



LA SEXUALITÉ DANS LA TRAGÉDIE RACINIENNE

Qui n'a entendu ricaner sur l'inhibition de ces pauvres classiques ? Racine voudrait nous faire croire que Titus et Bérénice, qui s'aiment passionnément, qui se voient « tous les jours » « depuis cinq ans » (v. 545) et dont les appartements ne sont séparés que par une pièce « solitaire » (v. 3), n'en sont pas encore arrivés à ce que sa Préface appelle « les derniers engagements ». Mais on prend toujours un risque en se moquant des autres sans chercher à les comprendre. J'essaierai donc de le faire, en replaçant cette question dans une période historique différente de la nôtre, et dans la problématique de la fiction littéraire : les choses n'y ont pas toujours le même sens que dans la réalité ; certaines possibilités du sujet peuvent être retenues ou rejetées selon que leur signification convient ou non à la perspective de l'auteur et aux divers genres d'écriture dont l'œuvre est composée.

Je commence par un large détour pour montrer comment et pourquoi le moralisme qui atteindra son apogée entre 1660 et 1680 se développe à partir de 1623-1624. Le Moyen Âge ne dévaluait guère le bas du corps, et ne censurait pas son évocation, sauf dans la littérature idéaliste. La Renaissance, admiratrice de la nature et avide de vivre, encore moins : Rabelais en témoigne. Par la suite, trente-six ans de guerres civiles favorisèrent non seulement la liberté des mœurs, mais leur violence et leur grossièreté. Le règne d'Henri IV fut trop bref pour un retour à l'ordre dans un domaine où le Vert Galant ne se souciait pas de l'imposer. La reprise des troubles entre son assassinat (1610) et l'arrivée de Richelieu au pouvoir (1624) favorisa la persistance de mœurs brutales et d'autant plus libres que le libertinage philosophique s'était développé à la faveur de la crise religieuse et s'était répandu dans l'élite nobiliaire et intellectuelle.

Le changement sera rapide. En novembre 1622 paraît un recueil de poèmes licencieux intitulé *Le Parnasse des poètes satyriques*. L'éditeur n'avait sans doute pas consulté les auteurs dont il reproduisait les œuvres : il n'y avait pas encore de réglementation contraignante en ce





domaine. Il avait placé en tête un sonnet qu'il attribue à Théophile de Viau, le plus célèbre des jeunes écrivains libertins :

Philis, tout est ...tu, je meurs de la vérole ;
Elle exerce sur moi sa dernière rigueur :
Mon v... baisse la tête et n'a point de vigueur,
Un ulcère puant a gâté ma parole.

J'ai sué trente jours, j'ai vomi de la colle,
Jamais de si grands maux n'eurent tant de longueur,
L'esprit le plus constant fût mort à ma langueur
Et mon affliction n'a rien qui la console.

Mes amis plus secrets ne m'osent approcher,
Moi-même, en cet état, je ne m'ose toucher ;
Philis, le mal me vient de vous avoir ...tue.

Mon Dieu, je me repens d'avoir si mal vécu :
Et si votre courroux à ce coup ne me tue,
Je fais vœu désormais de ne ...tre qu'en cul.

Une dizaine de recueils analogues avait paru depuis 1600 — sans compter les rééditions. Mais cette fois le Parlement de Paris ordonna l'arrestation de Théophile et de deux autres poètes. D'abord condamné au bûcher (19 août 1623), il ne subira finalement qu'un bannissement de principe : il a bénéficié de hautes protections, et l'on n'a pas pu prouver qu'il était vraiment impie. Mais deux années de prison ont ruiné sa santé : il meurt à trente-six ans, le 25 septembre 1626. Voilà de quoi faire réfléchir les libertins. J'affirme être « absolument résolu à changer de vie et n'avoir plus de soin que de faire mon salut et procurer celui des autres », déclare dès 1624 Guez de Balzac, qui accable son ancien ami.

Au contraire, les esprits religieux triomphent : devant le tribunal, Théophile s'est affirmé bon chrétien ; il s'est conduit comme tel après sa libération ; on lui a fait des obsèques solennelles, conduites par dix-huit prêtres. Or, ce n'est là qu'un exemple de leur vigoureuse réaction à cette époque contre le libertinage d'esprit. En août 1623 paraît *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Etat et aux bonnes mœurs, combattue et réfutée par le P. Garasse, jésuite*. Elle est suivie en 1624 par *L'Impiété des déistes, athées et libertins de ce temps, combattue et renversée de point en point*. Son auteur, le P. Mersenne, la dédie au procureur général, qui a entrepris de « purger courageusement l'univers de ces monstres infâmes ». À l'en croire, il y en a 50.000 à Paris, sur





moins de 250.000 habitants, enfants compris ! En 1627 va se créer la Compagnie du Saint-Sacrement — celle qui sera visée dans *Tartuffe*, et que Louis XIV va faire disparaître, parce qu'elle est tellement puissante qu'elle gêne son pouvoir absolu et son bon plaisir. Elle se donne pour but de « veiller à tout ce qui [peut] empêcher le mal et procurer le bien », et notamment la lutte contre le libertinage de mœurs et de pensée.

Le début de cette réaction religieuse coïncide avec l'arrivée au pouvoir, en août 1624, du cardinal de Richelieu, qui veut imposer à tous, en tous domaines, l'autorité de l'État. De surcroît, le moralisme correspond à la mentalité de Louis XIII, pieux et inhibé, contrairement à son père. Et plus profondément, il exprime une large aspiration à la reconstruction d'un ordre, à une discipline méthodique qui se manifeste au même moment dans le développement de l'absolutisme, le renouveau religieux, le rationalisme cartésien, le progrès de l'*honnêteté*, véritable discipline des mœurs, l'imposition des règles au théâtre, l'épuration de la langue et un premier classicisme. La dernière grande œuvre caractérisée par la liberté de langue et de mœurs est l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel (1623). Mais sa seconde partie, en 1626, et surtout sa nouvelle édition de 1633 restreignent cette tendance. Le but principal de ceux qui, entre 1630 et 1637, imposent des règles au théâtre, est de le mettre au service de la morale. Pour que le public soit influencé par l'œuvre, il faut qu'il croie à l'histoire racontée, qui doit donc être vraisemblable et notamment ne pas occuper beaucoup plus d'espace et de temps que sa représentation en quelques heures sur une scène unique. Une comédie de Mairet représentée en 1632 et imprimée en 1636, *Les Galanteries du duc d'Ossone*, parle encore librement de la sexualité. Par la suite, seules quelques œuvres clandestines se permettront de telles hardiesses.

