner pourquoi il semble y avoir une incompatibilité entre l'amour et la politique.

À partir de cette étude, je ferai un sommaire incluant une synthèse de toutes les analyses et une discussion des similarités et ensuite, des différences entre les deux tragédies dans les domaines de : l'amour, le pouvoir, et la relation entre l'amour et le pouvoir. Dans la première partie, je vais discuter les notions d'amour, de passion et du désir. Dans la deuxième, celles du pouvoir, des relations de pouvoir, de la politique et de



la souveraineté et, dans la troisième, je vais combiner ces deux domaines afin de présenter les relations entre l'amour et le pouvoir. Après, je vais faire un rapprochement plus étroit entre les théories de Barthes, Louis Marin et Erich Auerbach et les tragédies du corpus.

## 4. CADRE THÉORIQUE

### 4.1 La représentation du pouvoir

Afin de donner un contexte plus large aux relations de pouvoir dans les tragédies, je vais m'appuyer sur la théorie de Louis Marin dans son livre *Portrait du roi* pour une analyse de la représentation du roi et du pouvoir au XVII<sup>e</sup> siècle sur Barthes pour lier cette analyse à une théorie plus moderne des enjeux du pouvoir et de l'amour dans son livre *Sur Racine*. Une étude de la représentation du roi au XVII<sup>e</sup> siècle selon Louis Marin va ajouter une dimension historique à l'analyse littéraire de Barthes qui souligne la relation de pouvoir entre les personnages. La perspective de Marin sur la représentation du roi peut expliquer pourquoi l'amour et la politique semblent incompatibles.

Que veut-on dire par « pouvoir » au XVII<sup>e</sup> siècle ? Le pouvoir royal peut être compris en termes de représentation. Par exemple, l'image du roi est puissante, car elle « met la force en signes » (Marin 11) et conséquemment cette représentation modalise et valorise la puissance du roi en la confirmant. Ainsi, la représentation a un double pouvoir. D'abord, elle rend ce qui est absent présent. De plus, elle justifie et rend légitime ce qu'elle représente. Dans le cas du roi, ce peut être son portrait qui, en son absence, le rend imaginairement présent et rappelle sa gloire et son pouvoir dans sa représentation. C'est-à-dire que la représentation par les signes représente le pouvoir.

D'après l'analyse de *La Logique de Port-Royal* par Louis Marin « le fait et le droit, le constat et la prescription, le donné et l'idéal pour ne pas dire l'idéologique, se mêl[ent] indissolublement » (Marin 7). Le signe est donc synonyme du signifié. De cette manière, la pensée (et l'aveu de la pensée) se mêle au crime et le signe de représentation du

pouvoir se mêle au pouvoir. Comment cette causalité entre signe et signifié s'applique à la relation entre l'amour et le devoir ? D'après la logique de Port-Royal, pourrait-on dire que dans le cas de l'amour racinien, le devoir et l'action ne se mêlent pas indissolublement? Puisque le fait présuppose le droit et le constat présuppose la prescription, il y a donc une intention d'accomplir ce qui est prévu. En revanche, dans le cadre des situations amoureuses de *Phèdre* et de *Bérénice*, les actions des héroïnes amoureuses ne correspondent pas toujours à leur devoir. Pour elles, il y a donc un conflit entre le donné (les devoirs et normes qu'elles doivent respecter) et l'idéal (s'unir avec l'homme qu'elles aiment).

Selon Marin, le pouvoir « c'est d'abord être en état d'exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un ; non pas agir ou faire, mais en avoir la puissance, *avoir* cette force de faire ou d'agir. » (Marin 11). Donc, le pouvoir réside dans la possibilité de l'exercer. Cette notion du pouvoir s'applique bien à l'amour racinien en rapport avec celle de Barthes selon laquelle l'amour est ce qui met en évidence une relation de pouvoir qui existe déjà entre personnages (l'amoureux (A) a tout le pouvoir sur l'objet de ses affections (B), qui ne l'aime pas).<sup>7</sup> Bien que Phèdre et Bérénice se croient impuissantes face à leur amour et face à ceux qu'elles aiment, ce n'est pas toujours le cas. D'après la théorie de Marin, elles sont puissantes car elles ont la possibilité d'exercer un pouvoir.<sup>8</sup>

Marin ajoute que :

---

<sup>7</sup> Ceci s'applique seulement à la situation entre Phèdre et Hippolyte. Bérénice n'a pas tout le pouvoir sur Titus. Bien qu'elle réussisse à l'attendrir à l'acte final, elle ne réussit pas à préserver leur union. En quittant, elle suit les ordres de celui-ci.

<sup>8</sup> Phèdre exerce son pouvoir envers Hippolyte. Bérénice est impuissante face à Titus, mais puisqu'elle est aimée d'Antiochus, elle a la possibilité d'exercer un certain pouvoir envers lui.

le pouvoir est également et de surcroît valorisation de cette puissance comme contrainte obligatoire, génératrice de devoirs comme loi. En ce sens, pouvoir, c'est *instituer* comme loi la puissance elle-même conçue comme possibilité et capacité de force (11)

et c'est dans ces termes que nous allons aborder le thème de la souveraineté. Elle existe grâce à l'institutionnalisation du pouvoir et cette institution rend légitimes la possibilité et la capacité de force de l'individu qui gouverne.

La préface de la traduction anglaise de *Portrait du Roi* par Tom Conley offre une très bonne synthèse des idées principales de l'œuvre de Marin.

Three formulas, Marin asserts, dominate the logic of reason in seventeenth-century France. Soon after Louis XIV acceded to the throne on March 9, 1661, the king's motto circulated. "*L'État, c'est moi*": no better expression could be forged to bear the stamp of its own self-willed authority. And no doubt because it rings and rhymes with both the Christian maxim of the Eucharist, *Ceci est mon corps (hoc est meum corpem)* and the Port-Royalists' utterance reflective of both the Gospels and numismatic style, "*Le portrait de César, c'est César*" (in chapter fourteen of the second part of the "Art of Thinking"). The three maxims are mutually self-informing. Their quasi-identity invokes the enigmas of power, of representation, of violence, and aesthetics of a world, although only 300 years past, that only appears to be light years away. [...] Marin superimposes the three formulas to connote how such an alignment produced a triadic symbolic identity of state, truth and god. Whatever pertained to one order was also to the others (viii)

Selon Marin, les formules : « L'Etat c'est moi »<sup>9</sup>, « Ceci est mon corps » et « Le portrait de César, c'est César » démontrent la logique de la raison en France au XVII<sup>e</sup> siècle. C'est une question de signes et de symboles où le symbole devient synonyme du signe. D'après cette logique, le roi n'est pas seulement symbole de l'État, il est l'État. La proclamation chrétienne « Ceci est mon corps » où l'Eucharistie devient non seulement une représentation du corps du Christ, mais le corps même, est selon Marin un

---

<sup>9</sup> Louis XIV au parlement le 13 avril 1655: « L'État c'est moi » (Chérueil 249)

rapprochement similaire sur le plan signe/symbole. De plus, au XVII<sup>e</sup> siècle en France, le roi est considéré le représentant de Dieu sur terre. Son corps est l'emblème de tout l'État et aussi de la puissance et la divinité de Dieu. Son pouvoir absolu tient à son identité devenue synonyme de ce qu'il représente. Aussi, le roi a le devoir de soutenir cette image afin de maintenir l'ordre dans le royaume, car le pouvoir du roi repose sur l'image que ses sujets ont de lui. Inversement, l'image et les attentes qu'ont les sujets de leur roi, renforcent l'image qu'il a de lui-même en tant que roi.

En rapport avec la théorie de Marin, je vais appliquer des théories barthésiennes aux textes pour l'analyse des situations à l'intérieur de l'intrigue des tragédies raciniennes. Selon Barthes:

[I]l n'y a pas de caractères dans le théâtre racinien (c'est pourquoi il est absolument vain de disputer sur l'individualité des personnages [...]), il n'y a que des situations, au sens presque formel du terme : tout tire son être de sa place dans la constellation générale des forces et des faiblesses. La division du monde racinien en forts et en faibles, en tyrans et en captifs, est en quelque sorte extensive au partage des sexes; c'est leur situation dans le rapport de force qui verse les unes dans la virilité et les autres dans la féminité, sans égard à leur sexe biologique (24)

Les propos de Barthes ont une dimension qui sert de complément à la théorie de Marin. D'après Marin, au XVII<sup>e</sup> siècle le roi, symbole de l'État est l'État. Il n'est pas question du roi en tant qu'individu, mais en revanche, il est question seulement de sa fonction. L'homme en tant qu'être humain a ses pulsions, ses fautes et sa mortalité, mais le roi est l'image de l'État et l'État est l'image du roi. Dans ce jeu de signes et de signifiés, le roi état devient immortel et omniprésent en tant que symbole.

Selon Barthes, le personnage racinien est défini par sa fonction et cette fonction définit aussi la relation d'un individu par rapport à un autre. Il dit que :

L'unité tragique n'est donc pas l'individu, mais la figure, ou, mieux encore, la fonction qui la définit. Dans la horde primitive, les rapports humains se rangent sous deux catégories principales : la relation de convoitise et la relation d'autorité; ce sont celles-là que l'on retrouve obsessionnellement chez Racine (22)

Il n'est pas nécessairement question de fonction politique, mais de fonction dans l'intrigue. D'après Barthes, la relation de convoitise et celle de l'autorité s'entremêlent dans le domaine de l'amour. Mais il précise qu'il « ne s'agit nullement d'un conflit d'amour, celui qui peut opposer deux êtres dont l'un aime et l'autre n'aime pas. Le rapport essentiel est un rapport d'autorité, l'amour ne sert qu'à le *révéler* » (Barthes 35). L'amour est, d'après Barthes, ce qui met en évidence une relation qui existe déjà entre personnages. Il représente cette relation sous forme d'équation (35) :

A a tout pouvoir sur B.  
A aime B, qui ne l'aime pas.

Cette équation ne reflète pas l'image qu'ont les héroïnes amoureuses de leur situation. Phèdre et Bérénice se disent impuissantes face à l'amour qu'elles ressentent. Souvent, l'amour est traité comme un trouble funèbre qui envahit l'amoureux et le rend faible et victime de sa condition. Toutefois, nous analyserons la relation entre les amoureuses et les hommes qu'elles aiment du point de vue de Barthes qui postule que le pouvoir repose dans les mains de celle qui aime et non dans celles de l'objet de son affection. Il ajoute que :

ce qu'il faut bien marquer, c'est que le rapport d'autorité est extensif au rapport amoureux. La relation d'amour est plus fluide : elle peut être masquée [...],

problématique (il n'est pas sûr que Titus aime Bérénice), pacifiée [...], ou inversée [...]. La relation d'autorité, au contraire, est constante et explicite [...]. (35)

Dans le cas de *Phèdre et Hippolyte*, Hippolyte doit toujours se soumettre à Phèdre car elle occupe une place de pouvoir supérieur dans les domaines familial et politique. C'est sa belle-mère et aussi la reine de l'État. En revanche, nous trouvons un cas particulier dans *Bérénice* où « la double équation se disjoint : Titus a tout pouvoir sur Bérénice (mais ne l'aime pas); Bérénice aime Titus (mais n'a aucun pouvoir sur lui) : c'est d'ailleurs ici cette disjonction des rôles qui fait avorter la tragédie » (Barthes 35). La question du pouvoir et des personnages forts et faibles n'est pas relative au sexe. Comme le suggère Barthes, il n'y a pas de caractères dans la tragédie. D'après lui, « ce ne sont pas les sexes qui font le conflit, c'est le conflit qui définit les sexes » (Barthes 26). La passion amoureuse dévoile la relation de pouvoir entre les personnages et, à partir de ce conflit, définit le sexe des personnages et « verse les uns dans la virilité et les autres dans la féminité » (Barthes 25).

Ce que ces deux tragédies ont en commun c'est le style de l'éros racinien. Selon Barthes, il n'y en a que deux: l'Éros Sororal et l'Éros-Évènement et la relation de Phèdre et Hippolyte et Bérénice et Titus figure dans le deuxième.

## **4.2 La représentation des passions**

Le traitement des passions par Racine comme « forme interne et terrible de fatalité » était à son époque « entièrement neuf. Dès lors, il s'imposa comme le poète de la passion – un titre que la postérité admirative lui a toujours conservé. » (Bertaud 181). Cependant, le terme *passion* au XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas équivalent à son usage moderne.

Comme nous l'avons vu, les artistes à l'époque s'inspiraient de l'Antiquité grecque et les dramaturges tels que Racine suivaient l'esthétique que proscrivait Aristote. D'après Erich Auerbach, à l'Antiquité grecque « *passio* (πάθος, pathos), conformément à son origine, garde une signification purement « passive », tandis que la notion moderne de passion est fondamentalement active » (Auerbach 51). Cette passivité, d'après lui, s'explique dans l'emprise de la langue puisque *passio* signifie « souffrance » (Auerbach 51) et il ajoute à cette définition que l'imagination stoïcienne et chrétienne des passions étaient des maladies de l'âme. *Pathos* « désigne une chose qui affecte ou dont on est prisonnier, qu'on ressent ou qu'on subit » (Auerbach 52) et si on considère la représentation de la passion par Racine dans un personnage comme Phèdre, nous comprenons pourquoi il semble qu'elle est victime de ses propres pensées.<sup>10</sup> Auerbach attribue la définition large des passions qui inclut *maladie*, *douleur* et *souffrance* à l'absence d'une catégorie pour expliquer les sentiments

compris comme domaine de la vie intérieure, au même titre que la pensée et la volonté- absence qui a fait que, depuis l'Antiquité jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, les sentiments et sensations qui sont en réalité des états de souffrance étaient assimilés à des passions et qualifiés de πάθη (pathè), *passiones* (51)

Puisque selon Auerbach la passion au XVII<sup>e</sup> siècle sous l'influence d'Aristote était un phénomène passif et portait aussi « un caractère de neutralité morale; nul ne peut être loué ou blâmé pour ses πάθη. » (Auerbach 54). Les passions étaient une sorte de maladie qu'une personne subissait. Mais ce qui est inquiétant pour les religieux à l'époque, c'est la qualité sublime de la passion car « elle était elle-même une sorte de

---

<sup>10</sup> J'explique ce phénomène plus loin dans la section V.



religion, une élévation prétendue de l'existence humaine, qui semblait désirable et dans laquelle se révélaient la grandeur et la noblesse du cœur » (Auerbach 79).

