



HAL
open science

La Comédie-Française à la (dé)mesure de l'Orient (1680-1688) : représenter et se représenter le monde oriental au Théâtre Guénégaud et dans la France de Louis XIV

François Barouch

► **To cite this version:**

François Barouch. La Comédie-Française à la (dé)mesure de l'Orient (1680-1688) : représenter et se représenter le monde oriental au Théâtre Guénégaud et dans la France de Louis XIV. Art et histoire de l'art. Université de Nanterre - Paris X, 2021. Français. NNT : 2021PA100035 . tel-03507924

HAL Id: tel-03507924

<https://theses.hal.science/tel-03507924>

Submitted on 3 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Membre de l'université Paris Lumières

François Barouch

La Comédie-Française à la (dé)mesure de l'Orient (1680-1688)

*Représenter et se représenter le monde oriental au Théâtre Guénégaud
et dans la France de Louis XIV*

Thèse présentée et soutenue publiquement le 28/01/21

en vue de l'obtention du doctorat en Arts du spectacle de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de

M. Christian Biet et Mme Tiphaine Karsenti (Université Paris Nanterre)

Jury

Rapporteuse	Mme Jan Clarke	Professor, Durham University
Rapporteur	M. Martial Poirson	Professeur, Université Paris 8
Membre du jury	Mme Sylvaine Guyot	Professor, Harvard University
Membre du jury	Mme Tiphaine Karsenti	Professeure, Université Paris Nanterre
Membre du jury	M. Christophe Triau	Professeur, Université Paris Nanterre

THÈSE

Pour l'obtention du Grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE NANTERRE

École Doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles

HAR

Secteur de Recherche : Arts du spectacle

Présentée par

François Barouch

La Comédie-Française à la (dé)mesure de l'Orient (1680-1688)

Représenter et se représenter le monde oriental

au Théâtre Guénégaud et dans la France de Louis XIV

Directeurs de Thèse :

Christian Biet

et

Tiphaine Karsenti

Soutenue le 28 janvier 2021

JURY

Rapporteure	Mme Jan Clarke
Rapporteur	M. Martial Poirson
Membre du jury	Mme Sylvaine Guyot
Membre du jury	Mme Tiphaine Karsenti
Membre du jury	M. Christophe Triau

À Christian.

RÉSUMÉ

La Comédie-Française à la (dé)mesure de l'Orient (1680-1688). Représenter et se représenter le monde oriental au Théâtre Guénégaud et dans la France de Louis XIV.

En 1680, naît la Comédie-Française par la fusion de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne et des troupes de Molière et du Marais. L'Hôtel Guénégaud est le premier espace théâtral qui accueille pendant huit saisons les comédiens réunis par le roi, avant qu'il ne décide de les expulser de ce lieu, considéré comme propagateur de désordre. L'objectif de notre recherche est d'analyser le répertoire de la première Comédie-Française (de 1680 à 1688) pour comprendre comment le monde oriental y est représenté, dans un contexte où l'Orient est à la fois une menace réelle pour l'Europe, avec l'attaque de Vienne de 1683 par l'Empire ottoman, et un modèle exotique attirant, qui commence à pénétrer la société française à tous les niveaux. Bien avant ce qui sera observé par Edward Saïd aux XVIIIe et XIXe siècles, ce premier orientalisme en pleine fabrication permet non seulement de tourner le théâtre du Grand Siècle vers de nouveaux sujets et de nouvelles formes scéniques, mais aussi de questionner les fondements du pouvoir autocratique et de la société absolutiste, à l'heure où Louis XIV s'enfonce dans les temps les plus sombres de son règne avec la répression contre les protestants et les ambitions de conquête pour réaliser son rêve de monarchie universelle. Mais que reste-t-il de l'Orient ainsi transformé ?

Mots-clefs : Théâtre, Orientalisme, Comédie-Française, Despotisme, Altérité, 17^e siècle.

ABSTRACT

The Comédie-Française and the Orient (1680-1688). Representing the oriental world on the stage of the Guénégaud Theatre and in Louis XIV's France.

The Comédie-Française was born in 1680, when former comedians of the Hôtel de Bourgogne merged with the company of Molière and the Théâtre du Marais. For eight seasons, the Hôtel Guénégaud was the first theatrical space to host the official troupe constituted by the Sun King himself. Before the latter decided to expel the comedians from there, accusing them of wreaking havoc in the neighborhood. The aim of our study is to analyze the Comédie-Française's first repertoire (from 1680 to 1688) to see how the oriental world is represented in a context where it is both a direct threat to Europe (as shown by the Ottoman Empire's attack on Vienna in 1683), but also an appealing exotic model which is starting to permeate all levels of French society. Long before the first appearance of orientalism in the European societies of the 18th and 19th centuries as described by Edward Said, this "pre-orientalism" triggered an important disruption in the world of theatre, bringing new plots and theatrical forms of expressions to the stage. Additionally, it questioned the foundations of the autocratic power and absolutism at a time when Louis XIV dived into the darkest times of his reigns, creating policies actively discriminating against members of the Protestant Church and affirming his will to fulfill his dream of a universal monarchy all over Europe. Where does that leave an already profoundly altered Orient ?

Keywords : Theatre, Orientalism, Comédie-Française, Despotism, Otherness, 17th century.

REMERCIEMENTS

Je veux d'abord exprimer toute la gratitude que j'ai pour mon directeur de thèse Christian Biet, sans qui je n'aurais jamais entrepris ce périlleux voyage dans les terres méconnues du XVII^e siècle. Son soutien amical, son intelligence de cœur et d'esprit, sa disponibilité constante jusqu'à l'été 2020 ont fait de cette recherche universitaire une longue discussion passionnée, passionnante.

Je remercie Tiphaine Karsenti, qui a accepté de prendre la relève à la disparition de Christian, pour lui et pour ses doctorants orphelins. Merci de m'avoir suivi et guidé sur la fin de mon doctorat et d'avoir été de si bons conseils, à la fois avec exigence et bienveillance. Je remercie Christophe Triau et Olivier Neveux pour leur rôle au sein du comité de suivi de thèse et pour leur écoute.

Je remercie Jan Clarke, Sylvaine Guyot, Martial Poirson et Christophe Triau qui ont accepté de faire partie de mon jury de thèse. Je remercie également toutes les personnes qui m'ont apporté des pistes et des idées par leurs échanges, en particulier Sara Harvey, Joël Huthwohl, Jacqueline Razgonnikoff, Marie Roussillon, Agathe Sanjuan, Anne Verdier.

Je remercie tous les doctorants qui ont participé au séminaire de Christian pendant toutes ces années. Ce moment de partage et de réflexion nous a rapprochés et a constitué à travers les années une véritable famille autour de Christian Biet.

Je remercie mes amis et amies, en particulier Vincent, François, Caroline, Étienne, Alice(s), Simon, Julie, Serge, Romain, Stéphane, Jeanne, Thibaut, Eve, Louise, Marine, Judith, Sarah, Sylvain, Camille, Aurélie, Mélissa, Ivan, Roya, Doundi, mais aussi toutes et tous mes collègues du Lycée Liberté de Romainville, qui ont été des soutiens précieux et revigorants pendant ces années de doctorat.

Je remercie Daria de m'avoir encouragé à avancer.

Je remercie Bernard pour la relecture précise et fine de ma thèse et l'intérêt qu'il a porté à mes recherches. Je remercie Juliette pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée en fin de thèse. Sa compagnie a éclairé ces derniers moments de travail difficiles.

Je remercie Françoise pour sa présence, son soutien, son affection profonde, en particulier après la disparition de Christian. Je remercie Gilles pour les échanges stimulants que nous avons eus et que nous aurons. Je remercie Yann, simplement d'être ce qui l'est, c'est-à-dire un frère incroyable. Je remercie Amanda pour son écoute et son altruisme.

Je remercie Bertrand de m'avoir transmis à la fois son amour de l'enseignement et du théâtre.

Merci à tous les membres de ma famille, de Bretagne et de Tunisie. À celles et ceux qui m'ont donné naissance, d'Orient et d'Occident.

SOMMAIRE

Remerciements.....	9
Sommaire.....	11
Introduction.....	17
1680-1688 : l'apogée de deux grandes puissances, la France et l'Empire ottoman....	17
Louis XIV, empereur d'Europe.....	17
L'Empire ottoman, métonymie de l'Orient au XVIIe siècle.....	19
Une alliance ambiguë entre la France et la Turquie.....	24
La naissance d'une institution royale : libre ou contrainte ?.....	29
La réunion forcée.....	29
Un public hétérogène.....	31
Guénégaud : espace du consensus ou du dissensus ?.....	33
Orient et orientalisme : des mirages de la pensée occidentale.....	36
Un Orient, des Orient : éloignement et connaissance.....	36
Aux sources de l'orientalisme.....	39
Un concept discuté.....	42
Une grille de lecture pour le XVIIe ?.....	45
Un corpus orientaliste à la Comédie-Française.....	48
Un travail statistique sur le corpus.....	48
Classer le corpus.....	49
Questionnements et parcours.....	55
PARTIE 1 – Présences et images de l'Orient à la naissance de la Comédie-Française.....	59
Chapitre 1 – L'Orient à la fin du XVIIe : un espace fantasmé, un ennemi redouté.....	61
A. Le péril ottoman.....	61
A.1. Une nouvelle croisade, sans la France.....	61
A.2. Le siège de Vienne : raconter l'événement.....	63
B. Une orientomanie à partir des années 1660.....	68
B.1. L'expansion des échanges avec le Levant.....	69
B.2. L'Orient, sujet artistique en Occident.....	72
B.2.1. L'Orient entre les lignes.....	73
B.2.2. « Je trouvais de mes portraits partout... ».....	76
B.2.3. Les contes orientaux.....	80
B.2.4. De l'indifférence au rejet : le regard oriental sur l'Europe.....	88
B.3. Premières contacts avec l'Orient lointain.....	95
B.3.1. La construction d'une amitié franco-chinoise.....	97

B.3.2. Les ambassadeurs siamois à Versailles : des visiteurs du bout du monde.....	98
C. Le projet de monarchie universelle contrarié à l'Est.....	103
C.1. La domination du modèle français.....	103
C.2. Le Grand-Turc ou la tentation du despotisme.....	106
C.3. La mascarade diplomatique de 1669.....	108
C.3.1. La douloureuse ambassade de Soliman Aga.....	108
C.3.2. D'Arvieux, créateur du <i>Bourgeois</i>	111
C.4. Un projet de conquête avortée de l'Empire ottoman.....	114
Chapitre 2 – Le fonctionnement de la Comédie-Française dans la France de 1680.....	119
A. La Comédie-Française, un trop petit espace pour de si grandes ambitions.....	119
A.1. Naissance d'une institution.....	119
A.1.1. La création de la Comédie-Française : une décision de pouvoir.....	119
A.1.2. Une institution qui s'organise peu à peu.....	122
A.2. Créer un répertoire classique et survivre : deux missions contradictoires ?.....	124
A.2.1. Des contraintes économiques à surmonter.....	124
A.2.2. La programmation : l'opposition de deux volontés.....	126
A.2.3. Un répertoire classique ?.....	128
A.3. Guénégaud, un espace sous tension.....	132
A.3.1. Une salle exiguë.....	132
A.3.2. Rivalités et tensions entre les comédiens : un espace de <i>dissensus</i>	136
A.3.3. Une concurrence extérieure forte : opéra, ballet, Comédie Italienne, foire...138	
B. La construction du <i>consensus</i> et l'inévitable <i>dissensus</i>	145
B.1. Une institution sous contrôle ?.....	145
B.1.1. Le roi ne danse plus : l'abandon du théâtre.....	147
B.1.2. La dauphine, Surintendante des spectacles.....	149
B.2. Un théâtre incontrôlable et gênant.....	155
B.2.1. Une surveillance imparfaite.....	155
B.2.2. Guénégaud, théâtre de la violence.....	161
Chapitre 3 – La tradition de l'Orient au théâtre depuis l'Antiquité.....	167
A. Existe-t-il un théâtre oriental ?.....	167
A.1. La tradition ancienne du théâtre extrême-oriental.....	168
A.2. Le théâtre dans le monde islamique.....	169
A.2.1. Une place limitée dans les relations de voyage.....	170
A.2.2. À l'opposé de la conception occidentale du théâtre ?.....	172
A.2.3. L'omniprésence théâtrale dans les domaines religieux et politiques.....	175
B. Une tradition occidentale déjà bien ancrée au théâtre.....	179

B.1. Le théâtre grec est-il oriental ?.....	180
B.2. L'Oriental, héros du baroque sanglant.....	185
B.3. Un autre théâtre orientaliste : le théâtre des collègues.....	190
C. Deux matrices du théâtre <i>alla turca</i> : <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> et <i>Bajazet</i>	191
C.1. <i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	191
C.2. <i>Bajazet</i>	194
PARTIE 2 – La scène de Guénégaud à l'épreuve de l'Orient.....	201
Chapitre 1 – L'Orient dans le répertoire de la première Comédie-Française : 1680-1688.....	205
A. Étude générale du premier répertoire de la Comédie-Française en 1680.....	207
A.1. Équilibres et déséquilibres du répertoire.....	208
A.2. Un théâtre politique : liberté ou contrôle ?.....	210
B. L'Orient comme vecteur de succès sur la scène du Français ?.....	212
B.1. Étude du volume et de la fréquence des représentations du corpus.....	213
B.2. L'Orient à la cour : un goût royal.....	215
B.3. L'Orient à Guénégaud : pour les élites ou pour le peuple ?.....	218
B.4. L'actualité orientale et son impact sur la fréquentation.....	223
Chapitre 2 – La scène désorientée : le spectaculaire français face au défi oriental.....	229
A. La magnificence orientale dans le divertissement de cour.....	230
A.1. Les carrousels : de l'excentricité esthétique au prestige politique.....	231
A.2. Du bal masqué à l'opéra.....	240
A.2.1. Du ballet à l'opéra : un exotisme marqué.....	246
A.2.2. <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> : une pièce d'exception.....	250
B. L'Orient sur la scène théâtrale.....	257
B.1. Un Orient en trompe-l'œil ?.....	257
B.1.1. Théâtre nomade et théâtre sédentaire.....	258
B.1.2. Le palais à volonté : les mémoires de Mahelot et Laurent.....	266
B.1.3. Le renfort de l'imagination.....	270
B.1.4. Une scène obstruée jusqu'au XVIIIe siècle.....	280
B.2. L'habit fait-il le Turc ?.....	286
B.2.1. Le style oriental à l'épreuve du réel.....	294
B.2.1.1. Ce que les inventaires nous disent du costume oriental.....	294
B.2.1.2. Un jeu oriental ?.....	297
B.2.1.3. Le costume oriental, une dépense trop importante ?.....	301
B.2.2. Le costume-argument et le costume extrapolé.....	307
B.2.2.1. Un costume antique ou espagnol.....	308
B.2.2.2. Une réforme du costume encore lointaine.....	313

B.2.2.3. Un autre rapport à la scène : le costume extrapolé.....	317
Chapitre 3 – Le contre-modèle oriental.....	330
A. L’Orient comme stéréotype.....	330
A.1. Une constante dans la pensée européenne.....	331
A.2. Un trope également théâtral.....	338
A.2.1. Passer de Turc à More.....	339
A.2.2. <i>La Fausse Turquie</i> : une duperie orientale.....	343
A.2.3. Les Égyptiens et les Mores dans la comédie.....	348
A.3. La loi du désir : les rapports de force au sein du sérail.....	353
B. La politique tyrannique du sérail dans <i>Soliman, Zaïde</i> et <i>La Fausse Turquie</i>	357
B.1. Le règne du désir.....	358
B.1.1. Passion et pouvoir.....	358
B.1.2. Le pouvoir au féminin.....	364
B.2. Un monde paranoïaque.....	369
B.2.1. Le conseiller funeste.....	370
B.2.2. La destruction des valeurs établies.....	376
B.2.3. Le sacrifice de l’innocence.....	384
B.3. Un espace chaotique : le monde à l’envers et le rétablissement de l’ordre.....	396
B.3.1. Lutter pour la vie ou fuir ?.....	398
B.3.2. La sortie par le haut.....	402
B.3.3. La restauration de l’ordre.....	405
PARTIE 3 – Les fonctions de l’Orient dans la société française de 1680 à 1688.....	411
Chapitre 1 – L’Orient théâtralisé sous la domination de l’Occident.....	413
A. L’Athénien face au barbare oriental.....	415
A.1. Intégrer le barbare.....	416
A.1.1. Qu’est-ce qu’un barbare ?.....	416
A.1.2. Les Perses, une civilisation excessive.....	420
A.1.3. Penthée face au dionysiaque.....	429
A.2. La réinterprétation française.....	434
A.2.1. Une vision synchronique de l’histoire.....	436
A.2.2. Une vision atténuée du dionysiaque.....	439
A.2.3. Un monde apollinien.....	443
B. Contrôler l’Orient : une domination esthétique.....	445
B.1. Raison occidentale contre passion orientale.....	447
B.1.1. Des reines orientales raisonnables ?.....	447
B.1.2. Bérénice : le triomphe de la raison.....	449

B.1.3. Cléopâtre : le dérèglement funeste.....	453
B.1.4. Polyeucte : la passion du divin.....	455
B.2. La toute-puissance de l'impérialisme romain.....	457
Chapitre 2 – L'Orient théâtral, miroir de la société française.....	463
A. La mise à distance de la réalité orientale.....	464
A.1 Un monde aussi séduisant qu'indécents.....	465
A.2. L'invention de la distance.....	467
B. L'appropriation par le langage.....	473
B.1. Les borborygmes raffinés du barbare oriental.....	474
B.2. La conversion de la parole orientale en langue courtoise : le français universel....	484
B.3. À la recherche de la vraisemblance textuelle.....	492
C. La disparition de l'Orient ou le retour au Même.....	500
C.1. L'Oriental policé de <i>Bajazet</i>	501
C.2. <i>Le Bourgeois</i> : une mascarade entre Français.....	505
C.3. <i>Le Cid</i> ou l'absence de l'Autre.....	510
D. Connaissance diffractée et ignorance partagée.....	514
D.1. L'Orient, la représentation d'une inaccessible réalité.....	515
D.2. Le joyeux aveuglement du public.....	521
D.3. Le public manipulé.....	524
E. L'exercice périlleux des applications : la cour enturbannée.....	528
E.1. Le retour au même.....	528
E.1.1. Une distanciation avant l'heure.....	528
E.1.2. Les deux fonctions du miroir oriental : l' <i>exemplum</i> et l'application.....	530
E.2. Relations géopolitiques : miroir de l'Orient ou de l'Occident ?.....	534
E.2.1. L'Empire ottoman en actes.....	534
E.2.2. La France victorieuse mais isolée.....	538
E.3. Les relations intérieures : le roi en son sérail.....	544
E.3.1. Louis XIV : Alexandre ou Mithridate ?.....	544
E.3.2. Intrigues orientales à Versailles.....	551
E.3.3. Le roi et son harem.....	559
E.4. Un mariage scandaleux : quand l'allusion théâtrale rencontre la censure.....	566
E.4.1. <i>Le Phraate</i> : un scandale qui dépasse son auteur.....	567
E.4.2. <i>Esther</i> , pièce de commande ou pièce dissidente ?.....	571
Chapitre 3 – L'Orient, espace de résistance.....	578
A. Un contre-modèle qui résiste.....	579
A.1. Tenir tête à César.....	579

A.2. Une société libertaire contre le pouvoir royal : les pirates.....	582
A.3. Le barbare raffiné.....	594
B. L’Orient comme laboratoire.....	602
B.1. L’expérience interdite du désir.....	602
B.1.1. L’œil du prince et la pulsion scopique.....	602
B.1.2. L’acte transgressif et son observation.....	604
B.1.3. Le désir absolu.....	613
B.2. Le sérail comme hétérotopie.....	617
B.2.1. Un lieu à part.....	617
B.2.2. Un espace de l’inquiétante étrangeté.....	621
B.3. Une remise en cause esthétique.....	625
B.3.1. Vertige baroque et modernité.....	625
B.3.2. De la morale au plaisir : la redéfinition de la <i>catharsis</i>	632
C. L’Orient comme contestation.....	635
C.1. La critique par le dehors.....	636
C.1.1. L’Orient philosophique ou l’art du « pas de côté ».....	637
C.1.2. Musulmans et protestants.....	643
C.1.3. Louis XIV : « le plus chrétien des Turcs ».....	647
C.2. La remise en cause de l’autorité.....	652
C.2.1. Se jouer de l’autorité paternelle.....	653
C.2.2. Questionner la volonté de Dieu.....	662
C.2.3. Renverser le pouvoir ?.....	674
Conclusion générale.....	687
De l’orientomanie à l’orientalisme au XVIIe siècle.....	687
L’appropriation culturelle ou le retour au Même.....	689
Un modèle d’altérité inassimilable.....	691
L’Orient scénique, vecteur de renouveau au théâtre ?.....	693
L’Autre « semblable et inférieur » : l’aporie de l’approche orientaliste.....	696
Bibliographie.....	701
Annexes.....	729
Index des titres des pièces le plus souvent citées.....	729
Résumé des pièces le plus souvent citées.....	734
Chronologie des événements principaux de 1680 à 1688.....	741

Introduction

« Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. »¹ Cette affirmation péremptoire de Victor Hugo, dans la préface des *Orientales*, soulève une question plus complexe qu'il n'y paraît : à quel moment émerge ce qu'on appelle l'orientalisme (courant ou sujet artistique, philosophie sur l'exotisme asiatique, domaine d'étude universitaire...) ? Pour Hugo, son développement est associé de toute évidence au XIXe siècle, quand des peintres comme Eugène Delacroix et Jean-Léon Gérôme ou des écrivains comme Alphonse de Lamartine, Gustave Flaubert et François-René de Chateaubriand partent à la découverte de l'Orient et en rapportent des fragments qu'ils exposent aux yeux de leurs contemporains, créant une fascination durable pour cet ailleurs si proche. Victor Hugo, défenseur de la modernité romantique, établit alors une opposition commode entre deux visions du monde : le XVIIe classique se mirait dans la perfection de la Grèce antique, les modernes dont il est le chef de file ont choisi le renouvellement esthétique en se tournant vers l'étrange lumière orientale. À lire Victor Hugo, on pourrait croire que l'orientalisme est né d'une étincelle spontanée, au hasard du XIXe siècle, sans qu'il ne se soit jamais manifesté auparavant. Notre étude se propose de prouver le contraire : non seulement l'orientalisme est apparu en Occident bien avant l'époque de Victor Hugo, mais la période que nous allons étudier, de 1680 à 1688, qui correspond à la durée d'existence de la première Comédie-Française, est fondamentale pour comprendre comment le rapport à l'Orient s'est construit en France, pour se développer ensuite dans les siècles suivants.

1680-1688 : L'APOGÉE DE DEUX GRANDES PUISSANCES, LA FRANCE ET L'EMPIRE OTTOMAN

La date de 1680, que nous choisissons pour commencer notre étude, pourrait sembler arbitraire puisqu'elle est, du moins à première vue, plus administrative qu'historique : c'est celle de la création d'une institution théâtrale qui existe encore aujourd'hui, la Comédie-Française. Mais elle ouvre une période extrêmement importante pour la France et l'Europe.

LOUIS XIV, EMPEREUR D'EUROPE

Du côté occidental en effet, le roi de France se pense comme un souverain absolu qui étend sa juridiction sur tous les domaines et rêve de conquérir les autres nations limitrophes dans un futur proche. La France exporte son modèle culturel dans toutes les cours européennes, cette hégémonie culturelle participe à la gloire du Roi-Soleil et la Comédie-Française s'intègre dans ce moment de rayonnement idéologique et esthétique. Le Roi-Soleil domine l'Europe comme jamais aucun autre roi occidental ne l'avait fait auparavant :

1 Victor Hugo, préface de *Les Orientales*, Paris, J. Hetzel, 1868, p. 2.

Le roi fut en ce temps au comble de la grandeur. Victorieux depuis qu'il régnait, n'ayant assiégé aucune place qu'il n'eût prise, supérieur en tout genre à ses ennemis réunis, la terreur de l'Europe pendant six années de suite, enfin son arbitre et son pacificateur, ajoutant à ses États la Franche-Comté, Dunkerque, et la moitié de la Flandre ; et, ce qu'il devait compter pour le plus grand de ses avantages, roi d'une nation alors heureuse, et alors le modèle des autres nations. L'Hôtel de Ville de Paris lui déféra quelque temps après le nom de Grand avec solennité (1680), et ordonna que dorénavant ce titre seul serait employé dans tous les monuments publics.²

Alors qu'il sort victorieux de la Guerre de Hollande en 1678, Louis le Grand continue sa politique d'expansion en dépit des traités signés. Les « chambres de réunion » enquêtent pour justifier le rattachement au royaume français de plusieurs provinces de l'Est, dont la ville opulente de Strasbourg. Voltaire note, non sans ironie : « Depuis Charlemagne on n'avait vu aucun prince agir ainsi en maître et en juge des souverains, et conquérir des pays par des arrêts. »³ Après un siège de trois jours, avec une facilité déconcertante, Louis XIV entre dans Strasbourg en 1681 pour « libérer » ses habitants. *Le Mercure Galant* de novembre 1681 publie comme à l'accoutumée quelques sobres éloges des exploits du roi, d'abord un madrigal :

(...) Assujétir le Rhin
& le Pô tout d'un temps,
N'est pas une petite affaire ;
César ne le fit qu'en dix ans,
LOUIS en un jour l'a sçeu faire.⁴

Vient ensuite une réflexion sur les récits épiques :

En effet, les Romains n'ont jamais tant inventé qu'il exécute ; & se rendre Maître de Strasbourg & de Casal dans le mesme temps, passeroit pour une Fable, si l'Allemagne, l'Italie, & tous les Peuples, n'estoient témoins de ses grandes Actions. Jetez les yeux sur ses diverses Conquestes, leur rapidité vous surprendra. Regardez qu'il s'arreste lors qu'il peut tout vaincre, & vous avouerez que les Faiseurs de Romains n'avoient point encor trouvé ce bel endroit pour former le cœur de leurs Héros.⁵

À la lecture de ces lignes, le roi semble le plus grand personnage épique de tous les temps, capable de prendre l'Europe en un jour et effaçant la trace des plus grands conquérants de l'Histoire.

Mais la guerre coûte cher et les finances vont mal. Colbert, le contrôleur général des finances, passera les dernières années de sa vie – il meurt en 1683 – à supplier le roi de baisser ses dépenses. Dans les années 1660, il commence à s'opposer au budget souhaité par Louis XIV car il observe que la balance est négative : il manque trois millions de livres en 1665⁶. Mais le roi refuse de changer son train de vie. Avec tout « le respect, l'envie sans bornes » qu'il a de servir sa

2 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV* in *Œuvres complètes de Voltaire*, tome 14, Paris, Garnier, 1878, p. 283.

3 *Ibid.*, p. 285.

4 *Le Mercure Galant*, novembre 1681, Tome 12, pp. 31-40.

5 *Ibid.*

6 Les frais engagés pour soutenir la Guerre de Hollande ont été considérables et passent de 77 millions en 1670 à 128 millions en 1679. L'État français doit emprunter à 5% d'intérêt à partir de 1674. En 1680, les recettes sont de 61 448 568 livres et les dépenses de 96 318 016, sans oublier des arriérés à payer des années 1678-1679 pour un total de 12 670 644. L'addition est salée : il manque 47 540 092 livres dans les caisses de l'État.

Majesté, Colbert écrit une lettre à Louis XIV pour tenter de le raisonner. Sans succès. En 1681, tous les revenus se sont volatilisés dès le mois de mars. La situation est tout simplement catastrophique sur le plan économique, et l'on sait combien l'économie compte dans les sociétés de l'histoire moderne.

Mais Louis XIV fait fi de ces considérations matérielles : il se pense comme le futur roi d'Europe et doit œuvrer à l'unification de tous les peuples, régi par un seul modèle : le sien. Moulay Ismaïl, le sultan du Maroc, et Mehmet IV, le sultan turc, adressent leurs missives à « l'Empereur de l'Europe » et non au roi de France. C'est que pour les puissances étrangères, Louis XIV s'est placé au-dessus des autres monarques. Il s'impose même face au Pape, le chef spirituel de la Saint-Église catholique, dans les années 1680. Une assemblée du Clergé convoquée par Louis XIV en 1682 décide en effet de limiter le pouvoir du saint homme à la chose spirituelle, laissant au roi la gestion de la part temporelle, en particulier les richesses de l'Église qui se trouvent sur son royaume.

C'est dans cette perspective que doit se lire la suite d'événements politiques de 1670 à 1690 : la guerre de Hollande, la politique de réunion, la lutte contre les Églises réformées qui conduit à la Révocation de l'Édit de Nantes en 1685, la rupture du traité de paix de Ratisbonne conduisant à la guerre de la ligue d'Augsbourg, où toutes les grandes nations d'Europe combattent la France à partir de 1688. Là où le monarque passe, la différence s'efface. Un peuple, une Nation et un Souverain : le programme de l'Absolutisme ressemble à s'y méprendre à d'autres idéologies totalitaires bien connues. C'est dans les années 1680 que Louis XIV entre dans la période la plus sombre de son règne par une politique d'austérité et de violence à l'intérieur comme à l'extérieur. Dans ce contexte, tout ce qui est étranger à l'idéologie monarchique doit être annihilé.

En poussant la logique absolutiste à son extrême, le Roi-Soleil aurait dû éclairer à la fin du siècle l'humanité entière de ses lumières et son règne, s'étendre jusqu'aux confins de la terre. Mais, à l'Est, ses ambitions de domination rencontrent un obstacle de taille en la personne du Grand-Turc, allié et rival encore extrêmement puissant dans les années 1680.

L'EMPIRE OTTOMAN, MÉTONYMIE DE L'ORIENT AU XVIIIE SIÈCLE

À la fin du XIIIe siècle, l'Europe occidentale ne prête guère d'attention aux conquêtes d'Osman⁷, qui visent surtout l'Asie Mineure et l'Empire byzantin, dont le destin se détache peu à peu de celui de l'Ouest européen : Constantinople devient Istanbul en 1453 dans une indifférence quasi-unanime⁸. Au XVIe siècle, sous le règne de Soliman le Magnifique⁹, après les deux attaques

7 Osman ou Othman fonde la dynastie des Ottomans, souverains qui se succèdent de père en fils et portent les titres de sultan et d'empereur.

8 Jean-François Solnon mentionne des projets de croisades qui sont vite avortés, contrariant les intérêts des commerçants génois et vénitiens avec la Porte. Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIVe-XXe siècle*, Perrin, Paris, 2017, pp. 60-61.

9 Sur l'influence de Soliman en Turquie et en Europe, voir notamment Robert Mantran, *Istanbul au siècle de Soliman le Magnifique*, Hachette littératures, Paris, 2008, Syed Z. Ahmed, *The Zenith of an Empire : The*

de Vienne, en 1529 et 1532, qui se soldent néanmoins par un échec, et la bataille de Lépante en 1571 où la flotte espagnole et vénitienne parviennent à résister, l'Empire ottoman réussit à s'imposer dans les esprits européens comme la plus grande puissance islamique. Sa superficie atteint cinq millions de kilomètres carrés et sa population compte entre vingt et trente millions d'individus¹⁰.

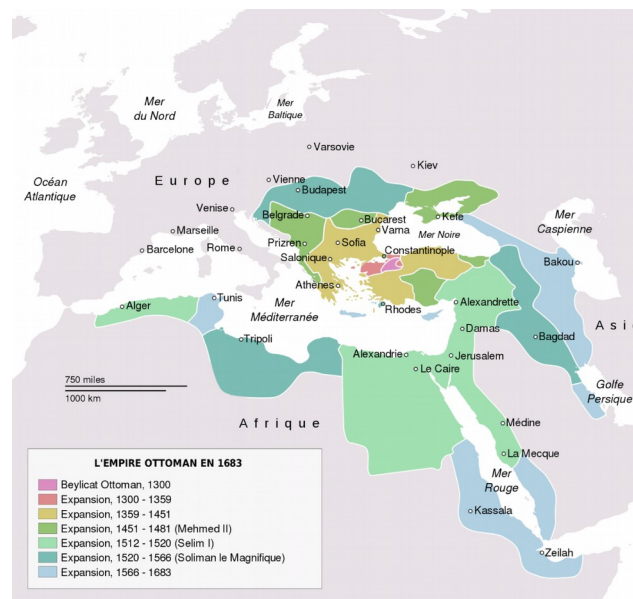


Figure 1: État de l'Empire ottoman en 1683 avec les expansions successives de 1300 à 1683.
(D'après les travaux d'Atilim Günes Baydin.)

Trois zones constituent cet empire : il s'étend alors sur un grand tiers de l'Europe de l'Est (la plaine hongroise, avec la Transylvanie, la Valachie et la Moldavie) et du Sud (les Balkans et la Bulgarie, la Thrace, la Thessalie, la Macédoine, la Grèce et certaines îles de Méditerranée comme Chypre ou La Crète), le Caucase et les rives de la Mer noire (le khanat de Crimée, l'Abkhazie, la Géorgie). Ces provinces conservent une certaine autonomie, mais sont sous l'administration d'un pacha qui doit des comptes au sultan, payent un tribut, et fournissent une aide militaire en temps de guerre. Au sud de la Méditerranée et au Moyen-Orient, la Sublime Porte contrôle l'Égypte, l'Afrique du Nord¹¹ et le « croissant fertile » de la Palestine à la Mésopotamie et dans le golfe

Glory of the Suleiman the Magnificent and the Law Giver, Trumbull, A.E.R. Publications, 2001, et André Clot, *Soliman le Magnifique*, Paris, Fayard, 1992.

10 Norman Itzkowitz, *Ottoman Empire and Islamic Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, p. 38 ; selon les écrits d'un érudit ottoman Katib Chelebi, le sultan n'aurait même pas idée de l'étendue de son propre royaume : « he should at least know the map of the Ottoman domains and that of the states adjoining it, so that when there is a campaign and military forces have to be sent, he can proceed on the basis of knowledge. » Ibid, p. 106.

11 Cette zone est appelée à l'époque « Barbarie », du mot « berbère », population du désert qui a résisté à la romanisation dans l'Antiquité, mais a été rapidement islamisée à la fin du VIIe siècle. Deux royaumes s'étendent alors sur le nord de l'Afrique : les Idrissides au Maroc et les Aghlabides en Tunisie et en Libye. Au cours du XVe et XVIe siècles, la régence d'Alger d'abord, puis Tunis (en 1569) et Tripoli passent sous la domination turque. À Tripoli, l'instabilité règne, avec pas moins de sept beys (souverains) qui se succèdent de 1672 à 1683. Les corsaires et les janissaires veulent s'emparer du pouvoir. Dans les années 1680, les régences d'Alger et de Tunis bénéficient d'une autonomie de plus en plus grande tout en acceptant le rapport de suzeraineté avec la Sublime Porte. Le Maroc résiste à la convoitise turque et reste un État indépendant.

Persique (chérifat de La Mecque). Le sultan est d'ailleurs protecteur des villes saintes de la Mecque, Médine et Jérusalem. C'est dire son importance dans le monde islamique.

« Il faut 420 jours de marche pour parcourir le continent des musulmans, selon notre calcul »¹² énonce avec fierté un érudit marocain qui note que l'islam est au XVIIe siècle présent sur l'ensemble du monde qu'il connaît. En Europe, « l'Islam est le voisin du sultan de l'Allemagne, des pays de Rome en Italie, des pays de Frandja et des Flandres, des pays des Anglais et des pays de l'Andalusi »¹³. En Afrique, « de nos jours, cette partie [Nord] est connue sous le nom des pays Al-Maghreb ». Et en Asie : « et en ce qui concerne la moitié du monde [l'Asie] le territoire musulman s'étend sur le Cham [actuels Syrie et Liban], La Mecque, Médine, l'Arabie, Yémen, les pays des Turcs, [...], Bagdad et ses provinces, les pays des Indes, les pays de Perse et ses provinces. » Et d'avouer enfin : « Il y a beaucoup de provinces et de pays musulmans que je n'ai pas cités car je les ignore. »¹⁴

Effectivement, depuis son expansion victorieuse des VIIe et VIIIe siècle, une immense partie du monde connu est devenue musulmane. Après l'unification de l'Arabie à la mort de Mahomet, les trois premiers califats parviennent à soumettre avec une armée de quarante-mille hommes seulement toute la partie sud de la Méditerranée (occupant même une grande part de l'Espagne), tout le golfe Persique, et s'imposent en direction de l'Est jusqu'à l'Inde. Par sa logique prosélyte, la religion musulmane et ses pratiques pénètrent dans le vie d'une myriade de peuples hétérogènes et construit un ensemble de fidèles aux croyances divergentes¹⁵ mais reliés culturellement par des critères de vie communs et un fonctionnement administratif cohérent.

12 « We calculate that the continent of the Muslims will need 420 days to cross. » Ahmad Ibn Qasim, Nasir al-Din in Nabil Matar, *Europe through Arab eyes, 1578-1727*, New York, Columbia University Press, 2009, p. 203.

13 *Ibid.*

14 « Know that in the past, the ancients divided the world into four quarters, each with its own name. They gave the name of Europe to the interior part that is near the North Pole, from the Black Sea to the farthest end of al-Andalus. In this quarter is the world-famous and renowned city, the greatest of cities according to all knowledgeable peoples and religions : Constantinople (...) Anything that is not inhabited by Muslims belongs to Christians : the sultan of Almaniya, (...) the interior land of Muscovy, and the land of Rome in Italy, and the land of the Franks, of the Flanders, and of the English and the land of al-Andalus with all the adjacent islands in the surrounding ocean and sea. They call the second quarter the African Quarter. (...) In our times, this quarter, known among the people as the lands of the Maghrib, begins from the Suez Sea ; the ocean surrounds it from the south, and the Maghrib and the small inhabitants of this quarter are Muslim. (...) As for the other half of the world, it is called in Spanish "Ashia". To Muslims belong Syria, Mecca, Medina, Hijaz, Yemen, and the lands of the Turks (...). There are Arabs and non-Arabs in those lands. There is Bagdad, and all the regions adjacent, and the lands of Hurmuz and the sultan of Hadramawt, and the sultanate of Qishin, and the sultanate of Dhufar, and the country of Imam Nu'man, then the country of India, Khurasan, the country of Persia and all the regions that belong to it and those beyond the river [Transoxania]. Also, there are Samarkand, Bukharan Uzbek, and the lands of the Tartars that occupy a large area. (...) There are many other Muslim countries and regions that I did not mention because of my ignorance. All that we have mentioned is found in the great land attached to the regions of the Muslims. » Ahmad Ibn Qasim, Nasir al-Din in Nabil Matar, *Europe through Arab eyes, 1578-1727, op.cit.*, pp. 201-203.

15 L'Orient musulman passe aux mains des Aghlabides de Kairouan (800-909), des Fatimides en Égypte (969-1171), les Almoravides (1061-1163) et les Almohades (1147-1269) au Maghreb, après les Omeyyades de Cordoue (661-750).



Figure 2: Califat des Omeyyades en 750

Les attaques de Vienne au XVIe et XVIIe siècles vont réactiver le souvenir des croisades, nourries par la rivalité entre l'Orient musulman et l'Occident chrétien pour contrôler la ville sainte de Jérusalem pendant tout le Moyen Âge. Dans de nombreux textes chrétiens à partir du XVIe siècle, l'islam est le fléau que Dieu utilise pour éprouver les vrais croyants. Se construit alors idéologiquement un choc de deux civilisations inconciliables, avec sa myriade de stéréotypes violents et de fantasmes qui en découlent. Là où le Coran respecte les prophètes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui sont saints pour les musulmans, les écrits occidentaux s'évertuent à salir la figure de Mahomet pendant des siècles. On raconte qu'il a été dévoré par des pourceaux ou qu'il est tombé ivre mort, ce qui expliquerait que les mahométans se refusent à boire du vin et à manger du porc.

De nombreux ouvrages sur le prophète musulman sont publiés au XVIIe siècle dont certains titres parlent d'eux-mêmes, comme *The True Nature of Imposture* de Humphrey Prideaux. En France, Michel Baudier publie *L'Histoire générale de la religion des Turcs avec la naissance, la vie et la mort de leur prophète Mahomet* en 1625, qui sera réédité en 1632 et 1741, preuve de son succès. Michel Baudier se donnait la tâche zélée d'exposer « les faussetés et lascivetés du prophète des Turcs », « les impostures de Mahomet, la vanité de sa secte, sa doctrine ridicule et brutale »¹⁶. Barthélemy de Herbelot, dans sa *Bibliothèque orientale* de 1697, écrit à l'entrée « Mahomet » : « C'est le fameux imposteur Mahomet, Auteur et Fondateur d'une hérésie, qui a pris le nom de religion, que nous appelions Mahometane. (...) Les Interprètes de l'Alcoran et autres Docteurs de la Loy Musulmane ou Mahométane ont appliqué à ce faux prophète tous les éloges que les Ariens, Paulitiens ou Paulianistes & autres Hérétiques ont attribués à Jésus-Christ, en lui ôtant sa Divinité. »¹⁷ La volonté de nier toute vérité à la religion et son prophète est affichée

16 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1906, p. 160.

17 Cité par Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2015, p. 129.

sans même l'apparence d'objectivité que l'on pourrait attendre d'un ouvrage encyclopédique. Même le philosophe Voltaire choisira de perpétuer la tradition d'un tyran fanatique et libidineux, « sublime et hardi charlatan »¹⁸ pour construire le caractère du personnage principal de sa tragédie¹⁹. L'islam prend le visage de l'Autre radical, dont les croyances et les mœurs s'opposent à tout ce qui est considéré comme juste et bon en Occident.

Dans l'esprit des Occidentaux, ce qui se trouve à l'Est a donc de fortes chances d'être musulman, c'est-à-dire turc. Par rapport à d'autres peuples plus éloignés d'Asie, les Ottomans ont en effet la fâcheuse tendance de se rappeler régulièrement au bon souvenir des Européens. À côté de leurs dangereuses percées terrestres, les pirates barbaresques terrorisent également les mers. Une autre guerre se joue, sans trêve, cette « guerre inférieure » qu'évoque Fernand Braudel :

Elle tenait déjà sa large place de 1550 à 1574, se pavanait, s'étalait aux moments creux de la guerre officielle. Au-delà de 1574-1580, elle s'enfle plus que jamais et domine dès lors une histoire méditerranéenne à sa taille. Les nouvelles capitales de la guerre ne sont plus Constantinople, mais Alger, non plus Madrid ou Messine, mais Malte, Livourne ou Pise. Les parvenus remplacent les puissants de la veille. Une histoire confuse prend le relais de la grande histoire.²⁰

Cette petite guerre qui complète la grande met elle aussi en opposition le monde oriental et occidental, mais dans une certaine confusion qui rend bien plus difficile l'identification de deux blocs civilisationnels distincts. La piraterie s'appelle alors la course et les pirates, des corsaires. Les États d'Alger, de Tunis ou de Tripoli, dépendants de l'Empire ottoman, s'en prennent régulièrement aux navires commerçants et aux ports vulnérables des États européens. Depuis 1666, la République de Salé, fameuse pour ses redoutables corsaires, est mise sous la tutelle du Maroc, resté indépendant. Les « écumeurs de Salé » poursuivent leurs courses contre les bateaux européens, allant parfois très loin de leurs côtes. De nombreuses razzias mettent les villes européennes à feu et à sang : les biens et les hommes sont arrachés à leur terre. Les prisonniers sont revendus comme esclaves et sont parfois obligés de se convertir. Plusieurs témoignages, comme celui de Germain Moüette (onze ans captif au Maroc) ou d'Antoine Quartier (huit ans en Libye)²¹, contribuent à faire connaître les mœurs orientales mais aussi à répandre la peur du Turc chez les voyageurs et marchands. Depuis Malte ou Livourne, les navires occidentaux répliquent, constituant une menace sérieuse pour les commerçants orientaux²².

18 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 218.

19 Pierre Martino s'interroge : « Pourquoi l'auteur du Dictionnaire philosophique s'est-il plu à cette déformation grossière du prophète des Arabes, alors surtout que des études toutes récentes lui permettaient d'en donner une image raisonnable ? », *Ibid.*

20 Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, tome 2, Paris, Armand Colin, 1990, p. 190 et suivantes.

21 Voir Germain Moüette, *Relation de la captivité du Sieur Moüette dans le royaume de Fez et de Maroc*, 1683 et Antoine Quartier, *L'Esclave religieux et ses aventures*, 1690.

22 Voir à ce sujet, « L'Empire ottoman et le risque corsaire » in Michel Fontenay, *La Méditerranée entre la Croix et le Croissant. Navigation, commerce, course et piraterie (XVIe-XIXe siècle)*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

Sous le règne de Mehmet IV (1648-1687), l'Empire ottoman reprend ses conquêtes. Soucieux de ressembler à son glorieux ancêtre Soliman, le sultan commande une série d'attaques contre les contrées vénitiennes en Méditerranée, contre les États des Balkans et les territoires hongrois. Les principales batailles sont celles de Candie (initiée en 1645 et qui ne prend réellement fin qu'en 1669), de Saint-Gothard (1664), qui annoncent une nouvelle attaque de Vienne en 1683. Des régions entières passent alternativement sous le contrôle des musulmans et des chrétiens, dans un temps très réduit, au gré des avancées et des replis de l'armée turque.

Dans les années 1680, l'Ottoman est donc l'arbre qui cache la complexité de la forêt orientale²³ : cet empire est si puissant et si connu des Européens qu'il se construit dans leur imaginaire comme une métonymie de tout l'Orient. L'ambassadeur marocain Al-Hajari écrivait dans un texte du XVIIe siècle : « dans la terre des "Ifranj" [Français] et dans beaucoup d'autres sultanats chrétiens, ils nomment les musulmans des Turcs »²⁴. Aussi utilise-t-on fréquemment le terme « Turc » comme synonyme de « musulman ». Lahoucine Aammari fournit une explication à cela : « les Européens ne faisaient pas la distinction entre un musulman et un Turc car ces Européens considéraient tous les musulmans comme des Turcs. (...) Cette confusion peut être attribuée à la position prédominante que les Ottomans avaient en Méditerranée, étant donné que ces derniers intervenaient dans les relations internationales, ce qui contrariaient fortement les Européens. »²⁵

UNE ALLIANCE AMBIGUË ENTRE LA FRANCE ET LA TURQUIE

La position stratégique d'Istanbul qui établit un pont entre deux continents, l'Europe et l'Asie, lui confère un rôle de première plan à la fois économique et politique dans la Méditerranée. L'Empire ottoman apparaît donc comme un partenaire de choix pour les grandes nations européennes, en particulier la France.

Si l'Europe chrétienne parvient souvent à s'unir pour faire front, comme durant le Siègle de Candie ou celui de Vienne, des affinités stratégiques et alliances secrètes, en particulier entre la France et l'Empire ottoman, compliquent la politique d'union sacrée contre l'envahisseur musulman. En effet, dès 1535 par les « Capitulations », ou traités d'alliance, François Ier et Soliman le Magnifique partagent le mutuel intérêt d'affaiblir l'immense empire de Charles Quint qui va de l'Espagne à la Hollande et à l'Allemagne. Comme l'écrit Norman Itzkowitz : « L'alliance entre les Français et les Ottomans devint à la fois une part importante de la logique

23 Sur le quotidien des chrétiens et des juifs en Turquie, voir Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIVe-XXe siècle, op.cit.*, pp. 187-226.

24 Lahoucine Aammari, « Ahmad bin Qasim al-Hajari's ambassadorial and polemical travel text *The Book of the Protector of Religion against the Unbelievers (Nasir Adin ala alqawm al-kafirin)* », in *Athens Journal of Mediterranean Studies*, Volume 4, Issue 1, pp. 47-68, [En ligne], URL : <https://www.athensjournals.gr/mediterranean/2018-4-1-4-Aammari.pdf> (Consulté le 22/08/2019)

25 *Ibid.*

étatique européenne et un facteur d'équilibre de pouvoir. »²⁶ La bonne entente qui lie les deux nations ne sera jamais démentie, ce qui forcera Louis XIV à adopter une attitude pour le moins ambiguë à certains moments de l'histoire : lors du siège de Candie, il fait combattre ses soldats sous l'étendard du Pape pour éviter de marquer de manière trop visible son soutien aux Européens²⁷ ; lors de la bataille de Saint-Gothard, Louis XIV récemment marié à une Habsbourg est contraint d'envoyer six mille hommes de son armée, mais s'empresse de présenter des excuses à son homologue turc²⁸ ; durant le siège de Vienne, la France brillera par son absence : le roi interdit aux seigneurs français de participer à la bataille, et seuls quelques généraux, comme l'abbé de Savoie ou le Prince de Conti, se portent volontaire à titre individuel. C'est le roi polonais Jean Sobieski qui sera le véritable héros de cet épisode – ô combien crucial – pour le destin de l'Europe.

Mais les épisodes belliqueux ne doivent pas faire oublier non plus l'importance des relations diplomatiques établies à cette époque. En effet, suivant une vieille tradition vénitienne, les nations européennes ont à cœur d'envoyer en résidence des ambassadeurs à Istanbul pour faire valoir les intérêts de leur souverain. Kuneralp et Hitzel²⁹ ont fait un recensement précis des ambassadeurs de France en Turquie : au XVI^e siècle, Frangepani, Rincon, La Forest, Marillac, Montluc, Ornesan, Cantelmo, Codignac, De Noailles, Savary se succèdent. Au XVII^e siècle, Biron (1605-1610), La Mole (1610-1619) puis Césy (de 1620 à 1631 et de 1634 à 1639, Marcheville prenant sa place de 1631 à 1634) et de La Haye père (1639-1661) et fils (1665-1669), Nointel (1670-1679), Guilleragues (1679-1685), Fabre (1685), Girardin (1686-1689) ; tous devront lutter pied à pied pour renégocier perpétuellement les capitulations entre l'Empire ottoman et la France³⁰. La réception de l'ambassadeur passe par une série de rituels strictement observés à partir du XVI^e siècle³¹. De retour de mission, ils rapportent avec eux ces anecdotes et l'actualité brûlante du sérail

26 « The French-Ottoman alliance became an integrated part of the European state system and a factor in the balance of power. » in Norman Itzkowitz, *Ottoman Empire and Islamic Tradition*, *op.cit.*, p. 34.

27 « Envoyant ses soldats à Candie, il ne voulait point qu'ils y parussent sous ses couleurs, leur faisait prendre l'étendard du Pape et ne leur permettait point encore de se mesurer à visage découvert contre l'armée du Sultan. » Charles Vergé, « Louis XIV et l'Égypte », extrait du compte-rendu de l'Académie des Sciences morales et politiques, Paris, Durand, 1889.

28 Louis XIV envoie le modeste drogman Fontaine auprès du Grand-Vizir pour lui faire dire : « C'était en vertu d'une stricte obligation que Sa Majesté avait dû laisser aller quelques-unes de ses troupes en Hongrie, sans qu'elle ait prétendu rien faire en cela ni rien fait effectivement qui soit contraire ni à l'amitié qu'elle veut toujours sincèrement entretenir avec la Porte ni aux anciens traités d'alliance qu'elle veut tous fidèlement observer et même les faire renouveler plus étroitement. » in Albert Vandal, *L'Odyssée d'un ambassadeur. Les voyages du marquis de Nointel (1670-1680)*, Paris, Plon, 1900, p. 17.

29 Jean-Louis Bacqué-Grammont, Sinan Kuneralp, Frédéric Hitzel, *Représentants permanents de France en Turquie*, Istanbul, ISIS, 1991.

30 Voir sur ce sujet Alfred Rambaud, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France*, Tome 1, Félix Alcan Éditeur, 1890 et Pierre Duparc, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.

31 Des présents sont envoyés au sultan, il y a une procession dans la ville avec l'armée de janissaires, suivie de la remise des *hilats* (longues robes d'honneur dont les étrangers doivent se vêtir), suivi du baise-main au Grand-Seigneur et d'un festin. Parfois, l'ambassadeur ne peut pas rencontrer le sultan directement et doit se contenter d'un échange avec le Grand-Vizir. L'attente pour être reçu varie, de deux à huit jours en moyenne.

dans les salons ; ils publient souvent leurs mémoires, apportant davantage de connaissances sur la culture turque³². À l'inverse – et ce n'est pas un point de détail – le sultan ne juge pas nécessaire de faire séjourner à long terme un envoyé en France, en Allemagne, en Angleterre ou en Italie. Il préfère l'envoi ponctuel d'émissaires³³ pour régler des affaires urgentes, comme Soliman Aga en 1669, épisode important dont nous reparlerons.

À travers les récits et les essais sur le sérail, la vie politique turque fascine et terrifie les observateurs occidentaux par sa violence et son chaos au XVIIe siècle. Le règne d'Ahmet Ier (1603-1617) connaît des bouleversements à l'intérieur et à l'extérieur du palais avec le soulèvement des *sipahis* (militaires dont le nombre a doublé au début du siècle) et le mécontentement croissant de la population, pressurée pour financer les campagnes militaires de l'Empire, qui conduit à des révoltes (en particulier, celle des Druzes). L'instabilité politique atteint son paroxysme après la mort d'Ahmet : son frère, Moustapha Ier ne règne qu'un an avant d'être remplacé par son neveu Osman II, qui est lui-même assassiné par les janissaires (garde royale), permettant à Moustapha Ier de reprendre le pouvoir, mais pour un an seulement ; c'est alors, en 1623, que Mourad IV, un frère d'Osman, le prive du trône sans juger nécessaire de le tuer. Pour éviter toute concurrence, il fait néanmoins assassiner ses trois frères (Beyezid ou Bajazet francisé, Soliman et Kasim) et commande la mort du plus jeune, Ibrahim, sur son lit de mort, mais son ordre n'est pas suivi³⁴. Son règne n'est pas plus tranquille pour autant : une nouvelle révolte des janissaires l'oblige à abandonner le pouvoir en 1632 pendant quelques années et à le reprendre par la force en faisant exécuter le Grand-Vizir Hafiz Ahmed Pacha, à l'origine de l'insurrection. Tyrannique et paranoïaque, il aurait espionné régulièrement la population stambouliote, déguisé en simple citoyen, et puni de mort tous ceux pris en train de boire ou de fumer (l'alcool et le tabac ayant été interdits par lui-même). Surveillance des mœurs et censure sont les terribles lois du sérail à cette époque : le poète de cour Nef'i, dont les vers étaient jugés trop irrévérencieux, fut étranglé par ordre du vizir de l'époque, Bayram Pacha.

Alors que le XVIe siècle avait connu la stabilité du règne glorieux de Soliman, le XVIIe est donc rythmé par les troubles politiques et la violence de ces intrigues de palais. Ce sont des bons

Une fois face au vizir, le protocole interdit de parler de politique, mais on échange des politesses. Le sorbet est servi à la fin de l'entretien, après avoir remis la lettre destinée au sultan.

32 Par exemple, Gabriel Joseph de Lavergne vicomte de Guilleragues, *Ambassades du comte de Guilleragues et de M. de Girardin auprès du Grand-Seigneur*, Paris, de Luines, 1687 ou « Relation de l'audience donnée sur le sofa par le Grand-Vizir à M. le comte de Guilleragues, le 28 octobre 1684 », *Curiosités historiques*, Tome 1, Paris, Vente, 1759, dont on trouve parmi les nombreuses informations données sur Istanbul, la description suivante de la salle du sérail du Grand-Vizir, à la page 59 : « elle étoit superbement ornée de peintures & de dorures, & meublée de minders et de coussins très-riches, ayant un bassin de marbre au milieu avec de grands jets d'eau... ». Ces descriptions nourrissent l'imaginaire de la haute société parisienne.

33 La liste des ambassadeurs ottomans est bien plus restreinte : Ibrahim Beg en 1569, Mutaher Müteferrika en 1595 et Huseyn Çavus en 1619, Soliman Aga en 1669 et un anonyme envoyé pour annoncer l'avènement de Soliman II en 1687. Kuneralp et Hitzel, *Représentants permanents de France en Turquie*, op.cit., p. 110.

34 Le fratricide est une pratique acceptée dans le sérail pour éviter toute concurrence : Mehmet III fit étrangler dix-neuf de ses frères, par exemple.

sujets dramatiques. Du terrible règne de Mourad, aussi appelé Amurat, sera tiré le *Bajazet* de Racine, directement inspiré des événements réels que nous venons d'évoquer, rapportés de Turquie par Monsieur de Césy. Mais l'Orient sanglant est exploité par les poètes tragiques dès la fin du XVI^e siècle, avec la représentation de *La Soltane* de Bounyn en 1561, très fortement inspirée d'une œuvre italienne du même nom, qui expose elle aussi les violences du harem, espace entièrement contrôlé par une femme et ses sombres passions. Il est dans la tradition turque de remettre le pouvoir à de très jeunes sultans, favorisant la régence prolongée de leur mère, pendant que le prince est placé au *kafes* (littéralement, « en cage ») où il dispose de tous les agréments mais reste soigneusement éloigné du pouvoir. Ce fut le cas du jeune frère de Mourad IV, Ibrahim Ier, qui laissa sa mère Kösem gouverner et mourut étranglé en 1648 lors d'un nouveau soulèvement conduit cette fois par le Grand Muphti (haut représentant religieux musulman). Ce n'est qu'à l'arrivée de Mehmet IV que la situation se stabilise, puisqu'il restera sultan pendant presque quarante ans (de 1648 à 1687)³⁵.

C'est ce sultan – qu'on appelle en France Grand-Turc ou Grand-Seigneur – qui aura à traiter avec Louis XIV. C'est lui qui autorisera son Grand-Vizir, Kara Mustafa, à mener l'attaque contre Vienne en 1683, et c'est lui qui commandera sa mise à mort après la défaite et qui devra céder le pouvoir à son frère en novembre 1687. Dans plusieurs tragédies de notre corpus, on retrouvera une rivalité forte entre ces deux figures du sérail³⁶.

L'Empire ottoman constitue donc une puissance qu'on ne peut plus négliger en 1680 : ambassadeurs et chefs d'État tentent de trouver des arrangements avec ce partenaire imprévisible. Des tensions apparaissent régulièrement entre les deux alliés : derrière une amitié de façade, la France n'hésite pas à frapper la Turquie indirectement en s'en prenant aux Étatsbarbaresques. Alors que les attaques s'accroissent et que ce climat d'insécurité constant ruine le commerce du Levant, Louis XIV se fait un devoir de lutter, à partir des années 1660, contre ces « tirans de la mer ». François de Bourbon puis Jean Bart et Abraham Duquesne remporteront de nombreux succès contre les corsaires orientaux en Méditerranée. L'armée française n'hésitera pas à s'imposer par la terreur, en bombardant non seulement Chio, Alger ou Tripoli, mais aussi Gênes,

35 Même si le début de son règne, connu sous le nom de « Sultanat des femmes », est marqué par une lutte de pouvoir sanguinaire entre sa mère Turhan et sa grand-mère Kösem. Turhan obtiendra la mort de Kösem et régnera à la place de son fils, qui se découvre pendant plusieurs années une passion pour la chasse l'éloignant pour un temps des affaires de l'État.

36 Il est d'ailleurs utile d'expliquer cette répartition du pouvoir à deux têtes qui se retrouve également dans plusieurs pièces que nous allons étudier : jusqu'au règne de Mehmet II, le sultan prenait lui-même le soin de réunir le divan (conseil des ministres) pour administrer les affaires de l'État mais on préféra ensuite laisser le Grand-Vizir se charger des décisions quotidiennes et le sultan, se retirer. Mais il était encore présent dans son absence, observant les réunions par une ouverture discrète pratiquée dans un des murs de la seconde cour du palais de Topkapi, ce qui lui permettait de suivre les discussions (ou de laisser ses ministres supposer qu'il les écoutait). Après les discussions sur les sujets les plus importants (affaires militaires, judiciaires et financières), les décisions prises étaient de toute façon soumises au Grand-Seigneur les mardis et dimanches pour être entérinées. Pour connaître en détail le fonctionnement de la société ottomane au XVII^e siècle, voir Norman Itzkowitz, *Ottoman Empire and Islamic Tradition*, *op.cit.*, pp. 37-61.

qui s'était montrée un peu trop favorable aux menées des brigands arabes, en 1684. Giovanni Paolo Marana, littérateur génois voulant s'attirer la bienveillance de Louis XIV, tira de ces événements une prosopopée cocasse, où les villes brûlées, Alger et Gênes, raisonnent philosophiquement sur les justes fondements de l'attaque française et sur la puissance illimitée du Roi-Soleil³⁷.

Un lien ambigu se construit donc entre ces deux grandes puissances que sont la France et la Turquie à l'époque que nous nous proposons d'étudier. Ces deux forces espèrent se débarrasser du royaume de Prusse pour s'imposer ensuite sur toute l'Europe, en tournant peut-être le dos à cette alliance intéressée. Mais l'hégémonie du Grand-Turc comme celle de Louis XIV touchent à leur fin et l'entrée en déclin de ces deux royaumes va redessiner durablement les équilibres politiques en Europe et dans cette partie du monde.

La période que nous choisissons d'étudier, de 1680 à 1688 est celle de l'apogée de l'Empire ottoman qui, jusqu'en 1683, constituera un danger permanent pour le monde occidental. Les années suivantes le feront entrer dans un lent déclin, dont le premier signe est la signature du traité de Karlovitz de 1699, qui oblige les Ottomans à abandonner la Hongrie et la Transylvanie, ainsi que l'Ukraine aux Polonais. L'orientomanie ou obsession de l'Orient que nous allons trouver dans les sociétés occidentales des années 1680 est donc liée à ce mélange d'attirance et de répulsion qui les lie à la Turquie à cette époque.

La date de 1680 est aussi choisie par Paul Hazard pour marquer le début de son étude sur la mise en crise de la conscience européenne³⁸, passant de la relative stabilité idéologique du siècle de Louis XIV au relativisme et à l'incertitude qui caractérisent le XVIIIe siècle. La période que nous étudierons est donc considérée comme un tournant majeur dans les mentalités de l'époque, un moment d'entre-deux où les fonctionnements de la société évoluent radicalement mais où perdurent des structures en apparence impérissables. Dans cette opposition entre un monde qui commence à mourir et un autre qui se lève, l'arrivée de l'orientalisme va jouer un rôle primordial, faisant pencher la balance vers la modernité et le renouveau car c'est de l'extérieur que peut venir le changement.

37 Giovanni Paolo Marana, *Dialogue De Genes et d'Algers Villes foudroyées, Par les Armes Invincibles de Louis Le Grand L'Année 1684 : Avec plusieurs particularitez historiques touchant le juste ressentiment de ce Monarque, et ses prétensions sur la Ville de Genes, avec les réponces des Genoïs*, Amsterdam, Desbordes, 1685.

38 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Hachette, Le livre de Poche, 1994.

LA NAISSANCE D'UNE INSTITUTION ROYALE : LIBRE OU CONTRAINTE ?

LA RÉUNION FORCÉE

C'est dans ce contexte particulier que naît la Comédie-Française. L'histoire du théâtre au XVII^e siècle est d'abord marquée par une rivalité constante entre trois compagnies prestigieuses : le Théâtre de Bourgogne, le Théâtre du Marais, et la Troupe de Molière. Par la décision royale du 18 août 1680, ces trois entités se trouvent fondues dans l'institution qui prendra peu après le nom de Comédie-Française.

L'Hôtel de Bourgogne, compagnie la plus ancienne qui tire son nom de son emplacement (l'endroit où résidaient les Ducs de Bourgogne, où se trouve la Tour Jean-sans-Peur), fut fondé à partir du début du XV^e siècle. Cette demeure passe aux mains, au XVI^e siècle, des Confrères de la Passion et de la Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ. Ils y construisent une salle de spectacle pour représenter d'abord des mystères jusqu'à leur interdiction, puis obtiennent du roi le monopole des représentations profanes³⁹. L'Hôtel de Bourgogne devient en 1628 la troupe royale de Louis XIII. Plusieurs acteurs de comédies (Gros-Guillaume, Turlupin, Gautier-Garguille) et de tragédie (la célèbre actrice Champmeslé et Montfleury) font la renommée de ce théâtre, qui doit pourtant subir la concurrence d'une nouvelle compagnie, le Théâtre du Marais, créée à partir de 1634.

Cette deuxième compagnie, dirigée par Montdory, tire son nom du quartier où il s'installe, rue Vieille-du-Temple, dans un ancien jeu de paume. L'emplacement, selon Chappuzeau, est quelque peu excentré⁴⁰ mais le théâtre tire bientôt sa célébrité des pièces mettant en scène le farceur Jodelet et des pièces à machines spectaculaires, mais aussi de la plume de Pierre Corneille, qui y fait exclusivement jouer ses œuvres au début, jusqu'au départ du comédien Floridor pour le Théâtre de Bourgogne en 1647. Des difficultés financières et la concurrence déloyale de ce théâtre rival, servi par les œuvres applaudies de Jean Racine⁴¹, conduisent à la dissolution de la compagnie en 1673, qui rejoint celle du défunt Molière.

Présentons enfin très rapidement « l'Illustre Théâtre » qui dut sa célébrité au génie de son comédien et auteur phare, Jean-Baptiste Poquelin dit Molière. Après des débuts difficiles et des tournées en Province pendant treize années, la compagnie retourne à Paris en 1658. Molière obtient la protection du Duc d'Orléans, frère du roi, après s'être fait remarquer lors d'une

39 Les comédiens intentent de nombreux procès contre les acteurs qui exercent sans autorisation ou ne payent pas les taxes qui leur sont dues. Jacques de Fonteny apparaît dans un bail de 1603 en tant que « contrôleur des comédiens français et étrangers », un vrai poste administratif dévolu à cette pratique.

40 « Cette troupe n'avait qu'un désavantage, qui était celui du poste qu'elle avait choisi à une extrémité de Paris, et dans un endroit de rue fort incommode. » in Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre françois*, Lyon, Michel Mayer, 1674, p. 189.

41 Mais aussi de Boyer, l'abbé Abeille, Ferrier de la Martinière, La Thuillerie, Pradon, Deshoulières... Tous les grands dramaturges du moment (à l'exception des Corneille) espèrent voir leurs œuvres représentées à l'Hôtel de Bourgogne.

représentation de la tragédie de Corneille, *Nicomède*. La salle du Petit-Bourbon leur est confiée jusqu'à 1661 où ils sont transférés au Palais-Royal qu'ils partagent avec les comédiens italiens. Devenus les comédiens du roi, ils enchaînent les triomphes, malgré plusieurs cabales contre *Tartuffe* et *Le Festin de pierre*, pièces jugées impies par des représentants religieux qui ont l'attention du roi. Molière meurt en 1673, la troupe passe sous la direction du comédien Edouard Lelièvre, marquis de La Grange, et se voit chassée par le roi du Palais-Royal qui est donné au compositeur et chef d'orchestre italien Lulli. Après quelques recherches, la troupe de Molière s'établit dans un jeu de paume que nous allons présenter, celui du Théâtre Guénégaud, qui accueille en juillet 1673 les comédiens du Marais, mais aussi les Italiens qui participent au loyer à raison de 1200 livres par an, puis en 1680 les anciens du Théâtre de Bourgogne.

La Comédie-Française n'est donc ni la maison de Molière qui n'y mit jamais les pieds, ni une nouvelle salle créée par le pouvoir monarchique pour mettre à l'honneur le répertoire français. Elle est le fruit d'une réunion forcée, décidée par Louis XIV et immédiatement suivie d'effet, puisque le 25 août 1680, soit sept jours après le décret du roi, sont représentées *Phèdre* de Racine et *Les Carrosses d'Orléans* de La Chapelle au Théâtre Guénégaud. Si on en croit les registres de La Grange, il y eut ce jour-là de très bonnes recettes, mettant en évidence l'intérêt du public pour ce « nouveau » théâtre : 1424 livres 5 sols⁴² alors que trois jours avant, le 23 août, la recette n'était que de 685 livres 5 sols.

Aujourd'hui la jonction des deux troupes s'est faite et MM. de l'hostel de Bourgogne ont représenté avec nous. 78	
Aujourd'hui dimanche 25 août 1680	
Phèdre et Les Carrosses d'Orléans.	
Theatre cent cinquante billets à 3 ^{es}	450 ^{es}
Premieres Loges cinquante cinq billets	165 ^{es}
Amphitheatre	
Secondes Loges deux cens quinze billets	322 ^{es} 10 ^s
Trois mes Loges dix sept et douze billets	72 ^{es}
Parterre cinq cens cinquante trois billets	414 ^{es} 15 ^s
Recueu en tout	1424 ^{es} 5 ^s
Frais ordinaires	70 ^{es} 2 ^s
Pensions	13 ^{es} 10 ^s
Frais extraordinaires de la petite piece	6 ^{es} 15 ^s
Autres frais	1 ^{er} 11 ^s
Regalia	3 ^{es} 11 ^s
Reche et mis en main de M. de La Grange	
Deux cens quatre vingt dix huit livres six s.	1298 ^{es} 16 ^s
PART. Ceant en Aquiesce	
Reste es main de Monsieur de La Grange Trente	
Leurs pour les fermes	30 ^{es}
Devoence	1424 ^{es} 5 ^s

Figure 3: Registre de La Grange daté du 25 août 1680. On peut lire en haut : « Aujourd'hui la Jonction des deux troupes s'est faite et MM. de l'hostel de Bourgogne [sic] ont représenté avec nous. » Source: Gallica.

42 Qu'André Blanc convertit en « environ 21 600 euros » ; André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, Paris, Perrin, 2007, p. 18.

À partir de ce jour, la Troupe de Guénégaud est réunie définitivement à celle de l'Hôtel de Bourgogne et les comédiens, jadis rivaux, doivent travailler de concert. Un changement si radical aurait pu demander quelques temps de mise en place, surtout au regard des contraintes de représentation du lieu. Mais il faut croire que la décision royale ne pouvait pas attendre et, pendant huit saisons d'affilée, les comédiens français assurèrent une programmation continue jusqu'à leur expulsion de l'Hôtel Guénégaud en 1687 et l'ouverture de la deuxième salle de l'histoire de la Comédie-Française, rue des fossés Saint-Germain, en avril 1689.

UN PUBLIC HÉTÉROGÈNE

Dans ce jeu de paume transformé en salle de spectacle aux dimensions restreintes peuvent converger plus de mille deux cents spectateurs, les meilleurs jours. La Comédie-Française réunit entre ses murs majoritairement des hommes venus de tous les coins de Paris, des plus huppés aux plus mal famés. Charles Mazouer, dans son étude en trois tomes sur le théâtre du XVIIe, reconnaît qu'il serait « bien difficile de pousser très avant l'enquête sur la composition sociale des publics ! Une authentique sociologie du public de théâtre est bien impossible à trois siècles de distance : les éléments statistiques et économiques font le plus souvent défaut. »⁴³ Il recommande donc la plus grande prudence dans l'analyse des données disponibles : « ces comptages partiels ne constituent pas une jauge suffisante des succès théâtraux de la période et donc de la variété et de l'évolution des goûts du public. »⁴⁴ Il ajoute que le « public du dimanche était certainement plus populaire, mais avec la même prédominance de la petite bourgeoisie. »⁴⁵ Le théâtre de l'époque n'est pas un divertissement accessible à tous et son public demeure restreint. Il faut payer 15 sols pour se divertir : le prix d'entrée correspond à une journée de travail de dix heures à cette époque. De plus, les ouvriers ne peuvent venir au spectacle qui commence en fin d'après-midi, pendant les heures de travail. Eugène Despois établit par un calcul approximatif que le public du XVIIe siècle est bien plus restreint que celui du XIXe siècle⁴⁶. Charles Mazouer abonde dans le même sens : « Au regard de la population française, l'ancrage du loisir théâtral reste infime, voire dérisoire numériquement. Que pèsent 50 000 spectateurs par an parmi 20 000 000 de Français ? »⁴⁷ C'est moins d'un pour cent de la population qui constitue les destinataires des œuvres des comédiens du Français. Notre étude doit tenir compte de cette réalité pour s'intéresser à la réception des œuvres analysées.

Les spectateurs de Guénégaud peuvent être encore subdivisés en « publics », ce qui serait « plus juste (...) eu égard à la diversité des lieux, des circonstances et des couches sociales

43 Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Tome 1, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 132.

44 *Ibid.*, p. 140.

45 Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Tome 3, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 36.

46 Celui-ci reprend le chiffre de 800 représentations annuelles, donné par Chappuzeau, et le compare aux 5000 représentations de la douzaine de théâtre qui jouent tous les jours de l'année à la date de parution de son essai. Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1886, p. 361

47 Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Tome 2, Honoré Champion, Paris, 2010, p. 129.

concernées »⁴⁸. À côté des amateurs de divertissement qui n'ont pas de connaissances poussées sur l'art dramatique, il y a les érudits. D'abord le public de cour : plus restreint, plus homogène et plus contraint dans ses goûts. Il fait « en quelque sorte le lien entre la Ville et la Cour. Les deux publics n'étaient pas rigoureusement séparés mais entretenaient un courant d'échange constants quant aux valeurs et aux goûts, et réagissaient l'un sur l'autre. »⁴⁹ Il faut attirer les nobles car c'est eux qui achètent les meilleures places tandis que les bourgeois occupent les places des amphithéâtres et du parterre. Certains nobles écrivent sur le théâtre mais ils sont rares.

En plus de ce public cultivé, on peut considérer trois « secteurs » : « les théoriciens, les journalistes et les amateurs » qui vont constituer les premières sources à explorer pour connaître la réception d'une représentation. Mais « la belle époque des théoriciens est passée, l'époque où ils donnaient le ton et expliquaient doctement comment il fallait juger les pièces de théâtre, comment il fallait les goûter et les apprécier. »⁵⁰ On lit plutôt l'auteur et sa préface lorsque l'œuvre est publiée. Avant cela, on discute âprement. La presse est séparée en deux par Mazouer : les « gazettes sérieuses et ennuyeuses » et la « petite presse » qui offre à ses lecteurs un « potin plaisant, vif, spontané et superficiel » :

L'information donnée dans ses comptes-rendus est très généralement brève, fort insuffisante, et à tout prendre fort insignifiante, tous les journalistes évitant le jugement et entonnant la louange systématique. Loret est sec ; Robinet juge davantage, non sans finesse parfois. Mais tout cela reste pauvre de contenu, monotone, et peu digne d'une authentique critique théâtrale.⁵¹

Il faut ajouter à cette liste *Le Mercure Galant*, publié à partir de 1672. Jean Donneau de Visé (que Charles Mazouer juge plein de « sagacité » et doté d'une « véritable intelligence critique vis-à-vis des œuvres du théâtre »⁵², étant lui-même dramaturge) en est le rédacteur en chef de 1678 à 1710. Il pratique lui aussi la « louange systématique » et ne rentre que très rarement dans le détail lorsqu'il offre une critique du jeu d'acteur ou de la scénographie. Mais de nombreuses créations ou reprises se trouvent recensées dans ses pages.

Enfin, la troisième catégorie regroupe les écrits (parfois privés) des amateurs comme Jean de La Fontaine, Madame de Sévigné et son ami Roger de Bussy-Rabutin, ou Charles de Saint-Évremont. Philippe Hourcade émet quant à lui des réserves sur la crédibilité des témoignages de ces trois types de spectateurs :

Si ces manières de témoignages empruntent leur matière à la réalité historique, ce qui est toujours bon à prendre, en revanche leur crédibilité est tributaire de la qualité d'observation du regard, et aussi de sa sélection propre, quand il ne retient que ce qui se rapporte à sa formation culturelle, à sa situation du moment sans compter les aléas de la mémoire, oublieuse ou fantaisiste, les codes particuliers du genre d'écrire utilisé, les contraintes morales, mondaines ou politiques.⁵³

48 *Ibid.*, p. 130.

49 *Ibid.*, p. 131.

50 *Ibid.*, p. 144.

51 *Ibid.*, p. 145.

52 *Ibid.*

53 Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, 2002, p. 27.

Philippe Hourcade met le doigt sur une véritable difficulté à laquelle il faut s'affronter dans l'analyse des commentaires de spectateurs des pièces de l'époque : une certaine « myopie » conduit le rédacteur à proposer des réflexions très générales et floues. Son expérience de spectateur n'est pas convoquée, rendant comparables tous les spectacles en définitive : « pour eux, ballets, mascarade, opéra, fête, comédie même, relevant du domaine frivole et passager du divertissement, ne peuvent intéresser les gens du métier, et ne sauraient être pris en considération. »⁵⁴ Cette critique ne s'applique pas à des personnes érudites et passionnées de théâtre comme Madame de Sévigné ou Roger de Bussy-Rabutin, qui offrent un éclairage bien plus personnel (et souvent très subjectif) sur les pièces du répertoire, mais n'expriment pas un avis nécessairement partagé par le reste des spectateurs : les propos de Madame de Sévigné sur Jean Racine en témoignent. C'est donc pour ce public multiple et hétérogène que les comédiens de Guénégaud tentent de jouer. Il faut plaire à tout ce monde-là, des doctes exigeants aux laquais fauteurs de troubles. La tâche se révèle ardue : les cabales contre tel ou tel auteur sont contrebalancées par le brouhaha des spectateurs conquis.

GUÉNÉGAUD : ESPACE DU CONSENSUS OU DU DISSENSUS ?