Le développement des villes¹, des salons, de la cour favorise celui de l'urbanité, de la politesse, de la courtoisie. Contrairement aux nobles chasseurs et guerriers qui vivaient sur leurs terres ou dans les camps, parmi paysans et soldats, les nouvelles élites sont soucieuses de se distinguer des manières du peuple. Plus que chez les nobles, assurés de leur supériorité héréditaire, cette tendance est essentielle dans les milieux ascendants, qui doivent faire oublier leurs origines et qui ne peuvent opposer à la distinction de la naissance que celle de la vertu². Enfin, les cadres traditionnels ont été ébranlés par la Renaissance, la Réforme, l'ascension de la bourgeoisie d'affaires et d'administration, et

(1) La population de Paris double entre 1590 et 1635.

(2) De plus, ces milieux sont composés en bonne partie de légistes et d'administrateurs, hommes de discipline, et de gens habitués à économiser pour accumuler les moyens de leur ascension. Or, la morale aussi est une économie, une restriction des désirs dépensiers. Cette volonté de distinction, de rejet de la culture populaire traditionnelle, fut l'une des causes profondes de la chasse aux sorcières.





même l'émergence de l'intérêt, du désir, de la conscience. En réaction, l'époque de l'absolutisme, du Roi-Soleil, de l'étiquette de cour, de l'*bonne homme*, de la discipline classique, sera caractérisée par une soignée maîtrise des formes, des comportements et des signes, c'est-à-dire par un art de composition et de séduction. « En la plupart des hommes, la nature gouverne et non pas l'art ; chacun suit son génie, et ne reçoit son précepteur que de lui », regrette Chapelain dans une lettre du 20 mars 1639. Mais en fait la discipline qu'il souhaite est bien en marche : elle va soumettre la particularité des faits à la norme de la vraisemblance, et celle des conduites à la bienséance. Non par une contrainte venue d'en haut, mais par l'intérêt de chacun dans le jeu social. En 1660, l'art de plaire aux autres par la maîtrise des effets l'aura emporté sur l'affirmation impulsive de soi : Alceste l'apprendra à ses dépens¹.

Entre *Don Quichotte* (1605-1615), qui montre à quel point le héros féodal est désormais inadapté, et *Robinson Crusoé* (1719), qui exalte le futur entrepreneur libéral, se déroule une crise fondamentale des repères, normes, structures et valeurs qui constituent la personnalité historique de l'homme. Tandis que l'Angleterre et la Hollande penchent vers le libéralisme de l'avenir, et que l'Espagne s'accroche au système seigneurial, la France réussit la consolidation de l'absolutisme et du moralisme. Et plus qu'ailleurs la crise historique de l'être y cherche compensation dans la maîtrise du paraître. C'est pourquoi, dans tous ces pays, cette époque est un grand siècle de théâtre : le genre dramatique et mimétique permet à la fois de mettre en scène des conflits qui ont pour base la contradiction entre l'ancien système et le nouveau, de les résoudre métaphoriquement dans leur représentation, dans une expression maîtrisée (même dans le théâtre baroque) et dans une sublimation poétique.

Ainsi, la tendance du XVII^e siècle au contrôle des comportements ne résulte pas seulement d'une censure imposée par l'Église, l'État et les tribunaux. C'est une forme particulière d'un mouvement historique profond vers la discipline, volontairement assumé, et perçu comme un progrès de la civilisation. Expression des aspirations de l'élite, la littérature est tout naturellement à la pointe de ce combat. Tout cela est vrai pour le cas particulier de la sexualité. Certes, l'Église la réproouve, mais de plus une tendance récente cherche à maîtriser cette pulsion, à se libérer de ce qu'elle peut avoir d'aliénant, à la refouler dans la sphère privée.

(1) Le siècle des Lumières commence en fait peu après 1680, avec les ouvrages hardiment critiques de Bayle et de Fontenelle. Il est intéressant de noter que dès la même époque Campistron va transgresser les règles morales du théâtre. C'est une tendance qui s'accrochera notamment chez Crébillon.





Les moralistes ont presque toujours été hostiles aux pulsions du corps, qui échappent au contrôle de la raison et qui nous sont communes avec les bêtes. Pour saint Augustin, principal promoteur de l'hostilité chrétienne à la nature humaine déchue, le péché originel d'Adam est surtout une manifestation d'orgueilleuse prétention et de curiosité transgressive. Mais elle est également liée à la sexualité, surtout dans sa transmission. L'une de ses conséquences est que « tout rejeton de lui et de son épouse [...], par laquelle il avait péché, qui naîtrait par la voie de cette concupiscence charnelle [...] contracterait le péché originel, par lequel [...] il serait entraîné à ce dernier supplice qui ne doit pas avoir de fin¹ ». Les deux interprétations se retrouvent au long du Moyen Âge. Pour les-uns, « le foyer du péché », c'est « la concupiscence [...], la loi de la chair » (Pierre Lombard). Pour d'autres, c'est une orgueilleuse transgression, une faute contre la justice. Thomas d'Aquin articule les deux conceptions : « Le péché originel est matériellement la concupiscence, mais formellement l'absence de justice². » Malgré cela, elles continuent à diverger quelque peu au XVII^e siècle. Selon les-uns, plus spirituels, « Dieu, étant esprit, a [...] plus d'horreur des péchés de l'esprit » que des « péchés charnels » (Saint-Cyran). Mais pour d'autres, plus moralistes, et particulièrement nombreux dans la seconde moitié du siècle, « c'est dans notre chair que le péché règne », dans les « sales désirs » de notre « corps rebelle et sensuel » (Bourdaloüe).