Les tragédies raciniennes tournent autour de la puissance de la passion et du tourment des personnages qui en sont affectés. Auerbach souligne que « toute la tragédie de la pièce repose sur la croyance dans le caractère insurmontable, dans la gravité extrême, pour ainsi dire transcendante des désirs » (Auerbach 45). Il est nécessaire de considérer la définition et la représentation de la passion dans la tragédie au XVII<sup>e</sup> siècle afin de faire une analyse juste des oeuvres au corpus. L'usage de Barthes du mot *passion* implique *amour* et *éros* plutôt que *maladie*, *douleur* et *souffrance*. Il divise la représentation des passions dans les tragédies raciniennes en Éros-Évènement et Éros Sororal. On trouve l'Éros Sororal dans les cas où deux personnages sont destinés à former un seul accord mutuel entre leurs familles. C'est l'amour permis par la bienséance. Les amants « s'aiment (où l'un aime l'autre) depuis l'enfance » comme dans le cas d'Antiochus et de Bérénice et « la génération de l'amour comporte ici une durée, une maturation insensible; [...] l'amante est une sœur dont la convoitise est autorisée, et par conséquent pacifiée; [...] on dirait que sa réussite tient à son origine même [...] » (Barthes 22)

L'Éros-Évènement est le contraire. Il se caractérise par un amour interdit entre deux personnages. Cette deuxième forme d'éros crée le conflit au centre de *Bérénice* et de *Phèdre et Hippolyte*. Il « est un amour immédiat; il naît brusquement; sa génération n'admet aucune latence, il surgit à la façon d'un événement absolu, ce qu'exprime en général un passé défini brutal » (Barthes 22) . Cet Éros-Évènement rattache Bérénice à

Titus et Phèdre à Hippolyte. Phèdre décrit au premier acte le moment où elle vit Hippolyte pour la première fois et qui a déclenché son amour pour lui. Elle dit : « 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. » (1.3.273-276). Dans le cas de Bérénice, le moment qui déclencha son amour pour Titus n'est pas décrit. Il s'agit toutefois d'un Éros-Événement parce que c'est interdit. Selon Barthes, il n'y a que l'Éros-Sororal qui commence avec un accord mutuel des familles. Donc, l'union d'Antiochus et de Bérénice<sup>11</sup>, qui précède celui de Bérénice et de Titus (et le conflit tragique), est de nature sororale. Même si l'événement qui provoque l'amour de Titus chez Bérénice n'est pas décrit, nous pouvons assumer qu'il est né de la vue. Cet amour est aussi non réciproque et donc, l'amoureux soupire pour un ingrat.

De plus, puisque ces « deux Éros sont incompatibles, on ne peut passer de l'un à l'autre, de l'amour-ravissement (qui est toujours condamné) à l'amour-durée (qui est toujours espéré), c'est là l'une des formes fondamentales de l'échec racinien » (Barthes 22-23). C'est-à-dire que l'amour-ravissement (Éros-Événement) qu'éprouve Phèdre pour Hippolyte et Bérénice pour Titus sera toujours condamné. L'amour de cette nature est le pivot de l'action tragique, car il est source d'interdiction et est destiné à être de courte durée. Ainsi, la poursuite des sujets amoureux est futile. Elles ne réussiront jamais à

---

<sup>11</sup> « Vous, cet Antiochus, son Amant autrefois » (1.1.13). Bérénice était destinée à Antiochus, mais elle l'a quitté en faveur de Titus. En plus, elle a imposé à Antiochus « un éternel silence » (1.1.24) pour s'assurer qu'il ne lui parle plus de son amour. Cinq ans plus tard, il résolut de ne plus couvrir son amour sous un voile d'amitié (1.1.26) et d'avouer, encore une fois, son amour à Bérénice. Il ne peut se résoudre à ne « jamais la voir » (1.1.50). Sa loyauté et sa nécessité d'alimenter son amour avec la vue de sa bien-aimée ressemblent les actions de Bérénice envers Titus. Antiochus et Bérénice sont tous deux, des sujets amoureux d'ingrats.

passer de l'amour-ravissement à l'amour-durée, car elles sont éprises de l'Éros-Événement. Donc, elles ne peuvent assurer une longue union avec celui qu'elles aiment.

## 5. PHÈDRE ET HIPPOLYTE

### 5.1 Introduction

Phèdre ne représente pas l'héroïne féminine de l'orthodoxie romanesque<sup>12</sup> qui se fait poursuivre par l'homme. Au contraire, c'est elle la chasseresse. Jean-Michel Pelous écrit dans le chapitre intitulé « L'orthodoxie romanesque » de son livre *Amour précieux amour galant (1654-1675)* que la femme « a trop à perdre si elle abandonne sans recours la position de refus qui fonde son pouvoir » (66). Bien que la position de pouvoir de Phèdre ne soit pas ancrée dans le refus, comme à l'héroïne romanesque, c'est la révélation de son amour secret (et interdit) qui la met en péril. Avant de commencer l'analyse des aveux, examinons le climat qui les rend plus propices. Selon Pelous, les amoureuses se laissent aller lorsqu'elles n'ont plus rien à perdre. « Un tel abandon n'est possible que dans certaines circonstances déterminées, par exemple lorsque l'amant est mort ou présumé tel » (66). Phèdre ne fait pas son aveu avant que son mari soit présumé mort. Elle n'est pas officiellement veuve, mais il y a moins de risques à avouer son amour pour Hippolyte en l'absence de son mari. Cependant, il va sans dire que la convoitise incestueuse de son beau-fils reste interdite, que le mari soit absent ou présent.

La funeste passion tumultueuse de Phèdre semble parfois en dépit d'elle-même. D'après Pierre Clarac, Racine prend certaines précautions pour que Phèdre paraisse moins coupable. Par exemple :

nous la voyons livrée sans défense à Vénus, ennemie de sa race ; elle porte en elle les instincts terribles de sa mère Pasiphaé ; elle s'épuise à lutter contre eux et arrive à la limite de ses forces. Elle ne revoit Hippolyte, qu'elle feignait de haïr,

---

<sup>12</sup> Jean-Michel Pelous emploie ce mot dans son chapitre « L'orthodoxie romanesque » pour désigner ce qui relève de l'époque romantique et non du roman.

que lorsqu'elle se croit veuve ; encore l'aveu de son amour lui échappe-t-il contre sa volonté. Lorsque Thésée revient, c'est Oenone qui prend l'initiative de la calomnie. Phèdre est sur le point de rétablir la vérité, lorsqu'elle apprend que celui qu'elle croyait insensible est amoureux d'Aricie. La jalousie réveille toutes ses fureurs. Elle s'empoisonne enfin pour expirer les fautes dont elle s'accuse en mourant. Pour toutes ces raisons, Boileau, pourtant peu indulgent aux faiblesses de l'amour, la juge innocente. Comment la rendre responsable de ce qu'elle fait malgré elle ? Il faut donc l'absoudre. Mais ni Racine, ni Phèdre elle-même ne veulent cette absolution (Clarac 250- 251)

D'ailleurs, même si le désir incestueux de Phèdre est incontestablement interdit, sa culpabilité est incertaine car elle agit contre sa volonté. Passons à l'analyse des aveux pour voir de façon plus détaillée la complexité de la relation de pouvoir entre Phèdre et Hippolyte, la représentation de l'amour et l'affrontement des domaines de l'amour et de la politique après que la reine dévoile son amour interdit.

## **5.2 Le premier aveu**

### 5.2.1 Contexte

Phèdre fait trois aveux de son amour illicite pour Hippolyte : « devant Oenone (1.3), devant Hippolyte (2.5), devant Thésée (5.7). Ces trois ruptures ont une gravité croissante ; de l'une à l'autre, Phèdre s'approche d'un état toujours plus pûr de la parole» (Barthes 116). Il est vrai que la gravité des aveux de Phèdre croît, mais aussi, il semble qu'elle a moins de mal à les délivrer à chaque fois. Lors de son premier aveu, Phèdre doit être fortement encouragée par Oenone. Celle-ci persiste à questionner sa maîtresse pour trouver la cause de son angoisse. Aussitôt que Phèdre apparaît sur la scène pour la première fois, elle est déjà sévèrement troublée et l'on découvre qu'elle désire mourir « pour ne point faire un aveu si funeste » (1.3.226). Dès qu'elle révèle qu'elle

cache un secret, Oenone réussit dans la même scène à le dévoiler. Phèdre fait allusion au sujet qui la trouble en parlant de sa mère<sup>13</sup> et de sa soeur<sup>14</sup> qui ont souffert d'amour. En suite, Oenone demande « Aimez-vous ? » (1.3.258).

### 5.2.2 Texte

Le premier aveu (acte 1, scène 3)

Oenone : Aimez-vous ?

Phèdre : De l'amour j'ai toutes les fureurs.

Oenone : Pour qui ? 260

Phèdre : Tu vas ouïr le comble des horreurs.  
J'aime... à ce nom fatal je tremble, je frissonne.  
J'aime...

Oenone : Qui ?

Phèdre : Tu connais ce Fils de l' Amazone, 265  
Ce Prince si longtemps par moi-même opprimé.

Oenone : Hippolyte ? Grands Dieux !

Phèdre : C'est toi qui l'as nommé.

Oenone : Juste Ciel ! Tout mon sang dans mes veines se glace.  
Ô désespoir ! Ô crime ! Ô déplorable Race ! 270  
Voyage infortuné ! Rivage malheureux,  
Fallait-il approcher de tes bords dangereux ?

---

<sup>13</sup> Ô haine de Vénus! Ô fatale colère!/Dans quels égarements l'amour jeta ma Mère! (1.3.249-250)

<sup>14</sup> Ariane ma Soeur! De quel amour blessé,/Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée! (1.3.253-254)

### 5.2.3 Analyse

Dans la préface de cette tragédie, Racine avertit que « Les moindres fautes y sont sévèrement punies; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même » (Racine 27), ce qui met en relief l'atrocité de l'aveu. L'acte d'aveu est encore pire que la pensée du crime, car il fait passer la pensée de la transgression du domaine intérieur au domaine public où il peut donc être jugé par d'autres. Ainsi, l'aveu est un acte et cet acte constitue une transgression avec de graves répercussions. Donc, il y a déjà une transgression dès que Phèdre pense au crime. Mais, cette pensée la tourmente à tel point qu'elle veut mourir. Elle n'ignore pas la gravité de ses pensées ni les conséquences de son aveu possible. Elle dit à sa confidente Oenone : « Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable,/Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable. » (1.3.241-242) et « Je meurs, pour ne point faire un aveu si funeste » (1.3.226).

Donc :

Dire ou ne pas dire ? Telle est la question. C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre : la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle ; car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore : la nomination du Mal l'épuise tout entier, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste » (Barthes 115)

Oenone encourage Phèdre à parler et déclare que le silence est « inhumain » (1.3.227).

Elle ne sait pas ce qui sera avoué, mais la tragédie est centrée sur l'aveu, car c'est cet acte qui suppose l'intention d'accomplir l'acte criminel.

Dans ce premier aveu, Phèdre évite l'explicite. Elle fait deviner son trouble à Oenone avec des indices qui mènent celle-ci à demander directement : « Aimez-

vous ? » (258) et Phèdre répond que oui, mais en évitant ce mot. Oenone lui demande qui elle aime (260, 264), mais Phèdre n'a pas le courage de prononcer le nom de celui qu'elle convoite comme si elle se balançait sur le précipice du néant. En retenant le nom d'Hippolyte, elle essaie d'éviter de tomber dans la vérité. Phèdre essaie même de partager son remords et l'aveu avec Oenone vu que c'est celle-ci qui prononce le nom de l'aimé (268), comme si elle partageait le crime par le fait d'avoir partagé le dévoilement de l'aveu. Oenone utilise différentes tactiques telles que : l'affection et le respect (« Par vos faibles genoux que je tiens embrassés » « Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés »), le questionnement (« Que faites-vous, madame ? », « Aimez-vous ? »), des ordres (« Délivrez mon esprit de ce funeste doute », « Oublions-les, madame ») et des reproches (« au nom des pleurs que pour vous j'ai versés » « Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser »). Bref, elle fait appel aux émotions de Phèdre à un moment où elle se sent faible et réussit à obtenir des réponses à ses questions.

Phèdre finit par révéler son amour criminel à Oenone, sa nourrice et confidente. Mais, la loyauté de cette femme envers Phèdre est inébranlable et en dévoilant son crime, elle acquiert une complice et non une ennemie. Le jeu de devinette entre Oenone et Phèdre indique une hésitation de la part de Phèdre car elle veut garder ce secret, mais d'un autre côté, elle désire le partager pour ne plus être seule à assumer son malheur. En avouant sa peine à Oenone, Phèdre s'allège du secret qui la torture. Néanmoins, son côté noble la pousse à résister à la tentation d'agir selon ses pulsions. C'est pour cela qu'elle formule son aveu péniblement, présentant l'information en partie. Premièrement, elle avoue qu'elle aime et, deuxièmement, elle dévoile de façon indirecte qui elle aime.



Au moment où elle prononce les mots qui l'incriminent, son crime secret entre dans le domaine public. Son aveu à Oenone est une hésitation entre le domaine privé et le domaine public. On y voit une fragmentation de l'identité de Phèdre par une division de ses fonctions : amoureuse et reine mère. Dans son cas, elle ne peut remplir les deux fonctions à la fois. Son amour pour Hippolyte est incestueux et a la possibilité de mener à un acte adultère. De plus, son rôle politique en tant que reine est public et elle a la responsabilité de respecter le code moral de ce devoir puisque les conséquences d'une transgression sont fatales. Son rôle politique se mêle à sa vie. Elle est définie par sa fonction et ne peut échapper à son titre de reine que par la mort.

Dans sa théorie selon laquelle l'amour sert à dévoiler les relations de pouvoir entre les personnages,<sup>15</sup> Barthes constate que le personnage amoureux a tout le pouvoir sur celui qu'il aime sans être aimé en retour. De ce point de vue, l'aveu de Phèdre à Oenone ne révèle pas qu'Hippolyte exerce le pouvoir sur Phèdre. Il est vrai que son amour pour lui révèle pourquoi nous la trouvons d'emblée dans une condition faible. Elle n'arrive pas à maîtriser ses « tourments inévitables » (1.3.278). Mais, il ne faut pas oublier que Phèdre a exercé son pouvoir sur Hippolyte à plusieurs reprises. Phèdre « press[a] son exil »<sup>16</sup> (1.3. 295) afin de « bannir l'Ennemi dont [elle] étai[t] idolâtre » (1.3.293). Phèdre, malgré elle, a persécuté (1.3.292) injustement (1.3.294) son beau-fils. En poussant des cris, Phèdre a réussi à chasser Hippolyte et durant son absence, ses jours moins agités « coulaient dans l'innocence » (1.3.298) sans tentation. Ce n'est

---

<sup>15</sup> « Le rapport essentiel est un rapport d'autorité, l'amour ne sert qu'à le révéler » (Barthes 35)

<sup>16</sup> Il y a un lien entre l'amour interdit et la présence. Hippolyte dit à Théràmène que s'il haïssait Aricie, il ne la fuirait pas (« Si je la haïssait, je ne la fuirais pas » (1.1.56)). Il la fuit pour éviter d'être confronté avec la tentation. Phèdre dit qu'en l'absence d'Hippolyte coulaient des moments innocents (1.3.298).

que lorsque son mari l’emmène à Trézène qu’elle revoit Hippolyte et la tentation de combler son désir amoureux renaît. Selon Barthes, le monde racinien est divisé en forts et en faibles et avec son aveu, Phèdre dévoile que la cause de la faiblesse dont elle se plaint depuis sa première apparence sur la scène (1.3) est face à ses émotions qui sont jusqu’à ce moment inédit, pour son beau-fils. Néanmoins, en dépit de sa faiblesse morale et physique, Phèdre demeure puissante. Sa vie et sa fonction sont entremêlées et tant qu’elle sera reine, elle aura le pouvoir sur Hippolyte.

Passons à une analyse de la condition de Phèdre avant son premier aveu. Ses premières paroles sur scène sont « N’allons point plus avant. Demeurons, chère 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./Hélas ! » (1.3.153-157). La faiblesse physique, apprenons-nous, est le symptôme de sa faiblesse morale. Elle manque de force et ne veut point aller « plus avant » vers son aveu et vers les limitations et devoirs qui rendent son amour interdit. Elle se lamente : « Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ! » (1.3.158). Ces ornements et voiles sont ses décorations royales. On entend par ce vers que son rôle royal lui pèse, la nuit. Il n’est pas certain si elle se plaint de la privauté des ornements, de son rang de noblesse ou de sa fonction de reine, mais les vêtements « ont à charge de théâtraliser l’état du corps : ils pèsent s’il y a faute [...] et le geste implicite, ici, c’est la mise à nu » (Barthes 26). Phèdre tire son malaise du symbolisme de ses vêtements. Ils lui pèsent, car ils représentent sa faute. Elle est ornée de son sceptre et de sa couronne royale qui sont tous deux riches du symbolisme du pouvoir monarchique. Sans être liée au trône par son mariage à Thésée, son amour pour Hippolyte

ne serait ni incestueux ni adultère. Ce sont ces « vains ornements » qui sont la source de l'interdiction de son amour, qui lui pèsent et causent sa faiblesse physique et morale.