De là un véritable paradoxe que notre étude se propose de mettre en lumière : on pourrait d'abord penser que la Comédie-Française est un lieu au service du pouvoir puisque c'est par la volonté du roi qu'elle est fondée. La décision de Louis XIV émane, certes, d'une quête d'unité : au-delà des avantages économiques qui consistent à réunir deux troupes rivales en ne fournissant plus qu'une subvention, il s'agit de créer un seul théâtre français où les meilleurs comédiens et comédiennes pourront montrer leur talent et exposer une image directe de la réussite culturelle française aux yeux des observateurs extérieurs et des spectateurs érudits. On rajoute ainsi à l'énumération précédente : un peuple, une Nation, un souverain... un théâtre. C'est aussi plus commode pour avoir un œil sur la programmation, un droit de regard artistique que Louis XIV octroie, à partir de 1684, à sa belle-fille, la dauphine. Dès les premières années, la Comédie-Française se construit et s'organise en société avec des règles et des statuts de plus en plus précis de 1680 à 1687, date où le roi ordonne l'expulsion des comédiens de l'Hôtel Guénégaud pour éviter un voisinage gênant aux résidents du Collège des Quatre-Nations, récemment construit.

Mais les conditions d'existence réelles de ce théâtre semblent remettre en cause son statut d'institution esthétique guidée par le politique. La question de la liberté des créateurs (comédiens et auteurs) face à une volonté de contrôle par les représentants de la monarchie se pose donc et rattache notre interrogation aux problématiques soulevées dans *Le Spectateur émancipé* par Jacques Rancière, qui analyse le rapport entre le politique et l'esthétique dans l'œuvre d'art. Les concepts de « *dissensus* » et de « *consensus* » forgés dans cet essai nous semblent opérants pour

⁵⁴ *Ibid.*, p. 31. Précisons que Philippe Hourcade parle dans ce passage des courtisans de haut rang comme le duc d'Enghien ou la princesse Palatine.

penser la dramaturgie des pièces et les effets qu'elles peuvent produire sur le public de Guénégaud.

L'art au service de l'idéal monarchique semble se donner pour objectif de construire du *consensus* :

L'écart entre les fins de l'art critique et ses formes réelles d'efficacité a été tenable tant que le système de compréhension du monde et les formes de mobilisation politique qu'il était censé favoriser étaient assez puissants par eux-mêmes pour le soutenir. Le consensus signifie l'accord entre sens et sens, c'est-à-dire entre un mode de présentation sensible et un régime d'interprétation de ses données. Il signifie que, quelles que soient nos divergences d'idées et d'aspirations, nous percevons les mêmes choses et nous leur donnons la même signification.⁵⁵

Sans être appliqué au théâtre du XVIIe, ce que décrit Jacques Rancière entre en résonance avec le dispositif esthétique de cette époque qui est porté par une « mobilisation politique (...) assez puissant[e] » (la Monarchie Absolue) pour imposer sa « compréhension du monde ». Voilà ce qu'il écrit à propos du théâtre du XVIIe :

La scène théâtrale classique était censée être un miroir grossissant où les spectateurs étaient conviés à voir, sous les formes de la fiction, les comportements des hommes, leurs vertus et leurs vices. Le théâtre proposait des logiques de situations à reconnaître pour s'orienter dans le monde et des modèles de pensée et d'action à imiter ou à fuir. Le *Tartuffe* de Molière enseignait à reconnaître et à haïr les hypocrites, le *Mahomet* de Voltaire ou le *Nathan le Sage* de Lessing, à fuir le fanatisme et à aimer la tolérance.⁵⁶

Si la scène est un espace où l'on présente au spectateur des comportements mimétiques afin de lui indiquer ce qu'il faut faire et ne pas faire, il y a donc une sorte de prolongement de la vision du monde qu'il se fait et de la représentation qui lui est donnée à voir. C'est en cela que l'expérience est consensuelle : dans l'art du XVIIe – et dans le théâtre en particulier – nous partons de l'hypothèse que le but monarchique, servi par le jugement des érudits, est de construire un *consensus* entre spectateurs à travers l'œuvre, un « accord entre sens et sens », de poser un signe égal entre représentation (« mode de présentation sensible ») et réception (« régime d'interprétation de ses données »). La fonction dévolue au départ à la Comédie-Française serait donc de contribuer à créer l'unité, sur le plan du sensible. Cela se voit tout particulièrement à travers la règle de bienséance interne : l'Oriental montré sur scène convient à une certaine idée communément admise de ce qu'il devrait être. Dans une « communauté harmonieusement tissée », comme celle de l'Ancien Régime, « où chacun est à sa place, dans sa classe, occupé à la fonction qui lui revient et doté de l'équipement sensible et intellectuel qui convient à cette place et à cette fonction »⁵⁷, l'espace interprétatif laissé au spectateur – qui est, selon Jacques Rancière, le rouage essentiel au cœur de la question du jeu entre esthétique et politique – semble dans ces conditions limité. Ce participant indispensable de la séance théâtrale n'est pas assez sollicité et

55 *Ibid.*, p. 75.

56 *Ibid.*, p. 58.

57 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 48.

reste dans une forme de passivité à première vue : « être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir », écrit Jacques Rancière⁵⁸. Mais le spectateur de Guénégaud est-il entièrement soumis à la vision qui lui est présentée sur scène du monde oriental et du monde en général ? Entre-t-il dans l'harmonie esthétique qu'on lui offre, si tant est que les créateurs (dramaturges et comédiens) souhaitent créer une œuvre porteuse des valeurs absolutistes et des vérités établies, ou reste-t-il libre de questionner et de contrarier la séance théâtrale à laquelle il participe ? L'œuvre dramatique elle-même n'échappe-t-elle pas à la vigilance à la fois des auteurs et des autorités ?

Par-delà la volonté de contrôle du pouvoir, il se glisse nécessairement du *dissensus* dans l'opération de représentation du réel familier ou inconnu sur la scène de la Comédie-Française : un écart entre l'image consensuelle et celle que se figure le spectateur. C'est dans cet écart interprétatif qu'apparaît le politique, par le retour de l'instabilité du dialogue entre scène et salle et entre spectateurs. Le fonctionnement de l'art dramatique est fondamentalement dissensuel puisqu'il invite un ensemble de sensibilités hétérogènes à se rassembler pour partager un spectacle. On retrouve l'idée formulée par Christian Biet sur le théâtre conçu comme séance quasi-judiciaire qui produit un jugement de l'assemblée :

C'est là qu'il est pris entre une fonction de lien social, via le divertissement, le loisir, la puissance de cohésion et l'émotion esthétique commune, et une fonction de décalage, qui donne à ce lieu une autre valeur, une valeur de diffraction, de contradiction et de critique, de savoir dialectique critique, et qui induit, ou provoque, le phénomène de jugement.⁵⁹

Il nous faudra donc analyser les objectifs poursuivis par les créateurs de cette nouvelle institution qu'est la Comédie-Française pour établir si une logique politique, consensuelle ou dissensuelle, sous-tend la création et la représentation du répertoire, et des pièces orientalistes de ce répertoire, dans les années 1680. Quel rôle peut jouer dans la société parisienne de 1680 le seul théâtre en langue française autorisé ? Est-il pensé véritablement comme un instrument de pouvoir et de propagande ou apparaît-il comme une zone franche, échappant en partie à la volonté monarchique et se constituant en espace où l'émergence et la confrontation de nouvelles idées est possible ?

L'art dramatique doit se renouveler en 1680 : Molière est mort, Corneille a pris sa retraite, Racine s'est reconverti en historiographe royal. Qui reste-t-il pour le faire ? Un sentiment de déclin pousse le public à se tourner vers d'autres scènes : le théâtre italien commence à braver l'interdit et jouer en français, la foire brasse spectateurs populaires et érudits, qui apprécient la liberté et l'inventivité scéniques qu'on y trouve. L'opéra, dont Lulli détient le monopole, s'impose

58 *Ibid.*, p. 8.

59 Christian Biet, "Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale", in Marie Bouhaïk-Gironès, Jelle Koopmans, Katell Lavéant (dir.), *La Permission et la Sanction, Théories légales et pratiques du théâtre (XIVe-XVIIe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 322.

enfin comme un spectacle total, s'adressant à tous les sens en proposant un plaisir auditif, intellectuel, visuel, en résumé synesthésique. L'enjeu pour les comédiens français, face à cette concurrence farouche, est d'attirer les spectateurs dans un contexte de difficultés financières croissantes. Au cours de ces huit saisons (nous ajoutons la saison 1688-1689, puisque les comédiens continuent à jouer en attendant de trouver un nouveau lieu), un répertoire se constitue, en mêlant des « classiques » des grands auteurs et des nouveautés. Nous allons nous interroger sur la place qui est laissée à l'Orient dans ce nouveau répertoire.

ORIENT ET ORIENTALISME : DES MIRAGES DE LA PENSÉE OCCIDENTALE

UN ORIENT, DES ORIENTS : ÉLOIGNEMENT ET CONNAISSANCE

Mais qu'est-ce que l'Orient ? Une zone géographique ou géopolitique ? Un ensemble qui tire sa cohérence d'une culture ou d'une religion commune ? Comme le rappellent à la fois Pierre Richelet et Antoine Furetière dans les deux dictionnaires qu'ils publient à la fin du XVII^e, le terme « Orient » est le point « où le Soleil se lève », « où nous voyons lever le Soleil & les astres » et par extension, « se dit aussi des Provinces qui sont situées à notre esgard vers les lieux où nous voyons lever le Soleil ». L'insistance sur le mouvement du soleil provient de l'étymologie de participe présent du verbe « *orir* » qui veut dire « naître » ou « se lever » en latin. « *Oriens* » est le « Levant », ce point cardinal qui s'oppose à l'Occident, le « couchant », endroit où le soleil disparaît en fin de journée. Ce repère à la fois temporel et géographique peut être perçu par les hommes de manière empirique, sans connaissances astronomiques préalables. Mais la définition est insuffisante car il faut choisir un point fixe pour établir l'Orient et l'Occident. Antoine Furetière précise pour l'adjectif « Oriental » qu'il désigne ce « qui est situé vers l'Orient à nostre esgard. La Syrie, la Palestine sont des pays orientaux. Le Japon est oriental à la Chine. » On comprend que ce repère est mouvant car, sur la sphère terrestre, chaque région est à l'orient d'une autre. L'Amérique est un continent oriental pour l'Asie, et, à ce compte, la Russie est plus orientale que tout l'Asie réunie, à l'exception du Japon. Si l'on considère les deux mots arabes équivalents, la question devient d'autant plus épineuse car le « *Machrek* » ou « *Machriq* » (« Levant » qui désigne une zone floue englobant les pays de la Syrie à l'Irak) s'oppose au « *Maghreb* » (« Couchant »), que nous situons pourtant dans l'espace culturel appelé Orient⁶⁰. Pire encore, le Maroc est géographiquement plus à l'Ouest que la France ! La définition de l'Orient la plus objective dépend donc toujours d'un observateur qui se positionne par rapport au monde qui l'entoure. Ce qui fait dire à Ines Horcani :

60 Ines Horchani, « L'ailleurs et l'altérité dans la civilisation et la littérature arabes », in Claudine Le Blanc, Jacques Weber (dir.), *L'Ailleurs de l'Autre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, pp. 59-71.

Littéralement, l'orient et l'occident, dans la langue arabe, dépendent du lieu où le locuteur se trouve. De ce fait, le monde arabe ne paraît pas avoir de centre fixe, ou plus précisément, semblent s'y déployer de multiples focalisations. Ce fait remarquable apparaît d'ailleurs dès avant l'avènement de l'islam, pour trouver ensuite des échos à la fois dans le rite musulman, et le texte coranique. Cet aspect multifocal ou décentré du monde peut donc être, selon nous, considéré comme une constante de la civilisation arabe.⁶¹

Dans cette première approche définitionnelle, tout l'ambiguïté du concept apparaît : l'Orient est un repère instable, toujours lié à un point qui peut se déplacer. Géographiquement, il est tout aussi difficile de le circonscrire car il s'étend sur trois continents : l'Europe, l'Afrique et l'Asie. Où s'arrête géographiquement cet espace et quels critères peut-on retenir pour en dessiner les contours ? La distinction reste délicate à établir de manière nette :

Il faut bien avouer qu'aujourd'hui encore il est difficile d'avoir une idée spontanément précise de cette vaste région. Pour tenter de la circonscrire et donc de la dominer quelque peu, on parle à la fin du dix-neuvième siècle, de Moyen-Orient pour désigner les régions riveraines de la Méditerranée, de la Mer rouge, du golfe d'Oman et du golfe persique (la Turquie, la Syrie, l'Arabie Saoudite, le Liban, l'Égypte, l'Irak et l'Iran en font partie) et d'Extrême-Orient pour les pays d'Asie situés à l'est du détroit de Malacca (la Chine, le Japon, la Thaïlande par exemple). Au dix-huitième siècle, on est bien loin de ces nuances. Pour le grand public, l'Orient est une notion vague renvoyant davantage à des mystères et des légendes qu'à des découpages géographiques précis.⁶²

Jean-Paul Charnay note que l'expression d'« Outre-mer » trouvait davantage sa place dans les textes anciens, le terme d'Orient restant à définir. « Nous dissociions : Barbarie et Levant ; Afrique septentrionale et Méditerranée orientale. Et au-delà : Proche-Orient, Moyen-Orient, Extrême-Orient. Un Orient restreint, un Orient élargi, un Orient dilaté. »⁶³ On ne pourra donc se réduire à une définition unique du terme « Orient ». Ni à une image unique de l'Oriental : dans chacune de ces zones culturelles, un grand nombre de populations coexistent⁶⁴.

Proche-Orient, Moyen-Orient, Extrême-Orient : ces adjectifs indiquent toujours un éloignement par rapport à un point central européen, placé comme référent à partir duquel se calcule toute

61 *Ibid.*

62 Christelle Bahier-Porte, « Les notes dans les premiers contes orientaux », [En ligne], *Féeries*, n°2, 2005. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/106> (Consulté le 27/03/2019)

63 Introduction de Jean-Paul Charnay in *L'Orient : Concept et images*, Civilisations n°15, 15e colloque de l'Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, Paris, 1987, p. 5.

64 En plus des Turcs, on peut citer des populations aussi différentes que les Persans, les Mongols, les chrétiens d'Arménie et de Géorgie, des populations kurdes, Karakalpaks, Kirghitz, Kazaks, Ouzbeks, des Russes, des Mordves, les Tchouvaches, les Techérémisses, Tartars, Bachkirs et Kalmouks mongols. Plus à l'Est, une zone bien moins connue par les voyageurs français, car l'espace est occupé majoritairement par les Portugais, les Hollandais et les Espagnols depuis le XVIe siècle. L'Inde des grands Mogols qui luttent contre la culture hindouiste, l'Asie du Sud-Est majoritairement bouddhiste sauf l'Indonésie qui est musulmane, sans oublier des Philippins convertis par les Espagnols à la religion catholique. Le Siam envoie une ambassade en France en 1684 et accorde peu après Bangkok aux Français mais qui seront expulsés peu après par Phetracha après son coup d'État en 1688. Ces événements provoquent un intérêt vif pour ce pays du bout du monde dans la période que nous allons étudier. Au même moment, les missions jésuites envoyées par le roi en Chine permettent de découvrir ce gigantesque empire où les Mandchous luttent contre les Ming et les Mongols pour s'imposer. Le Japon est un pays fermé de l'intérieur : effrayé par une invasion prochaine des Européens, l'État commande l'exécution des chrétiens en 1597 puis leur expulsion en 1614. Les Japonais ont l'interdiction formelle d'aller à l'étranger (1635) et le Japon se replie sur lui-même jusqu'au milieu du XIXe siècle.

distance. La vision des observateurs qui n'ont pas voyagé est régie par cette logique d'éloignement : plus l'Oriental est proche et mieux il est connu. Plus il s'éloigne, plus ses spécificités s'effacent. Si l'Européen a quelque connaissance du monde oriental de la Méditerranée (auquel il faut ajouter l'Afrique du Nord, du Maroc à la Libye), la géographie au-delà de l'Inde reste pour lui des plus brumeuses à l'époque qui nous intéresse, s'il n'est pas voyageur, commerçant, ou l'un et l'autre comme c'est le cas de Jean Chardin ou Jean-Baptiste Tavernier.

Ce panorama complexe de la mosaïque orientale échappe donc en grande partie aux consciences européennes au XVIIe siècle, et même au XVIIIe siècle : « Sous le nom d'Orientaux, je ne comprends pas seulement les Arabes et les Persans, mais encore les Turcs et les Tartares et presque tous les peuples de l'Asie jusqu'à la Chine, Mahométans ou païens et idolâtres », écrit le futur traducteur des Mille et une nuits, Antoine Galland, à la fin du XVIIe⁶⁵. Ces récits feront effectivement voyager le lecteur dans une vaste zone orientale allant de l'Égypte à Sumatra. Qu'il y ait des sunnites et des chiites, que les Mores soient différents des Turcs, et les Turcs des Arabes⁶⁶, que des Orientaux vivent encore en Europe et que des Occidentaux soient établis en Orient : tout cela, l'Europe l'ignore ou feint de l'ignorer. Un peuple se fond facilement dans un autre, comme ces populations de nomades que l'on appelle « Égyptiens et Égyptiennes » (aujourd'hui nommées de manière tout aussi floue « Gitans », « Manouches », « Roumains », « Bohémiens », « Romanichels » ou « Tsiganes »), parce qu'on les croit venues d'Égypte.⁶⁷ Il en va de même au XVIIIe, dans les comédies de Lesage où « les mœurs de la Chine sont confondues avec celles de la Perse, et les mœurs de la Perse avec celles de la Sicile ou de l'Inde. »⁶⁸

De cette rapide étude de ce que l'Orient représente en 1680, nous pouvons tirer un paradoxe important : l'espace oriental est aussi complexe et diversifié qu'il est flou et homogène pour les consciences européennes et françaises, et donc pour les spectateurs de Guénégaud. Les récits de voyageurs peuvent faire évoluer cette vision imprécise de l'Orient : publiés en grand nombre dans les années 1670-1680, ils sont majoritairement des relations qui concernent l'espace oriental. Mais l'Orient est une réalité qui ne peut s'appréhender que dans le détail et de manière empirique : le récit de Marco Polo, qui a parcouru la fameuse route de la soie de l'Europe à l'Extrême-Orient,

65 Cité par Christelle Bahier-Porte, « Les notes dans les premiers contes orientaux », *op.cit.*

66 « Une ethnographie sommaire y distinguait les "Maures", habitant les villes, et les "Arabes", peuplant la campagne, sans bien différencier parmi ceux-ci nomades et sédentaires, arabophones et berbérophones. Au reste, tous ces "mahométans" étaient généralement dits "Turcs" quand il s'agissait de les penser d'un point de vue politico-religieux par rapport à l'Europe chrétienne. » Michel Fontenay, *La Méditerranée entre la Croix et le Croissant*, *op.cit.*, p. 320.

67 Leur présence répétée dans les pièces de Molière de notre corpus montre leur importance dans la société française du XVIIe siècle. Population à la fois étrangère et familière, objet de tous les fantasmes. Voir à ce sujet l'étude de François Moureau, « Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville : la trace gitane sous Louis XIV », in *Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique*, Paris, PUPS, 2005 et Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 947 et suivantes.

68 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 234.

publié dès le XIII^e siècle, n'a pas construit une conscience de cette diversité de cultures et de peuples, tout au plus une mythologie mystérieuse pour les plus érudits⁶⁹. Les Français ne connaissent de l'Orient qu'une toute petite part émergée, celle avec laquelle ils ont pu rentrer en contact (l'Orient du Maghreb ou du Levant), dont ils ont reçu indirectement des informations de voyageurs ou d'ambassadeurs (l'Orient turc ou persan, principalement), ou tout simplement à partir de ce savoir millénaire qui se mélange aux vieux fantasmes hérités des croisades : celui qui fait de l'Oriental un hérétique et un ennemi de choix. Cette simplification montre que les Européens n'ont pas conscience de la diversité de croyances⁷⁰ et de cultures qui constitue la mosaïque orientale. On comprend donc pourquoi l'Empire ottoman s'impose dans les esprits comme la grande puissance orientale de l'époque.

Notre première définition de l'Orient s'est complexifiée et simplifiée à la fois : du point de vue de l'historien-géographe, ce monde est une construction mentale regroupant un vaste ensemble de peuples aux cultures et aux croyances très différentes ; aux yeux des contemporains de Louis XIV, s'ils ne sont pas voyageurs ou érudits, l'Orient se trouve résumé par la réalité turque et barbaresque, celle qui se manifeste de la manière la plus directe et la plus inquiétante. L'idée sommaire qui en résulte est un mélange d'étrangeté dangereuse et de raffinement fascinant qui va fonder durablement une passion de l'Orient ou orientomanie en France dans les années 1660-1680.

AUX SOURCES DE L'ORIENTALISME

La citation de Victor Hugo que nous avons remise en cause n'est pas entièrement fautive : on sait que les créateurs ont, depuis la Renaissance, pris les penseurs et artistes de l'Antiquité gréco-romaine pour modèles. Mais n'y a-t-il pas déjà, à la fin du XVII^e siècle, une volonté de réforme esthétique qui passe par la recherche de nouveaux sujets, pourquoi pas des sujets orientaux ? C'est le point de départ de notre étude du corpus de la Comédie-Française de 1680 à 1688. Nous allons

69 *Conteurs florentins*, cité par Pierre Martino, *Ibid.*, p. 12 : « les savants qui le lisaient pouvaient connaître les “chemins menant aux épices précieuses, à la poudre d'or, à l'encens, à l'ivoire, aux bêtes rares, aux ruines colossales, aux rites étranges, aux voluptés mortelles. Le Soudan de Babylone, le prêtre Jean, le grand Khan des hommes à la face jaune, le vieux de la Montagne, les émirs et les khalifes, Mahomet, les pères de la Thébaidé, les ermites du Gange, formaient là-bas comme une humanité extraordinaire” »

70 L'Orient reste le berceau de toutes les religions monothéistes, du judaïsme au christianisme qui s'y sont épanouis. Malgré un grand nombre de conversions forcées, les juifs, les chrétiens et les zoroastriens ont la permission de suivre leur culte en payant une taxe spécifique dans les pays musulmans. L'Église, héritée de l'immense empire romain, s'est constituée spirituellement dans l'opposition entre un Orient (l'Empire byzantin) et un Occident (régé par la Papauté) chrétiens après le schisme de 1054. La rupture entre ces deux empires frères se cristallise lors du sac de Constantinople au cours de la quatrième croisade (1204). Après avoir été pillé par des chrétiens, Constantinople est abandonnée aux invasions turques. Mais de nombreux chrétiens vivent encore en Orient dans les années 1680 en Iran, en Syrie, en Arménie : certains s'installent à Alep, Damas, au mont Carmel à cette époque, les maronites du Liban exercent leur religion dans une relative liberté et les moines grecs gardent précieusement le Saint-Sépulcre. Louis XIV obtiendra du Grand-Turc le titre de « Protecteur » de ces populations, en particulier dans les lieux de pèlerinage contrôlés par l'Empire ottoman. L'installation au Maghreb des juifs séfarades chassés d'Espagne et du Portugal et des Morisques andalous d'Espagne enrichit encore ce tableau bigarré.

tenté d'établir l'existence d'un orientalisme qui précède le XIXe siècle comme le pense Hugo, mais aussi le XVIIIe siècle comme le conçoit Edward Saïd, spécialiste de la question au XXe siècle, à l'origine d'un ouvrage, *L'Orientalisme*, qui a remué la communauté scientifique à la fin des années 1970. Celui-ci considère la seconde moitié du XVIIIe siècle comme le temps de l'orientalisme. C'est au cœur de la bataille entre les deux pays rivaux que sont la France et l'Angleterre pour le contrôle du bassin méditerranéen et de l'Égypte, qui donne un accès aisé à toute l'Asie, que se développe une pensée construite, d'abord chez les artistes puis chez les scientifiques, cherchant non seulement à étudier mais à administrer la « matière orientale » dans tous les domaines possibles : domaine économique, politique, sociologique, culturel, religieux... À cette époque, l'Empire ottoman qui régnait auparavant sur tout le Moyen-Orient, le Maghreb et une partie de l'Est et du Sud de l'Europe n'est plus que l'ombre de lui-même : il perd donc sa puissance géopolitique, au moment même où ces nations européennes, et d'autres, rêvent d'un empire colonial qui s'étende sur le monde entier. Le Siècle des Lumières serait donc, selon Edward Saïd, celui de l'orientalisme. La littérature a effectivement gardé trace de cette empreinte et de cet emprunt, des *Lettres persanes* à *Zadig*. Mais Edward Saïd va chercher plus loin dans l'histoire occidentale les manifestations de cette façon de voir le monde oriental. Il établit qu'elle est une constante depuis Eschyle qui, le premier, a fait figurer des Orientaux et une culture asiatique dans une création théâtrale destinée à ses compatriotes : *Les Perses*. La première œuvre orientaliste serait donc une pièce de théâtre antique, qui permet à l'Occident de construire une relation de contrôle vis-à-vis de cet espace rival que l'on appelle l'Orient. Comme l'indique le sous-titre de *L'Orientalisme*, « L'Orient créé par l'Occident », cette entreprise de fabrication de l'Autre perdure à travers les siècles et se rencontre encore dans des écrits de penseurs et d'acteurs importants de la vie politique au XXe siècle, au moment où Edward Saïd décide de publier son étude.

En partant de l'ouvrage d'Edward Saïd pour voir en quoi il peut apporter une grille de lecture opérante pour notre recherche, nous nous plaçons dans la perspective des études post-coloniales (*post-colonial studies*) qui ont fleuri depuis le mouvement de décolonisation des années 1960-1970. L'objectif est de relire toute la production littéraire et d'étudier l'histoire des mentalités en considérant le point de vue de l'Autre, qui a vécu l'oppression de l'esclavage ou du racisme. Cette approche, ô combien nécessaire, doit se faire avec vigilance car elle comporte le risque de l'anachronisme et du procès d'intention fait à des penseurs et des figures historiques qui ne pouvaient concevoir le monde de la même manière que nous. L'actualité récente nous a montré combien il était arbitraire de condamner Colbert en résumant son action politique et économique au Code noir, qui fut d'ailleurs édicté par son fils, le marquis de Seignelay, après sa mort, en 1685. De même, si Edward Saïd a attiré l'attention sur le terme d'« orientalisme » en déclenchant une vaste polémique dans les milieux universitaires, il n'est pas le premier à l'avoir utilisé. Il s'agit

justement d'examiner si ce terme très connoté peut s'avérer utile et convaincant pour examiner notre corpus, sans risquer de plaquer une vision anachronique sur la conception de l'étranger et de l'exotisme au XVIIIe siècle.

Le terme d'« orientalisme » se trouve aujourd'hui invariablement associé aux recherches d'Edward Saïd, qui a modifié profondément sa connotation, à tel point qu'elle est devenue péjorative, à mesure que les études post-coloniales se développaient. Les débats ont été si vifs depuis la parution de *L'Orientalisme* en 1978 aux États-Unis (qui est ensuite traduit en trente-six langues, en français dès 1980) que l'on ne peut nier le caractère fondateur de cet ouvrage dans la réflexion ethnologique, les études orientales et l'approche post-coloniale des études culturelles.

Mais ce terme n'est nullement la propriété d'Edward Saïd puisqu'il désigne tout un pan des études sur le monde arabe et asiatique du XVIIIe et surtout du XIXe siècle. Pierre Martino l'emploie dans sa thèse publiée en 1906⁷¹, sans lui ajouter la connotation que le terme va prendre sous la plume de Saïd. L'ouvrage de Pierre Martino est une approche générale sur la littérature sous toutes ses formes qui prend pour sujet l'Orient sur une période large allant du XVIIe au XVIIIe siècle. L'intérêt du travail de Pierre Martino tient à son exhaustivité : il recense toutes les créations dans le domaine de la poésie, du récit de voyage, de l'essai, du conte et du roman, mais aussi et surtout du genre théâtral. Ces longues listes permettent de connaître toute la production orientaliste en France de la période baroque à la fin du siècle des Lumières. Pierre Martino indique avec précision la connaissance que les Français ont du monde oriental et l'évolution des représentations par rapport à ce monde sur deux siècles. Mais son approche est incomplète pour deux raisons : son analyse, contrairement à Edward Saïd, est entièrement dépolitisée et ne prend jamais l'orientalisme comme l'expression d'une volonté de domination sur l'Orient, même si certaines remarques laissent entrevoir une forme de condescendance des écrivains et créateurs français face à cet univers culturel. Le deuxième écueil de cette étude tient justement à la volonté d'embrasser tous les écrits pseudo-orientaux sur deux siècles : face au volume que représentent les œuvres parcourues, Pierre Martino est obligé de faire des impasses et de mettre en relief les œuvres qu'il analyse, en rejetant une grande part de la production, jugée insuffisamment qualitative selon ses critères. Il écarte ainsi de nombreux récits ou de nombreuses pièces sous le prétexte que leur intérêt littéraire est limité et qu'ils ne contiennent pas la couleur locale qui n'apparaîtra qu'au XVIIIe siècle et même nettement au XIXe siècle. L'universitaire fait le choix de ne pas parler des pièces orientales situées dans l'Antiquité parce qu'elles n'ont pas un caractère assez asiatique. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous délimiterons notre corpus.

Il écrit en guise de conclusion de son étude sur le XVIIe et le XVIIIe siècles :

Le mouvement se développa d'une allure régulière : en 1795 la Convention institue l'École des langues orientales, qui fit de l'orientalisme français une science officielle, et lui donna, en même

71 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette, 1906.

temps que la dignité, des ressources et des instruments nouveaux. Son histoire véritable commence à cette date.⁷²

Cet « orientalisme à son début » est qualifié de « science » et vu comme une révolution d'une importance comparable à la Renaissance pour l'Antiquité, selon Pierre Martino. Il apparaît donc sous son meilleur jour, apportant de nouvelles lumières à la connaissance humaine, comme le déclare Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron, voyageur et indianiste du XVIIIe :

L'étude des langues et de l'histoire de l'Asie n'est pas une étude de mots ou de simple curiosité, puisqu'elle contribue à nous faire connaître des contrées plus considérables que l'Europe, et qu'elle offre un tableau propre à perfectionner les connaissances de l'homme et surtout à assurer les droits imprescriptibles de l'humanité.⁷³

Pierre Martino reste sobre et réserve au futur (c'est-à-dire au XIXe siècle) l'expansion réelle des études orientalistes mais reconnaît que le siècle des Lumières a changé le rapport des Occidentaux au monde oriental : « l'Orient avait percé l'ignorance indifférente sous laquelle on l'enterrait autrefois : il s'était dégagé de la confusion des connaissances médiévales et s'offrait désormais, sous un aspect concret, à l'attention sympathique de tous. »⁷⁴

Cette « attention sympathique » des orientalistes, Edward Saïd va lui donner une connotation qui l'est beaucoup moins, si bien qu'on lui préfère aujourd'hui l'expression d'« *area studies* » pour qualifier le domaine universitaire où régnaient jadis, en toute quiétude, l'orientalisme et ses adeptes.

UN CONCEPT DISCUTÉ

L'étude d'Edward Saïd comporte trois parties, qui définissent d'abord l'orientalisme et son extension scientifique, pour ensuite montrer, par des analyses précises de textes orientalistes, comment il agit sur l'Orient, puis ses manifestations récentes dans l'histoire du XXe et du début du XXIe siècle. Au premier chapitre, il évoque la position de subalternes des Orientaux dans le contexte colonial, et l'art orientaliste qui consiste à faire parler plutôt que d'écouter ce que l'Orient a à dire, puis l'impact de l'expédition de Bonaparte en Égypte en 1797 sur les études orientales. Le chapitre suivant présente la naissance et le développement de l'orientalisme au XIXe siècle et le rôle donné à l'orientaliste, héros qui fait exister l'Orient et le sauve de lui-même, prenant les exemples de Sacy et Renan qui passent par la philologie pour établir une classification et une hiérarchie entre les peuples non-occidentaux. Enfin, le troisième grand chapitre démontre le pouvoir qu'a l'Occident sur l'Orient, par le biais de son emprise coloniale, au XXe siècle. L'image de l'Orient et de l'Oriental est figée dans un temps immuable, enfermée dans des

72 *Ibid.*, p. 356

73 Cité par Pierre Martino, *Ibid.*, p. 361. Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*

74 *Ibid.*

représentations stéréotypées qui perdurent. Le rôle des États-Unis et son rapport à un Orient dangereux qu'il faut à tout prix dominer sont exposés en détail.

« Edward Saïd a tendance à voir trop simplement la différence entre l'Europe et l'Orient. Ne faut-il pas tenir compte des différences qui existent à l'intérieur de chaque entité ? »⁷⁵ Si Michèle Longino reconnaît l'intérêt de l'étude d'Edward Saïd pour établir une histoire de la discipline, elle regrette le manque de nuances des deux mondes représentés dans l'ouvrage. Dès sa publication, *L'Orientalisme* fut contesté de toutes parts, donnant lieu à de vives controverses, la plus célèbre étant celle entre Edward Saïd et Bernard Lewis. Dès 1982, ce dernier publie un article intitulé « La question de l'orientalisme » dans la *New York Review of Books*. Il attaque la démonstration d'Edward Saïd sur plusieurs points dont les principaux sont : la tendance du chercheur à dénoncer l'essentialisation orientaliste tout en établissant lui-même une essentialisation des orientalistes et du regard occidental sur l'Orient, sa sélection contestable d'œuvres orientalistes – mettant en lumière certains écrits et faisant l'impasse sur d'autres, en particulier toute la production orientaliste allemande – qui n'offre pas un panorama complet du domaine qu'il prétend étudier, de mélanger des auteurs savants et des écrivains comme Gérard de Nerval ou Gustave Flaubert qui n'ont pas la même approche, de laisser certaines erreurs dans sa présentation, voire de manipuler des faits historiques pour servir son argumentaire. Ce à quoi Edward Saïd répondit, alimentant la polémique. Les Occidentaux ne sont pas les seuls à mettre en doute les théories d'Edward Saïd : des chercheurs du monde arabe ont contesté – et continuent de contester – l'idée selon laquelle l'Orient n'a eu aucun discours sur l'Occident ou sur lui-même⁷⁶.

Là réside l'intérêt de la thèse d'Edward Saïd : elle a agité un monde scientifique et universitaire de l'époque qui n'avait jamais réalisé un pas de côté pour examiner le bien-fondé de la démarche orientaliste. Face à cette réaction tout à fait compréhensible puisque l'ouvrage voulait susciter le débat, le chercheur décide néanmoins d'ajouter en 1994 une postface à son essai, puis se fend d'une préface en 2003, peu avant sa mort, pour répondre aux critiques qui lui ont été le plus souvent adressées. Voici ses premières lignes :

Il y a neuf ans, j'ai écrit une postface à *L'Orientalisme* : j'y insistais non seulement sur les nombreuses polémiques suscitées par le livre depuis sa parution en 1978, mais aussi sur le fait que mon étude des représentations de « l'Orient » était de plus en plus sujette à des interprétations

75 Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du Cid » in *Littérature et exotisme, XVIe-XVIIIe siècle*, Dominique de Courcelles (dir.), Etudes et rencontres de L'Ecole de Chartes, Paris, Ecole de Chartes, 1997, p. 35.

76 Voir sur ce sujet : Ines Horchani, « L'ailleurs et l'altérité dans la civilisation et la littérature arabes » in Claudine Le Blanc et Jacques Weber (dir.), *L'Ailleurs de l'Autre. Récits de voyageurs extra-européens*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 59-71 ; François Pouillon et Jean-Claude Vatin (dir.), *Après l'Orientalisme. L'Orient créé par l'Orient*, Kharthala, Paris, 2011 ; l'article de Nilgün Tütal Cheviron, « La perception de "L'Orientalisme" d'Edward W. Saïd en Turquie », 10 février 2010, [En ligne], Url : <https://blogs.mediapart.fr/edition/istanbul-not-constantinople/article/100210/la-perception-de-l-orientalisme-d-edward-w-s> (Consulté le 11/08/19)

erronées. Que ma réaction soit désormais plus proche de l'ironie que de la colère montre que l'âge est en train de me rattraper.⁷⁷

Edward Saïd comprend qu'il ne pourra répondre à tous ses détracteurs et que le sujet tend finalement à le dépasser en tant que chercheur, devenant un nouvel espace d'investigation universitaire.

Venons-en au terme même d'orientalisme. Edward Saïd n'en donne pas une seule signification mais égraine une série de définitions au fil des pages de son essai : l'orientalisme est donc « une manière de s'arranger avec l'Orient fondée sur la place particulière que celui-ci tient dans l'expérience de l'Europe occidentale »⁷⁸. C'est « un mode de discours » fait sur l'Orient par les orientalistes : « est orientaliste toute personne qui enseigne, écrit ou fait des recherches sur l'Orient en général ou dans tel domaine particulier – cela vaut aussi bien pour l'ethnologue que pour le sociologue, l'historien, le philologue – et sa discipline est appelée orientalisme. »⁷⁹ L'orientalisme est donc à la fois un mode de pensée et de discours et une discipline. Edward Saïd ajoute une quatrième définition : « prenant comme point de départ, très grossièrement, la fin du XVIIIe siècle, on peut décrire et analyser l'orientalisme comme l'institution globale qui traite de l'Orient, et qui en traite par des déclarations, des prises de positions, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. »⁸⁰ Il faut considérer le concept comme « une espèce de pouvoir intellectuel »⁸¹ qui régit la matière orientale, « un style occidental de domination » et de gestion autoritaire de l'Orient. Quelques pages plus loin, le concept se précise encore :

L'orientalisme n'est donc pas un simple thème ou domaine politique reflété passivement par la culture, l'érudition ou les institutions ; il n'est pas non plus une collection vaste et diffuse de textes sur l'Orient ; il ne représente pas, il n'exprime pas quelque infâme complot impérialiste "occidental" destiné à opprimer le monde "oriental". C'est plutôt la *distribution* d'une certaine conception géo-économique dans des textes d'esthétique, d'érudition, d'économie, de sociologie, d'histoire et de philologie ; c'est l'*élaboration* non seulement d'une distinction géographique (le monde est composé de deux moitiés inégales, l'Orient et l'Occident), mais aussi de toute une série d' "intérêts" que non seulement il crée, mais encore entretient par des moyens tels que les découvertes érudites, la reconstruction philologique, l'analyse psychologique, la description des paysages et la description sociologique ; il *est* (plutôt qu' il n'exprime) une certaine volonté ou intention de comprendre, parfois de maîtriser, de manipuler, d'incorporer même, ce qui est un monde manifestement différent (ou autre et nouveau).⁸²

Cette longue définition nous présente les objets que cet ouvrage a pour dessein d'analyser : il s'agit pour Edward Saïd d'exposer le système mis en place par les publications orientalistes dans tous les domaines de l'intelligence humaine pour « maîtriser », « manipuler » (dans le sens

77 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 7.

78 *Ibid.*, p. 30

79 *Ibid.*, p. 31

80 *Ibid.*, p. 32

81 *Ibid.*, p. 90

82 Tous les mots en italique le sont déjà dans le texte d'origine, *Ibid.*, pp. 45-46.

premier de malaxer, manier, pétrir) l'Orient afin de rendre familier ce qui ne l'était pas. C'est en cela que la thèse d'Edward Saïd peut nous intéresser : l'appropriation culturelle qui permet de faire entrer l'Orient dans leurs ouvrages du XVIIe, que ce soit des essais ou des fictions, s'inscrit dans cette tradition qu'Edward Saïd fait remonter à l'Antiquité et qui consiste à représenter l'Orient, non pas tel qu'en lui-même mais d'après une certaine vision recréée par et pour l'observateur occidental.

UNE GRILLE DE LECTURE POUR LE XVIIIE ?

Edward Saïd semble pourtant faire l'impasse sur le siècle de Louis XIV auquel il ne consacre que quelques pages⁸³. Au détour d'une parenthèse, l'universitaire fait même une assertion discutable : « (jusqu'aux premières années du dix-neuvième, ce terme [d'Orient] n'a désigné en fait que l'Inde et les pays bibliques) »⁸⁴. Nous avons pourtant trouvé des définitions du terme bien plus larges dans certains ouvrages de notre période comme le dictionnaire de Pierre Richelet ou la lettre de Pierre-Daniel Huet sur le roman. Le dix-septième – et le seizième d'ailleurs – moment de l'apogée de l'Empire ottoman sous le règne de Soliman le Magnifique, semblent totalement absents de l'étude d'Edward Saïd, qui passe rapidement d'un orientalisme antique et médiéval au temps des croisades, pour arriver à l'époque de l'expansion coloniale française et britannique en Méditerranée à la fin du XVIIIe siècle. Ce sont les écrivains du XIXe siècle qui vont occuper la quasi-totalité de l'ouvrage, de Gustave Flaubert à Ernst Renan, de Sacy à Lane, de Marx à Burton.

C'est une des critiques majeures qui lui est adressée dès la publication de *L'Orientalisme*, par Bernard Lewis par exemple⁸⁵. Si Edward Saïd n'a pas couvert le XVIIe siècle, c'est certainement parce que l'orientalisme qui s'y manifeste n'est pas de même nature que celui qu'il a pour projet d'étudier. Comme le résume très clairement Oguz Adanir : « D'une façon innocente, l'orientalisme commence à exister à l'époque de Louis XIV pour comprendre les mystères de la puissance économique et politique détenue durant des siècles par l'Empire Ottoman alors qu'avec Napoléon Bonaparte il change de mission et devient une source de connaissance pour l'invasion des pays du Moyen et Proche Orient tout en aidant à la disparition de l'Empire ottoman. »⁸⁶

Il y a donc là un terrain d'investigation attrayant pour caractériser cet orientalisme du XVIIe siècle, qui a d'ailleurs déjà été exploré par certains ouvrages depuis la publication d'Edward Saïd :

83 Edward Saïd s'arrête sur le XVIIe siècle pour analyser l'apport de la Bibliothèque de Barthélemy de d'Herbelot publiée en 1697 et pour citer le titre d'un ouvrage anglais d'Humphrey Prideaux. Edward Saïd semble résumer l'esprit du XVIIe siècle, sans le nommer, dans une seule page de son ouvrage : « des cultures ont toujours eu tendance à imposer des transformations complètes à d'autres cultures, en recevant celles-ci non pas telles qu'elles sont, mais, pour le plus grand bien du récepteur, telles qu'elles devraient être. » Edward Saïd, *L'Orientalisme, op.cit.*, p. 131. Cette opposition entre directement en écho avec la problématique centrale de la scène tragique résumée par la célèbre citation de La Bruyère : « Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres ; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peints tels qu'ils sont. »

84 *Ibid.*, p. 33.

85 Bernard Lewis, *Istanbul et la civilisation ottomane*, Paris, Jean-Claude Lattès, Presses Pocket, 1990.

86 Nilgün Tutal Cheviron, *op.cit.*

on peut citer par exemple les recherches de Michèle Longino publiée dans *Orientalism in French Classical Drama*⁸⁷, Henry Laurens dans « L'Orientalisme au XVIIe et XVIIIe siècle »⁸⁸, Nicolas Nicholas Dew dans *Orientalism in Louis XIV's France* ou Ina Baghdiantz McCabe dans *Orientalism in Early Modern France*, mais aussi certaines interventions de colloques éditées sous la direction d'Anne Duprat, dans lesquelles le théâtre tient une place importante, notamment *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe)*⁸⁹ et *Orient baroque, Orient classique. Variations du motif oriental dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe)*⁹⁰. Nous nous proposons de compléter ces réflexions en étudiant le déploiement de cet orientalisme à un moment précis du XVIIe siècle : celui de la naissance de la Comédie-Française, pour les raisons historiques et politiques que nous avons évoquées auparavant.

Sans chercher à démonter l'argumentaire d'Edward Saïd, qui a eu le défaut de chercher à systématiser une pratique certainement plus contrastée qu'il n'a voulu la présenter, nous le prenons comme un point de départ pour explorer la production dramatique du XVIIe siècle, dont le chercheur ne parle pas. Il s'agit donc de voir si les stéréotypes qu'il repère dans les autres siècles s'appliquent aussi au XVIIe ou si des différences notables dans le regard que portent les Européens, et les Français en particulier, sur l'Orient sont visibles.

Le théâtre est pourtant très présent dans les pages de *L'Orientalisme* : le premier auteur orientaliste de l'Antiquité selon Edward Saïd est Eschyle avec *Les Perses*. C'est aussi à travers une « mise en scène » que Jean Ségovie et d'autres penseurs de l'Église veulent représenter l'islam « par une *contraferentia* », une conférence, en 1460. « Cet épisode est crucial parce qu'il a été une tentative raffinée (...) pour placer un Orient représentatif en face de l'Europe, pour mettre *en scène* ensemble l'Orient et l'Europe de manière cohérente. »⁹¹ Le théâtre serait donc l'art qui accueille en premier un regard de l'Occident sur l'Orient. Mais l'art dramatique apparaît surtout comme une métaphore filée sous la plume du chercheur, qui parle à plusieurs reprises de « scène orientale » : une scène construite pour exposer un monde en réduction, fabrication occidentale de l'Orient, une représentation au carré : représentation d'une représentation, qui s'éloigne de plus en plus de son modèle pour construire un mirage propre à plaire aux participants de la séance théâtrale. Si nous étudions un corpus théâtral orientaliste, il faut alors s'attendre à voir un monde deux fois réduit, un théâtre dans le théâtre où la réalité de l'Orient disparaît derrière son ombre ou son masque.

87 Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.

88 Henry Laurens, « L'Orientalisme au XVIIe et XVIIIe siècles », in *L'Orient : Concept et images, Civilisations* n°15, 15e colloque de l'Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 28 février 1987.

89 Anne Duprat, Emilie Picherot, *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, PUPS, 2008.

90 Anne Duprat, *Orient baroque / Orient classique. Variations du motif oriental dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Bouchène, 2010.

91 Edward Saïd, *L'Orientalisme, op.cit.*, p. 122.

Pour Edward Saïd, l'Orient n'a jamais pu exister en tant que tel. Il est un vide que le discours de l'Occident s'est empressé de remplir. L'un des objectifs de notre recherche aurait pu être de démontrer que les érudits orientaux du XVIIe siècle avaient eu une vision personnelle de l'Europe et de la France. Si nous allons convoquer parfois ce regard inversé de l'Orient sur l'Occident, il constituera néanmoins l'angle mort de notre étude pour une raison simple : nous avons tout d'abord rencontré un problème de sources pour l'analyser. De nombreux textes turcs ou arabes du XVIIe ne sont pas encore traduits à l'heure actuelle et nous n'avons ni les compétences, ni le temps de prendre à bras le corps cet examen qui pourrait constituer un travail universitaire à part entière et qui a déjà donné lieu à des publications, comme celle de Nabil Matar⁹². L'autre raison est que nous avons choisi d'étudier le sujet oriental dans le cadre d'un lieu : l'Hôtel Guénégaud à Paris, ce qui exclut en théorie de voyager ailleurs, au Maghreb ou en Turquie, pour connaître le rapport des Orientaux au théâtre ou à la société française.

Nous restons donc dans la perspective d'Edward Saïd, qui est aussi celle du spectateur de 1680 pour lequel le monde oriental ne parle pas mais constitue un vaste champ de connaissance peuplé par l'érudition des plus grands chercheurs occidentaux – savants, linguistes, philologues, philosophes... – mais aussi par l'imagination des écrivains. Edward Saïd définit ainsi deux types d'orientalisme qui se succèdent et se complètent : l'orientalisme « latent » est l'expérience subjective et personnelle, empirique, des poètes et observateurs au contact, direct ou indirect, de l'Orient ; l'orientalisme « manifeste » vient renforcer le premier orientalisme en lui donnant un aspect scientifique, tout en se construisant dans une répétition d'idées préconçues – c'est-à-dire conçues par d'autres qui ont déjà écrit sur l'Orient. Ces deux modes d'appréhension orientalistes permettent d'enfermer un monde complexe dans une représentation catégorisée, stable et rigide, et d'objectiver l'Orient pour le transformer en support de savoir transmissible de génération en génération.

Si nous prenons cette grille de lecture pour étudier notre corpus, nous pouvons constater que les écrits du XVIIe siècle relèvent majoritairement d'un orientalisme « latent ». Les certitudes occidentales s'y lisent encore de manière beaucoup trop imprécise pour constituer un savoir scientifique organisé de référence. C'est pour cela que la *Bibliothèque orientale, ou Dictionnaire universel contenant tout ce qui regarde la connoissance des peuples de l'Orient* apparaît véritablement comme le premier texte d'un proto-orientalisme manifeste et servira désormais de référence à tout écrivain voulant traiter de l'Orient. Barthélemy de Herbelot, qui n'a voyagé que jusqu'à l'Italie, mais y a découvert des manuscrits orientaux de premier ordre, procède à un classement et à un regroupement de la matière orientale dans la même logique que les orientalistes du XIXe siècle. Mais son œuvre n'entre pas dans le cadre de notre étude puisqu'elle n'est publiée

92 Nabil Matar, *Europe through Arab eyes, 1578-1727*, *op.cit.*

qu'à la fin du XVIIe siècle, en 1697, près de dix ans après la fermeture de la première Comédie-Française au théâtre Guénégaud.

Nous nous proposons donc d'utiliser les idées et concepts d'Edward Saïd pour tenter de les appliquer à l'étude de notre corpus, afin de mettre au jour un orientalisme du XVIIe ou un proto-orientalisme si l'on veut, bien avant la publication des deux ouvrages fondamentaux que sont la *Bibliothèque orientale* de Barthélémy de d'Herbelot (1697) et la traduction des *Mille et une nuits* (à partir de 1704) par Antoine Galland qui transforment très fortement le rapport à l'Orient de leurs contemporains : car ces œuvres constituent une somme savante, faisant la synthèse du savoir sur l'Orient du XVIIe siècle, et un support durable à l'imaginaire des lecteurs et des créateurs, qui puisent dans ces ressources pour construire leur propre image de l'Orient au XVIIIe siècle. Il est donc intéressant de considérer la période qui précède leur publication, avant ce moment de vulgarisation qui favorise l'expansion du goût pour l'Orient et de son étude au siècle des Lumières.

UN CORPUS ORIENTALISTE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Nous allons étudier la représentation de l'Orient à la fin du Grand Siècle, non seulement dans les peintures, dans les écrits fictionnels et philosophiques, dans les divertissements royaux (ballets, bals, carrousels, opéras) mais surtout au théâtre, dans cette nouvelle institution qu'est la Comédie-Française. Il nous faut donc définir les critères qui nous permettent de classer et d'étudier les pièces de notre corpus, en les différenciant des autres pièces représentées à la même époque sur la scène de l'Hôtel Guénégaud.

UN TRAVAIL STATISTIQUE SUR LE CORPUS

Pour analyser ce corpus, nous disposons depuis peu d'un outil extrêmement pratique : *Cfregisters*, une base de données en ligne (<https://www.cfregisters.org/>) réunissant de manière numérique et organisée toutes les données contenues dans les fameux registres de la Comédie-Française méticuleusement remplis au jour le jour par le successeur de Molière, le comédien La Grange. Ce projet est initié en 2008 par l'historien du Massachusetts Institute of Technology, Jeffrey Ravel et ses étudiants. Un partenariat se construit dans les années suivantes avec l'Université Paris-Ouest Nanterre et la Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, jusqu'à aboutir à la mise en ligne en 2015 de cette base de données en libre accès, qui permet d'extraire sous forme de statistiques ou de visualiser plusieurs entrées croisées de manière dynamique : notamment le nombre de billets vendus par jour de représentation, le type de places payées, les œuvres proposées quotidiennement, les recettes sur une période qui va actuellement de la création de la Comédie-Française en 1680 à l'année 1793.

En partant de cet outil précieux, nous avons donc d'abord choisi d'étudier la première saison (1680-1681) et son répertoire pour voir si des tendances de programmation pouvaient se dégager d'une étude statistique. La question sous-jacente est de savoir si la présence de l'Orient est réelle dans ce répertoire et si le sujet oriental a une influence visible sur la fréquentation du théâtre. Nous avons décidé de ne pas nous limiter à la seule année de la création de la Comédie-Française mais de donner du champ à notre étude en analysant également les années suivantes (jusqu'à la dernière saison de Guénégaud en 1688-1689) pour percevoir des évolutions, des fluctuations, des similitudes ou des différences par rapport à cette première saison. Cela nous a permis de ne pas établir des données sur la base d'une seule année, -qui peut avoir ses accidents ou ses anomalies-, mais de chercher à déterminer des constantes sur la base de l'observation statistique. Il apparaît que ces huit saisons sont particulièrement riches en sujets orientaux et il faudra attendre les années 1710 pour retrouver un tel engouement pour l'Orient.

Nous chercherons à établir si l'organisation du répertoire par les comédiens réunis se fait de manière aléatoire, au jour le jour, ou de façon pensée, en construisant un parcours cohérent pour le public de Guénégaud, dans une logique plus actuelle de « programmation » dictée par les enjeux esthétiques, politiques et les contraintes économiques que nous avons déjà formulées.

CLASSER LE CORPUS

Pour ce faire, nous avons listé les pièces représentées de 1680 à 1688 qui se rattachent de près ou de loin à l'Orient. Nous en comptons cinquante-deux que nous avons segmentées en trois catégories différentes. Trois critères ont été choisis pour ce classement : nous distinguons les pièces qui ont pour cadre l'Orient de l'époque, ou proche historiquement (et qui mettent en scène des Orientaux, voire des pseudo-Orientaux), des pièces qui figurent un Orient antique, par rapport aux pièces qui se bornent à évoquer l'Orient sans qu'il prenne une importance particulière dans l'organisation générale de la fiction.

Il nous faut justifier ces critères car nous avons déjà exposé la complexité qui réside derrière l'apparente homogénéité du terme « Orient » et de l'adjectif qui lui correspond. Des problèmes de sélection se sont donc posés pour constituer un corpus cohérent. Pierre Martino choisit par exemple d'exclure de son étude les pièces prenant place dans la période antique :

Pour des raisons tout à fait semblables, et également aisées à admettre, jamais on n'a eu l'idée d'aller chercher une impression exotique dans ce que j'appellerai l'Orient antique : certes Babylone et Ninive, Sardanapale et Sémiramis, Alexandre conquérant les Indes, sont des visions d'Orient auxquelles, aujourd'hui, nous donnons volontiers la couleur pittoresque qui peut-être leur est convenable ; mais il a fallu à cela tout l'effort des historiens, toute la curiosité des explorateurs, toutes les richesses sorties des dernières fouilles scientifiques. Et l'on peut maintenant monter à grands frais, aux arènes de Béziers, quelque drame persan ou quelque opéra babylonien, dont nous croirons réels les décors et les costumes ; mais qui pensera ainsi satisfaire un vrai goût d'exotisme !⁹³

93 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 20.

C'est encore pour son absence d'exotisme que « l'Orient antique » est déconsidéré par Pierre Martino. Cette première étude cherche à établir les prémices réelles d'une scène orientaliste et l'univers exposé par ces pièces ne donne en cela aucune satisfaction à l'universitaire :

Au XVII^e et au XVIII^e siècle, on eût été encore bien plus embarrassé à mettre de vives couleurs sur des tableaux où l'on n'en avait jamais vu : les mœurs assyriennes, les royautes du Pont, l'Inde de Porus n'étaient connues que par les textes des anciens ; elles avaient reçu, si l'on peut dire, une naturalisation gréco-latine, et personne ne songeait à leur restituer l'apparence originelle. Mithridate, dans Racine, parle comme un *imperator* romain ; qui pourrait discerner entre Alexandre et Porus la moindre différence de race ? Vraiment les sujets de cette nature ne sont orientaux que par les rares indications géographiques qu'ils enferment ; mais ils sont, pour tout le reste, traités d'après l'idéal antique cher à l'époque classique.⁹⁴

Cette remarque sur le manque d'orientalité des pièces de la seconde catégorie, tout à fait pertinente, est au cœur de notre étude et nous aurons l'occasion d'aller au fond de ce problème. Mais en excluant le monde antique oriental pour son manque de « couleur locale », Pierre Martino se coupe d'une approche fort stimulante de la représentation « textuelle » de l'Orient et de son rapport à l'Occident antique. De plus, il n'est pas évident que le Mithridate de Jean Racine se comporte « comme un *imperator* romain » : nous montrerons que, par bien des aspects, il prend plutôt l'attitude d'un sultan ottoman.

Cette position de Pierre Martino émane visiblement d'une volonté de limiter son corpus par des critères très spécifiques, en particulier concernant la représentation scénique. Mais il faut approfondir l'analyse du rapport à l'histoire antique des contemporains de Louis XIV. Jacques-Bénigne Bossuet publie en 1681 son *Discours sur l'histoire universelle*, auquel Voltaire reprocha une omission conséquente : celle de l'histoire de l'Orient, justement. Comment prétendre embrasser toute l'histoire humaine en n'évoquant pas celle d'un des continents les plus importants au regard des œuvres de l'esprit ? Mais cette critique de Voltaire n'est pas entièrement fondée : si l'histoire de l'Extrême-Orient manque effectivement (car l'auteur vise à exposer à son élève, le Dauphin, les grandeurs et dérives du pouvoir, tout en présentant une chronologie complète du déploiement de la foi judéo-chrétienne, et se désintéresse donc d'un monde asiatique dont l'histoire reste encore mal connue et dont la religion est apparentée à une secte mystérieuse), les princes du Moyen-Orient sont bel et bien présents : le terme d'« Orient » apparaît d'ailleurs soixante-et-onze fois dans le texte. Jacques-Bénigne Bossuet, en bon théologien, reconnaît que cet espace est le lieu « d'où le genre humain s'est répandu ». C'est ici tout naturellement que son histoire universelle commence. Il évoque la destinée des rois d'Assyrie et de Babylone, les Perses de Xerxès et les Mèdes de Cyaxare, les Parthes, les terribles « Scythes asiatiques », Cyrus le « maître paisible de tout l'Orient », Hannibal, Antiochus, Mithridate, Cléopâtre, Chosroès, et il est obligé d'en oublier tant d'autres que l'histoire profane a effacés⁹⁵. Le discours s'arrête sur le

94 *Ibid.*, p. 21.

95 « Il reste encore à vous découvrir une des causes de l'obscurité de ces anciennes histoires. C'est que comme les rois d'Orient prenaient plusieurs noms, ou si vous voulez plusieurs titres, qui ensuite leur tenaient lieu de nom propre, et que les peuples les traduisaient, ou les prononçaient différemment, selon les divers idiomes

déclin de l'Empire romain. Le monde oriental musulman n'apparaît donc pas dans ces lignes. Mais cet écrit de Jacques-Bénigne Bossuet indique la volonté d'une réactualisation du passé antique dans une logique d'exemplum didactique, puisque celui-ci s'adresse en premier lieu au futur roi⁹⁶. Dans ces conditions, on ne peut ignorer les pièces de l'Orient antique, comme le fait Martino, car elles portent en elle une réflexion similaire sur l'actualité géopolitique et sur l'exercice de la royauté, tout autant que sur les rivalités entre dynasties orientales et occidentales. Mithridate s'approche davantage d'un Soliman ou d'un Amurat que d'un Néron. Nous aurons l'occasion de le démontrer.

Nous choisissons donc d'inclure ces pièces, tout en les différenciant d'un corpus plus restreint, où l'Orient moderne transparaît véritablement. Il nous semble nécessaire également d'établir une distinction entre les pièces qui ont pour toile de fond l'Orient, antique ou moderne, et celles qui ne font que l'évoquer – parfois très brièvement.

Nous avons donc séparé en trois groupes notre corpus : tout d'abord les pièces qui présentent des Orientaux et montrent (ou évoquent de manière répétée) l'Orient dans toute sa diversité. Douze pièces jouées à la Comédie-Française de 1680 à 1688 correspondent à ce critère : quatre tragédies avec *Bajazet* et *Mithridate* (1672) de Jean Racine, *Soliman* de l'abbé Gaspard Abeille ou de La Thuillerie (1680), *Zaïde* de Jean de La Chapelle (1681), sept comédies avec *Le Parasite* de Tristan l'Hermite, *L'Étourdi*, *Le Sicilien*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin* de Molière, *La Rue Saint-Denis* de Champmeslé, et *La Fausse Turquie* de Montfleury⁹⁷. Il faut ajouter à cette liste *Le Cid*, tragi-comédie de Pierre Corneille. On constate que hormis *Le Cid*, *Le Parasite* et *L'Étourdi*, toutes sont postérieures à 1660. Les tragédies ont pour cadre l'Espagne au temps de l'Andalousie musulmane (*Le Cid* et *Zaïde*) ou l'Empire ottoman (*Bajazet*, *Mithridate* et *Soliman*). Nous ajoutons *Mithridate* pour les raisons évoquées précédemment : s'il est historiquement souverain du Pont (royaume qui correspond à la Turquie et aux régions entourant la Mer Noire), il correspond par son caractère à un Grand-Seigneur turc⁹⁸. Pour les comédies, on constate qu'elles ont bien souvent un cadre latin, espagnol ou italien (c'est le cas de *L'Étourdi*, *Le Sicilien*, *Les Fourberies de Scapin*, et *La Fausse Turquie*) et plus rarement français (*Le Parasite*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *La Rue Saint-Denis*). Plus intéressant encore, contrairement aux

de chaque langue ; des histoires si anciennes, dont il reste si peu de bons mémoires, ont dû être par là fort obscurcies. La confusion des noms en aura sans doute beaucoup mis dans les choses mêmes, et dans les personnes ; et de là vient la peine qu'on a de situer dans l'histoire grecque, les rois qui ont eu le nom d'Assuérus, autant inconnu aux Grecs que connu aux orientaux. » in Jacques Bénigne Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, in *Œuvres de Bossuet*, Tome 1, Paris, Firmin Didot Frères, p. 140.

96 « Il vous est maintenant aisé de connaître les causes de l'élévation et de la chute de Rome. Vous voyez que cet état fondé sur la guerre, et par là naturellement disposé à empiéter sur ses voisins, a mis tout l'univers sous le joug pour avoir porté au plus haut point la politique et l'art militaire. » in *Ibid.*, p. 295-296.

97 Cette pièce n'apparaît qu'à partir de 1683 sur Cregisters, or les éléments de décor nécessaires listés dans les *Mémoires de Mahelot* permettent de la dater de 1680. Cela pourrait s'expliquer par son titre changeant puisqu'elle apparaît aussi sous le nom de *L'école des jaloux* et *Le Grand Turc*.

98 Voir la deuxième partie sur Mithridate, p. 369 et suivantes.

tragédies, les comédies ne font pas apparaître des Orientaux (comme dans *Le Bourgeois gentilhomme*, ce sont des Européens déguisés ou des pirates barbaresques imaginaires ou invisibles qui jouent le rôle d'Orientaux).

Le second groupe rassemble les pièces de l'Orient antique, mettant souvent face à face les héros de l'histoire romaine et des souverains asiatiques. Il y en a un grand nombre : *La Mariane* de Tristan l'Hermitte (1637), *La Vraie Didon ou la Didon chaste* de François Le Métel de Boisrobert (1642), *Polyeucte, martyr* (1642), *La Mort de Pompée* (1642), *Rodogune* (1644), *Héraclius, empereur d'Orient* (1647), *Nicomède* (1651) de Pierre Corneille, *Alexandre le Grand* (1665) et *Bérénice* (1671) de Jean Racine, *Astrate, roi de Tyr* de Philippe Quinault (1664), *Pyrame et Thisbé* de Nicolas Pradon (1674), *Aspar* de Bernard de Fontenelle (1680), *Cléopâtre* de Jean de La Chapelle (1681), *Artaxerce* de Claude Boyer (1682), *Nitocris* de La Thuillierie (1683), *Aristobule* de l'Abbé Gaspard Abeille (1685), *Alcibiade et Phraate* de Jean Galbert de Campistron (1685 et 1686), *Annibal* de Riupeirous (1688), *Laodamie, Reine d'Epire* de Catherine Bernard (1689). À ce compte, on serait tenté d'ajouter toutes les pièces mettant en scène des héros grecs, car la Grèce n'est-elle pas, elle aussi, orientale ?

Pour ne pas tomber dans l'écueil dénoncé par Pierre Martino, nous n'en ferons rien, mais la question reste entière : où s'arrête l'Orient ? Peut-on considérer que la Pologne de *Venceslas* est un État oriental ? Pour Louis XIV et ses contemporains, il ne fait aucun doute que c'en est un. Mais il faudrait forcer quelque peu les choses pour en faire une pièce « orientale », bien qu'elle associe violence sanguinaire et ruse politique, comme d'autres pièces de notre corpus. Il en est de même pour *Zélonide, princesse de Sparte* de Genest : si les Spartiates se différencient des Grecs, on aura du mal à leur trouver un quelconque caractère oriental. Encore plus ambigu est le statut de la pièce de Pierre Corneille, *Attila, roi des Huns*. Les origines floues de ce terrible chef de guerre en font selon plusieurs études un Asiatique et son aspect cruel le rapproche du caractère archétypal du tyran oriental. Mais il est autant germain qu'asiatique et des fouilles récentes de sépultures peinent encore à établir si le peuple des Huns était de type mongoloïde ou europoïde ; de même leur langue pourrait se retrouver autant dans le hongrois que dans l'iranien ou le turc. On voit donc bien qu'il faut accepter de rester dans la complexité de l'étiquette imprécise d'« Orient » : au besoin, nous pourrions intégrer dans nos analyses des passages d'*Attila* en justifiant leur utilisation.

Nous nous justifierons plus aisément de ne pas ouvrir notre étude à l'exotisme dans son ensemble : le mot n'apparaît d'abord pas dans les dictionnaires de l'époque en tant que tel. Aucune entrée dans le *Dictionnaire* de Pierre Richelet en 1680 et l'on doit se contenter de la courte définition suivante pour le mot « Exotique » chez Antoine Furetière : « adj. m. & f. Il ne se dit que dans le dogmatique, & signifie, Estranger. Il ne se faut pas servir de termes exotiques & barbares. Ce mot vient du Grec *exo, exothen, extra.* » D'après cette définition, ce qui est extérieur

est donc à éviter et ne constitue pas une catégorie de la littérature, comme ce sera le cas au XVIII^e siècle, et encore. Dans *Le Dictionnaire de l'Académie Française* de 1799, la définition n'a guère évolué : « adj. des 2 g. Etranger, qui n'est pas naturel au pays : Plante exotique. Terme exotique. »

Le concept d'exotisme n'appartient donc pas à l'époque que nous nous proposons d'observer. Dans le corpus représenté à la Comédie-Française que nous avons parcouru, nulle trace d'Indiens, de Chinois, encore moins de Japonais car cet autre Orient n'entretient pas une relation d'assez grande proximité avec la France pour susciter une rêverie poétique conséquente. C'est au XVIII^e siècle que l'Orient dans son ensemble entrera dans le répertoire, notamment avec la pièce bien connue de Voltaire, *L'Orphelin de Chine*. Dans son article « Les turqueries : une vogue théâtrale en mode mineur », Sylvie Requemora-Gros explique la présence « mineure » du sujet oriental dans la production littéraire et théâtrale du XVII^e siècle :

Les turqueries sont quantitativement “mineures”, donc “mineures” aussi par rapport à la norme des sujets “classiques”, “mineures” enfin car sans garants antiques, en dehors des *Perses* d'Eschyle mentionnés dans la seconde Préface de *Bajazet*. Le rapport dialectique du moderne et du mineur constitue bien ici l'un des axes propres à la réflexion sur les turqueries. (...) Reste qu'elles sont “majeures” par rapport aux autres champs de l'exotisme de l'époque : société raffinée par excellence, à la différence de l'Afrique ou de l'Amérique, l'Orient fascine par le faste et les intrigues de sérail qui font écho aux fastes et aux complots du Louvre ou de Versailles. Les dramaturges, le roi et les courtisans voient dans l'Orient un reflet de leur propre société, plus exacerbé en tout, plus passionnée et plus sauvage. Et ces extrêmes permettent tous les excès, parodiques dans la comédie, pathétiques dans la tragédie.⁹⁹

Voilà pourquoi nous avons intérêt à nous focaliser sur les pièces à sujet oriental : malgré leur apparition et leur déploiement tardifs au théâtre, elles jouent un rôle particulier dans la société de Louis XIV par leur aspect étranger et familier à la fois. Elles constituent un « reflet » autre dans lequel les Français veulent se voir. Ce qui n'est pas encore le cas des autres parties du monde comme l'Afrique ou l'Amérique.

Pour étudier notre corpus, nous devons faire face à une autre difficulté liée à la conservation des œuvres : comme nous allons le voir, le destin d'une œuvre dramatique peut être de partir en fumée, comme *l'Aspar*. Or, plusieurs pièces de notre corpus ont également disparu, n'ayant pas été publiées : c'est le cas d'*Aristobule*, d'*Annibal*, de *Phraate*, de *Nitocris*. Cette information est en soi importante car elle nous porte à considérer pour quelle raison l'œuvre n'a pas été conservée à l'écrit. Ce ne peut être seulement pour des raisons économiques : *La Zénobie* de Jean Magon est un échec public, mais est pourtant publiée en 1659. Il nous faut alors tenter de reconstruire une idée sommaire de l'intrigue à partir des sources historiques et poser des hypothèses pour expliquer pourquoi ces pièces ont disparu. Contenaient-elles des éléments qui dérangeaient le pouvoir monarchique par exemple ?

99 Sylvie Requemora-Gros, « Les “turqueries” : une vogue théâtrale en mode mineur », in *Littératures classiques*, 51, 2004, p. 151.

Enfin, le troisième groupe réunit des pièces qui ont un contexte non-oriental, souvent exclusivement français ou européen, mais intègrent, soit ponctuellement, soit de manière plus explicite, l'Orient -qui influe d'une façon ou d'une autre sur le sujet traité et se trouve représenté, sans être l'objet principal de la pièce-. C'est le cas de plusieurs pièces de Molière où des Égyptiennes (qu'on appellerait aujourd'hui Bohémiennes ou Tziganes, mais considérées comme des Orientales à l'époque¹⁰⁰) entrent pour un intermède de danse ou pour échanger quelques paroles avec le personnage principal (*Le Mariage forcé*, *La Pastorale comique*, *Le Malade imaginaire*, *Pourceaugnac*...). L'Orient est aussi évoqué comme analogie ou au détour d'une conversation dans *Les Fâcheux*, *La comtesse d'Escarbagnas*, *Le Festin de pierre*, *L'École des maris*, *Les Précieuses ridicules* ou *L'Avare*. Ce retour incessant du motif oriental, même dans les pièces les plus occidentales de Molière, est à analyser : il y a visiblement une forme d'imprégnation à l'œuvre dans son théâtre, à l'image de celle qui s'opère dans la société des années 1660. On trouve des références dans plusieurs autres pièces comiques comme *Les Visionnaires* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1637), *Le menteur* de Pierre Corneille (1644), *Le Campagnard* de Gillet de La Tessonerie (1657), *Le Baron d'Albikrac* (1668) et *L'Inconnu* (1675)¹⁰¹ de Thomas Corneille ou *Le Rendez-vous des Tuileries* de Baron (1685). *Dom Japhet d'Arménie* de Paul Scarron (1653) n'a d'oriental que le nom, mais l'on y trouve une évocation rapide de l'Orient qui lui confère une place dans notre corpus.

Cette sélection se montre déjà extrêmement riche et indique la présence constante de l'Orient comme imaginaire ou comme sujet en France dans les années que nous étudions : nous avons listé 52 pièces sur les 199 représentées de 1680 à la fin mars 1689, soit un quart des œuvres jouées au Théâtre Guénégaud. Le relevé n'est d'ailleurs pas exhaustif et il se peut que certaines pièces aient échappé à notre vigilance. La décision d'inclure ou d'écarter une œuvre de notre corpus s'est souvent faite en fonction des mots du titre et d'une recherche rapide par mots-clefs : certaines pourraient bien contenir des éléments orientaux disparates, mais rien ne laissait imaginer qu'il puisse en être ainsi lors de notre recherche. Pour réaliser nos statistiques, nous avons donc choisi de prendre en considération les trois groupes cités ci-dessus, dans l'idée que la simple évocation de l'Orient au sein d'une œuvre contribue à le faire exister dans les consciences de l'époque.

Après ce premier examen, nous voyons que le corpus sur lequel nous nous portons est extrêmement hétérogène : à côté de pièces très connues et déjà amplement commentées, comme *Le Bourgeois gentilhomme* ou *Bajazet*, d'autres émergent des brumes de l'histoire dramatique et

100 En anglais, le terme « gypsy » découle directement de cette origine supposée.

101 Ici encore, il est difficile de statuer sur la présence de cette pièce dans notre corpus : il y a bel et bien un chanteur « more » qui vient pousser la sérénade à l'Acte I, mais il n'est même pas indiqué dans la distribution. Pas davantage, le couple de « Maures » qui introduisent une pièce représentée pour la comtesse. Ils ne sont là que comme des ornements musicaux et n'ont aucun rôle dramatique.

offrent un terrain d'investigation nouveau, comme *Zaïde* de Jean de La Chapelle, *Soliman* de l'abbé Gaspard Abeille ou *La Fausse Turquie* de Montfleury.

QUESTIONNEMENTS ET PARCOURS

À partir de ce corpus, nous tenterons donc de dessiner une image de cet Orient recréé, tel qu'il apparaît aux yeux des spectateurs assidus de Guénégaud. L'objectif sera de compléter les études déjà faites sur l'orientalisme des XVII^e et XVIII^e siècles, de Pierre Martino à Edward Saïd, sans oublier les nombreux articles et ouvrages qui ont été publiés depuis les années 2000 (de Michèle Longino, Ina Baghdiantz McCabe, Sylvie Requemora-Gros, David Chataignier, Pierre Ronzeaud, Lucien Bély...), en inscrivant cette analyse dans un cadre et un temps donnés, la Comédie-Française, à l'époque qui nous intéresse : de 1680 jusqu'à la fin de la saison 1688. Cette approche phénoménologique consiste à considérer comment une pièce écrite dans les décennies précédentes résonne particulièrement avec l'actualité du moment, et l'horizon d'attente du public de cette époque, qui sont parfois très différents, la connaissance et l'actualité de l'Orient s'étant transformées entre temps.

La représentation de ces pièces soulèvent des questionnements spécifiques, à la fois esthétiques et politiques, qu'il nous faut mettre au jour : comment représenter l'Autre par rapport aux conventions partagées, comment montrer l'Orient sur la scène contrainte de Guénégaud, comment tirer profit de cette culture pour découvrir des zones qui n'ont pas encore été explorées dans la société de l'Ancien Régime, voire pour en contester certains fondements ? L'Orient est-il un simple support où l'Occident projette ses savoirs préconçus et ses fantasmes, un espace entièrement dominé, comme le pense Edward Saïd ? Ou résiste-t-il à l'amoindrissement que le processus d'appropriation met en place ? N'échappe-t-il pas en partie aux volontés des auteurs et des autorités ? Si l'espace oriental est contrôlé esthétiquement, c'est parce que Louis XIV ne peut s'imposer politiquement en Orient à l'époque que nous étudions. Ce modèle éblouissant et étrange, même manipulé par les Français, conserve sa radicale altérité et se pose comme une alternative à l'absolutisme monarchique en dessinant une autre façon de vivre, de croire, d'être au monde. Ce qui ruine finalement les prétentions de la monarchie française à imposer son modèle unique sur l'Europe et le monde.

Notre étude se déroulera en trois temps : dans le premier temps, nous ferons un état des lieux historique pour déceler quelle image de l'Orient s'impose dans l'esprit des contemporains de Louis XIV et en particulier des spectateurs de Guénégaud, dans les années 1680. L'Empire ottoman est au premier plan à cette période, en se rendant présent dans l'espace occidental par l'attaque de Vienne, qui sera un des premiers événements de l'actualité géopolitique européenne à être relayé en temps réel, par le biais du *Mercurie Galant* notamment. La réactivation de l'esprit de croisades à l'occasion du siège de Vienne (1683) crée une peur profonde du péril ottoman : le

Grand-Vizir et ses troupes sont aux portes de l'Europe de l'Ouest après avoir conquis et administré de nombreuses villes d'importance dans l'Europe de l'Est et des Balkans. Si Vienne tombe, il y aura fort à parier que les Ottomans continueront leurs menées jusqu'à la France et l'alliance entre les deux pays ne serait peut-être pas suffisante pour prémunir Louis XIV contre les ambitions turques.

Nous analyserons les liens ambigus entre la France et la Turquie, mélange d'intérêts réciproques et de rivalités entre Versailles et Istanbul que l'épisode de l'ambassade de Soliman Aga, qui sera à l'origine du *Bourgeois gentilhomme*, met en lumière. Nous verrons aussi comment le développement du commerce en Méditerranée, malgré le danger des corsaires barbaresques, permet une diffusion des produits venus du Levant, créant une mode orientale à Paris dans les années 1670-1680. Les Parisiens de la haute société veulent manger, boire, se vêtir, faire des cérémonies à la turque.

Ce rapport ambivalent à l'Orient, fait de peur et d'attrait, relève d'un véritable paradoxe qui se retrouve également dans les productions artistiques et littéraires de l'époque. Les Français ont déjà une assez bonne connaissance de ce monde, mais n'ont pas encore intégré clairement les caractéristiques des peuples d'Extrême-Orient, à l'exception des Siamois qui viennent rendre visite au roi à partir de 1684. Les traités et essais, les récits de voyage, les nouvelles rapportées par les ambassadeurs construisent un Orient, certes très éloigné de la réalité, mais propre à susciter la rêverie et le fantasme. Ce contexte historique nourrit le regard des créateurs qui produisent des œuvres pseudo-orientales ou influencées par la culture ottomane, en peinture, dans la mode de l'époque et dans les spectacles.