Cette condamnation — aggravation de la réprobation chrétienne traditionnelle par une réaction à une crise historique de la confiance en l'homme — n'est pas seulement imposée d'en haut. Elle est inscrite dans la conscience de bien des gens, et surtout des femmes, qui perçoivent la vie conjugale comme une aliénation, et qui sont plus sensibles aux inconvénients de la sexualité qu'à ses charmes, généralement peu cultivés.

Jusqu'à une date récente, le mariage n'était pas un choix personnel — sauf, plus ou moins, dans les milieux populaires —, bien que pour l'Eglise seul importât le consentement des époux, et que, depuis 1556, celui des parents ne fût plus nécessaire pour les hommes à partir de trente ans, ni pour les femmes à partir de vingt-cinq. C'est l'union de deux lignages, de deux patrimoines, destinée à les gérer et à les transmettre. Furetière insère dans *Le Roman bourgeois* un « tarif » définissant le mari qu'une fille peut espérer en fonction de sa dot. Le grand Condé s'était fait marier, bien malgré lui, à une quasi naine, fille d'une demi-folle, mais nièce du tout puissant Richelieu. Saint-Simon recherchait

(1) *Manuel (Enchiridion)*, VIII, 26.

(2) *Somme théologique*, Ia, II^e, q. 82, a.3.





l'une des filles du duc de Beauvillier : « Ce n'était pas [...] sa fille, que je n'avais jamais vue, c'était lui [...] que je voulais épouser », dit-il. « J'ai pensé vous marier [...] sans que vous en sussiez rien », écrit Racine à son fils ; mais « je n'ai point trouvé l'affaire aussi avantageuse qu'elle paraissait » (12 septembre 1698).

En général, le mariage n'était pas fondé sur l'amour. Et quand c'était le cas, il ne survivait pas, disait-on, à une vie conjugale affectivement bien décevante : maris autoritaires sinon brutaux, sans égard ni affection, femmes inhibées ou suspectes de légèreté. « L'amour peut aller au-delà du tombeau, mais elle ne va guère au-delà du mariage », écrit Mlle de Scudéry : « On se marie pour haïr. » La seconde formule sent le manifeste féministe. Mais la première correspond à une idée courante à l'époque :

Iris, je pourrais vous aimer
Quand même vous seriez ma femme,

écrit le galant abbé Cotin. Mme de Maintenon estime que la vie conjugale fait le malheur des deux tiers des gens. N'oublions pas que M. de Clèves était « peut-être l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage ». Et ce n'était point par vertu : il restait amoureux parce qu'il ne réussissait pas à se faire aimer de sa femme. Bien qu'il fût « son mari, il ne laissa pas d'être son amant, parce qu'il avait toujours quelque chose à souhaiter au-delà de sa possession¹ ».

Si elle était compatible avec une tendresse raisonnable — qui pouvait être assez intense, par exemple chez Racine —, cette union sociale excluait en tout cas, sauf rare exception, la passion et l'érotisme, considérés comme déraisonnables et dangereux. « On ne se marie pas pour soi », écrit Montaigne, « on se marie autant ou plus pour sa postérité, pour sa famille ; aussi est-ce une espèce d'inceste d'aller employer à ce parentage vénérable et sacré les efforts et les extravagances de la licence amoureuse [...]. Un bon mariage refuse la compagnie et condition de l'amour [...]. Je ne vois point de mariages qui faillent [échouent] plus tôt et se troublent que ceux qui s'acheminent par la beauté et désirs amoureux. Il y faut des fondements plus solides et plus constants » (III, 5). Henri de Campion (1613-1663), qui avait fait un mariage d'amour, savait qu'il « serait peu approuvé, tant il était éloigné de la pratique ordinaire ». Il croit lui-même que les mariages « qui se font par amour sont presque toujours blâmés avec justice, la fin n'en étant le plus souvent guère heureuse ».

Surtout pas d'érotisme. Les moralistes catholiques persistent à penser comme saint Jérôme que « rien n'est plus infâme que d'aimer une

(1) Mme de La Fayette, *Romans et nouvelles*, éd. Niderst, p. 408 et 272.





épouse comme une maîtresse ». « L'homme qui se montre plutôt amoureux débordé envers sa femme que mari, est adultère. » proclame Benedicti, célèbre prédicateur lyonnais. Montaigne nous donne l'une des raisons secrètes de cette prohibition : « Il faut, dit Aristote, toucher sa femme prudemment et sévèrement, de peur qu'en la chatouillant trop lascivement le plaisir la fasse sortir hors des gonds de la raison. » (III, 5.)

L'érotisme existe — plus souvent brutal que raffiné — mais avant le mariage ou dans les relations extra-conjugales, très fréquentes notamment dans la noblesse de cour. La relation que Racine, avant son mariage, entretint avec la Champmeslé, n'avait rien de commun avec l'amour de Titus et Bérénice :

De six amants contents et non jaloux
Qui tour à tour servaient Madame Claude¹,
Le moins volage était Jean son époux,

dit une épigramme d'époque, qui exagère à peine... sauf pour la fidélité du mari, connu pour ses frasques.

Passons à une dernière raison historique de l'exclusion de la sexualité dans la littérature classique : la réaction féministe. Pour le droit civil, la femme, à moins d'être veuve, est une éternelle mineure² ; pour la morale, c'est une inquiétante fille d'Ève. Quant à son caractère, voici le diagnostic de Cureau de la Chambre, le plus célèbre psychophysiologue du siècle. Le tempérament de la femme est dominé par le froid et l'humide. « Parce qu'elle est froide, il faut qu'elle soit faible et en [par] suite timide, pusillanime, soupçonneuse, défiante, rusée, dissimulée, flatteuse, menteuse, aisée à offenser, vindicative, cruelle en ses vengeances, injuste, avare, ingrate, superstitieuse. Et parce qu'elle est humide, il faut aussi qu'elle soit mobile, légère, infidèle, impatiente, facile à persuader, pitoyable, babillarde³. » On comprend que dans un tel contexte socio-culturel, certaines intellectuelles distinguées se soient refusées à un mariage qui aurait fait d'elles, pour reprendre un terme utilisé par Mlle de Scudéry, les « esclaves » de maris parfois vieux ou coureurs et généralement sans égards pour leurs épouses.

Tant qu'ils ne sont qu'amants nous sommes souveraines,
Et jusqu'à la conquête il nous traitent de reines,
Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour.