Quelques vers plus loin, Phèdre ajoute : « Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire. »<sup>17</sup> (1.3.161). Elle se sent victime dès l'incipit de la tragédie et se déresponsabilise de ses pulsions amoureuses. Elle se montre vulnérable, égarée et perdue aux yeux d'Oenone. Elle dit :

Insensée, où suis-je ? et qu'ai-je dit ?  
Où laissé-je égarer mes vœux, et mon esprit ?  
Oenone, la rougeur me couvre le visage,  
Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs,  
Et mes yeux malgré moi se remplissent de pleurs. (1.3.179-184)

La « rougeur » de son visage, signe physique de ses « honteuses douleurs », ses yeux qui se remplissent malgré elle et la force qui l'abandonne au début de la scène sont des signes physiques du manque de contrôle que Phèdre révèle avant son premier aveu. Elle est faible de cœur et d'esprit, et manque de force pour maîtriser ses émotions et pour garder son secret. Ses symptômes révèlent déjà son mal avant ses mots. Elle est consciente qu'elle « laisse trop voir » de son état intérieur et ne peut s'arrêter.

Après l'aveu initial qu'elle fait à Oenone, Phèdre passe un long moment à expliquer en détail la source de sa souffrance et à idéaliser Hippolyte. Le lexique qu'elle utilise (« Autels » (284, 287), « Dieu » (288), « idolâtre » (293)) suggère l'idéalisation du corps adverse et une fusion de l'amour divin avec l'amour profane. Ce lexique est intégré

---

<sup>17</sup> Les paroles d'Hippolyte « Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune » (2.2.549) fait écho aux sentiments de Phèdre vis à vis son amour interdit. Ces objets sont des symboles de ce qui interdit son amour pour Aricie : sa naissance et son devoir envers son pays. Dans le cas de Phèdre et de celui d'Hippolyte, les objets qui représentent leur devoir signalent « tout ». Ainsi, « tout m'afflige » (1.3.161) et « tout m'importune » (2.2.549).

dans la même tirade avec celui de la guerre (« Ennemi » (272, 293), « blessure » (304), « saigner » (304), « proie » (306), « crime » (307), « terreur » (307)) ce qui illustre le conflit qui entraîne l'amour interdit : l'idéalisation du corps adverse et la crainte associée avec ce manque de contrôle de soi. En fait, le conflit de Phèdre est à l'intérieur de soi, car Hippolyte est à la fois son ennemi et son dieu, ce qui l'incite à dire qu'elle ose se révolter contre elle-même (1.3.291).

Cette idolâtrie se mêle à une hallucination obsessionnelle (« J'adorais Hippolyte, et le voyant sans cesse, / Même au pied des Autels que je faisais fumer » (1.3.286-287)), qui est signe de son éloignement du réel vers une fantaisie, où le corps d'Hippolyte « n'est pas traité en termes plastiques, mais en termes magiques. » (Barthes 26). Cette hallucination agit comme un trompe l'oeil, car Phèdre voit Hippolyte dans l'image de Thésée. C'est la raison pour laquelle il est impossible de le soustraire de sa vue. De plus, cette ressemblance causera une confusion lors du deuxième aveu lorsque Phèdre fait un rapprochement trop étroit entre père et fils. Le manque de maîtrise de soi chez elle est souligné dans le vers « Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son Père », comme si elle était à la merci de ses organes qui la troublaient avec leurs propres désirs (1.3.290). En fait, cette synecdoque est signe de l'impuissance de Phèdre face à son amour pour Hippolyte.

De même que Phèdre hait et idéalise Hippolyte (« ennemi » et « Dieu ») elle se décrit en termes bipolaires aussi. Elle est à la fois une « proie » (306) qui « tremble » et « frissonne » (262) face à son amour interdit et une « injuste Marâtre » qui pressait l'exil de son beau-fils (295) avec ses « cris éternels » (295). Elle se présente donc

premièrement comme victime impuissante et après comme tyran puissant. Sa position dans la situation Phèdre-Hippolyte possède ces deux qualités à la fois. En revanche, même si elle est faible face aux « feux redoutables » (277) de Vénus, quant à Hippolyte, elle est toujours tyran. Ainsi, elle est affaiblie par l'amour qu'elle a pour Hippolyte, mais cela n'empêche qu'elle a le pouvoir de changer le cours de son destin et de l'exiler. En plus, le premier aveu coïncide avec la révélation que cet amour a commencé presque aussitôt que son mariage avec Thésée fut accompli. Phèdre regrette de s'être mariée, car elle rencontra Hippolyte lorsqu'elle était « À peine au Fils d'Égée » (1.3.269) et seule son union avec Thésée rend son amour d'Hippolyte interdit.

### **5.3 Le deuxième aveu**

#### 5.3.1 Contexte

Le deuxième aveu de Phèdre est à Hippolyte lui-même. Elle lui révèle ce secret lors de leur premier entretien sur scène (1.5). Entre son premier aveu et celui-ci, nous apprenons qu'Hippolyte est amoureux lui aussi, mais de la jeune Aricie, princesse du sang royal d'Athènes. Il avoue son amour secret pour cette jeune princesse dans la scène trois, deux scènes avant l'aveu de Phèdre. Il apprend que son père est mort (mais c'est incertain), et cette nouvelle l'incite à poursuivre son amour interdit pour Aricie. Dès la première scène de la tragédie, Hippolyte s'apprête à partir à la recherche de son père, le roi Thésée, car celui-ci est parti depuis longtemps et Hippolyte déclare : qu'en « le cherchant je suivrai mon devoir » (1.1.27). Il ajoute à cette raison, son désir de fuir Aricie afin d'éviter le « sang fatal conjuré contre [eux] » (1.1.51) car son père « la

réprouve » (1.1.105) et il essaie d'éviter les problèmes que pourrait causer son « fol amour » (1.1. 113). Phèdre veut lui parler avant son départ. Hippolyte anticipe que cette rencontre sera un « fâcheux entretien » car il l'a vue « attaché[e] à [lui] nuire » (2.5.597). Hippolyte attribue les actions de son odieuse mère au fait qu'il est le « Fils d'une autre Épouse » (2.5.610) car il ignore les sentiments amoureux de sa belle-mère.

### 5.3.2 Texte

Le deuxième aveu (acte 2, scène 5)

Phèdre :	On ne voit point deux fois le Rivage des morts, Seigneur. Puisque Thésée a vu les sombres bords, En vain vous espérez qu'un Dieu vous le renvoie, Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie. Que dis-je ? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous. Toujours devant mes yeux je crois voir mon Époux. Je le vois, je lui parle, et mon coeur... Je m'égare, Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare.	625       630
Hippolyte :	Je vois de votre amour l'effet prodigieux. Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux. Toujours de son amour votre âme est embrasée.	
Phèdre :	Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée. Je l'aime, non point tel que l'on vu les Enfers, Volage adorateur de mille objets divers, Qui va du Dieu des Morts déshonorer la couche ; Mais fidèle, mais fier, et même farouche, 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, Digne sujet des vœux des Filles de Minos. 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	635       640       645

Entrer dans le Vaisseau qui le mit sur nos bords ?  
 Par vous aurait péri le Monstre de la Crête  
 Malgré tous les détours de sa vaste retraite. 650  
 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 655  
 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, 660  
 Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,  
 Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

Hippolyte : Dieux ! Qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous  
 Que Thésée est mon Père, et qu'il est votre Époux ?

### 5.3.3 Analyse

Avant de révéler son secret, Phèdre fait deux affirmations à Hippolyte pour atténuer sa culpabilité : elle explique que Thésée est irréversiblement mort<sup>18</sup> et qu'elle voit son mari en Hippolyte.<sup>19</sup> La première constatation l'absout de l'adultère, car elle se croit veuve et la deuxième l'absout de l'inceste puisque Thésée respire en son fils (628) et elle dit croire voir son époux en lui (628). De ce point de vue tordu, en parlant avec Hippolyte elle voit et parle (629) avec Thésée. Cependant, elle paraît éprise de la folie de l'amour et donc moins coupable.

Du moins, il est possible que ce soit son intention d'être perçue de cette façon. Puisque Phèdre avoue avoir été amoureuse de son beau fils du moment qu'elle le vit pour

<sup>18</sup> « On ne voit point deux fois le Rivage des morts » (2.5.623)

<sup>19</sup>« Toujours devant mes yeux je crois voir mon Époux. » (2.5.628)

la première fois<sup>20</sup>, il est improbable que la raison qu'elle soit amoureuse d'Hippolyte soit parce qu'elle voit les traits de son mari en lui. Elle construit avec ses mots un environnement propice à une réplique d'Hippolyte en faveur de son aveu d'amour, car la mort de Thésée symbolise la fin de l'interdiction. Si Thésée est mort, le mariage est dissolu et le lien familial entre elle et son beau-fils<sup>21</sup> est désormais rompu aussi. Mais cet amour n'est pas réciproque. Respectueusement, Hippolyte attribue la première tentative d'aveu à un moment de folie produit par le chagrin de la mort du roi. Hippolyte trouve charmant que Phèdre voit Thésée en lui et pareillement qu'elle est si bouleversée par sa mort.

Elle affirme au présent qu'elle « languit[t] » et « brûle » (2.5.634) pour Thésée bien qu'il soit mort (634) et alterne entre faire son éloge (« Mais fidèle, mais fier » (639)) et le déshonorer (« et même un peu farouche » (639)). En agissant de cette façon, la description qu'elle produit de son mari est un panachage d'oxymores. Les adjectifs « Fier » et « noble » s'opposent à « farouche », et « fidèle » et « pudeur » s'opposent à « traînant tous les cœurs après soi » (639). Elle décrit Thésée « Tel qu'on dépeint nos Dieux » (640) et fait une double juxtaposition en ajoutant : « ou tel que je vous vois » (640) qui d'une part substitue le fils pour le père et d'autre part, le fils pour un dieu. Cette rhétorique de révérence continue lorsque Phèdre peint une image héroïque d'Hippolyte en postulant qu'il aurait conquis le « Monstre de la Crête » (649) à la place de son père s'il n'avait pas été considéré « trop jeune encor » (647) pour être parmi l'élite

---

<sup>20</sup> « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue./Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue. » (1.3.273-274)

<sup>21</sup> Dans cette tirade (et partout dans la tragédie?) Phèdre n'utilise pas le nom d'Hippolyte et elle ne l'appelle jamais fils. Ici, elle s'adresse à lui avec « Prince », un mot qui empêche de nommer les liens familiaux qui interdisent son amour pour lui.



des « Héros de la Grèce » (646) et faire le voyage. Mais dans le dessein de Phèdre du déroulement idéal de la légende du Minotaure, Hippolyte ne serait pas le seul responsable de la défaite du monstre. Au lieu de jouer le rôle de l'amante qui arme le héros d'un fil pour le conduire à la sortie du labyrinthe<sup>22</sup>, Phèdre s'implique en marchant devant lui (653, 660) en lui enseignant les détours (656) afin de subir soit le péril, soit la victoire, à deux (662). Phèdre commence donc cette tirade au présent avec une description de Thésée et insère (et superpose) cette image avec celle d'Hippolyte tel que le héros dans l'épisode mythologique du combat contre le Minotaure.

L'allusion à ce mythe permet une analyse du niveau de la relation de pouvoir entre Phèdre et Hippolyte. Puisque Phèdre n'est pas maîtresse de ses actions, elle déclare son amour malgré elle (630) et se réfère à Hippolyte en termes de « Vainqueur » (768), ce lexique de victime cache le fait que c'est elle qui assujettit cet homme. Avant son aveu, elle était une « odieuse Mère » (2.5.594) qui cherchait à nuire (2.5.597) à son beau-fils et son aveu d'amour n'est que le début de l'implication d'Hippolyte dans le crime de sa belle-mère. En revanche, c'est Phèdre le monstre et Hippolyte est le héros qui n'arrive pas à le vaincre. Lorsque Phèdre admet qu'elle l'a chassé (« C'est peu de t'avoir fui, Cruel, je t'ai chassé. » (684)) il est évident que, bien qu'elle évite son beau-fils, ses actions apparemment passives étaient réellement actives. Une fois qu'elle lui fait son aveu, ils entrent dans le labyrinthe fatal ensemble. Phèdre désigne le Minotaure en implorant Hippolyte : « Délivre l'Univers d'un Monstre qui t'irrite. » (701). Elle l'avertit du danger qu'elle peut causer et insiste qu'il l'abatte (« Crois-moi, ce Monstre

---

<sup>22</sup> Selon la mythologie grecque, Ariane promet à Thésée de l'aider à s'échapper du labyrinthe s'il accepte de l'épouser. Elle lui remet un fil qu'il dévide derrière lui pour retrouver son chemin.

affreux ne doit point t'échapper./Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper. » (703-704)), la délivrant de sa folie amoureuse et des conséquences fatales pour Hippolyte. Dans ce labyrinthe (métaphorique) fatal, ils se trouvent à deux et si Hippolyte ne réussit pas à détruire le monstre, il partagera les conséquences du crime de Phèdre et ils seront tous les deux perdus (662). Ainsi, le « sang fatal » (1.1.51) qu'Hippolyte croit être conjuré entre lui et Aricie est en réalité contre lui et sa belle-mère. C'est-à-dire que sa perception qu'un amour interdit aura une conclusion fatale est un présage de son destin en tant que l'objet de l'amour de Phèdre. Sans partager les sentiments de sa belle-mère, une fois qu'elle avoue son amour, il y est impliqué. Il y est désormais informé de son implication dangereuse dans les intentions de sa belle mère.

## **5.4 Le troisième aveu**

### 5.4.1 Contexte

Avant le troisième aveu, Phèdre déclare que puisqu'elle n'est plus maîtresse de ses actions elle ne devrait plus régner sur les autres. Elle dit : « Moi régner! Moi ranger un État sous ma loi!/Quand ma faible raison ne règne plus sur moi, /Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire, /Quand sous un joug honteux à peine je respire,/Quand je me meurs. » (3.1.759-763). Régner exige la force d'esprit et Phèdre est à son plus faible.

Thésée, aucunement mort, rentre au palais et trouve sa femme et son fils dans un grand désarroi. Hippolyte cache à son père l'aveu amoureux de Phèdre et elle le cache aussi pendant un certain temps. Oenone fait croire au roi l'inverse de la situation réelle et que c'est Phèdre la victime d'un aveu incestueux d'Hippolyte au début de l'acte cinq. Le

roi croit cette accusation, car il a vu son fils tressaillir lors de son premier entretien avec lui dès son retour et il attribue cette peur à la honte de sa confession d'amour incestueux pour sa belle mère. Bien qu'il ait raison que son fils a honte d'une confession amoureuse, elle n'est pas incestueuse. Son aveu à Aricie le trouble car son père a interdit cette union. Mais son manque de confiance le rend suspect et Thésée lui demande de s'exiler. Entre-temps, Phèdre apprend qu'elle avait une rivale. Choquée, elle considère encore une fois le suicide pour se délivrer de son mal. Oenone et Hippolyte sont morts et lorsque Phèdre est seule avec Thésée dans la dernière scène, elle aussi près de la mort, elle lui confesse son crime. Cette fois-ci, son message est plus clair et considérant le poids funeste qui a été ajouté à sa honte à cause des morts qui sont issus de son aveu et de son mensonge, ce dernier aveu a un ton très grave.