Le monde théâtral se réorganise en 1680 avec la création de la Comédie-Française qui s'inscrit dans une volonté royale de contrôle de plus en plus marquée. Après avoir présenté les conditions de sa naissance, ses règles de fonctionnement, ses conditions matérielles et son évolution jusqu'en 1688-89, nous verrons que des tensions internes et externes ne manquent pas d'apparaître : ce lieu qui avait pour objet de construire un certain consensus esthétique à travers la création d'un répertoire apparaît comme une espace d'expression du *dissensus* qu'il faut fermer. C'est ce qui arrive quand le roi, qui s'est désintéressé du théâtre, expulse les comédiens de Guénégaud en 1687 sans leur apporter aucune aide pour trouver un nouveau lieu de représentation.

Pour finir ce premier temps, nous ferons un rapide survol du théâtre en Orient, de ses formes traditionnelles et de son absence institutionnelle à la fin du XVIIe siècle. Puis nous étudierons les différentes manifestations de l'Orient au théâtre depuis l'Antiquité : des *Perses* aux *Bacchantes*, la Grèce antique a su faire une place de choix aux personnages asiatiques. Après une période médiévale où l'hérétique apparaît toujours sur scène incarné par des Orientaux, le XVIIe siècle baroque met à l'honneur le cycle de Soliman en créant des intrigues sanglantes et horribles, montrant la violence de la société ottomane. Avec *Le Bourgeois gentilhomme* et *Bajazet*, le théâtre

classique favorise un renouveau de la comédie et de la tragédie au contact de l'Orient mais ne sera que modérément imité jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous analyserons notre corpus de textes pour établir s'il est possible de représenter l'Orient sur la scène de Guénégaud. Après avoir établi que la programmation de pièces à l'orientale semble avoir un effet d'encouragement sur la fréquentation du théâtre et être liée à des événements extérieurs qui marquent les mentalités à Paris, nous établirons qu'un déclin de l'intérêt pour les sujets orientaux apparaît après l'échec du siège de Vienne puis qu'on assiste à un retour en grâce des représentations des œuvres de notre corpus à la fin de notre période, au moment où l'Empire ottoman refait parler de lui sur la scène internationale.

Nous étudierons ensuite les besoins scéniques nécessaires pour montrer l'Orient sur la scène de Guénégaud et tenterons d'expliquer pourquoi les comédiens de la Comédie-Française ne cherchent pas à créer ou ne peuvent pas créer une couleur locale orientale, comme les créateurs de la deuxième moitié du XVIIIe siècle et du XIXe siècle chercheront à le faire. Pour cela, nous mettrons en perspective les différentes techniques pour figurer l'Orient du début du XVIIe siècle au XVIIIe siècle où Voltaire contribue à une réforme du décor et du costume scéniques pour mettre en scène ses pièces orientales. Nous verrons que l'Orient comme sujet dramatique est porteur de nouveauté, il met en mouvement la modernité théâtrale en interrogeant la *mimesis* et les limites de la représentation au siècle classique. Mais, paradoxalement, il apparaît que les spectateurs n'ont nul besoin de reconnaître des costumes orientaux authentiques ou de trouver une façon de jouer à l'orientale qui aurait une quelconque vérité historique pour prendre plaisir face au spectacle. L'intérêt est ailleurs : on se contente d'approximations vestimentaires, de combinaisons imprécises entre la mode romaine et espagnole pour faire voir l'habit oriental. Ce costume « extrapolé » n'a qu'une fonction : marquer la différence avec le vêtement français, en particulier celui des spectateurs placés sur la scène. Nous verrons enfin que se dessine dans tout notre corpus une certaine image de l'Orient, altérité radicale qui s'oppose à toutes les valeurs chrétiennes et occidentales du siècle, celles de l'honnête homme, et se construit donc en contre-société qui affole le spectateur et la spectatrice de Guénégaud, qui ne jurent que par la bienséance selon les érudits du temps. Au terme de cette partie, nous nous demanderons comment cette image atrophiée et négative de l'Orient, privé de sa grandeur et de sa vérité, peut « jouer » aux yeux du public.

Nous étudierons ainsi dans un troisième mouvement les fonctions que l'on donne à l'Orient théâtral exposé sur la scène de Guénégaud. Pour le pouvoir, il s'agit d'occuper le domaine esthétique qui a été laissé vacant par l'Asie depuis l'Antiquité. Nous verrons que le discours produit montre toujours l'Orient comme un espace dominé, déraisonnable et dangereux, que l'Occident a pour mission de contrôler et de soumettre. Cette idée, répétée encore et encore, rend acceptable l'idée selon laquelle les nations européennes, et la France en particulier, aurait un droit

d'ingérence sur le monde oriental, qui se doit d'être administré. Ces idées inscrites dans la fiction prépareraient donc les esprits à la conquête de l'Est qui ne sera réalisée qu'à la fin du XVIIIe siècle par les campagnes napoléoniennes, à la période que choisit Edward Saïd pour analyser la naissance de l'orientalisme justement. Mais dans les années 1680, malgré les ambitions immenses du Roi-Soleil, la France ne peut en aucun cas s'imposer face à l'Empire ottoman et le dominer.

Nous proposerons alors une deuxième fonction de l'Orient qui consiste à refléter la France pour produire un discours détourné sur le fonctionnement politique du pays. Ce jeu de miroir entre la réalité et la fiction, que l'on appelle à l'époque « application », est commun pour les observateurs du temps et l'on s'y adonne continuellement pour accéder à un sens sous-jacent, dont il faut avoir les clefs pour connaître la signification secrète. Dans ce dispositif, l'altérité orientale disparaît au profit du même : on ne regarde l'Orient que pour voir la France, le sultan que pour juger les actions de Louis XIV. Un discours critique contre les abus de la monarchie absolue advient : mais l'Orient n'est alors qu'un support, une mascarade entre Français comme dans *Le Bourgeois gentilhomme*.

Nous tenterons de démontrer dans la fin de ce troisième moment que cette transformation de l'Autre en Même n'est pas complète : il demeure une part d'altérité radicale dans l'œuvre représentée et le spectateur est invité à vivre un voyage transgressif qui fait de l'Orient théâtral une utopie dans l'hétérotopie qu'est le théâtre Guénégaud. Ces deux espaces coupés de la réalité monarchique donnent à voir un autre modèle, plus libre et fluctuant où les rapports de pouvoir s'inversent et se redessinent. Un monde enviable où le désir peut s'exprimer, là où les convenances enserment la société de l'Ancien Régime. L'Orient apparaît alors comme un espace de liberté, le temps de la représentation.

PARTIE 1 – PRÉSENCES ET IMAGES DE
L'ORIENT À LA NAISSANCE DE LA
COMÉDIE-FRANÇAISE

CHAPITRE 1 – L’ORIENT À LA FIN DU XVII^E : UN ESPACE FANTASMÉ, UN ENNEMI REDOUTÉ

Les dictionnaires de Pierre Richelet en 1680 et d’Antoine Furetière en 1690 associent le terme « Turc » à une série d’adjectifs péjoratifs : « avars, brutaux, perfides, scélérats & sans foi... dur, insensible, inhumain » ou « manière (...) cruelle et barbare »¹⁰². Regarder l’Orient ne se fait jamais sans a priori : c’est une véritable aporie pour quiconque tente d’approcher de manière objective le sujet. Même dans les ouvrages scientifiques de l’époque, qui supposent une démarche rationnelle et impartiale, l’Orient sera toujours filtré par un avis, une opinion, une vision qui le transforme et le constitue comme objet autre de connaissance. C’est le point de départ de la thèse développée par Edward Saïd dans *L’Orientalisme*, résumée aussi simplement que possible par son sous-titre : « L’Orient créé par l’Occident ». À travers une analyse du terme « Orient » qui n’avait ni la prétention d’être exhaustive, ni celle de sortir des généralités admises sur ce monde aux contours flous, nous avons rappelé dans l’introduction le paradoxe de cette notion moins géographique que culturelle : elle est aussi complexe dans la réalité qu’elle est homogène et simple pour les observateurs occidentaux en 1680. L’Orient, c’est d’abord le Levant et le Maghreb qui entretiennent des rapports diplomatiques et commerciaux serrés avec Paris. Cet espace, nous allons le voir, suscitent chez les observateurs français deux sentiments contradictoires : la peur et la fascination. Il s’agit de comprendre comment l’Orient – irrémédiablement ottoman dans les années 1680 – pénètre dans la société française et bouleverse en partie ses goûts et ses certitudes. Nous verrons également que la puissance du Grand-Turc et l’éclat de la Sublime-Porte font de l’ombre au Roi-Soleil, qui envisage à cette époque de s’imposer par la diplomatie ou par les armes face à cet allié gênant.

A. LE PÉRIL OTTOMAN

A.1. UNE NOUVELLE CROISADE, SANS LA FRANCE

Nous allons revenir sur l’attaque de Vienne de 1683 pour examiner plus en détail non seulement les événements qui se sont déroulés à ce moment, mais aussi leur impact sur les sociétés européennes, et la société française en particulier. La Turquie, comme nous l’avons vu, suscitait déjà l’intérêt des observateurs occidentaux dès les années 1660. Mais le siège de Vienne donne du

102 Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, Genève, Widerhold, 1680 : « Turc : Qui est né en Turquie. [Les Turcs sont avars, brutaux, perfides, scélérats & sans foi] » ; Antoine de Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690 : « ... On dit aussi en voulant injurier un homme, le taxer de barbarie, de cruauté, d’irréligion, que c’est un Turc, un homme inexorable... »

relief aux contours de ce monde que l'on croyait lointain. « En Europe, furent indifférents au péril turc tous ceux qui n'étaient pas directement menacés par lui. »¹⁰³ Selon Jean Delumeau, les Ottomans ne constituaient pas auparavant une menace sérieuse pour la France, la preuve étant que « si François Ier et ses successeurs s'entendirent avec les Turcs pour tenter de prendre les Habsbourg à revers, c'est qu'ils n'avaient pas vraiment peur du péril ottoman et, par voie de conséquence, n'avaient pas conscience de 'trahir' la chrétienté »¹⁰⁴ Nous avons déjà évoqué cette stratégie française, qui consistait à souhaiter l'affaiblissement des Habsbourg en soutenant, du moins moralement, les attaques turques contre Léopold Ier, l'Empereur d'Allemagne. L'argument de Jean Delumeau est néanmoins contesté par Frédéric Tinguely, qui établit une différence entre le danger et le sentiment de danger. Effectivement, l'arachnophobie ne nécessite pas d'être exposé au danger d'être mordu pour se développer chez un individu. De même, selon Frédéric Tinguely, « la peur du Turc s'est en grande partie manifestée en France indépendamment de la situation géopolitique objective et elle a été générée ou entretenue par la diffusion d'un certain nombre de représentations turcophobes. »¹⁰⁵ Les hommes d'Église sont préoccupés par la progression implacable de l'islam en Occident. Cette peur est transmise aux fidèles, que la méconnaissance du musulman pousse au fantasme. À la cour aussi, Louis XIV suit les événements de très près. Dangeau fait plusieurs fois état dans ses mémoires de nouvelles venues du front de l'Est de 1683 à 1684. On peut comprendre l'inquiétude du roi, qui a joué jusqu'alors un jeu diplomatique risqué : lorsque les hordes ottomanes parviennent aux remparts de Vienne, le souvenir de la prise de Constantinople et de la peur d'une conquête totale de l'Europe ressurgit. Si Vienne tombe, quel sera le prochain pays envahi ? Même la France pourrait être la cible du sultan, en dépit de l'intérêt commun qui lie les deux puissances, et des capitulations signées, que la chute de Vienne aurait rendu caduques.

Il nous faut revenir sur l'enchaînement d'événements qui ont conduit au siège. En refusant de renouveler en octobre 1682 le traité de Vasvár, qui avait mis fin en 1664 à la guerre austro-turque et en permettant à Kara Mustafa, son vizir de préparer l'attaque de Vienne, le sultan apparaît comme un sombre manipulateur, l'un des caractères stéréotypés récurrents de l'Oriental dans la littérature et au théâtre. Mehmet IV donne ensuite son soutien au comte Thököly (Tekely), un haut dignitaire hongrois qui rêve de libérer son pays du joug de Léopold Ier, quitte à ce qu'il devienne ensuite un protectorat turc. Les insurgés et les Ottomans se retrouvent dans la plaine de Pest et attendent les ordres de la porte pour lancer l'attaque. Pour l'Empereur, cette crise à l'Est tombe au plus mal car les Habsbourg résistent à l'Ouest contre les armées françaises, qui inquiètent bien plus le souverain autrichien. Les deux blocs se préparent de part et d'autre : les Ottomans ont le

103 Cité par Frédéric Tinguely, « La peur du Turc (XVIe-XVIIIe siècle) », in *Travaux de littérature, Les Grandes peurs, 2. L'autre*, Genève, Droz, 2004, p. 289.

104 *Ibid.*

105 *Ibid.*, p. 290.

soutien du prince de Transylvanie et d'une armée de vingt-mille Hongrois décidés à arracher par les armes leur indépendance. Léopold Ier peut compter sur la Pologne, qui a rompu ses relations avec la France (dont le soutien aux rebelles hongrois est inadmissible), elle aussi menacé sur le territoire ukrainien par la Turquie, les princes allemands de Bavière, Saxe, Franconie, Souabe, et du Pape, qui souhaite restaurer son rôle au niveau international et finance largement l'empereur. Mais pas du roi de France, qui refuse de prendre part à une croisade qu'il juge révolue ; ce dernier accepte néanmoins, à contrecœur, d'arrêter la progression de ses soldats en Alsace, le temps du conflit. Il est bien difficile de justifier le positionnement de Louis XIV, ce que Voltaire, dans *Le Siècle de Louis XIV*, tente pourtant de faire, près que soixante-dix ans plus tard, avec beaucoup de difficulté :

Louis XIV espéra, avec beaucoup de vraisemblance, que l'Allemagne, dévastée par les Turcs, et n'ayant contre eux qu'un chef dont la fuite augmentait la terreur commune, serait obligée de recourir à la protection de la France. Il avait une armée sur les frontières de l'empire, prête à le défendre contre ces mêmes Turcs que ses précédentes négociations y avaient amenés. Il pouvait ainsi devenir le protecteur de l'empire, et faire son fils roi des Romains. Il avait joint d'abord les démarches généreuses à ses desseins politiques, dès que les Turcs avaient menacé l'Autriche : non qu'il eût envoyé une seconde fois des secours à l'empereur, mais il avait déclaré qu'il n'attaquerait point les Pays-Bas, et qu'il laisserait ainsi à la branche d'Autriche espagnole le pouvoir d'aider la branche allemande, prête à succomber.¹⁰⁶

Les historiens se sont interrogés sur la participation financière ou militaire de la France à l'attaque ottomane, mais rien ne permet de prouver que Louis XIV ait apporté son aide¹⁰⁷. Une missive du 8 avril 1682, dans laquelle le roi juge qu'une attaque turque serait opportune, laisse tout de même supposer un soutien tacite du monarque au projet du sultan. Mais si Louis XIV suit de près les événements de l'Est par le biais de son ministre de la guerre Louvois¹⁰⁸, il ne pouvait pas avoir connaissance du siège de Vienne pour les raisons que nous allons évoquer à présent.

En effet, après avoir regroupé les armées à Belgrade puis remonté vers le Nord jusqu'au lac Balaton, le Grand-Vizir Kara Mustafa prend alors l'initiative – sans le consentement du sultan – de marcher sur Vienne pour accomplir ce que le glorieux Soliman n'avait jamais pu entreprendre.

A.2. LE SIÈGE DE VIENNE : RACONTER L'ÉVÉNEMENT

L'empereur s'éloigne de la ville et les Viennois se préparent à la confrontation : ils sont dix fois moins nombreux que les Turcs et attendent une aide qui ne vient pas. Les faubourgs de la capitale autrichienne sont détruits par les Ottomans et les habitants de Perchtoldsdorf, au sud de la ville,

106 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op.cit.*, p. 289.

107 « Aucune trace ne subsiste dans les archives de la Guerre de l'apport d'une aide quelconque aux Ottomans, ni, a fortiori, de plans d'opérations offensifs contre l'Empire, à la faveur de l'invasion turque. » Thierry Sarmant, « Les Turcs font merveilles » : Louvois, observateur de l'Europe centrale et orientale (1679-1691) in *XVIIe siècle n°229*, 2005, [En ligne], URL : <https://doi.org/10.3917/dss.054.0641> (Consulté le 14/07/2018)

108 Grâce à un important réseau créé par son père, Louvois obtient des informations de première main d'informateurs sur place et entretient une correspondance très fréquente avec les ambassadeurs « en cas d'opérations importantes » selon Thierry Sarmant, *Ibid.*

sont massacrés. Kara Mustafa pose son campement devant la capitale autrichienne le 14 juillet 1683. Les jours suivants, le rempart sud-ouest est attaqué et des échanges de coups de feu ont lieu entre les assiégés et les Ottomans. Le 15 août, le Grand-Vizir parvient à prendre le bord du bastion du Lion. Mais au lieu de commander toutes ses forces sur le même bastion pour pénétrer dans la ville, il décide de la contraindre à la capitulation pour s'emparer seul de son butin, comme le veut la coutume.

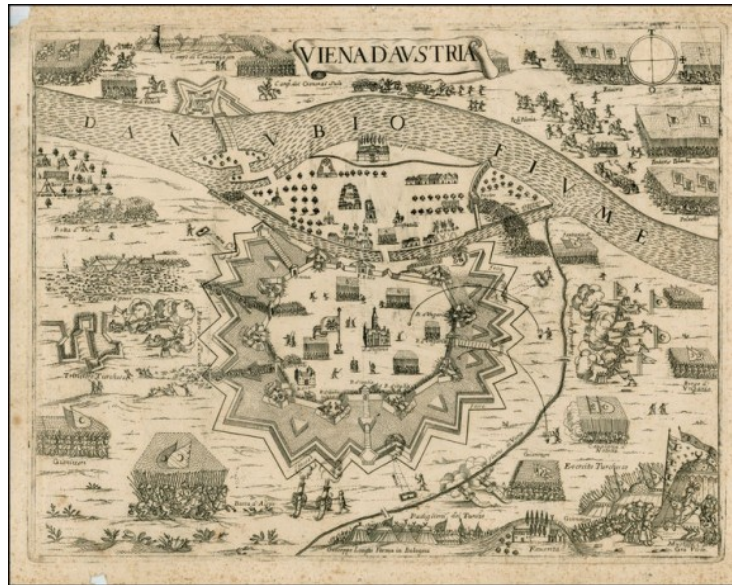


Figure 4: Carte de Vienne en 1683 (Source: BNF)

La situation est désespérée, comme l'expose Voltaire :

Personne ne doutait que le Grand-Vizir Kara Mustapha, qui commandait l'armée ottomane, ne se rendît bientôt maître de Vienne, ville mal fortifiée, abandonnée de son maître, défendue à la vérité par une garnison dont le fonds devait être de seize mille hommes, mais dont l'effectif n'était pas de plus de huit mille. On touchait au moment de la plus terrible révolution.¹⁰⁹

Pendant deux mois, le siège épuise les habitants de la capitale autrichienne, rongés par la dysenterie et accablés par le découragement, mais qui résistent malgré tout. Jusqu'au 12 septembre, jour où les renforts polonais guidés par Jean Sobieski dévalent la colline de Kahlenberg et mettent en déroute les Ottomans. Leurs campements sont désertés avec toutes les armes et les richesses qu'ils contiennent. « Le vizir a tout abandonné dans sa fuite ; il n'a gardé que son habit et son cheval. C'est moi qui suis établi son héritier ; car la plus grande partie de ses richesses me sont tombées dans les mains » déclarera fièrement le roi de Pologne¹¹⁰. Le bilan incertain serait de quinze mille morts du côté ottoman contre mille cinq cents du côté chrétien. C'est une humiliation totale pour la Sublime-Porte. Cet affront doit être réparé par celui qui en est responsable : le Grand-Vizir est condamné à mort par Mehmet IV au retour de sa campagne malheureuse et étranglé le 25 décembre 1683.

109 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, op.cit., p. 288.

110 Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIVe-XXe siècle*, op.cit., p. 305.

L'événement trouve un écho considérable en Occident. De nombreuses lettres sont rédigées par des témoins de toute l'Europe pour raconter la bataille. Ces lettres sont ensuite traduites, compilées et publiées à une vitesse fulgurante pour satisfaire la curiosité des lecteurs qui n'étaient pas présents pour la voir. On en comptabilise plus de trois cents dans les jours et les mois qui suivent le siège¹¹¹. En France, *Le Mercure Galant* relate dès le mois d'octobre 1683 les événements d'Autriche et se donne pour tâche de rétablir la vérité historique :

Toute la France, & une partie de l'Europe, attend de ma Lettre, que vous me permettez de rendre publique, des lumieres pour découvrir la verité qu'on n'a pû encore démesler parmi un nombre infiny de Relations, dont la plûpart sont tout-à-fait fausses, & les autres tellement meslées de faux, que quoy qu'elles contiennent plusieurs circonstances veritables, elles ne servent qu'à jeter l'esprit des Lecteurs dans un embarras, dont quelques éclairciz qu'ils soient, ils ne trouvent aucun moyen de sortir.¹¹²

Pour prouver ses dires, le rédacteur narre l'épisode inventé d'un jeune Turc capable de décapiter un chrétien en lui lançant son sabre à dix pas de distance. Il met en doute les récits des témoins de la bataille qui souhaiteraient soit divertir leur audience en exagérant le spectaculaire, soit donner tout le mérite de la victoire à leur souverain. Le rédacteur du *Mercur*, qui se trouve pourtant à bonne distance du théâtre de la guerre, se présente comme un observateur objectif, capable de démêler le vrai du faux dans cet amas de relations de circonstance. On voit dans ces premières pages l'importance médiatique du siège de Vienne pour les Européens. Une fois le péril turc évité, l'histoire s'écrit avec une rapidité fiévreuse pour couvrir de lauriers les vainqueurs et accabler sournoisement l'armée défaite.

Dans les pages suivantes du *Mercur Galant*, l'auteur cite comme source principale *La Gazette de Vienne* et montre que le déroulement du siège est déjà assez bien connu, seulement un mois après la fin du conflit. L'auteur établit très justement qu'il n'y a pas eu d'assaut, énumère avec précision les monuments qui ont été endommagés dans la bataille, puis décrit très nettement l'étendard pris à l'armée ottomane et offert au Pape : « Il a sept à huit pieds de hauteur ; il est d'une Etofe verte & rouge, tissu d'or & de soye, avec des Lettres Turques, & le Croissant. Il a au dessus un Pommeau d'argent doré, de la grosseur de deux poings. » Puis quelques pages plus loin :

Voicy les Caracteres Arabes qui sont sur cet Etendard. Ils signifient, qu'il n'y a point d'autre Deité que le seul Dieu, & Mahomet envoyé de Dieu. Ces noms, Albuquerque, & Omar, sont aux quatre coins de l'Etendard. Ce sont les noms de deux Successeurs de Mahomet. Il y avoit encore d'autres Caracteres dans les rebords. Je ne les mets point icy, parce que je feray graver cet Etendard, & que je vous l'envoyeray dans ma Lettre de ce mois. La Pomme n'en est point de vermeil doré, comme je vous ay marqué, mais seulement de cuivre...¹¹³

111 Sur la portée du siège de Vienne, voir Cécile D'Albis, « L'écho d'un événement international : les thématiques des textes qui circulent au moment du second siège de Vienne (1683) », in *Revue de l'Institut Français d'Histoire en Allemagne*, [En ligne], 5 | 2013, URL : <http://journals.openedition.org/ifha/7422> (Consulté le 31/08/2019)

112 *Le Mercure Galant*, octobre 1683, (seconde partie), Tome 12, pp. 1-13.

113 *Ibid.*

Ce raffinement de détails rend presque inutile la reproduction en gravure de l'étendard. Le lecteur croirait l'examiner de ses propres yeux.

Ces pages du grand périodique français montre une volonté discrète d'appropriation de l'événement par et pour les Français. Plus fort encore, le dernier tercet d'un auteur très inconnu attribue la victoire sur les Turcs à la nation française :

(...) On n'a que trop souffert de l'orgueil Otoman ;
Le Destin fait agir le Démon de la France,
Pour finir vostre Empire, & briser l'Alcoran.¹¹⁴

À défaut d'avoir pris part à la ligue chrétienne, la France l'a favorisée par son bon « Démon » que « le Destin fait agir ». On voit tout l'embarras des admirateurs du roi pour trouver le moyen de capter l'éclat de ce triomphe, auquel la France n'a aucun droit. Un autre sonnet, tout aussi bien tourné, fait un portrait terrible des Turcs vaincus :

Mille Peuples tremblans vivoient dans les allarmes.
On ne voyoit par tout que de sanglans Exploits ;
L'Otoman se flatoit par l'effort de ses Armes,
D'élever son Croissant sur la teste des Rois.

Le carnage & le sang avoient pour luy des charmes ;
Le Soldat n'entendoit que sa barbare voix ;
Le Ciel en se montrant insensible à nos larmes,
Sembloit vouloir vanger le mépris de ses Loix.

L'Empire alloit subir un funeste Esclavage,
Lors que pour arrester un si cruel orage
Le grand Sobieski vint combatre pour nous.

Ce vaillant Josué remporte la victoire ;
Mais Innocent, du Ciel appaisant le couroux,
Comme un autre Moïse, en a toute la gloire.¹¹⁵

On notera que si la victoire est attribuée au roi Sobieski, le dernier vers du premier tercet l'associe à un « nous » très ambigu : ce « nous » de la communauté chrétienne, mais qui n'a pas empêché le Roi-Soleil de lui tourner le dos pour s'allier avec les Infidèles. Dans un autre passage de la même publication, l'auteur parvient à trouver quelques rares exemples de combattants français qui ont libéré Vienne, « un Prince François tué à la teste d'un Régiment » et « un Prince du Sang Royal, & Gendre de Louïs le Grand, s'échaper pour courir au péril »¹¹⁶. L'auteur fustige ces relations qui tentent « affoiblir l'éclat » de la France, de peur que ses soldats « ne remportassent trop de gloire », avec une mauvaise foi évidente. Cette posture indique une stratégie de parole propre à cet organe de presse : non seulement *Le Mercure Galant* veut donc s'imposer comme une source fiable pour connaître l'actualité à l'intérieur et en dehors du royaume, mais il imprime sur les événements son regard courtisan, capable de plaire aux lectrices et aux lecteurs qui font partie de la cour et de la bonne société.

114 *Ibid.*

115 *Ibid.*

116 *Ibid.*

On voit en tout cas à travers ces relations que le siège de Vienne passionne. Son héroïsme réveille la fibre épique des Européens et constitue une revanche sur le malheureux temps des croisades, montrant que la « vraie religion » a fini par triompher de la « fausse » :

Il est immédiatement interprété comme un fait symbolique, raconté comme un affrontement entre deux blocs politiquement, religieusement et ethniquement cohérents, la chrétienté occidentale et l'empire ottoman (qui conjugue l'islam et l'empire byzantin). À l'inquiétude et l'effroi, qui réactivent les vieilles peurs collectives et font écho aux situations de crise locales, suit le triomphe inespéré, réconciliateur et la gloire des héros.¹¹⁷

Pour Cécile d'Albis, cet événement a une importance particulière dans l'histoire de la diffusion des idées puisqu'il marque le début de l'essor de la presse européenne, le siège de Vienne constituant une source de discussions intenses, suscitant l'opposition et la controverse (notamment entre les partisans de Louis XIV et ses opposants qui lui reproche sa trahison) et créant un réseau de communication et de partage entre les différents pays occidentaux. D'autres publications accompagneront la suite de la contre-attaque chrétienne. En effet, alors que l'Empereur souhaite négocier un nouveau traité de paix, l'envie de repousser les Turcs affaiblis hors du continent européen germe peu à peu. Les souverains chrétiens forment la Sainte-Ligue : l'empereur, le roi de Pologne, le pape, puis Venise et même le tsar moscovite Pierre le Grand se réunissent pour faire reculer les Ottomans. Bien sûr, Louis XIV refuse une nouvelle fois de prendre part à cette entreprise. La reconquête a lieu dans les années suivantes : Buda, Belgrade, et même Athènes, mais qui fut reperdue en 1688, tout comme Belgrade en 1690. La Guerre de succession d'Espagne éclipse peu à peu la bataille du front est après la paix de Karlovitz en 1699.

En France, l'année qui suit le siège de Vienne, Jean de Préchac publie significativement un ouvrage intitulé *Cara Mustapha, Grand-Vizir. Histoire contenant son élévation, ses amours dans le serrail, ses divers emplois, le vray sujet qui luy a fait entreprendre le siege de Vienne, & les particularitez de sa mort*. On exploite le sujet avant qu'il ne refroidisse, on fait du vizir un personnage étonnant, on s'approprie sa destinée ô combien romanesque. Un glissement très important s'établit donc à partir de 1683 : lorsque le Turc n'est plus implacable, celui-ci devient un sujet irrésistible. Au même titre que l'étendard du Grand-Vizir – symbole de puissance censé porter l'effroi dans le camp adverse – qui devient dans les mains des Occidentaux un simple objet esthétique, l'Ottoman glisse de la réalité guerrière vers la fiction savoureuse, et il est assimilé par l'Européen qui le dévore littéralement, en mangeant son croissant et en buvant son café¹¹⁸.

117 Cécile D'Albis, « L'écho d'un événement international : les thématiques des textes qui circulent au moment du second siège de Vienne (1683) », *op.cit.*

118 La légende du croissant fait partie intégrante du siège de Vienne. Il aurait été conçu par les boulangers de la ville pour commémorer une victoire sur le camp ottoman due à l'alerte donnée par un dénommé Adam Spiel, boulanger de son état. Le café, quant à lui, aurait été diffusé grâce à l'« abandon de cinq cents sacs de grains de café vert qu'un certain Franz Georg Kolschitzky aurait préparé à la mode ottomane apprise pendant le siège lorsqu'il avait réussi à s'infiltrer dans le camp de Kara Mustapha. » Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIVe-XXe siècle, op.cit.*, p. 315.

B. UNE ORIENTOMANIE À PARTIR DES ANNÉES 1660

Le Turc ! Voilà l'ennemi ! Pourtant, à considérer le goût des princes européens pour les collections d'objets venus de Turquie et le succès d'œuvres figurées montrant des hommes et des femmes de l'empire, à mesurer les emprunts à quelques usages orientaux – de la consommation du café à l'adoption de motifs d'architecture –, à découvrir le désir insolite de combattants occidentaux à se faire portraiturer en Turc ou à se vêtir en Ottoman, l'empire commence au XVII^e siècle à apparaître en Occident comme un adversaire ordinaire et le Turc comme un sujet de curiosité.¹¹⁹

C'est un paradoxe notable de voir qu'au même moment où l'Europe redoute le plus fortement une invasion turque, sa culture et son mode de vie pénètrent avec une très grande facilité et imprègnent « par le haut » la société pour descendre par capillarité dans toutes les couches sociales, même les plus modestes. On peut utiliser le terme d'« orientomanie » dès les années 1660 pour décrire ce phénomène : l'Orient devient un nouveau modèle, apprécié pour sa nouveauté par des courtisans à la recherche du moindre balbutiement de mode pour animer leur quotidien. Après un grand nombre de changements, la mode se tourne vers l'extérieur : c'est l'Orient arabe, à la fois voisin et dépaysant, qui suscite en premier lieu l'intérêt, car il est associé à une certaine forme de magnificence. C'est une culture exotique qui semble exister en parallèle du monde occidental, tout en ayant droit à une certaine respectabilité, contrairement à la civilisation sauvage du nouveau monde. S'il est du dernier chic de se déguiser en barbares lors des fêtes, bien que l'on ajoute une grande quantité de pierreries et de plumes rares pour habiller quelque peu la nudité¹²⁰, l'effet sera toujours moins éclatant que de se parer des richesses levantines pour parader.

Le Mercure Galant fournit de beaux exemples de bals déguisés au cours desquels une personnalité importante de la cour est apparue, non plus en costume de déesse antique ou de bergère, mais à l'orientale : en février 1681, à l'occasion du Carnaval chez la princesse Palatine, sa fille, Mademoiselle de Bourbon, apparaît en Égyptienne. Mademoiselle Richou, « en Persienne »¹²¹. À une autre fête le même mois à Saint-Germain, « Mr le Duc de Vermandois se fit Chef le mesme jour d'une Bande de Persans. » Le Dauphin « représentoit un Arabe. Le dessus de son Habit estoit d'un Brocard broché d'or, avec de grands Compartimens noirs, ornez autour d'un Point de France or & argent, au milieu duquel estoit une Bande de Marte Zibeline. Le Lacis du

119 *Ibid.*, pp. 297-298

120 À l'occasion du Carnaval, « Monseigneur le Dauphin estoit Chef d'une Troupe de sept Indiens, ou Sauvages. Des Plumes de quatre couleurs en composoient tout l'Habillement. Celles qui estoient sur le corps, les bras, & les chausses, estoient de petites Plumes d'Oyseau attachées par des nuances de différentes couleurs. Le Tour du col, celui des épaules, les Tours de bras, la Ceinture, & les Jaretieres, estoient de Plumes d'Autruche assez grandes, sur le pied desquelles on voyoit une Chaîne de Rubis & de Diamans. Le Tonnelet & les Lambrequins estoient aussi de Plumes de différentes couleurs, avec une nervûre de Plumes noires dans le milieu de ces Lambrequins. On avoit enchassé sur cette nervûre des Rubis & des Diamans, dans des Roses de Broderie d'or... » in *Le Mercure Galant*, février 1681, Tome 3, pp. 277-282.

121 *Ibid.*, p. 269-277.

Tour de ses Manches estoit de Rubis, & le dessous de son Habit, d'un Brocard couleur de feu, & or, avec des Boutonnieres d'or tres-relevées, & tres-riches, meslées de noir. (...) Le Turban de ce Prince estoit d'un Brocard de Venise à grandes fleurs d'or, lacé d'une Chaîne de Pierreries. Ses Plumes estoient couleur de feu & blanc... »¹²² Même quand le costume est vénitien, il est complété d'éléments orientaux : « Madame la Dauphine se déguisa en Venitienne, mais d'une maniere si galante, qu'elle surprit toute l'Assemblée. (...) Un petit Turban de Velours tailladé, & orné de Diamans, faisoit la Coiffure de cette Princesse. Du milieu de ce Turban s'élevoit une Aigrete de Diamans d'une beauté surprenante. Il n'y avoit que des Plumes blanches dans cette Coiffure. »¹²³ Plusieurs carrousels choisissent également l'espace oriental pour puiser leur canevas, comme celui des Galans Maures, en 1685, qui s'inspire des rivalités entre les deux plus puissants clans de Grenade, les Abencérages et les Zégris au XVe siècle, et dont nous reparlerons.

À la fin du XVIIe siècle, malgré le goût pour la « porcelaine » asiatique, la magnificence chinoise appartient à un monde encore trop lointain pour entrer dans les mœurs¹²⁴. Les merveilles importées de Chine restent des pièces de collection rares que l'on garde jalousement sous verre et que l'on n'expose qu'à un cercle très restreint d'admirateurs.

B.1. L'EXPANSION DES ÉCHANGES AVEC LE LEVANT

Ce succès du costume *alla turcha* est-il dû à la diffusion des produits orientaux en France ? Les déplacements maritimes se font davantage de l'Ouest à l'Est, mais le flux est constant grâce aux capitulations signées entre le Levant et la France¹²⁵. Le commerce amène les différentes populations de Méditerranée à oublier leurs divergences pour échanger des denrées et des produits variés. On donne à Marseille le titre de « port de l'Orient ». C'est dans cette ville – et dans toutes les autres villes portuaires – que se pratique le *sabir*, aussi appelée *lingua franca*, un mélange des langues latines et arabes que Jean de Rotrou et Molière sauront réutiliser dans leurs œuvres comiques. Cette langue imaginaire commune montre le lien profond qui s'est établi entre les populations méditerranéennes depuis des siècles. L'artisanat turc a donc une bien plus large diffusion que les produits chinois à cette époque. En témoignent des mots qui entrent dans le vocabulaire courant, comme « ottoman » qui apparaît dès le milieu du siècle pour désigner une

122 *Ibid.*, p. 282-298.

123 *Ibid.*

124 Mais le costume chinois fait son apparition dans les années 1680 : *Le Mercure Galant* nous fait savoir que le Dauphin « parut en un instant vêtu en grand Seigneur Chinois », ainsi que le Duc du Mayne, dix autres seigneurs et cinq dames, en février 1685. C'est l'unique mention d'un tel costume et il n'y en a plus jusqu'à 1700. *Le Mercure Galant*, mars 1685, Tome 3, pp. 202-229.

125 Selon Michel Fontenay, la France a obtenu « des conditions commerciales de plus en plus avantageuses qui allaient peu à peu donner au négoce français la première place dans le Levant. » D'après son étude sur les entrées occidentales dans six échelles du Levant (ports et villes ottomans pour lesquels les Français bénéficiaient d'accords commerciaux spécifiques) en 1686-87, il estime que les produits français représentent de 22 à 30% contre 35% pour les produits anglais, 20% et 10% pour ceux en provenance de Hollande et de Venise. Michel Fontenay, *La Méditerranée entre la Croix et le Croissant*, *op.cit.*, p. 167.

« étoffe de soie à grosses côtes », mais aussi l'« ottomane », le canapé ovale qui trouve peu à peu sa place dans les salons parisiens. Le Grand Bazar d'Istanbul fascine l'Europe : les soies, tapisseries, épices, agrumes, et bien sûr le café, sont importés en France, mais il faut relativiser le volume des marchandises provenant de l'Orient si on exclut les textiles et le café. Fontenay le démontre en étudiant les inventaires d'Ortières en 1686-1687 dans *La Méditerranée entre Orient et Occident* :

[l'ensemble des tissus, cuirs et peaux] est une marchandise lourde, peu fragile, de faible valeur, qui constitue de ce fait, avec les cendres, les galles et avelanèdes, un lest de retour fort apprécié. En face de ces pondéreux, l'abondante cohorte des drogueries de toutes sortes¹²⁶, dont les riches senteurs embaumaient naguère encore bien des arrière-boutiques, allonge certes de façon pittoresque les états statistiques (tout en donnant au commerce du Levant sa spécificité dans l'imaginaire de beaucoup d'historiens) mais compte en fait pour presque rien, tant en poids qu'en valeur : guère plus de 2% du total à Smyrne, encore moins à Seyde. De même les tissus et tapis : camelots et moncayars en poil de chèvre ou de chameau, demites, escamites, boucassins et autres cotonnades "de Natolie" n'entrent que pour 9% dans les retours de Smyrne ; tandis qu'à Seyde, les toiles bleues de Damas, ou celles blanches ou écruées de Beyrouth ou de Palestine ne font pas 3% des exportations de l'échelle. À Constantinople, on tombe même en dessous de 1% ! Bref, à part Alexandrie où domine le roi café, les matières premières pour l'industrie forment pratiquement partout les neuf dixièmes des achats occidentaux, celles pour l'industrie textile se taillant la part du lion. Ainsi, dans le total de nos six échelles, les cuirs et peaux représentent 9% en valeur, les fibres animales et végétales 65%, l'huile, les cendres et les tinctoriaux 11%, et la cire 7%.¹²⁷

Hélène Desmet-Gregoire fait le même constat, insistant sur la « part infime » que représentent les 1,5% de drogueries dans l'ensemble des achats marseillais au Levant à la fin du XVIIIe. Les produits orientaux n'inondent donc pas les commerces français en cette fin de siècle. Et les tissus importés ne sont certainement pas destinés à faire des habits de cour. On préférera la soie de Venise, bien plus subtile. Les drogues médicinales orientales restent très chères et inaccessibles pour le plus grand nombre. « Des livres de cuisine destinés aux classes populaires comme "Le Cuisinier français" ne font pas grand usage des épices ; ne sont signalés que le poivre, le clou de girofle, la cannelle et quelques herbes aromatiques courantes. »¹²⁸ Ces saveurs de l'Orient sont bel et bien réservées à la cour et aux riches maisons, alors que les mélanges sucré-salé deviennent à la mode à la fin du règne du Roi-Soleil. Un produit se démarque néanmoins : « le roi café », qui entre dans les mœurs durablement, n'en déplaît à Mme de Sévigné, dont Voltaire moque

126 Hélène Desmet-Gregoire, dans *Le Divan magique*, établit une liste très précise de ces drogueries : produits minéraux (alun, borax, cinabre, crème de tartre, bitume, soufre, antimoine, perles et pierres précieuses), produits animaux (musc, cire, ambre gris, pinne marine, cochenille, corail, maroquin) et produits végétaux (les plus nombreux : résines, gommes, poivre, gingembre, muscade, safran, cannelle, clous de girofle, henné, camphre, myrrhe, santal, encens, semen contra, séné, agaric, cumin, opium... et les colorants : indigo, galles, saffron, garance, mais aussi des produits alimentaires comme le café, le riz, les dattes et fruits secs). In Hélène Desmet-Gregoire, *Le Divan magique : L'Orient turc en France au XVIIIe siècle*, L'Harmattan, 1994, p. 57.

127 Michel Fontenay, *La Méditerranée entre la Croix et le Croissant*, op.cit., pp. 188-189.

128 Hélène Desmet-Gregoire, *Le Divan magique : L'Orient turc en France au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 74.

l'« aveugle prévention qui lui fait dire que la mode d'aimer Racine passera comme la mode du café »¹²⁹.

Nous avons déjà évoqué l'origine mythique de cette étrange boisson noire, qui serait apparue lors du siège de Vienne. En réalité, elle s'est diffusée bien avant : Jean Thévenot en donne une description très précise dans sa *Relation de voyage en Turquie* dès les années 1650 :

Cette boisson se fait d'une graine dont nous parlerons ci-après. Ils la font rôtir dans une poêle ou autre ustensile sur le feu, ils la pilent et mettent en poudre fort subtile, et quand ils veulent en boire, ils prennent un coquemar fait exprès, qu'ils appellent ibrik, et l'ayant rempli d'eau la font bouillir. Quand elle bout, ils y mettent de cette poudre, pour environ trois tasses d'eau une bonne cuillerée de la dite poudre, et quand cela bout, on la retire vivement de devant le feu... Il y en a qui mêlent des clous de girofle, et quelques grains de cardamome, (...) d'autres y ajoutent du sucre, mais ce mélange qui le rend plus agréable le fait moins sain et profitable.¹³⁰

Un dénommé La Roque, dans son *Traité historique de l'origine et du progrès du café*, prétend que son père, voyageur embarqué avec l'ambassadeur de l'époque M. de la Haye à Istanbul, avait rapporté à Marseille, « non seulement du café, mais encore tous les petits meubles et ustensiles qui servent à son usage dans la Turquie » dès 1644. Il reconnaît que sa diffusion n'avait pas été très ample, se limitant à quelques amis. C'est à Marseille encore que des commerçants, ayant pris l'habitude du café au Levant, favorisèrent sa propagation dans les années 1660. Mais c'est en 1669, lors de l'ambassade de Soliman Aga, envoyé turc qui invita dans sa résidence tout le beau monde de Paris pour « prendre le café », que la boisson et son rituel social font véritablement leur apparition à Paris. Les courtisans s'empressent de l'imiter en convoquant leurs connaissances pour boire le café, parfois le chocolat ou le thé également, et converser. Peu après, en 1672, un Arménien du nom de Pascal ouvre près du port de Marseille puis dans la capitale les premiers « cafés », lieux destinés à boire un café tout en discutant¹³¹. On lui prête même des vertus médicinales, pouvant réveiller le tempérament des lymphatiques :

[Cette poudre] dessèche toutes humeurs froides et humides, chasse les vents, fortifie le foie, soulage les hydropiques par sa qualité purifiante ; souveraine pareillement contre la fâle et corruption du sang ; rafraîchit le cœur et le battement vital d'icelui, soulage ceux qui ont des douleurs d'estomac et qui ont manqué d'appétit ; est bonne pareillement pour les indispositions de cerveau froides, humides et pesantes. »¹³²

Ces allégations pseudo-scientifiques font naître des débats houleux sur les vertus et les dangers de ce breuvage venu d'ailleurs – et d'Orient, ce qui est d'autant plus inquiétant. La passion du café est bien présente dans les années 1680, comme en témoignent certaines publications de

129 Lettre du 25 août 1776 de M. de Voltaire à l'Académie française, utilisée comme préface à la tragédie d'*Irène* en 1778, in Voltaire, *Œuvres complètes*, tome 6, Paris, Garnier, 1877, p. 498.

130 Cité par François Billacois, *L'Empire du Grand Turc vu par un sujet de Louis XIV, Jean Thévenot*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, pp. 95-96.

131 Sur la naissance des cafés à Paris, voir Luc Bihl Willette, *Des tavernes aux bistrotts : histoire des cafés*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1997 ; sur l'importance du café dans le développement de l'orientalisme en France au XVIIIe siècle, voir Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, Oxford, Berg, 2008, pp. 163-203.

132 Hélène Desmet-Gregoire, *Le Divan magique : L'Orient turc en France au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 77.

l'époque comme les *Traité nouveaux & curieux du café, du thé et du chocolat* de Philippe Sylvestre Dufour en 1685. Là encore, la mode du café se diffuse lentement dans les couches inférieures de la société. Comme le note Hélène Desmet-Gregoire : « du rarissime et précieux breuvage que buvaient quelques initiés puis la Cour et les personnes de haut rang vers la fin du XVIIe siècle, on en arrive, à la fin du XVIIIe siècle, à cette boisson généralisée, peu ou prou, dans toutes les couches de la société. »¹³³

Signalons que les Français n'imitent pas les Turcs dans tous les domaines : sur le plan de l'hygiène, le roi et la noblesse préfèrent se parfumer que s'exposer à l'eau¹³⁴ – dont les miasmes pourraient entrer par les pores de la peau. L'Est fournit alors les poudres et végétaux nécessaires pour créer les fragrances de parfums, à même de faire oublier les odeurs corporelles du roi et de ses sujets. À la cour de Louis XIV, un doux parfum d'Orient plane dans l'air.

B.2. L'ORIENT, SUJET ARTISTIQUE EN OCCIDENT

Ce relevé de la présence réel, physique, de l'Orient dans la société de Louis XIV, doit nous permettre de remettre en cause l'hermétique relation entre deux mondes, chrétien et musulman, inconciliables. Loin de l'image épique de deux peuples homogènes qui s'affrontent, les relations entre l'Orient et l'Occident se sont toujours construites dans une logique d'interdépendance, comme le souligne Michel Fontenay : « Historiquement la Méditerranée c'est d'abord cela : un espace relationnel, vecteur de toute une tradition d'unité du Vieux Monde occidental que symbolisent aujourd'hui les vestiges romains debout à Ségovie, Orange ou Split, comme à Volubilis, Timgrad ou Baalbek. »¹³⁵ Daniel Boorstin aussi insiste sur l'importance des croisades après lesquelles « les croisés ont rapporté d'Orient des récits de splendeurs, ainsi que le goût des soieries, des parfums et des épices »¹³⁶ mais aussi sur l'apport du monde oriental dans la culture occidentale : les cartes à jouer, la porcelaine, certains tissus et motifs décoratifs, le papier-monnaie, l'imprimerie, la poudre à canon sont passés d'Est en Ouest par l'entremise des Arabes. Plus étonnant encore, les textes fondateurs de la pensée antique, d'Aristote à Platon, nous ont été transmis par le biais d'érudits musulmans. À côté de l'histoire belliqueuse, qui constitue un héritage de taille dans les mentalités occidentales, se trouve donc un attrait durable pour le monde oriental et ses richesses matérielles et intellectuelles. Ainsi, « à la progressive et partielle remise en question des acquis d'un antagonisme séculaire entre Chrétienté et Islam s'oppose la graduelle mise en place d'un phénomène général de décloisonnement culturel (qui se révélera en France, au

133 *Ibid.*, p. 82

134 L'ambassadeur Ben Aïssa « ne comprenait pas, il ne pouvait comprendre. Surtout, comment le luxe des lieux et des habits, le raffinement des manières, le progrès technique s'accommodaient de la saleté écœurante, de l'utilisation publique des chaises percées... » selon Younes Nekrouf, *Une amitié orangeuse : Moulay Ismaïl et Louis XIV*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 319.

135 Michel Fontenay, *La Méditerranée entre la Croix et le Croissant, op.cit.*, p. 25.

136 Daniel Boorstin, *Les Découvreurs*, Paris, Seghers, 1986, p. 121.

cours du XVIIIe siècle) et dans lequel, “la matière orientale” se déploiera, comme un éventail, avec la palette des odeurs (épices, parfums), des goûts (café), des couleurs et du toucher (soieries, tapis...) et son amplification dans le domaine des symboles ; mais qui continuera à se déployer, aussi, plus traditionnellement, comme un livre, de plus en plus épais, documenté, savant, et surtout, de plus en plus lu. »¹³⁷

B.2.1. L’ORIENT ENTRE LES LIGNES

À l’époque de Louis XIV, L’Orient s’appréhende de manière moins sensorielle qu’intellectuelle : la distance qui sépare le citoyen français d’Istanbul est conséquente, les produits de l’Orient ne lui sont pas encore des plus accessibles. Mais il peut connaître l’Orient – ou du moins avoir l’impression de le connaître – en lisant. Parmi ces « voyageurs en chambre », comme les appellent Daniel Roche, comptent les dramaturges de notre corpus, qui n’ont jamais mis les pieds en Turquie ou au Maghreb et n’ont construit leur imaginaire que sur ce qu’ils ont lu de l’Orient. Or, à partir des années 1660, un déluge de publications sur le monde oriental inonde Paris, et en premier lieu le récit de voyage qui se développe de manière exponentielle dans la dernière partie du siècle. Les statistiques parlent d’elles-mêmes¹³⁸ : sur les 5562 récits de voyage français répertoriés du XVIe au XVIIIe, on compte 456 titres pour le XVIe siècle, 1566 titres pour le XVIIe, 3540 titres pour le XVIIIe. L’engouement est visible, certaines relations sont rééditées deux ou trois fois de suite pour satisfaire le public. Si l’on observe dans le détail l’espace visité : l’Europe reste la zone la plus explorée puisqu’elle concerne 120 publications au XVIe siècle, 554 au XVIIe, 1884 au XVIIIe contre 37, 127 et 241 publications sur l’Afrique et 107, 428, 458 publications sur l’Asie. Ces derniers chiffres indiquent d’abord que l’Asie suscite plus d’intérêt que l’Afrique mais nous pouvons également remarquer une stagnation à partir du XVIIe siècle, alors que les voyages américains progressent passant de 218 ouvrages au XVIIe à 457, au XVIIIe siècle. Examinons maintenant les publications de 1681 à 1700 : 36 concernent l’Europe, 34 la Turquie, 25 sont sur la Perse et l’Arménie, 6 la Barbarie, 7 parcourent les lieux saints du Proche-Orient, 48 ont pour sujet les Indes orientales et 19 la Chine. Aucune n’explore l’Égypte ou le Japon. L’Est représente donc cent-trente-neuf publications contre seulement trente-six européennes.

Prenons le cas des ouvrages sur la Turquie, dont nous avons démontré la prépondérance dans l’imaginaire européen : selon Pierre Martino, « à partir de 1660, on observe une augmentation du nombre des publications relatives à la Turquie, qu’il s’agisse d’histoires ou de récits de voyage. » Il en liste ainsi plusieurs comme *L’Histoire générale des Turcs* (1662), la réédition de *L’Histoire*

137 Hélène Desmet-Gregoire, Avant-propos de *Le Divan magique : L’Orient turc en France au XVIIIe siècle*, *op.cit.*

138 Nous nous fondons sur l’ouvrage de Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l’utilité des voyages*, *op.cit.*

générale du sérail de Michel Baudier (parue en 1624), mais surtout *L'Histoire de l'état présent de l'empire Ottoman, contenant les maximes politiques des Turcs, les principaux points de la religion mahométane...* (1668) de l'anglais Paul Rycaut, qui constitue une source très importante – puisqu'elle est immédiatement traduite en français en 1670, en italien en 1672, et même en polonais en 1678 –, preuve de la curiosité qu'éprouve alors l'Europe pour la Turquie. En 1665, deux ouvrages courts paraissent : *L'Othoman ou l'abrégé des vies des empereurs turcs* de Vincent de Stochove, qui sera réédité peu de temps après, et *L'Abrégé de l'Histoire des Turcs* de Du Verdier puis *L'État présent de la Turquie* de Michel Febvre en 1675, également auteur du *Théâtre de la Turquie*¹³⁹ en 1682. De 1676 à 1679, est publiée *L'Histoire des grands vizirs* de François de Chassepol. Georges Guillet de Saint-George fait paraître *L'Histoire du règne de Mahomet II* en 1682, suivi d'autres ouvrages dans les années suivantes. Ces essais historiques sont complétés par les récits de voyage en Orient : les relations de Jean Thévenot (1665, 1674, 1684), François Bernier (*Voyage dans les États du Grand Mogol*, 1671), Daulier Deslandes (1673), Jean-Baptiste Tavernier (*Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes*) en 1676, maintes fois rééditées, Jacob Spon (1678), de Charles Dellon (1685), de Jean Chardin (*Voyages en Perse et aux lieux de l'Asie*, 1686), de Guy Tachard et François-Timoléon de Choisy au Siam (1686 et 1687), sans parler des relations sur la mission du marquis de Guilleragues à la Porte, qui a tellement suscité d'enthousiasme qu'elle fit l'objet de publication dès 1682¹⁴⁰. Mentionnons également la *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, publiée en 1680 et agrémentée de gravure créées sur place par le voyageur, lors d'une expédition à Constantinople en compagnie de Jean Foy-Vaillant, puis sur la route d'Ispahan avec Jean Chardin et avec un italien, Ambrosio Bembo, pour qui il réalise une série de gravures des mœurs turques et persanes, dans les années 1670¹⁴¹.

139 Michel Febvre, *Théâtre de la Turquie, où sont représentées les choses les plus remarquables qui s'y passent aujourd'hui touchant les Mœurs, le Gouvernement, les Coûtumes et la Religion des Turcs, & de treize autres sortes de Nations qui habitent dans l'Empire ottoman*. (le tout est confirmé par des exemples et cas tragiques arrivés depuis peu), Couterot, Paris, 1682.

140 Ajoutons à cette liste non-exhaustive, les nombreux récits de captivité des chrétiens pris par les corsaires et vendus comme esclaves, parmi lesquels celui de Germain Moüette, *Relation de la captivité du Sr. Mouette dans les royaumes de Fez et de Maroc, où il a demeuré pendant onze ans*, Paris, J. Cochart, 1683., qui rassemble non seulement les mémoires de son expérience, mais aussi un glossaire de neuf cents mots, une étude des mœurs marocaines, et six nouvelles qui prennent place dans le cadre spatio-temporel qu'il connaît.

141 Dès 1673, la lettre d'un peintre établit qu'il a fait la « représentation des plantes, arbres, fruits, fleurs, ports de mer, montagnes, villes, îles, points de vue, des plus beaux habillements de chaque lieu dont [il a] voulu prendre aussi les originaux aussi bien que les animaux, les plantes et fruits, médailles et marbres que [il a] pu rencontrer les plus remarquables. Quant aux plus belles personnes qui ne sont pas en grand nombre, il m'a fallu contenter de leurs portraits. »



Figure 5: Deux planches issues de Relation nouvelle d'un voyage à Constantinople : vue de Sainte-Sophie et Première et seconde postures de la prière musulmane. Sources : BNF

Pour aider le lecteur à construire son image de l'Orient décrit, la plupart des récits de voyageur comporte de telles planches. On trouve auparavant, dans *l'Histoire générale des Turcs* (1662) et *l'Histoire de l'Empire ottoman* (1670), des représentations très précises figurant aussi bien le capitaine des Janissaires, le Chef des Eunuques noirs, le Cadilesquer que des vues du palais de Topkapi.



Figure 6: Trois planches issues de L'Histoire générale des Turcs. Source: Gallica.

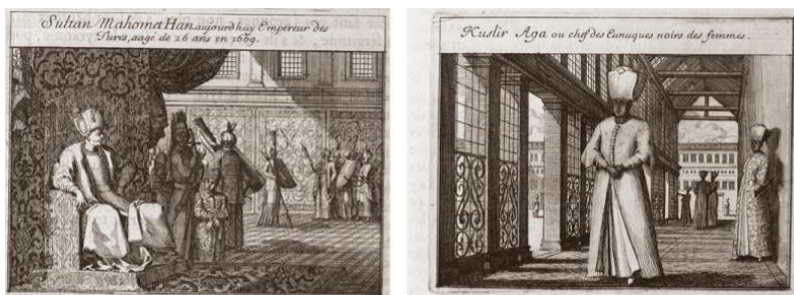


Figure 7: Deux planches issues de *L'Histoire de l'Empire ottoman*. Source: Gallica.

On peut donc comprendre que des Français qui ont accès à ces ouvrages puissent considérer qu'ils ont emmagasiné assez d'informations de première main pour « connaître » les Orientaux et leur monde. Une anecdote de l'époque révèle d'ailleurs la difficulté à différencier les œuvres vécues des récits de bibliophiles : Georges Guillet de Saint-George est un personnage ambigu né en 1626 et qui a fait sa carrière comme souffleur à l'Hôtel de Bourgogne dans les années 1660. Après quelques publications sur l'art militaire et Machiavel, il fait paraître deux récits en 1675 et 1676 d'un voyage en Grèce, prétendument écrits par le sieur de la Guilletière qui serait son frère. L'aventurier raconte, en plus des descriptions de sites antiques et des mœurs grecques, sa participation militaire au siège de Candie dans le camp turc. Ce récit est rapidement contesté par Jacob Spon, un autre voyageur qui a exploré les mêmes terres et note plusieurs erreurs ou invraisemblances dans les indications de la Guilletière. Une polémique naît et Guillet est accusé d'avoir écrit sous pseudo ces deux récits, sans avoir jamais mis les pieds en Grèce. La conclusion de l'histoire est plaisante : Guillet est finalement le premier historiographe nommé à l'Académie de peinture et de sculpture, sujets auxquels il consacre le reste de sa vie. Loin d'avoir été puni pour sa supercherie, l'homme de théâtre est dûment récompensé par le roi pour son œuvre moins réelle qu'imaginaire.

B.2.2. « JE TROUVAIS DE MES PORTRAITS PARTOUT... »

L'étude de l'iconographie occidentale à sujet oriental semble indiquer que les façons et coutumes turques ou persanes, leur physionomie, leurs lieux de vie, leurs vêtements sont représentées depuis des siècles : il n'est nul besoin d'attendre les peintures de Van Mour au XVIII^e siècle¹⁴² pour voir apparaître des sultans ottomans. Gentile Bellini avait déjà représenté Mehmet II dès 1480, Van Alost avait déjà fait la gravure de Soliman le Magnifique dans les années 1530.

¹⁴² Le peintre Van Mour fit le voyage à Istanbul en 1699 et publia en 1712 *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant* ; l'ouvrage eut tant de succès qu'il fut réédité trois fois de suite.



Figure 8: Portrait de Mehmet II par Gentile Bellini (1480) et Portrait de Soliman, l'Empereur des Turcs par Pieter Coeck Van Aolst (1533)



Figure 9: Gravure de Soliman à cheval de Van Alost (1526) et Personnage turc dans un jardin par Van Mour (XVIIIe)

Les tableaux orientalistes ont donc rapidement trouvé leur place dans les demeures royales européennes et, en cela, le tout nouveau Château de Versailles ne déroge pas à la règle, rassemblant de nombreux représentations d'Orientaux dans plusieurs lieux importants de l'édifice : on peut signaler d'abord l'escalier des ambassadeurs décoré par Charles le Brun qui a représenté les envoyés des différentes nations du monde : Europe, Afrique, Asie et Amérique.



Figure 10: Maquette de l'escalier des ambassadeurs au Château de Versailles. Présentée lors de l'exposition «Les Visiteurs de Versailles» (Source: photographie personnelle)

Des animaux exotiques comme l'éléphant ou le dromadaire prennent place aux côtés de personnages à la peau mate ou noire. Des Orientaux enturbannés apparaissent également dans une fenêtre en trompe-l'œil, perpétuellement inscrits dans le décor.



Figure 11: Détails des peintures de Charles le Brun pour l'escalier des ambassadeurs (vers 1675)

Dans le salon de Diane, on trouve au plafond des peintures de Jules César à Carthage et un personnage turc. Plusieurs représentations des personnages turcs apparaissent sur les plafonds de la galerie des glaces : la bataille de Saint-Gothard est évoquée, le soldat français au bouclier de lys

terrassant les combattants ottomans à terre et soutenant l'aigle autrichien prêt à tomber ; plus étonnant encore, une peinture de l'étendard de Mahomet pris au Grand-Vizir lors du siège de Vienne apparaît, comme pour associer la France à cette victoire à laquelle elle ne peut pourtant s'attribuer aucun mérite. Un troisième détail vient compléter cette série du Turc humilié : un corsaire barbaresque se tient les bras entravés au pied du trône du roi. À côté de lui, une ancre pour symboliser l'entrave au commerce qu'ils commettaient avant l'intervention de Louis XIV.



Figure 12: Détails des peintures de la Galerie des glaces à Versailles

Tout aussi valorisant pour le roi, cette peinture des « ambassadeurs envoyés des extrémités de la terre » faisant apparaître à la gauche de l'allégorie de la France les deux ambassadeurs turc et marocains.



Figure 13: Ambassadeurs envoyés des extrémités de la terre et détail du tableau. Galerie des glaces de Versailles.

Les parois du Château de Versailles sont donc peuplées de ces Orientaux souvent soumis à l'autorité royale. À partir des années 1680, Louis XIV s'installe définitivement dans son nouveau château et ouvre aux visiteurs (d'un rang suffisamment élevé) certaines de ses parties. Comme l'escalier des ambassadeurs le montre, le parcours du visiteur s'inscrit dans une logique d'exposition de la puissance monarchique et la présence des incontrôlables Orientaux est un élément important pour servir ce dispositif de propagande par l'image.

B.2.3. LES CONTES ORIENTAUX

Pour finir cette rapide présentation de l'orientomanie ambiante dans les années qui précèdent l'ouverture de la Comédie-Française, on ne peut manquer d'évoquer la très riche littérature fictionnelle qui choisit l'Orient pour cadre. Bien avant la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland en 1704, qui marque un tournant dans l'orientalisme et dans la vulgarisation de la culture orientale et asiatique¹⁴³, il est important de souligner l'engouement déjà visible parmi les lecteurs français pour les récits et contes orientaux. Pierre Martino établit là encore une liste assez développée des publications de l'époque : citons notamment Gilbert Saulnier Du Verdier, *Les esclaves ou l'histoire de Perse* (1628), De Logeas, *Histoire des trois frères princes de Constantinople* (1632), Mademoiselle de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre bassa* (1641), Segrais, *Floridon ou l'amour imprudent* (1656), Deschamps, *Mémoires du Sérail sous Amurat II* (1670), Gabriel Brémont, *Hattigé ou les amours du roi Tamaran* (1676), réédité sous le titre de *La Belle Turque* en 1680, Jean de Preschac, *La Princesse d'Ephèse* (1681), *Alcine, princesse de Perse* (1683) et *Ibrahim, bacha de Bude, nouvelle galante* (1684), Mlle ***, *Zamire, histoire persane* (1687), *Zingis, Histoire tartare* (1691), Mme de Villedieu, *Mémoires du Sérail* (1702), jusqu'aux *Mille et une nuits* (1704), qui transforment durablement la connaissance et l'écriture sur l'Orient au XVIIIe siècle. Mais la poésie n'est pas en reste :

Le mal d'amour est le plus rigoureux.
J'excepte amour qui se traite en Turquie
Dans les sérails de ces heureux bâchas,
D'où cruauté fut de tout temps bannie,
Où douceur gît toujours entre deux draps.
Plaisirs y sont sur des lits de damas,
Chagrin jamais, jamais dame sauvage ;
Jusqu'aux tendrons qui font apprentissage ;
Tout est galant, traitable et gracieux.
Partout ailleurs, dont de bon cœur j'enrage,
Le mal d'amour est le plus rigoureux.¹⁴⁴

Voilà une vision bien douce des mœurs orientales. Le célèbre Jean de La Fontaine est un des premiers à puiser dans cette caverne d'Ali Baba poétique et narrative pour agrémenter ses fables

143 Sur le conte oriental après *Les Mille et une nuits*, voir Jean-François Perrin, « L'invention d'un genre littéraire au XVIIIe siècle », in *Féeries*, [En ligne], 2, 2005, URL : <http://journals.openedition.org/feeries/101> (Consulté le 22/04/2019)

144 Jean de La Fontaine, *Ballade XII*, « Sur le mal d'amour », *op.cit.*, Tome 2, p. 559.

de nouveaux sujets. Dans l'« Avertissement » du *Second Recueil* (1678), le fabuliste écrit sur les histoires de ses textes : « J'en dois, dit-il, la plus grande partie à Pilpay, sage Indien. Son livre a été traduit en toutes les langues. Les gens du pays le croient fort ancien, et original à l'égard d'Ésope, si ce n'est Ésope lui-même sous le nom du sage Locman ». Cette confusion entre l'auteur grec, le sage indien – qui avait déjà été traduit en 1644 par Gilbert Gaulmin – et Loqman Le Sage, fabuliste arabe auteur d'une quarantaine de fables, construit une transition douce entre le premier recueil, imprégné de culture grecque, et le second recueil des *Fables*, qui s'ouvre au sujet oriental. « Le Rat et l'Éléphant », « Le Rat qui s'est retiré du monde », « Les Souhaits », « Le Dépositaire infidèle », « La Souris métamorphosée en fille », « Le Songe d'un habitant du Mogol » et « Le Bassa et le marchand » sont autant d'exemples de fables prenant les couleurs de l'Orient. C'est peut-être par François Bernier, le voyageur médecin du grand Mogol devenu ami de Jean de La Fontaine à son retour, que ce dernier a pu avoir accès à certaines histoires, mais aussi et surtout par sa lecture des œuvres orientales traduites de Gilbert Gaulmin et Loqman, évoquées plus haut¹⁴⁵. Selon Jean de La Fontaine, la sagesse doit se donner de biais, à travers l'art – grec et oriental – de l'apologue : « Nous voyons que la Vérité a parlé aux hommes par paraboles ; et la parabole est-elle autre chose que l'apologue, c'est-à-dire un exemple fabuleux, et qui s'insinue avec d'autant plus de facilité et d'effet qu'il est plus commun et plus familier ? (...) L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité. »¹⁴⁶

Les contemporains de La Fontaine considèrent effectivement que le récit oriental crée une synthèse harmonieuse entre la sagesse abstraite et le divertissement narratif. Dans la *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais sur l'origine des romans*, le destinateur établit que les peuples orientaux ont une grande propension à inventer des fables : c'est eux qui auraient transmis aux Grecs leur mythologie et leur « esprit fabuleux » :

Ce mesme esprit regne encore aujourd'huy parmi ces peuples. Si vous consultez [les Égyptiens] sur la cause du débordement du Nil, sur l'antiquité des Pyramides, & sur les autres singularitez de leur païs, ils ne vous repondront que des fables. (...) Pour les Arabes, si vous consultez leurs ouvrages, vous n'y trouverez que metaphores tirées par les cheveux, que similitudes, & que fictions. Leur Alcoran est de cette sorte.¹⁴⁷

Les Turcs ne se contentent pas d'apprécier les contes ; ils règlent leur vie, selon Huet, sur leur modèle :

145 Voir à ce sujet Wafa Abid Dhouib, « Kalila et Dimna d'Ibn Al Muqaffa. Retour sur l'intertexte oriental des Fables de la Fontaine » in Anne Duprat, *Orient baroque / Orient classique. Variations du motif oriental dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Bouchène, Paris, 2010 et Alya Baccar, « La Fontaine et l'Orient : réception, réécriture, représentation », in *Actes de Tunis*, 28-29 avril 1995, faculté de lettres de Tunis la Manouba, Edition Alya Baccar, Paris ; Seattle ; Tübingen : Papers on French seventeenth century literature, 1996.

146 Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, Tome 1, Lefebvre, Paris, 1828, p. 14.

147 Pierre-Daniel Huet, *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans*, Mabre-Cramoisy, Paris, 1678, pp. 14-15.

C'est dans les livres Persiens, que les Turcs font leur apprentissage de vertu, de galanterie, & de politesse. On les fait lire soigneusement dans le Serrail aux jeunes gens, que l'on veut former aux grands emplois : & c'est sur les modeles qu'ils y trouvent, & sur les exemples qu'ils y apprennent, qu'ils font ensuite l'amour & la guerre; quoyque d'ailleurs ils ayent des fables de leur propre crû.¹⁴⁸

Que ces considérations du brillant académicien (qui n'a jamais mis un pied hors du royaume de France) soient fondées ou non, l'Orient apparaît comme un « país des Fables » pour les grands esprits du XVIIIe. Son destinataire, Segrais, est à l'origine de *Floridon*, qui tire son histoire de la même anecdote qui inspire l'intrigue de *Bajazet* à Racine. Si nous ne pouvons explorer le genre littéraire du conte oriental de manière exhaustive, il semble que cette nouvelle fasse une synthèse de ses traits les plus caractéristiques.

Floridon de Jean Regnault de Segrais¹⁴⁹ est un récit enchâssé qui prend place au cours de la sixième journée organisée par la marquise de Mauny, aussi appelée Silerite (son père étant le marquis de Sillery). La marquise hésite d'abord entre une histoire italienne ou orientale et finit par choisir la seconde option, bien plus stimulante que l'histoire de Bandello que « tout le monde » connaît.

L'intrigue présente peu de personnages : la sultane, Bajazet, Floridon. Le sultan est quant à lui absent pendant quasiment tout le récit. Le premier personnage est la sultane, veuve d'Achmet et mère du sultan Amurat, mais il est précisé qu'elle a eu son fils jeune ; elle a donc l'âge d'inspirer de l'amour¹⁵⁰ à un jeune homme et de tomber amoureuse de Bajazet. Demi-frère d'Amurat né d'une autre femme, Bajazet est un beau jeune homme vivant dans le sérail. Il cède aux avances de la sultane avant de s'éprendre de Floridon, la jeune servante de celle-ci. L'intrigue elle-même, on le voit, est assez simple, mais de nombreuses péripéties viennent la ponctuer. La violence du sérail est abordée dès l'introduction de l'histoire, le narrateur évoquant « la cruelle coutume des Ottomans, qui ne parviennent jamais à l'empire qu'ils ne fassent mourir tous leurs frères », coutume que l'empereur Amurat ne suit pas, épargnant ses deux frères : Ibrahim, présenté comme stupide et incapable de régner et Bajazet, aimé par le sultan et de caractère aimable. Le narrateur concède : « Il est vrai que, si la beauté, la vertu et la bonne grâce ont quelque droit sur l'âme d'un Barbare, toutes ces qualités, qui étaient en ce jeune prince au suprême degré, méritaient un traitement particulier. » Cette parenthèse narrative nous montre l'ambivalence du regard français sur le « Barbare » turc : figure étrangère, donc propre à inspirer la crainte ou le dégoût, on lui confère une certaine noblesse de caractère et on ne peut cacher les qualités de celui qui va devenir le héros de cette histoire. Mais il apparaît dès le début comme un personnage manipulateur :

148 *Ibid.*, p. 27.

149 Il est reproduit en intégralité dans Raymond Picard (dir.), *Nouvelles du XVIIIe siècle*, Gallimard, Pléiade, 1997, pp. 326-358.

150 Le narrateur note sournoisement que la sultane a d'elle-même « cette bonne opinion que l'amour-propre conserve si aisément dans l'esprit des femmes qui ont été extrêmement belles », *Ibid.*, p. 328.

« Bajazet, ayant très bien su remarquer les inclinations du sultan, le flattait en toutes choses. »¹⁵¹
De son côté, la sultane apparaît comme un stéréotype de femme orientale, emportée par la passion : « Cette princesse, si sage en tout le reste de ses actions, devint insensée pour lui et si transportée de la passion qu'il lui fit concevoir qu'elle ne pouvait donner à son âme un moment de repos. »¹⁵²

Bajazet, plus par calcul que par amour¹⁵³, accepte d'entrer dans une relation secrète avec la sultane. La première scène se joue dans une « galerie extrêmement longue » où la sultane remet un billet à Bajazet. La description du décor est minimaliste (« une galerie qui conduisait à l'appartement de l'empereur », « ce lieu était fort superbe et fort agréable »), servant uniquement l'intrigue mais n'ayant rien d'exotique. Leur relation se fait en toute discrétion : « il ne lui parlerait jamais devant tout le monde que tout haut », seuls deux confidents sont dans la confidence : Achomat, un vieil eunuque, et Floridon, favorite de la sultane, qui doit rester lors de leurs entrevues pour qu'elles n'éveillent aucun soupçon. La contemplation des scènes sensuelles développe chez la jeune femme un intérêt nouveau pour Bajazet. Tous deux finissent par s'abandonner à une « amour très violente » et tentent de cacher leur secret à la sultane. Mais l'attitude froide de Bajazet et une lettre qu'elle trouve lui permettent de comprendre la situation et de forcer Floridon à avouer sa trahison. Elle convoque ensuite Bajazet et le menace : « Va, je te puis faire mourir par les plus cruels supplices qu'on puisse imaginer. »¹⁵⁴ La cruauté et la jalousie orientales sont bien exposées par Jean Regnault de Segrais dans cette scène où la sultane apparaît dans une colère noire. Mais la tristesse de Bajazet lui fait changer de sentiment : Bajazet parvient à la convaincre de ne pas tuer Floridon et de le pardonner. La sultane décide non seulement de les épargner mais de permettre à son amant d'aller voir, une fois par semaine, Floridon à Péra, où elle vit désormais dans un harem. Ici, le narrateur s'accorde une courte leçon géographique :

Péra. C'est une partie de Constantinople, mais comme cette superbe ville est, ce semble, bâtie pour commander aux deux plus belles parties du monde, qui sont l'Europe et l'Asie, elle en a une partie dans l'une et une partie dans l'autre, qui ne sont divisées que par le trajet du Bosphore. Celle qui est dans l'Europe s'appelle Constantinople, qui est la plus belle ; l'autre s'appelle Péra, peuplée de chrétiens qui paient tribut (...)

Cette présentation de Péra a le double intérêt d'ancrer la narration dans un lieu que le narrateur prétend connaître, donnant ainsi un surplus de vraisemblance à son récit mais aussi de nous montrer une image ambivalente d'Istanbul, à la fois européenne et asiatique. À ce stade du récit, apparaît enfin Amurat, souverain invisible que l'on avait presque oublié : le narrateur se fait alors historien pour conter les exploits militaires du sultan parti à la conquête de Bagadet (ou Bagdad). Le retour au politique et au militaire n'est pas un détour superflu mais prépare la terrible fin de

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 327

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ « Elle avait plus de crédit dans l'empire qu'Amurat même pour contenter l'ambition d'un homme plus ambitieux que lui. Aussi il ne balançait pas s'il ferait le cruel ou non. », *Ibid.* p. 329

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 340

Bajazet. Amurat apparaît comme un empereur impuissant, devant faire face de manière maladroite à la réticence de son armée à combattre. Il sort son cimenterre et menace de tuer « de sa propre main le premier qui refuserait de le suivre »¹⁵⁵. Souverain violent et tyrannique, il déclenche la révolte des soldats qui se disent prêts à servir Bajazet. « L'empereur (...) envoya un capitaine de ses gardes avec ordre à Bajazet de donner sa tête. Il n'en faut pas davantage dans les cruelles maximes de cet empire pour faire mourir quiconque déplaît au sultan, depuis le moindre de ses sujets jusqu'à ses frères ou ses fils. » Le despotisme oriental est exposé dans toute sa noirceur et son arbitraire. Mais la mission échoue et le premier assassin est éliminé. À Péra, Bajazet rend des visites de plus en plus fréquentes à Floridon. La sultane finit par se déguiser en femme allant au bain pour confondre son amant. Elle voit une chaloupe prendre la mer : « c'était Bajazet. Il était assis sur un carreau de velours cramoisi qui était placé sur un de ces riches tapis de Perse, qui couvrait presque toute la chaloupe. »¹⁵⁶ La magnificence, qui avait été exclue des rares descriptions du palais turc, explose ici dans une simple chaloupe, laissant au lecteur le soin et le plaisir d'imaginer le reste des richesses non-exposées du sérail. Le costume de Bajazet est également décrit avec précision :

Avec cela, il avait ajouté pour sa parure tout ce que l'art pouvait ajouter à la nature. Elle était d'une de ces riches brocatelles d'or qui viennent de l'Orient, prise avec justesse sur sa taille, qu'il avait belle par excellence. Au bout d'une grosse chaîne d'or pendait à côté un cimenterre dont la garde et le fourreau éclataient de pierreries. Son turban était de médiocre grosseur, où tenait une aigrette avec une attache de diamants d'une valeur inestimable, mais tout cela mis si galamment et avec une propreté si naturelle qu'il ne se peut pas davantage. Ces ornements, qui devaient être d'un si grand charme pour Floridon, étaient autant de coups de poignard qui perçaient le cœur de la sultane.¹⁵⁷

Avec art, le narrateur établit une correspondance entre l'élégance du costume de Bajazet et la douleur de la sultane, à qui ces « ornements » ne sont pas destinés. La sultane est partagée entre le désir impérieux de se venger et l'« amour invincible » qu'elle a toujours pour son amant infidèle. Un deuxième courrier arrive portant l'ordre du sultan d'exécuter Bajazet. La sultane se montre alors d'une prudence assez médiocre, « voyant ce qu'elle avait hasardé déjà, et craignant qu'enfin l'empereur (qui par le rapport de ce courrier avait changé son dessein pour l'expédition de Perse, et devait être l'hiver à Constantinople) n'apprît quelque chose de ses amours », et accepte que l'ordre – et Bajazet – soient exécutés. Un chiaoux, « qui est comme un huissier de cabinet pour nous », est chargé d'appliquer la fatale décision. Voici comment la mort de Bajazet est résumée :

ayant pris seulement avec lui le juge du peuple et quatre muets, qui d'ordinaire servent à ces cruelles exécutions, de cette manière, il le fit étrangler, sans qu'aucun y apportât la moindre résistance.