(Corneille, *Polyeucte*, v. 133-135)

(1) C'est-à-dire la Champmeslé.

(2) Le droit canon est moins défavorable : il admet la séparation de corps pour adultère du mari — tandis que le droit civil ne le prévoit que dans le cas inverse.

(3) *L'Art de connaître les hommes*, 1659.





D'où l'idée de maintenir longtemps, voire définitivement les galants dans le premier statut, et de leur imposer toutes les épreuves de la Carte du Tendre, publiée en 1654 dans le Tome I de la *Clélie* de Mlle de Scudéry. Les « précieuses » organisent ainsi leur culte, et refusent le mariage, qui signerait la fin de leur liberté, les accablerait de grossesses — « une femme honnête doit toujours être enceinte ou récemment accouchée », disaient certains¹ — et risquerait de les faire mourir en couches : c'est la hantise de Mme de Sévigné dans ses lettres à sa fille, qu'elle trouve trop portée sur le devoir conjugal. En conséquence, à partir du moment où les femmes et ceux qui veulent leur plaire ont pris une place dominante dans le public des œuvres littéraires, l'amour en est devenu le thème principal, mais un amour tendre et respectueux, qui ne parle pas de sensualité.

La sexualité ne devrait donc pas avoir de place dans la noble tragédie du subtil Racine, soucieux de distinction. Dans ses sources, Cléofile séduit Alexandre, dont elle a un fils ; Pyrrhus abuse vigoureusement d'Andromaque ; Titus et Bérénice s'éclatent en débauches ; Bajazet est l'amant de celle que remplace Atalide ; Assuérus a un harem ; Néron et Mithridate violent plus souvent qu'ils ne courtisent. Tout cela disparaît.

Pourtant, les choses sont, en ce domaine, beaucoup plus complexes dans la tragédie racinienne qu'on ne pourrait le croire à première vue. Le corps, le désir, l'activité sexuelle même sont parfois clairement présents. Je voudrais montrer dans quelles conditions et pourquoi, en partant de l'hypothèse suivante : les éléments de la fiction littéraire n'y figurent pas principalement pour représenter la réalité, mais pour jouer un rôle dans la constitution de l'œuvre. Leur présence dépend donc de l'intérêt de ce rôle dans la structure de l'œuvre, en fonction du genre et de la vision dont elle relève.

La galanterie est la principale perspective à la mode entre 1650 et 1680. La littérature célèbre les *appas*, les *attraits*, les *charmes* des belles. Toutefois, même dans ses premières œuvres, Racine évite la multiplication de ces banalités, dont il s'écarte progressivement. Ces trois termes apparaissent 6, 10 et 27 fois dans les cinq premières tragédies, c'est-à-dire jusqu'à *Bérénice* incluse, et seulement 3, 6 et 6 fois dans les quatre suivantes. De même, l'expression « beaux yeux », employée trois fois dans *La Thébàïde*, et quatre dans *Alexandre*, n'a que trois emplois dans les neuf tragédies suivantes. Mais l'on rencontre parfois, à partir de la même image, des expressions plus vives :

(1) Les premiers efforts de restriction des naissances n'apparaissent qu'à partir de 1670 chez les élites.





Et quoique d'un autre œil l'éclat victorieux
 Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux [...]

(*Andromaque*, v. 1291-1292)

La séduction du corps est bien présente. Parfois à travers des expressions toutes simples : « Sa beauté la rassure », dit Pyrrhus, qui ne réussit pas à faire fléchir Andromaque. Ailleurs à travers des formules plus originales, que forge la passion : Phèdre imagine Thésée, ou plutôt Hippolyte

Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi. (v. 639)

Cette séduisante beauté des corps est présente jusque dans les tragédies sacrées. C'est le charme du petit Joas, « sa douceur, son air noble et modeste » qui ont fasciné Athalie (v. 512). C'est en gagnant un concours où toutes les filles de l'empire perse briguaient « le sceptre offert à la beauté » qu'Esther est devenue reine. « De mes faibles attraits le roi parut frappé », dit-elle, tout en ajoutant que « le ciel [...] fit pencher la balance » en sa faveur (v. 42, 70 et 72). Cette idée sera reprise dans le dernier chœur :

Esther a triomphé des filles des Persans.
 La nature et le ciel a l'envi l'ont ornée.
 Tout ressent de ses yeux les charmes innocents.
 Jamais tant de beauté fut-elle couronnée ? (v. 1228-1231)

Dans ces derniers exemples, la beauté est l'épiphanie de la vertu. Et c'est aussi en partie le cas dans les précédents. Cette dimension morale s'efface quand le corps, au lieu d'être la source d'un amour admiratif, est le lieu où s'inscrivent les conséquences d'une passion dont la nature affective apparaît alors mieux, de même que la réalité psychophysiologique de la personne qui l'éprouve. Son sentiment s'inscrit dans son regard et sur son visage, même quand elle cherche à les dissimuler : « les feux mal couverts n'en éclatent que mieux » (*Andromaque*, v. 576). Mais c'est seulement dans *Phèdre* que la passion travaille vraiment le corps de façon évocatrice :

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.
 [...]
 Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
 C'est Vénus tout entière à sa proie attachée. (v. 273-276 et 305-306)

Il faut voir que la même *ardeur* travaille également le corps alangui d'Hippolyte :

Chargés d'un feu secret vos yeux s'appesantissent.





Il n'en faut point douter, vous aimez, vous brûlez.

Vous périssez d'un mal que vous dissimulez. (v. 134-136)

Ces vers-ci sont bien moins connus que les précédents. Mais ils sont eux aussi suggestifs de la nature physique de l'amour — à un moindre degré sans doute, mais cette différence est toute relative.