#### 5.4.2 Texte

Le troisième aveu (acte 5, scène 7)

Phèdre : Les moments me sont chers, écoutez-moi Thésée.  
 C'est moi qui sur ce Fils chaste et respectueux  
 Osai jeter un œil profane, incestueux.  
 Le Ciel mit dans mon sein une flamme funeste. 1625  
 Le détestable Oenone conduit tout le reste.  
 Elle a craint qu'Hippolyte instruit de ma fureur  
 Ne découvrit un feu qui lui faisait horreur.  
 La Perfide abusant de ma faiblesse extrême  
 S'est hâtée à vos yeux de l'accuser lui-même. 1630  
 Elle s'en est punie, et fuyant mon courroux  
 A cherché dans les flots un supplice trop doux.  
 Le fer aurait déjà tranché ma destinée.  
 Mais je laissais gémir la Vertu soupçonnée.  
 J'ai voulu, devant vous exposant mes remords, 1635  
 Par un chemin plus lent descendre chez les Morts.  
 J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines  
 Un poison que Médée apporta dans Athènes.

Déjà jusqu'à mon coeur le venin parvenu  
Dans ce coeur expirant jette un froid inconnu,  
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage  
Et le Ciel, et l'Époux que ma présence outrage.  
Et la Mort à mes yeux dérochant la clarté  
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.

1640

### 5.4.3 Analyse

L'amour interdit de Phèdre produit un effet mortifère sur elle et représente l'impossibilité de vivre après avoir avoué son désir puisqu'on présume que le secret l'aurait conduite au suicide. Ainsi, elle était destinée à mourir. Vénus la maudit (« Le ciel mit en mon sein une flamme funeste. » (1625)) et elle se trouve victime de la dévotion d'Oenone (« La perfide, abusant de ma faiblesse extrême, ) qui incite la calomnie contre Hippolyte et conséquemment, sa fin fatale (« S'est hâtée à vos yeux, de l'accuser lui-même. » (1629-1630)). Toutefois, Phèdre n'accuse pas Oenone d'être responsable pour le tout. Elle se sent coupable de ses sentiments incestueux même si elle ne les a jamais réalisés (« Osai jeter un regard profane, incestueux. » (1624)). Son vrai crime, c'est d'avoir avoué son désir. L'acte d'aveu a impliqué Oenone et Hippolyte dans un crime qui existait auparavant seulement en tant qu'intention. Phèdre rappelle le sort de sa mère Pasiphaë (249-250) et celui de sa soeur Ariane (253-254) pour montrer qu'elle était destinée au péril. De plus, elle évoque Vénus (« Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable / Je péris ») pour souligner qu'elle n'est pas maîtresse de son destin.

## 5.5 Synthèse des trois aveux

Les aveux de Phèdre et les conséquences qui en découlent révèlent la discordance entre son pouvoir réel et sa perception de son pouvoir. Dès son apparition sur scène, lorsque sa faiblesse morale se manifeste en faiblesse physique (« Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi. » (1.3.156)), Phèdre se plaint d'être la victime de sa condition amoureuse. Toutefois, ce n'est pas face à Hippolyte qu'elle est impuissante, c'est face à ses devoirs moraux et juridiques. Lorsqu'elle se lamente que tout l'afflige et conspire à lui nuire (1.3.161), ce « tout » se réfère aux symboles de la monarchie qui l'entoure. Ses « vains ornements » et les « voiles » qui lui pèsent (1.3.157), signes de son rang, sont des rappels visuels de l'interdiction de son amour incestueux. En l'absence de Thésée, ces signes représentent le pouvoir de cet homme et de l'institution de la monarchie. Ces objets sont des signes qui, comme le dit Marin, sont des dispositifs représentatifs qui ont un effet de pouvoir. Ils rendent présent et légitime le pouvoir du roi pendant son absence, car ils rappellent à Phèdre ses devoirs en tant que reine. La lourdeur de ses voiles et ornements pèse sur son corps comme le fardeau de se conformer aux attentes du roi en dépit de son désir interdit pour Hippolyte. C'est devant Thésée que Phèdre est impuissante. C'est à lui qu'elle a des comptes à rendre.

Alors lorsque Phèdre refuse de prononcer le nom d'Hippolyte à Oenone (à ce nom fatal je tremble, je frissonne. (1.3.262)), on peut attribuer sa terreur à sa peur des répercussions de son acte d'aveu, mais aussi parce qu'Hippolyte est, d'une certaine façon, une représentation de son père. En tant que fils du roi, il lui ressemble

physiquement (« Toujours devant mes yeux je crois voir mon Époux. » (2.5.628))<sup>23</sup>, et portant les symboles de sa fonction (« Mon arc, mes javelots, mon char » (2.2.549)), il affiche les signes de son rang et de son appartenance à la noblesse par sa naissance. Ces signes (et non Hippolyte lui-même) représentent le pouvoir institutionnel du roi, et par conséquent, ses exigences et le potentiel de son pouvoir s'il choisit de l'exercer. Phèdre procède avec caution dans sa démarche, car elle est consciente des répercussions de ses actes.

Marin explique que la « représentation dans et par ses signes représente la force : délégation de force, les signes ne sont pas les représentants de concepts, mais des représentants de force saisissables » (Marin 11). Toutefois, ce qui complique la situation, c'est qu'Hippolyte est inévitablement porteur de deux signes : celui du désir amoureux, et celui de son interdiction. Voilà pourquoi l'image du père se confond avec celle du fils lors du deuxième aveu. Loin de la libérer, la parole de Phèdre la condamne davantage aux dérèglement(s) de la passion. Avant son premier aveu, il semble que ce soit le silence de Phèdre qui lui soit fatal.<sup>24</sup> Mais une fois qu'elle le révèle, elle se conduit progressivement à la même fin : la mort. En fait, l'acte de son aveu engage Oenone et Hippolyte dans le crime. La première tient à protéger l'innocence de sa maîtresse<sup>25</sup> et le second, trop

---

<sup>23</sup> Dans son premier aveu, Phèdre annonce à Oenone : « Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son Père » (1.3.290)

<sup>24</sup> « Soleil, je te viens voir pour la dernière fois. » (1.3.172)  
« Je meurs, pour ne point faire un aveu si funeste. » (1.3.226)

<sup>25</sup> Phèdre donne la permission à Oenone de l'aider en lui disant : « Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi./Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi. » (3.3.911-912) ». Oenone se charge donc d'accuser Hippolyte d'un « feu criminel » auprès de Thésée avant que celui-ci ne puisse accuser Phèdre (4.1.1016). Mais, dans son dernier aveu, Phèdre révèle l'innocence d'Hippolyte tout en condamnant Oenone pour avoir accusé celui-ci (« Le Ciel mit dans mon sein une flamme funeste/La détestable Oenone a conduit tout le reste. » (5.7.1625)).

respectueux pour compromettre l'honneur de sa belle-mère, garde le silence du crime de celle-ci, mais révèle son souci malgré lui à Titus qui l'interprète comme un signe de culpabilité.

Dans son premier aveu, elle donne une réalité à son amour interdit en prononçant pour ce qui semble être la première fois la nature et la genèse de son trouble. Lors de son deuxième aveu à Hippolyte lui-même, elle mêle le mythique et l'héroïque et confond l'image du père avec celle du fils. La troisième fois qu'elle avoue son amour interdit, elle confesse son amour pour Hippolyte à Thésée, explique l'innocence de son fils et demande pardon de l'avoir trahi.

## 6. BÉRÉNICE

### 6.1 Introduction

Le cas de Bérénice est différent de celui de Phèdre en ce qui concerne la relation de pouvoir avec celui qu'elle aime. Au début de la tragédie, elle est l'amante de Titus depuis déjà cinq ans. Quoique l'amour entre ces personnages soit interdit pour des raisons légales (Rome « N'admet avec son sang aucun sang étranger » (2.2.378), « Rome hait tous les Rois, et Bérénice est Reine. » (1.5.296)), il semble qu'il n'était pas question d'amour non réciproque avant que Vespasien ne meure, cédant le trône à Titus. Donc, au cours de cette tragédie Bérénice n'avoue pas son amour pour la première fois à Titus, elle l'affirme en le déclarant à nouveau.

Le conflit amoureux entre ces deux personnages est engendré par le changement dans la fonction politique de Titus. Lorsque son père Vespasien meurt, il devient empereur de Rome ; un changement de rôle qui entraîne des ajustements dans sa perception de lui-même et l'importance de son devoir. Il développe un sentiment plus accru du devoir envers l'empire qui influence sa perception de son engagement amoureux avec Bérénice. En somme, l'interdiction est encore plus importante suivant son gain de pouvoir politique. En revanche, dans le cas de Phèdre lorsque le roi était présumé mort, elle se croyait plus puissante et plus libre, ce qui a contribué à sa décision d'agir en fonction de ses pulsions et à avouer son amour incestueux. À la différence de Phèdre, Titus ne se sent pas déchargé de l'interdiction de son amour lorsque l'empereur est mort. Au contraire, abordé par son nouveau rôle, il se charge de son office et repousse Bérénice car il craint le jugement de son peuple (« De la Reine et de moi que dit la voix publique ?



(2.2.344)). Titus n'a plus à satisfaire aux attentes de son père, mais il doit maintenant répondre à celles des citoyens de son empire.

Entre Bérénice et Titus, le pouvoir érotique et le pouvoir politique sont disjoints parce ni l'un ni l'autre ne possède les deux. Car, « [p]uissante, Bérénice tuerait Titus ; amoureux, Titus épouserait Bérénice ; leur survie à tous deux est comme une panne, le signe d'une expérience tragique qui échoue » (Barthes 95). Bérénice est possédée d'Éros et démunie de pouvoir politique. Elle se trouve dans l'empire, haïe par les Romains et incapable d'exercer son pouvoir de naissance tandis que Titus, le plus puissant de l'empire, agit en ingrat envers Bérénice. Titus essaie de se débarrasser d'elle en incitant Antiochus à la ramener avec lui en Orient. Celui-ci, amoureux fidèle de Bérénice, lui avoue sa flamme ardente au premier acte. Amoureuse de Titus, elle repousse ses avances.<sup>26</sup>

## **6.2 La première déclaration**

### 6.2.1 Contexte

La première confrontation de Bérénice et de Titus se passe à l'acte deux. Titus porte le deuil de la mort de son père seul pendant huit jours et Bérénice s'empresse de le revoir. Elle dit : « Je reviens le chercher, et dans cette entrevue/Dire tout ce qu'aux cœurs l'un de l'autre contents/Inspirent des transports retenus si longtemps. » (1.5.324-326).

Cependant, Titus approche sa relation avec Bérénice avec prudence. Dès sa première

---

<sup>26</sup> Antiochus, comme Bérénice et Phèdre est épris par l'Éros-Événement. Il est devenu amoureux de Bérénice dès le premier moment qu'il l'a vue. Il dit : « Madame, il vous souvient que mon coeur en ces lieux/Reçut le premier trait qui partit de vos yeux. » (1.4.189-190). Mais, Titus emporta la victoire : « Titus, pour mon malheur, vint, vous vit, et vous plut. » (1.4.194). Lorsque Bérénice s'outrage du discours d'Antiochus (1.4.264), celui-ci résolue à fuir (« Je fuis des yeux distraits/Qui en me voyant toujours, ne me voyaient jamais. » (1.4.277-278).

apparition sur scène (à l'acte deux), il demande à Paulin son avis de l'opinion publique à propos de la Reine (« Rome lui sera-t-elle indulgente, ou sévère ? » (2.2.368)). Paulin le rappelle qu'elle « a mille vertus. Mais, Seigneur, elle est Reine » (2.2.376) et que les Romains vont sûrement contester un mariage qui admet un « sang étranger » (2.2.378). Rome ne « reconnaît point les fruits illégitimes/Qui naissent d'un Hymen contraire à ses maximes. » (2.2.379-380). Il suggère pourtant qu'il serait possible de laisser soupirer Bérénice « Seule dans l'Orient » (2.2.390) comme César a fait avec Cléopâtre sans se déclarer publiquement son amant. Néanmoins, il rappelle que c'est la Loi de Rome qu'il faut craindre et à laquelle il faut obéir (2.2.400) bien qu'il dise qu'il soit possible de « Faire entrer une Reine au Lit de nos Césars » (2.2.410), car elle ne serait la première.<sup>27</sup> Voilà l'environnement dans lequel Bérénice fait sa première déclaration d'amour à Titus après la mort de son père et son ascension au trône. Elle lui rend visite avec Phénice, sa confidente.

### 6.2.2 Texte

La première déclaration (acte 2, scène 4)

Bérénice : Ne vous offensez pas, si mon zèle indiscret  
De votre solitude interrompt le secret  
Tandis qu'autour de moi votre Cour assemblée  
Retentit des bienfaits dont vous m'avez comblée, 560  
Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment  
Je demeure sans voix, et sans ressentiment !  
Mais, Seigneur, (car je sais que cet Ami sincère  
Du secret de nos coeurs connaît tout le mystère)  
Votre deuil est fini, rien n'arrête vos pas, 565

---

<sup>27</sup> « De l'affranchi Pallas nous avons vu le Frère/Des fers de Claudius Félix encor flétri, /De deux Reines, Seigneur, devenir le Mari;/Et s'il faut jusqu'au bout que je vous obéisse,/Ces deux Reines étaient du sang de Bérénice. » (2.2.404-408).

Vous êtes seul enfin, et ne me cherchez pas.  
 J'entends que vous m'offrez un nouveau Diadème,  
 Hélas ! Plus de repos, Seigneur, et moins d'éclat.  
 Votre amour ne peut-il paraître qu'au Sénat ? 570  
 Ah Titus ! Car enfin l'amour fuit la contrainte  
 De tous ces noms, que suit le respect et la crainte,  
 De quel soin votre amour va-t-il s'importuner ?  
 N'a-t-il que des États qu'il me puisse donner ?  
 Depuis quand croyez-vous que ma grandeur me touche ? 575  
 Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,  
 Voilà l'ambition d'un coeur comme le mien.  
 Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien.  
 Tous vos moments sont-ils dévoués à l'Empire ?  
 Ce coeur depuis huit jours n'a-t-il rien à me dire ? 580  
 Qu'un mot va rassurer mes timides esprits !  
 Mais parliez-vous de moi, quand je vous ai surpris ?  
 Dans vos secrets discours étais-je intéressée,  
 Seigneur ? Étais-je au moins présente à la pensée ?

### 6.2.3 Analyse

Dans cette première déclaration, Bérénice, éprise d'Éros, cherche à s'assurer de l'amour de Titus (« Qu'un mot va rassurer mes timides esprits ! (581) ». Du moment qu'il répond : « L'absence, ni le temps, je vous jure encore, /Ne vous peuvent ravir ce coeur qui vous adore. » (587-588), elle lui reproche la froideur (590) avec lequel il fait sa réplique. Bérénice connaît le conflit auquel Titus fait face. Elle comprend que d'un côté leur amour est interdit par les Lois de Rome mais de l'autre, étant roi, Titus a la puissance d'agir comme il le veut. Elle est angoissée par son absence de huit jours et encore plus par son choix de ne pas aller la trouver après avoir fini son deuil (566). Dans la tragédie

racinienne, la vue joue un rôle très important.<sup>28</sup> Bérénice fait quelques références à la vue : « Voyez-moi plus souvent » (578), « un regard » (576), « Étais-je au moins présente à la pensée ? » (584) et à sa solitude « Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment/Je demeure sans voix, et sans ressentiment ! (561-562) pour enfin faire un reproche à Titus : « Vous êtes seul enfin, et ne me cherchez pas. » (566). Car ni l'absence, ni le temps ne raviront le cœur de Titus. Il est fidèle à l'empire (« Tous vos moments sont-ils dévoués à l'Empire ? (579)) et son absence n'est qu'une démonstration de son allégeance à l'empire et de son abandon de Bérénice.