155 *Ibid.*, p. 346

156 *Ibid.*, p. 347

157 *Ibid.*, p. 348

Preuve que l'intérêt du narrateur – et du lecteur – se portait davantage sur les aventures adultères de Bajazet que sur son statut politique. Le destin punit donc le héros, mais aussi le sultan qui, en bon hérétique, se doit de mourir dans la honte à la phrase suivante :

L'empereur ne porta pas longtemps la punition de ce parricide : deux ou trois mois après, étant revenu à Constantinople, il y mourut d'une débauche qu'il fit.¹⁵⁸

On règle le sort de Floridon tout aussi rapidement : elle accouche d'un enfant qui, ayant fait un pèlerinage à La Mecque, « fut pris, il y a cinq ou six ans, par les chevaliers de Malte avec tous les riches présents qu'elle y envoyait. »

Le récit enchâssé terminé, on revient à la narration principale, où les courtisanes qui ont entendu l'histoire entrent plaisamment dans un commentaire à chaud de celle-ci. « elles retournèrent en même temps leurs pensées et leurs discours sur les aventures de l'habile sultane, du beau prince turc et de la charmante esclave. » La cruauté d'Amurat « avec la barbarie d'un gouvernement si éloigné de la douceur du nôtre » est unanimement condamnée par l'assemblée, l'amour de la sultane – pourtant propre à émouvoir certaines – ne put « trouver aucune approbation ». Floridon « ne fut pas moins condamnée par l'avis de ces dames. » L'attitude immorale des personnages orientaux est donc jugée comme il se doit, au nom de la bienséance, bien que le narrateur n'hésite pas à se placer en porte-à-faux¹⁵⁹. Si l'on peut apprécier la sensualité du conte oriental, on se doit toujours de la condamner. On loue ensuite la qualité du récit de la marquise de Silerite, car l'histoire avait déjà été contée chez la reine, mais sans autant de brio. La marquise ajoute enfin une phrase sur le destin d'Ibrahim, dont l'empereur commande la mort pour « avoir du moins la triste gloire de mourir le dernier des Ottomans. »¹⁶⁰ Mais la sultane ruse et prétend à son fils qu'Ibrahim est déjà mort de maladie. Amurat meurt ainsi apaisé : « n'ayant point laissé de successeurs de ma race, ce m'est du moins quelque consolation d'emporter avec moi tous les restes du sang illustre dont je suis né. » Cet *hybris* qui pousse à l'autodestruction peut évoquer la légende du roi assyrien Sardanapale, qui décide lorsqu'il est assiégé de brûler toutes ses possessions, son harem et ses esclaves avec lui, pour en priver ses ennemis. Seul Bajazet trouve grâce aux yeux des auditeurs :

Il n'y eut que Bajazet qui trouva quelque protection devant un si injuste tribunal. Je ne sais si l'horreur de sa mort diminua quelque chose de celle de son ingratitude (...) vérité qui semblait assez constante, à savoir que l'amour n'a jamais été vaincu par la reconnaissance.¹⁶¹

Cette dernière remarque nous permet d'entrevoir déjà le personnage de Racine, qui sera purgé de sa mesquinerie pour entrer dans la catégorie des héros compatibles aux règles de la tragédie classique. Le récit de Jean Regnault de Segrais apparaît donc comme un modèle archétypal du

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 351.

¹⁵⁹ « Il est vrai que (si c'était quelque consolation pour elle) tout ce que nous étions d'hommes étions d'avis tout contraire. » *Ibid.*, p. 354.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 352.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 355.

conte oriental, réunissant des constantes (cruauté, sensualité, mensonge, troubles politiques...) que nous retrouverons aussi dans le corpus que nous allons explorer. Chose significative, la nouvelle de la *Floridon* se clôt sur un divertissement dramatique commandé secrètement par la marquise, un « ballet des Plaisirs de la campagne », comme pour mieux assurer le retour sur terre du lecteur, dont l'esprit est encore empli de princes en turban, de muets étrangleurs et de harem délicieux. Comme une pure négation de l'histoire qui vient de nous être contée, la pièce figure « La Vertu amenant l'Envie et l'Ambition enchaînée et se venant réfugier à la campagne, loin des villes où ces deux passions règnent si puissamment... »¹⁶². Le retour des bonnes mœurs et de la tempérance, en somme. Les réjouissances de la nouvelle se terminent en musique et en chanson :

On pleure, on s'ennuie,
On souffre en aimant,
Mais quelle autre vie
Passe plus gaiement ?
Ainsi s'en vont mes amours
Avec mes plus beaux jours

Un plaisir qui passe
Comme un doux zéphyr,
En passant, efface
Un long déplaisir
Ainsi s'en vont mes amours
Avec mes plus beaux jours

Ce plaisir s'envole,
Mais s'envole aussi
Ma plainte frivole,
Et mon vain souci.
Ainsi s'en vont mes amours
Avec mes plus beaux jours

Sur un mode mineur, les vers évoquent la douleur et l'éphémère du bonheur d'aimer que l'on retrouvera dans la bouche des Mores de comédie¹⁶³, mais apparaissent là encore comme une version bien atténuée des passions voraces de la sultane et de Bajazet.

Les lecteurs du XVIIe ont donc un accès privilégié à la culture et aux légendes orientales qui nourrissent leur imaginaire. En premier lieu, la cour et le roi marquent leur intérêt pour toutes les connaissances accumulées sur ce monde en constituant une collection qui s'étoffe d'année en année ; on se délecte des chroniques des ambassadeurs au Levant, comme la mission du marquis de Guilleragues qui est suivie de très près par les lecteurs du *Mercure Galant*, quand ils n'ont pas la chance d'entendre les ambassadeurs raconter de vive voix leurs aventures dans les salons¹⁶⁴. Mais l'analphabétisme restant majoritaire en France, toute la population française n'est pas impactée par cette ouverture littéraire. La possibilité d'un contact réel avec des Orientaux est pour

162 *Ibid.*, p. 357.

163 Voir seconde partie, p. 348 et suivantes.

164 Voir sur ce sujet, Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit. Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., pp. 90-95.

le moins réduite à cette époque, puisque Hélène Desmet-Gregoire ne trouve que « quelques cas isolés » au XVIIIe siècle, quelques marchands en Provence ou à Marseille (29 % étant originaires du Levant et 14% de Barbarie contre 57% venus de l'Europe du Nord) et un seul négociant musulman répertorié¹⁶⁵. Le meilleur moyen de rencontrer d'« authentiques » Orientaux est de travailler sur les galères françaises : on y compte en effet 1026 Turcs en 1682 selon Mathiex¹⁶⁶. En hiver, les galériens descendent parfois de bateau et vont se mêler à la population du port, ce qui favorise les échanges. « Ainsi, dans ces trois catégories professionnelles, concernant commerce, affaires et fabrication artisanales, on constate l'inexistence des Turcs et des Barbaresques sur le territoire français. (...) Les contacts ne pouvaient se faire que dans des cadres extrêmement rigides, officiels, maîtrisés par les autorités de part et d'autre. »

Par exemple les ambassades : à Paris, la venue des ambassadeurs du Siam et du Maroc déplace les foules. Là où l'ambassadeur passe, de Toulon à Paris, tout le monde vient admirer le fabuleux cortège et tente d'approcher ces barbares magnifiques. Pour contenter ceux qui n'ont pas eu la chance d'assister à ces scènes exotiques à domicile, un grand nombre de publications populaires abordables proposent une série d'images d'Épinal qui immortalisent l'événement. À côté de la culture savante, c'est un engouement populaire réel qui se manifeste, mais qui ne bénéficie que de moments ponctuels pour nourrir son imaginaire d'images d'Orient. Il est important de différencier ces deux approches du phénomène oriental car la Comédie-Française regroupe des spectateurs de toutes les couches de la société, dont la connaissance de la matière orientale est très inégale. Comme le note Paul Hazard, les contes orientaux ont eu par la suite une influence très importante sur les lecteurs, et donc sur l'imaginaire collectif français :

De l'Orient arrivaient les plus beaux contes ; car "on sait qu'en fait de merveilleux, les Orientaux surpassaient toutes les autres nations". De 1704 à 1711, Antoine Galland a publié sa traduction des Mille et Une Nuits. Quand Schéhérazade commença ses récits nocturnes et se mit à déployer, infatigable, les ressources infinies de son imagination, nourrie de tous les songes de l'Arabie, de la Syrie, de l'immense Levant ; quand elle peignit les mœurs et coutumes des Orientaux, les cérémonies de leur religion, leurs habitudes domestiques, toute une vie éclatante et bigarrée ; quand elle indiqua comment l'on pouvait retenir et captiver les hommes, non par de savantes déductions d'idées, non par des raisonnements, mais par l'éclat des couleurs et par le prestige des fables : alors toute l'Europe fut avide de l'entendre ; alors les sultanes, les vizirs, les derviches, les médecins grecs, les esclaves noirs, remplacèrent la fée Carabosse et la fée Aurore ; alors les architectures légères et capricieuses, les jets d'eau, les bassins gardés par des lions d'or massif, les vastes salles tapissées de soieries ou d'étoffes de La Mecque, remplacèrent les palais où la Bête attendait que la Belle s'éveillât à l'amour ; alors une mode succéda à une autre...¹⁶⁷

Mais en 1680, si l'attrait pour l'Orient est visible, les Français sont encore loin d'avoir un accès à ce monde sensuel et bigarré et à s'en faire une représentation mentale précise. Le corpus théâtral de la Comédie-Française en est une preuve tangible.

165 Hélène Desmet-Gregoire, *Le Divan magique*, p. 30.

166 *Ibid.*, p. 32.

167 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 261.

B.2.4. DE L'INDIFFÉRENCE AU REJET : LE REGARD ORIENTAL SUR L'EUROPE

L'Orient a donc envahi l'espace réel et imaginaire dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, des années 1660 aux années 1680. Toutes les strates de la société – des citoyens venant admirer le passage d'un ambassadeur dans leur ville aux savants et voyageurs tentant de comprendre et d'expliquer les subtilités de la culture persane ou turque – s'intéressent à ce monde aussi étranger qu'étrange. Le roi et son fils, le dauphin, se parent de costumes ottomans ou maures pour les réjouissances de la cour, comme pour retenir une partie de l'éclat de la magnificence orientale. Mais la réciproque n'est pas vraie : en aucun cas, Mehmet IV ne se coiffe d'une perruque pour ses cérémonies, aucun serviteur de la cour ottomane ne s'engage dans un voyage d'observation des mœurs françaises, financé par le sultan. On ne connaît rien de la culture occidentale, ni de la comédie appréciée à la cour de Louis XIV¹⁶⁸. Il faut rester prudent car nous n'avons accès qu'à une part infime des écrits orientaux pour statuer mais il est évident que le volume des publications occidentales sur l'Orient dépasse très largement celles qui ont été rédigées par les Orientaux sur l'Europe. C'est un point de questionnement complexe qui nous force à considérer pour ainsi dire l'angle mort de notre recherche. Edward Saïd conclut très simplement qu'il n'y a jamais eu d'Occidentalisme. Que l'Orient n'a pas souhaité construire sa propre vision de l'Occident comme l'Occident l'a fait de l'Orient. Mais cela ne nous dit pas pourquoi les intellectuels du monde arabo-musulmans n'ont pas voulu le faire. Nous allons tenter de formuler quelques hypothèses sur cette question fondamentale.

Le tableau de Charles Antoine Coypel a immortalisé la visite de l'ambassadeur marocain Temim en 1682, et plus particulièrement un moment de sa visite où l'envoyé se rend à la comédie. Analysons un instant le tableau : cinq Orientaux, deux au premier plan et trois en arrière-plan, sont placés dans une loge, à jardin (puisque leur regard se porte vers la droite). En costumes amples, rouge et vert pour le personnage de gauche et blanc pour le personnage de droite, et portant des turbans peu volumineux, ils entrent en contraste avec un homme européen (portant perruque et chapeau) à leur droite. Le peintre nous les présente dans leur authenticité, les bras croisés ou la main reposant sur les dorures de la loge, comme encadrés par la magnificence à la française. Ces deux spectateurs observent une zone hors-champ, soit que le peintre souhaite laisser notre imagination reconstruire le spectacle, soit qu'il estime qu'un autre spectacle se joue à cet instant (la toile de fond à l'arrière-plan semble valider cette hypothèse), le spectacle de la fascination orientale : leurs yeux expriment un semblant d'inquiétude (pour le personnage de droite, dont la tête paraît reculer face à l'étrangeté de ce qu'il voit pour s'approcher de son

168 *Le Mercure Galant* prétend, dans un article de 1673 (*Le Mercure Galant*, Tome 4, 1673, pp. 266-276) écrit à l'occasion de la mort de Molière, que « par l'ordre du Grand-Vizir, l'on travaille à les [ses œuvres] traduire en Turc », mais aucune archive ne permet de l'affirmer et l'impact de son théâtre sur le public stambouliote reste invisible jusqu'au XIX^e siècle.

compatriote) et un fort intérêt (pour le personnage de gauche, yeux grands ouverts, un sourire se dessinant au niveau de la moustache). Les deux Marocains derrière eux rient de bon cœur alors que le troisième observe le spectacle avec sérieux, voire circonspection. Tout une palette d'émotions est rendue par Charles Antoine Coypel, qui présente une scène aussi grave que comique : l'attrait de l'un est contre-balancé par le scepticisme de l'autre, le rire s'oppose à la concentration et au sérieux.



Figure 14: Charles Antoine Coypel, « Monsieur l'ambassadeur du Maroc et sa suite assistant au spectacle de la Comédie italienne », 1682.

Nous disposons par chance de quelques informations d'époque sur cet événement. C'est le *Le Mercure Galant* qui le relate dans son édition de janvier 1682 : « Le Lundy cinquième du mois, l'Ambassadeur de Maroc vit à Saint Germain l'Opéra d'Atis. Il en marqua beaucoup de

surprise... » et félicita Lulli en souhaitant qu'il reste longuement au service du roi. À l'Académie royale de Musique, ils assistent ensuite au Triomphe de l'Amour et « ce Spectacle étonna si fort tous ceux de sa suite, que l'un d'entr'eux ne vouloit point regarder ce qui se passoit sur le Theatre, disant qu'il y avoit de la Magie¹⁶⁹. Ils n'admirerent pas moins les Eaux de Saint Cloud, qui leur parurent un enchantement, en sorte que leur surprise eût peine à cesser. » On présente ensuite à l'envoyé l'œuvre *Proserpine* : « Il est party fort charmé de toutes les choses qu'il y a veuës, mais surtout de la Personne du Roy. Je dis de sa Personne, parce qu'il a sçeu la séparer de l'éclat de sa grandeur. » L'auteur de l'article se doit d'insister sur cet étonnement perpétuel des Orientaux, qui révèle par contrecoup tout le génie français. Voici le discours que l'ambassadeur fit au roi, retranscrit avec la fidélité du discours indirect par le rédacteur de l'article : « Il s'est extrêmement diverty à la Comédie Italienne, qu'il a veu trois fois. Il entend la Langue, & il estoit difficile que les excellens Acteurs qui composent cette Troupe ne luy donnassent beaucoup de plaisir. » La démonstration est faite : « Les loüanges, qui sortent de la bouche d'un Etranger, ne peuvent etre suspectes, & quand il parle si avantageusement d'un autre que son Maistre, il faut qu'il y soit contraint par la vérité. » Temim devient donc une sorte de Candide bien disposé, qui se plaît à admirer tout ce qu'on lui met sous le nez, et vante les mérites à tout instant des serviteurs et de leur souverain.

Mais, au-delà de la reconstruction du *Mercurie Galant*, Mohammed Temim relate-t-il cette expérience dans sa relation avec Moulay Ismaïl ? dans ses mémoires ? Nous n'en n'avons pas trace. La parole occidentale s'imprime sur la parole marocaine, et l'on peut se permettre de douter de l'admiration sans borne qui semble apparaître tout au long des citations que nous avons rapportées, car le voyage de Mohammed Temim n'est pas une promenade de santé. Rappelons le contexte de cette visite diplomatique : Maroc, royaume resté indépendant face à la puissance ottomane, est un cas à part. Appartenant à la dynastie chérifienne, le sultan du Maroc est considéré comme descendant de Mahomet. Il refuse donc de se soumettre à l'autorité du Grand Seigneur lors de la conquête turque du Maghreb au XVI^e siècle et tente de résister à la pression algérienne en protégeant tant bien que mal la frontière orientale. S'ensuit une série de confrontations entre la Turquie et le Maroc : l'attaque d'Oran, de Tlemcen ou de Fès qui passe de main en main puis l'assassinat du sultan saadien en octobre 1557, décapité par des gardes turcs qui s'étaient prétendus déserteurs. Au XVII^e siècle, le déclin des Saadiens permet aux Alaouites de prendre le

169 On pense à la présentation que le narrateur de Charles Dufresny fait de cet espace merveilleux : « Suivez-moi dans une loge : en attendant qu'on leve cette toile, je vais vous dire un mot des pays qu'elle nous cache. L'Opéra est, comme je vous l'ai déjà dit, un séjour enchanté ; c'est le pays des métamorphoses : on y en voit des plus subites. Là, en un clin d'œil, les hommes s'érigent en demi-dieux, et les déesses s'humanisent ; là, le voyageur n'a point la peine de courir le pays, ce sont des pays qui voyagent à ses yeux ; là, sans sortir d'une place, on passe d'un bout du monde à l'autre, et des enfers aux Champs-Élysées : vous ennuyez-vous dans un affreux désert ? un coup de sifflet vous fait retrouver dans le pays des dieux ; autre coup de sifflet, vous voilà dans le pays des fées. » Charles Dufresny, *Amusements sérieux et comique d'un voyageur siamois*, Amsterdam, Henry Desbordes, 1699, p. 221

pouvoir au Maroc et de chasser les Dila'ites, pro-Ottomans, qui contrôlaient le nord du Maroc. L'armée algéroise n'est pas assez puissante pour inquiéter le nouveau sultan Moulay Ismaïl ben Chérif (dont le règne dure de 1672 à 1727, considéré comme l'apogée de la puissance marocaine), qui ne parvient pas non plus à s'étendre à l'Est. Le statu quo demeure dans les années 1680 où le Maroc, après avoir cherché des alliés en Espagne, tente de construire des relations privilégiées avec la France. Une correspondance suivie est établie entre le souverain marocain et français et, après soixante-deux ans sans aucune visite, un ambassadeur, Mohammed Temim est envoyé à la fin de l'année 1681 dans l'Hexagone pour tenter de finaliser la ratification d'un traité signé en juillet 1681 entre les deux puissances : le traité établit une alliance contre l'Espagne et la Grande-Bretagne et évoque la libération de deux cents vingt-huit prisonniers marocains capturés par Jean Bart un an auparavant et mis aux galères par les Français. Si Louis XIV donne son accord de principe pour lutter contre ses rivaux européens aux côtés du sultan Moulay Ismaïl, il sera bien moins enclin à accepter le deuxième point, retardant continuellement la libération de la chiourme marocaine en exigeant trois cents livres par prisonnier, que Moulay Ismaïl refuse de payer. La bonne entente se dégrade dès 1685 : Mohammed Temim revient en France et demande une audience au roi, mais Louis XIV refuse de le voir au motif qu'il n'a pas été envoyé par le sultan, montrant par là même le peu de cas qu'il fait de l'ambassadeur. En 1687, le monarque français interdit l'exportation de denrées vers le Maroc et refuse en 1698 la demande de mariage du sultan avec l'une de ses filles, la princesse de Conti, dernier soufflet infligé à son prétendu allié qui envenime davantage la relation entre les deux pays.

L'enjeu de son ambassade est donc de taille : il est le premier depuis soixante-deux ans à pouvoir venir jusqu'à Paris, les autres ambassadeurs ayant été rejetés par le roi, et il vient pour obtenir la libération d'esclaves marocains, des compatriotes en souffrance sur les galères françaises mais sent qu'il ne pourra pas obtenir d'avancées concrètes à l'issue de sa rencontre avec le roi. Plus grave encore, ce musulman fervent qui a accompli son pèlerinage à La Mecque (puisqu'il prend le titre de « Hajj ») a quitté le Dar-al-Islam (« la terre d'Islam ») pour entrer dans le Dar-al-Kufr (« la terre des infidèles »). Le tableau de Charles Antoine Coypel prend un autre sens alors : c'est peut-être moins d'étonnement qu'il s'agit que de dégoût. Face à la frivolité de cette illusion, il a fort à parier que l'envoyé reste pétrifié, non pas par le spectaculaire des décors, mais par la présence toute récente de vraies femmes (c'est la première année où les danseuses sont admises sur scène, étant auparavant remplacées par des hommes masqués) qui chantent des chants païens. Ce type de voyage est d'ailleurs appelé « rihla » en arabe, c'est-à-dire un voyage unique, un périple empli de dangers pour le croyant. Le pèlerinage, lui, ne se fait pas en terre inconnue¹⁷⁰ – il est un retour aux sources – mais le déplacement d'un ambassadeur n'a rien d'un pèlerinage,

170 Le récit de voyage en Terres Saintes est un genre assez développé, justement parce qu'il répond à un besoin de connaissance du « Dar al-Islam » alors qu'il n'est nul besoin pour le croyant de connaître la terre occidentale, qui ne lui offre rien d'important pour sa pratique religieuse.

c'est la traversée d'un monde de péchés qui peut le détourner à tout moment du droit chemin. Vers 1610, le précédent envoyé marocain, El-Hajeri, relate une expérience paranormale dans ses mémoires Nasir ad-din : lors de son voyage en France, il entend régulièrement « un petit bruit » lorsqu'il dort seul. Il finit par comprendre que c'est le diable qui le tente et l'entoure. Il récite alors des sourates pour se protéger de son influence mais reste sur ses gardes pendant toute son ambassade. Il condamne à plusieurs reprises l'art chrétien qui fabrique des idoles et ne dit rien des réceptions, bals ou spectacles qui lui auraient été présentées. Tout cela appartient au monde des Infidèles et doit être tu pour cela. El-Hajeri confie malgré tout une passion brève qu'il a eue pour une Française et la lutte entre la foi et le désir qui l'a déchiré pendant son séjour. On comprend donc dans ce témoignage unique (puisqu'il n'y en a pas, à notre connaissance, d'autres au XVIIe¹⁷¹) pourquoi l'Occident en général, et la France en particulier, n'a pas suscité l'intérêt de voyageurs arabes : leur vision religieuse du monde les porte à mépriser ce qui est en dehors de l'islam car cela constitue un réel danger pour conserver la pureté de sa foi.

C'est également l'explication que donne Norman Itzkowitz sur le manque de curiosité des Ottomans par rapport aux pays européens : « Peut-être que le fait le plus significatif concernant les Ottomans du XVIIIe siècle est qu'ils ont vécu totalement cloisonnés dans un environnement islamique qui constituait leur cadre de référence. Ils n'avaient que peu de contacts personnels avec les Européens. »¹⁷² Itzkowitz explique en effet que pendant tout le XVIIe siècle, très peu de Turcs voyagèrent vers l'Europe et qu'ils avaient toujours des raisons professionnelles (commerciales ou diplomatiques) de le faire. Il rappelle également que le sultan n'a souhaité établir des liens diplomatiques permanents avec les pays européens qu'à partir de 1793. Au sérail, les Ottomans n'apprennent pas les langues européennes mais passent souvent par le truchement d'hommes d'origine grecque, qui prennent parfois parti dans l'échange pour les ambassadeurs étrangers au lieu de servir le sultan. Ce qui conduira ce dernier à les exclure peu à peu par méfiance pour s'entourer de serviteurs plus fiables. Quand l'élite ottomane considère l'Occident, c'est « avec l'idée vague et réconfortante que l'Europe était inférieure par rapport à leur monde islamique. »¹⁷³ Jean Aubin fait le même constat concernant l'habitude de collectionner des objets et des manuscrits étrangers :

L'Islam et l'Asie ignorent de tels élans - et c'est un des grands contrastes. Qu'on ne grossisse pas outre mesure quelques phénomènes isolés : ouverture d'un empereur de Chine ou d'un roi de Siam, influences italianisantes dans la peinture moghole, curiosités d'un prince questionneur visité par une ambassade européenne. Ce sont des avidités circonscrites. Le corps social n'est pas touché, les cercles intellectuels n'assimilent pas, ou rejettent.¹⁷⁴

171 Mis à part celui de Ben Aïcha dont la visite se fait en 1699 et qui sort donc de la période que nous étudions.

172 « Perhaps the most significant fact about the eighteenth-century Ottomans is that they lived completely within an Islamic environment and frame of reference. They had little personal contact with Europeans. » Norman Itzkowitz, *Ottoman Empire and Islamic Tradition*, op.cit., p. 104.

173 *Ibid.*, p. 105.

174 Conclusion de Jean Aubin in *L'Orient : Concept et images*, Civilisations n°15, p. 253.

Il y a bien sûr des exceptions, comme Kativ Chelebi qui regrette dans ses écrits que le sultan ne prenne pas la peine de connaître les territoires de son propre empire, ce qui est une source de handicap lorsqu'il doit prendre des décisions politiques ou militaires. Mais, tout ce qui vient de l'Ouest reste peu ou prou négligeable : alors que les présents orientaux alimentent la collection royale en France, le sultan commande bien souvent de fondre les objets européens qui lui sont offerts pour récupérer leurs métaux précieux, n'appréciant pas les formes et le style de ces objets. Ce rejet et ce mépris sont parfois poussés jusqu'à l'excès : l'on relate dans certains mémoires autrichiens tout un rituel complexe qui prend place lors des rencontres entre les envoyés des Habsbourg et de la Sublime-Porte à la frontière de Szöny, au début du XVII^e siècle : deux colonnes sont placées à équidistance d'une troisième au centre. Chaque délégation, partant de la colonne, avance symétriquement pour rejoindre l'autre délégation à la frontière, mais il est considéré comme indigne d'arriver le premier au centre. Or, les Ottomans prennent un malin plaisir à ralentir volontairement pour humilier leurs adversaires, ce qui donne lieu à des scènes grotesques où chaque parti avance à reculons vers le point de rencontre. Nous exposerons par la suite un épisode qui arriva en 1669 où le même orgueil contraria la relation diplomatique entre la Porte et la France.

Au-delà du caractère fier des Turcs, dont on donne la caricature dès que possible en France, certains chercheurs avancent d'autres explications quant à ce manque d'ouverture d'esprit des Orientaux : c'est le cas de Nabil Matar, dans *Europe through Arab eyes*, qui tente de répondre à la question qu'il soulève dès l'introduction : pourquoi les Européens ont-ils plus écrit sur l'Orient que l'inverse ? Plusieurs idées sont proposées : d'abord, Nabil Matar va à l'encontre de l'idée d'une méconnaissance complète des Arabes au sujet des Occidentaux. « En 1453, les écrivains arabes connaissaient assez bien les Européens, tant comme croisés que comme voisins géographiques »¹⁷⁵ Il considère plutôt que la période de la fin du XVI^e au début du XVII^e a été oubliée par les historiens arabes qui se sont davantage intéressés à la période médiévale où la littérature sur l'Europe est un peu plus abondante ou à la période de la « Renaissance » turque. Il y a donc bel et bien un « trou » historique que Nabil Matar tente de combler en apportant certains textes à la connaissance de ses lecteurs. Nabil Matar reconnaît que l'argument religieux peut expliquer le désintérêt manifeste des Arabes :

Les musulmans ne voyaient pas l'intérêt d'étudier la société européenne : selon eux, cette société était résumée par sa religion, qui était considérée, du point de vue du Coran, comme fautive et déviante. Ainsi, les Arabes dirigèrent leur intérêt vers l'Est, avec ses civilisations ancestrales et sa vaste production intellectuelle, qui joua un rôle important dans la formation de la civilisation arabe au XVIII^e siècle.¹⁷⁶

175 « [In 1453] Arab writers had become quite familiar with the Europeans, both as Crusaders and as geographical neighbors. » in Nabil Matar, *Europe through Arab eyes*, 1578-1727, Nabil Matar, *Europe through Arab eyes*, 1578-1727, *op.cit.*, p. 3.

176 « Muslims did not bother study European society ; in their view, that society was summed up in its theology, which was, according to the Qur'an, false and distorted. As a result, the Arabic interest turned toward the

Les chrétiens étaient pour eux des « descendants d'ivrognes et des géniteurs de porcs non-circocis »¹⁷⁷ et des « femmes lascives et voraces »¹⁷⁸. Mais Nabill Matar s'oppose à l'idée de certains historiens selon laquelle cette absence de voyages vers l'Occident serait due à une interdiction juridique de sortir de la terre de l'islam. La raison serait plutôt commerciale (ne pas favoriser les Infidèles par des échanges) mais n'empêcha pas que des liens très forts se créent en Méditerranée, comme nous l'avons déjà démontré. Il évoque également une autre cause : le refus de certains Européens de laisser des musulmans s'embarquer sur leurs bateaux, pour contrôler le rythme des visites des Orientaux mais aussi pour éviter l'espionnage. Or, on sait que les Ottomans, peuple continental à l'origine, ne disposaient pas réellement d'une flotte solide à cette époque, et la mer était souvent synonyme de danger – en premier lieu l'esclavage, que les Orientaux préfèrent éviter quand ils n'étaient pas eux-mêmes adeptes de la piraterie. Daniel Boorstin propose une hypothèse stimulante : c'est parce que les Arabes (et les Turcs) étaient partout implantés en Inde occidentale et bien acceptés sur la péninsule indienne qu'ils n'auraient pas eu la tentation d'explorer les mers. Selon lui, « la pensée et la littérature arabes étaient tournées vers la terre »¹⁷⁹. De même, le Grand-Turc savait que toute l'Europe viendrait à lui, ce dont les Turcs peuvent se féliciter¹⁸⁰. Il n'avait peut-être pas besoin de faire l'effort d'aller vers l'Europe. De la même façon que nous avons démontré qu'il n'y avait pas de réel contact avec l'Orient en France, on peut penser que les contacts avec l'Occidental à Istanbul sont rares : les voyageurs se fondent dans le décor en adoptant un habit turc et en parlant la langue du pays. Tout cela ne favorise pas la curiosité face à l'Autre. Sans évoquer la paresse stéréotypée des Orientaux, il faut considérer que les conditions matérielles, la situation géopolitique et les rapports de force entre les deux espaces culturels ne conduisent pas au XVIIIe siècle à la diffusion d'un modèle occidental attrayant pour les civilisations arabo-musulmanes et turques.

Si les intellectuels persans, turcs, maghrébins n'ont pas laissé autant d'ouvrages sur l'Occident, c'est aussi, et tout simplement, parce que le système de diffusion des idées en Orient est incomparable à celui de l'Occident : pour des raisons religieuses mais aussi politiques, l'imprimerie a été interdite et le restera jusqu'en 1729 dans l'Empire ottoman. Comme le note Daniel Boorstin à propos des musulmans, « Leur religion et son Livre, le Coran, se sont répandus,

East, with its ancient civilizations and vast intellectual output, which, as of the eighth century, played a significant role in the formation of Arab civilization. » *Ibid.*, p. 6.

177 *Ibid.*, p. 7.

178 *Ibid.*

179 Daniel Boorstin, *Les Découvreurs*, *op.cit.*, p. 173.

180 On trouve en effet dans le texte du lettré Ibn-Qasim de 1642 : « Les rois chrétiens ont compris qu'il était important pour eux de lier amitié avec les sultans turcs, et d'agir de manière pacifique et cordiale à leur égard. Si bien qu'ils firent résider un messager dans la Grande Constantinople pour obtenir des relations apaisées, mais les Turcs n'envoient pas de messager pour résider à l'année dans les terres chrétiennes. » ; « The Christian kings realized that it was important for them to befriend the Turkish sultans, and to act peacefully and cordially - so much that each of them sends a messenger to reside permanently in Great Constantinople asking for peace and good relations. (...) The Turks do not send a messenger to reside permanently in Christian lands. » in Nabil Matar, *Europe through Arab eyes, 1578-1727*, *op.cit.*, p. 205.

il est vrai, à travers le monde sans l'aide, ou presque, de l'imprimerie. L'Islam, religion de la Parole sacrée, n'est jamais devenu une culture du livre imprimé. »¹⁸¹ Effectivement, le calife Omar aurait répondu à celui qui lui demandait ce qu'il devait faire des livres de la bibliothèque d'Alexandrie : « Si leur contenu est en accord avec le texte sacré, ils sont inutiles. S'il est en désaccord avec lui, alors ils sont indésirables. Donc détruisez-les ! » Que l'anecdote soit historique ou fantasmée, elle montre un rapport à la parole conservée par écrit très différent de celui de l'Europe.

On peut considérer que le feu orientomane que nous avons évoqué a été nourri par les nombreuses publications, alimentant la flamme des lecteurs insatiables. Ce mouvement d'entraînement conduit à l'orientalisme : le besoin de savoir suscite les vocations qui portent à la connaissance du public des nouveautés qui, elles-mêmes, ravivent le besoin de savoir. Une telle émulation est absente du monde musulman. La diffusion d'information est ralentie par le refus d'utiliser l'imprimerie, limitant l'échange à la parole directe ou à la copie, comme au Moyen Âge. Or, on sait tout ce que la Renaissance doit à l'invention de l'imprimerie. Cette hypothèse a le mérite d'expliquer de manière objective pourquoi la littérature occidentaliste n'a jamais pu ou su se comparer à celle orientaliste. Pour toutes les raisons évoquées, la relation entre l'Orient et l'Occident apparaît dans un déséquilibre criant : intérêt contre mépris, accumulation d'informations contre ignorance quasi-totale, rejet contre appropriation.

B.3. PREMIÈRES CONTACTS AVEC L'ORIENT LOINTAIN

Une première prise de contact véritable avec l'Extrême-Orient a lieu dans les années 1660. Jusqu'en 1664, en effet, la France brille par son absence dans les comptoirs orientaux. Tous les efforts se sont portés, sous Richelieu, vers l'Ouest dans la conquête des « Indes » américaines¹⁸². La Fronde avait obligé Mazarin à se focaliser sur les affaires de la métropole. Colbert souhaite remédier à ce problème et redorer le blason de la Marine française. Il réalise un inventaire des navires français disponibles¹⁸³ et fait sonder la profondeur des ports. L'étape suivante sera la création de la Compagnie des Indes orientales. Charpentier rédige à la demande Colbert un mémoire adressé à tous les Français pour convaincre les commerçants réticents que le commerce indien est une opportunité gigantesque. Plusieurs réunions entre les plus grands représentants du commerce français ont lieu entre mai et juin 1664 et une souscription est lancée avec succès. Le roi et les membres de la famille royale donnent l'exemple en acquérant des actions et encouragent la noblesse à en faire de même. Au mois d'août 1664, la « déclaration du Roy portant établissement d'une Compagnie pour le commerce des Indes orientales » est éditée, comprenant quarante-huit articles concernant toutes les dispositions à prendre pour développer et favoriser les

181 Daniel Boorstin, *Les Découvreurs*, *op.cit.*, p. 506.

182 À savoir les îles des Antilles et le Canada.

183 La France en compte entre 500 et 600 contre 15 ou 16 000 en Hollande en 1669.

échanges commerciaux en Inde. Une première mission part dès le mois d'octobre 1664 vers l'Est. Louis XIV accorde des privilèges à la Compagnie : aucun frais de douane pour toutes les marchandises que la Compagnie utilisait elle-même, le droit de faire construire des vaisseaux dans tous les ports du royaume. L'un d'eux tira de l'entreprise son propre nom : le lieu désert que l'on appelait tantôt Rohellec Beg er Roheu ou Faouédic fut choisi pour établir les chantiers de construction navale, en août 1666, et devint peu à peu Lorient, du nom d'un vaisseau de mille tonneaux, « Le Soleil de l'Orient ».

Pierre Martino insiste sur l'importance de la création de la Compagnie des Indes, précédée de celle de Chine en 1660 et suivie de celle du Levant en 1670, dans le développement de la connaissance et de l'intérêt que les Français ont eu pour l'Orient : « Avec des fortunes diverses, toutes vécutent, et il parut que les aspirations coloniales des Français avaient désormais trouvé leur forme et leur matière. (...) Désormais cela va être une exploitation régulière ; en même temps que l'on crée des comptoirs et des magasins, il se constitue des sources où les écrivains français peuvent puiser, et chaque année l'apport intellectuel, venu de l'Orient, augmente, par une tranquille progression, parce qu'il n'est point soumis aux mésaventures du commerce. »¹⁸⁴ C'est dans les années 1660 que Pierre Martino situe l'origine d'une connaissance sur l'Orient. La bibliothèque de Louis XIV se remplit à cette époque de tous les manuscrits orientaux et occidentaux représentant un quelconque apport aux connaissances littéraires, scientifiques ou historiques sur l'Asie et l'Orient. L'ambassadeur Girardin dresse une liste en 1687 de tous les ouvrages qui se trouvent au sérail.

Comme premier effet de cet intérêt croissant, on note le développement de l'étude des langues orientales. Alors que les linguistes s'étaient limités à la maîtrise du grec, de l'hébreu et de l'arabe au XVIIe siècle, le turc est de plus en plus pratiqué pour éviter d'avoir à passer par les truchements (aussi appelés drogman, du mot ottoman « terdjümân ») lors des négociations commerciales et politiques dans le Levant, car ils étaient soupçonnés de favoriser leur maître ou de biaiser les échanges. Colbert ordonne la création des écoles des « jeunes de langue » en 1669. Ces enfants, souvent descendants de familles liées à la diplomatie, recevaient un enseignement des capucins à Istanbul et Izmir, avant de revenir à Paris pour finir leurs études. Il faut attendre 1795 pour que soit fondée dans la capitale L'École spéciale des Langues orientales. Selon Jean-François Perrin, on doit à ce lieu d'érudition des dizaines de traductions d'ouvrages orientaux, dans tous les domaines y compris la fiction¹⁸⁵.

184 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit. Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 44.

185 « Ce sont plus de 600 traductions du turc, de l'arabe, du persan, la plupart restées inédites, qui sont réalisées-là, parmi lesquelles plus de 120 traductions d'ouvrages turcs réalisées entre 1730 et 1750. Parmi celles-ci, une majorité d'ouvrages historiques, militaires, diplomatiques, biographiques, mais aussi vingt-huit traductions de contes et d'histoires fabuleuses réalisées entre 1731 et 1753. » Jean-François Perrin, « *L'invention d'un genre littéraire au XVIIIe siècle* », op.cit.

B.3.1. LA CONSTRUCTION D'UNE AMITIÉ FRANCO-CHINOISE

À l'époque qui nous intéresse, l'Extrême-Orient commence à représenter un espace de conquête pour Louis XIV, qui souhaiterait que les Français prennent la place des Hollandais sur le terrain. Après une lettre de 1681 envoyée au roi par le supérieur de la mission jésuite Ferdinand Verbiest qui réclame des effectifs supplémentaires, le roi décide de l'envoi d'une mission particulière en Chine : il ordonne à un groupe de six jésuites, mathématiciens de l'Académie des Sciences, de partir pour Pékin en 1685¹⁸⁶. Depuis la mission de Matteo Ricci¹⁸⁷, l'intérêt des empereurs chinois – et de l'empereur Kangxi en particulier – pour la médecine, l'astronomie et les mathématiques est fameux, et Louis XIV compte nouer des relations politiques et commerciales avec l'empereur par le biais de cette passion commune.



Figure 15: Portraits des pères Ricci, Schall et Verbiest, illustration de Moutard pour la Description géographique, historique, chronologique et physique de l'Empire de la Chine de Du Halde, 1770. Source : Gallica.

La mission part avec six missionnaires en évitant de passer par le comptoir portugais de Macao. Après trois ans de périls divers, la mission arrive à Pékin le 6 février 1688. On offre à l'empereur un instrument de précision qui montre le savoir-faire français en matière scientifique. Une correspondance avec des savants français s'établit, de nouvelles recrues sont embauchées en 1697 et la mission sera prolongée jusqu'à la Révolution¹⁸⁸. La France commence par ce biais à découvrir la mode de vie chinois et en particulier ses porcelaines, qui avaient déjà été imitées dès 1673 par les ouvriers de Rouen. Lors de la visite des ambassadeurs siamois, on présente fièrement des porcelaines « imitant si bien celles d'Orient que plusieurs personnes ont été trompées à la vue »¹⁸⁹. Signalons enfin que le Petit Trianon, construit en 1670 par l'architecte

186 Voir sur ce sujet « Itinéraires jésuites en Chine ou les Lumières naissent à l'Est », in François Moureau (dir.), *Le Théâtre des voyages : Une scénographie de l'Age classique*, op.cit., pp. 354-356.

187 Daniel Boorstin, *Les Découvreurs*, op.cit., p. 66.

188 Sur le sujet, voir Landry-Deron Isabelle, "Les Mathématiciens envoyés en Chine par Louis XIV en 1685", *Archive for History of Exact Sciences*, vol. 55, Universiteit Utrecht, Springer Verlag, 2001, pp. 423-463.

189 *Le Mercure Galant*, décembre 1686, deuxième partie, p. 185.

Louis Le Vau sur un terrain récemment acquis par le roi, fut appelé « Trianon de porcelaine » parce qu'il s'inspirait de la pagode de Nakin dont toutes les parois étaient entièrement couvertes de faïences bleues et blanches, et qu'il était meublé « à la chinoise ». Cet édifice en bois, qui aurait abrité un temps les amours de madame de Montespan et du roi, fut détruit par un violent orage en 1687 mais reste une preuve de la passion naissante pour les « chinoiseries », qui se développera surtout au XVIII^e siècle, en même temps que se diffuse la pensée de Confucius et que les premières pièces de théâtre à sujet chinois sont représentées à la Comédie-Française.

Nous ne développons pas davantage cette présentation des rapports entre les deux États, car le corpus étudié ne fait apparaître aucun personnage chinois ni n'évoque la Chine. Cet univers est encore trop éloigné de l'expérience française pour constituer un sujet dont les dramaturges peuvent s'emparer, à la fin du XVII^e siècle. Beaucoup plus marquant, l'ambassade du Siam va déclencher un fort intérêt pour cet État fort reculé, sans entraîner pour autant l'écriture de pièces à sujet siamois.

B.3.2. LES AMBASSADEURS SIAMOIS À VERSAILLES : DES VISITEURS DU BOUT DU MONDE

« Qui est vôtre Maître à danser, Beau père ? Vous apprend-il à faire toutes vos révérences à la Siamoise ? » s'écrie Mezzetin dans une pièce des comédiens italiens datée de 1689¹⁹⁰. C'est dire si la visite des ambassadeurs siamois, quelques années auparavant, a laissé un vif souvenir dans les consciences parisiennes. Les Parisiens se sont émerveillés devant les envoyés de la Porte ou du sultan du Maroc, mais l'arrivée de ces hommes de l'autre bout du monde produit une passion extraordinaire dans la société de l'époque. Voltaire explique la genèse de cette rencontre inattendue entre la France et le Siam :

Il était arrivé, par une de ces singularités qui prouvent la supériorité des Européens sur les autres nations, qu'un Grec, fils d'un cabaretier de Céphalonie, nommé Phalk Constance, était devenu Barcalon, c'est-à-dire premier ministre ou Grand-Vizir du royaume de Siam. Cet homme, dans le dessein de s'affermir et de s'élever encore, et dans le besoin qu'il avait de secours étrangers, n'avait osé se confier ni aux Anglais ni aux Hollandais ; ce sont des voisins trop dangereux dans les Indes. Les Français venaient d'établir des comptoirs sur les côtes de Coromandel, et avaient porté dans ces extrémités de l'Asie la réputation de leur roi. Constance crut Louis XIV propre à être flatté par un hommage qui viendrait de si loin sans être attendu. La religion, dont les ressorts font jouer la politique du monde depuis Siam jusqu'à Paris, servit encore à ses desseins. Il envoya, au nom de roi de Siam, son maître, une solennelle ambassade avec de grands présents à Louis XIV, pour lui faire entendre que ce roi indien, charmé de sa gloire, ne voulait faire de traité de commerce qu'avec la nation française, et qu'il n'était pas même éloigné de se faire chrétien. La grandeur du roi flattée, sa religion trompée, l'engagèrent à envoyer au roi de Siam deux ambassadeurs et des jésuites ; et depuis il y joignit des officiers avec huit cents soldats : mais l'éclat de cette ambassade siamoise fut le seul fruit qu'on en retira. Phaulkon Constance périt quatre ans après, victime de son ambition : quelque peu des Français qui restèrent auprès de lui furent massacrés, d'autres obligés de fuir ; et sa veuve, après avoir été sur le point d'être reine, fut

190 Evariste Gherardi, *Mezzetin, Grand Sophy de Perse, Le Théâtre italien de Gherardi*, Paris, Briasson, 1741, p. 251.

condamnée, par le successeur du roi de Siam, à servir dans la cuisine, emploi pour lequel elle était née.¹⁹¹



Figure 16: Hommage des ambassadeurs de Siam au roi, gravure de Cornelis Vermeulen, pour le Voyage de Siam de Pierre-Paul Servin, 1686

Ce que Voltaire ne dit pas, c'est qu'une première ambassade avait périclité après le naufrage du navire siamois près des côtes de Madagascar en 1681, laissant un trésor inestimable couler à pic¹⁹². Résumée avec l'ironie qu'on connaît du philosophe des Lumières, l'expérience semble bien amère, mais en 1684, ce moment diplomatique fut ressenti comme l'un des plus importants du règne de Louis XIV. En témoigne le nombre de médailles frappées pour l'occasion et d'almanachs imprimés. *Le Mercure Galant* fit suivre par chroniques régulières les journées des ambassadeurs à Versailles et à Paris.¹⁹³ On apprit avec étonnement que les Siamois avaient occupé les chambres des domestiques au dernier étages pour être au plus près du ciel et donc de leur divinité. Le roi reçut des présents magnifiques : plus de mille cinq cents porcelaines qui furent vite dispersées par le Dauphin¹⁹⁴. Une délégation française constituée du chevalier Alexandre de Chaumont et de plusieurs jésuites est envoyée vers le Siam par la suite, et arrive devant le roi Ramathibodi III, aussi appelé Phra Naraï, en octobre 1685, après sept mois de navigation. L'enjeu est de convertir le roi siamois au catholicisme et de s'en faire un allié politique et commercial pour concurrencer les Hollandais et les Portugais, déjà bien implantés dans cette zone depuis un siècle. Chaumont se

191 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op.cit.*, p. 292.

192 Les différents témoignages et récits font état de 800 000 livres d'étoffes de coton, de soie, d'épices, d'or, d'argent, de pierres précieuses, de deux éléphants en or massif caparaçonnés de pierres précieuses, mais aussi deux jeunes éléphants, deux petits rhinocéros, du musc, du bois de calambac, destinés au Roi-Soleil. La cargaison n'ayant jamais été retrouvée, elle a suscité un certain nombre de phantasmes chez les commentateurs de l'époque.

193 Voir *Le Mercure Galant*, « Quatrième partie du voyage des ambassadeurs de Siam », janvier 1687, seconde partie, Tome 2.

194 Dangeau raconte le 5 décembre 1688 : « Monseigneur a fait ce matin une grande distribution des porcelaines et de tous les présents qu'il a eus de Siam. Il en a envoyé presque à toutes les dames et à toutes les filles d'honneur des princesses. » Philippe de Courcillon, Marquis de Dangeau, *Abrégé des Mémoires ou Journal du Marquis de Dangeau*, Tome premier : 1684-1694, *op.cit.*, p. 267.

fit mal voir du roi en refusant de ramper sur les coudes et les genoux devant le souverain, comme il était d'usage qu'on le fit. Pire encore, le roi ne manifesta aucun intérêt pour la religion de son homologue français. Ce voyage donne lieu à plusieurs récits (dont celui de l'abbé de Choisy et de Guy Tachard, déjà évoqué) et des gravures qui diffusent l'aspect des bateaux, des costumes siamois, mais aussi de l'éléphant du roi.



Figure 17: Les «Balons» du roi du Siam, gravure de Cornelis Vermeulen, pour le Voyage de Siam de Pierre-Paul Servin, 1686. Sources: Gallica.



Figure 18: Roi de Siam monté sur son éléphant, gravure de Cornelis Vermeulen, pour le Voyage de Siam de Pierre-Paul Servin, 1686. Sources: Gallica.

Mais « l'éclat de cette ambassade siamoise » ne fut pas la seule récompense pour Louis XIV : la France reçoit en effet la ville de Bangkok des mains du roi du Siam en 1687. Mais un sentiment nationaliste monte à la cour siamoise contre le Mazarin grec et ses négociations avec les

Européens. C'est à la suite d'un changement de régime que Constance est exécuté ; les Français sont par la suite expulsés par le remplaçant du roi, Phra Petraja ou Petracha, et perdent alors la ville qui leur avait été remise. À partir de 1689, le Siam se ferme à la présence étrangère pendant un siècle et demi.¹⁹⁵

L'influence des Siamois sur la littérature des années 1680 fut forte. On connaît les réflexions de La Bruyère sur la tolérance de ces nations dans les *Caractères*, au chapitre XII « Des Jugements », dont nous reparlerons¹⁹⁶. Bien avant Montesquieu, Charles Dufresny construit le même dispositif du regard à distance en mettant en scène un Siamois dans *Les Amusements sérieux et comique d'un voyageur siamois*, publié en 1699. On trouve une scène cocasse où l'Asiatique découvre l'opéra (Cinquième amusement) :

Quatre heures sonnent, allons à l'Opéra ; il nous faut au moins une heure pour traverser la foule qui en assiege la porte. Vous parlez mal, me dit mon Siamois, on ne doit point dire la porte de l'Opéra ; et selon l'idée magnifique que je me suis faite de l'Opéra, on n'y doit entrer que par un portique superbe. En voici l'entrée, lui répondis-je en lui montrant du doigt un guichet fort sombre. Et où donc ? s'écria-t-il. Je ne vois là qu'un petit trou dans un mur par où on distribue quelque chose. Avançons ; que veut dire ceci ? Quelle folie ! Donner un louis d'or pour un morceau de carton ! Mais je ne m'étonne plus qu'on l'achete si cher ; j'aperçois sur ce carton des caractères qui ont apparemment quelque vertu magique. Vous ne vous trompez pas tout-à-fait, lui dis-je ; c'est un passeport pour entrer dans le pays des enchantements : entrons-y donc vite, et plaçons-nous sur le théâtre. Sur le théâtre ! repartit mon Siamois. Vous vous moquez ; ce n'est pas nous qui devons nous donner en spectacle, nous venons pour le voir. N'importe, lui dis-je, allons nous y étaler, on n'y voit rien, on y entend mal ; mais c'est la place la plus chère, et par conséquent la plus honorable. Cependant, comme vous n'avez point encore d'habitude à l'Opéra, vous n'auriez pas sur le théâtre cette sorte de plaisir qui dédommage de la perte du spectacle.¹⁹⁷

L'œil de l'étranger capte les incohérences des pratiques parisiennes, et en particulier cette habitude récente d'occuper la scène de théâtre pour s'y « donner en spectacle ». Que des Siamois aient eu de telles réflexions n'est pas totalement invraisemblable. En effet, lors de la troisième ambassade de 1686, les envoyés eurent à découvrir, dans le programme journalier qui leur est proposé, un panorama exhaustif de la culture française, et en particulier des spectacles. Ils allèrent à l'opéra et à la comédie. *Le Mercure Galant*, comme à son habitude, se plaît à relater dans le détail ces expériences insolites. Deux œuvres sont représentées en leur honneur : *Le Bourgeois gentilhomme*, à la Comédie-Française où ils reçurent les éloges du comédien La Grange, et *Bajazet*, chez Monsieur de Saint-Cloud. Voici comment le périodique relate l'événement :

Mr de la Grange dit dans son Compliment, qu'ils avoient esté souvent honorez de la presence de plusieurs Ambassadeurs, qui poussez par leur curiosité estoient venus admirer leurs Spectacles, mais qu'ils n'avoient jamais eu l'avantage de voir chez eux des Personnes, dont la qualité de l'Ambassade dans toutes ses circonstances eust plus attiré d'admiration, & que c'estoit ce qui leur arriroit ce jour-là par leur presence ; que toute la France estoit pleinement informée de l'estime particuliere que nostre Auguste Monarque faisoit de leur merite, & qu'aussi s'empressoit-on à leur rendre de toutes parts les honneurs dûs à leur Caractere, chacun allant au devant de ce qui leur pouvoit estre agreable, qu'il auroit esté à souhaiter pour la Troupe, qu'un peu d'habitude de la

195 Sur les relations diplomatiques entre la France et le Siam, voir Michel Jacq-Hergoualc'h, *La France et le Siam de 1680 à 1685. Histoire d'un échec in Outre-Mers*. Revue d'histoire, 1995, pp. 257-275.

196 Voir troisième partie, p. 640 et suivantes.

197 Charles Dufresny, *Amusements sérieux et comique d'un voyageur siamois*, op.cit., pp. 220-221.

Langue Française leur eust rendu la Piece intelligible, afin qu'ils en eussent pû sentir la beauté, ce qui leur auroit fait mieux comprendre le zele avec lequel ils s'estoient portez à leur donner quelque plaisir ; qu'ils prioient leurs Interpretes de le leur faire entendre, aussi bien que le desir qu'ils auroient de contribuer encore à leur divertissement pendant leur sejour à Paris. Ce discours receut beaucoup d'applaudissemens, & l'Ambassadeur ayant rencontré M. de la Grange lors qu'il sortoit de la Comedie, luy dit en François, Je vous remercie, Mr le Marquis, parce qu'il avoit joué le rôle du Marquis dans la Piece.¹⁹⁸

Les paroles de La Grange sont rapportées au discours indirect et semblent être d'ordre avant tout diplomatique, mettant en valeur la qualité de ces ambassadeurs venus de si loin pour assister à la représentation de Guénégaud puis vantant les mérites de « nostre Auguste Monarque » sans grande originalité. Celui-ci en vient à la question de la compréhension du spectacle : « un peu d'habitude de la Langue Française » aurait été nécessaire pour en « sentir la beauté », ce qui laisse entendre que les Siamois n'ont pas les qualités requises pour apprécier entièrement ce qui leur est montré. La pièce de Molière est l'un des plus visuelles, avec les scènes de danse et d'escrime, mais aussi avec la cérémonie du Mamamouchi. La fin de l'anecdote semble valider le discours de La Grange, qui « receut beaucoup d'applaudissemens » (le public se joignant à cette célébration diplomatique consensuelle), car l'ambassadeur fait ses remerciements « en François » au personnage du Bourgeois gentilhomme interprété par La Grange en lui attribuant le titre de « marquis », que le comédien n'a pas dans la vie réelle. Le Siamois n'a donc pas su séparer la fiction de la réalité, à la façon de Jourdain qui est pris dans la mascarade.

La deuxième représentation présentée aux ambassadeurs du Siam est tragique, cette fois. Mais il s'agit également d'une pièce orientale de notre corpus : *Bajazet*. Le début de la chronique met l'accent sur la magnificence du lieu organisé pour le bal et la comédie. Monsieur de Saint-Cloud a prévu de faire passer ses hôtes à travers une « grande Allée toute brillante de Cristaux & de lumière » où « une infinité de Lustres & de Girandoles » éclairent l'orangerie et produisent « un très-agreable effet. Cependant ce lieu, quoyque si bien orné et si magnifique, ne servoit que de passage pour aller à la Sale de la Comedie, qui estoit encore toute éclatante de lumieres. » Cette courte description montre le dispositif de magnificence conçu pour « en mettre plein la vue » aux ambassadeurs. Un simple « passage » devient l'occasion d'un spectacle lumineux préparant l'œil à toujours plus d'éclat et de beauté. Voici comment est décrit le déroulement de la représentation :

On y representa *Bajazet*, de Mr Racine, Tresorier de France. Les Ambassadeurs eurent le mesme rang qu'ils avoient eu au Bal, & toujours à la droite de Monseigneur le Dauphin. Ils comprirent si bien le noeud de la Piece, par les choses qu'on leur expliqua, qu'ils entrerent dans la beauté du sujet, dont ils parlerent juste aussi bien que du jeu des Acteurs ; ce qui fut plusieurs fois rapporté à Monseigneur le Dauphin, à Madame la Dauphine, à Monsieur & à Madame, pendant la Comedie. Cela leur fit donner beaucoup de loüanges & admirer la justesse de leur goût, & la penetration de leur esprit.¹⁹⁹

198 *Le Mercure Galant*, « Voyage des ambassadeurs de Siam en France », septembre, seconde partie, 1686, pp. 274-279.

199 *Le Mercure Galant*, Quatrième partie du voyage des ambassadeurs de Siam, janvier, seconde partie, 1687, pp. 173-175.

La description de la représentation est bien moins précise que celle de la féerie lumineuse auparavant exposée. L'accent est mis cette fois sur la perspicacité des Siamois face au texte de Racine : « Ils comprirent si bien le noeud de la Piece, par les choses qu'on leur expliqua, qu'ils entrèrent dans la beauté du sujet ». Il faut croire qu'enfin ils sont accompagnés de truchements fiables. Leurs réactions sont scrutées et rapportées aux invités de marque à leur côté qui s'étonnent presque de leurs bonnes capacités de jugement. La qualité de la pièce (« la beauté du sujet ») est mentionnée par ce biais, ainsi que celle du « jeu des Acteurs » pour lesquelles les Siamois semblent avoir une expertise « juste » (le mot étant répété deux fois). Le spectacle est ici du côté des spectateurs asiatiques qui ont reçu à cette occasion plus de « loüanges » que les comédiens eux-mêmes.

Ces deux anecdotes rapportées par *Le Mercure Galant* sont significatives : à travers un divertissement que les organisateurs pensent familier pour ces Orientaux (bien que les mœurs turques soient de fait très éloignées des mœurs siamoises), un pont culturel est créé entre les deux Nations et un partage sensible peut avoir lieu, en dépit de toutes les fautes de traduction. C'est finalement l'universalité du génie dramatique français qui semble permettre de tels rapprochements en englobant habilement le monde asiatique dans son ensemble et en le transformant en un spectacle accessible à tous. Nous reviendrons de manière plus étendue sur ce processus d'appropriation culturelle mis à l'œuvre sur la scène française dans la deuxième et la troisième partie de notre recherche.

C. LE PROJET DE MONARCHIE UNIVERSELLE CONTRARIÉ À L'EST

C.1. LA DOMINATION DU MODÈLE FRANÇAIS

L'hégémonie intellectuelle avait toujours été un bien de famille ; elle ne sortait pas de la latinité. L'Italie l'avait exercée au temps de la Renaissance ; puis l'Espagne avait eu son siècle d'or ; et la France, enfin, venait de recueillir l'héritage.²⁰⁰

Paul Hazard établit trois grands moments dans l'histoire de l'Europe post-renaissante : d'abord, le *Quattrocento* italien avec la découverte des merveilles antiques de Rome, puis l'Espagne du Siècle d'or dont Ruy Blas célébrait « la grandeur » et peignait la décadence²⁰¹, enfin le temps de l'hégémonie française était venue : « C'est l'heure de la France. Pendant quarante ans au moins, elle dirige la politique européenne. »²⁰² Le français est parlé de plus en plus fréquemment dans les milieux intellectuels d'Europe :

200 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 44.

201 Victor Hugo, *Ruy Blas*, Acte III, scène 2, in *Oeuvres complètes*, Paris, J. Hetzel, A. Quantin, 1885.

202 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 46.

Si nos ancêtres revenaient en ce monde, dit l'Allemand Thomasius, dans son Discours sur l'imitation des Français (1687), ils ne nous reconnaîtraient plus : nous sommes des dégénérés, des bâtards. Aujourd'hui, tout doit être français chez nous : français les habits, les plats, le langage, françaises les mœurs, français les vices...²⁰³

Si le penseur allemand est une des voix qui s'élèvent contre cette invasion des mœurs françaises, Paul Hazard emploie l'expression de « consentement universel » à la culture hexagonale ; un consentement qui n'est pas le seul fait de la « fermeté » royale, « car la force serait impuissante à fonder un royaume durable dans le domaine de l'esprit »²⁰⁴. Le raffinement, les œuvres scientifiques et philosophiques, les beaux-arts, tout concourt à attirer l'attention de la haute société des pays voisins. Le français est la langue diplomatique parlée dans toutes les cours européennes²⁰⁵. Ce « soft power », dont on connaît encore aujourd'hui l'importance dans une stratégie de domination d'une Nation sur une autre²⁰⁶, permet d'imaginer, après les guerres, un grand projet d'unification de l'Europe sous l'égide de Louis XIV :

La France est une personne morale ; sa volonté d'unité, sa volonté d'expansion, se succèdent en vertu d'une logique qui devient de plus en plus consciente. Unie, ses ardeurs ne sont pas éteintes, mais dirigées ; elle est prête à déployer au-dehors une énergie qui de longtemps ne déviara plus. Son Roi est tout disposé à l'action, au rayonnement ; il sera la lumière, voire même le soleil ; il construit un système solaire, dont Versailles est le centre, et dont il veut que les peuples européens soient les satellites : il représente "un effort systématique pour établir la beauté d'un ordre intellectuel dans le monde."²⁰⁷

C'est la grande ambition de Louis XIV à la fin de « son » siècle : la monarchie universelle²⁰⁸. Ce concept est établi par Campanella dès 1635 dans *Monarchie de France*. Le penseur évoque dans cet ouvrage la nécessité de la prise en main du destin de l'Europe par un prince capable de défendre l'Église contre la menace que les hérétiques font peser sur elle. Pour Campanella, l'Espagne affaiblie ne peut plus réaliser cette union, c'est à la France que revient de réaliser ce grand projet. L'idée n'est pas nouvelle : elle avait été formulée par le philologue et théosophe Guillaume Postel, également considéré comme le premier orientaliste français, au XVIe siècle. À la recherche d'une religion qui dépasse les clivages, « il a la vision universelle d'un monde unifié et en paix, bien qu'ayant une hiérarchie claire plaçant la France aux commandes. Postel imaginait un État mondial sous la juridiction du monarque français, François Ier, qui unirait tous les

203 *Ibid.* Cité par Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 48.

204 *Ibid.*

205 Lucien Bély donne plusieurs exemples d'ambassadeurs étrangers qui s'expriment en français, y compris le cas de Merrinz et Heinsius, deux Hollandais, qui ouvre leur discussion en proposant d'échanger dans la langue de Molière. In *Lucien Bély, Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV*, Fayard, 1990, p. 451.

206 C'est bientôt l'anglais qui viendra remplacer le français sur toute la planète. Voir Daniel Boorstin, *Les Découvreurs, op.cit.*, p. 522 et Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, op.cit.* p. 50 : « Mais bientôt, on devait concéder aux Anglais un privilège : celui de penser. Et ici encore, l'opposition naissait : à la France, l'art de vivre en société, la conversation, les belles manières, les raffinements de l'esprit. À l'Angleterre, la force individuelle, la profondeur et l'audace de la recherche, la libre réflexion. »

207 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 46.

208 Sur le sujet, voir Pierre Bonnet, « La "Monarchie Universelle" de Louis XIV : une notion clé de la pensée politique, de Campanella à Montesquieu » in *Littératures classiques*, mars 2011, n°76, pp. 133-146, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2011-3-page-133.htm#re12no12> (Consulté le 03/03/2018)

chrétiens, les juifs et les musulmans une fois qu'ils auraient compris ce qui les rassemble, et oublié leurs différences. »²⁰⁹ Cette idée, empreinte d'Humanisme, était bien plus novatrice car elle mettait le mahométanisme sur un pied d'égalité avec les autres religions monothéistes, là où Campanella oppose deux religions sœurs : le catholicisme et le protestantisme.

La naissance de Louis XIV est entourée de superstitions : pour certains diseurs de bonne aventure, les astres le vouent à l'écrasement des Turcs et hérétiques de toutes sortes sur terre. Les artistes ne manquent pas d'établir bientôt le parallèle entre le Roi-Soleil et l'empereur Alexandre le Grand²¹⁰. Souverain occidental, lui aussi avait conquis une grande partie de l'Asie et constituait un modèle pour Louis XIV, roi de droit divin promis à former la tant attendue monarchie universelle. Un certain Jean Doujat écrit en 1681 : « qu'après qu'il aura achevé de rendre à la France ses anciennes limites, la Providence réserve à la gloire de son règne les conquêtes lointaines (...) les vastes mers qui sont entre les Infidèles et nous, sont-ce des obstacles qui puissent dérober au courage de notre invincible monarque ? » Voilà l'idée lancée : la destinée du roi est de faire triompher partout la chrétienté contre les infidèles, et l'esprit français contre les incultes. Conquêtes des territoires et des esprits vont de pair pour construire l'unité partout où le pouvoir royal compte étendre sa domination. Le processus pour construire cette unité est la recherche du *consensus*, à tous les niveaux, car il ne peut y avoir de grandeur et de beauté au XVIIe siècle, là où ne règne l'ordre.

Le Mercure Galant publie une analyse édifiante de la géopolitique française en 1687 : c'est par « sa fermeté » que le roi a repris les provinces qui revenaient à la France et a rattaché « 200 villes fermées, 800 gros Bourgs & 3000 villages usurpez sur la France pendant les Revolutions » et il a su montrer sa puissance au sultan : « Le Turc a vu les Corsaires de Tripoly poursuivis & battus jusque dans le Port de Chio (1681.) & nostre Flotte victorieuse menaçant les Dardanelles, porter l'épouvante jusque dans le cœur de son Empire. »²¹¹ Il est devenu un allié incontournable : « Le Grand Duc de Moscovie a recherché l'Alliance du Roy par ses Ambassadeurs (1668. & 1681.) l'Empereur des Turcs (1669.) un Roy de Guinée (1670.) & le Roy de Siam fait voir par des Presens magnifiques, & par trois Ambassades qu'il envoie du milieu de l'Asie, (1682.) Octobre 1684. & en Aoust 1686. Quelle estime il fait de LOUIS LE GRAND. » La puissance du roi est sans limite : « la Gloire de LOUIS XIV ne peut avoir de bornes, & que c'est avec justice qu'il est le plus estimé de tous les Monarques de la Terre. »²¹²

209 « he has a universal vision of a united world at peace, albeit one with a clear hierarchy: France was at the helm of the universe. Postel imagined a world state under the rule of the French monarch, Francis I, who would unit all Christians, Jews, and Muslims once they understood what they had in common and forgot their differences. » Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, Oxford, Berg, 2008, p. 1.

210 Louis XIV commande une série de tableaux de l'empereur à Charles le Brun pour décorer ses résidences royales. Racine écrit son *Alexandre* sans chercher à masquer l'analogie entre les deux souverains. Vers les années 1670, le roi se détache de cette figure qui sera rapprochée plus souvent du Grand Condé, son cousin.

211 « Description d'une These qui contient toute la vie du Roy », *Le Mercure Galant*, janvier 1687, première partie, Tome 1, pp. 5-74.

212 *Ibid.*

La dédicace de la *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople* par Guillaume Grelot dessine les contours futurs du royaume : « les Peuples des Villes que ces Esquisses representent, remplis du glorieux Nom de de LOUÏS Le GRAND, s'estimeroient heureux de vivre sous le doux Empire d'un Souverain qu'ils considerent avec raison comme le premier & le plus grand Monarque de l'Univers. »²¹³ On ne s'étonnera donc pas que tous les peuples d'Orient attendent impatiemment l'invasion d'un si grand souverain. Pour réaliser ce glorieux dessein, Louis XIV doit d'abord s'imposer face à son allié et rivan : le Grand-Turc.

C.2. LE GRAND-TURC OU LA TENTATION DU DESPOTISME

Il y a des nations où la majesté des rois consiste, pour une grande partie, à ne se point laisser voir, et cela peut avoir des raisons parmi les esprits accoutumés à la servitude qu'on ne gouverne que par la crainte et la terreur. Ce n'est pas le génie de nos Français, et, d'aussi loin que nos histoires nous en peuvent instruire, s'il y a quelque caractère singulier dans cette monarchie, c'est l'accès libre et facile des sujets au prince. C'est une égalité de justice entre lui et eux, qui les tient pour ainsi dire dans une société douce et honnête, nonobstant la différence presque infinie de la naissance, du rang et du pouvoir. Que cette méthode soit pour nous bonne et utile, l'expérience l'a déjà montré, puisque dans tous les siècles passés il n'est mémoire d'aucun empire d'aussi longue durée que celui-ci l'a été, et qui ne semble pas prêt à finir.²¹⁴

S'il ne nomme pas de manière explicite le sultan ottoman dans ces conseils donnés par le roi vieillissant à son successeur, Louis XIV oppose le « génie de nos Français » à ces « esprits accoutumés à la servitude qu'on ne gouverne que par la crainte et la terreur »²¹⁵. D'après l'image que Louis XIV en donne, ce roi caché très asiatique révèle, par ses menées secrètes, son incapacité à obtenir la confiance de ses sujets, et donc sa faiblesse. Un roi digne de son statut doit s'exposer au contraire à ceux qu'ils gouvernent et ne doit pas craindre qu'ils lui expriment leurs doutes ou leurs inquiétudes. Alors que l'empire du souverain de l'ombre est condamné à disparaître, le gouvernement monarchique fondé sur « l'accès libre », lui, « ne semble pas prêt à finir ». C'est toujours dans une logique de comparaison implicite que se place le monarque vieillissant mais ce dernier semble rejeter en bloc les façons de gouverner despotiques des souverains de l'Est. Louis XIV insiste tout au long de ses mémoires sur la légitimité de son pouvoir et sur les comptes qu'il doit en rendre à Dieu et à son peuple. Il présente, sans l'édulcorer, la « condition, en cela dure et rigoureuse, des rois, qui doivent, pour ainsi dire, un compte public de toutes les actions à tout l'univers et à tous les siècles, et ne peuvent le rendre à qui que ce soit dans le temps même, sans manquer à leurs plus grands intérêts et découvrir le secret de leur conduite. »²¹⁶ Une responsabilité qui lie le roi à ses sujets : « Nous sommes à nos peuples, nos

213 Epître de Guillaume Grelot, in Guillaume-Joseph Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople. Enrichie de plans levés par l'auteur sur les lieux, et des figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ville*, Paris, Pierre Rocolet, 1680, p. 4.

214 Louis XIV, *Mémoires et instructions de Louis XIV pour le Dauphin*, cité à l'article « Accès au roi » dans Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire Louis XIV*, Paris, Robert Laffont, 2015.

215 *Ibid.*

216 *Ibid.*, p. 13.

peuples sont à nous. »²¹⁷ Même, la fonction suprême semble paradoxalement n'avoir pour seule mission que de les servir :

Car enfin, mon fils, nous devons considérer le bien de nos sujets bien plus que le nôtre propre. Il semble qu'ils fassent une partie de nous-mêmes, puisque nous sommes la tête d'un corps dont ils sont membres. – Ce pouvoir que nous avons sur eux ne nous doit servir qu'à travailler plus efficacement à leur bonheur. Il est beau de mériter d'eux le nom de père et celui de maître, et si l'un nous appartient par le droit de notre naissance, l'autre doit être le plus doux objet de notre ambition.²¹⁸

Ces réflexions pondérées contrastent fortement avec celles que Voltaire cite dans *Le Siècle de Louis XIV*, conçues par le même homme :

Les rois sont souvent obligés à faire des choses contre leur inclination, et qui blessent leur bon naturel. Ils doivent aimer à faire plaisir, et il faut qu'ils châtient souvent, et perdent des gens à qui naturellement ils veulent du bien. L'intérêt de l'État doit marcher le premier.

C'est la raison d'État que nos dirigeants savent invoquer pour justifier les choix les plus difficiles. Mais le sultan peut l'invoquer lorsqu'il fait étrangler ses trois frères. La raison d'État est prompte à rendre tolérable les crimes les plus bas. Le roi poursuit :

dès que l'on se fixe l'esprit à quelque chose, et qu'on croit voir le meilleur parti, il le faut prendre. C'est ce qui m'a fait réussir souvent dans ce que j'ai entrepris. Les fautes que j'ai faites, et qui m'ont donné des peines infinies, ont été par complaisance, et pour me laisser aller trop nonchalamment aux avis des autres. Rien n'est si dangereux que la faiblesse, de quelque nature qu'elle soit. Pour commander aux autres, il faut s'élever au-dessus d'eux.

L'absolutisme réapparaît ici clairement : le roi, bien que tenu par le rôle que lui a donné Dieu, gouverne seul et ne doit pas hésiter à prendre une décision sans consulter ses ministres. Il n'y a pas de doute à avoir, il faut assumer ses choix et suivre son intuition sans se laisser influencer. La position du souverain est au-dessus des humains. Et pourtant, son corps est sujet aux passions, vecteur de fragilité et d'erreurs. Ce paradoxe qu'Ernst Kantorowicz formulera dans *Les Deux corps du roi*²¹⁹, Louis XIV en est conscient. Arrivé dans l'hiver de sa vie, Louis XIV connaît l'étendue de son pouvoir et les faiblesses de sa nature :

Il faut se garder contre soi-même, prendre garde à son inclination, et être toujours en garde contre son naturel. Le métier de roi est grand, noble, et flatteur, quand on se sent digne de bien s'acquitter de toutes les choses auxquelles il engage ; mais il n'est pas exempt de peines, de fatigues, d'inquiétudes. L'incertitude désespère quelquefois ; et, quand on a passé un temps raisonnable à examiner une affaire, il faut se déterminer, et prendre le parti qu'on croit le meilleur.

Mais la vie amoureuse dissolue de Louis XIV, accumulant les conquêtes féminines jusqu'à la mort de la Reine et distribuant des titres de noblesse à ses favorites, constituées en harem, prouve qu'il a été parfois le jouet de ses désirs. Mélangeant la raison d'État et ses propres caprices, il trouva le prétexte d'emprisonner le Surintendant des finances Nicolas Fouquet dont l'ambition l'inquiétait,

217 *Ibid.*, p. 41.

218 *Ibid.*, p. 73

219 Ernst Kantorowicz, *Les Deux corps du roi*, Gallimard, Paris, 1989.

et qui meurt en prison le 23 mars 1680 dans des circonstances troubles, en pleine affaire des poisons. De même que Mademoiselle de Fontanges, dernier amour du roi, disparue un an plus tard, à l'âge de dix-neuf ans seulement. Si l'on ne peut attribuer ses intrigues de cour au roi, la politique de persécutions des Huguenots dans les mêmes années révèle le visage terrible d'un monarque tyrannique. Nous reviendrons plus longuement sur ces événements par la suite.

Peut-être fasciné par l'efficacité du gouvernement oriental, qui se fait par la force et la soumission aux désirs du prince, Louis XIV résiste malgré tout à son attrait, du moins en apparence, pour ne pas suivre la voie hérétique du despotisme. Dans la monarchie de droit divin comme dans les sultanats musulmans, la légitimité de l'action royale ou impériale est conférée par le ciel. Mais les nombreuses tragédies orientales de notre corpus rappellent au souverain que même les plus puissants autocrates sont souvent impuissants lorsque la fatalité s'abat sur leur palais.

Derrière la curieuse alliance, se joue en réalité un bras de fer des égos : l'orgueil que les observateurs français aiment attribuer de manière évidemment stéréotypée au Grand-Seigneur et à ses sujets n'est pas moins fort que celui du roi de France qui veut s'imposer par tous les moyens sur la scène internationale. La rivalité entre ces deux puissants monarques va occasionner de graves secousses diplomatiques, au point de compromettre les relations entre la France et l'Empire ottoman.

C.3. LA MASCARADE DIPLOMATIQUE DE 1669

C.3.1. LA DOULOUREUSE AMBASSADE DE SOLIMAN AGA

Un épisode de l'Histoire de France resté célèbre nous en donne le meilleur exemple : celui de la visite de Soliman Aga en 1669. Nous pouvons nous reporter aux Mémoires du Chevalier d'Arvieux, témoin direct de cet épisode puisqu'il jouait alors le rôle de traducteur pendant la rencontre entre le roi de France et l'envoyé²²⁰. Mais il est nécessaire de préciser que les mémoires du Chevalier sont publiés près de soixante-dix ans après l'événement et plus de trente ans après sa mort. Cela nous permet d'envisager qu'une partie de son témoignage est une reconstruction servant à la fois les intérêts de son roi mais aussi ses propres intérêts de courtisans : il s'agit de donner sa version de l'événement pour en tirer une gloire personnelle et pour parer les coups qui pourraient être portés contre le roi.