Suggérer, voilà de quoi il s'agit. Car le texte n'a pas pour but de dire ce qu'ont réellement fait les personnages, mais d'éveiller l'imagination du lecteur : c'est à elle qu'il s'adresse à travers une fiction calculée pour cela, et qui ne doit pas tout dire, parce qu'elle ne lui laisserait plus aucun rôle, aucune liberté. L'érotisme se déchaîne dans beaucoup d'œuvres d'aujourd'hui. Mais certains auteurs se trompent, me semble-t-il, dans le choix des moyens : ils saturent l'imagination du lecteur, et chargent les signifiants que sont les personnages fictifs de l'œuvre littéraire d'un rôle qui leur convient mal. Dans une existence épanouie, la dimension affective et même spirituelle de l'amour peut s'exprimer à travers l'union sexuelle. C'est plus difficile dans un texte. Les êtres de papier sont mal équipés pour faire l'amour, et seule une délicate élaboration stylistique peut faire de l'érotisme une métaphore d'autres formes de l'amour — et même de l'élan religieux. Je pense au *Cantique des cantiques*, et à la riche poésie mystique du début du XVII^{ème} siècle, dont la connaissance est trop peu répandue.

Mais revenons à Racine pour montrer combien son attitude varie face à la sexualité selon que son évocation convient ou non à la vision qui l'anime et au genre d'écriture qu'il pratique. Cette évocation est très claire dans certains *révits* d'événements antérieurs à la tragédie. Le *lit* est nommé dans *Bérénice* (v. 410 et 411), *Bajazet* (v. 468), *Mithridate* (v. 59 et 1351), *Iphigénie* (v. 248 et 1284) et même *Esther* (v. 34) — sans parler de *Phèdre* (v. 1048 et 1340) et des cinq emplois de *Britannicus*, dont je reparlerai.

En général, ce n'est pas seulement une innocente métonymie de l'union conjugale :

Et vous croiriez pouvoir, sans blesser nos regards,

Faire entrer une reine au lit de nos Césars,

Tandis que l'Orient dans le lit de ses reines

Voit passer un esclave au sortir de nos chaînes ?

(*Bérénice*, v. 409-412)

« Vous savez »

Qu'un hymen clandestin mit ce prince en son lit,

Et qu'il en eut pour gage une jeune princesse [...]

(*Iphigénie*, v. 1280-1281)





Même dans *Esther*, pièce pieuse écrite pour les jeunes pensionnaires d'une institution religieuse, nous apprenons qu'Assuérus a chassé Vasthi « de son trône ainsi que de son lit » (v. 34). Or, cette seconde précision est inutile, car le fait va de soi et n'a pas de conséquence spécifique. Le texte biblique ne l'indiquait pas. Elle fournit certes une rime à la belle expression « enflammé de dépit ». Mais ce n'est pas là une raison contraignante.

C'est dans le grand récit d'Agrippine à Néron que cette évocation est vraiment remarquable par sa vigueur et par quelques sous-entendus. Quand Claude eut exécuté sa première épouse,

Je souhaitai son lit dans la seule pensée
De vous laisser au trône où je serais placée.

L'empereur hésitait devant un « lit incestueux » :

Le sénat fut séduit : une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux.

Il vous adopta et vous choisit pour successeur. Par la suite, il regretta d'avoir déshérité son fils. Mais « trop tard » :

Ses gardes, son palais, son lit m'étaient soumis. (v. 1127-1178)

Dans un récit fait pour se « justifier » (v. 1222), c'est-à-dire pour montrer que l'on a eu raison, et peut-être même moralement raison, ces précisions sont d'un réalisme et d'un cynisme étonnants.

On peut dire qu'ici elles se justifient par l'intention de peindre le machiavélisme d'Agrippine, et dans *Phèdre* par le sujet même. Mais ailleurs ni les thèmes de l'œuvre, ni les besoins de l'action ou son explication, ni la psychologie des personnages ne les appellent. Si elles viennent si facilement, c'est parce que le genre et la perspective d'écriture les permettent. Sauf dans *Phèdre*, où il est porteur du thème principal, le mot *lit* n'apparaît que dans des récits d'événements antérieurs à la tragédie (dix fois) ou dans l'évocation d'éventualités refusées (trois fois). Le genre réaliste du récit permet le rappel d'actes qui sont possibles en dehors de la sphère tragique. En effet, avant leur entrée dans la tragédie, les personnages étaient de véritables acteurs d'une histoire événementielle, où ils manifestaient souvent une remarquable maîtrise. Pyrrhus triomphait de Troie, Agrippine s'adjugeait le pouvoir suprême, Mithridate résistait brillamment aux Romains, Agamemnon devenait roi des rois, Athalie s'imposait comme une remarquable souveraine. Cette maîtrise, cette domination sur le monde concret avait un aspect héroïque, mais aussi un côté machiavélique. Les crimes ou les actes délictueux y étaient nombreux mais ils n'avaient pas, dans cet univers réaliste, la même signification que dans la sphère tragique, structurée par une antinomie morale qui oppose Néron et Junie, le cœur de Titus





à son surmoi ou la pulsion de Phèdre à sa conscience. Les récits sont réalistes : ils sont pour ainsi dire écrits par un historien qui rapporte les faits sans s'émouvoir, quels qu'ils soient. La tragédie elle-même est au contraire une fable symbolique conçue par un moraliste qui veut y impliquer notre jugement à travers notre affectivité.

La sexualité n'est nullement absente de cette structure tragique, bien au contraire, mais elle y a un autre statut. L'un des pôles de l'antinomie — le pôle axiologiquement dominant — est l'idéal, figuré par Andromaque, Junie et Britannicus, Atalide et Bajazet, Monime et Xipharès, Hippolyte et Aricie. L'autre, — le pôle pratiquement moteur, initial et fondamental —, est le désir tyrannique et scandaleux de Pyrrhus, Néron, Roxane, Mithridate et Phèdre. Cette antinomie est une expression de la vision augustinienne de l'homme, commune à presque tous les écrivains et moralistes du temps de Racine, qu'ils fussent amis ou ennemis de Port-Royal. L'ancien élève des Solitaires en était particulièrement imprégné.