Bien que dans la relation Bérénice-Titus ce soit Titus qui tient le réel pouvoir, celle-ci emploie l'impératif dans cette tirade pour donner des ordres à Titus (« Ne vous offensez pas » (557), « Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien » (578)) et lui fait part de ses attentes : « Plus de repos, Seigneur, et moins d'éclat. » (569) entre un déluge de questions. Elle le gronde. En faisant cela, elle essaie de le dominer, ce qu'elle ne réussit pas à faire car elle n'a aucun pouvoir émotionnel ni légal sur lui.

Elle fait ainsi appel à son sens de la justice en lui posant une question rhétorique (« Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment/Je demeure sans voix, et sans ressentiment ! » (561-562)) à laquelle il ne fait aucun commentaire. C'est une tactique psychologique de la part de Bérénice pour contrôler le comportement de Titus en suscitant la culpabilité. Elle n'obtient toutefois pas le résultat désiré. Titus choisit d'être injuste envers la reine pour être juste envers Rome. Laisser cette reine seule et sans voix

---

<sup>28</sup> Phèdre veut fuir Hippolyte parce qu'elle l'aime et Hippolyte veut fuir Aricie pour la même raison. Mais, dans ces cas, ce sont des amoureux qui aiment avec tant d'ardeur un individu qu'il est interdit d'aimer, qu'ils sont plus paisibles lorsqu'ils sont éloignés de l'individu (de la tentation). Ce cas est différent. Titus pourrait choisir de se marier avec Bérénice en dépit des Lois de Rome. Mais nous ne voyons pas les marques d'un amoureux. Il est rationnel, pratique et décide d'être infidèle à Bérénice en faveur de sa fidélité aux Romains.

prouve qu'il choisit de rester fidèle à l'empire et de régner en respectant son devoir envers les Romains au préjudice de Bérénice. Selon Barthes, « il n'est pas vrai que Titus a à choisir entre Rome et Bérénice » (97) parce que :

le dilemme porte sur deux moments plus que sur deux objets : d'une part, un passé, qui est celui de l'enfance prolongée, où la double sujétion au Père et la maîtresse mère est vécue comme une sécurité (Bérénice n'a-t-elle pas sauvé Titus de la débauche ? n'est-elle pas *tout* pour lui ?) ; d'autre part [...] un avenir responsable, où les deux figures du Passé, le Père et la Femme, sont détruites d'un même mouvement. Car c'est le même meurtre qui emporte Vespasien et Bérénice. Vespasien mort, Bérénice est condamnée. La tragédie est très exactement l'intervalle qui sépare les deux meurtres (97)

Donc, selon Barthes, « c'est en feignant d'être requis par une fidélité générale au Passé que Titus va justifier sa déloyauté envers Bérénice (97).

### **6.3 La deuxième déclaration**

#### 6.3.1 Contexte

Lors de son dernier exposé avant la fin de l'acte deux, Bérénice trouve une autre piste pour solliciter les actions d'amour qu'elle désire de son amant récemment devenu ingrat : susciter la jalousie. Titus ne répond aux déclarations de Bérénice qu'avec de l'hésitation (« Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler./Mais... » (2.5.622-623) « Rome...L'Empire... » (2.5.621)). Ce « Mais » est l'élément que Bérénice espère supprimer de l'esprit de son amant. À travers ses actions, il ne démontre pas l'ardeur amoureuse de Bérénice envers lui, ni celle qu'Antiochus démontre pour Bérénice.<sup>29</sup> Par naïveté ou par illogisme que lui inspire Éros, Bérénice cherche des raisons autres que

---

<sup>29</sup> Antiochus éprouve un amour fidèle et inébranlable pour Bérénice. Cet amour ressemble à celui qu'a Bérénice pour Titus et s'oppose à celui que Titus éprouve pour Bérénice. On ne s'arrêtera pas davantage sur la situation d'Antiochus et de Bérénice afin de ne pas dépasser les limites de l'intention de ce travail.

« Rome...L'Empire... » (2.5.621) qui pourraient expliquer le silence (2.5.642) de Titus. Elle se doute que « L'amour d'Antiochus l'a peut-être offensé. » (2.5. 650) alors, elle se décide que « Si Titus est jaloux, Titus est amoureux. » (2.5.666). Toutefois, sans qu'elle le sache, celui qu'elle aime essaie de se débarrasser d'elle et il ordonne à Antiochus : « Prince, il faut avec vous qu'elle parte demain. » (3.1.719). Titus n'est surtout pas jaloux. Au contraire, Antiochus lui est « nécessaire » (3.1.684) car s'il réussit à ramener Bérénice en Palestine, Titus sera allégé de son dilemme.

Cependant, Titus demande ce service à Antiochus sous le prétexte de protéger Bérénice de la peine d'être offensée par les Romains ainsi que pour protéger sa propre réputation (« Sauvons de cet affront mon nom et sa mémoire » (3.2.735)). Il affirme qu'il est amoureux de Bérénice et assure qu'il va porter « jusqu'au tombeau le nom de son Amant » et que son « règne ne sera qu'un long bannissement. » (3.2.753-754). Néanmoins, Titus délègue à Antiochus la responsabilité d'annoncer à Bérénice « sa Fortune » (3.2.720). Il a l'intention de prolonger son silence à jamais en évitant même de faire ses adieux à la reine (« Allez, expliquez-lui mon trouble, et mon silence./Surtout qu'elle me laisse éviter sa présence./Soyez le seul témoin de ses pleurs, et des miens. » (3.2.743-745)). De plus, pour s'assurer que ce soit un fait accompli, Titus joint son territoire (« la Cilicie ») à celui d'Antiochus (« la Comagène ») (3.2.767) pour l'engager et pour insister sur leur belle amitié. Celui-ci, amoureux de Bérénice, se soucie de révéler ces nouvelles à Bérénice de peur qu'elle soit furieuse envers lui, mais il ne tarde pas et accomplit sa tâche à la scène suivante. Antiochus avait bien raison de se méfier de la réaction de Bérénice. Elle est incrédule et Antiochus s'indigne que ses



Il était temps encor. Que ne me quittiez-vous ?  
 Mille raisons alors consolaiement ma misère. 1075  
 Je pouvais de ma mort accuser votre Père,  
 Le Peuple, le Sénat, tout l'Empire Romain,  
 Tout l'Univers, plutôt qu'une si chère main.  
 Leur haine dès longtemps contre moi déclarée,  
 M'avait à mon malheur dès longtemps préparée. 1080  
 Je n'aurais pas, Seigneur, reçu ce coup cruel  
 Dans le temps que j'espère un bonheur immortel,  
 Quand votre heureux amour peut tout ce qu'il désire,  
 Lorsque Rome se tait, quand votre Père expire,  
 Lorsque tout l'Univers fléchit à vos genoux, 1085  
 Enfin quand je n'ai plus à redouter que vous.

### 6.3.3 Analyse

Après cinq ans d'union, toujours soumis aux « Lois » (1065) de Rome qui interdisent leur amour et aux « conspirations » (1074) contre eux, Bérénice reproche à Titus que ce soit ces contraintes qui rendent leur séparation nécessaire. En fait, Titus prétend que rompre serait céder à la raison (1052) malgré leur amour l'un pour l'autre, mais Bérénice lui répond que son argument ne tient pas le coup (« Ignorez-vous vos lois/ Quand je vous l'avouai pour la première fois ? » (1065-1066)). Voilà pourquoi elle réplique : « Est-il temps de me le déclarer ? » (1062) lorsque Titus met fin à leur union. Puisque les circonstances de l'interdiction n'ont d'après elle guère changé, Bérénice se doute de la sincérité de Titus et se demande s'il ne l'a jamais aimée. Lorsqu'elle lui dit de ne point donner « un cœur qu'on ne peut recevoir » (1070) elle l'accuse à nouveau<sup>31</sup> de n'avoir pas été juste avec elle et poursuit cette accusation en demandant : « Ne l'avez-vous reçu, cruel, que pour le rendre ? » (1071). Elle inculpe Titus d'avoir toujours eu

---

<sup>31</sup> Lors de la première déclaration, Bérénice demande à Titus : « Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment/Je demeure sans voix et sans ressentiment ? » (2.4.561-562).



l'intention d'un jour mettre fin à leur union, et ainsi, de la blesser. Effectivement, elle ne faisait confiance ni au roi, ni au peuple, ni au sénat, ni à l'Empire romain et elle s'étonne que ce soit « une si chère main » (1078) qui cause cette rupture. N'ayant pas cru que Titus soit victime de ses circonstances, la reine lui rappelle qu'il peut tout : « l'Univers fléchit à vos genoux » (1085) et ce faisant le responsabilise pour son choix. « [A] moureux, Titus épouserait Bérénice » (Barthes 95) car malgré sa sensibilité à l'opinion publique,<sup>32</sup> c'est lui-même qui s'ordonne de la quitter. Lors d'un monologue précédant la deuxième déclaration, Titus s'interroge sur la situation actuelle. Il dit : « Car enfin Rome a-t-elle expliqué ses souhaits ?/L'entendons-nous crier autour de ce Palais ?/Vois-je l'État penchant au bord du précipice ?/Ne le puis-je sauver que par ce sacrifice ? » (4.4.1000-1004).

En réalité Titus règne depuis huit jours et pendant ce temps il n'a pas encore subi de répercussions immédiates de son union avec Bérénice. Sa peur que « Rome jugea [s]a Reine en condamnant ses Rois » (4.4.1017) ne s'est pas encore manifestée de manière évidente. Barthes affirme que « Rome est silencieuse » et que « lui seul la fait parler, menacer, contraindre » (98). Cependant, Titus admet : « Tout se tait : et moi seul, trop prompt à me troubler,/J'avance des malheurs que je puis reculer. » (4.4.1005-1006). Bérénice sait que Titus n'est à la merci de personne et que sa décision suggère qu'il ne l'aime pas. Quoique Titus révèle qu'il est « Ingrat » (2.4.619) dans quelques scènes précédentes, Bérénice ne s'attendait pas à recevoir « ce coup cruel » à un moment où elle s'attendait à un « bonheur immortel » vu que le roi est décédé et que « Rome se

---

<sup>32</sup> « De la reine et de moi que dit la voix publique? » (2.4.344).  
« Et ses noms, ces respects, ces applaudissements/Deviennent pour Titus autant d'engagements... » (5.2.1285-1286)

tait » (1081-1084). Ainsi, c'est « ce qui pouvait un jour [les] désunir » (4.5.1090) ; qui incite celui-ci à rompre leur union. Il détermine qu'il « ne s'agit plus de vivre, il faut régner » (4.5.1102). L'un élimine la possibilité de l'autre. Titus ne sait quelles seraient les conséquences qui suivraient s'il se mariait avec Bérénice. En fait, *Bérénice* est « l'histoire d'une répudiation de Titus n'ose assumer » (Barthes 98).

Enfin, Bérénice propose un concubinage (« Je ne vous parle point d'un heureux hyménée. » (4.5.1127) que Titus refuse en soutenant sa peur de ce qui pourrait en résulter (« Faudra-t-il par le sang justifier mon choix ?/S'il se taisent, Madame, et me vendent leurs Lois,/À quoi m'exposiez-vous? » (1141-1143)) en ajoutant que ce faisant il serait hypocrite (« Maintiendrai-je des Lois que je ne puis garder ? » (4.5.1146)). Titus, qui continue de se plaindre d'être la victime dans cette situation, dit à Bérénice : « vous pouvez tout » (4.5.1130) qu'elle lui dit auparavant (4.5.1084). En fait, Bérénice essaie de raisonner avec Titus en présentant des répliques à chacune de ses objections, mais puisque sa peur réside dans l'inconnu, elle ne réussit pas à l'apaiser. Cependant, elle persévère, car elle est dépendante de lui (« Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée » (1064)) et sans lui, elle perd sa raison d'être. Elle ne vit que pour lui (1065) ((« Moi qui mourrais le jour qu'on viendrait m'interdire/De vous... » (2.4.615-616)). C'est pourquoi elle dit : « Je pouvais de ma mort accuser votre Père » (1076) étant donné qu'elle s'attendait à ce que ce soit possible que Vespasien la sépare de Titus.

À la fin de cet entretien, Bérénice déclare qu'elle se suicidera (« Mon sang, qu'en ce Palais je veux même verser » (4.5.1189)) et cette menace provoque un changement dans le comportement de Titus. Tout à coup, à la scène suivante, ses priorités changent et

il ne peut souffrir la mort possible de Bérénice. Il décide qu'il doit la sauver et que « Rome en dira ce qu'elle en voudra dire. » (4.6.1212). Lors de la première scène à l'acte cinq, lorsque Arsace révèle à Antiochus que « Bérénice renonce à Rome, à l'Empereur,/ Et même veut partir, avant que Rome instruite/Puisse voir son désordre, et jouir de sa fuite. » (5.1.1278-1279), il est évident que Bérénice essaie de reprendre son destin en main et surtout de prétendre qu'elle part de son gré. Titus lui avait demandé de partir le lendemain alors, elle proclame qu'elle partira plutôt « tout à l'heure » (5.5.1322). Ce faisant, Bérénice réclame le pouvoir de contrôler son propre destin.<sup>33</sup>

## **6.4 La troisième déclaration**

### 6.4.1 Contexte

La troisième déclaration qui sera analysée consiste des derniers mots que Bérénice prononce sur scène. Les six premiers vers sont omis ainsi que les douze derniers, car l'analyse se concentrera sur les vers dans lesquels elle s'adresse à Titus uniquement puisque cette relation est au cœur de l'analyse.

Depuis que Titus croit qu'il risque qu'elle se suicide, il insiste pour qu'elle reste (« Vous ne sortirez point, je n'y puis consentir. » (5.5.1370) et proclame à nouveau son amour ardent pour elle (« Jamais, je le confesse,/Vous ne fûtes aimée avec tant de tendresse. » (5.5.1355-1356)). Cependant, il insiste qu'il ne peut se marier avec elle « encore moins que jamais » parce qu'il n'est pas prêt « d'abandonner l'Empire » afin de soupirer avec elle (5.6.1410, 1412). De plus, il ajoute qu'il ne peut endurer qu'elle se

---

<sup>33</sup> « Hé bien, de mes desseins Rome encore incertaine/Attend que deviendra le destin de la Reine » (2.2.339-340).

suicide si bien que si elle accomplit la tâche, il ne tarderait pas à suivre. Il proclame :  
« Vous voilà de mes jours maintenant responsable./Songez-y bien, Madame. Et si je vous suis cher... » (5.6.1437-1438). Bérénice désire se suicider parce que Titus la quitte, et celui-ci menace de se suicider parce qu'elle lui manquera. Telle est la situation lorsque Bérénice prononce son troisième aveu.