Nous avons déjà souligné la rareté des missions ottomanes en France. Celle de Soliman Aga se fait dans un contexte particulièrement tendu entre la France et la Turquie que nous allons brièvement exposer. Il n'est nul besoin de rappeler le double et trouble jeu que mène Louis XIV avec Mehmet IV, considéré tantôt comme allié contre l'Empire habsbourgeois, et tantôt comme

²²⁰ Laurent d'Arvieux, *Mémoires du Chevalier d'Arvieux, envoyé extraordinaire à la Porte, Consul d'Alep, d'Alger, de Tripoli et autres Échelles du Levant*, Paris, André Caillau, 1735.

l'ennemi de la chrétienté, au gré des stratégies politiques du monarque français. Le Roi-Soleil décide par exemple en 1668 de porter secours à Candie en Crète mais le fait de mauvaise grâce en faisant combattre ses soldats sous l'étendard de la papauté. La même année, un navire français qui transportait des marchandises turques tombent entre les mains de pirates maltais. Louis XIV, craignant des représailles pour ces deux raisons, rappelle son ambassadeur Denis de La Haye Vantelet en France, afin d'éviter qu'il ne soit emprisonné par le Grand-Vizir, de la même manière que son père, Jean de La Haye, lorsqu'il était lui-même à ce poste. Le roi, qui ne parvient plus à obtenir de nouveaux droits au Levant, juge en outre la présence de l'ambassadeur contre-productive : il fait donc savoir que personne ne remplacera de La Haye après son départ.

Le sultan décide alors d'envoyer Soliman Aga Mütefferika pour porter un message à Louis XIV, qui s'embarque le 12 juin 1669, avec une vingtaine de personnes de sa suite. Le roi se réjouit que sa menace ait porté ses fruits et espère qu'on lui envoie un ambassadeur permanent, honneur dont la cour d'Autriche seule avait été gratifiée. Tout le monde se prépare à accueillir en grande pompe cet envoyé prestigieux : La Fontaine écrit alors : « Nous attendons du Grand Seigneur/Un bel et bon Ambassadeur »²²¹ Soliman Aga détient en réalité le titre de « *bostandji* » (« jardinier ou gardien du potager », « *bostan* » en turc) mais, comme le « Grand veneur », c'est une charge honorifique qui lui permet d'être considéré comme « Mütefferika », gentilhomme ordinaire du sultan. À la cour du roi, nul ne connaît son titre réel, mais tous supposent qu'il est un conseiller proche du Grand-Seigneur.

Soliman Aga est à Toulon le 4 août 1669. Chacun se presse pour le voir et l'acclamer jusqu'à Paris où il arrive le 1^{er} novembre, événement auquel aurait assisté Molière, selon la biographie d'Alfred Simon. Le roi avait ordonné qu'il soit reçu magnifiquement mais n'avait pas pour autant prévu de lui accorder une audience. Dans une logique mimétique qui sera constante, pour se placer sur un pied d'égalité avec le Grand-Turc, Louis XIV juge qu'il serait préférable de traiter l'envoyé de la Porte de la même manière que les ambassadeurs étaient eux-mêmes traités à Constantinople. Louis XIV apprend que c'est le vizir et non le sultan qui reçoit les visiteurs étrangers, il s'invente alors un Grand-Vizir en la personne de Hugues de Lionne, son secrétaire d'État aux Affaires étrangères. Ce dernier fait préparer sa maison de Suresnes comme un décor de théâtre pour la transformer en palais oriental avec ses tabourets, ses tables basses, ses divans et tapis d'or et de soie ; Soliman Aga est reçu le 4 novembre, après huit heures d'attente, par de Lionne debout sur une estrade richement parée, habillé à la turque tout en arborant des symboles chrétiens, dans un curieux mélange des genres (« une longue robe de satin noir avec la Croix du Saint-Esprit en broderie d'argent et avec une croix d'or de ce même ordre, couverte de pierreries, attachée à un cordon bleu qui lui pendoit sur la poitrine »²²²), tandis que des serviteurs jouent les

221 Jean de La Fontaine, « Epître VII à la princesse de Bavière », *Œuvres complètes*, Tome 6, Paris, P. Dupont, 1826, p. 29.

222 Laurent d'Arvieux, *Mémoires du Chevalier d'Arvieux*, op.cit., p. 131.

figurants et qu'un grand nombre de courtisans ne manque pas un instant du spectacle derrière des portes en glace dans une galerie voisine. On place un tabouret « en bas de l'estrade, hors du tapis »²²³ pour l'Envoyé. Nouveauté exceptionnelle, des sorbets et du café sont servis afin de parfaire l'illusion. Mais le *decorum* ne produit pas l'effet voulu : le Müteferrika, après avoir embrassé puis soulevé la lettre au-dessus de sa tête et expliquer les raisons de sa venue, refuse de la remettre à de Lionne. Une discussion s'engage mais le Secrétaire d'État se méfie du dénommé « La Fontaine », le truchement de l'Envoyé, et demande à M. de la Croix de prendre en charge cet entretien. Sauf que ce dernier ne maîtrise que la traduction du turc vers le français, et se trouve bien en peine de restituer avec clarté les réponses de son compatriote. Le traducteur incompétent complique donc les échanges et Soliman Aga décide de mettre fin à la discussion, excédé « que l'Interprete François n'entendoit pas l'Envoyé, & qu'il ne lui rapportoit pas les paroles du Ministre »²²⁴. Soliman Aga exige d'être reçu par le roi en personne et insiste, en prétendant qu'il sera mis à mort à son retour s'il ne remet pas sa lettre au roi en main propre.

Dans l'embarras, Louis XIV prend conseil auprès de ses ministres. Cette demande ne peut provenir que d'un authentique ambassadeur, mais nul ne sait si Soliman Aga a réellement ce titre. Il faut pour cela ouvrir la lettre de créance et donc accorder l'audience demandée. À l'apparence majestueuse et l'air fier du Turc, on se rassure sur l'importance de son statut. Il suffit d'ouvrir la lettre, d'y trouver le mot « *Elchi* », qui veut dire « Ambassadeur » en langue ottomane, et l'honneur sera sauf. Toutes les dépenses pour la maison de Suresnes auront donc été vaines. À grands frais, le roi fait préparer une nouvelle cérémonie turque à Saint-Germain-en-Laye. On commande à la garde de faire une haie d'honneur sur la route entre Paris et le château du roi. La garde royale monte des chevaux harnachés à l'orientale. C'est M. de Guित्रy, Grand Maître de la Garde-robe du roi, qui confectionne l'habit de Louis XIV, à la manière du Grand-Turc là encore : un habit d'or sur lequel on accroche tous les bijoux de la couronne pour éblouir Soliman Aga. L'imitation est très imprécise car l'Empereur ottoman ne porte aucun diamant lors des audiences qu'il admet dans son sérail. Le costume plut par contre beaucoup à l'assistance : « Le Roi y paraissait dans toute sa majesté, revêtu de brocart d'or, mais tellement couvert de diamants, qu'il semblait qu'il fût environné de lumière, en ayant aussi un chapeau tout brillant, avec un bouquet de plumes des plus magnifiques... », décrit la *Gazette de France* du 19 décembre 1669. On note l'élément oriental du « bouquet de plumes » et une « agraffe de gros diamans » qui complètent cette tenue de « Sultan-Soleil ».

Voilà Soliman Aga qui entre dans la salle de réception le 5 décembre 1669. Louis XIV sur un trône étincelant l'attend avec impatience. Soliman avance en faisant plusieurs révérences puis s'arrête au pied du trône et tend la lettre au roi. Il attend que celui-ci vienne à sa rencontre, ce que

223 *Ibid.*, p. 135.

224 *Ibid.*

Louis XIV refuse de faire. La situation est dans l'impasse et d'Arvieux, qui lui parle correctement le turc, est envoyé pour comprendre pourquoi l'Envoyé ne remet pas la lettre de créance. Soliman Aga se vante alors du fait que son maître s'est lui-même levé pour lui remettre cette fameuse lettre à Constantinople, ce que le roi et ses ministres ont peine à croire²²⁵. L'envoyé finit par obtempérer, mais manifeste publiquement son mécontentement en le faisant. Une autre version raconte que Louis XIV fut même obligé de se lever pour récupérer la lettre. Dans les deux cas, c'est un moment de tension extrême et de gêne : le roi se trouve contesté dans son palais comme le bourgeois gentilhomme, dans sa maison. En ouvrant la lettre, il ne trouve nulle mention du terme « Ambassadeur ». C'est une terrible découverte : Soliman Aga est un simple courrier qui n'a dû recevoir sa missive que des mains du Caïmacan, un lieutenant du sultan. Camouflet des plus humiliants pour celui qui se rêve à trente-et-un ans Empereur d'Occident et qui vient de s'abaisser à honorer un subalterne. La lettre accorde tout de même une révision des capitulations en l'échange de l'envoi d'un remplaçant à Denis de La Haye. Cela ne suffit pas pour apaiser le roi, qui écourte l'audience et renvoie le courrier. Soliman Aga comprend qu'il a été chassé en plein cérémonie ; poursuivi par les courtisans qui lui demandent de commenter la splendeur du costume royal, celui-ci lâche la phrase célèbre : « Le cheval de mon maître est bien plus richement paré lorsqu'il se rend à la mosquée le vendredi. » Le chevalier d'Arvieux résume sobrement : « Tout ce qu'on avoit préparé pour frapper les yeux de l'Ambassadeur ne les frappa point. »²²⁶

C'est donc un épisode résolument raté de diplomatie, que nous raconte un des meilleurs représentants de cette même diplomatie de la fin du XVIIe siècle. Pourquoi d'Arvieux se donne-t-il la peine de s'étendre ainsi sur ce moment particulier de sa vie ? D'abord, parce qu'il marque le début de sa carrière auprès du roi. Ayant su se rendre indispensable comme traducteur, il a joué le rôle du parfait conseiller, zélé et entièrement dévoué pour servir son monarque, prêt à payer de sa personne pour sauver le souverain face aux calomnies d'un double négatif, le mauvais serviteur, Soliman Aga. Mais ce n'est pas tout : d'Arvieux sait qu'il a été au cœur d'un des événements les plus rares et les plus marquants du règne de Louis XIV. Il en a même été le héros, si on en croit les lignes que nous avons commentées. Le chevalier d'Arvieux a en fait participé à une des meilleures scènes de cette longue tragi-comédie qu'est la vie du Roi-Soleil.

C.3.2. D'ARVIEUX, CRÉATEUR DU *BOURGEOIS*

225 Parmi les instructions données à Nointel, le nouvel ambassadeur français, Louis XIV souhaite que l'Aga soit puni par son maître pour cette offense : « celui-cy, avec une audace extraordinaire et injurieuse à Sa Majesté et par conséquent qui méritoit chastiment, prétendit, au préjudice de la dignité de Sadite Majesté et contre la raison et l'usage, l'obliger à se lever de son throsne où elle estoit assise pour recevoir la lettre du Grand Seigneur, et pour l'obtenir annonça mesme une chose qu'elle ne croit point vray, qui est que quand son maistre luy donna sa lettre pour l'empereur de France, il s'estoit levé de son siège pour luy rendre plus d'honneur » in Pierre Duparc, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs*, op.cit., p. 53.

226 Laurent d'Arvieux, *Mémoires du Chevalier d'Arvieux*, op.cit., p. 164.

Il y a dans cet épisode tous les ingrédients pour écrire une très bonne farce. C'est d'ailleurs de celle-ci que Covielle, le valet de Cléonte, parle à l'Acte IV du *Bourgeois gentilhomme* : « Il s'est fait depuis peu une certaine mascarade qui vient le mieux du monde ici, & que je prétends faire entrer dans une bourle que je veux faire à notre ridicule. (...) Il est homme à y jouer son rôle à merveille, à donner aisément dans toutes les fariboles qu'on s'avisera de lui dire. » Pour un peu, on croirait que ces paroles concernent Louis XIV lui-même, qui fut la dupe de la mascarade turque. Les courtisans s'en scandalisent officiellement, mais se gaussent entre eux de la tournure qu'a prise l'ambassade de l'Ottoman. On peut croire que le roi en fut conscient et qu'il tâcha de sauver la face comme il put. Il fera dire à Nointel qu'il avait eu « avec beaucoup de bonté de recevoir des mains dudit Aga la lettre de Sa Hautesse, qu'il pouvoit l'obliger à remettre en celles de son secrétaire d'Estat. »²²⁷ Il tentera de faire taire Soliman Aga en lui promettant une récompense :

le sieur de Lionne dit à l'Aga de la part de Sa Majesté que selon les relations qu'il feroit à son retour, favorable ou contraires, pour le maintien de la bonne intelligence, Sadite Majesté luy feroit ou non témoigner le gré qu'elle lui sçait par des effets de sa bonne volonté qu'elle chargeroit ledit sieur de Nointel de luy donner; et c'est en effet l'intention de Sa Majesté que ledit sieur de Nointel le fasse, selon qu'il reconnoitra que ledit Aga aura bien ou mal parlé de ce qu'il a vu dans son voyage et des traitements qu'il y a reçus.

Si le séjour de Soliman Aga est officiellement prolongé pour qu'il serve de monnaie d'échange en cas de difficulté dans le rapatriement de La Haye, cette décision du roi lui coûte : pendant un an, Soliman Aga mène grand train aux frais de la Couronne (« 200 livres par jour, sans compter les autres dépenses » selon Laurent d'Arvieux²²⁸), se plaint de ne pas être assez récompensé par le roi, invite des personnes douteuses dans la résidence où il est hébergé, refuse d'écouter le chevalier d'Arvieux, qui tente comme il peut de le convaincre que le traitement exceptionnel qu'il avait reçu était dû à sa grandeur d'âme du souverain plus qu'à sa naïveté. Pendant des mois, il pousse la comédie à Paris et l'on suit les faits et gestes du Turc en prenant un malin plaisir à critiquer ses manières exagérées, sa mauvaise humeur et son orgueil. À travers la figure de Soliman Aga, les nobles « se firent un jeu de ridiculiser l'orgueil des Ottomans, en les prenant par leur extérieur bouffe »²²⁹. Jusqu'au jour de son départ, le 22 août 1670, où il s'embarque en compagnie de Nointel, choisi par Colbert pour remplacer de La Haye à Constantinople.

Il faut à tout prix faire oublier l'épisode à Paris et détourner le coup porté sur un autre objet : trouver un bouc émissaire et l'immoler. D'après les *Mémoires* du chevalier d'Arvieux, Louis XIV convoque immédiatement Molière et Lulli, et leur commande une turquerie pour égayer son séjour à Chambord, à l'automne 1670 : il « voulut donner à la cour [le divertissement] d'un ballet : & comme l'idée des Turcs qu'on venoit de voir à Paris étoit encore toute récente, il crût

227 Pierre Duparc, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs*, op.cit., p. 53.

228 Laurent d'Arvieux, *Mémoires du Chevalier d'Arvieux*, op.cit., p. 144.

229 Gaston Esnault, « L'Orient dans Molière », in *Orient et Occident*, 2, Février 1922, Éditions Ernest Leroux, Paris, 1922, p. 224.

qu'il seroit bon de les faire paroître sur scène. Sa Majesté m'ordonna de me joindre à Messieurs Molière & de Lulli, pour composer une pièce de théâtre où on put faire entrer quelque chose des habillemens & manières des Turcs. (...) »²³⁰ C'est là une des grandes fiertés de Laurent d'Arvieux : en plus d'avoir servi son souverain en jouant brillamment l'intermédiaire entre la cour et l'envoyé, il est associé à la demande du roi aux artistes les plus célèbres de France, Molière et Lulli, pour donner son expertise sur la matière orientale. Le voyageur, qui maîtrise tout autant l'arabe que le syriaque ou le turc puisqu'il a vécu pendant douze années en Orient, doit superviser l'aspect spectaculaire de l'œuvre, les costumes, mais aussi sur le jeu et la parole des acteurs pour reproduire fidèlement les « manières des Turcs ». Sur lui repose la vraisemblance, et donc toute la qualité parodique. Avec ce spectacle, le Roi-Soleil tient sa revanche esthétique : le théâtre, art dont il raffole encore à cette époque, est l'instrument parfait de sa vengeance, car il permet de reprendre la main sur le réel, d'en contrôler les accidents pour qu'à la fin triomphe l'esprit français sur la gesticulation turque.

Mais le jour de la première à Chambord, catastrophe : le roi bouda la pièce. Dans la version du chevalier d'Arvieux, rien n'est dit de cet échec : « La pièce achevée, on la présenta au Roi qui l'agréa. (...) Le Ballet & la Comedie furent représentés avec un si grand succès que quoiqu'on les repetât plusieurs fois de suite, tout le monde le redemandoit encore. »²³¹ Mais une autre version contredit totalement ces mémoires, celle non moins estimée de Grimarest, qui est le premier biographe de Molière : « Jamais pièce n'a été plus malheureusement reçue que celle-là ; et aucune de celles de Molière ne lui donna tant de déplaisir. Le Roi ne lui en dit pas un mot à son souper et tous les courtisans la mettaient en morceaux. »²³² Qui doit-on croire ? Outre le fait que la biographie de Molière précède de trente-ans l'autobiographie de Laurent d'Arvieux, on peut s'étonner de l'insistance avec laquelle Grimarest souligne l'échec, racontant même que Molière se cacha pendant cinq jours complets pour éviter de croiser le souverain. Peut-être que Laurent d'Arvieux préféra se souvenir de la deuxième représentation où le roi finit par rire et vanter les qualités de la comédie, suivi par l'ensemble des courtisans.

On voit combien l'ambassade de Soliman Aga est importante : elle constitue un tournant dans la diffusion de l'orientomanie que nous avons déjà évoquée, en lançant la mode du vêtement à la turque et du café à Paris, en étant la source d'inspiration principale de Molière lorsqu'il écrit *Le Bourgeois gentilhomme* en 1670, et en familiarisant la cour et le peuple avec ces Ottomans qui étaient jusqu'alors si lointains. Cet épisode, au-delà de sa cocasserie, nous permet de synthétiser un certain nombre d'idées que nous avons déjà mises en relief : nous n'insistons pas plus sur le comportement de Soliman Aga, qui alimentera pendant quelques décennies les stéréotypes du Turc prétentieux et arrogant, aux manières emphatiques. La rivalité entre les deux puissances se

230 Laurent d'Arvieux, *Mémoires du Chevalier d'Arvieux*, op.cit., p. 256.

231 *Ibid.*, p. 253.

232 Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Vie de Monsieur de Molière*, Paris, 1705, p. 261.

mesure à l'orgueil et la susceptibilité dont chaque souverain fait montre : les envoyés sont rabaissés, obligés de se soumettre à l'autorité du sultan en embrassant ses pieds ou son trône ou de se placer en dessous du roi pour marquer leur infériorité. Mais la faiblesse de Louis XIV pour l'Orient – qui est celle de toute la France à cette époque – permet à un simple courrier de se faire passer pour ambassadeur. Cette humiliation diplomatique de Louis XIV révèle donc surtout l'aspect superficiel du rapport que les Français de la cour – le roi en premier lieu – entretiennent avec la culture ottomane. L'attrait est vif mais reste avant tout mimétique et ludique. Au lieu de construire un rituel de magnificence à la française, le roi se perd en organisations de cérémonies calquées sur celles du sérail, mais avec une telle imprécision, qu'elles en deviennent ridicules. L'Orient reste insaisissable, même pour l'esprit le plus éduqué. Cette résistance est intolérable pour Louis XIV, dans son rêve obsessionnel de puissance unificatrice. Il faut alors trouver une manière de contrôler cette puissance, par tous les moyens, le théâtre ou les armes.

C.4. UN PROJET DE CONQUÊTE AVORTÉE DE L'EMPIRE OTTOMAN

L'emprise turque sur la société française des années 1680 n'est plus à démontrer. L'inverse, en revanche, ne saurait être affirmé tant la Porte et les Ottomans semblent méconnaître le monde occidental et ses valeurs. Comme nous l'avons vu, Louis XIV n'a donc pas seulement été dérangé politiquement par les courses barbaresques et les avancées terrestres de la Porte. Ce qui menace sa grandeur est d'ordre symbolique, ce qui est bien plus grave dans le dispositif absolutiste mis en place depuis les années 1670. Celui qui s'imagine déjà Empereur de l'Europe souhaite que son homologue turc le voie comme tel, sans cela son règne ne peut atteindre l'apogée souhaitée. Le mépris ottoman, qu'il soit réel ou supposé d'ailleurs, agit comme une force limitative dans le déploiement du pouvoir absolu monarchique et porte le souverain français à adopter paradoxalement une attitude de subordination, qui lui est aussi intolérable que nécessaire pour obtenir la reconnaissance attendue.

Cette recherche d'estime se lit dans les instructions données à Denis de La Haye quand il s'embarque en 1665 pour rejoindre le Grand-Seigneur :

Ledit sieur de La Haye (...) aura esgard que [la cérémonie auprès du sultan] se fasse en la manière accoutumée et selon qu'il convient au rang que le roy tient dans la chrestienté et à la réputation en laquelle les roys de France ont toujours esté près des empereurs ottomans, qui donnent à eux seuls de tous les princes chrestiens le titre d'empereur qu'ils prennent eux mesmes. Estant admis à saluer le Grand Seigneur, il luy dira que comme Sa Hautesse n'a point de plus grand et plus parfait amy que l'empereur de France (...) il luy est très glorieux d'avoir le plus grand et plus considérable monarque de la chrestienté pour amy (...) Sa Majesté croit que Sa Hautesse ne peut qu'avoir grande satisfaction d'apprendre qu'un prince exercé dans les armes comme Sa Majesté l'a esté depuis sa jeunesse et dont la vie est illustrée par tant de victoires a conçu une haute estime pour les grandes qualités personnelles que Sa Hautesse possède.²³³

233 Pierre Duparc, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs*, *op.cit.*, pp. 13-15.

Louis XIV réclame son titre d'empereur en invoquant la tradition et en s'appuyant sur les droits de ses prédécesseurs, puis fait valoir ses mérites militaires, en insistant sur la guerre qu'il a menée « dès son plus bas âge » pendant « près de trente ans contre la maison d'Autriche, d'Allemagne et d'Espagne et tous les princes qui luy adhéroient » et qu'il a fini par gagner, puis exhibe ses alliances « avec d'autres roys et princes », pour enfin conclure que le sultan et le roi « sont aujourd'huy les deux plus puissans et plus riches monarques du monde. » Ces formules sont probablement protocolaires²³⁴, mais comment ne pas y voir poindre à nouveau le comique proprement théâtral du Bourgeois : on croirait voir Covielle vantant les mérites du Fils du Grand Turc. Denis de La Haye, transformé en entremetteuse chargé de présenter le prétendant comme un bon parti, devient un personnage moliéresque. Le roi, comme Jourdain, démultiplie les efforts pour être à la hauteur, mais la noblesse ottomane semble toujours lui être refusée.

Si la psychanalyse s'invitait au temps du Grand Siècle, on pourrait presque parler de complexe d'infériorité dans cette relation de « couple », marquée par un lien de dépendance psychique à l'autre non réciproque (puisque le Grand-Seigneur adopte toujours une posture de détachement) : dans la construction de son identité de monarque absolu, le regard de l'autre monarque est indispensable pour valider cette identité. Sans aller jusqu'à cette interprétation anachronique, on peut constater que la surenchère du roi – qui demande à faire broder tous les joyaux de la Couronne sur son costume lors de la réception de Soliman Aga – indique non seulement la volonté d'entrer en concurrence avec Mehmet IV, mais aussi de le dépasser, d'éblouir son envoyé pour qu'il témoigne de sa grandeur, de sa richesse et de son pouvoir. Politiquement, le roi qui n'est pourtant plus un jeune homme tente de se construire une légitimité non plus interne mais internationale. Pourtant, l'amitié de la Sublime-Porte ne semble jamais acquise.

Cet échec le porte à s'imposer par les armes face au Grand Turc : l'éclat des pierreries ne vaut pas celui des canons. L'artillerie française frappe son allié indirectement, en choisissant de viser l'Orient barbaresque dont les régences d'Alger, de Tunis et de Tripoli sont assujetties à Istanbul. Beaufort avait déjà coulé trois des plus grosses galères algériennes avec près de cinq cents hommes à bord en 1665. Il s'agissait de continuer le travail : « Et s'il ne peut vivre sans exercer la valeur et les forces de son admirable génie, il ira cueillir des palmes dans la Palestine, plutôt que d'employer contre nous l'épée foudroyante de sa belliqueuse noblesse. L'expédition du duc de Beaufort, qui a mis un pied dans l'Afrique, est un échantillon de ce que les infidèles ont à craindre et de ce que les chrétiens ont à espérer. », écrit un anonyme belge en 1666²³⁵. C'est effectivement le dilemme du Roi-Soleil : attaquer ses rivaux européens ou son concurrent oriental ? Selon Raymond Thomassy :

234 Puisque les instructions sont données exactement dans les mêmes termes à Nointel en 1669, pp. 57-60.

235 Cité par Raymond Thomassy, *La question d'Orient sous Louis XIV*, Vaton, Paris, 1846, p. 40.

Ne pouvant avec avantage combattre chez eux les musulmans, il songea surtout à commercer avec eux ; et tandis qu'il ouvrait l'Orient au commerce de ses sujets et profitait de la paix et de l'inaction imposée au sultan, ses missionnaires et voyageurs devinrent les éclaireurs infatigables de sa politique : avec le triple appui du commerce, de la religion et de la science, il pénétrait en Orient.²³⁶

Louis XIV choisit donc de poursuivre ses attaques contre la Couronne d'Espagne en Flandres jusqu'à la fin des années 1670 où il obtient la signature du Traité de Nimègue. Alors il reprit son offensive en Méditerranée contre les corsaires salétins, algérois, tunisois, tripolitains avec une flotte renforcée comptant soixante mille matelots supplémentaires. On peut lire en 1681 dans l'Ordonnance de la marine : « Après la paix glorieuse dont il a plu à Dieu de couronner nos dernières victoires, nous avons cru que, pour achever le bonheur de nos sujets, il ne restait plus qu'à leur procurer l'abondance par la facilité et l'augmentation du commerce, qui est l'une des principales sources de félicité des peuples... » Les corsaires maghrébins sont un obstacle au commerce, et par conséquent au bonheur des sujets du roi. Le problème trouve sa solution dès le début des années 1680, marqué par une série de bombardements destructeurs sur les villes et les places fortes, pour imposer le respect aux régences barbaresques. Gênes subit le même sort pour avoir donné asile à des pirates tripolitains pourchassés par la marine française. Sur mer et sur terre, Louis XIV veut inspirer désormais la crainte aux belligérants.

Vers 1685, il semblerait que Louis XIV envisage alors pour la première fois sérieusement une attaque contre Constantinople. Le philosophe Gottfried Wilhelm Leibniz dès 1672 avait tenté à plusieurs reprises de le convaincre de déclencher une guerre contre l'Empire ottoman :

Il fait nuit dans leurs âmes serviles ; sortis de leurs déserts, ignorant le monde, ils vivent pour ainsi dire au jour le jour ; on dirait qu'ils jouent un rôle sur un théâtre (...) Chaque jour ils sacrifient à leurs passions gendres et petits enfants. En un mot, la vie dans ce pays est aussi désordonnée qu'en rêve et ne paraît pas plus vraisemblable qu'une comédie.²³⁷

On comprend bien les intentions du philosophe allemand qui cherche à détourner les armes du monarque français de son pays en pointant du doigt ce peuple invraisemblable de comédie, ces Ottomans ignares et violents qui méritent d'être subjugués par la lumière française. On peut supposer que cette idée trouve écho dans le rêve de Louis XIV d'une monarchie universelle, qui ne devait bien sûr pas s'arrêter aux portes de l'Europe, mais le roi – rappelons-le – avait prétendu que l'esprit de croisade lui semblait dépassé lorsqu'il avait fallu défendre Vienne ou rejoindre la Sainte Alliance.

Il est difficile de savoir ce qui a pu le faire changer d'avis. Probablement son opportunisme, qualité de tout bon dirigeant capable de sentir le vent tourner ou l'occasion à prendre : l'Empire ottoman se trouve soudain affaibli en 1683, il faut décider du futur de la Méditerranée et l'accès à l'Océan indien par l'Égypte devient crucial pour le commerce français qui se développe vers

²³⁶ *Ibid.*, p. 42.

²³⁷ Cité par Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du Cid », *op.cit.*, pp. 42-43.

l'Asie. Le roi confie donc une mission à Etienne Gravier, marquis d'Ortières, en 1685 : officiellement, il doit accompagner Pierre Girardin, le nouvel ambassadeur de France en Turquie, pour rappeler aux bachas leurs obligations vis-à-vis de Louis XIV, mais aussi contrôler que les commerçants français se comportent correctement dans les différentes échelles du Levant. Mais sur l'Aventurier, le navire royal, embarquent également plusieurs ingénieurs et dessinateurs qui sont envoyés pour d'autres raisons. M. de Seignelay, fils de Colbert et Secrétaire d'État de la Marine, les a chargés de dresser des cartes précises des Dardanelles et du Bosphore, mais aussi de relever tous les plans des forteresses turques des îles de la mer Égée et des côtes anatoliennes. Ce n'est donc pas un voyage diplomatique mais une mission militaire, décidée au plus haut sommet de l'État, car Louis XIV ne peut pas avoir été tenu à l'écart de ce projet.

Ce repérage est une véritable mission d'espionnage : pendant trois ans, ils relèvent les espaces où les bateaux peuvent naviguer, sur la mer et dans les rivières, les entrées des villes et les points faibles de fortifications... Gravier parvient même à entrer dans une des forteresses au prétexte d'aller chercher un médecin pour l'ambassadeur²³⁸. De retour en France, Étienne Gravier présente un mémoire : États des places dont les plans ont été levés par ordre de Louis XIV, à la faveur de la visite des Échelles du Levant, dans les années 1685, 1686, 1687, avec les projets pour y faire descente et s'en rendre maître. Son titre laisse peu de doute quant à l'objectif final : il s'agit de « brûler Constantinople » ; des mots qui apparaissent noir sur blanc dans le titre du premier chapitre : « Des forces nécessaires pour brûler Constantinople, suivant les instructions de Sa Majesté. » Mais l'on peut également citer le chapitre 3 : « Réflexions sur le mauvais état de l'empire ottoman avec les moyens d'en profiter et de rétablir l'empire d'Orient en faveur d'un des enfants de France, en détruisant celui des Turcs. » Dans le quatrième chapitre, l'aspect économique de l'entreprise est envisagé et l'on chiffre à 31,5 millions de livres les dépenses nécessaires pour mener à bien cette attaque. L'armée terrestre passera par les Balkans ou prendra l'Égypte pour affamer les Stambouliotes. Louis XIV demande à ce que l'ambassadeur s'éloigne de la capitale ottomane et prévoit également l'évacuation des commerçants et pèlerins français après le début de l'attaque.

Avec un plan aussi précis et bien pensé, on peut se demander pourquoi la Turquie n'appartient pas au territoire français aujourd'hui. Un événement à l'étranger va conduire indirectement à l'abandon de l'attaque contre Constantinople : Jacques II, qui a le soutien du roi de France puisqu'ils sont tous deux catholiques, doit faire face à une révolution qui l'oblige à s'exiler. Le Prince d'Orange devenu le maître de l'Angleterre réunit toutes les nations pour s'opposer au projet de monarchie universelle de Louis XIV. Ce dernier est obligé de recentrer ses efforts militaires sur le continent occidental, oubliant à jamais son projet de devenir sultan à la place du sultan. Dans les années qui suivent (de 1690 au début du XVIIIe siècle), les attaques sont

238 Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIVe-XXe siècle*, op.cit., p. 278.

concentrées vers le Rhin, la Hollande et l'Angleterre. Le roi préfère ensuite se tourner vers l'Océan atlantique et le Nouveau Monde, délaissant totalement la question orientale dans ses projets étatiques. La période sur laquelle nous concentrons nos recherches apparaît donc comme un moment très particulier où la France met au centre de sa politique extérieure l'Orient. N'ayant pu faire tomber la tête du Grand-Turc, le roi dut se contenter de « courir les têtes » orientales pour se divertir²³⁹.

239 Cet exercice équestre venu d'Allemagne consistait à frapper la tête d'un Turc en carton avec une lance, la tête d'un Maure avec un dard et la tête d'une Méduse avec une javeline.

CHAPITRE 2 – LE FONCTIONNEMENT DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE DANS LA FRANCE DE 1680

Après avoir présenté le contexte historique, géopolitique et sociétal de la France lorsque naît la Comédie-Française, nous allons à présent considérer les conditions de la création et de fonctionnement de cette institution pour déterminer si elle fut un vecteur de *consensus* ou de *dissensus* face au pouvoir absolutiste.

La Comédie-Française que l'on aime appeler « maison de Molière » – bien que le comédien-dramaturge n'ait pas eu l'occasion d'y entrer, puisque sa compagnie ne s'installe dans le théâtre de la rue Guénégaud qu'à sa mort, en 1673 – représente encore au XXI^e siècle une institution respectée au fonctionnement réglé. Il en était tout autrement en 1680 et la création du seul théâtre autorisé en langue française se fait au départ dans un contexte d'improvisation, avant que le pouvoir en détermine peu à peu les contours officiels. Pour la Monarchie absolue, le Théâtre Français doit être un lieu d'exposition de son modèle esthétique mettant à l'honneur ses génies Corneille, Molière et Racine mais donnant également de la visibilité à leurs successeurs qui tentent tant bien que mal de marquer les esprits après la retraite ou la mort des trois dramaturges classiques. La Comédie-Française apparaît donc, en 1680, dans un contexte où Louis XIV s'est glorieusement imposé sur l'Europe et tente de régir tous les esprits pour mener à bien le projet idéal d'établissement d'une monarchie universelle.

A. LA COMÉDIE-FRANÇAISE, UN TROP PETIT ESPACE POUR DE SI GRANDES AMBITIONS

A.1. NAISSANCE D'UNE INSTITUTION

A.1.1. LA CRÉATION DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE : UNE DÉCISION DE POUVOIR

Le 18 août 1680, Louis XIV signe une lettre de cachet de Charleville où il passe en revue ses troupes. La lettre de cachet est datée du 18 août 1680. Voici ce qu'on peut y lire : « Sa Majesté désirant de réunir les deux Troupes des comédiens qui représentent dans Paris, m'a ordonné de leur faire savoir que son intention est de garder à son service ceux dont j'ai écrit le nom dans ce mémoire, Sa Majesté voulant qu'il soit exécuté dans tous ses points ; et ceux et celles qui n'y acquiesceront pas ne pourront désormais jouer dans Paris. » Elle est transmise par le duc de Créqui, premier Gentilhomme de la Chambre du Roi en charge de l'organisation des

divertissements et notamment de la comédie. En une semaine seulement, les vingt-sept comédiens et comédiennes ont su s'organiser pour pouvoir présenter une programmation qui ne sera pas interrompue avant la fin de l'année. La jonction officielle sera établie par une lettre patente signée à Versailles par le roi, le 21 octobre de la même année. Il faut analyser les mots de cette deuxième lettre pour en comprendre toute la portée idéologique :

Sa Majesté ayant estimé à propos de réunir les deux troupes de comédiens établies à l'hôtel de Bourgogne et dans l'hôtel de Guénégaud à Paris pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de rendre les représentations des comédies plus parfaites par le moyen des acteurs et des actrices auxquels elle a donné place dans ladite troupe ; Sa Majesté a ordonné et ordonne qu'à l'avenir lesdites deux troupes de comédiens français seront réunies pour n'en faire qu'une seule et même troupe, et sera composée des acteurs et actrices dont la liste est ci-dessus arrêtée par Sa Majesté ; et pour leur donner moyen de se perfectionner de plus en plus, Sa Majesté veut que ladite seule troupe puisse représenter des comédies dans Paris, faisant défense à tous autres comédiens français de s'établir dans ladite ville de Paris et faubourgs, sans ordre exprès de Sa dite Majesté. Enjoint Sa Majesté au sieur de la Reynie, etc.

Fait à Versailles, le 21 octobre 1680.

Signé : Louis, et au bas Colbert.

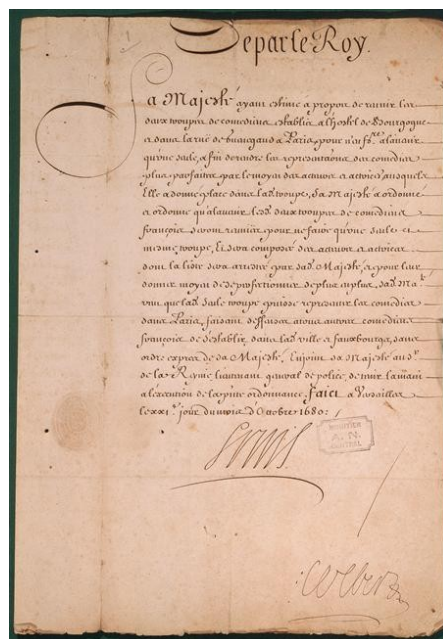


Figure 19: Fac-similé de la lettre du 21 octobre 1680, signée de Louis XIV et de Colbert.

La lettre s'ouvre par la justification arbitraire du roi : « Sa Majesté ayant estimé à propos... » Le roi seul est habilité à juger et il a considéré que le moment de la réunion était venu. L'Hôtel de Bourgogne a perdu tous ses atouts : son dramaturge, Racine après Phèdre (1677) s'est éloigné de la scène pour être consacré historiographe de Louis XIV et poète de cour occasionnel²⁴⁰. Ses deux

240 D'après le marquis de Sourches, le roi entendit en 1685 une « idylle à la louange du roi, dont les vers étaient de la composition de Racine et la musique de celle de Lully : ce dernier réussit mieux que le poète, et le roi trouva sa musique si agréable qu'il en fit recommencer une bonne partie. » in Louis-François du Bouchet, marquis de Sourches, *Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, publiés par le Comte de Cosnac et Arthur Bertrand, Tome premier : Septembre 1681 - Décembre 1686, Paris, Hachette, 1882, p. 197.

vedettes sont parties : la Champmeslé, comédienne vedette, a rejoint la troupe rivale et le grand La Thorillière, chef de troupe qui jouait les rôles de prince vient tout juste de mourir, le 27 juillet 1680. Alors que le Théâtre Guénégaud était, dans ce temps-là, acclamé²⁴¹. C'est effectivement le bon moment pour « de réunir les deux troupes de comédiens (...) pour n'en faire à l'avenir qu'une seule. » La concurrence doit cesser : elle a obligé plus d'une fois le monarque à prendre parti et à régler les querelles d'égo de comédiens ou de dramaturges (la rivalité entre Bellerose et Molière ou la bataille rangée autour de *L'École des femmes* sont quelques épisodes célèbres demeurés à la postérité). Là encore, le roi veut créer l'unité grâce à sa puissance démiurgique : « par le moyen des acteurs et des actrices auxquels elle a donné place dans ladite troupe ». En prenant Poisson, Champmeslé, Baron, Raisin²⁴², c'est-à-dire les meilleurs du théâtre sérieux et comiques (et en excluant les autres), Louis XIV s'assure l'excellence de la nouvelle troupe, comprenant les comédiens les plus doués de Paris, c'est-à-dire de France et de Navarre. L'objectif affiché est esthétique : le souverain entend « rendre les représentations des comédiens plus parfaites » et « leur donner moyen de se perfectionner de plus en plus ». L'idéal de perfection apparaît comme un leitmotiv obsessionnel. L'agitation des troupes concurrentes pouvaient produire des erreurs et des flottements qu'il faut définitivement faire disparaître pour créer un théâtre français digne de ce nom. La dualité doit donc laisser place à la coopération, et le texte se répète, pour mieux insister sur l'inexorabilité de l'ordre donné : « à l'avenir lesdites deux troupes de comédiens français seront réunies pour n'en faire qu'une seule et même troupe ». Comme dans le mystère catholique, trois font désormais un. Et, emporté par ce désir d'unicité, le roi donne à la nouvelle troupe un privilège de taille : le monopole des représentations en français dans la capitale. Pour laisser le génie de ses comédiens libre de se déployer, il interdit « à tous autres comédiens français de s'établir dans ladite ville de Paris et faubourg, sans ordre exprès de Sa dite Majesté ». Si de nombreux règlements viendront définir et modifier le fonctionnement de « la Troupe des Comédiens ordinaires du Roi » (avant qu'on la nomme « la Comédie-Française »), le monopole restera inchangé jusqu'à la Révolution française, du moins pour les pièces tragiques²⁴³. Ce que la lettre ne dit pas, c'est que la réunion correspond également à un choix économique stratégique : certes, Louis XIV accordera 12 000 livres à la troupe en septembre 1680, qu'il renouvellera par an

241 Les comédiens de Guénégaud enchaînaient effectivement les succès : *Circé*, *L'Inconnu*, *Phèdre* de Pradon, *La Devinresse*...

242 Les comédiens et comédiennes listés sont les suivants : Acteurs : Champmeslé, Baron, Poisson, La Grange, Beauval, Dauvilliers, La Thuillerie, Guérin, Rosimond, Hubert, du Croisy, Raisin, de Villiers, Verneuil, Hauteroche ; Actrices : Champmeslé, Baron, de Brie, La Grange, Beauval, Bellonde (aussi appelée Le Comte), Dennebraut, Guérin (Armande Béjart, veuve de Molière remariée à Guérin), Dupin, Guyot, du Croisy, Raisin.

243 Dès 1684, les comédiens italiens obtiennent le droit de jouer en français, instaurant à nouveau une concurrence entre les deux scènes comiques.

à partir du 24 août 1682 : une somme importante pour l'époque, mais c'est toujours deux fois moins à payer que quand les comédiens étaient en concurrence²⁴⁴.

A.1.2. UNE INSTITUTION QUI S'ORGANISE PEU À PEU

Dès le début de la Comédie-Française, la troupe reprend une organisation traditionnelle pour fonctionner : l'activité théâtrale reste saisonnière, de la Toussaint jusqu'à Pâques pour sa période la plus intense, les représentations s'arrêtant au moment du Carême (on ne joue plus entre le vendredi qui précède le dimanche des Rameaux et le mardi qui suit le dimanche de Pâques selon Samuel Chappuzeau). La période hivernale est souvent un moment de repos (le roi ne part pas volontiers en campagne sous la neige et les activités agricoles sont fortement diminuées, ce qui laisse du temps aux commerçants pour se divertir) et de fête (avec le carnaval), propices à la fréquentation des théâtres. Les comédiens continuent à jouer « hors les murs » pendant la période estivale, suivant la cour à Fontainebleau ou à Saint-Germain en Laye, mais aussi devant un public moins nombreux, où l'on peut lancer de nouvelles pièces pour les essayer en les associant à des œuvres plus anciennes pour attirer les spectateurs. L'organisation des représentations évolue à partir de 1680 : alors que Samuel Chappuzeau relevait que les comédiens de Guénégaud jouaient majoritairement le mardi, le vendredi²⁴⁵ et le dimanche (jours considérés comme propices à la fréquentation), la nouvelle troupe joue tous les jours, multipliant l'occasion de faire recette. Le spectacle commence dans l'après-midi pour éviter les dangers de la rue parisienne mal éclairée, la nuit. Mais les comédiens décident de repousser l'heure du début de la représentation de plus en plus tard (« cinq heures et un quart » en 1682, puis « la comédie ne commence qu'après cinq heures » en 1687), peut-être pour accroître, là encore, la fréquentation du parterre : la salle ouvre une heure avant, pour éviter les attroupements devant le bâtiment, et les comédiens jugent parfois qu'il vaut mieux attendre qu'elle se remplisse avant de commencer.

La réelle nouveauté découle de la permission du roi de créer une société. Les comédiens passent alors un acte d'union devant notaire le 5 janvier 1681 qui définit un certain nombre de points d'importance sur le fonctionnement de la troupe :

- 1) Que les Acteurs et Actrices qu'il avoit plu au Roi de renvoyer des deux troupes avant leur réunion, et d'admettre à la pension, commenceraient à en jouir, à compter du 28 août 1680²⁴⁶.
- 2) Que lorsqu'un Acteur ou une Actrice viendrait à mourir ou à quitter la troupe, celui qui le remplaceroit paieroit 1000 livres de pension à toute la Troupe.
- 3) que les Acteurs ou Actrices qui seroient dans la suite admis pensionnaires auroient 1000 livres de pension viagère chacun an, soit qu'ils fussent reçus à part entière, à demi-part, ou à un quart de part.

244 « Enfin, quand sept ans après la mort de Molière, il n'y a plus qu'un Théâtre-Français, il n'a que les 12,000 livres de pension, dont l'Hôtel de Bourgogne était gratifié depuis si longtemps. Encore cette pension est-elle assez mal payée ; les retards de payement sont perpétuels. » in Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, *op.cit.*, p. 105.

245 Il est conseillé de lancer une création le vendredi pour faire venir la foule en masse à la représentation suivante le dimanche, pour peu que la pièce ait bonne presse.

246 Il s'agirait plutôt du 25 août, date de la première représentation à la Comédie-Française.

On reprend des Confrères de la Passion cette répartition par parts, qui était en usage également dans la troupe de Molière, pour diviser les recettes de manière équitable : de là l'origine de l'expression « à part entière ». Chaque comédien se voit donc attribuer une partie de la société pour un total de vingt parts en 1680, puis vingt-et-une parts un quart, et vingt-trois parts en 1685²⁴⁷. Le roi se réserve une demi-part. Tous les comédiens éliminés, en plus de subir une sévère humiliation, se retrouvent sans travail, mais touchent une pension de 1000 livres, sauf Dupin qui n'est d'abord gratifié que de 500 livres, mais obtiendra la même somme après avoir protesté auprès du roi²⁴⁸. Cette pension s'éteint à la mort des bénéficiaires. Chaque part induit une participation dans les dépenses et une responsabilité vis-à-vis du bail. Les costumes sont à la charge des comédiens, qui en assument les dépenses.

Les feuillets d'assemblée sont une précieuse source d'information pour suivre la vie quotidienne et ses évolutions au sein du Français. Ces assemblées sont l'occasion de régler des affaires financières, comme l'affaire qui oppose les comédiens à Champeron, le propriétaire de Guénégaud, le calcul du nombre de jetons et leur valeur, le prix du billet au simple et au double, la restriction des invitations de personnes extérieures pour les nouvelles créations puis pour toutes les soirées afin d'éviter un manque à gagner conséquent. Les comédiens discutent aussi des principes de fonctionnement essentiels pour l'organisation des lectures, répétitions et des représentations : il semble que certains comédiens soient souvent en retard. On précise des horaires de début des répétitions (10h pour les pièces longues et 10h30 pour les pièces courtes) et des représentations (5 h et quart) et des amendes (un écu) sont distribuées régulièrement, puis les amendes sont abandonnées, avant d'être rétablies en 1685. On décide de rendre accessible à toutes et tous le calendrier pour éviter que certains invoquent l'excuse de ne pas savoir pour contourner l'amende. C'est la preuve que ce problème paralyse véritablement le théâtre. On tente d'éviter les querelles en réglementant par exemple la distribution de suivantes ou des rôles à remplacer au pied levé (tirés au sort quand la troupe se divise entre Paris et la cour). Tous les aspects, jusqu'à la gestion des bougies (pour éviter l'odeur qui indispose les spectateurs des loges), sont pris en compte lors de ces assemblées.

De 1681 à 1757, date à laquelle le fonctionnement de la Comédie-Française est entièrement réglé par le roi, une série de règlements précises peu à peu les contours de cette institution²⁴⁹. Les

247 La répartition se fait ainsi : Champmeslé et sa femme, Baron et sa femme, Poisson, La Grange, Mlle Beauval, Dauvilliers, La Thuillerie, Mlle Guérin, Mlle Bellonde, Mlle de Brie, Mlle Dennebraut, Mlle Dupin, Rosimond et Hubert (ces cinq derniers doivent payer 1000 livres de pension) ont une part, tandis que les autres comédiens et comédiennes : Guérin, Mlle Guyot, Mlle du Croisy, Raisin, de Villiers, Verneuil, une demi-part ; Mlle La Grange, Beauval : un quart ; Mlle Dauvilliers, Dupin, du Croisy et Mlle La Thuillerie obtiennent 1000 livres mais ne jouent plus.

248 Plusieurs comédiens et comédiennes (Du Croisy, La Grange, De Villiers, Mlle Dennebraut, Hauteroche, Verneuil, Mlle de Brie, Hubert, Guérin, Dupin) s'estimant lésés écrivent une lettre commune au roi pour exposer au roi leurs griefs et obtenir une révision de leur statut.

249 Voici les dates des principaux règlements de la société jusqu'à 1757 : 4 mars 1686, 1^{er} mars 1687, 23 juin 1692, 27 avril 1699, 17 mai 1728, 5 septembre 1735.

comédiens décident le 31 août 1682 de se retrouver deux fois par mois (tous les quinze jours) pour discuter des affaires courantes et des pièces qui seront représentées. À chaque assemblée, un jeton de présence en argent de 30 sols est remis à chacun des sociétaires, sur lequel on peut lire la devise bien connue : « Simul et Singulis » (« Ensemble et différents ») accompagné des abeilles industrielles entourant une ruche. Le 26 avril 1683, il est décidé que « les actrices qui ont leur [sic] maris acteurs ne viendront plus aux assemblées et qu'elles ne laisseront pas d'avoir leurs jettons ». On peut donc supposer en regardant la liste de la troupe que les décisions se faisaient majoritairement entre hommes, les maris votant pour deux en représentant l'avis de leur épouse.

Les comédiens ne sont pas les seuls à assurer le bon fonctionnement du théâtre : les « hauts officiers » (le trésorier, le secrétaire, le contrôleur) étaient secondés par les « bas officiers », aussi appelés « gagistes », des personnes extérieures recrutées par la troupe, qui avaient la charge de toutes les tâches subalternes : le concierge, le souffleur, le receveur qui tenait la caisse et distribuait les billets, le portier qui s'assurait de laisser dehors les resquilleurs, le décorateur (qui a aussi la charge des chandelles qu'il faut allumer et éteindre chaque jour), les ouvreurs des loges et de l'amphithéâtre, l'afficheur (qui fait connaître les prochains spectacles programmés), les violons même... Tout ce monde d'artisans et d'employés complète la ruche et font vivre le théâtre autant que les comédiens sur scène, créant une véritable société (dans son sens politique plus que dans son sens économique). Ce personnel obtient un salaire quotidien après la représentation qui représente des frais conséquents et nécessite que le théâtre fasse le plein de spectateurs chaque soir. Pour cela, la troupe sait que la qualité des pièces jouées est garante du succès, qu'elles soient agréées par les Académiciens ou non.

A.2. CRÉER UN RÉPERTOIRE CLASSIQUE ET SURVIVRE : DEUX MISSIONS CONTRADICTOIRES ?

A.2.1. DES CONTRAINTES ÉCONOMIQUES À SURMONTER

Le registre de La Grange recense avec une exactitude tatillonne toutes les recettes et les dépenses de la compagnie. L'enjeu commercial est central en ce début de vie de la nouvelle troupe : la subvention du roi ne permet pas de faire face aux nombreux frais, en particulier le loyer conséquent de Guénégaud de 2400 livres, à quoi s'ajoutent la pension donnée aux Italiens de 800 livres et celle versée jusqu'à leur mort à Sourdéac et Champeron. Les comédiens sont en outre amenés à payer leurs costumes de leur propre poche, sans espoir de compensation, sauf dans le cas d'un costume particulièrement coûteux. Les frais réels d'éclairage et de chauffage, les dons faits aux religieux complètent les charges qui pèsent sur les comédiens. On tente de faire des économies de « bouts de chandelle » en évitant de chauffer avant l'arrivée du grand froid, en limitant au maximum les entrées gratuites (par exemple des enfants des gagistes, qui devront

payer pour leur progéniture) ou en reprenant en 1685 au fils de l'éditeur Ribou le commerce des livres de comédie dans la salle. On ne paye pas les gagistes pendant l'interruption des représentations dues à la mort de la reine en 1683 ou on s'en sépare, comme Mlle de Freuille, qui est remerciée avec 300 livres d'indemnités en 1686. Mais on ne fait pas payer les chaufferettes aux personnes de qualité qui les demandent (sous peine d'amende). En 1689, il est décidé que plus aucune dépense ne serait faite sans avoir été votée lors des assemblées car les comédiens doivent préparer l'achat d'un nouveau théâtre. Comme souvent, ils doivent avant tout compter sur les recettes des représentations pour pouvoir maintenir un équilibre financier. « Le Bien de la Comédie a été, est et sera de tous tems, la Recette » déclare encore le comédien Lekain dans les années 1770. Effectivement, la pension royale tarde à être versée compte tenu des difficultés économiques du royaume.

De quoi est constituée cette recette ? On sait que le prix des places est relativement élevé. On peut lire dans un passage sur l'Œdipe de Corneille de l'abbé d'Aubignac : « Ce serait, en vérité, une chose bien injuste, qu'un poète vînt ici du fond de la Gascogne ou de la Normandie escroquer le demi-louis d'or et la pièce de trente sous de ceux qui cherchent à se divertir. »²⁵⁰ Un demi-louis d'or pour être sur la scène, et quinze sous au parterre, et parfois le double lorsque la pièce était inédite (les comédiens avaient pris l'habitude de « jouer au double » pour profiter de l'attrait de la nouveauté), ce qui correspondait environ au salaire des trois quarts d'une journée de travail d'un ouvrier de l'époque²⁵¹. Pour les places intermédiaires, on paie entre une et trois livres pour obtenir une place assise. Ce ne sont pas les places les plus chères qui rapportent car les nobles amateurs de théâtre sont mauvais payeurs et ne versent que des acomptes et remboursent par la suite, quand ils « le peuvent ». Pire encore, un grand nombre de spectateurs entrent sans payer : mousquetaires et pages du roi, auteurs, comédiens et confrères, personnel du théâtre, sans compter les invitations (appelés « billets de faveur ») que les auteurs et comédiens distribuent autour d'eux. « L'ensemble peut aller jusqu'à cent cinquante personnes, qui heureusement ne viennent pas toutes à la fois », selon André Blanc²⁵², ce qui constitue un réel manque à gagner pour la troupe. Les recettes stables sont celles des places inférieures, que l'on paie comptant. Le gain quotidien s'élève souvent à 1000 livres maximum, bien que certaines pièces à succès aient pu faire entrer des sommes bien plus importantes (jusqu'à 2000 livres) ponctuellement. Les bonnes soirées doivent compenser les échecs, la saison estivale où le public déserte Guénégaud et les périodes de fermeture obligatoires (pour les fêtes religieuses et les deuils royaux principalement), qui sont de plus en plus habituelles dans les années 1680. La peur de la faillite conduit la troupe à faire des choix stratégiques : pour s'assurer une fréquentation stable, il faut plaire au public populaire, n'en déplaise aux spécialistes de la règle des trois unités. Comme le résumait Paul Scarron dans *Le Roman comique* :

250 Cité par Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, op.cit., p. 107.

251 André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, op.cit., p. 16.

252 *Ibid.*, p. 18.

(...) le peuple et la plus grande partie du monde ne savaient point à quoi étaient bonnes les règles sévères du théâtre, (...) l'on prenait plus de plaisir à voir représenter les choses qu'à ouïr les récits et, cela étant, (...) l'on pourrait faire des pièces qui seraient fort bien reçues sans tomber dans les extravagances des Espagnols et sans se gêner par la rigueur des règles d'Aristote.²⁵³

A.2.2. LA PROGRAMMATION : L'OPPOSITION DE DEUX VOLONTÉS.

Comme nous l'avons rappelé, la programmation est décidée collectivement à partir de 1682. Le texte de théâtre est représenté lorsque deux volontés se trouvent par miracle conjointes : celle de l'auteur et de celle des comédiens²⁵⁴. L'auteur est à la recherche du succès, et il dépend, depuis l'instauration du monopole de la Comédie-Française, du bon vouloir des comédiens. Il doit d'abord obtenir une audience, en faisant jouer les relations de son protecteur (un haut dignitaire du royaume en général). Mais, l'audience accordée, rien ne garantit au dramaturge que sa pièce sera acceptée. « On est ici loin de l'image de l'auteur plénipotentiaire défendant âprement son ouvrage et imposant aux comédiens ses volontés (et, a fortiori, au public) et ayant un ascendant sur ceux-ci »²⁵⁵. L'acceptation d'une nouvelle pièce par la troupe se fait souvent dans une perspective de rentabilité – qui n'exclut pas la valeur esthétique – pour choisir les œuvres les plus à même de plaire au public. Les textes des grands auteurs que sont Molière, Corneille ou Racine sont les meilleurs exemples de la rencontre parfaite entre la qualité esthétique et l'intérêt économique : les comédiens savent que ces auteurs aimantent le public sans effort. Mais ils savent que leur réputation les oblige à sortir de cette facilité-là en augmentant ce répertoire de nouveaux dramaturges. La troupe se montre bien plus dure au cours de l'examen des nouvelles pièces : l'*Antigone* de Nicolas Pradon n'est pas refusée mais son auteur doit « rectifier beaucoup de vers négligés ». Même Thomas Corneille, qui avait assuré la réputation de Guénégaud avec le formidable succès de *La Devineresse* (co-écrite par Jean Donneau de Visé), voit son *Orion* refusé le 4 janvier 1683, comme l'atteste la feuille d'assemblée de cette date. On lui expliqua « que la Compagnie ne croyait pas que cette pièce lui fît honneur comme beaucoup d'autres qu'il a faites » et souhaitait « luy faire plaisir en n'exposant pas cette pièce »²⁵⁶.

253 Paul Scarron, *Le Roman comique* (1652), chapitre 21, Paris, Bureau de la publication, 1866, p. 153.

254 « Tout auteur dramatique désirant se distinguer en matière dramatique se devait d'avoir joué au moins l'une de ses pièces à la Comédie-Française, l'un des théâtres les plus prestigieux d'Europe, et, de fait, se voyait souvent tributaire de la bonne volonté des acteurs qui pouvaient très bien imposer leurs vues, que cela soit pour les costumes ou les décors. Il est évident que les auteurs cherchaient à briller par leurs talents littéraires, tandis que les acteurs pensaient sans doute plus en termes commerciaux – la recette, la rentabilité et profitabilité des représentations – et de manière pragmatique et pratique puisque eux seuls possédaient la connaissance de l'art théâtral. Les auteurs-acteurs, parce que sociétaires, restaient attachés au théâtre et aux intérêts de la compagnie, tout en se félicitant, le plus probablement, de gagner plus d'argent. Nous ne pensons pas qu'ils voulussent faire carrière à tous prix pour être vus comme des lettrés. Les auteurs, quant à eux, souhaitaient certainement se voir reconnus en tant qu'hommes de lettres tandis que les comédiens désiraient surtout se mettre en valeur et gagner les faveurs du public. » Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, Paris, H. Champion, 2013, p. 42.

255 Sabine Chaouche, « Les épreuves du texte théâtral au XVIIIe siècle », in *The French Mag*, 2013, [En ligne], URL:http://www.thefrenchmag.com/Les-epreuves-du-texte-theatral-au-XVIIIe-siecle-Par-Sabine-Chaouche_a719.html (Consulté le 03/03/2018)

256 André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma, op.cit.*, p. 87.

On décide en 1683 que la réponse donnée à un dramaturge est définitive. Une fois sa pièce acceptée, elle ne peut plus être abandonnée. Au début de cette institution, les comédiens n'ont qu'une seule alternative : accepter la proposition de l'auteur (papier blanc) ou la refuser (papier noir). Cette règle s'infléchira lorsque la troupe pourra décider d'une troisième voie en invitant l'auteur à améliorer certains points avant de la représenter au comité (on vote alors avec des fèves blanches, noires et marbrées pour le troisième cas). Certains auteurs attendent au XVIIIe siècle plusieurs années avant d'obtenir l'honneur de voir leur pièce représentée, d'autres comme Edme Boursault sont obligés de supplier les comédiens pour obtenir une seconde lecture²⁵⁷.

L'opposition peut donc être vive entre un auteur dramatique, convaincu de son génie, et la compagnie du roi, préoccupée par l'efficacité de l'œuvre avant tout. Certains auteurs sont obligés d'insister, remettant plusieurs fois la main à leur texte en espérant qu'ils pourront modifier la décision des comédiens. L'auteur reçoit de droit la distribution des rôles, mais sa pièce lui échappe : pendant les répétitions, il n'est pas rare que les dialogues subissent des modifications de la part des acteurs. Même quand ils respectent le texte, conscients de son inégale qualité, ils le rendent de la manière la plus efficace, en « boulant » (récitant très rapidement) les passages pesants et en « déblayant » (mettant en relief) le texte quand il est jugé propre à émouvoir l'assistance. Au XVIIIe siècle, les dramaturges modifient en urgence leur texte après quelques représentations pour corriger les passages qui n'ont pas été appréciés du public. Le texte représenté ne naît que « de l'intervention conjointe et parfois conflictuelle d'auteurs, de comédiens, de régisseurs, de censeurs, ou encore de spectateurs, et des affrontements symboliques entre l'ensemble de ses co-auteurs », comme l'écrit Martial Poirson²⁵⁸. Même quand la pièce est acceptée et répétée, rien ne dit qu'elle sera maintenue dans la programmation. La Grange, qui tient minutieusement son registre, peut estimer, en calculant les recettes du jour, s'il est temps de changer l'affiche. Pour les nouveautés, si la première est décevante, la deuxième représentation est l'épreuve ultime pour garantir la reprise de l'œuvre ou la condamner à la disparition²⁵⁹. Ce sera

257 Dans sa *Lettre aux Comédiens de la Comédie-Française*, Edme Boursault rappelle d'abord la mort de sa fille pour émouvoir les décideurs, puis demande un traitement juste et justifié de sa pièce : « Enfin, M[onsieur], bonne ou méchante, ma pièce ne devrait point être refusée, puisqu'il n'y a point d'exemple qu'immédiatement après une qui a réussi on en ait refusé une autre de la même plume. Comme je ne demande point de passe-droit, il n'est juste aussi que j'aie une pire condition que les autres, et que je sois traité avec plus d'indignité. Je vous prie, pendant que vous êtes encore tous assemblés, de me faire la grâce d'y faire encore une fois réflexion et de me faire savoir par celui du (...) qui sera quinzainier ce que vous aurez résolu. » Extrait inédit, signalé par M-A. Croft, *Edme Boursault: de la farce à la fable (1661-1701)*, thèse dirigée par Christian Biet et Roxanne Roy, Université Paris Ouest Nanterre la Défense et université du Québec à Rimouski, 2014.

258 Martial, Poirson « “Souffler n'est pas jouer” : Pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850) », in *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, éd. Pierre Frantz et Mara Fazio, Paris, Desjonquères, 2010, pp. 51-69.

259 Si la fréquentation est trop faible à la deuxième représentation, la pièce est déprogrammée ensuite. Voir Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, Paris, H. Champion, 2013, p. 90.

le cas de l'*Aspar* de Fontenelle qui ne sera représenté que deux fois avant de finir en fumée, l'auteur ayant lui-même consumé les pages de sa pièce maudite.

A.2.3. UN RÉPERTOIRE CLASSIQUE ?

« Classique. Adjectif servant à disqualifier une œuvre. Une œuvre classique se lit une fois à l'école et puis s'oublie. »²⁶⁰, écrit Philippe Torreton dans son *Dictionnaire du théâtre*. En effet, le terme est si connoté aujourd'hui qu'il construit inévitablement un stéréotype difficile à dépasser pour parler du théâtre du XVIIe siècle. Dire que les pièces sélectionnées par les comédiens sont des « classiques » n'a aucun sens en 1680, car les cendres du répertoire incandescent des années 1660-1670 sont encore chaudes. « Vous avez donné à ce mot, à longueur de bâillements érudits, une telle aura de musée poussiéreux en l'opposant de façon quasi pavlovienne au "moderne" » écrit encore Philippe Torreton contre les théoriciens classificateurs de tous bords. La poussière n'a pas encore eu le temps de se déposer sur l'œuvre de Molière en 1680 : il n'est mort que depuis sept ans ! La foule se bouscule encore et toujours pour applaudir *Le Bourgeois gentilhomme* ou *Le Malade imaginaire*. Il faut attendre la fin du XVIIe siècle pour que le débat qui l'anime crée un véritable choc intellectuel entre le camp des « classiques » et celui des « modernes ». Et encore, à cette époque, les classiques ne sont pas Racine, Molière ou Corneille, mais Eschyle, Aristophane ou Sophocle. C'est par la suite que le XVIIIe et le XIXe siècle feront entrer les trois dramaturges les plus importants du règne de Louis XIV dans ce panthéon « classique » du théâtre. Mais le répertoire de la Comédie-Française, qui les met d'emblée à l'honneur, crée les conditions de cette « classification », même des pièces les plus décriées comme *Tartuffe* ou *Dom Juan*, qui deviennent peu à peu des « affaires classées ».

On ne peut nier que le siècle de Louis XIV soit classificateur, par le biais des nombreux traités esthétiques qui tentent de mettre en évidence les critères incontestables permettant de différencier une bonne pièce d'une mauvaise. D'abord la séparation des genres : la pompe tragique d'un côté et la vivacité comique de l'autre. La théorie s'énonce avec clarté et simplicité mais la pratique dramatique entre nettement en contradiction avec celle-ci. Rappelons la querelle du *Cid*, qui a déjà plus de quarante ans en 1680, mais a transformé durablement la production dramatique, faisant de l'impétueux Pierre Corneille lui-même un fidèle observateur des règles de l'Académie. *Le Cid* reste un contre-exemple parfait : la pièce est trop complexe, comprend plusieurs actions simultanées, des lieux trop éloignés et des événements trop nombreux pour tenir en une journée, elle commence mal et se finit bien ; elle est tragi-comique, genre bâtard et informe. Et pourtant, elle rencontre sur scène un succès formidable et sera jouée plusieurs fois dès la première saison théâtrale de la Comédie-Française. Pour se faire pardonner de ses écarts, Pierre Corneille écrit *Horace* et plie désormais ses créations aux contraintes « d'Aristote » ; ses réflexions sur le théâtre

260 Philippe Torreton, *Petit lexique amoureux du théâtre*, Paris, Stock, 2009, p. 49.

(*Les Trois discours sur le poème dramatique*) montrent néanmoins que Pierre Corneille exécute sans être réellement convaincu : il insiste sur l'absence de mention de l'unité de lieu dans les traités antiques et plaide pour l'élargissement de l'action à une ville ; il montre la difficulté que l'auteur a pour faire coexister le vraisemblable et le nécessaire, et déclare qu'à trop suivre le vraisemblable, le poète doit s'attendre « au risque d'un succès plus faible » ; il préfère le « croyable » aux autres termes, car il faut surtout chercher que « la chose soit possible dans la bienséance ». Or, les contraintes rendent très souvent la fable aussi artificielle qu'inintelligible. La vérité de la pratique contredit donc le dogme figé des érudits, même chez les auteurs qu'on qualifie de « classiques ».

Molière, qui tire sa célébrité du genre moins surveillé – du moins sur le plan esthétique – de la comédie subit également l'échec du *Misanthrope* : parmi les raisons invoquées, celle d'un malentendu entre le public, amateur de farces et de situations cocasses, et l'auteur qui choisit, après les terribles cabales qu'il a vécues pour *Tartuffe* et *Dom Juan*, de peindre dans le personnage d'Alceste une victime de l'hypocrisie de la société. Rire amer, dénonciation à peine voilée de la justice partielle, amours impossibles et douloureuses entre deux personnages qui se quittent sans se marier, voilà des ingrédients que l'on n'attend pas dans ce qui se donne pour une comédie. Les recettes à l'été 1666 sont les plus faibles que La Grange ait jamais enregistrées, preuve que le public n'a pas tout de suite adhéré au ton de la pièce. « Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,/ N'admet point en ses vers de tragiques douleurs », écrivait Nicolas Boileau dans *L'Art poétique*.

Toutes ses subdivisions théoriques de la matière dramatique sont faites pour mieux la contrôler : selon Christian Biet, ce sont autant de « stratégies ou stratagèmes » comme celui de donner pour exemples des « spectacles anciens en supposant qu'ils ont eu une fonction cérémoniale, religieuse et morale », de « prendre fait et cause pour *La Poétique* d'Aristote en rejetant *l'opsis* »²⁶¹ (l'aspect matériel du spectacle) et de « donner au texte représenté une place essentielle »²⁶² en limitant « les explosions gestuelles et les effets spectaculaires violents pour privilégier une esthétique du discours »²⁶³. Les règles classiques fondent idéalement un art dramatique du *consensus*, qui tourne le dos à son passé populaire pour « empêcher enfin que le désordre bruyant et mouvant des publics ne vienne briser cet effort et dresser les publics à se concentrer sur les regardés, à voir et à entendre, en silence et assis, non plus des comédiens, mais des personnages, non plus de la performance, mais de la représentation, de la fiction déclamée et

261 Christian Biet, « Censure, police, littérature : le dressage des publics de théâtre » in *La Censure*, Neuvième Colloque des Invalides, 16 décembre 2005, « En marge », Du Lérot éditeur, Tusson, Charente, 2006, p. 182.

262 *Ibid.*

263 *Ibid.*

rendue par des postures corporelles rhétoriquement codifiées. »²⁶⁴ Là s'exerce le pouvoir monarchique, première émanation de ce désir de perfection et d'unité.

La recherche du principe de raison en toutes choses et de la perfection par l'établissement de règles définies ont constitué ce que l'on a considéré comme « l'esprit classique » au XVIIIe, et surtout au XIXe siècle, devenant la principale cible de la fougue romantique. Mais la querelle du *Cid* et les attaques contre *L'École des femmes* sont déjà de l'histoire ancienne, en 1680 : « la belle époque des théoriciens est passée, l'époque où ils donnaient le ton et expliquaient doctement comment il fallait juger les pièces de théâtre, comment il fallait les goûter et les apprécier. »²⁶⁵ Si les traités restent une référence pour penser le théâtre, ils ne peuvent circonscrire sa variété. Le classicisme réunit donc des œuvres hétérogènes derrière une étiquette commune. Notre corpus est une preuve évidente que l'art dramatique de la période dite « classique » ne peut se résumer à un ensemble de règles. Dès la première année (de 1680 à 1681), *Dom Japhet d'Arménie* ou *Le Gentilhomme meunier* côtoient *l'Andromaque*, l'expérience baroque et onirique des *Visionnaires* est associée à celle de *La Comète* qui évoque un événement récent vécu par les Français, *Les Carrosses d'Orléans* volent la vedette à la réécriture moliéresque de *l'Amphitryon*... C'est bien la preuve que les comédiens assument de plaire avant d'instruire et cherchent d'abord à combler les attentes d'un public dont l'exigence première est d'être divertit. Ils seront par ailleurs moins attaqués sur les œuvres qu'ils représentent que les auteurs, si d'aventures certaines s'écartaient de la doxa attendue. Plutôt que de s'enfermer dans la recherche d'une forme et d'un idée classique unique, on préférera mettre au jour le principe déjà exposé de « consensus » autour d'une vision unifiée du monde par la monarchie louis-quatorzienne. La Comédie-Française, par son monopole de seul théâtre en langue française permis à Paris, a le rôle de constituer et de promouvoir un ensemble d'œuvres qui reflètent le goût et le génie de la nation. C'est ce « répertoire », conservé d'année en année, qui deviendra peu à peu « classique » et inscrira définitivement les auteurs favoris de Louis XIV dans l'histoire du théâtre français. « “Le répertoire” désigne en effet un ensemble d'œuvres de même nature qui, par extension, deviennent classiques, ou canoniques, ou classées comme patrimoniales, ou parfois si classiques, si canoniques, si patrimoniales, si officielles, si consacrées par le temps et l'institution, qu'elles apparaissent comme surannées, ennuyeuses, à éviter. »²⁶⁶ Cette définition de Christian Biet rejoint celle, très ironique, que donnait Philippe Torreton.

Samuel Chappuzeau, comme le rappelle Christian Biet, employait déjà le terme de « répertoire » dans *Le Théâtre français* en 1674 :

264 *Ibid.*

265 Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, tome 2, Paris, Honoré Champion, 2014, Tome 2, p. 144.

266 Christian Biet, « Introduction. La question du répertoire au théâtre » in *Littératures classiques* 2018/1 (N° 95), pp. 7-14. [En ligne], URL : <https://doi.org/10.3917/licla1.095.0007> (Consulté le 26/08/2018).

Ils s'assemblent encore, quand ils jugent à propos de dresser un Répertoire, c'est à dire, une liste de vieilles pièces pour entretenir le Théâtre durant les chaleurs de l'Esté et les promenades de l'Autonne, et n'estre pas obligez tous les soirs qu'on represente de deliberer à la haste et en tumulte de la pièce qu'on doit annoncer.²⁶⁷

Samuel Chappuzeau expose le travail des comédiens que nous avons déjà évoqué, qui vise à sélectionner les « vieilles pièces » et les nouvelles pour alimenter la scène de Guénégaud. Il n'y a pas encore de programmation du fait qu'il n'y a pas de volonté, ou d'orientation thématique ou idéologique, nettes de la part des comédiens²⁶⁸. Cette décision échappe dans les premières années au contrôle strict des représentants du pouvoir, mais le tournant de 1684 dont nous allons reparler, avec la prise en main de la gestion par la dauphine, a une incidence directe sur le fonctionnement du théâtre. Il est néanmoins difficile d'établir une rupture nette dans la sélection des pièces, que nous allons à présent étudier.

Le répertoire de 1680 (comprenant environ quatre-vingt pièces, comédies et tragédies confondues) est autant défini par les choix qui le constituent que par l'absence de certaines pièces. Même Molière n'est pas intégralement représenté : ses premières pièces, comme *La Jalousie du Barbouillé* ou *Le Médecin volant*, ne sont pas reprises. Pas plus que des ballets appréciés à l'époque, comme *Mélicerte* ou *La Pastorale comique. L'Impromptu de Versailles* – peut-être que personne n'avait le cœur ou la prétention de jouer le rôle de Molière lui-même – ou *Dom Garcie de Navarre* – qui présente la jalousie ridicule d'un prince espagnol – seront publiés en 1682 dans l'édition des *Œuvres complètes* mais pas jouées sur la scène du Français. D'autres œuvres n'apparaissent pas dans ce répertoire *in fieri*, des œuvres qui ont pourtant connu un succès important pendant le siècle et qui nous intéressent particulièrement pour leur caractère oriental : *Sophonisbe* (1663) ou *Pulchérie* (1672) de Pierre Corneille, *Camma, reine de Galatie* (1661) ou *La Mort d'Hannibal* de Thomas Corneille (1669), *Tigrane* (1660) ou *Démérate* (1673) de l'abbé Claude Boyer – tous deux victimes de cabales en leur temps, sans compter la très grande production de pièces « baroques » de Scudéry du premier XVIIe siècle comme *L'Amour tyrannique* (1638), *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1642) ou *Axiane* (1643). Sans chercher dès à présent à expliquer ces « oublis », on note que le choix des comédiens laisse dans l'ombre un grand nombre d'œuvres, parfois exhumées dans les années²⁶⁹ ou les décennies suivantes, et parfois tout à fait oubliées par la postérité. Bien qu'il soit difficile de donner des raisons fermes sur la programmation ou la disparition d'une œuvre représentée, il est utile de s'interroger sur les

267 Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français* (1674), édition C. J. Gossip, Tübingen, G. Narr, 2009, p. 169. Cité par Christian Biet, *Ibid.*

268 « Ces différents répertoires ne forment pas une totalité organique entre eux, ils ne tendent pas vers leur unification en un seul répertoire historique de la Comédie-Française. » Maud Pouradier, « Comédie-Française, Opéra, Opéra-comique : entre co-répertoires et contre-répertoires », in *L'Opéra de Paris, La Comédie-Française, L'Opéra-comique : approches comparées (1672-2010)*, 2012 ; cité par Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française, op.cit.*, p. 152.

269 C'est aussi pour cela qu'une étude plus longue de l'année 1680 à 1688 sera réalisée sur le corpus : elle permet de dégager des tendances que l'analyse de la seule saison 1680-1681 ne permettrait pas.

événements politiques et sociétaux qui entourent la création ou la reprise d'une pièce, mais aussi sur le rapport qu'entretiennent la première et la seconde pièces qui sont à l'affiche (l'une permettant de « faire passer » l'autre, plus exigeante ou moins connue, auprès du public)²⁷⁰.