Pour cette version pessimiste du christianisme, le péché originel a radicalement dévoyé l'orientation de la créature, la détournant de son Créateur¹ et la vouant à l'amour de soi et à la recherche de son bonheur dans les faux biens de ce monde, c'est-à-dire à la concupiscence, qui nous entraîne irrésistiblement, comme Phèdre, malgré les efforts de notre conscience. « Aujourd'hui, ce n'est ni la grâce, ni la raison, ni la nature même qui nous gouverne, c'est la passion. C'est cette concupiscence dont parle l'Écriture². » Depuis *La Thébàïde* jusqu'à *Athalie*, cette passion concupiscente est le principe du tragique racinien : elle exprime la frustrante insuffisance qui torture le sujet tragique, et elle fait le malheur de ceux qu'il veut conquérir en même temps que celui de ses rivaux. Parfois elle se manifeste sous la forme de l'ambition, plus souvent sous celle de l'amour, qui dans ce cas est aussi une ambition dominatrice. Et cette passion amoureuse a souvent une dimension sensuelle : la pulsion sexuelle est le mode le plus intense de la concupiscence.

L'auteur d'*Andromaque*, encore très soucieux de plaire au public mondain, nous montre un Pyrrhus fort galant dès qu'il ne recourt pas à l'odieux chantage sur la vie de l'enfant. Il n'évoque pas la dimension sensuelle de la passion. Celui de *Mithridate* non plus. Sans doute n'a-t-il pas voulu charger un protagoniste qui se montre déjà fâcheusement fourbe et tyrannique. En tout cas, il voulait plaire à l'Académie, où il

(1) « Nous naissons si contraires à cet amour de Dieu et il est si nécessaire, qu'il faut que nous naissons coupables, ou Dieu serait injuste. » (Pascal, *Pensées*, Laf. 205.)

(2) Bourdaloue, Sermon *Sur la restitution* ; *Œuvres*, 1823, t. VII, p. 382.





allait entrer, et au roi, dont il craignait le penchant pour une dangereuse concurrente : la tragédie lyrique de Quinault et Lully. Mais chez Néron, Roxane, puis Phèdre, la concupiscence sensuelle est de plus en plus marquée. C'est elle qui est le ressort de la naissante monstruosité de l'empereur. Cependant, une fois de plus, c'est seulement dans un récit rétrospectif que l'érotisme se manifeste explicitement :

Excité d'un désir curieux,
 Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux
 Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes.
 Belle, sans ornements, dans le simple appareil
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
 Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
 Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
 Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs. (v. 385-394)

Ce tableau, qui est séduisant, contrairement au Néron de la tragédie proprement dite, est pour ainsi dire antérieur à l'entrée dans le tragique. Celle-ci est provoquée par le regard que la pure conscience (Junie) porte sur la concupiscence (Néron), et qui transforme sa nature. Par elle-même, c'était un érotisme complaisamment jouissif. Dans l'affrontement, dans l'antinomie tragique, sous ce regard, sous ce jugement moral, elle devient impuissance inquiète :

J'ai voulu lui parler et ma voix s'est perdue ;
 Immobile, saisi d'un long étonnement,
 Je l'ai laissé passer dans son appartement.
 J'ai passé dans le mien. C'est là que solitaire
 De son image en vain j'ai voulu me distraire. (v. 396-400)

Face à cette figure idéale, Néron s'imagine d'abord recourant à la prière. Mais c'est en vain : elle ne peut le reconnaître comme susceptible d'être aimé. Ce n'est pas seulement parce qu'elle est engagée envers Britannicus. C'est surtout parce qu'il y a entre eux, par définition, une antinomie insurmontable. Cette antinomie l'empêche d'épanouir son désir et de poursuivre dans les voies qui seraient spontanément les siennes, comme le montrent ses premières tentatives : l'érotisme (v. 385-394), la galanterie, l'ironie (v. 527-602). Elle l'oblige à recourir à la violence, et sa concupiscence ne peut plus trouver satisfaction qu'en passant de l'érotisme au sadisme :

J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
 Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce. (v. 402-403)





Parce que le regard et le refus de Junie comme les accusations de Britannicus (III, 8) et les reproches d'Agrippine (v. 483-506, 1196-1222, 1258-1286 et 1672-1694) le renvoient à une coupable infériorité dont il ne peut se délivrer, et parce qu'il ne peut empêcher son rival d'être aimé, Néron n'a d'autre solution que le sadisme, c'est-à-dire une violence qui lui permet de jouir de la souffrance qu'il inflige :

Elle aime mon rival, je ne puis l'ignorer.

Mais je mettrai ma joie à le désespérer. (v. 749-750)

La sensualité imprègne Roxane : une Orientale, une Turque, une musulmane, « une esclave attachée à ses seuls intérêts » (v. 719 ; cf. 296 et 1651), une femme de harem. C'est-à-dire une incarnation de la nature sauvage, bestiale, que n'ont civilisée ni la Grèce, ni Rome ni le christianisme. On peut supposer qu'elle se dirigerait spontanément vers l'érotisme, tout comme Néron. Et c'est en effet ce que suggère le récit d'Acomat (v. 138-142 et 155-162). Mais ici aussi l'affrontement empêche l'épanouissement du désir, et finalement le besoin de se venger d'avoir été trop bafoué ne lui permet d'autre satisfaction que le sadisme (v. 1326-1329 et 1544-1548).

La concupiscence va encore changer de fonction, de statut et pour ainsi dire de nature à partir de *Mithridate*, parce que la perspective même de l'œuvre va s'inverser. Jusque là, elle est écrite du point de vue de la passion, qui se heurte à la loi et à une conscience qui lui est extérieure. Hermione, Pyrrhus, Néron, Roxane pourraient reprendre à leur compte l'expression d'Oreste :

Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne¹.

Mais la conscience — qui s'était déjà imposée dans le sujet particulier de *Bérénice*, que Racine n'avait pas choisi, mais volé à Corneille pour s'imposer face à lui — s'éveille chez Mithridate et Agamemnon, pour s'affirmer chez Phèdre. Ils ne perçoivent plus leur passion comme un transport auquel ils adhèrent, mais comme un trouble dont ils aspirent à se délivrer :

Ah ! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années !