#### 6.4.2 Texte

La troisième déclaration (acte 5, scène dernière)

Bérénice :	<p>Mon coeur vous est connu, Seigneur, et je puis dire  Qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'Empire.  La grandeur des Romains, la pourpre des Césars,  N'a point, vous le savez, attiré mes regards. <span style="float: right;">1490</span>  J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée.  Ce jour, je l'avouerai, je me suis alarmée.  J'ai cru que votre amour allait finir son cours.  Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours.  Votre coeur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes. <span style="float: right;">1495</span>  Bérénice, Seigneur, ne vaut point d'alarmes,  Ni que par votre amour l'Univers malheureux,  Dans le temps que Titus attire tous ses vœux,  Et que de vos vertus il goûte les prémices,  Se voie en un moment enlever ses délices. <span style="float: right;">1500</span>  Je crois depuis cinq ans jusqu'à ce dernier jour  Vous avoir assuré d'un véritable amour.  Ce n'est pas tout, je veux en ce moment funeste  Par un dernier effort couronner tout le reste.  Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus. <span style="float: right;">1505</span>  Adieu, Seigneur, régnez, je ne vous verrai plus.</p>
------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

#### 6.4.3 Analyse

Il est possible que la menace de suicide de la reine ne soit qu'un stratagème dans le but de savoir si elle est aimée par Titus, d'autant plus qu'elle a essayé de le rendre

jaloux à la même fin.<sup>34</sup> Amoureuse, elle a résisté jusqu'à la dernière scène à croire à l'authenticité du dilemme de Titus car d'après elle, il « peut tout » (4.5.1083). Elle se serait satisfaite d'un concubinage afin d'amoindrir l'infraction que leur union entraîne face à la loi de Rome. En somme, Bérénice était prête à faire des concessions pour ne pas quitter Titus. Elle ne s'attendait pas à se marier avec lui et puisque Rome n'a jamais attiré ses regards elle ne se souciait pas de l'opinion publique autant que Titus (1490-1491).

Semblant satisfaite de la réaction qu'a eue Titus en raison de sa menace de suicide, elle peut le quitter en sachant qu'il l'aimera toujours (1494-1495) et qu'il y aura entre eux une souffrance mutuelle. Ce qui est singulier dans la conclusion de la tragédie c'est que « les figures du conflit se séparent sans mourir, l'aliénation cesse sans recours catastrophiques. » (Barthes 99). Ce n'est pas la norme dans la tragédie racinienne. Bérénice et Titus semblent avoir accepté cette fin. Ce n'est qu'Antiochus qui prononce un dernier « Hélas ! » (1519) qui signale simultanément son désaccord et son impuissance dans la situation. Antiochus, comme Bérénice, présumait une certaine conclusion. Celle-ci croyait finir ses jours avec Titus, et Antiochus pensait faire pareil avec Bérénice. Du moins, il espérait la raccompagner en Orient, mais elle décida de partir seule.

## 6.5 Synthèse des trois déclarations de Bérénice

Puisque Bérénice est démunie de pouvoir et possédée par Éros, l'absence de Titus la plonge dans un état d'insécurité. Craignant que le choix de celui-ci de la soustraire de

---

<sup>34</sup> « Rassurons-nous, mon coeur, je puis encor lui plaire./Je me comptais trop tôt au rang des Malheureux./ Si Titus est jaloux, Titus est amoureux » (2.5.663-666).

sa vue signale la fin de son amour, elle emploie des stratagèmes pour vérifier la sincérité des proclamations d'amour de Titus. En dépit du désir de celui-ci de la renvoyer pour respecter les lois de Rome, Bérénice réussit à l'émouvoir lorsqu'elle menace de se suicider. Elle reçoit les pleurs de celui-ci comme preuve de son ardeur. La fidélité de Bérénice à Titus est un élément présent dans chacune des déclarations. Malgré son incapacité à persuader Titus de continuer leur union, elle persiste à le faire jusqu'à la dernière scène. Cependant, son manque de pouvoir ne va pas de concert avec un manque d'action, car elle continue sans cesse à faire des tentatives en vain. Quoique Titus semble déchiré entre deux choix: s'unir avec Bérénice ou se soumettre aux lois de Rome, sa décision était déjà prise au début de l'intrigue. Il essaie de justifier sa répudiation de Bérénice en récitant les lois que dicte sa nation qui interdit de se lier avec une reine. Néanmoins, il refuse le concubinage proposé par Bérénice car il se sentirait hypocrite de maintenir une loi qu'il ne respecte pas.

Le moment crucial de la tragédie qui se passe à l'acte quatre marque une rupture entre la deuxième et la troisième déclaration analysée. Bérénice, outrée par la nouvelle que Titus veut la quitter, change ses attentes. Encore amoureuse, elle ne cherche plus désormais à persuader Titus de changer d'avis. À l'acte cinq, elle résout alors de juger l'ardeur de Titus pour elle et une fois satisfaite que son absence de l'empire le blesserait, elle le quitte. Dès la première déclaration, nous voyons que Bérénice s'alarme parce que Titus s'éloigne d'elle. Selon Barthes, leur amour, d'ordre Éros-événement est un amour immédiat qui a possédé Bérénice et a « surgi à la façon d'un événement absolu » lorsqu'elle l'a vu pour la première fois (Barthes 22).

Ce saisissement est « d'ordre visuel : aimer c'est voir » (Barthes 22). Bérénice s'obsède et devient dépendante de la présence de Titus. Puisque son amour est né de la vue et subsiste par la vue, elle soutient que puisqu'il ne cherche pas à la voir, il ne l'aime pas (« Ce long deuil que Titus imposait à sa Cour,/Avait même suspendu son amour » (1.4.153-154)) et qu'elle ne peut vivre sans lui. Cependant, la théorie de Barthes selon laquelle l'amour est si fortement dépendant de la vue n'explique pas le changement soudain dans le comportement de Bérénice entre la deuxième et la troisième déclaration. La deuxième déclaration révèle la vulnérabilité de Bérénice. Elle reproche à Titus l'injustice qu'il lui fait en rompant soudainement leur union, la coupant de ce dont elle est dépendante : lui. Mais entre cette déclaration et la troisième, Bérénice change ses attentes et ainsi ses besoins. Tout à coup sa vie ne dépend plus de la vue de Titus et elle consent à suivre ses ordres de ne pas se suicider et de partir (« Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus. » (1505)), mais elle le fasse comme un geste d'amour (« Par un dernier effort couronner tout le reste. » (1504)).

Cependant, si aimer c'est voir, en se cachant de la vue de Titus, est-ce qu'elle cessera d'aimer ? Barthes affirme que l'Orient est une sorte de néant tragique où « le temps n'est qu'une insignifiance infinie » et que « rendue à la durée, la vie ne peut plus être un spectacle » car l'Orient bérénicien est « la mort même du théâtre » (99). Barthes explique que cet éloignement physique est un éloignement de la tragédie. Enfin, puisque les personnages se séparent de l'un et de l'autre, ils se séparent également du conflit. D'abord, « l'aliénation cesse sans recours catastrophique » (99). De ce point de vue, l'amour se dissoudra avec la dissolution de l'élément tragique dans le néant.

## 7. CONCLUSION

Il y a plus de similarités que de différences dans les domaines de l'amour et du pouvoir entre *Phèdre et Hippolyte* et *Bérénice*. La différence la plus évidente entre la situation amoureuse des deux héroïnes est leur intention. Les aveux de Phèdre communiquent son désir de faire part de son amour à Hippolyte ainsi que son espérance que son amour soit partagé. Donc, chez Phèdre, il est question d'initier un dialogue qui pourrait mener à un aveu réciproque et à la possibilité d'une liaison. Quant à Bérénice et à Titus, leur liaison déjà existante depuis cinq ans avant le début de l'action tragique est menacée par la priorité de Titus de régner en respectant les lois de Rome. Quant à leur situation de pouvoir, les héroïnes occupent des positions opposées. Phèdre est fatalement amoureuse et exerce le pouvoir sur l'objet de son amour tandis que Bérénice est amoureuse, mais dépourvue de pouvoir. Quoique Phèdre et Bérénice soient toutes deux des figures féminines amoureuses, en tant que figures du conflit, elles ont des niveaux différents de pouvoir politique, ce qui veut dire qu'elles n'ont pas le même niveau de contrôle sur la figure adverse. Le lieu tragique de *Phèdre* est dans son palais, mais Bérénice n'a pas ce privilège, car la tragédie se déroule dans le palais de Titus à Rome (parmi les Romains qui haïssent les reines). Bérénice n'est pas maîtresse du lieu tragique et est à la merci de celui qui l'est : Titus. Tandis que Phèdre a la prérogative de maltraiter et bannir Hippolyte, les efforts de Bérénice pour contrôler Titus aboutissent à des stratagèmes de chantage et d'apitoiement qui ne rivalisent pas avec la force absolue d'une reine dans son domaine.



De plus, le niveau de pouvoir de l'amoureuse dans la situation de conflit influence aussi les mots qu'elle emploie parce que ces inquiétudes sont différentes. Par exemple, Bérénice est obsédée par la préoccupation de Titus avec l'État. Dans chacune de ces déclarations, elle lui reproche que son amour « ne paraît qu'au Sénat » (570), que tous ses moments soient « dévoués à l'Empire » (579), qu'il estime soudainement impératif de suivre les « Lois » (1065) qui interdisent leur union et qu'elle n'ait jamais soupiré pour l'Empire (1489). Le lexique politique envahit ses paroles. Le pouvoir dans le cas de Phèdre émane de la supériorité de son rang et se transpose à ses entretiens avec Hippolyte. Elle exerce son pouvoir pour l'éloigner d'elle. Puisque l'amour naît de la vue, lorsque l'héroïne éloigne l'objet de son désir de l'environnement tragique, elle peut vivre paisiblement sans la tentation sous les yeux. Mais Bérénice n'a pas le luxe du pouvoir. Loin de son pays natal, elle est à la merci des lois de Rome et en dernière analyse, de la décision de Titus de prolonger leur union ou de la rompre. Donc, dans cette situation, Bérénice est amoureuse, Titus détient le pouvoir et la problématique réside dans l'impossibilité de réconcilier les deux.

### **7.1 Apport des théories**

La théorie de Barthes a une dimension qui raisonne bien avec celle de Marin. L'homme en tant qu'humain a des pulsions, fait des fautes et est mortel, mais le roi est l'image de l'État et l'État est l'image du roi. Dans ce jeu de signe et de signifié, le roi-État devient immortel et omniprésent en tant que symbole. Selon Barthes, le personnage racinien est défini par sa fonction et cette fonction définit aussi le rôle d'un individu par rapport à un autre. Ainsi, « L'unité tragique n'est donc pas l'individu, mais la figure, ou,

mieux encore, la fonction qui la définit. » (22). Il n'est d'abord pas question de fonction politique nécessairement, mais de fonction dans l'intrigue. Dans la théorie barthésienne de l'Éros-Événement, il y a un rapprochement à faire avec la théorie d'Auerbach. Ce phénomène est, d'après Barthes, un événement que l'on ne choisit pas, on en est le sujet. Alors même si la discussion du caractère des personnages pose des problèmes pour Barthes, à mon avis, la théorie d'Éros qu'il propose s'approche du point de vue d'Auerbach. Selon cette théorie, « nul ne peut être loué ou blâmé pour ses πάθη. » (Auerbach 54). Par conséquent, cette théorie soutient aussi l'innocence de Phèdre. D'après Barthes, dans la tragédie racinienne, il n'y a que des relations de convoitise et d'autorité, et le conflit est essentiellement un rapport d'autorité que l'amour ne sert qu'à *révéler* (Barthes 35). D'après Barthes, l'amour est ce qui met en évidence une relation de force qui existe déjà entre les personnages. De ce point de vue, il est impossible de parler d'amour sans parler de pouvoir. L'équation (le terme de Barthes) avec laquelle il illustre ce point explique la relation d'autorité entre Phèdre et Hippolyte mais pas celle entre Bérénice et Titus.<sup>35</sup> Barthes explique que *Bérénice* est particulière en ce que le pouvoir et l'amour sont divisés entre Bérénice et Titus- elle est amoureuse et il est puissant. Il suggère donc qu'amoureux, Titus épouserait Bérénice et puissante, celle-ci le tuerait et cette disjonction est « le signe d'une expérience tragique qui échoue » (Barthes 95). Voilà pourquoi Barthes soutient que le tourment de Titus n'est qu'artifice, car son choix était déjà fait au début de la pièce. S'il était amoureux, il ne l'aurait pas renié.

---

<sup>35</sup> A a tout pouvoir sur B.  
A aime B, qui ne l'aime pas. (35)

Selon Marin, le pouvoir « c'est d'abord être en état d'exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un ; non pas agir ou faire, mais en avoir la puissance, *avoir* cette force de faire ou d'agir. » (Marin 11). Donc, le pouvoir réside dans la possibilité de l'exercer. Phèdre et Bérénice, en proie toutes les deux à la passion, sont obsessives et semblent tout à fait impuissantes face à ce dérèglement émotionnel. En revanche, d'après la théorie de Marin, leur puissance existe dans la possibilité d'exercer le pouvoir. Le pouvoir de Phèdre est évident. Elle a la force d'agir contre Hippolyte et exerce cette force en le bannissant. Par ailleurs, la supériorité du pouvoir de Phèdre sur celui d'Hippolyte se voit dans le mutisme de celui-ci. Phèdre a le moyen de contrôler la destinée d'Hippolyte et comme elle s'est montrée odieuse envers lui, il n'ose pas agir contre elle. C'est pourquoi il évite de révéler le crime de celle-ci à Thésée. Cependant, bien qu'elle ait le pouvoir sur Hippolyte, elle n'est pas maîtresse d'elle-même. À plusieurs reprises, il est évident que Phèdre est dévorée par la passion qui mène à son crime. Dans la préface de la pièce, Racine fait un rapprochement entre la pensée et le crime, supposant leur synonymie, car l'un mène à l'autre. Ce phénomène peut s'expliquer par la théorie de Marin de la représentation du pouvoir. Selon lui, la représentation du pouvoir se mêle au pouvoir; le signe est synonyme du signifié. Il ajoute que d'après la Logique de Port-Royal, « le fait et le droit, le constat et la prescription, le donner et l'idéal pour ne pas dire l'idéologique, se mêl[ent] indissolublement. » (Marin 7). De cette manière, la pensée (et l'aveu de la pensée) se mêle au crime comme le signe de représentation du pouvoir se mêle au pouvoir.

Les objets jouent un rôle comme signe de la représentation du pouvoir. Selon Marin, la « représentation dans et par ses signes représente la force » et, à l'acte un, lorsque Phèdre se plaint de ses décorations royales, on trouve là un exemple de signe qui représente un pouvoir qui, dans ce cas, opprime les désirs de Phèdre (11). Elle est ornée de son sceptre et de sa couronne royale, qui sont tous les deux riches du symbolisme du pouvoir monarchique. Sans être liée au trône par son mariage à Thésée, son amour pour Hippolyte ne serait ni incestueux ni adultère. Ces objets sont donc signes de son pouvoir monarchique, mais aussi, indirectement, du pouvoir de son mari et des règlements moraux que leur union entraîne. Ainsi, « la représentation en général a en effet un double pouvoir : celui de rendre à nouveau et imaginativement présent, voire vivant, l'absent et le mort, et celui de constituer son propre sujet légitime et autorisé » (10). Donc, en l'absence de Thésée, Phèdre, par son ornementation, se souvient de lui et des conditions auxquelles elle est assujettie ainsi que le pouvoir qu'elle a la possibilité d'exercer en tant que reine.