Dès lors se posera la question du canon : pourquoi cette pièce-ci ou celle-là ? comment la traiter ? à quoi cela sert-il de la « faire entrer » ou de la « reprendre » ? enfin faut-il, ou non, la faire sortir de son « oubli » ?²⁷¹

Ainsi se constitue ce répertoire, « propriété surveillée peut-être, en quelque sorte, magnifiée et sur-légitimée puisque ses pièces sont dignes d'être représentées et reprises, et qu'elles font partie d'un ensemble qui se distingue des autres grâce au choix conjugué des Comédiens-Français et du pouvoir. »²⁷²

A.3. GUÉNÉGAUD, UN ESPACE SOUS TENSION

A.3.1. UNE SALLE EXIGUË

L'art dramatique avait besoin d'un temple et le roi-démiurge l'instaura. Démiurge mais pas créateur, car le roi réorganise plutôt que d'élever du néant : à l'origine de la légendaire Comédie-Française, bien peu de gens savent qu'il n'y a pas la construction d'un espace adapté mais le réinvestissement d'un espace occupé. Le Théâtre Guénégaud, comme nous l'avons déjà évoqué, accueille depuis 1673 deux compagnies déjà réunies par le roi : le Théâtre du Marais et la Troupe du Palais-Royal – c'est-à-dire la Troupe de Molière, qui n'est plus depuis le 17 février 1673. Louis XIV avait choisi ce moment stratégique pour imposer une première unification, associant de gré ou de force les deux troupes dans ce petit théâtre, situé au 42 de la rue Mazarine, près du Pont-Neuf. Guénégaud n'est d'ailleurs pas un théâtre, à l'origine, mais une salle de jeu de paume, appelé jeu de paume de la Bouteille, et qui est transformé en seulement cinq mois en espace de spectacle²⁷³. Dans ce lieu qui n'avait pas l'acoustique ou les commodités nécessaires pour la représentation, M. de Sourdéac (associé à M. de Champeron qui finance le projet) avait fait construire la première salle de spectacle d'opéra, mais avait vite été privé (tout comme ses auteurs Perrin et Cambert) du privilège obtenu pour douze années en 1669 de produire de telles œuvres, le monopole revenant exclusivement à Lulli (mars 1672). La salle de la Bouteille ferme alors et le Théâtre Guénégaud peut ouvrir. Pour un loyer de 2000 livres, la troupe chassée du Palais-Royal –

270 Sur ce sujet, voir « Jan Clarke, Comment définir mineur/majeur ? Une étude du répertoire de la troupe de Molière et de la compagnie de l'Hôtel Guénégaud » in Hélène Baby (dir.), *Littératures classiques, Le théâtre au XVIIe siècle : pratiques du mineur*, numéro 51, été 2004.

271 Christian Biet, *op.cit.*

272 *Ibid.*

273 « La construction du Palais-Cardinal a pris trois ans, alors que la forme originale de court de tennis de la Bouteille a été transformée en cinq mois. La décoration et les matériaux utilisés ne pouvaient donc pas être sophistiqués... » ; « Construction of the Palais-Cardinal took three years. The Bouteille, on the other hand, was adapted from its original tennis court form in five months. It could not, therefore, have been sophisticated either in design or materials... » Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris, 1673-1680*, Volume 1: Volume One: Founding, Design, Production, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1988, p. 73.

que le roi avait confié, tout naturellement, à Lulli (juin 1673) – trouvait un nouvel espace de jeu déjà équipé avec « théâtre, orchestre, machines, mouvements, cordages, contre-poids, peintures » et pouvait se préparer à reprendre ses activités. C’est alors que les comédiens apprennent qu’ils doivent accueillir leurs rivaux du Marais (juillet 1673).

Après des débuts difficiles, Guénégaud conquiert son public et, soutenu par la plume des auteurs de l’époque comme Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille, il parvient à s’imposer avec des pièces spectaculaires (*Circe*²⁷⁴) ou imprégnées de l’actualité (*La Devineresse*). Le théâtre contient tout un système de machinerie, appartenant au marquis de Sourdéac et qui en avait conçu une partie importante, propre à produire des effets scéniques puissants : apparitions, vols, gloires, éclairs... Le public, qui cherche davantage le plaisir visuel que de froids raisonnements²⁷⁵, fréquente avidement le Théâtre Guénégaud, qui offre également tout le répertoire moliéresque avec les comédiens qui ont fait son succès.

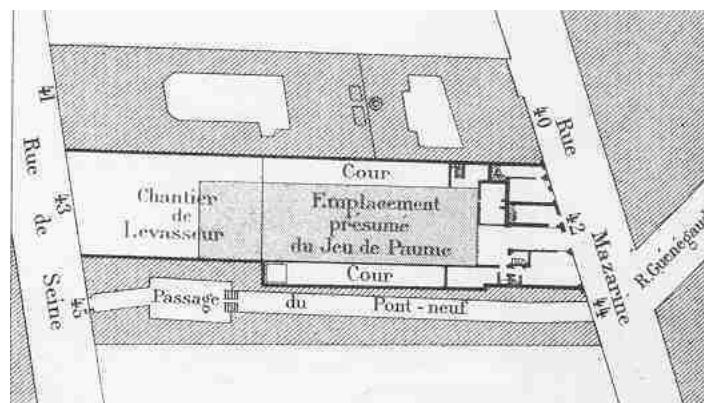


Figure 20: Emplacement présumé du Théâtre Guénégaud / Plan de 1849.

Sources: André Lejeune et Stéphane Wolff, *Les Quinze salles de l'Opéra de Paris (1669-1955)*, Paris, 1955

D’après les travaux de Jan Clarke, spécialiste du Théâtre Guénégaud²⁷⁶, nous pouvons nous faire une idée assez précise des conditions de représentation dans ce théâtre au moment de la réunion de 1680. Côté public, le théâtre se divise en huit zones : le parterre d’une capacité de 600 places, l’amphithéâtre qui compte 120 places, deux étages de loges (supérieures et inférieures de 40 places chacune), une première rangée de 156 places, une deuxième et troisième rangées de 164 places chacune, sans oublier les 40 places sur scène, les plus prestigieuses, pour un total de 1324 places²⁷⁷. Ce premier décompte nous donne une idée de la configuration de la salle : plus de la

274 Jan Clarke consacre une des quatre parties de son étude sur le Théâtre Guénégaud à ce spectacle. Voir Jan Clarke, *The Guénégaud Theater in Paris 1673-1680*, volume 3, *The Demise of the Machine Play*, Lewiston, Edwin Mellen Press Ltd, 2007.

275 « mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l’éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l’esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. », écrit Corneille dans la préface d’*Andromède*.

276 Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1680)*, 3 volumes.

277 Nous reprenons ces données de l’étude de Jan Clarke, Volume 1, p. 92. C’est un total qui peut être largement dépassé en cas de succès, par exemple, pour l’*Ariane* de Thomas Corneille en 1679 ou *La Devineresse* en 1680.

moitié des places disponibles sont celles du parterre, indiquant le caractère populaire de ce théâtre²⁷⁸. « Ils seront bientôt cinq cent cinquante-trois dans ce trapèze de douze mètres sur neuf environ, soit plus de quatre par mètre carré : c'est un entassement ! » selon André Blanc²⁷⁹. Comme dans un grand nombre de théâtres, jusqu'au XVIIIe siècle, les spectateurs se tiennent debout, serrés les uns contre les autres à la manière du public des concerts de musique actuelle, groupés dans la « fosse ». Sauf qu'il s'agit d'écouter et de voir un spectacle de théâtre et non de s'agiter au son des basses amplifiées. Cette promiscuité produit des débordements dont nous reparlerons.

Jan Clarke établit grâce au bail que le parterre a été étendu de 25 pieds (environ 8 mètres) avec une élévation au bout pour la scène. L'orchestre a été remplacé par du parquet puisque le théâtre n'a plus vocation à accueillir un orchestre complet. Les espaces assis sont bien moins nombreux : seulement quatre loges de 40 places disposant d'une visibilité plus ou moins bonne de la scène²⁸⁰ et des rangées éloignées qui regroupent plus de 150 personnes sur trois niveaux, comme souvent dans les salles de jeu de paume. « Le plan de la salle figure à peu près une parabole, avec un fond courbe et des côtés droits. »²⁸¹ Un plan dessiné par Jan Clarke nous permet d'imaginer la salle dans les années 1670.

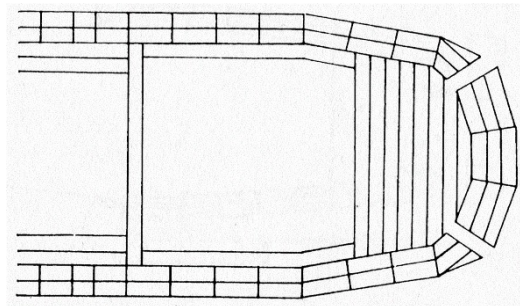


Figure 21 : Schéma de la salle vers 1670 ; Source : Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris*, volume 1, p. 282²⁸²

Jan Clarke parvient à démontrer que la scène faisait 30 pieds de large (9,75 mètres) seulement. La salle faisait 126 pieds de long (41 mètres) à l'origine auquel il faut ajouter 25 pieds d'extension (pour 49,1 mètres en tout) ; on ne connaît pas la profondeur réelle de la scène mais Jan Clarke l'estime à 51 pieds (soit 16,6 mètres) sans compter l'espace qui est prévu pour les machines derrière la scène. Cela laisse 56 pieds pour la salle (18,2 mètres) et environ 44 pieds (14,3 mètres) pour les coulisses. Les loges font 4 pieds de profondeur (1,3 mètres) avec un accès

278 Jan Clarke établit que 67,6% du public fréquente le parterre contre 17,8 % la seconde loge et 3,7% la troisième loge (et 11% considéré comme « autre »). Jan Clarke, Volume 1, p. 294.

279 André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, *op.cit.*, p. 16.

280 On apprend dans un manuel de civilité de 1671 : « À la comédie, dans les loges, si elles sont tout proches et joignant le théâtre, les moindres places sont les premières, et les meilleures sont les plus reculées. Si les loges sont éloignées, c'est tout le contraire. », « Naissance de la critique dramatique », [En ligne], URL : <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=2297> (Consulté le 01/02/2017).

281 André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, *op.cit.*, p. 16.

282 Jan Clarke, *The Guénégaud Theatre in Paris (1673-1670). Volume One: Founding, Design, Production*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1988, p. 282.

de deux pieds pour un total de 42 pieds (13,65 mètres) de largeur²⁸³. Le théâtre est donc un espace très étroit où la circulation est difficile pour les spectateurs comme pour les comédiens. Une grande voile de toile bleue est posée sur les quatre ou cinq ailes pour économiser en décor et en chauffage à partir de 1682.

Pour ce qui est des décorations, une unique illustration nous est parvenue. Il s'agit d'une gravure de l'ouvrage de Perrault inspirée d'une peinture de Julien Alexandre et Henri Bonnard. Elle nous permet de voir – pour peu qu'elle reproduise de manière authentique l'architecture du lieu – que l'espace est décoré de statues et de tableaux, avec des chapiteaux de style antique ionique. Les jeux de paume étaient souvent des constructions luxueuses, en pierre de taille avec une charpente en chêne.



Figure 22: Gravure de la Salle du Théâtre Guénégaud, tiré du Cabinet des beaux arts de Charles Perrault. Source: Cfregisters.org

Jan Clarke a pu trouver en outre trois passages de description permettant de compléter cette illustration. Jean Donneau de Visé, dans *Le Mercure Galant*, évoque un théâtre « que chacun admire pour sa beauté, et sur lequel on peut faire de grandes choses »²⁸⁴ ; Samuel Chappuzeau, quant à lui, parle d'un « très beau lieu, d'un théâtre large et profond pour les plus grandes machines » ; les vers de Robinet ajoutent à propos du *Pomone* de Pierre Perrin :

À commencer donc par la salle
Où ce grand spectacle s'étale,
C'est un vaisseau large et profond
Orné d'un superbe plafond,
Avec trois beaux rangs de loges,
Aussi lestes que pour des Doges,
Et qui plus est, de bout en bout,

283 *Ibid.*, pp. 66-67.

284 *Le Mercure Galant*, 1673, Tome 5, pp. 258-260.

Afin que nul n'y soit debout,
Un très commode amphithéâtre
D'où l'on peut tout voir au théâtre.²⁸⁵

Les trois descriptions insistent d'une part sur la beauté et d'autre part sur la profondeur du théâtre. C'est ce dernier élément qui nous semble le plus intéressant car il contraste avec les mesures établies par Jan Clarke qui font du jeu et des déplacements des comédiens un véritable calvaire, non seulement à cause de l'étroitesse de la scène (moins de dix mètres), mais aussi par la présence des rangées de banquettes, sur lesquelles les spectateurs peuvent jouir de l'action plus près encore qu'aux « première loges ». Si 40 places sont comptabilisées, Jan Clarke indique qu'il pouvait se trouver jusqu'à 120 spectateurs sur scène, parfois debout pour les personnes qui avaient pu s'introduire sans billet, par la grâce d'un comédien ou l'appui d'un ami bien placé. On imagine sans mal la difficulté pour les acteurs de tragédie aux amples costumes de se déplacer avec panache entre ces observateurs importuns. Nous traiterons en seconde partie la question du décor scénique qui est intimement liée aux conditions de représentations que nous venons d'exposer²⁸⁶.

A.3.2. RIVALITÉS ET TENSIONS ENTRE LES COMÉDIENS : UN ESPACE DE *DISSENSUS*

Dans un espace si petit, où deux troupes s'étaient déjà habituées à cohabiter²⁸⁷, l'arrivée de la troisième troupe, rivale de surcroît, ne se fit pas sans remous. La tradition veut que l'on frappe non pas trois mais six coups sur la scène du Français pour annoncer le début du spectacle : trois coups pour la Troupe de Guénégaud et trois pour l'Hôtel de Bourgogne. Cette recherche d'équilibre se retrouve dans la première programmation de 1680 où l'on constate une certaine équité dans la répartition des œuvres jouées sur cette scène que les comédiens rivaux doivent désormais partager. Mais la fusion opérée par Louis XIV n'efface pas les rancunes et le souvenir des calomnies que les troupes se plaisaient à diffuser pour salir la réputation de leurs adversaires réciproquement. L'attitude diplomate et pondérée de La Grange ne suffira pas à apaiser toutes les querelles et le roi – qui espérait que la jonction détruirait l'esprit de concurrence – sera plusieurs fois obligé d'intervenir pour soumettre ses comédiens à l'obéissance.

Il y a d'abord l'injustice criante de traitement entre les différents comédiens, lors de la Jonction : comme nous l'avons déjà rappelé, alors que neuf comédiens obtiennent part entière, quatre d'entre eux doivent s'acquitter d'une pension de 1000 livres (sur les huit actrices, quatre devront en faire de même). Quatre acteurs et trois actrices doivent se contenter d'une demi-part, un acteur et deux actrices d'un quart de part seulement. Idem pour les pensions qui sont pour

285 Les trois citations sont issues de Jan Clarke, « The Hôtel Guénégaud Auditorium according to the Theatre's Account Books » in Philip Romlinson (dir.), *French Classical Theatre Today : Teaching, Research, Performance*, Brill, 2001.

286 Voir introduction, p. 25 et suivantes.

287 Voir sur ce sujet le chapitre sur la « jalousie » des comédiens in Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français (1673)*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2009, p. 117 et suivantes.

certain (comme Dupin) de 500 livres, et pour les autres 1000 livres. Dupin proteste, comme Du Croisy ou La Grange, pour obtenir davantage du roi. Ils trouvent une écoute favorable la plupart du temps mais la différenciation des acteurs par leur émolument ne manque pas de créer des jalousies : l'un étant jugé meilleur (et donc mieux rémunéré) que l'autre. Autre sujet de controverse : la troupe historique de Guénégaud se plaint rapidement du fait que l'Hôtel de Bourgogne n'ait engagé aucun frais en arrivant dans son nouveau théâtre et on réclame là encore l'arbitrage du roi²⁸⁸. Tout comme pour la question – ô combien délicate – de la répartition des rôles. En 1682, le roi impose le comédien et auteur Brécourt, tout juste revenu d'Angleterre, à la Troupe²⁸⁹. Cette décision ne manque pas de créer de fortes tensions entre Raisin, Rosimond et Brécourt qui s'arrachent les rôles comiques les plus prestigieux : si Thomas Corneille, Jean Racine et Philippe Quinault sont encore là pour arbitrer, c'est le Duc d'Aumont qui tranche pour les pièces de Molière. Il écrit ainsi un « règlement » le 12 juin 1682 « concernant les rôles de M. Molière » où le Gentilhomme de la Chambre leur impose d'interpréter les rôles alternativement : ils « seront triples entre luy [Rosimond], Raisin et Brécourt, comme ils étoient doubles entre Rosimond et Raisin ». Mais Brécourt a le privilège de jouer quelques rôles spécifiques : le valet de *L'Étourdi*, le médecin malgré lui, et le personnage de Rosimond dans *Les Précieuses ridicules*.

De même, pendant l'été 1681, la troupe est divisée en deux : une partie est attendue à Fontainebleau pour divertir le roi et l'autre continue de jouer pour le public à Paris. Cette séparation est l'objet de vifs ressentiments : les comédiens restés à Paris se plaignent de devoir jouer dans une période où la fréquentation est en berne, tandis que ceux qui sont partis regrettent de ne pouvoir rester jusqu'au bout auprès du roi. Surtout, chacun semble craindre que le zèle des comédiens présents à Fontainebleau desserve les absents. La lettre envoyée par Duché à La Grange du 5 août 1681 montre que l'affaire est prise au sérieux :

Je vous assure, Monsieur, qu'on n'en peut pas user plus honnestement qu'ils ont fait pour tous les absents et qu'ils en seraient demeurés à Marianne, si le service ne les avoit obligé de ce mettre en estat de faire tout ce qu'il plaira à Sa Majesté, jusqu'au dernier de ce mois, comme vous aurez le mesme avantage, quand vous serez ici jusqu'au mois d'octobre.²⁹⁰

La jalousie et la méfiance demeurent dans les premières années et l'on peut s'imaginer que des conflits éclatèrent régulièrement dans les loges exiguës du Théâtre Guénégaud.

288 « les comédiens du théâtre Guénégaud ont payé près de 40 000 livres pour le bail et l'installation de la salle où ils jouent, alors que ceux qui viennent de l'Hôtel de Bourgogne n'ont eu aucun frais. Ils demandent donc des arbitres pour régler équitablement la question. Réclamation parfaitement justifiée à laquelle le roi accède aussitôt. » André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, op.cit., p. 46.

289 Par admiration pour son talent ou pour le formidable coup d'épée qu'il administra à un sanglier, lors d'une partie de chasse.

290 Édouard Thierry, *Archives de la Comédie-française: Registre De La Grange (1658-1685)*, précédée d'une notice biographique, Paris, J. Claye, 1876.

A.3.3. UNE CONCURRENCE EXTÉRIEURE FORTE : OPÉRA, BALLET, COMÉDIE ITALIENNE, FOIRE

À cette tension interne s'ajoutait la pression extérieure de la concurrence. Le mécénat du roi ne peut aucunement couvrir toutes les dépenses engagées : le loyer de 2000 livres auquel s'ajoute la pension versée à Sourdéac et Champeron depuis 1678²⁹¹, la pension de 800 livres donnée aux Italiens²⁹², en plus de tous les frais de fonctionnement ordinaires vident les caisses de la Compagnie, qui a décrété que les dépenses seraient d'abord prises sur l'argent tiré des représentations plutôt que sur les émoluments des comédiens. Il y a donc un enjeu – économique plus qu'esthétique, même si les deux vont de pair – très important à ce que ce théâtre, qui avait accumulé quelques succès notables dans les années précédentes, continue de s'assurer une fréquentation large²⁹³. Or, le monopole octroyé par le roi n'empêche pas les rivaux de Guénégaud – la Comédie italienne, l'Opéra et le spectacle de foire, en particulier – de prospérer à Paris.

La Comédie Italienne²⁹⁴ apparaît comme un concurrent de premier ordre pour les acteurs du Français. C'était déjà le cas pour les autres compagnies depuis le XVI^e siècle, époque où Catherine de Médicis leur permet de s'installer à Paris. Contrairement aux compagnies françaises, les Italiens s'expriment dans leur langue d'origine mais leur gestuelle (mélange de mime, d'acrobaties, de danse...) et le comique très souvent visuel de leurs intrigues parviennent à faire oublier aux spectateurs les difficultés de compréhension. C'est cette façon de jouer la comédie qui leur donne probablement un ascendant sur les comédiens français. Gherardi Evariste, auteur pour les Italiens donc de parti pris, ne manque pas de tourner en dérision le jeu comique « alla francese » dans son recueil de 1701 :

Il n'entre jamais sur la scène que pour y débiter au plus vite ce qu'il a appris par cœur, et dont il est tellement occupé, que sans prendre garde aux mouvements et aux gestes de son camarade, il va toujours son chemin, dans une furieuse envie de se délivrer de son rôle, comme d'un fardeau qui le fatigue beaucoup.²⁹⁵

Pour nourrir les improvisations des Italiens, au contraire, des personnages archétypaux reviennent constamment dans des canevas simplistes : le personnage amoureux naïf, le capitaine fanfaron, le valet roublard, le docteur ou le vieux barbon...

291 Suite à des tensions toujours plus fortes avec Sourdéac, les comédiens décident de convertir les deux parts en une rente de 1000 livres par an.

292 Les Italiens partageaient la salle de Guénégaud avec la Troupe du Roi jusqu'à la réunion qui les force à déménager à l'Hôtel de Bourgogne : leur loyer passe de 1200 livres à 2000 et il est décidé qu'une somme de 800 livres par an sera donnée par les comédiens de la rue Mazarine en compensation.

293 C'est le rôle de La Grange, l'orateur qui annonce entre les deux pièces représentées la programmation future pour attirer les spectateurs et les encourager à réserver les loges.

294 Sur le Théâtre des Italiens, voir Emile Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*; documents inédits recueillis aux archives nationales, Berger-Levrault, Paris, 1880 et Voir Delia Gambelli, *Arlechino a Parigi, Dall'Inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.

295 Evariste Gherardi cité par André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma, op.cit.*, p. 52.



Figure 23: La Troupe royale des Comédiens Italiens, projet pour l'Almanach royal de 1689, 1688. Source: BNF Musée de l'opéra. On distingue Mezzetin au centre, que Colombine dépouille de ses attributs (masque, chapeau, batte...); à gauche, Pierrot, Scaramouche et Pasquarel, et à droite, Isabelle et Aurelio, les deux amoureux; derrière eux, Polichinelle et le Docteur; la veuve de Domenico Biancolelli, mort à l'été 1688, se trouve en pleurs à l'arrière-plan. On peut lire en haut la célèbre formule: «Castigat ridendo mores». Source: Gallica.

Ces personnages masqués sont très appréciés par le public de l'époque ; Molière s'en est fortement inspiré pour écrire certaines de ses pièces²⁹⁶. Conduits par Tiberio Fiorelli, dit Scaramouche, les Italiens obtiennent la protection de Louis XIV, partageant avec la troupe de Molière, en plus de l'espace du Petit-Bourbon, le titre de « comédiens ordinaires du Roi ». En 1673, ils suivent sa troupe à l'Hôtel Guénégaud, puis s'installent à l'Hôtel de Bourgogne après la réunion des deux troupes, en 1680. Cette promotion n'est pas sans contreparties : les comédiens italiens doivent désormais répondre de leurs actes aux Gentilshommes de la chambre et dépendent de l'intendance des Menus plaisirs. Ils reçoivent un règlement des mains de la Dauphine, qui restructure les rôles de la troupe (douze acteurs : deux femmes et deux hommes pour les rôles sérieux, idem pour les rôles comiques, deux pour mener l'intrigue et deux vieillards). Ainsi encadré, on pourrait croire que l'art des Italiens ne menace pas directement les menées de la troupe de La Grange, mais ces derniers intègrent de plus en plus souvent des morceaux de scène

296 « La troupe de Molière paraît même de prime abord avoir une structure proche du type italien avec trois bouffons, Molière, Gros-René, Jodelet, deux jeunes premiers, La Grange et Du Croissy, deux amoureuses, la De Brie et la Du Parc, et une servante plus âgée, Madeleine Béjart. » Guy Boquet précise néanmoins que les rôles de Molière et de ses comédiens sont beaucoup plus diversifiés et ne se limitent pas à des caractéristiques archétypales. Guy Boquet, « Les Comédiens Italiens à Paris au temps de Louis XIV », in *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1979, p. 427.

en français. Lorsque les comédiens français vont exprimer leur mécontentement au roi, ce dernier prend le parti des Italiens, séduit par la défense spirituelle de Dominique Biancolelli, célèbre pour ses rôles d'Arlequin²⁹⁷. *Le Mercure Galant* expose l'ampleur du succès, dans un article sur la récente pièce de *l'Arlequin Prothée et avocat* :

Jamais la Comédie Italienne n'a été ny si applaudie, ny si suivie en France, qu'elle l'est présentement. Aussi les Comédiens Italiens ne sont-ils jamais si bien entrez dans nos manieres, qu'ils y entrent depuis quelque temps. Ils joignent l'utile à l'agreable, & il y a beaucoup à profiter dans toutes leurs Pieces, sur tout dans la derniere, où l'on connoist par le grand nombre de Procédures d'Arlequin Avocat, combien il est dangereux de plaider, & qu'il n'y a point de Procès qui ne puisse ruiner un Homme, quand mesme il ne s'agiroit entre les Parties que d'une chose de peu d'importance.²⁹⁸

La troupe n'hésite pas à s'attaquer aux failles de la justice française pour amuser la galerie, sans craindre les retombées d'une salve aussi directe contre les représentants du pouvoir. À partir des années 1680, les Italiens se spécialisent dans le spectacle parodique, construisant leurs œuvres pour ridiculiser les spectacles de l'Opéra et de la Comédie-Française. Cette verve satirique rencontre un vif succès mais les expose de plus en plus à la rancœur. L'épisode de *La Fausse prude* – sur lequel nous reviendrons – en 1697 leur fera perdre l'appui du roi : ils seront violemment chassés et ne pourront plus exercer leur art sur la scène officielle françaises pendant plusieurs décennies²⁹⁹.

Une autre menace venue d'Italie met en péril bien davantage les affaires de la Comédie-Française : l'opéra. Apparue à la fin du XVe siècle, il s'est imposé peu à peu à la société italienne puis en France, où il n'y avait auparavant que les ballets de cour très appréciés, qui réunissait déjà autour de la danse, les agréments du costume, de la musique, de la peinture, de la poésie, et du chant, mais qui ne pouvaient proposer une narration suivie et une dramaturgie construite³⁰⁰. Louis XIII et Louis XIV y prirent part, le Roi-Soleil pendant dix-huit ans dans plus de soixante-dix rôles. C'est Mazarin, dans son rôle de passeur de la culture italienne, qui révèle l'opéra aux Français en faisant jouer à une compagnie italienne *La Festa teatrale de la Finta Pazza* de Giulio Strozzi devant le roi, âgé de sept ans, en 1645. La France adhère à cette nouvelle forme et souhaiterait l'imiter mais les artistes français n'ont pas les connaissances nécessaires pour le faire. On s'en tient à renouveler les décors des pièces à machine, comme *l'Andromède* de Pierre Corneille, jouée en 1650 par la troupe royale. Il fallait attendre Lulli, alors Inspecteur des violons, qui mit plusieurs années à accepter l'idée que l'opéra pourrait être aussi français. La première pièce d'opéra français, *La Pastorale d'Issy*, mise en musique par Robert Cambert, fut auparavant

297 Il aurait dit : « En quelle langage Votre Majesté veut-elle que je parle ? », ce à quoi le roi aurait répondu : « Eh, parle comme tu voudras ! » Et Arlequin de s'exclamer, triomphal : « J'ai gagné mon procès ! ».

298 *Le Mercure Galant*, octobre 1683, pp. 332-334.

299 Il faut attendre la mort de Louis XIV et la Régence pour que les Italiens soient à nouveau autorisés à jouer.

300 Bien que Balthasarini, aussi connu sous le nom de Beaujoyeux, avait tenté de composer des ballets obéissant à une intrigue à la fin du XVIe siècle.

composée par Perrin en 1659 et jouée à Issy où elle rencontra un immense succès³⁰¹. Perrin obtient alors le droit d'ouvrir la première « académie de musique et de poésie » à Paris. Son privilège octroyé en 1669 reviendra très vite à M. de Lulli, qui le lui rachète en 1671 et fonde alors l'Académie royale de musique. Depuis 1660, la mode est donc à l'opéra pour le public parisien, la cour, et le roi surtout, qui semble marquer une préférence de plus en plus nette pour cet art abandonnant peu à peu ses amours théâtrales de jeunesse. Paul Hazard explique ce changement de la façon suivante : « D'où vient cette passion ? — Les hommes ont éternellement besoin de pathétique ; la tragédie, qui, dès la fin du siècle n'est qu'imitation, que mécanisme, n'en fournit plus. Donc, la musique en fournira. Une exigence psychologique aboutit à une transformation de l'art, à une forme nouvelle. »³⁰² L'émotion de l'opéra vient supplanter celle de la tragédie, qui ne parvient plus à se renouveler après Corneille et Racine.

En 1680, le temps est déjà loin où le roi faisait dresser des théâtres où il passait³⁰³ et dansait dans les fantaisies conçues par Molière et Lulli³⁰⁴. Il n'a plus la fraîcheur de ses vingt-huit années, mais quarante-deux ans. Si son règne est très loin de finir, il quitte le temps estival de sa vie, pour entrer dans un automne interminable. Ce n'est pas encore la dureté hiémale d'une fin de règne où le roi ne se passionnera plus que pour la musique religieuse³⁰⁵. Mais la disparition des trois plus grands auteurs du siècle – deux ayant pris leur retraite et le troisième étant mort – conduit le roi à se tourner vers le dernier grand génie restant. C'est le compositeur Lulli, qui obtient de son protecteur, non seulement le Palais-Royal – réclamé par l'intrigant Italien à la mort de Molière – pour y donner ses représentations, une aide financière très importante pour contribuer aux répétitions et aux décors, mais aussi une série de privilèges conséquents pour développer le goût et même la frénésie de l'opéra dans les esprits parisiens. Lulli obtient par exemple l'interdiction d'inclure plus de deux chanteurs et six instruments sur scène dans les autres lieux de spectacles. Aucun de ses musiciens et danseurs ne peuvent participer à un spectacle qu'il ne dirige pas. Il faut obtenir le consentement du roi avant tout concert. Enfin, si un ouvrage est entièrement chanté, celui qui le produit est passible d'une amende de 10 000 livres et se voit confisquer tout son

301 Le roi demanda même qu'on la fît jouer au château de Vincennes en mai 1659.

302 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 275.

303 Louis XIV écrit en 1659 : « nous vous écrivons cette lettre pour vous mander et ordonner qu'incontinent après l'avoir lue, vous ayez à permettre à ladite troupe de Belleruche de faire dresser un théâtre et un parterre dans le jeu de paume de Barbarin, afin que nous et les personnes de notre cour et suite puissions prendre à la comédie notre divertissement, et à ce ne faites faute, car tel est notre plaisir. » in A. Detcherry, *Histoire des théâtres de Bordeaux*, Bordeaux, 1860, p. 16.

304 On sait que Louis XIV interpréta à la fois un berger, le roi Cyrus et une nymphe à l'occasion du Ballet des Comédies le 2 décembre 1666. Sur la symbolique politique de la danse royal, voir Gabriella Asaro, « Le roi danse : Louis XIV et la mise en scène du pouvoir absolu », in *Histoire par l'image*, [En ligne], URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/roi-danse-louis-xiv-mise-scene-pouvoir-absolu> (Consulté le 06/08/2019)

305 « Ce fut autre chose quand Louis XIV repentant eut jugé à propos d'associer la France à sa pénitence et de lui faire expier des fautes qu'elle payait déjà si cruellement. Il cessa alors de s'intéresser au théâtre, et l'on put attaquer la comédie sans avoir à craindre de censurer un des goûts du roi. » ; Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, *op.cit.*, p. 254.

matériel.³⁰⁶ Si les administrateurs chargés de contrôler les abus étaient peu réactifs dans les années 1680, ces mesures restèrent prohibitives et laissèrent tout le champ nécessaire à Lully pour continuer d'exercer son art sans aucune difficulté et obtenir les honneurs de toute l'Europe, comme en témoigne cette présentation élogieuse d'un contemporain :

Dans une salle de ce palais est le théâtre, où l'on représente les opéras du fameux Mr. de Lully, qui attirent tous les jours une foule de personnes qui aiment la musique. On ne donne point en Europe de plus agréables spectacles, soit pour la danse, soit pour la symphonie, ou enfin pour la singularité des habits. Mais ce que l'on doit considérer davantage est l'accord merveilleux de la musique française avec l'italienne, qui avait été regardée auparavant comme une chose impossible, et où cependant cet auteur a très bien réussi. Aussi le goût du siècle a su récompenser son génie extraordinaire, car il tire un très grand profit de la représentation de ses pièces, dont les vers sont ordinairement de monsieur de Quinault, de l'Académie française. Monsieur Corneille le jeune y a aussi travaillé, et c'est lui qui a fait Bellerophon.³⁰⁷

Alors que Louis XIV ne daigne plus venir aux représentations théâtrales qui sont présentées dans son propre palais, il continue à paraître sur scène quand il s'agit d'opéra : il est présent dans l'une des entrées de *L'Églogue de Versailles* en 1685, composé bien évidemment par Lully, témoignage de son estime pour le musicien et de l'amour éternel qu'il voue à son art. Le compositeur jouit de ses privilèges jusqu'à sa mort, en 1687, suivi par celle de Philippe Quinault, qui écrivait les poèmes mis en musique peu après. Le succès de l'opéra leur survivra avec l'apparition d'un nouveau genre : l'opéra-ballet à la fin du siècle. Il présente des sujets plus légers, des personnages originaux et parfois très comiques, et remplace le merveilleux mythologique par l'exotisme.

L'opéra est apprécié parce qu'il mêle la musique aux plaisirs visuels, tout en stimulant l'imagination en reprenant une intrigue bien souvent mythologique. Les spectacles de Lully intègrent, en plus du chant et de la musique instrumentale, de somptueux ballets et des décors qui provoquent, selon la légende construite par *Le Mercure Galant*, l'éblouissement des diplomates marocains. L'aspect artificiel de l'exercice que note Charles Dufresny à travers les yeux de son Siamois³⁰⁸ ne gêne nullement les spectateurs qui s'y précipitent. Preuve que l'opéra est un

306 Ordonnance du 30 avril 1673, confirmée par celles du 21 mars 1675, 27 juillet 1682, 17 août 1684. Voici l'extrait d'une des ordonnances : « Sa Majesté voulant que le sieur de Lully puisse paisiblement jouir du Privilège qui lui a été accordé par ses Lettres Patentes du mois de Mars 1672 pour l'établissement de l'Académie royale de Musique, avec défense à toute personne d'établir des Opéra dans quelque lieu du Royaume que ce puisse être, sans la permission dudit sieur de Lully ; & comme par plusieurs Ordonnances, notamment par celle du 27 juillet 1682. Elle a fait défense à ses Comédiens français & Italiens, de se servir d'aucunes Voix externes pour chanter dans leurs Représentations, ni de plus de deux Voix d'entr'eux ; Comme aussi d'avoir un plus grand nombre de Violons que six, ni de se servir d'aucuns Danseurs dans leurs Représentations... » in Jules Bonnassière, *La Comédie-Française. Histoire administrative (1658-1757)*, Paris, Didier, 1874, p. 215.

307 Germain Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris, Legras, 1684.

308 « Disons un mot des habitants naturels du pays de l'Opéra : ce sont des peuples un peu bizarres ; ils ne parlent qu'en chantant, ne marchent qu'en dansant, et font souvent l'un et l'autre lorsqu'ils en ont le moins d'envie. Ils relevent tous du souverain de l'orchestre, prince si absolu, qu'en haussant et baissant un sceptre en forme de rouleau qu'il tient à sa main, il règle tous les mouvements de ce peuple capricieux. Le raisonnement est rare parmi ces peuples : comme ils ont la tête pleine de musique, ils ne pensent que des chants et n'expriment que des sons : cependant ils ont poussé si loin la science des notes, que si le

argument pour attirer les foules, les comédiens du Français décident de reprendre – avec un grand succès – l'*Andromède*, pièce à machine et à parties chantées en 1682.



Figure 24: Gravure de François Chauveau représentant le troisième acte de l'*Andromède* de Pierre Corneille. Source: BNF Gallica.

Le sentiment de déclin de l'art dramatique que Louis XIV pressent est peu à peu partagé par les amateurs de théâtre³⁰⁹ : Germaine Brice, qui s'était enthousiasmé pour l'opéra de Lulli, écrit sur le nouveau théâtre de Guénégaud qu'« on y représente souvent des pièces nouvelles qui sont fort agréables, mais qui ne sont pas de la beauté de celles de M. Corneille, ni de celle de M. Racine, pour le sérieux, non plus de celles du fameux Molière pour le comique. » Mais :

Tous les étrangers conviennent cependant que la scène française est la plus belle et la plus magnifique de l'Europe, soit pour la décoration du théâtre, soit pour la beauté des pièces que l'on y représente, les comédiens n'épargnant rien d'ailleurs pour satisfaire les spectateurs par la richesse des habits dont ils se parent. Il y en a même quelques-uns d'entre eux qui composent des pièces, ce qui fait qu'ils en sont beaucoup plus habiles, et qu'ils entrent bien mieux dans le caractère qu'ils représentent.³¹⁰

À deux pas du théâtre Guénégaud, pour les spectateurs qui souhaitent se divertir sans se ruiner, le Pont-Neuf, la Foire Saint-Germain (sur la Rive Gauche, de la période hivernale jusqu'à Pâques) et la Foire Saint-Laurent (sur la Rive Droite, de juillet à septembre) offrent une myriade de petits spectacles de bateleurs mêlant avec beaucoup d'inventivité jeu d'acteurs, marionnettes géantes, chants, acrobaties, danse de corde et danse mais aussi des machines surprenantes, et parfois même des animaux (comme l'âne savant de la pièce *L'Âne de Lucien ou le voyageur ridicule*). L'espace

raisonnement se pouvoit noter, ils raisonneroient tous à livre ouvert. » Charles Dufresny, *Amusements sérieux et comique d'un voyageur siamois*, op.cit., p. 222.

309 Les trois grands dramaturges sont considérés comme supérieurs à tous les auteurs vivants de la fin du XVIIe. Voir Jacques William, *La vie quotidienne au Marais au XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1977, p. 154.

310 Germain Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, op.cit., p. 56.

a été choisi à dessein : entre le Louvre et la Rive Gauche, le va-et-vient est constant. C'est un des grands centres de la vie populaire parisienne. La foire réunit une foule bigarrée réunissant ces artistes de théâtre de rue et des commerçants de toutes sortes (vendeurs de produits miraculeux, faiseurs de prodiges et autres arracheurs de dents). Le contexte d'exercice de cet art est bien différent de celui que pratique les comédiens du Français : le bruit ambiant et la désinvolture des passants qui ne sont que des spectateurs éphémères sont autant de contraintes qui obligent les forains à présenter des divertissements dont la dimension visuelle est centrale et où le texte revêt une importance moindre. Tout l'inverse du théâtre *intra muros* de l'époque en somme. Le lieu est mal famé et sa réputation fait fuir certains provinciaux qui craignent pour leur bourse et pour leur vie : un cadavre disparaissait rapidement, jeté la tête la première dans la Seine. Mais ce théâtre spontané jouit d'une popularité immense, qui ne se limitent pas aux classes désargentées : « la nuit, après le bal ou l'Opéra, on y voyait arriver des groupes de courtisans en compagnie de grandes dames masquées, qui exposaient leur personne délicate aux bousculades. »³¹¹. Henri IV y allait régulièrement jouer au brelan, Louis XIV trouva cela inconvenant. C'est peut-être la liberté d'accès qui déplaisait au Roi-Soleil et c'est pourtant le premier atout de la Foire : pas de billet à acheter, pas de contrôle à l'entrée. Depuis François Ier, qui a octroyé un droit de franchise aux forains, les dispensant de demander une permission aux Confrères de la Passion pour monter leurs spectacles, cette zone (qui reste sous la juridiction de l'Église jusqu'à 1789) a échappé et échappe encore en 1680 au contrôle de l'État : c'est sur le Pont-Neuf que les libraires diffusent leurs pamphlets contre le roi et leurs écrits les plus acerbes lors de la Fronde. Ici, les chanteurs de complaintes s'inspirent de l'actualité pour créer des parodies en musique. Le pouvoir fait dresser des potences pour rappeler le danger de s'opposer à lui, mais il ne parviendra jamais à contenir l'expression de ce théâtre à l'air libre³¹².

Comme la Faculté de Médecine qui s'inquiéta de la concurrence que lui faisaient les arracheurs de dents du Pont-Neuf, les comédiens de Guénégaud s'insurgèrent au nom de leur statut privilégié auprès de Louis XIV, mais seulement à partir des années 1690. Eux qui ne pouvaient attaquer ni la farce italienne, ni l'opéra de l'intrigant Lulli, mirent toute leur énergie à faire interdire ces spectacles de foire, en imposant aux bateleurs des restrictions de plus en plus difficiles à tenir (interdiction de danser, de chanter et même de prononcer une seule parole en français durant leurs représentations), mais qui furent autant de contraintes créatives renouvelant l'art populaire de la Foire : les spectateurs étaient mis à contribution dans les « pièces à la muette » pour prononcer les dialogues, des cartons étaient utilisés comme des bulles de bande dessinée, les comédiens baragouinaient ou fredonnaient leur texte pour se faire comprendre du public. Le jeu de

311 Roland Auget, *Fêtes et spectacles populaires*, Flammarion, 1974, p. 44.

312 Sur le sujet, voir Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire, Des tréteaux aux boulevard*, Voltaire Foundation, Oxford, 2002.

distanciation brechtien entre le spectacle représenté et la réalité est déjà en place dans cette expression dramatique du XVIIe siècle, sans parler de sa profonde dimension critique et politique.

B. LA CONSTRUCTION DU *CONSENSUS* ET L'INÉVITABLE *DISSENSUS*

À l'opposé de la liberté de ton et de geste des comédiens du Pont-Neuf, le contrôle de cette nouvelle institution étatique qu'est la Comédie-Française se met en place inévitablement dans les années 1680. De l'horizontalité souhaitée par les comédiens rivaux, obligés de coopérer, on passa progressivement à un système d'encadrement strict où le roi et ses représentants ont bien souvent le dernier mot pour toutes les décisions importantes, qu'elles soient esthétiques ou économiques.

B.1. UNE INSTITUTION SOUS CONTRÔLE ?

Il s'agit d'emblée d'apporter une explication et une justification à l'utilisation du terme « propagande » pour qualifier le processus politique de persuasion mis en place par la monarchie française à l'époque que nous étudions. Le terme de « propagande » est préférablement utilisé pour décrire les différents systèmes d'information totalitaires du XXe siècle, comme dans le stalinisme ou le nazisme. L'absolutisme, s'il partage des caractéristiques avec les régimes autocratiques dictatoriaux, entrerait plutôt dans le domaine de l'encomiastique. Ce terme désigne en effet l'ensemble des productions de discours élogieux, dont les meilleurs exemples sont l'écriture poétique ou historiographique de Racine, journalistique du *Mercure Galant* ou moraliste d'un Boileau ou d'un Bossuet. Toute personne de qualité qui produit un discours ayant pour vocation d'être rendu public, le rédige en le destinant inconsciemment au roi – quand il ne le lui dédie pas explicitement dans sa préface. Toute parole proférée se doit, in fine, de refléter la grandeur, la beauté, la puissance de la France et de son génial demiurge royal. La critique n'a pas sa place dans ce système de composition ou alors de manière sous-jacente, dans l'ombre. Dans ce fonctionnement qui est celui de l'Ancien Régime, les auteurs ne sont pas contrôlés de bout en bout, comme dans un contexte de propagande, mais ils comprennent bien l'intérêt qu'ils ont à choisir l'éloge plutôt que le blâme. La censure s'applique de manière imparfaite comme nous le verrons pour les représentations de la Comédie-Française, car elle n'a pas besoin de s'appliquer avec dureté, le pouvoir en place ne rencontrant que très peu de résistance. Mais les visées de ces deux systèmes sont les mêmes : créer le *consensus* dans tous les esprits autour de valeurs communes inattaquables.

Nous avons su montrer que la domination de la France sur l'Europe était fondée tant sur la puissance militaire que sur une forme d'hégémonie culturelle, ce que résume parfaitement la citation de Voltaire suivante :

Pendant que le royaume acquérait tant de force au dehors, on ne voyait au dedans que les arts en honneur, l'abondance, les plaisirs. Les étrangers venaient en foule admirer la cour de Louis XIV. Son nom pénétrait chez tous les peuples du monde.³¹³

Le philosophe met sur un plan temporel un lien qui apparaît davantage comme logique : la « force au dehors » est complétée par une « force intérieure » d'ordre intellectuel et esthétique qui donne son aura au pays. De nombreuses études³¹⁴ ont été faites sur la figure du souverain « protecteur des Arts et des Lettres », qui contrôle, par son action de mécène, les artistes à son service. Louis XIV poursuit l'entreprise du Cardinal Richelieu³¹⁵ pour qui l'art était au service de la politique et la politique devait s'inspirer de l'art dans une logique de symbiose. Il faut construire la grandeur de la Nation française de la même manière que le roi fait construire Versailles, où il s'installe définitivement le 5 mai 1682 : dans une recherche constante de la perfection idéale et de la magnificence extrême. Parallèlement à la création d'une Académie de peinture, de sculpture, de musique, d'architecture, La Comédie-Française, dont nous allons expliquer les origines, est appelée à jouer ce rôle sur le plan du divertissement théâtral. Si l'on en croit Louis XIV, il y a là un enjeu politique de premier plan :

Un prince, et un roi de France, peut encore considérer quelque chose de plus dans ces divertissements publics, qui ne sont pas tant les nôtres que ceux de notre cour et de tous nos peuples... Cette société de plaisirs, qui donne aux personnes de la cour une honnête familiarité avec nous les touche et les charme plus qu'on ne peut dire. Les peuples, d'un autre côté, se plaisent au spectacle, où au fond on a toujours pour but de leur plaire ; et tous nos sujets, en général, sont ravis de voir que nous aimons ce qu'ils aiment, ou à quoi ils réussissent le mieux. Par là nous tenons leur esprit et leur cœur, quelquefois plus fortement peut-être, que par les récompenses et les bienfaits ; et à l'égard des étrangers, dans un État qu'ils voient florissant d'ailleurs et bien réglé, ce qui se consume en ces dépenses qui peuvent passer pour superflues, fait sur eux une impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur, sans compter encore que l'adresse en tous les exercices du corps, qui ne peut être entretenue et confirmée que par là, est toujours de bonne grâce à un prince, et fait juger avantageusement, par ce qu'on voit, de ce qu'on ne voit pas.³¹⁶

Le divertissement permet de « tenir » les esprits et les cœurs, d'agir directement sur leur représentation du monde. Le roi évoque trois types de « cibles » : les courtisans, le peuple et les visiteurs étrangers. Les spectacles et les arts permettent de construire un lien de plaisir entre le monarque et ses sujets les plus éduquées, d'égayer les gens du peuple, et d'éblouir les observateurs venus d'ailleurs. Ils ont donc une fonction politique tout à fait évidente, à l'opposé d'une vision superficiellement utilitariste, considérant ces divertissements comme des « dépenses superflues » : les spectacles, et le théâtre qui est encore l'art le plus populaire, sont effectivement

313 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, op.cit., p. 288.

314 Voir notamment Gérard Sabatier, *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Champ-Vallon, 2010 et Deborah Blocker, *Instituer un art : politiques du théâtre dans la France du premier XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 2009.

315 Un texte de 1671 évoque déjà le rôle du Cardinal dans le développement du génie dramatique du siècle : « La passion du Cardinal de Richelieu pour le théâtre a porté la Comédie-Française à sa dernière perfection, et a fait naître dans notre siècle des poètes dramatiques qui effacent presque les anciens. » in Dominique Bouhours, *Les Entretien d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, [En ligne], URL : <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=2227> (Consulté le 10/02/2017)

316 Louis XIV, *Mémoires*, Paris, Plon, 1923, p. 122.

vecteurs de *consensus*, au sens où Jacques Rancière entend ce terme, que nous avons déjà expliqué dans l'introduction. Mais cette conception de la fonction du théâtre ne peut perdurer si le roi se détache de cet art, comme cela semble être le cas dans la période qui nous intéresse.

B.1.1. LE ROI NE DANSE PLUS : L'ABANDON DU THÉÂTRE

L'année 1683 marque un tournant dans le règne de Louis XIV et a des conséquences importantes dans tous les domaines, spécialement pour la Troupe du Roi. La Reine, Marie-Thérèse d'Autriche, meurt le 30 juillet 1683. La Grange interrompt la représentation au Français et fait comprendre à l'assistance que quelque chose de grave est arrivé, sans prononcer le nom de la Reine. Tout Paris, toute la France est en deuil. Le théâtre est fermé pour dix-sept jours, dans une période où la fréquentation est moindre mais le manque à gagner est néanmoins significatif. La légèreté du début du règne est définitivement perdue. Le marquis de Dangeau écrit le 16 octobre 1684 : « Le Roi fut plus d'un an sans aller à la comédie après la mort de la Reine. »³¹⁷ Le processus commencé s'accélère : alors que le roi jouait jusque dans les années 1670 le rôle de prescripteur, insufflant par le haut les critères du bon goût et validant les nouvelles créations, il s'éloigne soudain de l'art dramatique, comme l'explique Eugène Despois :

Mais vers 1680, le roi semble perdre le goût du théâtre ; il n'assiste qu'assez rarement, — Dangeau le remarque — aux représentations données à Versailles, et quand il y paraît, c'est pour désapprouver parfois les pièces et s'y ennuyer. Les représentations n'en ont pas moins lieu régulièrement, sauf dans les dernières années, où des deuils répétés, plus que la misère publique et les désastres, viennent souvent les interrompre. Pendant cette seconde partie du règne de Louis XIV, on peut et on doit reconnaître que dans le choix du répertoire et le succès des pièces représentées, la cour a eu un goût distinct de celui du roi.³¹⁸

Effectivement, le marquis de Dangeau note inlassablement dans ses mémoires que le roi s'égaie à la chasse, puis qu'il y a comédie mais que le roi n'y assiste pas³¹⁹. À force, la cour n'a même plus droit au spectacle qui est tout bonnement supprimé : « le soir, il n'y eut ni appartement, ni comédie. »³²⁰ Louis XIV s'éloigne des divertissements et se tourne vers la religion d'une façon radicale, sous la sévère influence de Mme de Maintenon, conseillère et bientôt épouse de l'ombre. Dangeau note le 16 février 1687 : « Le roi a réglé, qu'il n'y auroit plus de comédie ici le dimanche durant le carême, ni d'opéra à Paris ces jours-là ». Pendant la quinzaine de Pâques, les comédiens ne peuvent ni jouer à la cour, ni jouer à Paris ; il en va de même à la mort d'un prince ou quand le roi est malade (ce qui ne manque pas d'arriver). Dès qu'il y a comédie, le monarque semble fuir littéralement l'art qui l'avait tant passionné : « Le roi s'en alla après avoir joué aux portiques et avant que la comédie commençât. »³²¹ Les occupations de Louis XIV se resserrent sur

317 Philippe de Courcillon, Marquis de Dangeau, *Abrégé des Mémoires ou Journal du Marquis de Dangeau, Tome premier : 1684-1694, op.cit.*, p. 36.

318 Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV, op.cit.*, p. 285.

319 Par exemple, le 24 et le 25 septembre 1684, le 5 octobre 1684, le 14 octobre 1684.

320 Voir par exemple : le 20 janvier 1685, le 1^{er} janvier 1687, le 12 février 1687

321 26 septembre 1687

la gestion des affaires d'État et la religion, comme en témoigne le programme royal que Dangeau établit à la fin de l'année 1684 :

Voici quelles étoient les occupations du roi toute cette année-là. Il se levait entre huit et neuf d'ordinaire ; dès qu'il étoit habillé il s'enfermoit avec ses ministres jusqu'à midi et demi. Il sortoit à cette heure- là de son cabinet, faisoit avertir madame la Dauphine qu'il étoit prêt pour entendre la messe, et toute la maison royale alloit à la messe, où l'on avoit une excellente musique. On sortoit d'ordinaire de la messe entre une et deux heures (...) Après-dîner, le roi rentrait un moment chez madame la Dauphine, puis se renfermoit chez lui à travailler, ou bien sortoit. À sept ou huit heures du soir, il alloit chez madame de Maintenon jusqu'à dix heures, l'heure de son souper, puis revenoit souper chez madame la Dauphine. En sortant de table, il entroit un moment chez elle, lui donnoit le bonsoir, puis passoit chez madame de Montespan, où il demouroit environ jusqu'à minuit, et le petit coucher étoit ordinairement fini à minuit et demi, au plus tard à une heure. (...)

Les dimanches, il y avoit toujours conseil d'État où étoit le roi, M. le chancelier, M. de Louvois, M. de Croissy, et M. Pelletier, contrôleur général des finances. Le lundi, conseil d'État. Le mardi, conseil des finances où étoit le roi, Monseigneur, M. le chancelier, M. le maréchal de Villeroy, M. le contrôleur général, M. Pussortet, M. Boucheraï. Mercredi, conseil d'État. Jeudi, conseil d'État. Vendredi, conseil de conscience avec M. l'archevêque de Paris d'abord, et ensuite avec le père de la Chaise, chacun en particulier. Samedi, conseil des finances.³²²

Comme unique divertissement dans ce programme quotidien, il n'est plus fait mention que des « jours d'appartement » où le roi « jouait au billet jusqu'à neuf heures » puis se retirait avant le début du bal. La comédie n'a plus sa place dans l'agenda de Louis XIV. Le désintérêt conduit au mépris puis à la condamnation de la comédie³²³. Voici le sermon que le roi entend le premier dimanche de carême 1686 :

En vain, on s'efforce d'excuser les théâtres comme des écoles où l'on épure l'esprit et où l'on corrige les mœurs ; en vain on tâche de rapprocher leurs maximes de celles de l'Évangile, d'interpréter la religion en leur faveur. C'est un attentat fait à la morale chrétienne, un blasphème contre la vérité dont toutes les lois divines demandent justice, comme d'un crime énorme et du plus grand scandale qu'il y eut jamais ; les spectacles sont l'œuvre du démon.³²⁴

Louis XIV, influencé par Mme de Maintenon, ne peut rester indifférent à cette diatribe. Même Molière devient la cible de Bossuet en 1694³²⁵ sans que personne ne s'en émeuve, et la Duchesse d'Orléans écrira en 1702 : « le roi ne veut plus de comédies. Tant qu'il y allait, ce n'était pas un péché... »³²⁶

Seul Monseigneur le dauphin garde encore de l'intérêt pour les divertissements dramatiques et l'on peut faire l'hypothèse qu'ils sont surtout donnés pour son bon plaisir, à la période que nous étudions. Dangeau raconte le 30 novembre 1684 que « L'après-dînée, [Monseigneur] fit jouer devant lui ; ensuite Madame la Dauphine et lui se firent lire la comédie de Don Sanche

322 Philippe de Courcillon, Marquis de Dangeau, *Abrégé des Mémoires ou Journal du Marquis de Dangeau, Tome premier : 1684-1694, op.cit.*, 31 décembre 1684, p. 52.

323 Cette critique du théâtre n'est pas nouvelle et s'inscrit dans une querelle très ancienne, celle de la moralité du théâtre, qui dépasse le cadre de la France. Sur ce sujet, voir François Lecercle, Clotilde Thouret (dir.), « La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle », in *Littératures classiques*, n° 98 et 99, 2018-2019.

324 Sermon du père Jean Soanen cité par Mazouer, tome 3, p. 15.

325 Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694.

326 Jacques William, *La vie quotidienne au Marais au XVIIe siècle, op.cit.*, p. 157.

d’Aragon. » Un jour où la femme du dauphin indisposée doit être portée au lit, Dangeau précise : « Le soir elle se trouva mal en entrant à la comédie, où elle n’alla que par complaisance pour Monseigneur. »³²⁷ La dauphine fait un effort pour plaire à son mari, qui n’hésite pas par contre à abandonner sa femme souffrante pour un spectacle nouveau : « Madame la Dauphine au sortir du dîner se trouva mal, et se mit au lit, où elle demeura tout le jour. Monseigneur alla le soir à la comédie nouvelle qu’a faite Baron, qui est une farce en prose. »³²⁸ Où qu’il aille, le dauphin cherche la comédie : à Strasbourg, « Monseigneur suivit le roi partout, et va les soirs à la comédie avec les princesses. »³²⁹

B.1.2. LA DAUPHINE, SURINTENDANTE DES SPECTACLES

On dit communément que le roi administre la Comédie-Française, d’abord parce qu’il en détient une demi-part en tant qu’actionnaire, surtout parce que la centralisation du pouvoir lui donne juridiction sur tous les domaines de l’État, et le théâtre en fait partie. Mais Louis XIV n’a ni le temps ni l’envie de s’occuper quotidiennement des affaires de Guénégaud. Il a nommé des personnes pour cela : l’Intendant des Menus plaisirs³³⁰, les Gentilshommes de la Chambre, la Surintendante des spectacles, à partir de 1684. Qui décide concrètement des orientations économiques et esthétiques et comment s’organise la chaîne de commandement entre les différents représentants d’État ? C’est en étudiant comment le pouvoir s’empare de l’administration du théâtre que nous pouvons comprendre qui tire réellement les ficelles de cette nouvelle institution.

Selon Sabine Chaouche, « il n’existait pas de “Directeur” de la Comédie-Française, comme il pouvait en exister un à l’Académie royale de musique ou au Théâtre de la Monnaie à la même époque à Bruxelles, directeur qui serait chargé d’embaucher de jeunes recrues, voire d’établir des contrats pour s’assurer temporairement les services de tel ou tel artiste réputé. »³³¹. Mais les comédiens ne décidaient pas seuls : « Les quatre Gentilshommes de la Chambre administraient en haut-lieu les affaires de la Comédie, de même que l’intendant, chargé de veiller au bon déroulement de ses activités ou à la bonne tenue de la caisse et des livres de compte. (...) Ils veillaient aussi aux intérêts des spectateurs, contrôlant la qualité du spectacle et la programmation. Ils arbitraient les conflits entre acteurs... »³³²

On peut lire effectivement en juin 1684 :

Les ordres qui viendront de la part de messieurs les Premiers Gentilshommes de la Chambre du roi aux comédiens seront mis entre les mains du Contrôleur général de l’Argenterie et Menus

327 1^{er} février 1686.

328 17 mars 1685.

329 24 mai 1687.

330 Sur le fonctionnement de cette administration, voir l’ouvrage suivant qui s’intéresse davantage au XVIII^e siècle : Pierre Jugie et Jérôme de La Gorce (dir.), *Les Menus Plaisirs du roi, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUPS, 2013.

331 Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, op.cit., p. 13.

332 *Ibid.*

plaisirs en exercice qui en délivrera des copies signées de lui toutes les fois que les comédiens l'en requerront. Et pour ce qui concerne la troupe en général et les rôles des pièces à jouer en particulier, aucun des comédiens ne pourra distribuer lesdits rôles, ni faire autre chose concernant le théâtre que de leur consentement, et, en cas de difficultés, ils s'adresseront à leurs supérieurs. À l'égard des pièces pour la cour, on leur prescrira les rôles qu'ils doivent jouer.³³³

Mais ce qui n'est pas encore édicté se fait déjà en pratique en 1681 : durant l'été, on demande en effet aux comédiens tragiques de préparer pour la cour l'*Oreste* de Le Clerc. C'est le duc de Richelieu qui souhaite faire une faveur à son ami en tentant de le remettre au goût du jour ; Duché fait pression sur La Grange, demeuré à Paris, pour que ses collègues obtempèrent, mais les comédiens restés à Guénégaud leur reprochent leur opportunisme. Après discussions et face à l'insistance de Duché, les comédiens apprennent les rôles, distribués par l'auteur qui est bien entendu présent, et l'on joue *Oreste* devant le roi au début de septembre 1681. La tragédie sera reprise trois fois (les 10, 12 et 14 octobre de la même année) à Guénégaud, puis elle retrouvera dans les abîmes de l'oubli.³³⁴

Ces voyages à la cour occasionnent des malentendus : alors que les comédiens se déplacent à Fontainebleau à la fin du mois de septembre 1681, ils apprennent que le roi est parti précipitamment le 26 pour Strasbourg et que leurs représentations sont annulées. À l'inverse, le registre de La Grange nous apprend une désagréable expérience qu'ils vécurent : à son retour, en novembre 1681, le roi ordonne qu'on joue *Le Bourgeois gentilhomme* mais l'ordre n'est pas transmis aux comédiens. « Ce jour, on devoit aller à St Germain pour *Le Bourgeois gentilhomme*, mais comme il n'y avoit point eu d'ordre, on manqua d'y aller ; ce qui fit une affaire à la Compagnie dont on alla dire les raisons à Monseigneur le Duc de Saint-Agnan, Premier Gentilhomme. », écrit La Grange. Ces deux épisodes montrent que la Troupe est à la merci des caprices de la cour et doit s'y plier humblement, même quand elle est dans son bon droit.

La situation ne s'améliore pas lorsque Louis XIV décide de confier sa Troupe, non pas à son fils à qui il souhaite offrir des préoccupations plus nobles, mais à sa belle-fille, Madame la dauphine, nommée Surintendante des Spectacles en 1684. Il nous faut revenir sur la courte vie de Marie-Anne de Bavière³³⁵ (elle disparaît avant de fêter ses trente ans) car le caractère de cette femme désœuvrée aura des conséquences sensibles sur les affaires des comédiens du roi.

La dauphine s'ennuie. Avant d'arriver à Paris, son existence de petite fille n'a consisté qu'à se préparer à son futur mariage avec son cousin, Louis de France, fils de Louis XIV que l'on nomme le « Grand Dauphin ». Elle apprend l'italien et le français, qu'elle maîtrise tout particulièrement. Ayant atteint la vingtaine, elle part pour Strasbourg. Le roi qui veut savoir à quoi ressemble sa future belle-fille envoie l'un de ses conseillers qui lui revient en disant : « Sire, sauvez le premier

333 Cet arrêté du 18 juin 1684 est signé de la main du duc de Créqui, Premier Gentilhomme de la Chambre. In Eugène Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV, op.cit.*, p. 346.

334 Préface de Thierry Edouard, *Registre De La Grange (1658-1685)*, Paris, Jules Claye, 1876, p. XXX.

335 Sur la vie de la Dauphine, voir Émile Collas, *La belle-fille de Louis XIV*, Paris, Emile Paul frères, 1920.

coup d'œil et en serez bien content ». C'est la marquise de Sévigné, qui se délecte de cette anecdote dans sa lettre du 13 mars à Madame de Grignan, et réalise une description nuancée de la princesse allemande :

il y a quelque chose à son nez et à son front, qui est trop long, à proportion du reste ; elle fait un mauvais effet tout d'abord. Mais on dit qu'elle a une si bonne grâce, de si beaux bras, de si belles mains, une si belle taille, une si belle gorge, de si belles dents, de si beaux cheveux, et tant d'esprit et de bonté, caressante sans être fade, familière avec dignité, enfin tant de manières propres à charmer, qu'il faut lui pardonner ce premier coup d'œil...

Le mariage est malgré tout célébré le 7 mars 1680. La Comédie-Française n'existe pas encore. Le bon caractère que lui prête Sévigné ne dure pas. La cour juge qu'elle ne se plaît pas dans son pays d'adoption : elle n'aime pas recevoir et ne s'entend qu'avec sa femme de chambre, allemande elle aussi. On apprend par le marquis de Dangeau que la dauphine avait reçu de l'électeur de Bavière en 1686 un petit Turc nommé Houssi pour combler sa solitude. Mais ce présent ne suffit pas à lui rendre sa bonne humeur, comme l'écrit sournoisement Voltaire :

La dauphine de Bavière, devenue mélancolique et atteinte d'une maladie de langueur qui la fit enfin mourir en 1690, se refusa à tous les plaisirs, et resta obstinément dans son appartement. Elle aimait les lettres ; elle avait même fait des vers ; mais, dans sa mélancolie, elle n'aimait plus que la solitude.³³⁶

Plutôt élogieuse sur cette femme, Madame de Sévigné évoque pourtant elle aussi ce manque d'intérêt apparent : « On lui propose de jouer : “Je n'aime point le jeu.” On la prie d'aller à la chasse : “Je n'ai jamais aimé la chasse. - Qu'aimez-vous donc ? - J'aime la conversation, j'aime à être paisiblement dans ma chambre, j'aime à travailler.” Et voilà qui est réglé et ne se contraint point. »³³⁷

Plusieurs commentateurs de l'époque lui prêtent un naturel chagrin et un mauvais tempérament. Le marquis de Sourches, au début de ses mémoires, la présente ainsi : « Madame la Dauphine était une princesse qui avait beaucoup d'esprit, mais elle ne lui permettait pas de faire voir son étendue en toutes sortes d'occasions. » Puis il précise dans une note :

Elle avait tenu cette conduite dans le commencement de son mariage, mais depuis elle s'était un peu brouillée avec le Roi par son humeur particulière, ne prenant plaisir à rien et peu complaisante ; elle l'était néanmoins beaucoup pour son mari, dans elle avait grand soin de cultiver l'amitié.³³⁸

Trop de témoignages évoquent le même portrait pour qu'on puisse les soupçonner de mesquinerie. Les Souvenirs de Madame de Caylus sont les plus violents à son égard :

Cependant Monseigneur l'aima et peut-être n'aurait aimé qu'elle, si la mauvaise humeur et l'ennui qu'elle lui causa ne l'avaient forcé à chercher des consolations et des amusements ailleurs... Elle passait sa vie renfermée dans de petits cabinets derrière son appartement, sans vue et sans air ; ce qui, joint à son humeur naturellement mélancolique, lui donna des vapeurs ; ces vapeurs, prises

336 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, op.cit., p. 474.

337 Madame de Sévigné, *Lettre du 5 avril 1680*.

338 Louis-François du Bouchet, marquis de Sourches, *Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, op.cit., p. 234.

pour des maladies effectives, lui firent faire des remèdes violents ; et enfin ces remèdes beaucoup plus que ses maux lui causèrent la mort.

Le dauphin apparaît souvent avec sa femme dans les mémoires de Dangeau, preuve qu'ils restent liés malgré des liaisons extra-conjugales répétées – le fils imitant son père – avec Mademoiselle de Rambures, fille d'honneur de sa femme, qui est peu à peu abandonnée à son triste sort. Elle aura trois enfants avant de mourir en 1690. La naissance de l'un d'entre eux donnera lieu à un beau madrigal publié dans l'inévitable *Mercure Galant* :

Princesse, enfin le Ciel a rempli tous nos vœux ; Vous nous donnez un Fils dont l'heureuse
Naissance Vient pour éterniser le destin glorieux Dont jouit nostre auguste France. Ce
Prince à peine voit le jour, Qu'on le prend icy-bas pour le Dieu de l'Amour, Tant aux yeux
éblouïs il étale de charmes ; Mais quand tout l'Orient, par l'effort de son Bras, Sera contraint un
jour de ployer sous ses armes, Alors on le prendra pour le Dieu des Combats.³³⁹

Ce garçon, Louis de France, duc de Bourgogne (1682-1712), n'eut pas la chance de diriger les troupes françaises contre les Turcs car son grand-père lui survivra, mais fut le père du futur Louis XV.

Avant de sombrer, la dauphine hérite donc de l'administration de la Comédie-Française du théâtre Guénégaud de 1684 à 1688. On sait tout de même que la princesse allemande a du goût pour les spectacles : *Le Mercure Galant* de mars 1680 raconte qu'elle fit demander un divertissement « à une troupe de comédiens qui étaient venus de Brisach. Elle en fut si satisfaite qu'elle leur fit donner ordre de la suivre jusqu'à Nancy. » On sait par Bussy-Rabutin qu'à peine arrivée à Paris, elle ordonne qu'on lui représente Proserpine le 19 mars 1680. Quand elle voit une pièce, elle sait la commenter avec finesse, comme à l'occasion d'une représentation de *Polyeucte* en août 1680 où elle aurait déclaré : « Eh bien ! voilà la plus honnête femme du monde qui n'aime point du tout son mari. »³⁴⁰

Dès que Madame la dauphine est nommée, elle commence par organiser un nouveau tableau de la troupe : des comédiens de 1680, elle décide de mettre à la retraite de Verneuil, de Brie, d'Ennebaut (actrice plantureuse qui lui déplaisait tout particulièrement) et Dupin ; elle fait admettre Pierre de la Thorillière, le fils du comédien décédé en 1680. L'année suivante, le 23 avril 1685, un règlement disciplinaire est imposé aux comédiens par le duc de Saint-Aignan, conformément aux ordres de la dauphine et à l'ordre du roi daté du 19 juin 1684. Voici le début du document :

Règlement que Madame la Dauphine a ordonné à être fait, sous le bon plaisir du Roy, pour être exécuté selon la forme & teneur, pour les Comédiens de sa Majesté, après Pâques 1685.

Le Roy voulant que la Troupe de ses Comédiens François soit toujours remplie d'un nombre fixe d'Acteurs & d'Actrices, suffisant & capable de bien servir Sa Majesté dans les Maisons Royales, quand il lui plaira, suivant les ordres de Messieurs les Premiers Gentilshommes de la Chambre, en

339 *Le Mercure Galant*, octobre 1682, p. 63-64.

340 Lettre du 28 août 1680 in Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné, *Lettres choisies*, Paris, Gallimard, 2016.

année, qui leur seront expliqués par les Intendants & Controlleurs de l'Argenterie & des Menus, en exercice, à la manière accoutumée ; sa Majesté veut & entend que le présent Règlement soit exécuté comme il ensuit.³⁴¹

Nous voyons ici une hiérarchie avec une chaîne de commandement claire : la dauphine décide et soumet ses décisions au « bon plaisir du Roy » puis l'ordre sera porté par les Gentilshommes de la Chambre à la connaissance des Intendants des Menus plaisirs qui devront ensuite « expliquer » aux comédiens ce qu'ils doivent faire. Un triangle de pouvoir enserre désormais légalement la Comédie-Française, mais les événements que nous avons rapportés montrent que le contrôle s'était déjà mis en place de manière informelle dans les premières années d'existence de l'institution.

Voyons à présent ce que contient ce règlement : le premier article instaure les vingt-trois parts³⁴² à répartir entre les sociétaires ; le deuxième article donne à la dauphine la gestion des parts vacantes en cas de décès d'un ou d'une sociétaire « comme il lui plaira » ; le troisième rappelle que le contrat de 1681 reste le document officiel auquel tous les comédiens (historiques et récemment intégrés) doivent se rapporter ; le quatrième rappelle les sommes des pensions viagères à acquitter aux pensionnaires ; les cinquième et sixième articles concernent les rôles : ils doivent être distribués par les auteurs, ou conservés comme ils l'ont été, et « seront doublés par ceux qui en seront jugés les plus capables par le corps de la Troupe »³⁴³ ; l'article 7 établit que la « Compagnie assemblée » décidera des pièces à jouer ; le huitième et dernier article prévoit en cas de conflit que le Premier Gentilhomme de la Chambre sera chargé de le régler. Une « augmentation » du 29 octobre 1685 au règlement fixe à 4400 livres (pour une part, la moitié pour une demi-part, etc.) la somme qu'un successeur doit verser lors du remplacement d'un acteur décédé ou retraité, en plus des 1000 livres de pension données à la troupe. Si l'acteur ne peut payer, une retenue sera effectuée sur sa part pour le faire (décision du 4 mars 1686).

Trois remarques peuvent être effectuées sur ce règlement : il organise avant tout de manière administrative les parts et pensions en faisant évoluer le contrat de 1681, en donnant un pouvoir de gestion plus important à la dauphine (article 2) ; si les rôles restent à la discrétion des auteurs, le règlement laisse encore une part de liberté à la troupe dans le choix des acteurs de remplacement et des pièces à inscrire au répertoire (même si ce choix sera, de fait, subordonné à l'accord de la dauphine) ; il semble surtout vouloir fixer un cadre pour éviter les tensions qui se sont déjà manifestées entre les comédiens.

341 François Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, François Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Tome 12, Paris, Morin, 1734-1749, p. 465.

342 Les parts sont réparties de la manière suivante : une part pour Champmeslé et sa femme, La Grange, Baron, Poisson et sa femme, Dauvilliers, de Villiers, La Thuillerie, Raisin le cadet, Raisin l'aîné et sa femme, Guérin et sa femme, Rosimond, Mlle Beauval et Mlle Le Comte ; une demi-part pour Le Comte, du Croisy, La Thorillière, Beauval, Dancourt, Desmares (qui vient de remplacer Brécourt à sa mort), Mlle La Grange, Mlle Baron, Mlle Bertrand, Mlle Desbrosses, Mlle Dancourt, Mlle Durieu.

343 François Parfaict, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, *op.cit.*, p. 468.

Ce n'est pas directement le règlement qui va susciter la résistance des comédiens mais l'attitude autoritaire de la dauphine, qui impose ses choix de manière de plus en plus arbitraire. L'acteur Dancourt³⁴⁴, la du Rieu et Desbrosses sont ajoutés à la troupe pour leur talent, mais aussi parce qu'ils sont des protégés de Madame ou de son entourage proche. La preuve en est que la Dancourt et la Desbrosses, beaucoup moins douées sont également imposées à la troupe de Guénégaud et obtiennent chacune demi-part. La Surintendante n'hésite pas une seconde avant de mettre à la retraite Hubert et Poisson en 1685, jugeant que ces glorieux comédiens avaient fait leur temps. Mais c'est le conflit autour de la nomination de Rochemore qui va mettre le feu aux poudres. Le Marquis de Dangeau écrit dans son journal :

Dimanche 22, à Versailles. Le roi, Monseigneur et Madame La Dauphine passèrent presque toute la journée à l'église. Au sortir du salut, le roi s'alla promener dans ses jardins ; Monseigneur monta à cheval après vêpres, et alla faire collation à la ménagerie. Madame La Dauphine, mécontente de quelques sots procédés des comédiens, pria le roi de casser Baron et Raisin, les deux meilleurs comédiens de la troupe, l'un pour le sérieux et l'autre pour le comique.³⁴⁵

Ce courtisan aguerrri se garde bien d'expliquer l'affaire préférant fustiger « quelques sots procédés des comédiens ». Baron et Raisin auraient manqué de respect à la dauphine en exprimant de manière un peu trop nette leur avis sur la qualité de l'acteur Rochemore, nouvellement intégré à la Troupe³⁴⁶. La Surintendante ne compte pas en rester là et demande à Louis XIV d'exclure « les deux meilleurs comédiens de la troupe » ; La Grange note dans son registre que, pour ne pas perdre des acteurs si talentueux, « on employa tout le crédit et toutes les sollicitations possibles ». La catastrophe est évitée de justesse et les comédiens évitent l'exclusion au prix de devoir remercier la dauphine de son pardon le 3 mai 1685. Cet épisode indique clairement que la susceptibilité d'une femme désœuvrée peut avoir les pires conséquences pour le fonctionnement de la Comédie-Française. D'humeur changeante, elle finit par exclure Rochemore le 18 septembre de la même année, qui perd sa part, jugé incapable « de remplir la place du Seigneur Poisson », comme le note malicieusement La Grange.

Le bras-de-fer devient constant dans les dernières années de Guénégaud : les comédiens viennent à considérer qu'ils ont le droit de jouir de l'Hôtel de Bourgogne, lorsque les Italiens n'utilisent pas la salle, puisqu'ils continuent à leur verser 800 livres par an pour les dédommager (depuis la décision de 1680). Ils rédigent alors un placet adressé à la Surintendante pour obtenir son accord. Le placet ne sera pas même gratifié d'une réponse.

344 Sur le comédien Dancourt, voir André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma, op.cit., F. C. Dancourt (1661-1725). La Comédie-Française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen, Gunter Narr, Paris, Jean-Michel Place, 1984.

345 Philippe de Courcillon, Marquis de Dangeau, *Abrégé des Mémoires ou Journal du Marquis de Dangeau, Tome premier : 1684-1694, op.cit.*, p. 198.

346 On trouve pourtant dans le feuillet de l'assemblée extraordinaire du 14 avril 1685 que le remplacement de Poisson se fera « sous le bon plaisir de Madame la Dauphine » qui choisira entre « Rochemore » et « trois personnes différentes » qui ne sont pas nommées.

B.2. UN THÉÂTRE INCONTRÔLABLE ET GÊNANT

B.2.1. UNE SURVEILLANCE IMPARFAITE

L'histoire littéraire française est faite de censures qu'il faudrait inventorier. Il y a (...) toute une autre histoire de notre littérature à écrire, une contre-histoire, un envers de cette histoire, qui serait l'histoire des censures précisément. »³⁴⁷ Une part de cette histoire s'écrit sans aucun doute au XVIIe siècle, mais il faut néanmoins attendre le début du XVIIIe siècle pour que l'État établisse la censure en tant que telle de manière méthodique et systématique³⁴⁸.

Au XVIIe siècle, la censure se fait plutôt de manière empirique, à tâtons, sans se montrer au grand jour. Elle se concentre d'abord sur les écrits philosophiques et religieux plutôt que sur les bagatelles dramatiques. La vigilance n'est même pas véritablement indispensable : le dramaturge, ayant intégré les canons et les règles de la bienséance, cherche à s'y conformer³⁴⁹ pour obtenir la gratification des doctes, de la cour et du roi. Elle procède donc davantage de l'autocensure, comme témoigne ce passage d'une lettre de Boursault adressée à Furetière vers 1680, au sujet d'un jeune homme qui lui a fait lire une de ses pièces, qu'il souhaite voir représentée :

Nous avons eu même une petite contestation sur une scène que je lui ai conseillé de retrancher, mais à quoi il ne se peut résoudre, soutenant que c'est ce qu'il y a de plus beau. Et effectivement elle serait très jolie, si elle n'était point si maligne. C'est un juge qui est sollicité par des parties, et parce qu'il le place dans un pays renommé pour la chicane et pour la concussion, il prétend être en droit de tout dire sans que les autres juges puissent s'en formaliser.³⁵⁰

Un extrait de la pièce est reproduit ensuite :

M. GODARD

Mon fils n'est point coupable. Un avocat profond
Appelle sa prison une injustice énorme.