(*Mithridate*, v. 1417-1420)

Cette perspective résolument morale transforme le regard sur la sexualité, c'est-à-dire la façon dont elle apparaît dans l'œuvre. Non pas comme un érotisme que la rencontre d'une conscience va paralyser, et

(1) V. 98. *Transport* ne sera remplacé par *destin* qu'en 1697, trente ans après la création de la pièce.





que la frustration va remplacer par une violence sadique, mais comme une force inquiétante, anormale, qui s'impose soudain à l'être surpris. Telle est à mon sens la raison fondamentale du masochisme d'Ériphile, entièrement inventée par Racine. Ce fruit de l'adultère, cet envers satanique de la pieuse Iphigénie, cet être radicalement frustré est une incarnation de notre avidité concupiscente. C'est encore par des récits que sa sensualité est présente. Dans le sien, la passion peut passer pour l'effet d'une heureuse surprise plutôt que d'une tendance masochiste :
Achille me fit prisonnière,

Et me voyant presser d'un bras ensanglanté,
Je frémissais, Doris, et d'un vainqueur sauvage
Craignais de rencontrer l'effroyable visage.

[...]

Je le vis. Son aspect n'avait rien de farouche. (v. 492-497)

C'est ainsi qu'elle devint aussitôt amoureuse de son beau vainqueur. Mais Iphigénie décèlera des raisons plus étranges :

Oui vous l'aimez, perfide.

Et ces mêmes fureurs que vous me dépeignez,
Ses bras que dans le sang vous avez vus baignés,
Ces morts, cette Lesbos¹, ces cendres, cette flamme,
Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans votre âme. (v. 678-692)

C'est seulement dans *Phèdre* que la concupiscence sensuelle devient la dimension dominante de l'amour. On la rencontre même chez la pure Aricie. Sa passion pour Hippolyte est une avidité de domination exprimée avec le langage d'un lutteur, d'un guerrier, d'un dompteur. C'est une ambition qui l'« irrite », c'est-à-dire qui excite son désir.

J'aime, je l'avouerai cet orgueil généreux
Qui jamais n'a fléchi sous le joug amoureux.
[...]

[...] de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme insensible,
D'enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné :
C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite². (v. 443-44, 449-53).

(1) Selon la légende, « Achille avait fait la conquête de cette île » et « y avait même trouvé une princesse qui s'était éprise d'amour pour lui », comme le rappelle Racine dans sa Préface. Voilà pourquoi il en parle, sans intention particulière. Mais rien n'interdit à un lecteur d'y introduire une connotation... lesbienne.

(2) Signalons que le texte envisage qu'Hippolyte veuille faire l'amour d'emblée avec Aricie, sans qu'ils soient mariés : *Mais vous m'aimez, Seigneur ; et ma gloire alarmée...*(v. 1385). Il s'agit, une fois de plus, d'une éventualité repoussée, qui est utile pour introduire le rendez-vous près d'un temple protecteur... au voisinage duquel l'innocent va périr, à cause d'un monstre envoyé par un dieu. Néanmoins, l'idée de ce rapide passage à l'acte est remarquable.





J'ai cité plus haut le récit de la première rencontre entre Phèdre et Hippolyte. Une intense passion qui s'inscrit immédiatement dans la chair, a évidemment des implications sexuelles. Celle de Phèdre est adultérine et incestueuse. Certains ergotent sur ce dernier point. Ils ont tort pour deux raisons. À l'époque, le droit et les mentalités définissaient l'inceste comme le contact de deux êtres de même sang, directement ou par l'intermédiaire d'une tierce personne, et même après la mort de l'un d'eux. D'autre part, une œuvre définit elle-même son propre code. Celle-ci parle quatre fois d'*adultère*, cinq fois d'*inceste* ou d'amour *incestueux* (par la bouche des trois intéressés) et quinze fois de *crime*.

Il n'y a certes pas de passage à l'acte. Non seulement c'était inconcevable pour le public et les autorités de l'époque, mais c'eût été détruire l'équilibre de « la fille de Minos et de Pasiphaé », en même temps que celle de l'héroïne tragique aristotélicienne, qui doit, pour susciter à la fois terreur et pitié, n'être « ni tout à fait coupable ni tout à fait innocente » (Préface). Conformément à l'anthropologie augustinienne dont Racine était nourri, sa conscience ne peut étouffer sa concupiscence ; mais elle peut l'empêcher d'aller trop loin, en choisissant la mort, comme elle le fera finalement, et comme elle l'avait déjà fait avant la fausse nouvelle de la disparition de Thésée.

Mais si l'acte n'est pas accompli, du moins il est mimé. Dans sa rencontre avec Hippolyte, la passion de Phèdre se sert de toutes les occasions qui se présentent pour parvenir à s'exprimer. Elle s'empare des discours que commence la conscience, les travestit et les oriente dans une autre direction. Dans la dernière étape de la scène, la conscience appelle le jeune homme à supprimer « ce monstre affreux ». Elle maîtrise les cinq premiers vers qui sont la formulation abstraite de cette invitation (v. 699-703). Mais aussitôt le corps, en s'offrant à mettre en œuvre cette injonction, la détourne dans le sens contraire : à travers son élan spontané vers Hippolyte s'exprime le désir qui l'anime :

Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense
Au devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe.

Ce texte est écrit pour le théâtre. Il n'a été fixé et publié, conformément aux habitudes de l'époque, qu'après une première série de représentations. Racine, qui le faisait répéter lui-même, et par sa maîtresse, ne pouvait ignorer le jeu scénique impliqué, et probablement voulu, par ce passage : concrètement, ce n'est pas l'invisible cœur de Phèdre qui s'avance vers Hippolyte, c'est sa poitrine. C'est à juste titre que certaines interprètes actuelles dénudent la leur. Voilà comment ce que la





conscience présentait comme une expiation suicidaire (v. 705) devient « un supplice si doux¹ ».