Selon Marin, le pouvoir absolu du roi tient à son identité devenue synonyme de ce qu'il représente. Aussi, le roi a le devoir de soutenir cette image afin de maintenir l'ordre dans le royaume, car le pouvoir du roi repose sur l'image qu'ont ses sujets de lui. Inversement, l'image et les attentes qu'ont les sujets de leur roi renforcent l'image qu'il a de lui-même en tant que roi. Cette théorie explique la situation de Titus dans *Bérénice*. Il ne veut plus se marier avec Bérénice du moment qu'il monte sur le trône. En plus, il refuse le concubinage que celle-ci lui propose. En dépit des exemples que lui donne Paulin, son confident, de deux reines « du sang de Bérénice » (2.2.408) qui se sont

mariées à des empereurs et celui d'Antoine qui s'est uni avec Cléopâtre sans toutefois se déclarer son époux (2.2.389), Titus refuse de continuer son union avec Bérénice. Selon Barthes, Titus profite des lois de Rome pour la renier. Toutefois, si on applique la théorie de Marin à cette situation, il est possible que dans son nouveau rôle d'empereur, Titus se voie synonyme de l'Empire. Il ne peut accepter Bérénice car les lois ne l'acceptent pas. Ainsi, Titus est sensible aux opinions de Rome car leurs opinions deviennent par extension, ses opinions.<sup>36</sup> Il aurait été possible, comme Bérénice le propose dans ses déclarations, que Titus agisse selon son désir malgré les lois. Étant l'homme le plus puissant de l'Empire, qui aurait le droit de le lui refuser?

Dans le cas de Phèdre, il est surprenant que Racine la décrit en tant que femme amoureuse sans jamais faire référence à sa vie en tant que reine. L'intrigue se déroule dans des milieux intimes et fermés. Toute l'action se passe en un seul lieu, ce qui correspond à la règle des trois unités, mais ce lieu, les chambres privées du château, sont des endroits où les personnages peuvent se laisser aller à l'abri du public. Il n'y a presque pas d'indices que Phèdre soit la reine. Elle ne s'adresse pas au public, elle ne communique pas avec qui que ce soit hors de la cour et elle ne parle pas du tout de ses responsabilités en tant que reine. Sa vie publique n'est pas du tout représentée et elle n'y fait presque pas allusion. Il est possible que l'accent soit mis sur le privé parce que Racine représentait des tragédies qui étaient déjà bien connues dans la conscience publique. Les personnages et les contextes étaient familiers parce qu'il s'inspirait des philosophes antiques tels que Sénèque et Euripide.

---

<sup>36</sup> « Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même » (2.2.464)

La passion de Phèdre et de Bérénice est clairement expliquée en termes de *maladie, douleur et souffrance*. Elles sont toutes les deux obsessives, plaintives et complètement souffrantes de la passion qu'elles éprouvent. Les mots *maladie, douleur et souffrance* sont présents partout dans les aveux de Phèdre et dans les déclarations de Bérénice. Ces trois termes expliquent bien la situation dans laquelle les deux héroïnes se trouvent. Selon Auerbach, la passion au XVII<sup>e</sup> siècle avait sous l'influence d'Aristote une caractéristique passive et elle portait aussi « un caractère de neutralité morale; nul ne peut être loué ou blâmé pour ses πάθη » (Auerbach 54). Les passions étaient une sorte d'affectation qu'une personne subissait. Auerbach souligne que dans le cas de Phèdre, « toute la tragédie de la pièce repose sur la croyance dans le caractère insurmontable, dans la gravité extrême, pour ainsi dire transcendante des désirs » (Auerbach 45). Comme je l'ai expliqué dans la section 5, la culpabilité de Phèdre n'est pas facile à déterminer.<sup>37</sup> Puisque, d'après Auerbach, au XVII<sup>e</sup> siècle, la passion se distingue par sa neutralité morale et que nul ne pouvait être responsable de ses passions, il n'est pas surprenant qu'il soutienne que « la pureté morale de Phèdre et tout l'appareil des reproches qu'elle se fait ne servent une fois de plus qu'à souligner la puissance du désir » (Auerbach 44). Phèdre est donc victime de sa passion et n'est pas responsable de son amour pour Hippolyte.

## 7.2 Résultats

À l'aide des théories de Barthes, Marin et Auerbach, j'ai cherché à répondre aux questions suivantes : Quelle est la représentation du pouvoir et des passions amoureuses à l'intérieur de *Phèdre et Hippolyte et Bérénice*? Pourquoi la souveraineté et l'amour ne

---

peuvent-elles pas co-exister à l'intérieur de ces tragédies? J'ai examiné la représentation de la passion au XVII<sup>e</sup> siècle selon Auerbach et la représentation du pouvoir au XVII<sup>e</sup> siècle selon Marin. Ces théories ont donné un contexte aux oeuvres de Racine et ont élucidé l'usage de ces notions à l'époque racinienne. Après avoir contextualisé les oeuvres à travers l'analyse des aveux de Phèdre et de trois déclarations d'amour de Bérénice, j'ai tenté de préciser pourquoi le domaine politique et le domaine de l'amour semblent incompatibles dans la tragédie racinienne. Ces analyses ont servi d'exemples de la relation de force et d'amour entre les héroïnes et ceux qu'elles aiment ainsi que d'exemples du rôle de la souveraineté et de ces enjeux.

J'ai postulé que, dans *Phèdre et Hippolyte* et *Bérénice*, l'amour est représenté en termes d'interdit. Il me semble maintenant que ce n'est pas une affirmation juste. Il est vrai qu'il existe un élément d'interdiction dans la relation de Phèdre et Hippolyte et dans celle de Bérénice et Titus. Cependant, si les héroïnes étaient aimées par ceux qu'elles aiment, est-ce que l'interdiction empêcherait une union? Je suis de l'avis de Barthes que Titus épouserait Bérénice s'il était amoureux. De ce point de vue, si Hippolyte avait été amoureux de Phèdre, peut-être qu'Oenone n'aurait pas accusé Hippolyte auprès de Thésée et les deux amoureux auraient pu s'unir en secret. Toutefois, il est vrai, que l'amour est représenté de manière obsessive et pénible. À travers l'analyse des aveux de Phèdre et de trois déclarations de Bérénice, nous avons vu que le lexique dans ces tirades révèle les caractéristiques obsessives, pénibles et malades de l'amour. Cette analyse s'appuie sur la recherche d'Auerbach sur la représentation des passions au XVII<sup>e</sup> siècle. Quant à l'amour et à la souveraineté, ces deux éléments peuvent coexister à l'intérieur de

la tragédie racinienne, mais pas facilement. La passion affaiblit le souverain et les symptômes mènent à la déraison- un état incompatible avec les responsabilités d'un monarque. Comme je l'ai postulé, la souveraineté et l'amour sont forcément incompatibles en raison de l'affectation physique et morale de la passion. Avec chaque aveu ou déclaration, le domaine du politique entre en contact avec celui de l'amour. Les différences entre ces deux domaines et les conflits que ces différences engendrent sont résumés dans le tableau ci-dessous:

Tableau 7.2 L'amour/Le pouvoir et le politique

L'amour	Le pouvoir et le politique
Barthes: La fémininité, La relation de convoitise Auerbach: La maladie, la souffrance, la douleur. Nul ne peut être loué ou blâmé pour ses passions	Barthes: La virilité, la relation d'autorité, Marin: 'L'État c'est moi', avoir la force d'agir
<p><b>FAIBLESSE</b></p> <p>(Phèdre) Je ne me soutiens plus. Ma force m'abandonne. (1.3) blessure (304), saigner (304), proie (306), tremble (262)</p>	<p><b>FORCE/RAISON</b></p> <p>(Phèdre) odieuse Mère (2.5.594)</p> <p>(Titus) Et c'est moi seul aussi qui pouvais me détruire. Je pouvais vivre alors, et me laisser séduire. Mon cœur se gardait bien d'aller dans l'avenir. (4.5.1087-1089)</p>
<p><b>PERTE DE CONTROLE &amp; VICTIME DES CIRCONSTANCES</b></p> <p>(Phèdre) Dans le trouble où je suis, je ne puis rien pour moi. (3.3.911-912) Moi régner! Moi ranger un État sous ma loi! Quand ma faible raison ne règne plus sur moi... (3.1.759-763) Et mes yeux malgré moi se remplissent de pleurs. (1.3.179-184) Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare.(6.5.630)</p> <p>(Bérénice):Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment/Je demeure sans voix et sans ressentiment? (2.4.561-562).</p>	<p><b>CONTROLE</b></p> <p>(Phèdre) Bannir l'Ennemi (1.3.293) injuste marâtre;/Je pressai son exil; et mes cris éternels/L'arrachèrent du sein et des bras paternels. (1.3.293-296)</p> <p>(Titus) Hé bien, de mes desseins Rome encore incertaine/Attend que deviendra le destin de la Reine » (2.2.339-340).</p> <p>(Bérénice à Titus) « Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus. » (1505)</p>



L'amour	Le pouvoir et le politique
<p><b>OBSESSION DE L'ETRE AIME</b></p> <p>(Phèdre): Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son Père (1.3.290)  37 Phèdre : Insensée ! où suis-je ? et qu'ai-je dit ?/ Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ? (1.3.179-180)</p> <p>(Bérénice): Moi qui mourrais le jour qu'on viendrait m'interdire/De vous... (2.4.615-616)</p> <p>(Hippolyte): La lumière du jour, les ombres de la nuit,/Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite (2.2.544-545).</p>	<p><b>OBSESSION DE LA GLOIRE, DU DEVOIR &amp; DE L'ETAT</b></p> <p>(Titus): De la reine et de moi que dit la voix publique? (2.4.344).  Et ses noms, ces respects, ces applaudissements/ Deviennent pour Titus autant d'engagements... (5.2.1285-1286)  dévoués à l'Empire (579)  Forcez votre amour à se taire, Et d'un oeil que la gloire et la raison éclaire, Contemplez mon devoir dans toute sa rigueur. (4.5.1051-1053)  Mais la Gloire, Madame, ne s'était point encor fait entendre à mon coeur du ton, dont elle parle au coeur d'un Empereur. (4.5.1096-1098)</p>

Bérénice et Phèdre sont toutes les deux possédées par Éros, plus spécifiquement, l'Éros-Événement. C'est-à-dire que leur amour est fondé sur un événement précis où elles ont vu l'objet de leur désir et elles ont soudainement été possédées par le rapt de la passion. Dans ces circonstances, où l'amour subsiste d'une fantaisie, le « corps humain n'est pas traité en terme plastiques, mais en termes magiques. » (Barthes 26). Ainsi, pour Phèdre et Bérénice, le corps adverse (Hippolyte, Titus) est irréel. Il n'est qu'une image fabriquée, née d'un souvenir. C'est pourquoi elles idéalisent leurs interactions antérieures avec Hippolyte et Titus et enveloppent ces moments-là dans la nostalgie. Selon Barthes, les « moments réussis de l'érotique racinienne sont toujours des souvenirs » et quoiqu'Hippolyte et Titus refusent les avances de Phèdre et de Bérénice, elles sont obstinées et persévérantes dans leur poursuite de réaliser une fantaisie (Barthes 28). Phèdre n'a pas de souvenir de moments érotiques réussis avec Hippolyte, mais son obsession excite son imagination et elle confond, comme on l'a vu dans le deuxième aveu, l'image du père avec celle du fils. Elle a donc un souvenir de la première fois qu'elle l'a vu, mais elle entremêle cette vision avec l'image de son mari. Dans le cas de

Bérénice, elle « revoit avec trouble amoureux l'apothéose de Titus » à plusieurs reprises (Barthes 29). Elle était à un moment donné « l'Épouse en espérance » (1.1.15) de Titus et, pendant cinq ans, elle résida dans son empire. Donc, lorsqu'il lui demande de partir, elle refuse d'accepter qu'il ne veut plus d'elle. L'obstination de celle-ci est liée à son maintien de l'image idéale qu'elle a de leur union qu'elle se créa avec une dose d'obsession et une dose d'espérance.

Dans les cas de Phèdre et de Bérénice, le « passé redevient présent sans cesser pourtant d'être organisé comme un souvenir : le sujet vit la scène sans être submergé ni déçu par elle. » (Barthes 29). C'est-à-dire que jusqu'à un certain point, l'image idéale construite par le sujet (Bérénice et Phèdre) survit même si les attaques des actions du présent la réfutent. Dans son dernier aveu, Phèdre explique son trouble clairement à Thésée en termes réalistes, ce qui ne correspond pas à avec ses premiers aveux. Elle n'idéalise plus son amour ni Hippolyte. Elle n'a que des regrets pour ses actions et le désir de communiquer la vérité à Thésée afin d'absoudre Hippolyte du crime dont Oenone l'a accusé. Cette lucidité se trouve aussi dans la dernière déclaration de Bérénice. Tout à coup elle n'est plus dépendante de la vue de Titus et le quitte de sa propre volonté. On trouve encore des preuves de son amour pour Titus (« Je crois depuis cinq ans jusqu'à ce dernier jour/Vous avoir assuré d'un véritable amour./Ce n'est pas tout, je veux en ce moment funeste/Par un dernier effort couronner tout le reste. » (5.7.1501-1504)), mais on y trouve le respect plus que l'idéalisation et la fausse espérance des déclarations qui la précèdent, ce qui est curieux parce que son amour antérieur à cette dernière déclaration est obsessionnel. En fait, Bérénice est consumée par son amour pour Titus. Dès sa première

apparition sur scène, elle est affolée d'être sans Titus depuis huit jours (« Seigneur, je vous veux bien confier mes alarmes./Ces jours on vu mes yeux baignés de quelques larmes./Ce long deuil que Titus imposait à sa Cour,/Avait même en secret suspendu son amour. » (1.4.151-154). Chez Phèdre l'obsession se manifeste plus violemment de manière physique. Elle souffre d'hallucinations<sup>38</sup> et de divagations.<sup>39</sup> L'élément le plus central de la nature de l'amour dont Phèdre et Bérénice sont éprises est l'interdiction qui la caractérise. L'interdiction est un élément intégral du conflit. Si Phèdre ne s'était pas mariée avec Thésée, il y aurait eu un obstacle de moins à l'obtention du cœur d'Hippolyte. Si Bérénice était aimée des Romains, Titus ne pourrait la renier pour cette cause-là.

Dans les deux cas, les héroïnes sont amoureuses d'un homme qui ne veut point leur attention. Et, tous deux, elles ne réussissent pas à se faire aimer. En revanche, ce n'est pas l'interdiction légale qui empêche Phèdre de s'unir avec Hippolyte et Bérénice de s'unir avec Titus. Elle n'a, dans les deux cas qu'une raison de plus pour regretter ses désirs (Phèdre) ou bien pour supporter ses projets (Titus). Car, l'amoureuse aime malgré elle, qu'il y ait un interdit ou non. De ce point de vue, Titus n'est pas amoureux de Bérénice, car s'il l'était, il serait incapable de respecter l'interdiction. Phèdre et Bérénice sont donc toutes les deux amoureuses d'ingrats. Puisqu'elles ne sont point aimées de retour, elles ne réussissent pas à exercer un pouvoir érotique. C'est-à-dire qu'elles ne peuvent forcer celui qu'elles aiment de réciproquer cet amour. Néanmoins, en tant que

---

<sup>38</sup> Hippolyte : « La lumière du jour, les ombres de la nuit,/Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite » (2.2.544-545). Phèdre : « Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son Père » (1.3.290)

<sup>39</sup> Phèdre : Insensée ! où suis-je ? et qu'ai-je dit ?/Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ? (1.3.179-180)

figures du conflit elles ont des niveaux différents de pouvoir politique, ce qui veut dire qu'elles n'ont pas la même possibilité de contrôler la fortune de celui qu'elles aiment.

Nous examinerons cette notion plus en détail dans la section suivante.