M. PILLARDIN

Non, il n'est pas coupable au fond,
Mais il est sujet à la forme.
Pour sortir de prison la forme est de payer.

M. GODARD

Eh, faut-il une grosse somme ?

M. PILLARDIN

Voyez là-dessus mon greffier,
Façonné de ma main, c'est un fort honnête homme
Ouvrez-lui votre bourse, il en usera bien.

Boursault, de commenter :

On ne peut disconvenir que ces vers ne soient extrêmement aisés, que le tour n'en soit fort agréable et qu'il n'y ait partout beaucoup d'esprit, mais il me semble que l'auteur entre dans un

347 Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel », in *Œuvres complètes*, éd. E. Marty, Paris, 1993, vol. 2, p. 1242.

348 La Direction de la Librairie compte 40 censeurs au XVIIe siècle et passe à 120 censeurs au début du XVIIIe.

349 Pierre Corneille changea de lui-même quatre vers de *Polyeucte* qui évoquait de manière un peu trop franche le pouvoir de manipulation de la religion.

350 Pierre de l'Estoile raconte qu'à l'époque d'Henri IV une farce de l'Hôtel de Bourgogne contre les juges avait fait courir tout Paris, et que le roi, lui-même, applaudit. Les mœurs ont eu le temps de changer depuis. Voir Paul Lacroix, *XVIIème siècle. Institutions, usages et costumes. France, 1590-1700*, Paris, Firmin-Didot, 1880, p. 329.

détail qui intéresse bien du monde, et j'ai peur même qu'il n'en rende les portraits trop ressemblants. Il y a, dans ce que j'ai déjà vu, cinq ou six scènes aussi vives et aussi piquantes que les deux petites que vous venez de voir, et qui regardent des personnes plus considérables. Je ne doute point que sur le théâtre cela ne fit beaucoup de plaisir au peuple, mais par la suite cela n'en ferait peut-être pas à l'auteur, et je répondrais mal à la confiance que vous avez en moi si je ne vous disais sincèrement ce que je pense.

Quand la candeur conduit le jeune auteur à prendre trop de liberté, c'est un de ses aînés qui lui fera comprendre comment s'écrit une comédie représentable. Et c'est avec bienveillance qu'il lui évitera un succès aussi grand que les ennuis qu'il pourrait lui causer.

Depuis 1566, toute œuvre dramatique doit obtenir le privilège du roi pour être publiée. Il faut le solliciter auprès de la Grande Chancellerie de France, qui délivre une autorisation à l'imprimeur, obligé de la faire apparaître au début ou à la fin du livre mis sur le marché. Le privilège fonctionne sur la logique d'un échange entre l'État et l'éditeur : le contrôle de la publication est récompensé par la protection royale, qui empêche à tout concurrent de diffuser le même texte pendant une durée donnée. Ce double rapport de protection et de vérification place le pouvoir royal au centre du processus de diffusion des œuvres et des idées : chaque œuvre est examinée pour valider sa conformité avec les valeurs morales, politiques ou religieuses de la monarchie. Dans le cas du texte de théâtre, le passage préalable sur la scène permet aux comédiens d'établir si certains dialogues ou certaines situations posent problème et de les « corriger » si besoin. Bien souvent, le sujet est si éloigné de l'actualité du pays qu'il n'y a aucun risque que des propos puissent déclencher un scandale – autre qu'esthétique ou théorique – dans l'assistance. La pièce de Molière, *La comtesse d'Escarbagnas*, fut par exemple publiée sans les passages mentionnant la guerre entre la France et la Hollande. Là encore, l'autocensure fait gagner un temps considérable aux censeurs royaux, qui prévoient à raison qu'une demande d'autorisation sera toujours faite après avoir expurgé l'œuvre de ses passages les moins orthodoxes. Mais contrairement à l'imprimerie qui fige et conserve le résultat définitif d'une création pour la transmettre à la postérité, la scène – de par son statut d'art *in fieri* – jouit de fait d'une plus grande liberté, lors de la première représentation tout du moins.

À la Comédie-Française, nous avons pu établir qu'un encadrement de plus en plus serré se met en place autour des activités de la compagnie. Mais peut-être pour autant parler de censure ? Ce nouveau théâtre en est-il davantage victime que ceux qui l'ont précédé ? Plusieurs exemples du XVIIe siècle semblent nous prouver le contraire³⁵¹ : en avril 1641, face aux licences scabreuses que se permettait la comédie de l'époque, Richelieu enjoint le roi Louis XIII à prononcer un discours au Parlement :

(...) La crainte que nous avons que les Comédies qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples, soient quelquefois accompagnées de représentations peu honnêtes, qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits, fait que nous nous sommes résolus de donner

351 Nous les tirons d'un ouvrage du XIXe siècle : Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine, 1970.

les ordres requis pour éviter tels inconvénients. À ces causes nous avons fait, et faisons très expresses inhibitions et défenses à tous Comédiens, de représenter aucunes actions malhonnêtes, ni d'user d'aucunes paroles lascives, ni à double entente, qui puissent blesser l'honnêteté publique.
(...)

Le roi se place en protecteur de « l'honnêteté publique », menacée par des « représentations peu honnêtes, qui laissent de mauvaises impressions dans les esprits ». L'interdiction est claire mais le cadre d'application l'est beaucoup moins : les comédiens ne peuvent « représenter aucunes actions malhonnêtes » et ne mettre dans la bouche de leurs personnages « aucunes paroles lascives, ni à double entente ». La définition du délit est assez large pour permettre à des personnes qui jugeraient l'art dramatique comme un vice, de l'attaquer frontalement à la moindre suspicion. Les conséquences sont exposées dans la suite du discours : « lesdits Comédiens qui contreviennent » seront « déclarés infâmes » et « nous voulons que nos dits Juges leur interdisent le Théâtre ». Le bannissement et l'amende seront les plus grandes peines encourues³⁵², mais elles seront « inévitables ». Le roi finit son discours en donnant la justification de sa décision : c'est pour les comédiens et le théâtre qui ont trop souvent été taxés d'indécents que le roi se prononce ainsi : « Ce que nous faisons afin que le désir qu'ils auront d'éviter le reproche que l'on leur a fait jusqu'ici, leur donne autant de sujet de se contenir dans les termes de leur devoir aux représentations publiques ». Le roi empêche toute expression grivoise et rappelle les amuseurs au « devoir » et à leur responsabilité. Ce discours montre que les représentants du pouvoir sont conscients de l'impact du discours théâtral sur leurs sujets. Trop libre, il ne constitue pas seulement un danger pour la société : il outrage Dieu. Le monarque s'engage donc à « faire tout ce qui dépend de nous, pour retrancher tous les dérèglements par lesquels [Dieu] peut être offensé. » Déjà en 1609, à la veille de la mort d'Henri IV, on publiait une « Ordonnance de Police touchant la discipline qui doit être observée par les Comédiens » qui défendait « de représenter aucunes Comédies ou Farces, qu'ils ne les aient communiquées au Procureur du Roy, et que leur Rôle ou Registre ne soit de Nous signé ». Mais cet arrêt resta théorique.

Si Louis XIV se positionne différemment au début de son règne par son goût prononcé pour les divertissements et leurs artisans, les discours de son père et de son grand-père ont fourni des armes légales à tous les dévots enragés contre Molière : rappelons que le roi ne s'offusqua nullement du Tartuffe lorsqu'il fut présenté dans une version limitée aux deux premiers actes, lors de la Fête des Plaisirs de l'Île enchantée en 1664. Mais il est obligé de se prononcer contre la pièce peu après et de l'interdire. Les modifications de Molière n'y font rien : malgré l'autorisation verbale donnée par le roi de représenter l'Imposteur, le Parlement de Paris prononcera à nouveau une interdiction de la pièce en 1667. Pour *Dom Juan* aussi, on l'oblige à retrancher deux scènes

352 Les comédiens peuvent se consoler d'échapper donc dorénavant à tout châtiment corporel qui punirait leurs excès tandis qu'on condamnera encore en 1662 le pamphlétaire Simon Morin « à être brûlé vif, avec son livre ».

qui évoquent de manière trop directe la religion³⁵³. *Le Festin de pierre* s'intègre au répertoire de la Comédie-Française dès la première année, dans une version très édulcorée de Thomas Corneille³⁵⁴. L'édition des œuvres complètes de Molière en 1682 permet de savoir que plusieurs vers polémiques étaient « sautés » lors des représentations³⁵⁵.

L'Abbé d'Aubignac a pris parti pour l'art dramatique dans sa *Dissertation sur la condamnation des théâtres* en 1666. Rappelant les arguments des pères de l'Église, à commencer par Tertullien et Saint-Augustin, le religieux tente de démontrer à force d'exemples choisis que le théâtre s'est assagi sous l'influence bénéfique de Richelieu et Mazarin, et qu'il ne constitue plus en soi un danger moral. Mais son discours est autrement plus dur concernant les mœurs qui s'observent dans la salle de spectacle :

Il y a cinquante ans qu'une honneste femme n'osoit aller au Theatre, ou bien il falloit qu'elle y fut voilée, & tout à fait invisible, & ce plaisir estoit comme reservé aux débauchées qui se donnaient la liberté de les regarder à visage découvert : Mais aujourd'huy les femmes d'honneur & de qualité s'y trouvent en foule avec toute liberté, au lieu que celles dont le desordre a signalé la vie & le nom, n'osent plus y paroistre que sous le masque, & dans un déguisement qui les condamne.³⁵⁶

André Blanc nuance l'affirmation de l'abbé d'Aubignac : au parterre, « on ne voit pas de femmes. Aucun règlement ne leur interdit de s'y trouver, mais il vaut mieux pour leur pudeur qu'elles s'en abstiennent. »³⁵⁷ Les spectatrices des loges viennent quant à elle accompagnées, pour éviter d'être soupçonnées de faire partie de la population des « débauchées » blâmées par d'Aubignac, qui poursuit sur une note bien moins optimiste :

Il est certain neantmoins que depuis quelques années nostre Theatre se laisse retomber peu à peu dans sa vieille corruption , & que les Farces impudentes, les Comedies libertines, où l'on mêle bien des choses contraires au sentiment de la pieté, & aux bonnes mœurs, n'animeront bien-tost la justice de nos Rois, & y rappelleront la honte & les chastimens ; & j'estime que tous les honnestes gens ont interest de s'opposer à ce desordre renaissant, qui met en peril , & qui sans doute ruinera le plus ordinaire & le plus beau des divertissemens publics ;³⁵⁸

L'Abbé d'Aubignac appelait de ses vœux la création d'un titre de « grand-maître des théâtres et des jeux publics » pour mettre bon ordre dans ce chaos. Il dut se réjouir à l'annonce de la nomination en 1667 de Gabriel Nicolas de la Reynie, premier lieutenant général de police de Paris de l'histoire, que l'on charge immédiatement de la surveillance des spectacles, mais l'abbé

353 Il s'agit de la scène où Sganarelle avec Dom Juan discute des croyances de son maître (Acte III, scène 1) et de la scène du mendiant (Acte III, scène 2).

354 Il était déjà joué à Guénégaud depuis 1677. Pour connaître les différences les plus importantes entre les deux versions, on se reportera par exemple à l'introduction de la réédition de la version du Dom Juan de 1683 publiée à Amsterdam : Molière, *Le Festin de pierre*, Droz, Genève, 1999.

355 Des vers de l'Acte IV de *L'Étourdi* qui critiquent la justice par exemple : « Dessus l'avidité de quelque paraguante, / Il n'est rien que leur art aveuglement ne tente, Et du plus innocent, toujours à leur profit, / La bourse est criminelle, et paye son délit. » Molière, *L'Étourdi*, Acte IV, scène 7, [En ligne], URL : <http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/etourdi.pdf>

356 Abbé d'Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des théâtres* (1666), Paris, Lefebvre, 1694, pp. 243.

357 André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, op.cit., p. 18.

358 Abbé d'Aubignac, *Dissertation sur la condamnation des théâtres*, op.cit., pp. 245.

d'Aubignac mourut trop tôt pour applaudir l'intelligence de la Surintendante, qui joua peu ou prou le rôle qu'il avait imaginé.

Dans les faits, l'action de ces deux représentants du pouvoir est loin d'être redoutable³⁵⁹ : de la Reynie oblige simplement Boursault à changer le titre de sa pièce, *Le Mercure Galant*, après une plainte de Jean Donneau de Visé, sans en changer le contenu. Elle prend désormais le nom de *Comédie sans titre*, comme pour exposer plus clairement la censure absurde dont elle fait l'objet. Quelques rares pièces disparaissent rapidement après deux ou trois représentations, comme celle de Jean Claveret (*L'Écuyer* ou *Les Faux nobles mis au billon*, 1665), qui critiquait un peu trop ouvertement la révision des titres de noblesse. Mais l'auteur put la faire imprimer sans soucis. Tandis que la pièce de Baron (*Le Jaloux*, 1687), qui représentait des duels contemporains alors que Louis XIV se glorifiait de les avoir abolis dans son royaume – sans que ce soit d'ailleurs le cas –, fut jouée pas moins de quatorze fois à Guénégaud. On retira les quelques vers qui parlaient du duel et l'affaire fut réglée. Plus intéressant, le *Phraate*, pièce orientale de Campistron, lui valut presque d'être embastillé en 1686. Nous reviendrons sur cet épisode. Mais toutes ces pièces, avant d'être contestées par une décision émanant du roi, ont été vues sans déplaisir par les mêmes représentants du pouvoir – le roi lui-même, le dauphin ou les deux : le *Phraate* est jouée le 27 décembre 1686 à Versailles. *La Comédie sans titre*, malgré la polémique qui l'entoure, est représentée deux fois (les 23 novembre et 5 décembre 1684), et *Le Jaloux* est rejoué à un mois d'intervalle (fin décembre 1687, fin janvier 1688) devant la cour.

Sans qu'il puisse s'y attendre ayant bénéficié pendant tant d'années d'une licence quasi illimitée, c'est le Théâtre-Italien qui reçoit à la fin du siècle la récompense de sa raillerie : il osa tourner en dérision Madame de Maintenon, la seconde femme du roi, dans une pièce intitulée *La Fausse prude* (1697) – du moins, c'est ce que les spectateurs voulurent y trouver. La salle fut immédiatement mise sous séquestre et les Italiens, chassés en un mois. C'est l'exemple le plus notable du durcissement des dernières années du règne de Louis XIV. Le théâtre ne châtie plus les mœurs en riant : son rire est dorénavant sévèrement châtié quand il s'attaque aux bonnes mœurs.

L'expulsion des comédiens italiens annonce les dispositifs de censure qui s'abattent sur le théâtre et l'imprimerie au tournant du siècle. En 1701, une lettre de Louis XIV dictée à Pontchartrain en charge du contrôle de l'imprimerie, adressée au lieutenant de police d'Argenson, instaure la censure préalable : « Il est revenu au roi que les comédiens se dérangent beaucoup, les expressions et les postures indécentes commencent à reprendre vigueur dans leurs représentations, et, qu'en un mot ils s'écarterent de la pureté où le théâtre était parvenu. Sa Majesté m'ordonne de vous écrire de les faire venir, et leur expliquer de sa part que, s'ils ne se corrigent pas, sur la

359 Comme l'écrit Laurent Feller : « Donner un ordre est chose facile, mais il l'est moins de vérifier qu'il a été convenablement exécuté et que ses conséquences répondent bien aux effets attendus. » in *Contrôler et punir, Les agents du pouvoir, Xve-XVIIIe*, Antoine Follain (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, coll. Histoires, 2015.

moindre plainte qui lui parviendra, Sa Majesté prendra contre eux des résolutions qui ne leur seront pas agréables. Sa Majesté veut aussi que vous les avertissiez qu'elle ne veut pas qu'ils représentent aucune pièce nouvelle qu'ils ne vous l'aient auparavant communiquée ; son intention étant qu'ils ne puissent représenter aucune pièce qui ne soit dans la dernière pureté. »³⁶⁰ Pour lutter contre l'indécence et retrouver la « pureté », le roi exige dorénavant un contrôle strict de toutes les pièces avant qu'elles soient représentées. Une pièce de Boidin, *Le Bal d'Auteuil*, est caviardée pour l'alléger de plusieurs scènes jugées contraires à la bienséance³⁶¹. La même année, plusieurs lettres patentes datées du 2 octobre établissent qu'« aucun libraire ou autres ne pourront faire imprimer ou réimprimer dans toute l'étendue du royaume aucun livre, sans en avoir préalablement obtenu la permission par Lettre scellée du Grand sceau » ; en ce qui concerne la presse : « aucun imprimeur, libraire, ou autres, ne pourront faire imprimer ou réimprimer, en aucun lieu du royaume, aucun livret sans en avoir obtenu permission des juges de police des lieux, et sans une approbation de personnes capables, choisies par les lesdits juges pour l'examen desdits livrets. »³⁶² Ces dispositions seront renouvelées par d'autres lois liberticides en 1715, 1717 et 1723. C'est à l'étranger, en Hollande principalement, que les auteurs épris de liberté iront se faire publier désormais³⁶³.

Malgré un dispositif de plus en plus strict de surveillance de la scène, la censure ne peut rien contre la liberté de l'événement théâtral, comme l'explique Christian Biet :

Régulation, censure, interdictions, peuvent alors être efficaces à partir du moment où le pouvoir est homogène, ou se conduit comme tel, à partir d'une doctrine et de lois unies pratiquement et théoriquement. Or, fort souvent, ce n'est pas le cas puisque le pouvoir est composé de différentes instances : politiques, religieuses, policières, esthétiques, de corps, ou de métiers qui empêchent un contrôle homogène et laissent le désordre s'installer dans l'interstice de leurs oppositions. Le contrôle est donc généralement hétérogène puisque les pouvoirs n'ont que très rarement eu, ensemble, les mêmes évaluations des transgressions.³⁶⁴

La Comédie-Française est « singulis » : des intelligences « seules », uniques, particulières, réunies en même temps et un même lieu, « simul » (« ensemble ») de ce fait. C'est justement cette « simultanéité » des visions et des intelligences divergentes qui se refuse au *consensus* royal. Comme le résume Christian Biet : « le contrôle des performances et de l'événement social mêlant la présence des corps et des voix échappera à l'ordre »³⁶⁵. Dans ces conditions, la seule solution

360 Pierre Mélése, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Éditions Droz, 1934, p. 79.

361 Une scène où deux femmes en culottes s'embrassent déclenche la colère de la princesse Palatine qui y voit une allusion explicite à l'homosexualité, bien connue, de son époux Philippe d'Orléans. La pièce est interdite après dix représentations en 1703.

362 Gabriel Peignot, *Essai historique sur la liberté d'écrire chez les anciens et au moyen âge*, Crapelet, Paris, 1832, p. 89.

363 La Hollande devient, après 1685, le pays d'accueil des idées censurées en France. Selon les chiffres de Bély, sur les 280 libraires d'Amsterdam entre 1680 et 1715, 100 étaient de l'Église wallonne, 80 pouvait être considérés comme des protestants réfugiés français, 20 vendaient principalement des livres en français et 6, aucun livre en hollandais. Lucien Bély, *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV*, *op.cit.*, p. 193.

364 Christian Biet, « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale », *op.cit.*, p. 325.

365 *Ibid.*

pour mettre fin au désordre serait de fermer le lieu même où se retrouvent toutes ces instances. C'est ce qui arriva au Théâtre Guénégaud en 1687.

B.2.2. GUÉNÉGAUD, THÉÂTRE DE LA VIOLENCE

En un quart de siècle, le roi est parvenu à son projet idéal d'unité : de quatre compagnies de théâtre, il n'en reste plus qu'une, la Comédie-Française. Mais cette institution unique résiste néanmoins au *consensus* rêvé.

Si l'on met de côtés les querelles d'égo de quelques comédiens rancuniers que nous avons déjà mentionnées, ce n'est pas sur la scène que la Comédie-Française pose le plus de problème aux représentants du pouvoir royal. C'est tout autour : dans la salle mal éclairée, trop étroite et pleine de promiscuité, devant le théâtre où l'on tente de rentrer sans payer, cette population bigarrée, majoritairement populaire – la même, de près ou de loin, que celle de l'Acte I, scène 1 du *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : « Cavaliers, bourgeois, laquais, pages, tire-laine... » – ne manque pas de créer des débordements. Madame de Sévigné ironise dans une lettre de 1672 à sa fille sur la société du théâtre parisien : « Vous avez donc eu des comédiens. Je vous réponds que, de quelque façon que votre théâtre fût garni, il l'était toujours mieux que celui de Paris. J'en parlais l'autre jour en m'amusant avec Beaulieu. Il me disait : "Madame, il n'y a plus que des garçons de boutique à la comédie ; il n'y a pas seulement des filous, ni des pages, ni des grands laquais : tout est à l'armée." » Mais la Marquise se veut optimiste : « Voilà quel est Paris présentement, mais il changera de face dans quelque mois. » On peut le croire si on lit les remerciements d'un certain Dassouci qui félicite de la Reynie pour son action, avec un certain lyrisme : « Grâce à ses talents, à sa fermeté, tout le monde est maintenant en sûreté à Paris. (...) Le laquais, autrefois si insolent, ne porte plus l'épée, n'insulte plus, ne frappe plus personne. »³⁶⁶

Mais il semble que la réalité soit toute autre : le lieutenant de police de la Reynie n'aura jamais vraiment su éviter le désordre à la comédie. En témoignent les nombreux décrets publiés pour tenter de faire cesser des rixes, suivies parfois de mort d'hommes : un premier daté de janvier 1673 évoque un événement qui a eu lieu à l'Hôtel de Bourgogne où « certains Personnages sans employ, portans l'épée » ont « avec la dernière témérité, & un grand scandale, entrepris de forcer les portes (...) avec plusieurs Vagabonds, lesquels assemblez en très-grand nombre, estant armez de Mousquetons, Pistolets & Epées, seroient à force ouverte entrez dans ledit Hostel de Bourgogne pendant la Representation de la Comédie, qu'ils auroient fait cesser, & ils y auroient commis de telles violences contre toutes fortes de personnes, que chacun auroit cherché, par divers moyens, de se sauver de ce lieu, où lesdits Personnages se dispoient de mettre le feu (...). » La violence évoquée est si extrême qu'elle semble difficile à croire. Elle nous permet de comprendre la condamnation des lieux de spectacle par l'abbé d'Aubignac.

366 Paul Lacroix, *XVIIème siècle. Institutions, usages et costumes, op.cit.*, p. 316.

Quelle réponse apporter à de tels crimes ? « Nous, conformément aux ordres de Sa Majesté, avons fait tres-expresses deffenses à toutes sortes de personnes, de quelque qualité, condition & profession qu'elles soient, de s'attrouper & de s'assembler au devant & aux environs des lieux où les Comédies font recitées & représentées, d'y porter aucunes armes à feu, de faire effort pour y entrer, d'y tirer l'épée, & de commettre aucune autre violence, ou d'exciter aucun tumulte, soit au dedans ou au dehors, à peine de la vie (...) ». Si l'interdiction de s'attrouper, de porter des armes et de déranger la représentation est générale, le texte menace plus précisément tout de même « tous Pages & Laquais » de se voir infliger « deux cens livres d'amende » que les Maîtres devront payer, s'ils ne peuvent s'en acquitter. C'est donc particulièrement la population du parterre que l'on suspecte de gâcher le spectacle. L'attroupement devant le théâtre est interdit pour éviter des violences dont les portiers furent régulièrement victimes³⁶⁷.

Après une ordonnance d'une telle fermeté, on aurait pu croire que le problème serait réglé. Mais les ordonnances de janvier 1674, janvier 1685, novembre 1691 et janvier 1701 nous prouvent le contraire. À chaque fois, l'ordonnance rappelle que « quoy qu'après les defenses generales qui ont été faites de troubler les Spectacles & divertissemens publics, sous des peines rigoureuses » certains continuent à les troubler et doivent cesser. Celle de janvier 1674 évoque les « vagabonds & gens sans condition » mais aussi les « Pages & Laquais (...) et generalement gens de livrée » qui continuent visiblement à créer du désordre. Elle demande aux « Commissaires du quartier » de « faire arrêter en quelque lieu que ce soit ceux qui leur seront indiquez, & qui auront fait ou excité quelque violence ou desordre ».

Les comédiens expriment leurs inquiétudes en 1684 à M. de la Reynie, preuve que la situation ne s'est guère améliorée : « On a Resolu daller chez M. de la Reynie pour lui demander le renouvellement des ordonnances touchant la tranquillité à la comédie. » Intéressons-nous plus particulièrement à l'ordonnance du 12 janvier 1685 qui concerne justement la période du Théâtre Guénégaud. « Sa Majesté étant informée que les defenses qu'elle a ci-devant faites à toutes personnes d'entrer aux Comedies, tant Françoises qu'Italiennes, sans payer, ne sont pas exactement observées ; & meme que beaucoup de gens y étant entrez, interrompent par leur bruit le divertissement public. » Les ordres de Sa Majesté ne sont toujours pas suivis, douze ans après le premier décret. Le texte précise que défense est faite « même aux Officiers de sa Maison, ses Gardes, Gendarmes, Cheval-Legers, Mousquetaires & tous autres, d'entrer ausdites Comedies sans payer ». On sait que les militaires du roi s'estimaient être en droit de rentrer sans payer dans

367 Jules Bonnassières rappelle que des portiers ont été tués dans les années 1660 et qu'il fallut faire appel à un sergent et des soldats, payés par les comédiens (Jules Bonnassières, *La Comédie-Française. Histoire administrative, op.cit.*, pp. 328-329). La feuille d'assemblée du 17 janvier 1684 aborde la question de la gratification du portier Subtil (44 livres de don), blessé à la tête le 12 janvier par des mousquetaires. Le 20 mai 1686, il est décidé que Champagne payera un écu pour avoir frappé Mousset et l'année suivante, c'est lui qui reçoit un écu pour avoir pris un soufflet, preuve que la violence est répandue même au sein de l'équipe du théâtre.

son théâtre pour profiter tout naturellement des services de sa troupe. Ayant la permission d'être armés³⁶⁸, ils étaient logiquement les plus dangereux pour les portiers. Le même message, à la virgule près, est reproduit pour les ordonnances de 1691 et 1701, montrant que les interdictions ont induit bien peu de changements.

À l'intérieur, la troupe tente malgré tout de trouver des solutions contre les resquilleurs et les agitateurs : des gagistes et des huissiers sont disposés aux portes pour contrôler les billets, puis on ajoute deux gardes au parterre et deux autres aux loges, pour éviter toute perturbation. Les contrôleurs restent vigilants jusqu'à la moitié du cinquième acte des longues pièces. Mais ces mesures ne permettent pas toujours d'éviter le tumulte. Les conditions de représentation sont difficiles pour les comédiens : que ce soit pour marquer sa joie ou son mécontentement, le public s'exprime sans aucune pudeur. Furetière, à l'article « Murmure » écrit : « Quand on entend quelque bel endroit d'un Tragedie, il s'esleve un doux murmure, un brouhaha qui témoignent l'applaudissement des spectateurs »³⁶⁹, c'est un « bruit sourd & confus que l'on entend dans les assemblées où on fait des discours publics ou des spectacles ». Mais le dictionnaire de Pierre Richelet définit bien autrement le terme « brouhaha » : « Terme de Comédien, pour dire le bruit qu'on fait à la Comédie quand on se récrie sur quelque endroit de la beauté de la piece. Le Comédien s'adresse aux beaux endroits de la piece, & ainsi il avertit qu'il faut faire le brouhaha. »³⁷⁰ Est-ce le Comédien qui déclenche le brouhaha ou doit-il tout simplement marquer une pause parce qu'on ne l'entend plus réciter ? Toujours est-il que les dictionnaires nous indiquent une activité commune du public qui accompagne la parole de l'acteur de réactions sonores : le brouhaha³⁷¹, qui est resté dans notre langage plutôt comme un signe d'échec de l'orateur dont le discours se perd dans le bruit. On s'imagine que ce parterre indiscipliné ne haussait pas le ton que pour la beauté du texte mais se permettait des commentaires variés et des discussions personnelles qui constituaient la toile de fond sonore sur laquelle s'imprimaient les tirades des comédiens. Mais on manquerait d'équité en ne condamnant que le parterre : les spectateurs sur scène ne se privent pas de discourir sur l'action tout haut, obligeant parfois les acteurs à utiliser des effets de maître d'école pour rétablir le silence.³⁷² Nous avons parlé de

368 Un édit d'avril 1728 leur interdit finalement le port d'arme de nuit, mais celui de décembre 1667 précise : « N'entendons néanmoins comprendre, dans cette présente prohibition les gentilshommes & officiers, tant de notre maison, de nos troupes que de justice, & autres portant livrées & casaques d'archers, écussons & autres marques de leurs charges, & qui ont droit d'en porter »

369 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op.cit.*

370 Pierre Richelet, *Dictionnaire*, Widerhold, Genève, 1680, p. 98.

371 André Blanc évoque également cette pratique : « sous les bravos et les cris d'enthousiasme, ce qu'on appelle le "brouhaha", qui n'est absolument pas un chahut mais une ovation. Ce mélange d'applaudissement et d'exclamations n'a pas lieu seulement à la fin d'un spectacle, il se produit souvent après un beau vers, un jeu de scène pathétique, interrompant le dialogue » André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, *op.cit.*, p. 21.

372 « Un héros pouvait, en se tournant vers les côtés du théâtre, parler en fixant les spectateurs ou leur adresser leurs répliques, les bancs étant occupés par des hommes uniquement, souvent bruyants – et qu'il fallait donc faire taire. Baron usait de cette adresse pour ramener un peu de calme sur la scène. » Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, *op.cit.*, p. 72.

l'expression élogieuse du brouhaha, mais le sifflet apparaît à la même période – selon une légende créée par Racine contre Fontenelle. Faisant parler un « vieil histrion », il écrit :

Boyer apprit au parterre à bâiller ;
Quant à Pradon, si j'ai bonne mémoire,
Pommes sur lui volèrent largement ;
Or quand sifflets prirent commencement,
C'est, j'y jouais, j'en suis témoin fidèle,
C'est à l'Aspar du sieur de Fontenelle.

Si l'on en croit cette épigramme, le public de l'époque manifeste son mécontentement en lançant des bâillements sonores, des pommes et des sifflets. C'est la condition ordinaire du texte de théâtre au XVII^e siècle, desservi par l'acoustique de la salle et l'attitude des spectateurs : les pièces des plus grands auteurs prévoient de répéter deux à trois fois l'information de différentes façons, pour être certains que les spectateurs la reçoivent et puissent suivre correctement l'intrigue, en dépit du chahut.

Mais le public distingué n'est pas en reste : les nombreuses cabales qui agitent les premières décident très rapidement du sort d'une pièce : « Beaux esprits et autres jaloux, clans rivaux fomentaient des cabales parfois spectaculaires, qui en imposaient au public, très souvent ; la cabale portait aux nues une pièce et tâchait de faire tomber celle de l'adversaire. »³⁷³ Pour Pierre Mélése, la cabale est une « véritable plaie du théâtre » car elle désoriente et brouille le goût sincère du public, influencé par ce spectacle dans le spectacle. On lit encore dans *Le Mercure Galant* en 1694 :

On ne jugeoit autrefois des pièces qu'après leur avoir donné l'attention nécessaire, et on ne s'apercevoit qu'elles déplaisoient que quand on voyoit les assemblées peu nombreuses ; mais aujourd'hui tout va par cabale, et il s'en voit quelquefois d'outrées, pour faire échouer ce qu'on ne veut pas qui réussisse. La même cabale en a fait quelquefois réussir d'autres, qu'on trouveroit pitoyables si elle ne s'en mêloit pas.³⁷⁴

Mais les menées sont parfois trop évidentes pour convaincre le public de boudier le spectacle. On lit en avril 1677, toujours dans *Le Mercure Galant* : « des gens qui, n'étant venus que pour perdre la pièce, la firent réussir. Ils en blâmèrent imprudemment les plus beaux endroits, raillèrent mal à propos, n'écoutèrent rien, ne firent que bailler (...). Toutes ces choses faites à contretems, firent connaître leur dessein. (...) » Le public par réaction acclama la pièce mais l'on imagine le désordre qu'occasionna cette guerre interne entre le parterre et les loges.

La jonction aurait dû faire disparaître la bataille acharnée qui poussa deux théâtres à représenter le même sujet en même temps (Le Clerc et Racine pour *Iphigénie*, Corneille et Racine pour la tragédie de Titus et Bérénice...), alimentant les comparaisons et les attaques mesquines contre l'une ou l'autre, toujours jugée inférieure. Mais la Comédie-Française reste le lieu d'expression du *dissensus*. En réalité, tous les théâtres sont des lieux de résistance à l'homogène et au

373 Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, tome 2, *op.cit.*, p. 139.

374 *Le Mercure Galant* de décembre 1694, cité par Pierre Mélése, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, *op.cit.*, p. 283.

consensus. Même l'intouchable Lulli voit son Alceste copieusement critiqué en 1681, mais feint d'ignorer les coups bas de ses ennemis : « M. Lulli veut que le public jouisse de cette musique, beaucoup plus belle que n'ont voulu faire croire ses ennemis de Paris, qui ont fourny de méchans mémoires aux nouvelles étrangères »³⁷⁵. Ce « communiqué de presse » montre l'obligation de répondre aux détracteurs, même pour celui qui s'est constitué un monopole total pour le spectacle d'opéra à Paris. Le théâtre dérange, c'est là son moindre défaut :

Pire encore, ce sont les raisons mêmes pour lesquelles le public vient les voir et en profite pour lui-même s'assembler, débattre, faire du bruit, siffler, se rencontrer, et parfois se battre. Et ce lieu d'échanges pervers indique qu'il est possible, au centre de la ville, de décider d'assembler quelques heures des co-présences diverses, de se réunir pour profiter d'un présent à la fois virtuel, décalé et réel, au sein d'un espace préservé qui se regarde et regarde la cité.³⁷⁶

On comprend peut-être pourquoi ce théâtre, imaginé par le roi au départ, mais qui lui donne plus de problèmes que de satisfaction, perd peu à peu sa protection. C'est un espace où peut s'exprimer le *dissensus*, où l'autre détruit l'homogène, où le contrôle monarchique trouve ses limites, politiques et esthétiques. Après l'expulsion du Palais-Royal en 1673, comme un deuxième désaveu, Louis XIV ordonne aux comédiens de quitter Guénégaud le 20 juin 1687. Le roi ne donne aucune compensation financière aux comédiens et ne leur fournit aucune assistance pour trouver un nouveau lieu où se produire. La troupe a trois mois pour réagir, car le roi demeure inflexible face aux suppliques. Un nouvel acte est signé par les comédiens le 22 septembre 1687 pour organiser l'achat et le déménagement de la compagnie dans un nouveau lieu : la pension royale n'est plus répartie entre les comédiens mais attribuée à l'achat du lieu, ainsi que 66 livres de la recette journalière. Les Comédiens du Roi n'obtiennent que des refus : pendant sept longs mois, ils parcourent Paris pour trouver l'espace qui conviendrait à leur activité, et six fois, ils espèrent que le bail leur sera accordé. Mais pour une raison ou pour une autre, le roi s'oppose à la transaction avant la signature finale. La décision du roi s'est faite sous la pression de ces « messieurs de Sorbonne » qui occuperont bientôt le Collège des Quatre Nations à quelques pas de Guénégaud et ne souhaitent en aucun cas évoluer dans l'environnement de ces voisins gênants. Comme Racine l'explique à Boileau dans une de ses lettres :

En acceptant le collège des Quatre Nations, messieurs de Sorbonne ont demandé comme première condition qu'on éloignât les comédiens de ce collège. Ils ont déjà marchandé des places dans cinq ou six endroits ; mais partout où ils vont, c'est merveilleux d'entendre comme les curés crient... mais on prétend que les comédiens ont dit à Sa Majesté que les mêmes Augustins, qui ne veulent pas les avoir pour voisins, sont fort assidus spectateurs de la comédie... tous les bourgeois qui sont gens de Palais trouvent fort étrange qu'on vienne leur embarrasser leur rue...³⁷⁷

Enfin, un arrêt du Conseil du 1^{er} mars 1688 autorise les comédiens à s'installer au jeu de paume de l'Estoile de la rue Neuve-des-Fossés-Saint-Germain-des-Prés. Ils réunissent avec difficulté les

375 *Le Mercure Galant* de mars 1681, *Ibid.*, p. 290.

376 Christian Biet, « Censure, police, littérature : le dressage des publics de théâtre », *op.cit.*, p. 181.

377 Claude Alasseur, *La Comédie-Française au 18e siècle : Étude économique*, Paris, Lahaye: Mouton et Cie, 1967.

200 000 livres et s'endettent individuellement pour les décennies à venir, le roi n'ayant pas pris part, bien qu'actionnaire, aux dépenses. Il est complexe de déterminer à quelle date précise se termine l'aventure de la première Comédie-Française : nous pourrions considérer que la décision royale de 1687 sonne le glas de l'institution, mais les représentations continuent malgré l'ordre du roi. L'année 1688 place la Troupe dans un autre-deux : expulsée, à la recherche de la « terre promise », mais poursuivant la programmation pour tenir économiquement face à ce revers cinglant. Les comédiens français reprennent ensuite les représentations dans leur nouveau théâtre le 18 avril 1689, après cinq semaines de relâche, clôturant pour de bon l'histoire de la première Comédie-Française.

CHAPITRE 3 – LA TRADITION DE L’ORIENT AU THÉÂTRE DEPUIS L’ANTIQUITÉ

Nous avons établi la relation particulière qui se crée entre le monde oriental dans sa diversité et l’Occident dans les années 1680, puis nous avons exposé le statut politique et esthétique de cette nouvelle institution royale qu’est la Comédie-Française. Il s’agit à présent de considérer comment l’Orient trouve sa place à Guénégaud à partir de 1680.

Nous partons de l’hypothèse que le théâtre absorbe avec d’autant plus de facilité la « matière orientale » que celle-ci est restée intacte, n’ayant pas subi de traitement dramatique par les artistes orientaux. Cette hypothèse nous porte donc à soulever une autre question, qui nous éloigne quelque peu de notre sujet sur le théâtre et que nous ne pourrions pas investiguer au-delà d’un certain point³⁷⁸ : celle du rapport des populations orientales à l’art dramatique. Les observateurs du temps se sont complus dans l’idée que les Orientaux ne connaissaient rien au théâtre. Il fallait ajouter au théâtre « à l’occidentale », au théâtre tels que les Européens eux-mêmes le conçoivent. C’est-à-dire un dispositif souvent étatique, instrument en théorie contrôlé permettant de diffuser une certaine image de la réalité aux populations qui souhaitent se divertir, ou tirer des émotions, ou des enseignements de leur expérience de spectateurs. Ce théâtre n’existe pas en tant que tel dans l’Orient méditerranéen. Le mot « théâtre » n’entrera dans le vocabulaire arabe que très tardivement, au milieu du XIXe siècle, au moment où l’art dramatique « à l’occidentale » est popularisé en Turquie, en Iran et au Maghreb. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu’il n’y a pas d’autres formes de théâtre et de théâtralité dans le monde oriental.

A. EXISTE-T-IL UN THÉÂTRE ORIENTAL ?

Comme à chaque fois que le terme « oriental » est utilisé, il faut à nouveau clarifier de quel théâtre on parle. Dans son introduction à *Théâtre d’Asie et d’Orient*, Eve Feuillebois-Pierunek écrit : « D’emblée, deux territoires se dessinent : d’une part, l’Extrême-Orient et l’Inde, où l’art théâtral est une évidence, et d’autre part, le Moyen-Orient, où les choses sont plus complexes. »³⁷⁹ On passera donc rapidement sur la tradition connue et reconnue du théâtre indien et chinois, pour

378 Notre recherche, en prenant le point de vue de l’Autre – Turc, Persan, Indien ou Chinois –, se trouve rapidement limitée par les sources d’investigation à notre disposition. Nous ne pouvons pas prétendre faire le même travail que sur des textes français du XVIIe siècle car nous n’avons ni les connaissances linguistiques nécessaires, ni l’accès à des archives souvent rares, pour tenter d’approcher une vision orientale, avec toutes les nuances souhaitées. Il s’agit en quelque sorte de « l’angle mort » de notre étude, qui se borne à rester – malgré quelques dépassements ponctuels – du côté occidental, qui nous intéresse avant tout car c’est celle des spectateurs de la Comédie-Française.

379 Eve Feuillebois-Pierunek (dir.), *Théâtres d’Asie et d’Orient*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2012, p. 13.

examiner plus en détail la complexité que pose la question de la représentation théâtrale au Moyen-Orient, de la Turquie, à l'Iran, en passant par le Maghreb.

A.1. LA TRADITION ANCIENNE DU THÉÂTRE EXTRÊME-ORIENTAL

Il n'est nullement nécessaire de prouver qu'un théâtre a existé en Extrême-Orient pendant la période étudiée. Et pourtant, il semble que les auteurs du XVII^e siècle se plaisent à croire le contraire. Si l'on en croit les réflexions sur l'opéra du Siamois de Charles Dufresny, dans *Les Amusements sérieux et comiques* que nous avons déjà cité, l'homme oriental semble totalement dépassé par ce qu'il voit et ne construit qu'à grand peine des analogies avec ses propres connaissances empiriques. Comment expliquer alors que l'envoyé extraordinaire de Louis XIV au Siam auprès de Phra Narai, M. de la Loubère, consacre un chapitre entier de sa relation de voyage aux « spectacles et autres divertissements des Siamois » ? Il évoque « une comédie à la chinoise » et un « opéra siamois ». Le Siam pratique en effet plusieurs formes théâtrales : à la fois le khon (pantomime masquée), le rabam (danse sacrée) et le lakhon (opéra-ballet tantôt joué à la cour, lakhon nai, ou à l'extérieur, lakhon nok). Charles Dufresny aurait pu lire l'ouvrage de de Loubère publié huit ans avant ses *Amusements* (1699). Il fait mine de ne pas savoir que les Siamois ont une pratique presque aussi variée des spectacles que les différentes troupes du roi. Comme dans toute l'Asie du Sud-Est, le théâtre siamois est fortement influencé par l'art dramatique tel qu'il se pratique en Chine et en Inde depuis des millénaires.

Rappelons très rapidement ces pratiques ancestrales asiatiques proprement théâtrales en Inde et en Chine. Le rituel religieux bouddhiste contient des éléments de théâtralité, autant dans les costumes fastueux que dans la gestuelle sacrée, mais aussi dans la « structure interne des cérémonies » qu'étudie Kristofer M. Schipper dans *L'Histoire des spectacles*³⁸⁰. Mais ce théâtre religieux est complété par des pratiques plus populaires : acrobates et danseurs agrémentent le spectacle au son des tambours et des cymbales, de la cithare et de la flûte ; des simulations de joutes, des montreurs d'animaux et des illusionnistes nous rappellent l'ambiance du théâtre de foire français, déjà évoqué. Des personnages archétypaux comme le héros courageux, son rival amoureux ou bel esprit, le bouffon, le brahmane paresseux ou poltron, le messenger, le ministre, le juge, mais aussi des rôles féminins de courtisanes, reines, duègne, messagères peuvent évoquer sans forcer la comparaison les grandes figures de la *Commedia dell'arte*. En Chine, dès le VI^e siècle, la pratique théâtrale se structure autour du rôle prédominant de la danse et du chant. Le théâtre parlé n'apparaît qu'au XX^e siècle, sous l'influence occidentale. Le spectacle chinois est lui aussi très stylisé : le geste est l'expression du sentiment, les sujets sont simples et quotidiens dans le théâtre populaire où le public est invité à participer aux chants. Ce spectacle, qui mélange les jeux de joutes, les acrobaties et l'art de la marionnette (qui a un rôle très important, comme en

380 Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1981, pp. 78-101.

Inde), va peu à peu entrer dans le théâtre officiel qui s'apparente à un ballet costumé, pendant un temps en plein air. L'apparition du masque et du théâtre d'ombres enrichit encore l'art dramatique chinois. On trouve là encore des points communs avec l'opéra et le ballet français et italiens, dans la recherche d'un divertissement toujours plus spectaculaire. Les observateurs européens pourront reconnaître sans peine la qualité de ces deux théâtres orientaux. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que certaines pratiques se diffusent en France, comme les fameuses « ombres chinoises », dont Pierre Martino écrit qu'elles furent « d'abord enfermées dans quelques salons » puis « devinrent, grâce à Ambroise et surtout à Séraphin, un spectacle des plus populaires. »³⁸¹ Mais pour le XVII^e siècle, ce théâtre est encore trop éloigné des consciences occidentales. L'exemple de l'art dramatique japonais, tout aussi florissant et riche culturellement que celui de la Chine (avec le nô, le kabuki, le bunraku, le kyogen qui se développent justement au XVII^e) est en cela parlant : personne en France n'aura connaissance de l'acteur et dramaturge de génie Chiamatsu Monzaemon (1653-1724), du niveau d'un Shakespeare ou d'un Corneille, tout simplement parce que les Français ne peuvent entrer au Japon à cette période. C'est un monde inconnu et donc reconstruit culturellement dans l'imaginaire européen : « certains pays comme le Japon (...) restèrent mal connus. [Il] parut simplement une province de la Chine. »³⁸²

Mais cette hypothèse ne peut tenir concernant les peuples orientaux de Méditerranée. Nous avons pu montrer que l'Empire ottoman, la Perse, les États barbaresques sont de mieux en mieux connus au cours du XVII^e siècle. Les voyageurs diffusent dans leurs relations tous les aspects de la vie qu'ils observent et ils n'auraient pas pu en oublier l'aspect artistique et les divertissements. Est-ce à dire qu'il n'existe rien qui ressemblerait au théâtre en Turquie ou en Perse ? Comment expliquer qu'il n'y ait eu aucune transmission de cet art de l'Est indien vers l'Ouest oriental, alors que ces populations ont toujours entretenu des rapports commerciaux et culturels étroits ? Est-ce la question religieuse qui expliquerait cette absence de représentations ?

A.2. LE THÉÂTRE DANS LE MONDE ISLAMIQUE

De la même façon que Charles Dufresny, *Le Mercure Galant* se plaît à montrer l'étonnement de l'ambassadeur du Maroc, pourtant fin lettré et érudit, face aux spectacles parisiens. Tout semble le subjugué, l'éblouir, le laisser pantois. Comme s'il n'avait jamais pu voir ou entendre que de pareils pratiques existent. Il est effectivement impossible de trouver des lieux de spectacle institutionnalisés comme l'Opéra ou la Comédie-Française dans le monde arabo-musulman au XVII^e siècle. Le mot « théâtre » n'existe pas à cette époque. Il n'apparaît qu'après les premières représentations de pièces françaises au Caire vers 1798³⁸³, parce qu'il faut bien trouver un nom à

381 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 351.

382 *Ibid.*, p. 172.

383 Des représentations ponctuelles de comédies françaises s'étaient déjà tenues dans les ambassades d'Istanbul et Izmir dès la fin du XVII^e siècle mais cette influence timide n'avait pas pénétré le cœur de la civilisation

ce nouveau lieu. De la transposition des sons du mot d'origine dans la langue arabe, on passe à la création d'un néologisme dont l'étymologie reste hésitante : le théâtre est la « maison du jeu », de « “dâr” (“maison”, “demeure”) en tant que lieu et “la'b” (“jeu”) en tant qu'activité »³⁸⁴. L'absence de constructions « en dur » consacrées à la représentation d'œuvres dramatiques et à la réunion de spectateurs n'exclut pas pour autant l'existence de formes théâtrales éphémères, qui se rapprochent du théâtre de foire, observées autant dans les pays occidentaux (comme la France et l'Italie) qu'extrême-orientaux (comme la Chine ou l'Inde).

A.2.1. UNE PLACE LIMITÉE DANS LES RELATIONS DE VOYAGE

La description de ces pratiques ne tient qu'une place réduite dans les relations de voyage de la seconde moitié du XVII^e siècle. Le titre que choisit Michel Febvre pour le récit de son voyage au Levant expose un paradoxe significatif : *Le Théâtre de la Turquie* construit d'emblée une analogie claire entre cet empire et l'espace scénique, où se déroulent les événements les plus tragiques, mais ne donne à voir aucun exemple de pratiques théâtrales réelles, car « les Turcs méprisent tous les arts qui ne sont point lucratifs, & qui ne servent que pour l'ornement, le divertissement, & les douceurs de vie, comme serait la musique, le jeu des instruments, le manège, la danse avec methode, le metier de parfumeur, & mille autres choses qui contribuent à la satisfaction des gens »³⁸⁵ selon son auteur. Il ajoute quelques chapitres plus loin : « Ils ne sçavent ce que c'est que de joüer des Comedies, & autres representations, aussi n'en sont-ils pas capables, outre que leur inclination ne s'y porte pas. »³⁸⁶ On croirait, à lire ces affirmations, que le peuple turc est culturellement inopérant pour produire des spectacles. La lecture des autres relations de voyage les plus célèbres vient pourtant mettre en doute cette réalité.

Jean-Baptiste Tavernier explique par exemple, au détour de sa description du Meidan (la place du marché persane) :

Des Bâteleurs viennent aussi les après dinées dresser leurs théâtres au Meidan, & vers le soir les joüeurs de Marionnettes entourent de toile une place en quarré, & au travers d'une autre toile fort fine font paroître leur Marionnettes qui ne sont que des ombres qui font mille plaisantes postures. Quand le jeu est fini, ils viennent demander quelque chose aux assistants, & chacun leur donne ce qui lui plaît.³⁸⁷

ottomane.

384 « Le Théâtre dans le monde arabe », Eve Feuillebois-Pierunek in *Théâtres d'Asie et d'Orient*, Eve Feuillebois-Pierunek (dir.), P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2012, p. 402.

385 Michel Febvre, *Théâtre de la Turquie*, où sont représentées les choses les plus remarquables qui s'y passent aujourd'hui touchant les Mœurs, le Gouvernement, les Coûtumes et la Religion des Turcs, & de treize autres sortes de Nations qui habitent dans l'Empire ottoman. (le tout est confirmé par des exemples et cas tragiques arrivés depuis peu), traduit de l'italien en françois par son auteur, le Sieur Michel Febvre, Paris, Edme Couterot, 1682, p. 188.

386 *Ibid.*, p. 302.

387 Jean-Baptiste Tavernier, *Les six voyages de M. J. B. Tavernier, en Turquie, en Perse et aux Indes*, Tome 2, Rouen, J-B. Machuel le père, 1724, p. 44.

On n'en saura pas plus concernant ces « mille plaisantes postures » des marionnettes, ni les intrigues et personnages qui nourrissent le spectacle. Peut-être parce que ce théâtre populaire sans comédien n'est pas considéré par l'auteur comme « digne de ce nom ».

Jean Chardin s'étend davantage sur les divertissements persans lorsqu'il décrit à son tour la plus grande place d'Ispahan :

L'autre bout de la Place, qui est au Septentrion, avoit aussi les troupes pour le divertissement, & pour la parade. C'étoient des Danseurs de corde, des bandes de Danseuses, des bandes de Valets de pied, préparez à danser : des corps de Bateleurs de cent sortes de Tours : des Joüeurs de Gobelets, des Escrimeurs, les Marionnettes & de distance à autre des bandes d'instrumens de Musique de toute sorte.³⁸⁸

On constate à nouveau qu'il n'y a pas de comédiens de théâtre mais des danseurs, des amuseurs et des marionnettistes. Sur cet art, Chardin précise dans un autre passage :

Leurs Joueurs de Marionnettes, & de Tours ne demandent point d'argent à la porte, comme en nôtre païs, car ils joüent à découvert dans les places publiques, & leur donne qui veut. Ils entremêlent la farce & les tours, avec des contes & avec mille bouffonneries, qu'ils font tantôt masquez, & tantôt démasquez, & la font durer deux ou trois heures. Et quand elle va finir, ils vont aux spectateurs demander quelque chose (...) On fait venir les charlatans dans les maisons pour un couple d'écus. Ils appellent ces sortes de divertissemens, Mascaré, c'est-à-dire jeu, plaisanterie, raillerie, représentations, d'où est venu nôtre mot de Mascarade.³⁸⁹

Comme le théâtre de tréteaux qui a constitué une part très importante de l'art dramatique médiéval et renaissant avec la Commedia dell'Arte en Italie, les spectacles se jouent « à découvert dans les places publiques », ce qui n'empêche pas le roi d'y assister parfois, depuis sa fenêtre : « & à trois heures après midi, le Roi parut aux fenêtres d'un des pavillons qui sont sur la place, au devant du grand Portail, & alors tous les Divertissemens qui avoient été préparés se mirent à jouër, chacun devant soi, sans égard aux spectateurs... »³⁹⁰ Mais rien de comparable aux fêtes données à Versailles. Le souverain oriental n'est pas à l'origine du divertissement, il y assiste à distance, sans y prendre part, instaurant une séparation nette entre l'art dramatique et le pouvoir.

Jean Thévenot évoque lui aussi le spectacle de marionnettes auquel il assiste à l'occasion d'un festin chez un particulier d'Istanbul :

(...) ce sont ordinairement des Juifs qui font jouër ces marionnettes & je n'en ay pas veu d'autres ; ils ne les font pas jouër comme en France, ils se mettent au coin d'une chambre tendant un tapis devant eux ; & au haut de ce tapis, il y a une échancrure ou fenêtre carrée, fermée d'une toile blanche d'environ deux pieds, derrière laquelle ils allument plusieurs chandelles, & après avoir représenté sur cette toile plusieurs animaux avec l'ombre de leurs mains, ils se servent de petites figures plattes, qu'ils font remuer si adroitement derrière cette toile, que cela fait un meilleur effet que les nôtres.³⁹¹

388 Jean Chardin, *Voyages de Mr le chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, Tome 1, Amsterdam, Jean Louis de Lorme, 1735, p. 140.

389 *Ibid.*, p. 130.

390 *Ibid.*, p. 145.

391 Jean Thévenot, *Relation d'un Voyage fait au Levant*, Tome 1, Louis Billaine, Paris, 1665, pp. 66-67.

La description est bien plus précise sur les aspects techniques du Karagöz (du nom du personnage récurrent qui anime ce théâtre de marionnettes), mais ne donne que très peu de détails sur les sujets représentés. On sait tout au plus que, pendant trois longues heures, la femme de son hôte fait donner ce divertissement sans se lasser et que Thévenot se questionne quelque peu sur la bienséance de celui-ci : « & je m'estonnois qu'elle n'eut pas honte de voir les saletez que faisoit leur Caragheuz, qui parmi leurs marionnettes fait le principal personnage. » Nous pouvons donc imaginer que ce divertissement se permet quelques licences, se produisant dans un contexte privé, et non public (sauf dans la période du Ramadan, comme nous en informe Thévenot).

Passant rapidement sur le théâtre, Jean Chardin se lance dans des développements beaucoup plus étoffés sur les charlatans et illusionnistes dont il se plaît à révéler les trucs pour exposer la supercherie que Tavernier avait considérée comme un prodige. Il est également prolix sur les spectacles de danse, dont la sensualité le scandalise tout autant qu'elle le séduit. Il établit d'ailleurs une analogie intéressante avec les pratiques dramatiques occidentales à cette occasion : « Les Musiciens, & les Danseuses, sont les Mimes, ou les Comediens des Orientaux ; ou pour mieux dire, ce sont leurs Opera ; car on n'y fait que chanter des Vers, & la Prose n'entre point dans leurs chants. On ne fait point de Fête en Perse & aux Indes, sans les y appeller. »³⁹² Tout en établissant qu'il est vain de rechercher nos formes institutionnelles (l'opéra, la comédie) dans les divertissements orientaux, l'auteur associe explicitement les danses persanes aux pratiques dramatiques françaises traditionnelles.

A.2.2. À L'OPPOSÉ DE LA CONCEPTION OCCIDENTALE DU THÉÂTRE ?

Ce théâtre, qui n'en est pas un, pose donc un véritable problème de description. Jean Chardin applique la méthode, constamment utilisée dans son ouvrage, qui consiste à réduire l'écart entre l'inconnu et les repères que son lecteur partage. Cette approche, inhérente au récit viatique (ou de voyage), a le défaut de détruire toute forme d'objectivité en adaptant les mœurs ou l'objet présenté au regard du lecteur européen. Les divertissements orientaux n'échappent pas à cette logique, comme le montre un autre exemple frappant dans la relation de Chardin, qui va même jusqu'à construire un découpage en scènes d'un spectacle de danse persane :

Les Pieces qu'elles representent sont toujours des sujets amoureux. (...) Les plus nouvelles Actrices ouvrent la scene, qui commence par la description de l'Amour, dont elles dépeignent les appas & l'enchantement, & représentent ensuite les Passions, & la fureur ; ce qu'elles entremêlent d'épisodes qui contiennent des portraits de beaux garçons & de belles filles, vifs & touchans au-delà de ce qui se peut imaginer ; & c'est là d'ordinaire le premier Acte. On voit au second, la Troupe séparée en deux Chœurs, représentant l'un les poursuites d'un Amant passionné, l'autre les rebuts d'une fiere Maitresse. Le troisième contient l'accord des Amans, & c'est là-dessus que les Actrices se passent, & qu'elles épuisent la voix & les gestes. Les Chanteurs & les Joueurs d'instrumens sont debout aux endroits passionnés, & s'approchent d'elles plus ou moins, quelquefois jusqu'à crier dans leurs oreilles pour les animer, avec quoi elles sont mises comme hors d'elles-mêmes, & transportées ; mais c'est là aussi où les yeux & les oreilles en qui il reste

392 Jean Chardin, *Voyages de Mr le chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, op.cit., p. 225.

quelque pudeur, sont obligés de se détourner, ne pouvant soutenir ni l'effronterie, ni la lascivité de ces derniers Actes. (...) Mais c'est s'être déjà trop étendu sur un tel sujet.³⁹³

Alors que le spectacle dont Jean Chardin est témoin ne semble qu'un prétexte à l'expression de la passion physique³⁹⁴, qui se donne à voir de plus en plus concrètement, le voyageur tente de « cadrer » l'exercice en lui donnant une trame narrative et une progression dramatique dans le plus pur respect des règles de la tragédie classique (cinq actes). Mais le spectacle s'émancipe de tout encadrement et l'oblige à « se détourner » de ses derniers instants, qui s'opposent radicalement à la bienséance, souhaitée en apparence par le voyageur.

Les gens graves s'en tiennent-là, & ne donnent pas d'autres divertissements : mais les Cavaliers, & gens d'épée, font venir des bandes de Danseuses, qui représentent en dansant & en chantant des manières d'Opera, où tout tend à exciter l'amour, & où, vers la fin, on représente les plaisirs de l'amour d'une manière beaucoup trop libre.³⁹⁵

On voit ici que Chardin préfère se ranger du côté des « gens graves » en condamnant au nom de la morale cette « manière beaucoup trop libre » que les spectateurs orientaux réclament dans leur logis. La condamnation est de mise pour garder une distance respectable vis-à-vis du spectacle illicite, une posture d'Occidental sobre et sage face aux débordements des passions orientales.

Le voyageur précise bien que le théâtre se fait ici dans le cadre privé d'un festin où les Persans passent le temps « (...) à lire, ou à ouïr lire, à réciter des vers, & à entendre de belles voix qui chantent, en une manière de plein chant, les actions des anciens Rois de Perse dans des Poèmes héroïques, comme celui d'Homere. »³⁹⁶

L'analogie qu'établit Chardin entre ces chanteurs de vers persans et les aèdes grecs comme Homère n'est pas anodine : elle inscrit la pratique « dramatique » orientale dans une filiation antique et la rapproche donc de la culture française. Le voyageur ne peut ignorer la dichotomie instaurée par Aristote entre le genre épique et le genre dramatique dans *La Poétique*. Or, ce ne sont que deux formes différentes (l'une représente par des mots et l'autre par des imitations) qui partagent la même fonction de transmission des mythes auprès des auditeurs ou spectateurs. De même, ces récitants persans³⁹⁷, dont les chants tiennent de l'épopée, excitent l'émotion du public, comme les rhapsodes grecs le faisaient avant eux :

Quand je déclame un passage qui excite la pitié, mes yeux se remplissent de larmes ; quand c'est un passage effrayant ou terrible, la peur fait dresser mes cheveux tout droits sur ma tête et mon cœur palpite. (...) Je les vois d'en haut, de mon tréteau, qui pleurent, jettent des regards terribles et répondent par leur effroi à mes paroles. Il faut même que je fasse bien attention à ce qu'ils

393 *Ibid.*

394 Chardin nous apprend que les danseuses sont en Perse des femmes publiques, la danse étant associée au péché pour des raisons religieuses.

395 Jean Chardin, *Voyages de Mr le chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, Quatrième Tome, Jean Louis de Lorme, Amsterdam, 1740, p. 194.

396 *Ibid.*

397 Ces récits, parfois mimés, prennent des noms très diverses au Moyen-Orient : le « naqqâli » persan, le « hikoïa centre-asiatique », le « meddahli » turc, le « guwal ou halqa » arabe ; ils ont pour point commun d'être portés par un unique conteur qui interagit avec le public.

éprouvent, car, si je les fais pleurer, je serai content de l'argent que je recevrai, au lieu que, si je les fais rire, je serai malheureux et privé d'argent.³⁹⁸

L'émotion suscitée par ces représentations, d'après ce que nous en dit Chardin, n'est pas la peur mais l'excitation sensuelle. Elles s'opposent en cela aux représentations occidentales qui ont exclu les manifestations du corps et du désir au nom de la bienséance. Mais ce théâtre se rapproche tout de même dans sa pratique de celui que l'on peut observer à l'opéra ou sur la scène tragique, la prépondérance de la voix sur le geste conduisant presque à un théâtre de profération, statique. L'élément de la danse lui donne un aspect plus vivant encore, au terme de la comparaison. Ce théâtre oriental serait donc en définitive plus théâtral que son pendant français ? Que lui manque-t-il, dès lors, pour être considéré comme tel ?

Nous faisons l'hypothèse que c'est l'autorité, en tant que fondement d'un pouvoir vertical procurant une dignité à l'art, qui est absente de ces pratiques théâtrales. Là où de grands auteurs comme Molière, Racine ou Corneille inscrivent leurs œuvres dans un répertoire destiné à la postérité, aucun auteur dramatique n'apparaît à cette période en Turquie ou en Perse. Il semble que le théâtre, de même que la culture occidentale, aient été méprisés par les érudits orientaux. Alors que les auteurs français se répandent en essais, relations, pièces et récits sur l'Orient, un grand silence accompagne l'expérience artistique européenne des observateurs orientaux. À la période que nous étudions, il paraît même tout simplement impossible de trouver des textes dramatiques ottoman ou persans, qu'ils soient inspirés de l'expérience occidentale ou du quotidien. Comme le souligne Nabil Matar en évoquant l'apport des lettres de captifs arabes dans la connaissance de l'Europe :

Contrairement au corpus des textes de prisonniers européens, le corpus arabe ne produisit ni pièce, ni roman, ni de grands récits ponctués de page en page par des remarques empiriques (ou imaginaires) sur l'ethnographie, la faune et la flore.³⁹⁹

Là où un texte est la condition d'existence de l'exercice théâtral en Occident (si l'on exclut les pratiques populaires que nous avons déjà évoquées), l'éphémère domine en Orient, effaçant les traces de l'acte théâtral une fois consommé :

Contrairement à ce qui s'est passé en Occident, les formes théâtrales traditionnelles d'Orient n'ont jamais accordé la prépondérance au texte, lorsque celui-ci existait. (...) Si les traditions théâtrales de l'Extrême-Orient disposent le plus souvent d'un texte, celles du Moyen-Orient ne relèvent pas, le plus souvent, d'une poésie dramatique véritable, mais de diverses formes de spectacles hétérogènes. D'essence populaire, elles tirent leurs sources de traditions orales et donnent la primauté à la représentation.⁴⁰⁰

398 Platon, *Ion*, 535d-535e, *Oeuvres complètes*, Première partie, Texte établi et traduit par CHAMBRY Emilie, Paris, Les Belles lettres, 1964.

399 « Unlike the European corpus of captivity, the Arabic corpus produced no plays or novels, nor grand narratives interspersed with page after page of empirical (or imaginary) ethnography, fauna, or flora. » in Nabil Matar, *Europe through Arab eyes, 1578-1727*, *op.cit.*, p. 70.

400 Eve Feuillebois-Pierunek, « Introduction » in *Théâtres d'Asie et d'Orient*, *op.cit.*, p. 16.

C'est un tout autre paradigme que nous constatons donc ici, qui rappelle l'aspect insaisissable et incontrôlable du théâtre de foire. Performance éphémère, sans lieu défini, sans figure auctoriale qui lui donne grandeur et respectabilité, sans comédiens professionnels pour présenter et représenter dans la durée, l'art dramatique oriental n'est pas contrôlé par les représentants du pouvoir, car il ne représente aucun enjeu idéologique ou politique pour eux. Ce théâtre n'existe pas pour le sultan : c'est un sujet trop bas pour qu'il s'en préoccupe. L'art dramatique ottoman ou persan jouit donc d'une grande liberté et peut évoluer, grâce à cela, en toute quiétude. Le « karagöz » et l'« ortaoyunu » (satire du quotidien) turcs, le « ruhowzi » persan, la « farce centre-asiatique », la « maskhara arabe », qui critiquent de manière bouffonne et souvent vulgaire les injustices de la société, se déroulent dans la rue, aux yeux de tous, sans risquer la censure. Ces spectacles, qui ne subissent les traités d'aucun théoricien, donnent la prépondérance au plaisir visuel plutôt qu'à la parole (acrobaties, danses, illusions de toutes sortes ponctuent le spectacle), à l'expressivité plus qu'à la vraisemblance : « Les grandes dramaturgies orientales ne cherchent pas à créer une illusion réaliste. Le caractère fictif des événements présentés est constamment rappelé ; le jeu stylisé des acteurs souligne la convention ; la symbolique des gestes, du maquillage, des costumes, est extrêmement codifiée et constitue un langage muet. »⁴⁰¹

Le théâtre arabo-musulman n'est donc pas là où on l'attendrait. Il est à l'opposé de ses caractéristiques occidentales : séparé du pouvoir, il n'apparaît que comme un divertissement léger, qui ne peut être pris au sérieux, un agrément pour les grandes occasions, une parenthèse licencieuse où le corps et les mots s'élancent librement. Même quand la scène à l'occidentale se développe en Orient, ces formes persistent, preuve de leur vitalité et de leur importance dans le tissu social, avant de disparaître quasi totalement au XXe siècle.

A.2.3. L'OMNIPRÉSENCE THÉÂTRALE DANS LES DOMAINES RELIGIEUX ET POLITIQUES

Comme le théâtre n'est pas apparu comme le divertissement que nous connaissons en Occident, certains théoriciens ont été tentés de construire des théories – souvent fragiles – pour expliquer que cet art n'aurait pas eu de place dans la culture arabo-musulmane⁴⁰². Il serait incompatible avec un « esprit arabe », et peut-être avec une pratique religieuse qui exclut les images.

Il faut tout de suite préciser que les textes du Coran ne font jamais mention de l'art dramatique, qu'aucun théologien musulman n'a attaqué le théâtre comme l'ont fait les pères de l'Église, Tertullien ou Saint-Augustin pour ne citer que les plus célèbres. À la différence du catholicisme, l'islam ne s'est pas construit contre le divertissement théâtral. Il y a par contre une très forte tradition iconoclaste au sein de la religion mahométane, que l'ambassadeur marocain El-Hajeri

401 Hubert cité par Eve Feuillebois-Pierunek in *Ibid.*, p. 20.

402 Voir à ce sujet « Le théâtre dans le monde arabe », Eve Feuillebois-Pierunek, in *Théâtres d'Asie et d'Orient*, *op.cit.*, pp. 393-402.

rappelle à une interlocutrice française qui vantait les mérites de la peinture : « Dieu le Très-Haut a dit : “Ne faites pas d’images, pas de cultes d’images, Dieu est le seul culte.” Les musulmans ne font pas d’images, ne les adorent pas. Ils se conservent de tout cela à un tel point que les broderies, les décors des maisons des rois et des mosquées n’ont jamais été représentés d’images se référant à un être animé », écrit-il. Mais il n’évoque jamais ni les bals ni les divertissements dramatiques, dans sa relation au sultan marocain. Ni pour en dire du bien, ni pour les condamner, preuve de désintéret voire de mépris, probablement.



Figure 25 : «Mahomet recevant le Coran de Gabriel», Jami' al-Tawarikh (Histoire du Monde) de Rashid al-Din, 1307. Source: Edinburgh University Library.

Le Coran établit en effet que, pour éviter toute idolâtrie, le croyant doit se méfier des images ; cette condamnation de la *mimesis*, qui rappelle d’ailleurs les doctrines platoniciennes, aurait pu rendre le théâtre suspect et empêcher la création d’œuvres qui « reproduisent » sur le mode de l’illusion la réalité, tout comme la peinture figurative a été fortement limitée dans le monde musulman. Mais des débats récents sur la représentation du prophète ont permis d’exhumer des miniatures persanes du XIV^e siècle représentant la vie de Mahomet, ou des scènes de cour (alors que la représentation du vivant est normalement prohibée). Selon Eve Feuillebois-Pierunek, quand tous les soupçons d’idolâtrie sont levés, on peut tolérer certaines représentations, même dans le monde sunnite : « les musulmans ont toléré les arts picturaux figuratifs, et apprécié certaines formes de spectacles tels que les ombres chinoises et les farces. »⁴⁰³ Jean Thévenot relevait lui aussi cette contradiction : « quoy que les Turcs ne souffrent point d’images chez eux, ils ne laissent point d’avoir des marionnettes »⁴⁰⁴.

403 *Ibid.*, p. 32.

404 Jean Thévenot, *Relation d’un Voyage fait au Levant*, Tome 1, *op.cit.*, p. 66.

Plutôt que de s'opposer, le théâtre et la religion ont eu tendance à se rapprocher, l'exemple le plus marquant étant celui du « tazieh » ou « taziye ». Jean-Baptiste Tavernier décrit ainsi l'événement auquel il a assisté :

Pendant des heures, défilent devant eux d'immenses processions, avec des étendards et des oriflammes précédant chaque compagnie ; des chameaux transportent les enfants captifs de Hossein ; des chevaux richement ornés portent comme des reliques les armes des descendants du Prophète ; et il y a même parfois, des éléphants. Des chars transportent des cercueils, dans lesquels on voit de très jeunes enfants, ceux de Hossein, qui font le mort, et des trônes censés représenter le trône de l'imam Hossein. Des musiciens jouant de la flûte et des cymbales accompagnent le cortège, composé d'une foule d'hommes à demi nus, couverts de cendres de la tête au pied, qui cognent des cailloux l'un contre l'autre, en criant "Hossein, Hossein" Cette procession fait verser des larmes à un grand nombre de courtisanes, qui croient en pleurant avoir rémission de tous leurs péchés !⁴⁰⁵

Dans l'islam chiite, le refus des représentations est moins fort comme nous l'avons vu que dans le monde sunnite, et les célébrations religieuses de la mort de l'imam Husayn ou Hossein, petit-fils de Mahomet tué par les troupes omeyyades en 680, ont été associées très tôt à une représentation mimée et chantée de l'événement, que certains théoriciens n'ont pas hésité à rapprocher du théâtre sacré médiéval.

Effectivement, la description de Tavernier nous laisse voir des éléments spectaculaires : les chars, les étendards, des animaux imposants comme les chevaux, les chameaux et les éléphants, la musique et les chants mais aussi une part d'interprétation avec les enfants « qui font le mort ». Des acteurs costumés lisent des passages qui leur ont été fournis pour l'occasion, jouent les scènes clefs, et ajoutent d'autres histoires tirées du Coran, pour agrémenter le récit. Ce drame persan expose la lutte entre les justes et les oppresseurs et, comme dans la tragédie grecque, se termine par le sacrifice du héros, appelé à être récompensé dans l'autre monde. Cette pratique populaire et religieuse très appréciée ne déclinera qu'au XIXe siècle. Elle est la preuve d'une tradition très vivante qui emprunte à l'art dramatique ses principes pour servir le religieux. Il ne s'agit pas pour nous d'assimiler à du théâtre cette cérémonie dont la fonction est avant tout spirituelle, mais d'en souligner la très forte théâtralité.

L'hypothèse voulant que la culture arabo-musulman ne puisse intégrer le théâtre tient d'autant moins que cette culture repose souvent sur une forme de théâtralité, qui a été ressentie par les observateurs européens dans leurs relations de voyage, comme le montre Robin Beuchat⁴⁰⁶. On trouve de nombreux exemples de défilés spectaculaires qui accompagnent les arrivées des ambassadeurs ou le retour du sultan à Istanbul. Dans son *Histoire du Serrail* (1626), Michel Baudier contemple le « tableau de ceste Royale magnificence » et exprime sa fascination par rapport à la scène : « il semblait que toutes les richesses, non pas de l'Orient seulement, mais du

405 Cité par Christine Darmagnac, « Le tazieh », in *Les Cahiers de l'Orient* 2008/2 (N° 90), pp. 119-140, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-l-orient-2008-2-page-119.htm> (Consulté le 11/08/2019)

406 Robin Beuchat, « Orient et ornement : une autre approche de l'exotisme » in *Image et voyage, De la Méditerranée aux Indes*, dir. Sylvie Requemora-Gros et Loïc P. Guyon, PUP, 2012.

monde universel, avoient été transportées à Constantinople pour orner les hommes qui paraissaient en ceste solennité. »⁴⁰⁷ Démonstration de force et de grandeur, le défilé n'est pas seulement spectaculaire, il est proprement théâtral car il rejoue aux yeux des habitants la victoire du sultan sur l'armée ennemie, comme dans le cas de l'entrée de Soliman après une victoire contre les Perses, qui est décrite avec précision par Mlle de Scudéry dans *Ibrahim ou L'Illustre bassa* : parmi les milliers d'hommes, les éléphants et chameaux chargés de trésors, apparaît alors...

un grand Char (...) où pendaient cent Drapeaux déployez que les Turcs avaient gagné sur les Perses, au milieu desquels s'élevait un superbe Trophée, composé de cuirasses et de Morions d'argent gravé, de Rondaches d'or et de Turquoises, de Cimenterres et de poignards dont les gardes et les fourreaux étaient d'Agathes et de Cornalines, d'Arcs d'Ebene marquetez d'or, de carquois d'or semez de perles, de piques, de dards, de flèches de bois de Cèdre et de Roseau d'Inde, le tout mêlé avec un désordre si agréable et si plein d'art, et une confusion si riche et si belle, que rien n'approchait de la magnificence de ce trophée.⁴⁰⁸

Le trophée est le symbole de la puissance ottomane, prise de guerre exhibée contre l'armée vaincue. « La magnificence de ce trophée », qui surpasse l'imagination, est proportionnelle à la grandeur du bien-nommé Soliman le Magnifique. La théâtralité, on le voit bien dans ces exemples, est au centre du dispositif de la Sublime-Porte. Elle est consubstantielle à la fonction suprême du Grand-Seigneur. Chaque rituel est préparé savamment pour mettre en valeur la grandeur du sultan, qui reçoit les hommages de ses invités à plat ventre face à lui et ne prononce jamais plus de quelques mots en audience. Le pouvoir s'expose tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du sérail. Une véritable mise en espace du pouvoir existe, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, relevée également par les observateurs anglais dans les textes de littérature viatique, comme le montre l'étude de Lydia M. Soo qui s'intéresse aux écrits d'un architecte anglais du XVIIe siècle, Sir Christopher Wren, sur les constructions ottomanes⁴⁰⁹. Il y a bel et bien une manipulation des consciences par le spectaculaire, au même titre que le faste de Louis XIV peut agir sur celles de ses concitoyens et des visiteurs étrangers. Mais la force du dispositif est de cacher en même temps que de montrer : « Cette politique de l'éclat n'est que l'une des modalités de la mise en scène du pouvoir ottoman, qui repose sur la complémentarité de l'exhibition et de la dissimulation. La stratégie de l'éclat est d'autant plus efficace que le sultan est avare de sa personne. »⁴¹⁰

On comprend alors pourquoi l'Orient constitue un objet théâtral de choix pour les Européens au XVIe et XVIIe siècles. Il présente deux avantages essentiels : d'abord ce monde porte en lui-même une théâtralité manifeste, que la scène aura pendant un temps du mal à capter et à

407 Cité par Robin Beuchat, *Ibid.*, p. 68.

408 Cité par Robin Beuchat, *Ibid.*, p. 70.

409 Voir « The Architectural Setting of "Empire" : The English Experience of Ottoman Spectacle in the Late Seventeenth Century and Its Consequences » in Marcus Keller et Javier Irigoyen-Garcia (dir.), *The Dialectics of Early Modern Orientalism*, Palgrave Macmillan, 2018, p. 217 et suivantes.