Puis Phèdre se saisit de l'épée d'Hippolyte. Ce geste a deux justifications. D'une part il est nécessaire pour que cette arme serve ensuite de pièce à conviction (v. 889, 1008-1010, 1084). Comme souvent dans une œuvre théâtrale, c'est sans doute cette raison dramaturgique qui est première. Mais il faut une justification psychologique du comportement qui aboutit à ce résultat. Par la bouche de Phèdre, l'auteur énumère trois raisons qu'Hippolyte pourrait avoir de refuser de toucher *ce monstre*, même pour *en délivrer l'univers* (v. 701). Et comme de fait il ne bouge pas, ou qu'il esquisse même un recul, elle s'empare de son épée pour s'en transpercer elle-même. Mais ce geste a une autre signification possible. L'épée est un symbole phallique par sa forme et un instrument viril par sa fonction. Elle se porte à la hanche. Sa poignée ou plus exactement sa fusée s'y dresse comme un sexe en érection : la position et la forme sont analogues, de même que l'endroit, pour un spectateur qui voit le personnage de profil. Je ne prétends pas que Racine ait pensé à cette connotation, ni qu'il l'ait inconsciemment voulue — encore que ce ne soit nullement impossible : les actes d'Édipe sont bien antérieurs à leur analyse par Freud. Il me suffit que l'interprétation du texte soit nécessaire pour lui donner vie, et que l'imposition d'une signification nouvelle soit légitime, tant qu'elle ne contredit pas le sens littéral.

Il y a, me semble-t-il, un autre moment dont nous devons percevoir la dimension érotique. Il est souvent question de monstres dans cette tragédie : le terme revient dix-huit fois. Il désigne des perturbateurs de l'ordre éliminés par Hercule ou Thésée : Phèdre et Hippolyte en tant qu'êtres animés d'une concupiscence incestueuse, le Minotaure, issu de l'union d'une femme insatiable avec un taureau, et enfin le monstre envoyé par Neptune pour faire périr Hippolyte. Conformément à ses connotations usuelles, ce mot signale donc un être particulièrement vigoureux mais contraire aux lois et formes de la nature, et dont le comportement est gravement perturbateur. Cette signification convient à la désignation de la sexualité transgressive, qui est en effet la force perturbatrice de cette tragédie : celle qui anime Phèdre, mais aussi Thésée, naguère séducteur sans scrupules, celle qui vient dénaturer le chaste Hippolyte, le rendre amoureux de celle que son père lui interdisait, et incapable de maîtriser dorénavant ses chevaux, métaphores de ses pulsions².

(1) Je ne nie pas qu'il soit doux d'être délivré de vivre quand on se sent à ce point criminelle et honteuse. L'ambiguïté est constitutive de cette double énonciation.

(2) Vers 128-132, 550-552 et 1535-1552. « Nous mettrons un frein à la bouche d'un cheval fougueux, quand nous réprimerons en nous les plaisirs. » (Bossuet, *Élévations sur les mystères*, IV, 8.)





Rappelons enfin, que Racine avait déjà mis en scène « un monstre naissant¹ » : Néron. Or, c'est à partir du moment où il s'est adonné à ses désirs, et notamment à son érotique « désir curieux » (v. 385) que l'empereur est devenu un monstre.

Le « monstre sauvage » envoyé par Neptune (v. 1522) est une métaphore de la calomnie, de la criminelle erreur de Thésée, de la cruauté scandaleuse des dieux envers un innocent², mais aussi de la pulsion sexuelle. Il a la vigueur du taureau et les mouvements du dragon ou du serpent : deux métaphores sexuelles. Il a des « cornes menaçantes » et une « croupe » aux soubresauts caractéristiques :

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux. (v. 1519-1520)

Une fois de plus, nous sommes dans le récit, qui semble décidément, sauf dans le moment le plus hardi de *Phèdre*, le seul moyen d'évoquer la sexualité.

Ce n'est pas seulement parce que, rapportant ce qui s'est passé à l'extérieur, il permet de tenir les choses à distance. C'est aussi parce qu'il est référentiel par nature : il raconte le comportement d'êtres réels. Le corps de la tragédie est au contraire une fiction poétique, où il n'y a pas de réalités substantielles, mais des signifiants fonctionnels. Ainsi, l'on n'y rencontre pas de personnages réels, ayant des tempéraments, des caractères, mais des actants³ dont le comportement est dicté par leur rôle. Ainsi, l'amour n'y est pas une force — Éros ou Vénus — qui s'emparerait soudain de tel personnage, mais un rapport entre deux figures symboliques.

Il y a chez Racine deux types de rapports que l'on désigne par le terme trop plurivoque d'amour. D'une part la relation entre deux figures idéales : Junie et Britannicus, Titus et Bérénice, Atalide et Bajazet, Monime et Xipharès. Ils s'aiment parce que chacun a reconnu en l'autre son *alter ego*. Leur définition même, dans une structure actantielle où ils représentent l'idéale pureté, dans une structure dramatique où ils ont le rôle d'innocentes victimes, exclut la sexualité, puisqu'elle est entachée de culpabilité, selon l'idéologie de référence de l'œuvre.

Le second rapport amoureux, celui de l'amour-passion, est l'aspiration d'un être moralement inférieur — Pyrrhus, Néron, Roxane, Mithri-

(1) Seconde Préface de *Britannicus*.

(2) C'est un point sur lequel le texte insiste fortement. Cf. Racine, *Théâtre complet*, éd. J. Rohou, La Pochothèque, 1998, p. 1068-1070.

(3) Ce mot qui choque encore quelques-uns est la traduction exacte de celui qu'emploie Aristote. Quant à Corneille ou Racine, ils parlent généralement d'*acteurs* : c'est le terme qui sert de titre, en tête de la pièce, à ce que nous appelons la liste des personnages.





date, Phèdre — à être reconnu et aimé par une figure idéale. Celle-ci est d'ordre moral, voire spirituel — parfois jusqu'au complet dénuement temporel. Ainsi, Junie est une orpheline dépossédée, « seul reste du débris d'une illustre famille » (v. 555 ; cf. v. 611-615). Celui qui a le rôle opposé a donc les attributs distinctifs du monde temporel d'ici-bas : la concupiscence et la force. La contradiction qui les oppose est si radicale que toute relation véritable est entre eux impossible.

C'est donc pour une raison de poétique philosophique qu'il ne peut y avoir, ni dans un cas ni dans l'autre, de relation sexuelle. Et non pas seulement par souci de bienséance — et surtout pas à cause de ce que les théoriciens du théâtre appelaient la règle de bienséance. Car c'était une règle d'adéquation, et non pas de correction morale : elle demandait que les paroles convinsent au sujet, au temps, au lieu, aux interlocuteurs. L'évocation, par un récit, de la sexualité d'Agrippine n'était pas contraire à cette bienséance-là.

Jean Rohou