Les thèmes de la vue et de l'absence sont présents dans les aveux de Phèdre ainsi que dans les déclarations de Bérénice. Phèdre admet avoir ordonné le bannissement d'Hippolyte pour éviter de le voir.<sup>40</sup> S'éloigner de lui, c'était s'éloigner de la tentation, ce qui lui donna la possibilité de vivre paisiblement et moralement sans avoir à lutter contre ses désirs interdits. La présence d'Hippolyte est justement l'élément tragique et sans lui, Phèdre n'aurait pas de conflit. Ce n'est que durant un voyage où elle accompagne son mari qu'elle se trouve en la présence d'Hippolyte et ce moment rallume sa passion. L'amour naît de la vue, et pour Phèdre avoir Hippolyte sous les yeux aggrava son amour jusqu'au point qu'elle devint complètement éprise par Éros et devint incapable de garder son secret (Barthes 24). Selon Barthes, « Fuir la parole, c'est fuir la relation de force, c'est fuir la tragédie » et les personnages réussissent à fuir la parole et la relation de force en s'absentant (27). Ce n'est qu'en la présence d'Hippolyte que Phèdre est disposée à avouer son désir et qu'elle confronte la relation de force qu'elle a avec lui. Par exemple, Phèdre explique à Oenone lors de sa première déclaration, où sa vue a fait renaître son trouble (2.3.302-306). Dans le cas de *Bérénice*, c'est Titus qui fuit la parole. En s'absentant de Bérénice, il évite de la confronter avec sa décision de la quitter et essaie d'éviter la tragédie. Bérénice se plaint de cette absence et, à plusieurs reprises elle exige

---

<sup>40</sup> Pour bannir l'ennemi dont j'étais idolâtre./J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre;/Je pressai son exil; et mes cris éternels/L'arrachèrent du sein et des bras paternels.(1.3.293-296)

de le voir car elle associe le choix de celui-ci de s'absenter avec le déclin de sa passion.<sup>41</sup> Titus demande même à Antiochus de transmettre son message à Bérénice pour éviter de la voir.<sup>42</sup> Ainsi, il a l'intention de communiquer, tout en étant absent, son désir que Bérénice s'absente.<sup>43</sup> La parole est le « centre vital » de l'homme racinien si bien que lorsqu'un personnage s'absente « leur partenaire tragique les ramène aussi vite que possible, en les *contraignant* en quelque sorte à retrouver un langage » (Barthes 27). La situation de pouvoir, l'absence et la fuite de la parole peuvent être aussi expliquées en termes de l'interdiction de parole. Dans la première déclaration de Bérénice, elle reproche à Titus que dans son absence elle est sans voix (561-562). Donc, l'interdiction de parole est un enlèvement de pouvoir car un personnage ne peut agir sur l'autre que lorsqu'il a accès à lui. Comme fuite, l'interdiction de parole est une « paralysie [qui] tend à nier l'ordre tragique » (Barthes 27) car elle crée un obstacle au déroulement de la tragédie. De plus, le langage d'un personnage à la vue de leur partenaire tragique « trouble le langage et le dérègle, soit qu'elle l'exagère (dans les discours excessivement rationalisés), soit qu'elle le frappe d'interdit » car « l'Éros racinien ne met les corps en présence que pour les défaire » (Barthes 28).

Bien que l'acte de parole soit très important dans l'intrigue tragique, le silence l'est aussi. Dans le cas de *Phèdre*, nous pensons aux moments antérieurs à son aveu. En revanche, Hippolyte est le héros muet. À la différence de Phèdre, celui-ci décide de ne pas révéler le crime incestueux de sa belle-mère. Même lorsqu'il se fait accuser et qu'il

---

<sup>41</sup> « Ce long deuil que Titus imposait à la Cour,/Avait même en secret suspendu son amour. » (1.4.154).

<sup>42</sup> « Voyez-la de ma part. » (3.1.701).

<sup>43</sup> « Prince, il faut avec vous qu'elle parte demain. » (3.1.719).

souffre les injustes injures de son père, il garde le silence. De plus, ses tirades sont parsemées de litotes.<sup>44</sup> En employant cette figure de style, Hippolyte transmet un message en faisant entendre plus qu'il n'en dit. Bien que cette figure de style fût utilisée fréquemment dans l'esthétique classique, du point de vue de l'acte de la parole, l'atténuation du message peut aussi révéler une certaine trépidation ou faiblesse de la part de celui qui le prononce parce qu'il évite de livrer son message de façon directe. La parole et le mutisme s'entremêlent à l'amour et au pouvoir. La situation d'Antiochus permet d'illustrer ce point. Il est amoureux sans être aimé et dans le sphère de l'action tragique, son pouvoir est moindre comparé à celui de Titus. Il n'est ni aimé ni en position d'exercer le contrôle sur Bérénice ou Titus. Ce manque d'influence se manifeste en manque de parole. Bérénice lui a imposé « l'exil ou le silence » et il ne le rompt que cinq ans plus tard (1.4.204). Entre temps, il dû faire parler ses yeux (1.4.201) et faire les serments de Bérénice avec son coeur (1.4.208). De plus, son « Hélas! » à la dernière scène est sans conséquence (5.7.1519). Bérénice et Titus sont arrivés à la conclusion qu'ils se sépareront et Bérénice annonce qu'elle fera son trajet seule, ce qui signifie qu'elle ne sera pas accompagnée d'Antiochus comme il le souhaitait. Son « Hélas! » est dit dans le vide. On ne lui répond pas et il n'y a pas de conséquences à sa protestation, car l'action tragique ne continue plus.

La politique joue aussi un rôle important dans l'intrigue des deux tragédies. Le pouvoir et la souveraineté entraînent un bagage de devoirs et d'attentes qui ne sont pas compatibles avec le comportement et les priorités d'un héros ou d'une héroïne impliquée

---

<sup>44</sup> « Si je la haïssais, je ne la fuirais pas » (1.1.56).

dans une situation amoureuse. Par exemple, Phèdre, éprise de la passion amoureuse, se trouve trop faible émotionnellement pour être une reine équitable. À l'acte trois, elle dit : « Moi régner! Moi ranger un État sous ma loi!/Quand ma faible raison ne règne plus sur moi, /Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire,/Quand sous un joug honteux à peine je respire,/Quand je me meurs. » (3.1.759-763) et à l'acte quatre, dans un monologue, Titus dit : « Au bout de l'Univers va, cours te confiner, Et fais place à des coeurs plus dignes de régner. » (4.4.1025-1026). Le souverain doit être fort, raisonnable et digne. D'après ce que nous avons vu, ce ne sont pas des qualités que Phèdre et Titus possèdent dans leur état amoureux. Ce qui est singulier dans le cas de Titus, c'est que malgré son discours amoureux, il n'est pas aussi dérégulé que Phèdre dans la mesure où il réussit malgré tout à choisir la piste de la raison et du devoir. En général, la fonction du héros en tant que souverain est incompatible avec sa maladie d'amoureux. Dans les deux tragédies, l'élément du devoir ressenti par Phèdre et Titus impose l'interdiction de leur engagement avec l'objet de leur amour. De ce point de vue, la politique est un système à l'intérieur duquel la figure tragique doit agir selon les restrictions imposées par ce système, sinon elle subira des conséquences sévères. Il y a des règles d'ordre moral. Oenone rappelle à Phèdre ses obligations morales à l'acte un lorsqu'elle songe à se suicider pour se soulager du trouble qu'elle n'ose pas encore avouer. Elle lui dit : « Vous offensez les Dieux auteurs de votre vie./Vous trahissez l'Époux à qui la foi vous lie,/Vous trahissez enfin vos Enfants malheureux,/Que vous précipitez sous un joug rigoureux. » (1.3.197-199). Donc, en gardant son secret, elle est sur le point de se suicider, un acte qui selon Oenone est une transgression morale. Vivante, Phèdre passera

à l'acte de la parole et le désordre de son coeur mènera à la fin fatale d'Oenone et d'Hippolyte.

En comparaison avec Bérénice, Phèdre se réfère moins à la politique. Pour elle, l'angoisse d'agir sur ses impulsions, la culpabilité de son crime, et le retour à l'Éros-Événement sont les sujets de ses aveux. En revanche, comme l'empire occupe la position de maîtresse dans la situation amoureuse de Bérénice et Titus en ce qu'elle devient la priorité du héros, Phèdre est jalouse de la situation amoureuse d'Aricie et d'Hippolyte. Pour se consoler, elle croyait qu'Hippolyte n'était pas encore amoureux de qui que ce soit et qu'il était difficile à impressionner, mais dès qu'elle apprend qu'il est amoureux d'Aricie, elle comprend qu'elle n'est pas maîtresse de son cœur. Divisée par la passion et le devoir, Phèdre est aussi partagée entre l'impuissance et la puissance. C'est-à-dire que, d'une part, elle est affaiblie par la passion, ce qui la rend obsessive, jalouse et souffrante d'hallucinations et de divagations. D'autre part, elle occupe une position de pouvoir plus élevé qu'Hippolyte ce qui lui permet d'exercer un pouvoir sur lui.

\* \* \*

En somme, puisque l'amour sert à révéler les relations de pouvoir entre les agents de l'intrigue (Barthes 34), l'analyse des aveux de Phèdre et de trois déclarations de Bérénice illustre bien des exemples de la relation de pouvoir et a permis de répondre à mes questions de recherche, car les notions d'amour, de pouvoir et de souveraineté sont présentes dans chaque passage. Afin d'expliquer le rôle de la souveraineté dans les enjeux de pouvoir, j'ai employé la théorie de Marin de la représentation du pouvoir au XII<sup>e</sup> siècle, ce qui a permis de contextualiser et ainsi de mieux comprendre les relations de



pouvoir dans les pièces. J'ai démontré à travers mon analyse de la théorie de Marin que le pouvoir existe dans la possibilité d'exercer un pouvoir et qu'il peut exister et être représenté en termes de signes. Quant à ma question sur l'amour et la représentation de la passion, j'ai employé la théorie d'Auerbach afin d'expliquer la représentation de cette notion au XVII<sup>e</sup> siècle et ce faisant, j'ai élucidé la présence de cette notion dans les textes.

Dans les deux tragédies, il est question de ce que Barthes nomme l'Éros-Événement, qui suscite un amour instantané, obsessionnel et interdit à l'héroïne. Cet interdit est fondamental à l'intrigue tragique, car il crée une opposition entre ce que l'héroïne désire et ce que son devoir exige. Les abus de pouvoir que Phèdre commet en tant que reine et mère en bannissant Hippolyte et en restant muette lorsqu'Oenone accuse celui-ci des crimes dont il a été victime, sont des transgressions majeures. Phèdre a donc deux crimes associés à son désir : l'inceste et l'adultère. Le cas de Bérénice est singulier, car c'est du côté de Titus que sont les interdits. Tandis que l'intrigue de *Phèdre* tourne autour du conflit de l'héroïne entre ses désirs et son devoir, Bérénice aime sans être punie pour avoir fait passer ses intérêts personnels avant ses devoirs politiques. En fait, Titus doit faire un choix. L'incompatibilité entre son choix et le désir de Bérénice est la source du conflit tragique. La possibilité d'amour heureux (et réciproque) entre deux souverains indépendants est problématique dans cette pièce. Ce que Bérénice demande est exactement ce que Titus, en tant qu'empereur, ne peut lui donner: « a love predicated not on discrete moments, however full, but rather on continuous *temps* » (Mc Clure 313). Voilà pourquoi un heureux compromis n'est pas possible. Ils veulent tous les deux précisément ce que l'autre ne veut pas.

Enfin, dans la tragédie racinienne un souverain en amour risque de mettre son état en péril lorsqu'il doit nécessairement faire un choix entre un amour funeste (et interdit) et les exigences de son devoir. Il est faible, émotif et souffrant. Cette représentation racinienne du souverain constitue une tentative d'aller au-delà des qualités classiques du héros cornélien. Elle dépeint les faiblesses du souverain à la passion amoureuse et représente ses qualités fautives et humaines au lieu de modeler son caractère sur Dieu. John Campbell explique dans son article « Racine and Love » que le Grand siècle se divise en deux périodes, la première optimiste et la deuxième, pessimiste. Le travail de Corneille figure dans la première grâce à la volonté de fer du héros de rester fidèle à son devoir. À l'époque, René Descartes a défini l'homme par sa raison. Campbell ajoute que la deuxième partie du XVII<sup>e</sup> siècle est plutôt vue en termes du refus de la philosophie exprimée par Pascal et de sa vision augustinienne d'un univers dans lequel les individus n'ont pas de direction ni d'espoir : « En voyant l'aveuglement et la misère de l'homme, en regardant tout l'univers muet et l'homme sans lumière abandonné à lui-même » (685). Bien qu'il y a déjà une certaine complexité dans la tentative d'un souverain d'agir à la fois selon ses désirs et selon son devoir, les situations d'amour dans les tragédies à l'étude sont aussi interdites et non-réciproques. Les héroïnes amoureuses s'abandonnent à la passion aveuglément et n'échappent à leur condition qu'en quittant le lieu tragique. Racine donne la même place à l'intrigue amoureuse qu'aux intérêts d'État car contrairement aux critiques de Corneille sur la mise en scène « d'une simple intrigue d'amour entre des rois », la passion amoureuse suffit pour élever l'action jusqu'à la tragédie (550).

## BIBLIOGRAPHIE

1. Ahmed, Ehsan. « L'État c'est l'autre: Passion, Politics and Alterity in Seneca and Racine ». *Romanic Review* 93.3 (2002): 275-93. *Academic Search Complete*. Web. 10 sept. 2010
2. Auerbach, Erich, et Diane Meur. *Le Culte des passions: Essais sur le XVII<sup>e</sup> siècle français*. Paris: Macula, 1998.
3. Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
4. Bertaud, Madeleine. *Le XVII<sup>e</sup> siècle*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1990.
5. Butler, Philip. *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*. Paris: Nizet, 1959.
6. Campbell, John. « A Marriage Made in Heaven? 'Racine' and 'Love' » *Modern Humanities Research Association* 101.3 (2006): 682-90. *JSTOR*. Web. 25 mai 2010.
7. Campbell, John. *Questioning Racinian Tragedy*. Chapel Hill: U.N.C., Department of Romance Languages, 2005.
8. Cazanave, Claire. *Le dialogue à l'âge classique: Étude de la littérature dialogique en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: H. Champion, 2007.
9. Chéruel, Adolphe. *Histoire de France pendant la minorité de Louis XIV*. Vol. 2. Paris: Hachette, 1882.
10. Clarac, Pierre. *L'Âge classique II (1660-1680)*. Paris: Arthaud, 1969. Littérature française.

11. Corneille, Pierre, and Thomas Corneille. *Oeuvres complètes de P. Corneille*. Vol. 2. Paris: Firmin-Didot, 1846.
12. Elmarsafy, Ziad. *Freedom, Slavery, and Absolutism: Corneille, Pascal, Racine*. Lewisburg [Pa.: Bucknell UP, 2003].
13. Hache, Sophie. *La Langue du ciel: le sublime en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: H. Champion, 2000.
14. James, E. D., et Gillian Jondorf. *Racine, Phèdre*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
15. Labbé, Cyril, Dominique Labbé. « How to Measure the Meanings of Words? Amour in Corneille's Work. » *Language Resources and Evaluation* 39.4 (2005): 335-51.
16. Marin, Louis. *Le Portrait du roi*. Paris: Éditions de minuit, 1981.
17. Marin, Louis, et Tom Conley. *Portrait of the King*. Minneapolis: University of Minnesota, 1988.
18. McClure, Ellen. « Sovereign Love and Atomism in Racine's *Berenice*. » *Philosophy and Literature* 27.2 (2003): 304-17.
19. Pelous, Jean Michel. *Amour précieux, amour galant: 1654-1675 : Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*. Paris: Klincksieck, 1980.
20. Racine, Jean. *Œuvres Complètes*. [Paris]: Gallimard, 1999.

21. Saisselin, Rémy G. *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart; a Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics, and Aesthetic Issues*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1970.