410 *Ibid.*, p. 68.

représenter n'ayant pas les moyens nécessaires pour rendre tout son spectaculaire et toute sa magnificence. Ensuite, il ne produit pas de discours sur lui-même (ou il ne se fixe pas sur un support écrit⁴¹¹) et laisse peu de traces dans les récits des voyageurs. Théâtre éphémère et en mouvement, voué à disparaître après avoir été présenté devant un public, l'art dramatique oriental laisse un espace vacant qui permet aux comédiens et dramaturges de s'emparer de cette matière culturelle et de la combler avec leurs propres inventions et leurs propres fantasmes.

B. UN TRADITION OCCIDENTALE DÉJÀ BIEN ANCRÉE AU THÉÂTRE

L'Espion Turc dans les Cours des Princes Chrétiens de l'Italien Marana (publié à partir de 1684), bien moins connu que *Les Lettres persanes* de Montesquieu et qui l'a pourtant inspiré, est le meilleur exemple de cette appropriation masquée de la culture orientale par les auteurs occidentaux des XVIIe et XVIIIe siècle. Présenté comme un recueil de la correspondance secrète qu'entretient un espion à la solde du Grand Seigneur avec des amis et officiels ottomans dans les années 1638-1639 puis dans les décennies suivantes, ce texte qui regroupe plus de six cents lettres, fait parler un Turc avec l'aisance et la galanterie d'un parfait courtisan. Qu'importe : ce pseudo-Oriental expose ses vues sur tous les sujets qui concernent le Grand Siècle qu'il observe en secret, que ce soit la politique, la vie de cour, la religion, la mode, les événements militaires... et le théâtre. On trouve en effet à la lettre XIX, destinée au Porte-Cimeterre du sultan, « la description d'une excellente Comédie jouée devant le Roi & la Reine de France dans le tems du Carnaval » en 1670 : « la représentation en fut fort belle & pleine de majesté »⁴¹². Quoique l'espion résume naïvement une pompeuse trame mythologique où les artifices dramatiques sont soigneusement exposés, il semble très satisfait de cette expérience où « tout fut surprenant & magnifique ». Mais il conclut ainsi : « Après t'avoir entretenu de ces vaines bagatelles, j'ai à te parler de quelque chose de plus important... »⁴¹³ Le Turc de fiction ne semble pas plus intéressé par l'art dramatique que son double réel.

Cette écriture « à la place » semble symptomatique d'un besoin de combler le silence oriental face à l'Europe et de sa culture. La nature détestant le vide, les auteurs français, espagnols, italiens, peuplent bientôt leurs fictions de Turcs, de Persans, d'Indiens, de Chinois bavards qui

411 Voilà certainement pourquoi les théâtres indien et chinois sont mieux connus que le théâtre ottoman : les prestations des conteurs et autres amuseurs de rue « de tradition orale et en langue vulgaire, n'ont jamais été considérées comme faisant partie de la littérature savante : elles ont donc été négligées, voire méprisées. Voilà sans doute la raison profonde de la méconnaissance et du déni des formes théâtrales traditionnelles du monde musulman : elles ne font pas partie de la "grande" littérature, contrairement au théâtre sanskrit considéré comme la forme littéraire la plus achevée. » in *Théâtres d'Asie et d'Orient*, op.cit., p. 32.

412 Giovanni Paolo Marana, *L'Espion dans la cour des princes chrétiens ou Mémoires pour servir à l'Histoire de ce siècle*, Tome 7, Amsterdam, 1756, p. 133.

413 *Ibid.*, p. 134.

déversent la logorrhée dont le monde oriental prive ses souverains depuis des siècles. Les dramaturges en font de même, en puisant dans l'histoire récente de l'Empire ottoman pour renouveler le théâtre français dès la fin du XVI^e siècle et remplacer les héros mythologiques par des sultans et sultanes.

B.1. LE THÉÂTRE GREC EST-IL ORIENTAL ?

L'Orient et le théâtre entretiennent un rapport étroit depuis la naissance de l'art dramatique. C'est la figure de Dionysos qui les rapproche en portant, dès son origine, quelque chose de la tradition asiatique de l'Extrême-Orient sur la scène occidentale, bien que les chercheurs ne soient pas tous d'accord sur ce point.

Il ne faut aucun doute : Dionysos est le plus oriental des dieux grecs. Son nom même le rattache à Nysa, localité mythique située tantôt en Thrace, en Inde ou en Arabie. Plusieurs cités portent aujourd'hui ce nom en Orient, en Cappadoce, en Carie ou sur le mont Mésogis. Il est le dieu de Nysa puisqu'il y est né (ou rené) et y a vécu dans son enfance. D'après la légende, Dionysos est le fils de Zeus et de Sémélé, une mortelle de la cité de Thèbes. Pour le protéger de la fureur de sa femme, Zeus éloigne son fils et lui donne une nouvelle fois naissance en le tirant de sa cuisse à Nysa, dans la ville asiatique. Dionysos, par cette double naissance, est à la fois grec et oriental. Mais avant de revenir sur la terre de ses ancêtres, il parcourt l'Égypte et la Syrie, jusqu'en Phrygie où il est libéré de la folie dont il avait été frappé. Revenu en Thrace, il est pourchassé par Lycurgue qu'il punit en le faisant entrer dans un délire meurtrier. Il va ensuite en Inde, ce qui explique que dans certaines représentations il paraisse accompagné par des animaux asiatiques comme des panthères. Il est accompagné des Ménades, ses prêtresses qui portent des peaux de lion et la thyrsé, lance entourée de lierre qui est le symbole du dieu. Leurs danses orgiaques transmettent la folie de Dionysos aux mortels comme dans l'épisode raconté par Euripide dans *Les Bacchantes*.

Le nom de Bacchus correspondrait quant à lui à une forme thrace du nom phrygien Bagaïos. On a tenté d'associer le dieu à la figure indienne très ancienne de Soma dont le culte fut transporté en Grèce par des tribus barbares. Il faut rester prudent sur ce rapprochement qui repose sur le fait que Dionysos et Soma sont tous deux les divinités d'une liqueur enivrante : le vin pour le dieu de Nysa et un jus fermenté pour le dieu indien. Mais Homère n'associe pas Dionysos à la vigne, ce qui distend le rapport d'analogie. Il pourrait s'agir d'une confusion entre la Thrace historique et la Thrace mythique, les Grecs l'associant à l'autre dieu d'Asie Mineure appelé Sabazius. Ce rappel succinct sur la mythologie de Dionysos nous permet en tout cas d'affirmer que c'est une figure fondamentalement orientale. De nombreux parallèles ont été effectués entre le mode de fonctionnement du théâtre indien et de la tragédie grecque, Ariane Mnouchkine tentant d'en établir une synthèse : la danse chorégraphiée, le chant d'un chœur qui commente une intrigue tirée

de la mythologie, rejouée sur scène par quelques protagonistes héroïques... il faut considérer que le théâtre occidental est d'origine indienne, au même titre que le français tire ses racines des langues indo-européennes. Mais ces découvertes ne sont pas établies en 1680 et le monde grec constitue une référence pour la construction de la pensée et de l'esthétique de la Renaissance et du XVIIe siècle sans que la dimension orientale qui lui est associée soit véritablement prise en compte.

Nous allons évoquer deux pièces de l'Antiquité qui ont constitué une tradition théâtrale en faisant figurer des Orientaux sur scène. Il s'agit des *Perses* d'Eschyle et des *Bacchantes* d'Euripide. Sans rentrer dans une étude approfondie, nous allons rapidement évoquer les intrigues de ces pièces et la façon très particulière de figurer l'Orient et ses valeurs.

Les Perses est une tragédie historique et non mythologique. Elle relate un épisode raconté par Hérodote au livre VIII de ses Histoires : l'attaque du Péloponnèse par la flotte perse du général Xerxès. Les Perses ont déjà pris la Boétie, l'Attique et la Phocide et il menace les Grecs qui ont toute chance de perdre dans le rapport de force, étant largement moins nombreux que leurs ennemis, ce que rappelle le Messager dans la pièce d'Eschyle :

LE MESSAGER.

Pour le nombre de vaisseaux, sache-le, les barbares avaient l'avantage. Les Grecs ne comptaient en tout que trois cents navires, plus dix navires de réserve. Xerxès, je le sais, en conduisait un millier, plus deux cent sept supérieurs en vitesse. Telle était la proportion.⁴¹⁴

Mais cette supériorité numérique va jouer contre eux quand ils entrent dans le détroit de Salamine, trop étroit pour manœuvrer en nombre. Les Grecs et leurs alliés détruisent un grand nombre de vaisseaux perses et parviennent à repousser durablement les Orientaux vers l'Asie. Victoire d'un peuple moins nombreux mais plus rusé et libre contre un empire autocratique et violent, elle devient le marqueur de la supériorité des Grecs sur le peuple oriental et glorifie le rôle de la cité athénienne dans le conflit. Et c'est en cela que la pièce d'Eschyle est politique.

La pièce *Les Perses* est la trace culturelle laissée par cette importante bataille. Elle prend étonnement le point de vue des vaincus en se plaçant dans le camp perse après la défaite, plus exactement à Suse, dans le palais des monarques perses. Au début de la tragédie, on assiste à l'attente anxieuse de la reine, mère de Xerxès, et du chœur de vieillards qui pressentent que le malheur arrive et ne peuvent s'empêcher d'exprimer tout leur pessimisme sur la situation de Xerxès :

À cette idée, l'angoisse déchire mon cœur en deuil. "Oâ ! Malheureuse armée perse !" Je tremble que la grande ville de Suse, vidée de tous ses fils, n'entende retentir ce cri, oâ !⁴¹⁵

La reine Atossa a fait un songe prémonitoire, il est facile à interpréter : deux femmes, l'une perse et l'autre doriennne, sont attachées par le cou au char de Xerxès. La première « offrait aux

414 Eschyle, *Les Perses*, in *Théâtre d'Eschyle*, traduction Émile Chambry, Paris, Flammarion, 1964, p. 52.

415 *Ibid.*, p. 47.

rênes une bouche docile »⁴¹⁶ tandis que « l'autre, au contraire, se cabre »⁴¹⁷ et détruit ainsi le char de son fils. Cette vision se double d'un mauvais présage où un épervier (ou un faucon selon les traductions) vient déchirer un aigle sous les yeux de la reine : c'est Athènes, inférieure en force qui anéantit le puissant aigle perse. Un messager survient et porte la nouvelle de la défaite de Salamine. Il fait état, dans une longue liste, de tous les grands militaires tombés dans la débâcle :

LE MESSEGER.

(...) et Tharybis, qui commandait deux cent cinquante vaisseaux, ce beau guerrier originaire de Lyrna, il gît, le malheureux, tué d'un coup malencontreux. Pour Syennésis, le plus intrépide des hommes, le commandant des Ciliciens, après avoir à lui seul causé le plus grand mal aux ennemis, il a péri d'une mort glorieuse. Voilà les chefs dont le souvenir m'est revenu mais nos maux sont infinis : je n'en rapporte qu'un petit nom.⁴¹⁸

De nombreuses inexactitudes dans les noms des chefs militaires vaincus ou des oublis, comme la défaite grecque des Thermopyles, montrent que le récit du messager n'a pas vocation à être un témoignage historique, mais participe seulement à l'intrigue en déclenchant le désarroi des vaincus. Puis le récit de la bataille fait revivre le combat aux spectateurs grecs qui jouissent du triomphe de leur armée, certains ayant encore en mémoire la guerre qu'ils ont menée. Il faut rappeler ici que Eschyle lui-même a été de ceux-là. Il n'écrit pas sa tragédie à partir de la version d'Hérodote qui publie ses Histoires vers 445 avant J.C., tandis que la première représentation de la pièce d'Eschyle a lieu en 472, soit huit ans après l'événement. Il a été acteur de la bataille de Salamine et en donne une version toute personnelle. Eschyle transforme la célèbre formule que ses serviteurs répétaient chaque jour à Darius : « Souviens-toi des Athéniens ! », invitation à attaquer ce peuple ennemi, en un avertissement de prudence donné à Xerxès (v.824 : souvenez-vous d'Athènes et de la Grèce.⁴¹⁹). La pièce a donc pour but de montrer que le choc de ces deux civilisations s'est fait en faveur d'Athènes, c'est un récit apologétique qui permet de dégrader le modèle oriental pour valoriser le monde grec⁴²⁰. Il a donc une fonction politique indéniable. Eschyle reçoit le prix des Dionysies en 472, probablement grâce aux *Perses* qui s'inscrivent par ailleurs dans une tétralogie dont les autres pièces ne nous sont pas parvenues.

Voilà pourquoi cette pièce donne l'impression d'être sans issue : la bataille est passée et il n'y a plus aucun moyen pour que les Orientaux échappent au malheur et conjurent le sort. Il ne leur reste plus que la lamentation : Xerxès qui a dû fuir et souffrir mille fléaux sur le retour entre sur scène pour s'accuser de l'horrible situation de son pays. Son père était réapparu en ombre pour blâmer son orgueil : il s'était opposé à la nature en construisant un pont flottant pour faire passer ses armées et il a déchaîné Poséidon qui s'est vengé sur ses navires. C'est son attitude arrogante,

416 *Ibid.*, p. 48.

417 *Ibid.*

418 *Ibid.*, p. 52.

419 *Ibid.*, p. 63.

420 Jacques Péron, « Réalité et au-delà dans *Les Perses* d'Eschyle » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* Année 1982 1, pp. 3-40, [En ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1982_num_1_1_1130# (Consulté le 23/01/2017)

son « audace » qui le conduit à sa perte. Toute la fin de la pièce n'est qu'une suite d'auto-dénigrement et de cris de douleurs qui montrent la très grande souffrance des Perses. La tragédie de l'ennemi met en valeur l'ampleur du succès des Grecs.

Cette bataille a donc une importance évidente sur le plan militaire, car une victoire des Perses aurait certainement affaibli Athènes, mais encore plus sur le plan culturel : d'abord parce que cette pièce est le plus ancien texte dramatique qui nous soit parvenu. Ensuite parce que cette victoire consacre l'hégémonie de la cité athénienne sur cette zone méditerranéenne et permet à la culture grecque – donc occidentale – de se développer en toute quiétude pendant les siècles suivants, sans être mêlée aux influences orientales.

On retrouve donc une logique similaire à celle qui sera présente pendant le temps des Croisades, où deux blocs culturels s'affrontent non seulement militairement mais culturellement et même religieusement puisque les dieux ont choisi le camp des Hellènes. C'est une pièce orientaliste, la première selon Edward Saïd qui la cite dans son étude :

[L'orientalisme est un] style de pensée fondée sur la distinction ontologique et épistémologique entre "l'Orient" et (le plus souvent) "l'Occident". Et de très nombreux écrivains, parmi lesquels figurent des poètes, des romanciers, des philosophes, et théoriciens de la politique, les administrateurs d'empire, sont partis de cette distinction fondamentale pour proposer des théories élaborées, des épopées, des romans, des descriptions de la société et des exposés politiques traitant de l'Orient, de ses peuples et coutumes, de son "esprit", de sa destinée, etc. Dans cette orientalisme peuvent trouver place par exemple Eschyle et Victor Hugo, Dante et Karl Marx.⁴²¹

Mais Edward Saïd n'en reste pas là : il ne prend pas seulement le dramaturge grec comme le premier d'une longue lignée d'orientalistes occidentaux, il l'accuse d'être le premier à avoir fait parler l'Orient :

Ce qui compte ici, c'est que l'Asie parle grâce à l'imagination de l'Europe, qui est dépeinte comme victorieuse de l'Asie, cet "autre" monde hostile, au-delà des mers. À l'Asie sont attribués les sentiments du vide, de la perte et du désastre : prix dont semblent être payés les défis que l'Orient lance à l'Occident.⁴²²

Il y aurait donc un mode d'écriture occidental qui permettrait, selon Edward Saïd, de dominer l'Orient en le contrôlant sur scène. C'est une piste qu'il nous faut considérer, en particulier pour étudier les pièces écrites juste avant ou après le siège de Vienne, qui ont donc la même proximité avec l'événement historique que *Les Perses*.

Edward Saïd se rapporte plus rapidement à la pièce d'Euripide, *Les Bacchantes*, dont il donne un résumé sommaire :

Penthée, roi de Thèbes, est tué par sa mère Agavé et les autres bacchantes. Parce qu'il a défié Dionysos en ne reconnaissant ni son pouvoir ni sa qualité divine, Penthée est ainsi horriblement puni, et la pièce se termine par une reconnaissance générale du terrible pouvoir du dieu excentrique.⁴²³

421 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 31.

422 *Ibid.*, p. 113.

423 *Ibid.*, p. 114.

On pourrait penser qu'il y a cette fois une victoire de l'orientalité sur la rationalité occidentale, mais Edward Saïd n'y voit que « le motif de l'Orient comme danger insinuant »⁴²⁴. Penthée serait « tué non pas tant pour avoir cédé à Dionysos que pour avoir mal évalué sa menace au départ »⁴²⁵. Il s'agit de nuancer les propos de Saïd qui, tout en ayant des connaissances universitaires indéniables, ne peut se targuer d'être un spécialiste du théâtre grec. La pièce d'Euripide est étonnante car elle apparaît comme un revirement tardif, lui que Nietzsche accuse d'avoir détruit la tragédie en intégrant le socratisme dans sa logique de fonctionnement semble au contraire accepter la puissance dionysiaque, une puissance rattachée à l'Asie puisque le dieu se présente lui-même comme venu de cette partie du monde au début de la pièce :

DIONYSOS.

(...) J'ai quitté la Lydie, ses guérets si riches en or, et la Phrygie; j'ai parcouru les plaines de la Perse frappées par le soleil, les remparts de la Bactriane, la terre des Mèdes aux terribles frimas, l'Arabie heureuse, toute l'Asie, qui repose au bord de la mer salée; les Grecs s'y mêlent aux Barbares en des villes populeuses munies de belles tours. C'est ici la première des cités grecques où je sois venu. Là-bas j'ai déjà institué des chœurs, instauré mes rites, pour manifester ma divinité aux mortels. Thèbes est la première ville de cette terre grecque qui se soit levée à mes hurlements, où j'aie attaché sur le corps des Bacchantes la nébride et mis en leur main le thyrses, ce trait entouré de lierre. Car les soeurs de ma mère — hélas ! pourquoi elles ? — déclaraient que Dionysos n'est pas le fils de Zeus, que Sémélé avait été séduite par un mortel quelconque et rejetait sur Zeus sa faute d'amour, par une ingénieuse invention de Cadmos; c'est pourquoi Zeus l'avait tuée, insinuaient-elles, jalouses, son mariage n'étant que mensonges. Aussi je les ai chassées du palais en lançant sur elles le taon de la folie; elles habitent la montagne, frappées de délire ; je les ai forcées à porter les insignes de mes mystères orgiaques; et toute la gent féminine, tout ce qu'il y a de femmes en Cadmée, je les ai entraînées, folles, loin de leurs demeures.⁴²⁶

Dionysos est donc un dieu asiatique qui porte avec lui un rituel qui a triomphé en Orient mais qui ne parvient pas à s'intégrer aux mœurs de Thèbes par la résistance de la famille de Penthée, ce Grec qui crut être plus malin qu'un dieu. Parce qu'ils n'ont pas su accepter les rites de Dionysos, Penthée et les siens sont frappés de folie. D'abord les femmes qui quittent l'espace familial de la cité pour s'adonner à des orgies sur les collines environnantes. Mais Penthée veut mettre fin à ce désordre et, avec le même aplomb qu'Œdipe déclarant la guerre à la peste, son ancêtre choisit de combattre l'Oriental qui lui apparaît sous une forme déguisée, qui cache sa vraie nature. Un malentendu persiste dans les discussions entre le roi de Thèbes et le dieu : les questions du premier sont rationnelles et cherchent l'explication logique, les réponses du second sont mystérieuses et résistent à l'interprétation univoque.

Deux mondes s'opposent encore : la logique occidentale contre le dérèglement oriental. Penthée est intransigeant, malgré les conseils de ses pairs, Tirésias et Cadmos, qui proposent une approche diplomatique face aux exigences de l'étranger. Il tente de faire enfermer Dionysos qui se libère sans mal et propose d'aller voir de ses propres yeux les agissements que Penthée condamne.

424 *Ibid.*, p. 115.

425 *Ibid.*

426 Euripide, *Les Bacchantes*, in Euripide, *Théâtre complet*, Tome 3, traduction française d'Henri Berguin, Paris, Garnier, 1966, [En ligne], URL : <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/euripide/bacchantesfr.htm>

Il entre lui aussi dans une forme atténuée de démente : le voilà déguisé en ménade et perché sur un arbre d'où il épie le rituel sans avoir été initié. Il est alors repéré comme étranger au culte et se fait punir de la pire des façons imaginables : sa mère et les autres femmes en transe le déchirent de leurs mains dans un acte de sauvagerie sans limite. Dionysos est vengé : le spectateur athénien doit garder en mémoire qu'on ne peut s'opposer à la divinité sans en payer les frais. Certes, l'Orient apparaît dans toute sa brutalité et sa démesure à travers l'intrigue des Bacchantes mais il trouve sa place dans l'institution ô combien importante pour la cité grecque du théâtre : la pièce d'Euripide est un hommage au dieu de l'ivresse et de l'art dramatique, une acceptation qui consacre Dionysos comme un étranger familier, ayant une légitimité indéniable parmi les dieux de l'Olympe. L'ambivalence est au cœur de la figure de cette divinité orientale, à la fois fascinante et redoutable, comme peut l'être l'Empire ottoman pour l'Occident au siècle où se porte notre étude.

B.2. L'ORIENTAL, HÉROS DU BAROQUE SANGLANT

Comme pour les récits et témoignages de l'Orient, les Occidentaux se sont empressés de remplir de leur imagination la scène orientale qui n'existe pas en tant que telle à l'Est, à cette époque. Si la Chine et l'Inde ne fournissent pas encore (il faut attendre le XVIII^e siècle) des sujets tragiques – à l'exception de *l'Alexandre le Grand* de Racine, qui reste un sujet grec avant tout – le Moyen-Orient (ou l'Orient méditerranéen), par son mélange de proximité et d'exotisme, a déjà pris place depuis plus d'un siècle sur la scène européenne, et française tout particulièrement.

La toute première pièce à sujet oriental connue est *La Soltane* de Gabriel Bounin⁴²⁷, publiée et peut-être représentée en Normandie dès 1561, et dont Pierre Martino écrit :

avec elle a commencé un genre nouveau : la liste des personnages, “Rose, Sirène, Rustan, le Chœur, Soltan, Moustapha, le Héraud, le Sophy, les eunuques”, déconcerterait la dizaine de tragédies pseudo-orientales, venues sur les traces de la *Soltane* : on sera porté dès l'abord, non pas à y rechercher les vestiges d'un exotisme qui n'y est point, mais à se demander par quelle étrange idée les auteurs ont voulu que leur action eût comme scène Constantinople.⁴²⁸

Cette tragédie fondatrice s'inspire de faits réels survenus huit ans seulement avant la publication de la pièce, quand Soliman fait étrangler son fils Mustapha, pour éviter un prétendu complot fomenté avec le souverain ennemi de Perse, inventé de toute pièce par Roxelane (Roxane ou Rose, dans la pièce), la sultane, et Rustan, le Grand-Vizir, pour se débarrasser de l'héritier légitime du sultan. L'histoire est ici quelque peu modifiée : la sultane, aidée de Rustan, son

⁴²⁷ Sur *La Soltane*, voir Michael Heath, « Introduction », in Gabriel Bounin, *La Soltane*, Exeter, Exeter University Press, 1977, p. XIV et suivantes ; Christian Biet, « Les miroirs de la Sublime Porte. Reflets et distorsions de l'image de Constantinople dans le théâtre du XVII^e siècle », in Liana Nissim et Silvia Riva (dir.), *Sauver Byzance de la barbarie du monde*, Milan, Cisalpino, 2004 ; Guy Le Thiec, « Le complot de Roxelane », op. cit. ; Pascale Barthe, « Oriens theatralis : la France dans le miroir de *La Soltane* de Gabriel Bounin », in Anne L. Birberick et Russel J. Ganim (dir.), *Studies in Early Modern France*, Tome 13, Spectacle, Charlottesville, Rookwood Press, 2010 ; Antonia Szabari, « The Crescent Moon and the Orb. Political Allegory and Cosmographic Detour in Gabriel Bounin's *La Soltane* », in *French Forum*, Tome 40, n°2-3, 2015.

⁴²⁸ Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 34.

conseiller machiavélique, décide de monter son mari Soliman contre Moustapha, gouverneur de la ville et héros militaire, qui pourrait bien constituer un danger s'il vient à désirer le pouvoir. Le sultan aveuglé par la colère immole Moustapha, qui se soumet aux ordres de son souverain. Ce n'est pas pour le style que Bounyn a écrit cette œuvre : « (...) il m'est venu l'avis de faire monter les Solymans sur le Theatre, plus-tost pour affiner et assagir nos François de leurs perils tragiques, que pour arrogamment faire quelque épreuve de moy »⁴²⁹. L'intrigue ottomane a une valeur éthique : elle doit agir sur les sujets français pour les « assagir », selon le principe de la *catharsis* aristotélicienne telle qu'on veut la concevoir au XVIIe, mais aussi pour les détourner des violences politiques qu'ils vivent à cette époque. Pierre Martino, qui est le premier à tenter un inventaire des pièces orientales au XVIIe et XVIIIe siècles dans sa thèse de 1905, semble regretter le manque d'« exotisme » que l'on pourrait attendre d'une pièce prenant place hors de l'Europe⁴³⁰, mais ne la considère pas moins comme archétypale, constituant un modèle, tant de fois imité. Nous reviendrons sur la question capitale de l'absence d'exotisme du costume et du décor des pièces orientales qui montrent une appréhension très particulière de l'Orient sur la scène du dix-septième siècle⁴³¹. Il est sûr que ce n'est pas la couleur locale qui fait la qualité de la pièce orientale à cette époque.

Deux autres pièces normandes doivent être retenues : *La Tragédie du More cruel* (vers 1609) et *La Tragédie mahométiste* (1612)⁴³². Le *More cruel* est inspiré d'une nouvelle italienne dont la traduction récente française (1607) sert de support à cette adaptation scénique. C'est donc l'une des premières figures d'Orientaux dans le théâtre français du XVIIe : dans cette courte pièce, un esclave more qui aurait dû être affranchi se venge de son maître espagnol Rivier, parti à la chasse, en violant sa femme et en menaçant ses enfants de les défenestrer, jusqu'à obtenir par une promesse qu'il ne tiendra pas que son maître se coupe le nez. Fourbe jusqu'au bout, le « More cruel » massacre toute la famille avant de se précipiter dans le vide pour échapper à la justice des hommes.

429 Cité par Christian Biet, « Le Maure et le mahométisme », *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France: XVIe-XVIIe*, Paris, R. Laffont, 2006, p. 607.

430 « Voici la liste bien réduite ; déjà cette rareté des œuvres, cette pauvreté d'invention sont significatives ; mais, même en choisissant un sujet original, si l'on peut dire, il sera aisé de montrer que l'exotisme, vers 1650, n'est point encore près de faire figure au théâtre. » *Ibid.*

431 Voir deuxième partie, p. 283 et suivantes.

432 Anonyme, *Tragédie française du More cruel envers son seigneur nommé Rivier, gentilhomme espagnol, sa femme et ses enfants*, A. Cousturier, Rouen, 1620 et Anonyme, *La Tragédie mahommetiste*, A. Cousturier, Rouen, 1612. Voir la présentation de ces deux pièces faites par Christian Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVIe-XVIIe siècle*, *op.cit.*

Riuiery, Premier Chasseur, La Damoy- felle, Le More.



Figure 26: Illustration de La Tragédie du More cruel dans l'édition originale. Source: BNF Gallica.

Dans cette tragédie sanglante, l'Oriental, laissé libre de réaliser ses désirs, sème la mort et le crime, et parjure devant son dieu comme pour nier sa véritable existence. Il est l'anti honnête homme, pantin de ses passions les plus sombres. Cette barbarie, liée aussi au contexte de guerre civile de l'époque, lui survivra et se retrouvera dans des figures du théâtre classique comme Mithridate ou Roxelane.

Dans *La Tragédie mahométiste*, la scène est à Constantinople. C'est donc un véritable sujet turc, avec ses intrigues et ses violences implacables. Après la mort d'Amurat, Mahumet (qui partage son nom avec le prophète), son fils, règne. Le titre complet de la pièce est la « Tragédie mahométiste où l'on peut voir et remarquer l'infidélité commise par Mahumet, fils aîné du roi des Ottomans nommé Amurat, à l'endroit d'un sien ami et son fidèle serviteur, lequel Mahumet pour seul jouir de l'Empire fit tuer son petit frère par ce fidèle ami, et comment il le livra en la puissance de sa mère pour en prendre vengeance, chose de grande cruauté ». Mosech tue le fils de la sultane en suivant les ordres de Mahumet, puis est sacrifié par le tyran, le livrant finalement aux mains vengeresses de la femme qui lui arrache le cœur et boit son sang. Ici encore, l'Oriental apparaît dans toute sa noirceur, récompensant les services d'un « fidèle ami » par « l'infidélité »,

« chose de grande cruauté » – fallait-il le préciser ? – pour tout spectateur chrétien. Car Mahumet désarme Mosech en lui jurant de le protéger puis le laisse mourir sans aucune émotion. Comme le More cruel, il prend à témoin le ciel pour mieux tromper et trahir, niant par la même le prétendu dieu de cette fausse religion qu’il révère. La barbarie de la « soltane » qui souhaite dans un raffinement de perversité extraire le cœur de Mosech elle-même, tandis que la Nourrice l’implore : « Hélas ! N’ensanglantez votre main dans son sang. » C’est déjà la furieuse Roxane de *Bajazet* que l’on entrevoit ici, dont l’ordre direct signera son arrêt de mort.

Ajoutons enfin une troisième pièce sanglante, *La Rhodienne ou la Cruauté de Soliman* de Pierre Mainfray. L’auteur, dont la vie demeure méconnue, est probablement un auteur rouennais. Cette « tragédie où l’on voit naïvement décrites les infortunes amoureuses d’Éraste et de Perside », comme l’indique le sous-titre, prend place au moment de la prise de Rhodes par Soliman. Éraste, héros guerrier au nom grec, est obligé de fuir après avoir tué un homme qui voulait lui prendre une chaîne en or offerte par Perside, sa bien-aimée. Arrivé à Constantinople, celui-ci se met au service de Soliman qui le fait bassa, l’ayant remarqué pour ses faits militaires. Soliman se montre d’abord généreux, offrant à Éraste Perside qu’il a reçue après sa victoire à Rhodes, mais il change de sentiment, espérant jouir de la beauté de la belle prisonnière, il condamne Éraste pour de faux crimes et lui fait trancher la tête. Perside prend les armes et combat le sultan sanguinaire : elle perd la vie. Soliman fait pendre son conseiller, Brusor, qui lui avait inspiré le crime d’Éraste « pour apaiser les mânes d’Éraste & Perside ». Comme on le voit, cette intrigue prend le grand sultan pour cible, exhibant le « cruel » pour faire oublier « le magnifique ». La passion pour Perside pousse le souverain à trahir un renégat, qui avait abandonné le camp des chrétiens pour celui des infidèles. Il y a donc peut-être, dans le supplice d’Éraste, guidé par l’amour et capable de tuer pour un motif contestable, une forme de punition divine. La Rhodienne ouvre une période où Soliman est mis à l’honneur – ou au déshonneur – et qui va se développer sur toute la première moitié du XVII^e siècle.

Ces pièces se rapprochent, par leur violence et leur liberté, du théâtre shakespearien – de *Titus Andronicus* à *Othello* – sans qu’on puisse affirmer que ces auteurs rouennais anonymes, ou très peu connus, que nous venons d’évoquer aient eu connaissance des œuvres du dramaturge anglais⁴³³.

Après ces pièces qui restent confidentielles, vient une œuvre italienne, qui inspire plus fortement tous les auteurs de sujets orientaux des années 1620-1630 : le *Solimano* de Bonarelli della Rovere, dont ils reprennent la trame et les personnages dans une suite d’adaptations au

433 « on peut, ne serait-ce que par hypothèse, supposer une certaine connaissance par les dramaturges français des œuvres de leurs homologues anglais : le passage des troupes anglaises à Rouen et à Paris est avéré, l’on sait que l’aristocratie anglaise possède encore une bonne partie des terres normandes... » Christian Biet, « Le Maure et le mahométisme », in Christian Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle*, op.cit., p. 551.

dénouement sombre ou joyeux : une sorte de cycle Soliman, qui remplace le cycle des héros grecs, qui réunit *Soliman ou la mort de Mustapha* de Mairet⁴³⁴, le *Soliman* de Vion d'Alibray⁴³⁵, *Roxelane* de Desmares⁴³⁶, le *Soliman ou l'Esclave généreuse* de Jacquelin⁴³⁷, mais aussi *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*⁴³⁸ (que Georges de Scudéry adapte de la nouvelle de sa sœur en 1642) ou *Perside* présentée comme « la suite d'Ibrahim Bassa » par Desfontaines⁴³⁹. David Chataignier en compte « une vingtaine. (...) Plus de la moitié d'entre elles donnent à voir des événements survenus sous le règne de Soliman le Magnifique (1520-1566). »⁴⁴⁰. Un véritable engouement théâtral pour l'Orient se fait jour à cette époque et c'est de nouveau autour de la figure du grand Soliman, qui avait marqué le siècle précédent, que se construit l'intrigue maintes et maintes fois répétée du sultan manipulé par ses passions incontrôlées. « L'intrigue de ces pièces peut, d'une manière générale, être schématisée comme suit : un héros (Mustapha, Ibrahim ou Éraste) en vue à la cour du sérail est jaloué par des comploteurs qui veulent sa perte afin de faire triompher leurs intérêts. Ces comploteurs mettent en place une machination afin de convaincre le sultan de faire exécuter ce même héros. Pour ce faire, ils s'appuient sur les ressorts de ce que nous pourrions nommer la politique tyrannique du sérail. »⁴⁴¹ C'est en effet la rivalité entre Soliman et ses fils (ou son vizir, ou son chef militaire), souvent pour une esclave grecque, qui précipite le souverain dans la chute et le détourne d'un exercice vertueux de sa fonction. Roxelane, épouse au double visage, ou Rustan, conseiller envieux, profitent de l'occasion pour se débarrasser d'un époux ou d'un rival gênant et prendre le pouvoir. Roxelane soutient parfois l'amour de ses fils contre celui de son mari et parfois le pousse vers l'adultère pour mieux le perdre. Toujours le vertueux se perd en voulant se défendre. Sa vie ne dépend que de la clémence finale du sultan. Pierre Martino écarte avec désinvolture ces pièces inspirées du *Solimano* qu'il considère comme mineures : « Il y a là un chapitre, peut-être intéressant, des relations littéraires entre la France et l'Italie du XVIIe siècle ; mais c'est tout ce qu'on en saurait tirer. »⁴⁴² Charles Mazouer va, plus récemment, dans le même sens : « En ce qui concerne les tragédies moyen-orientales ou plus orientales, se fonder sur la chronologie est souvent vain car des sujets légendaires ou romanesques sont privés d'ancrage historique précis, et quand les sujets font vraiment référence à l'histoire, celle-ci n'est qu'un cadre

434 Jean Mairet, *Le Grand et Dernier Solyman ou La Mort de Mustapha*, Paris, Augustin Courbe, 1639.

435 Vion d'Alibray, *Le Soliman tragi-comédie. Imitée du comte Prosper Bonarelli*, Paris, Toussaint Quinet, 1637.

436 Victor-Eugène Desmares, *Roxelane*, Paris, Antoine de Sommerville et Augustin Courbé, 1643.

437 Jacquelin, *Soliman ou l'Esclave généreuse*, Paris, Charles de Sercy, 1653.

438 Georges de Scudéry, *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, Antoine de Sommerville, 1644.

439 François-Georges Fouques Deshayes Desfontaine, *Perside ou La Suite d'Ibrahim Bassa*, Paris, Toussaint Quinet, 1644.

440 David Chataignier, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », *Journée d'études « Théâtre et politique » (XVIIe-XXIe)*, juin 2005, [En ligne], URL : <http://lettres.sorbonne-universite.fr/Archives5424> (Consulté le 17/10/2019)

441 *Ibid.*

442 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 34.

dont on pourrait fort bien se passer. »⁴⁴³ Avant les pièces des années 1670, l'Orient reste donc un monde inconsistant, un « écran transparent »⁴⁴⁴, comme l'écrit Christian Biet, utilisé seulement pour mettre la France face à une image politique dégradée et hyperbolique d'elle-même.

B.3. UN AUTRE THÉÂTRE ORIENTALISTE : LE THÉÂTRE DES COLLÈGES

Mentionnons un dernier lieu de représentation, que nous avons choisi de laisser de côté lorsque nous avons présenté les concurrents directs du Théâtre Français : le théâtre des couvents et collèges religieux. Nous ne pouvons les ignorer car ils accueillent une programmation parallèle, et s'ils n'entrent pas réellement en rivalité avec les autres théâtres commerciaux car les objectifs poursuivis sont différents, ils constituent un divertissement apprécié, comme le note Germain Brice en 1684 :

Il se fait quelquefois dans ce collège des actions publiques, qui attirent un nombre prodigieux de personnes. Au Carnaval on représente une petite tragédie latine. Après Pâques on expose des énigmes à expliquer, pour lesquelles il y a des prix. L'on y soutient aussi des thèses où viennent des personnes de considération. Mais ce qui est de plus beau est la grande tragédie que l'on représente au mois d'août, sur un théâtre élevé exprès, qui occupe tout le fond de la cour. Ce sont toujours des pensionnaires et de jeunes enfants de qualité qui en sont les acteurs. Ce qui est de plus beau, sont les ballets de la composition du sieur de Beauchamp, que l'on danse dans les intermèdes.⁴⁴⁵

La programmation est variée : les ballets sont associés à des discussions philosophiques et des tragédies. Les spectacles sont montés avec autant de soin que ceux des théâtres parisiens. Le prix de la place est d'ailleurs équivalent (15 sous). La réelle différence est que les rôles féminins sont tenus par de jeunes garçons. Les élèves des collèges jésuites jouent lors des grandes fêtes du calendrier liturgique et représentent parfois des « comédies de dévotion », comme l'écrit Dangeau, pièces évoquant un passage biblique, sans que cette règle soit absolue. En observant la liste des pièces jouées en dehors de la Comédie-Française de 1680 à 1688, on remarque justement un grand nombre de pièces dont le titre évoque l'Orient : pour la seule année 1682, par exemple, une version de *Didon* est jouée à Paris au Collège d'Harcourt, *Adanaxe (prince du sang de Tamerlan)* à Toulouse au Collège de la Doctrine chrétienne, *Zuma, ou le retour du Christianisme au Japon* à Eu au Collège des Jésuites, *Xerxes, Roy de Perse (au VI^e siècle avant J.C.)* à Paris, au Collège de Montaigu, mais aussi *Scipion* au Collège des Grassins et *La Mort d'Aristoboule* au Collège du Plessis-Sorbonne.

Toutes ces pièces présentent des héros de l'Antiquité, sauf l'*Adanaxe*. La pièce jouée à Eu est remarquable, non seulement car elle est située au Japon mais aussi car son sous-titre semble indiquer une forte dimension théologique où l'on évoque « le retour du Christianisme » dans ce

443 Charles Mazouzer, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Tome 2, *op.cit.*, p. 252.

444 Christian Biet, « Le Maure et le mahométisme », *Théâtre de la cruauté...*, *op.cit.*

445 Germain Brice, *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, *op.cit.*, p. 52.

pays dont les Européens (et les chrétiens en particulier) ont été chassés. De même, *Amurath, ou le Triomphe de la Religion chrestienne*, joué à Paris au Collège de la Marche en 1686, semble aborder le sujet ottoman dans le but premier de valoriser le Christianisme. Notons parmi tant d'autres exemples orientaux ou non, une version normande de la pièce la plus connue de Corneille : *La Mort du Cid et l'ombre du comte de Gormas* au Collège des Jésuites de Caen en juillet 1683. La date est importante car elle coïncide avec le début de l'offensive turque contre l'Empire germanique. Enfin, une version d'*Athalie* est jouée au Séminaire de Tyron de Chartres en 1684. Racine va sortir de sa retraite d'historiographe en 1689 pour rédiger deux pièces, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691) pour les pensionnaires de Saint-Cyr à la demande de Madame de Maintenon. Ces deux pièces « de couvent » ont éclipsé toutes les autres, bien souvent d'auteurs inconnus ou oubliés, car elles ont été jouées hors de Saint-Cyr et reprises jusqu'à aujourd'hui. Ce répertoire, qui reste bien plus confidentiel que la programmation « laïque » de la Comédie-Française, met à l'honneur l'Orient dans une démarche double : montrer à la fois la terre des origines du christianisme dans un but d'enseignement des récits bibliques et antiques, et figurer l'ennemi impie qui coexiste depuis des siècles : le Perse, l'Assyrien, le Babylonien, le More ou le Turc.

C. DEUX MATRICES DU THÉÂTRE *ALLA TURCA* : *LE BOURGEOIS GENTILHOMME ET BAJAZET*

C.1. *LE BOURGEOIS GENTILHOMME*

Nous avons déjà évoqué les circonstances truculentes qui avait mené à la création du *Bourgeois gentilhomme*. Il nous faut établir maintenant comment cette pièce de commande est devenue un modèle, une matrice, pour le genre de la comédie, et plus particulièrement de la turquerie.

La pièce de Molière a tout d'abord capté le spectaculaire turc dans une logique imitative que les conseillers de Louis XIV s'étaient échinés à suivre pendant toute la durée du séjour de Soliman Aga. Le spectacle commandé par le roi est destiné à animer son séjour à Chambord : c'est un divertissement royal, et il s'agit donc de reproduire toutes les manifestations extérieures de richesse à l'orientale (décors et costumes) pour en capter la magnificence. Le geste diplomatique avait consisté, en plus, à vouloir dépasser la culture de l'Autre, dans une volonté de surenchère, pour imposer le raffinement et le génie français et éblouir l'Envoyé. Ces gestes, qui se voulaient de pouvoir, reflétaient en réalité la profonde ignorance des Français face aux us et coutumes orientaux : le protocole était maladroitement repris pour infliger le même traitement à Soliman Aga que celui que recevaient les diplomates français. Mais le roi et ses conseillers s'emmêlent dans leur logique : en présentant De Lionne comme Grand-Vizir, il n'a pas prévu que Soliman ne

se contente pas d'un ministre et souhaite rencontrer le roi. En portant les bijoux de la couronne pour la cérémonie et en ouvrant la lettre devant l'Envoyé, il a montré sa méconnaissance des agissements du sultan qui ne portait jamais de bijoux pour ce type d'entretien et gardait toujours la lettre fermée jusqu'au départ de l'ambassadeur. Le geste est donc, dans la réalité comme dans la pièce (à travers la cérémonie turque imaginée dans l'intrigue par Covielle et Cléonte), peu authentique car il est le fruit d'une imitation imparfaite, peu convaincante pour celui qui connaît de l'intérieur les mœurs ottomanes. Cette superficialité sera le trait marquant de la comédie : « les auteurs retinrent de cette première tentative une précieuse indication : si l'on voulait faire paraître l'Asie plaisante, il fallait représenter de préférence, avec des traits grossiers et superficiels, les formes les plus extérieures de la vie orientale. »⁴⁴⁶

Au cœur de l'acte IV, a lieu cette rencontre diplomatique entre Jourdain, qui voit enfin se réaliser son rêve de noblesse, et Cléonte, qui se fait passer pour le fils du Grand Turc pour obtenir la main de Lucile, qui lui était pour l'instant refusée par Jourdain. Le prétendu fils du Grand Turc est présenté immédiatement de manière méliorative par Covielle qui vante son « train tout à fait magnifique ». On retrouve l'image de la splendeur ottomane qui a conduit de Lionne et Louis XIV à faire des dépenses exorbitantes afin de reproduire l'intérieur des palais orientaux pour la venue de Soliman Aga, lui aussi « reçu en ce pays comme un seigneur d'importance »⁴⁴⁷. La cérémonie honorifique pour transformer Jourdain en « mamamouchi » prend place sur le champ : apparaissent alors les coutumes religieuses et culturelles ottomanes (la danse des derviches et certains rituels de prière coranique seront imités scrupuleusement grâce à l'expertise du chevalier d'Arvieux), les attitudes (fierté, amabilité hyperbolique) et les costumes des Ottomans (« merveilleusement imités » par le tailleur royal Baraillon selon d'Arvieux). En plus de quelques coups de bâtons, Jourdain reçoit le sabre, le turban et la mission de défendre la Palestine (« per deffender Palestina ») : plus mahométan que chrétien, le voilà passé du côté de l'ennemi dans la guerre des croisades. On pourra s'étonner de la facilité avec laquelle Jourdain accepte son rôle de renégat, endosse – avec beaucoup de superficialité – le vêtement ottoman, avec laquelle il donne des cours de turc à sa femme interloquée. Beaucoup d'esclaves européens de l'époque faisaient le même choix, mais sous la contrainte.

Le Bourgeois construit un modèle éclatant de turquerie : il instaure une imitation grotesque et superficielle de la réalité turque pour mieux la moquer et pour intégrer sa magnificence au divertissement dramatique. Ce rapport de surface à la culture turque provient en premier lieu du roi de France qui s'est risqué à représenter à un étranger sa propre culture en résumé lors de l'épisode diplomatique de Soliman Aga. L'expert d'Arvieux avait mis en garde les ministres et le roi contre cette mauvaise idée, ou du moins c'est ce qu'il prétend dans ses Mémoires :

446 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 230.

447 Ces deux citations sont tirées du *Bourgeois Gentilhomme*, Acte IV, scène 3.

Quant à la cérémonie, j'avois pris la liberté de lui dire [à M. de Lionne] qu'il ne me sembloit pas fort convenable d'affecter les manières turques en France et qu'il auroit mieux valu recevoir l'Envoyé selon la grandeur française, que de nous abaisser à prendre les leurs en abandonnant les nôtres, d'autant que pour garder une juste égalité, il ne fallait agir que comme ils agissent et comme ils ne quittent ni leurs habits, ni leurs coutumes quand ils viennent chez nous, il me sembloit que c'étoit donner atteinte à la grandeur de notre Monarque, de nous conformer à des manières qui nous sont tout à fait étrangères.⁴⁴⁸

Nous avons déjà évoqué ce qu'on appellerait aujourd'hui un complexe d'infériorité du roi face à la magnificence ottomane. Sa volonté de concurrencer son allié et rival le porte à s'« abaisser » plutôt que de s'ennoblir. Le Roi Soleil aurait pu éviter l'humiliation en suivant les imprécations avisées du fils du Grand Turc dans la pièce : « Que le ciel vous donne la force des lions & la prudence des serpents. » (Acte IV, scène 4). Le roi n'a montré ni l'une ni l'autre qualité face à l'Envoyé et cette comédie le lui rappelle, indirectement. On constate donc que si Molière a suivi en apparence le cahier des charges qui lui était proposé (composer une pièce mettant en scène de manière comique la culture turque), celui-ci l'a fait à sa manière. Mais cette création s'attaque-t-elle réellement aux Turcs ? Et à quoi pouvait servir une charge dramatique contre les Turcs qu'aucun Turc ne pourrait voir, l'Envoyé étant déjà reparti depuis plusieurs mois ? En examinant de plus près le dispositif moliéresque, on constate que la turquerie cible moins les Orientaux que les Français, Monsieur Jourdain devenant la victime parfaite de la supercherie. Au point de rappeler le roi lui-même.

La pièce de Molière aurait pu tomber aux oubliettes, car elle fut froidement reçue à la première représentation si l'on en croit Grimarest, le premier biographe de Molière, qui insiste sur le fait que Molière se cacha pendant cinq jours pour éviter de croiser Louis XIV. S'il faut prendre cette information avec prudence puisque la biographie de l'auteur comique est une reconstruction *a posteriori*, il est néanmoins compréhensible que la pièce de Molière ait pu être mal perçue par certains esprits médisants : en exposant le mélange d'être, de paraître, de mime, de jeu qui nourrissent la comédie de cour, *Le Bourgeois gentilhomme* met moins en évidence la stupidité des Turcs que celles des Français ignorants qui se réjouissaient de connaître le monde oriental mais dont la complexité leur échappait tout à fait – et de ce point de vue, Jourdain ressemble terriblement au roi. Aveuglés par la splendeur, ils avancent vers la catastrophe comique, guidés vers leur rôle de « mamamouchi », qui pourrait vouloir dire en arabe « mà menou schi », « propre à rien ».

Il n'y a que Molière pour oser s'attaquer à la cour au point d'atteindre le roi lui-même. Les coups portés sur les épaules de Jourdain ont fini par tomber sur celles du commanditaire de la pièce. Mais l'étude de notre répertoire vient complexifier l'analyse : Louis XIV semble apprécier cette pièce puisqu'il la fait rejouer plusieurs fois à Chambord et en présence de sa cour ; elle fait partie des pièces les plus souvent représentées à Saint-Germain-en-Laye (le 22 novembre, les 6,

448 Laurent d'Arvieux, *Mémoires du Chevalier d'Arvieux*, op.cit., pp. 150-151.

10 et 22 décembre 1681 par exemple alors que *Bajazet*, *Rodogune* ou *Hercule* ne sont représentées qu'une fois), ce qui montre un certain attachement du roi (ou du dauphin) au Bourgeois gentilhomme. On peut formuler l'hypothèse que dix ans après l'expérience désastreuse de l'ambassade ottomane, l'œuvre de Molière agit comme une plaisante évocation de ce moment mémorable, qui est déclencheur de la mode de l'orientalisme en France. Pour son éclat exotique et comique, *Le Bourgeois* constitue un modèle de la turquerie, imité par les dramaturges suivants. Les Italiens font, par exemple, représenter la pièce *Mezzetin, grand sophy de Perse* de Gherardi en 1689 : Grognard veut marier sa fille au grand sophy de Perse pour fuir les manières de Paris qu'il exècre et trouver un pays où le mari est enfin respecté. C'est bien sûr le valet Mezzetin qui se travestit en premier dignitaire, équivalent du Grand-Turc en Perse. Il lui tient un langage tout aussi ampoulé que Covielle pour se moquer Grognard : « Le diable vous emporte, Beaupère, par avancement d'hoirie. C'est un compliment à la Persane, qui veut dire que vous êtes tout excusé : Et quand je voudray vous faire entendre que je suis vôtre serviteur, je vous donneray un grand coup dans le ventre »⁴⁴⁹ Le bourgeois est humilié en musique, pour égayer le spectacle :

MEZZETIN.

Apprenez qu'en Perse on bâtit un Palais au son des Instruments. En ce País-là on ne connoît point d'autres Maçons que les Musiciens ; & les portes ne s'ouvrent qu'avec des clefs de Musique. Voyez plutôt. *L'on voit l'Appartement se meubler à veuë d'oeil, au son de la Symphonie.*

La ressemblance n'est ni fortuite ni involontaire. Gherardi reprend les meilleurs éléments de la pièce de Molière pour la transposer tout simplement dans un pays voisin, avec la manière fameuse qu'ont les Italiens de faire des parodies qui citent toujours des références connues, en les détournant à leur façon.

C.2. BAJAZET

Ce n'est pas non plus un hasard si le nouveau dramaturge à succès, Jean Racine, s'empare du sujet oriental dans les années 1670. Ce jeune auteur dont le premier objectif est de plaire à la cour – et surtout au roi – sent peut-être que la mode est à l'Orient⁴⁵⁰ et écrit trois pièces (de notre corpus) mettant en scène des personnages orientaux : *Bérénice*, *Bajazet* et *Mithridate*. Si nous consacrerons une étude à chacune de ces pièces, il est nécessaire ici de distinguer *Bajazet* qui sera le pendant du *Bourgeois* pour le genre tragique. Nous avons déjà parlé de la tradition des pièces ottomanes au XVIIe siècle et du « cycle Soliman ». *Bajazet* appartient à un autre épisode plus récent de l'histoire turque. En 1635, soit trois décennies plus tôt, Mourad IV (appelé Amurat dans la pièce) faisait mourir son jeune frère Bajazet, en suivant la tradition qui consiste à éviter de

449 Evariste Gherardi, *Le Théâtre italien de Gherardi*, tome 2, Paris, Briasson, 1741, p. 249

450 Pierre Martino n'en croit rien : « Jamais, je crois, Racine n'eût de lui-même songé à un pareil sujet, et surtout il ne lui aurait pas donné la couleur particulière qui distingue *Bajazet* entre toutes ses tragédies, si la matière et l'esprit même de son œuvre ne lui avaient été imposées du dehors : il y eut alors tout un concours de circonstances... » Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 196.

longues querelles de succession par un prompt fratricide. Il ne faut pas confondre ce Bajazet-ci avec celui du XVe siècle dont Pradon s'inspirera dans *Tamerlan ou La Mort de Bajazet* (reprenant un sujet déjà traité par Magnon en 1648). Ici, Racine rédige une pièce d'une grande actualité quand on pense que toutes ses autres créations étaient tirées de l'Antiquité. Il doit d'ailleurs s'en défendre dans la seconde préface de 1676 : « Quelques lecteurs pourront s'étonner qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente, mais je n'ai rien vu dans les règles du poème dramatique, qui dût me détourner de mon entreprise. »⁴⁵¹ Nous reviendrons sur la question fondamentale de la distance nécessaire avec le sujet choisi, mais cette défense de Racine montre que le parti pris ne va pas de soi à l'époque.

La source de cette pièce, la *Floridon* de Segrais, a déjà été présentée comme l'un des exemples du conte oriental au XVIIe siècle. Il ne sert donc à rien de revenir sur sa trame. Plus intéressant est le parcours de cette anecdote de cour, qui révèle comment l'Orient parvient à imprégner les cercles érudits à cette époque : c'est d'abord le récit de l'ancien ambassadeur de Cézy, revenu d'Istanbul, dans les salons, qui permet de diffuser l'histoire terrible de Bajazet. Le témoignage réel entre une première fois dans la fiction par l'adaptation narrative déjà évoquée : « Certainement la nouvelle de Segrais est assez proche du récit même de M. de Cézy ; et l'on devine la vulgarité primitive de l'aventure : une passion de femme déjà âgée, qu'exploitent un jeune homme sans scrupules, un vieil eunuque et une petite esclave. »⁴⁵² Racine se défend d'avoir pris connaissance de la sanglante fin de Bajazet par le récit de Segrais ou toute « histoire imprimée ». Cette insistance semble être faite pour donner du crédit à l'intrigue, « inspirée de faits réels » et transmise à l'oral par M. Nantouillet, qui avait été lui-même en contact avec M. de Cézy. Trente ans après avoir entendu la narration originale, Racine reçoit vraisemblablement une version simplifiée de l'histoire : « comme il arrive toujours en pareil cas, ce qui reste à la mémoire, ce sont les traits les plus généraux et les plus abstraits du récit, le dessin des événements ; mais tous les détails exotiques, qui ne sont point logiquement indispensables, s'effacent. »⁴⁵³ Le dramaturge obtient donc une trame minimaliste et peut construire avec une grande liberté sa pièce, n'étant pas contraint par les annales romaines ou autres histoires d'Hérodote.

Mais Racine n'a pas toute liberté dans son entreprise. Selon Jean-François Solnon, *Bajazet* aurait pu être également écrit pour satisfaire une demande royale :

Racine aurait appris le souhait du prince par l'un de ses amis, le président Toussaint Rose, secrétaire du cabinet du roi : Louis XIV, « agacé par les arrogances et les manœuvres dilatoires ottomanes, ne prendra pas mal une pièce qui met en scène des mœurs de harem assez peu

451 Jean Racine, Seconde préface de *Bajazet*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_BAJAZET.pdf

452 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 198.

453 *Ibid.*, p. 199.

flatteuses pour le Grand Turc''. Le dramaturge s'employa à combler aussitôt les vœux de son maître.⁴⁵⁴

Il faut donc faire paraître le sérail dans toute sa noirceur et, tout en ne choquant pas la bienséance, verser le sang et les passions sur la scène classique. Il y a aussi un enjeu économique : Racine tente de retenir à l'Hôtel de Bourgogne la Champmeslé, qui considère l'idée de le quitter pour l'Illustre Théâtre (ce qu'elle fera tout de même peu après). Il faut aussi résister à la concurrence des pièces à machine qui font le succès des comédiens rivaux avec *Psyché* en 1671. Voilà le contexte d'écriture de cette pièce au sujet hardi et à l'entreprise difficile.

La recension du *Mercur Galant* montre que la pièce fut bien reçue et appréciée, même par les ennemis de Racine (la revue étant dirigée, rappelons-le, par Jean Donneau de Visé, défenseur de Corneille et donc plus enclin à critiquer son rival tragique) qui reconnaissent sa qualité :

On representa ces jours passez sur le Theatre de l'Hostel de Bourgogne une Tragédie intitulée *Bajazet*, & qui passe pour un Ouvrage admirable. Je croy que vous n'en douterez pas, quand vous sçavez que cet Ouvrage est de Monsieur de Racine, puis qu'il ne part rien que d'achevé de la plume de cet Illustre Autheur.⁴⁵⁵

Le rédacteur de la recension ne tarit pas d'éloge sur son auteur :

Je n'ay rien à vous dire de son mérite ; il est si grand qu'on ne peut trouver de place sur le Parnasse aujourd'huy digne de luy estre offerte ; & ses Amis le placent entre Sophocle & Euripide, aux Pieces duquel il semble que Diogene Laërce veuille nous faire entendre que Socrate avoit la meilleure part des plus beaux endroits. Les Rivaux de cet Euripide ou Socrate François, voudroient bien je croy le voir déjà où sont ces grands personnages Grecs, quand bien mesme sa memoire devoit estre aussi glorieuse que celle qu'ils ont meritée.⁴⁵⁶

Il prend ensuite parti pour Racine dans une polémique très importante de l'époque :

Je ne puis estre pour ceux qui disent que cette Piece n'a rien d'assez Turc ; il y a des Turcs qui sont galans, & puis elle plaist ; il n'importe comment ; & il ne couste pas plus quand on a à feindre, d'inventer des caracteres d'honestes Gens & de Femmes tendres & galantes, que ceux de barbares qui ne conviennent pas au goust des Dames de ce Siecle, à qui sur toutes choses il est important de plaire.

En effet, plusieurs personnes ont reproché aux personnages de la pièce de n'être pas « assez Turcs », c'est-à-dire de leur avoir donné des sentiments et des politesses que l'on ne doit trouver qu'en France, où la galanterie et la bienséance sont, sans nul doute, partout. Cette polémique proviendrait vraisemblablement de Corneille, qui aurait déclaré lors de la première représentation : « prenez-y garde, il n'y a pas un seul personnage dans le *Bajazet* qui ait les sentiments qu'il doit avoir et que l'on a à Constantinople ; ils ont tous, sous un habit turc, le sentiment qu'on a au milieu de la France. »⁴⁵⁷ C'est Segrais, l'auteur de *Floridon* lui-même, qui

454 Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIVe-XXe siècle*, op.cit., p. 398.

455 « Discours sur le *Bajazet*, Tragédie du Sieur Racine », *Le Mercure Galant*, Tome 1, janvier-avril, 1672, pp. 65-71.

456 « Suite du discours sur le *Bajazet*, Tragédie du Sieur Racine », *Le Mercure Galant*, Tome 1, janvier-avril, 1672, pp. 89-90.

457 Jean Regnault de Segrais, *Segraisiana, ou mélange d'histoire et de littérature*, Compagnie des libraires associés, Paris, 1721, p. 58.

rapporte ces paroles dont l'existence ne tient qu'à son témoignage. Corneille s'est bien gardé de publier cet avis et entoure sa déclaration de bien des précautions oratoires lorsqu'il se confie à Segrais : « Je me garderais bien de le dire à d'autres que vous, parce qu'on dirait que j'en parlerais par jalousie. » Si cette pique émane probablement d'un esprit de revanche après l'échec de *Tite et Bérénice* face au *Bérénice* de Racine, et apparaît surtout comme une attaque de principe, elle attire notre attention sur un point essentiel de notre étude : la question de la proximité entre la représentation dramatique française et le sujet turc dans sa « vérité » culturelle et ethnologique. On sait que Racine n'a jamais quitté la France pour visiter Istanbul et que son *Bajazet* n'est composé qu'à partir de fragments de seconde main (l'ouvrage de l'Anglais Paul Rycaut pour l'arrière-plan historique, en plus des autres sources déjà citées). On peut ici encore douter de l'authenticité de la représentation, surtout si la volonté du roi commande l'écriture de cette tragédie du sérail. Mais cette pièce constitue un modèle de tragédie turque maintes fois repris :

Après qu'on eut joué et publié *Bajazet*, la foule de ceux qui, comme on disait alors, sollicitaient les faveurs de la muse tragique, se trouvèrent en présence d'une œuvre qui pouvait servir de modèle à la tragédie exotique ; il suffisait que, par une méthode familière à la critique du temps, on analysât les procédés de Racine et qu'on les dressât aussitôt en règles : il y aurait des pièces orientales à la ressemblance de *Bajazet*, comme il y en avait eu de romaines sur le type de *Cinna*.⁴⁵⁸

Bajazet fait partie de notre corpus principal et sera étudié en détail dans la suite de notre recherche. Par le soin apporté à montrer, sinon l'intérieur du sérail, son ambiance et les passions « orientales » qui s'y expriment sans limite, il constitue effectivement un modèle que l'on retrouve aisément dans les tragédies suivantes jouées sur la scène de la Comédie-Française : le *Soliman* de l'abbé Abeille par exemple, qui se place à mi-chemin entre *Mithridate* et *Bajazet*. Surtout, par la renommée de Racine qui n'a plus besoin de protecteur en 1672 (*Bajazet* est la première pièce que son auteur ne dédie à personne), le dramaturge donne au sujet oriental la dignité dont il avait besoin pour entrer dans le « répertoire classique ». Le Blanc, auteur de théâtre du XVIIIe siècle, lui rend hommage pour cela dans sa préface d'*Aben-Said, empereur des Mongols* :

Voici, dit l'auteur d'*Aben-Said*, un nouveau trésor où peuvent puiser ceux qui travaillent pour le théâtre. L'histoire orientale offre à chaque pas des faits dignes de la majesté du cothurne ; et quel succès n'en doivent pas attendre ceux qui courent cette brillante carrière, lorsque avec tout le génie et tous les talents que demande la tragédie, ils sauront encore par l'heureux choix des sujets lui donner les grâces de la nouveauté.⁴⁵⁹

Racine a hissé l'Orient du XVIIe siècle au niveau de dignité de l'Antiquité tant révérée par le siècle de Louis XIV. Il trouve une idée ingénieuse pour justifier son choix :

Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les

458 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 209.

459 Claudine Le Blanc, *Aben-Said, empereur des Mongols*, Paris, 1736 (Préface), cité par Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 210.

héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : major e longinquo reverentia. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps, car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues.⁴⁶⁰

Placer sur le même plan l'éloignement temporel et l'éloignement spatial en opérant un glissement de l'un à l'autre est un coup de génie de Racine. Selon le dramaturge, le geste est commun puisqu'il conserve l'objectif d'éloigner, donc de donner du prestige. Par un habile tour de force, le « major e longinquo reverentia » de Tacite est respecté, les règles sont sauvées et, dans le même temps, le théâtre s'ouvre à de nouvelles possibilités : le dramaturge peut à présent s'éloigner véritablement du « catalogue » antique pour choisir ses sujets de composition dans une période beaucoup plus vaste, il va enfin pouvoir se tourner vers l'histoire moderne qui regorge d'intrigues inexploitées : il y a de quoi fournir les siècles à venir de nouveautés dramatiques sans jamais devoir reprendre un même événement historique. De ce point de vue, *Bajazet* est une œuvre fondatrice.

Au terme de cette première étude, historique et sociale sur la place de l'Orient face à l'Europe au XVIIe siècle, et dans les années 1680 plus particulièrement, plusieurs idées peuvent être relevées : l'espace oriental est une construction mentale qui échappe aux consciences européennes dans sa précision géographique et culturelle. Mais il apparaît comme un monde en perpétuel échange avec l'Occident, des échanges qui se font à la fois sur un plan commercial et diplomatique depuis des siècles. Le XVIIe siècle est marqué par une suite de conflits sur terre et sur mer qui font de l'Ottoman, métonymie de tous les Orientaux à l'Est et au Sud, un redoutable ennemi, réactivant un esprit de croisades oublié.

La position de la France à l'égard de la Sublime-Porte est bien plus ambiguë que ses voisins : pour le pouvoir politique – c'est-à-dire le roi – le sultan apparaît comme un allié de longue date contre les rivaux européens, en premier lieu l'Empire germanique, mais devient un obstacle à la réalisation du grand projet de monarchie universelle qui prend forme à la fin du Grand Siècle. L'Empire ottoman, affaibli à partir de 1683, se construit comme contre-modèle politique, très éloigné d'un gouvernement vertueux. Violence, despotisme, superstition et cruauté : tel est le monde du sérail, du roi caché et coupé de ses concitoyens, que Louis XIV rejette et observe néanmoins avec une forme d'admiration, face à la magnificence et à la fierté qui le caractérisent.

La naissance de la Comédie-Française intervient à ce moment-clé, et cette nouvelle institution, qui réunit de nombreuses difficultés de fonctionnement, apparaît comme un espace de *dissensus* malgré la main-mise de la dauphine sur son organisation, à partir de 1684. Dans leur rapport à la matière orientale, les comédiens se placent dans la continuation d'une tradition vieille de plus d'un siècle en France (et remontant même aux *Perses* d'Eschyle) qui consiste à mettre sur scène les intrigues les plus terribles des palais orientaux pour exposer, dans un mode renouvelé par

460 Jean Racine, Préface de *Bajazet*.

l'exotisme du déplacement géographique, les bouleversements des destinées humaines. En alimentant le répertoire d'un nombre significatif d'œuvres orientales, les comédiens répondent à l'engouement du public, cette orientomanie, qui prépare l'orientalisme du siècle des Lumières. À tous les niveaux de la société parisienne, l'Orient s'impose comme un espace ouvert à la rêverie et au fantasme que le théâtre va combler avec ses propres codes.

PARTIE 2 – LA SCÈNE DE GUÉNÉGAUD À L'ÉPREUVE DE L'ORIENT

Depuis l'Antiquité, le théâtre occidental présente le monde oriental d'une manière bien particulière, dont les enjeux sont non seulement esthétiques, mais politiques selon la thèse d'Edward Saïd :

C'est l'Europe qui articule l'Orient ; cette mise en forme est la prérogative, non d'un montreur de marionnettes, mais d'un authentique créateur dont le pouvoir de donner vie représente, anime, constitue l'espace d'au-delà des frontières familières, espace qui, autrement, serait silencieux et dangereux. Il existe une analogie entre l'orchestre d'Eschyle qui renferme le monde asiatique tel que le dramaturge le conçoit et l'enveloppe savante d'érudition orientaliste qui, elle aussi, se tiendra ferme dans la vaste et amorphe mollesse asiatique pour la soumettre à un examen parfois sympathique mais toujours dominateur.⁴⁶¹

Alors que l'Orient se tient coi, peut-être parce qu'il n'a rien à dire sur le monde d'en face jugé méprisable et hérétique ou parce que sa parole est inaudible pour les Occidentaux, l'Europe prend en charge l'univers oriental dans son ensemble et le fait entrer dans un discours. Cette thèse de Saïd semble s'appliquer bien avant la date où l'orientalisme est supposé naître. Il s'agit donc d'étudier comment se manifeste dans notre corpus ce pré-orientalisme de la fin du XVIIe siècle au moment où le lien diplomatique avec la Turquie est au paroxysme de l'inquiétude. Se construit un rapport ambivalent où l'Oriental est aussi redoutable que fascinant.

La scène de Guénégaud laisse une place de choix à l'Orient dans les années 1680-1688, et en particulier jusqu'au Siècle de Vienne, en septembre 1683. Il nous faut donc aborder ce corpus en le plaçant dans ce contexte particulier pour voir ce qu'il instaure de novateur dans l'approche occidentale de l'Orient et en même temps ce qu'il reprend à la tradition dessinée depuis *Les Perses*. Il s'agit donc d'entrer dans l'étude de notre corpus par la question suivante : comment l'Orient est-il représenté sur la scène du Français ? Si l'image orientale est déjà brouillée par les présupposés des spectateurs européens, la scène du premier théâtre de France constitue un filtre qui éloigne encore davantage les actions et sujets montrés de la réalité. Dans le processus de création de la turquerie, la question de l'appropriation culturelle se pose. Si l'expression même est très fortement anachronique, n'apparaissant qu'à la fin du XXe siècle pour parler d'une forme de « colonialisme culturel », elle semble pouvoir éclairer une action qui consiste, comme l'écrivait bell hooks à « manger l'Autre »⁴⁶². La métaphore est d'autant plus opérante dans le cas de l'Empire ottoman, dont les croissants et le café sont « dévorés » par les beaux esprits des salons et de la haute société. Le théâtre absorbe lui aussi la culture orientale et la digère pour l'assimiler. L'objectif est d'exposer d'une certaine manière un monde complexe, avec les conditions matérielles de la scène et pour servir certains desseins esthétiques et politiques. On peut donc dire que l'Orient se trouve tout autant à l'épreuve de la scène classique que cette scène se retrouve à l'épreuve de l'Orient.

461 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, pp. 114-115.

462 Voir bell hooks, « Eating the Other : Desire and resistance » in *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, pp. 21-39.

Une série de questions se pose dès lors pour tous ses créateurs : comment représenter l'Orient ? Faut-il le rendre homogène ou mettre en avant sa bizarrerie ? Peut-on créer un véritable exotisme scénique et est-ce souhaitable dans la perspective de l'expérience spectatrice ? Surtout, doit-on montrer l'Oriental tel qu'il est ou tel qu'il devrait être ? Cette dernière interrogation, qui nous mène naturellement à la notion de vraisemblance, essentielle dans la seconde moitié du XVIIe siècle, prend une importance toute particulière pour représenter un monde ignoré par la plupart des acteurs de la séance théâtrale (dramaturges, comédiens et spectateurs). Dans ces conditions, que peut-on connaître de l'Orient par le biais du théâtre en 1680 ?

Nous avons d'abord recensé les pièces qui évoquent l'Orient, même de manière succincte, dans la première saison de la Comédie-Française en 1680. Puis nous avons jugé qu'il serait nécessaire de prolonger cette étude sur toute la durée de cette première salle, jusqu'à sa fermeture en 1687 et les dernières représentations de 1688-89. L'existence d'un corpus étoffé nous permettra de prouver qu'il existe au théâtre le même engouement que dans toute la société française, engouement que nous avons nommé « orientomanie ». Guénégaud, en tant qu'espace de divertissement très apprécié des Parisiens, devrait participer à cette soif de nouveauté venue de l'Est alors que l'actualité force tout le royaume à s'y tourner pour connaître les conséquences de l'attaque turque sur Vienne en 1683. Le sort de l'Europe est en jeu et le théâtre pourrait faire écho à cette préoccupation en donnant à voir une certaine image de l'Orient sur scène, canalisant l'admiration et la peur que ce monde familier et inconnu suscite.

Une fois que nous aurons établi ce corpus orientaliste dans la première programmation de la Comédie-Française, il faudra se demander comment il a été mis en scène. Nous reviendrons sur la manière de figurer l'Orient sur scène au XVIIe siècle pour voir si l'évolution conduit à la création d'un exotisme théâtral ou au contraire un amoindrissement de la présence de la réalité orientale sur scène. L'Orient constitue un puissant moteur de changement mais semble dépasser le cadre étroit de la scène de Guénégaud et poser des problématiques concrètes concernant la création des décors et des costumes.

Nous verrons enfin quelle image mentale est projetée dans l'esprit des spectateurs qui fréquentent la Comédie-Française. L'Oriental y est-il dépeint comme un héros ou comme un monstre ? Est-il drôle ou terrible ? Nous étudierons la question de l'Autre et en particulier de l'« Autre radical » en prenant en premier lieu des pièces méconnues jouées dans les premières années de notre période pour voir comment se construisent les stéréotypes mais aussi les apports qui constituent cette matière orientale, vecteur d'une connaissance biaisée pour le spectateur. Nous verrons que l'Orient est constitué comme contre-modèle, s'opposant à toutes les valeurs éthiques que le Grand Siècle promet.

CHAPITRE 1 – L’ORIENT DANS LE RÉPERTOIRE DE LA PREMIÈRE COMÉDIE-FRANÇAISE : 1680-1688

Nous allons maintenant entrer dans l’étude du corpus, constitué par les pièces jouées à la Comédie-Française en 1680 et au cours des années suivantes, jusqu’à l’année 1688, où les comédiens sont obligés de chercher un autre lieu et quittent Guénégaud. Nous allons montrer que l’Orient occupe une place de choix dans ce nouveau « répertoire » par une présence statistique véritable, tant quantitative que qualitative.

Le principe d’une étude statistique du répertoire de la Comédie-Française est déjà ancien. Le célèbre registre de La Grange (et de ses successeurs), qui établit avec une très grande précision les recettes et les dépenses, ainsi que les événements importants de la vie de la troupe, invite les chercheurs à étudier les auteurs les plus importants et les œuvres les plus jouées pour tenter de mettre au jour un « goût du public », en se fondant sur des données chiffrées. Alexandre Joannides s’y est employé dès le début du XXe siècle dans son *Dictionnaire général des pièces et auteurs de la Comédie-Française*⁴⁶³. Il y intègre des tableaux sur les pièces de Corneille, Racine, Molière, Marivaux, Voltaire ou Hugo et leur évolution statistique de la création du Théâtre Français à la date de la publication de l’ouvrage, puis une table alphabétique des auteurs et une chronologique de toutes les pièces jouées année après année, sans y ajouter de commentaire. « Voilà de la statistique littéraire intéressante. “Non seulement, disait Goethe, les chiffres gouvernent le monde, mais ils enseignent comment le monde est gouverné.” », écrit Jules Claretie dans la préface à l’édition de 1901. Le monde ou la Comédie, du moins. On apprend par exemple que de 1680 à 1900, alors que les douze pièces de Racine ont donné 6270 représentations, les vingt-deux de Corneille seulement 4717 et celles de Molière ont occupé 20 290 soirées. Le très décrié *Tartuffe* est la pièce la plus jouée du répertoire avec 2058 représentations, alors que *L’École des femmes* et *Le Misanthrope*, acclamés par la critique, ne cumulent que 1203 et 1206 représentations respectivement. On compte 9 118 tragédies pour 22 159 comédies pour ces trois auteurs⁴⁶⁴, soit 29,15% contre 70,85%, preuve du succès du répertoire comique, en dépit des souhaits des théoriciens classiques, qui voulaient d’après une lecture faussée d’Aristote que le genre tragique soit au-dessus du genre vulgaire. Selon Ferdinand Brunetière, le public est « gaulois », fait son choix sans être influencé par la critique, et se trouve plus enclin à la psychologie racinienne qu’à l’héroïsme cornélien. C’est une première utilisation notable des données des registres et qui mérite

463 Alexandre Joannides, *Dictionnaire général des pièces et auteurs de la Comédie-Française représentés de 1680 à 1900 sur la scène de la Comédie-Française*, Paris, Plon-Nourrit, 1900.

464 Ferdinand Brunetière, « Le Répertoire de la Comédie-Française de 1680 à 1900 », in *Revue des Deux Mondes*, 5e période, Tome 4, 1901, pp. 954-958.

d'être citée, ayant constitué il y a plus d'un siècle une référence incontournable jusqu'à la numérisation des registres à une période récente.

Nous utilisons en effet pour mener notre analyse la base de données Cfregisters. Ce projet conjoint du MIT et de la Comédie-Française a pour objectif depuis 2010 de numériser tous les registres conservés dans les archives, à commencer par le registre de La Grange. L'intérêt de cette base de données est d'offrir en libre accès des données qui peuvent être compilées et étudiées de manière informatique pour dégager des tendances et formuler des hypothèses sur une programmation qui semble, à première vue, aléatoire et constituée au gré des décisions des comédiens de deux compagnies réunies arbitrairement par le roi en 1680. Entre 1680 et 1793, ce sont plus de 1000 pièces, plus de 300 auteurs pour 113 saisons théâtrales. Des travaux d'analyse ont déjà été menés grâce à ces données : citons les résultats de Frédéric Glorieux, accessibles en ligne⁴⁶⁵, qui écrit :

563 pièces sont représentées en moyenne à l'année sur 304 dates ; en effet, les séances comportent en général deux pièces ; 1,85 en moyenne selon les données, avec 174 séances à trois pièces (dont généralement 2 de un acte), 93 à 4 pièces. Les facettes distinguent les pièces de première partie (Molière : 5923 ; Corneille, Pierre : 2857 ; Racine : 2609 ; Voltaire : 2433 ; Regnard : 2195 ; Corneille, Thomas : 1094) et les pièces de seconde partie (Molière : 4803 ; Dancourt : 4477 ; Legrand : 2294 ; Hauteroche : 1846).

L'étude va dans le même sens que celle de Joannidès concernant Molière (loin devant, même pour la deuxième pièce, suivi de Dancourt), mais la bataille entre Racine et Corneille donne l'avantage à ce dernier. Les deux dramaturges sont talonnés par Voltaire qui compte seulement deux cents représentations de moins que son modèle, Racine.

On apprend par la suite que la pièce la plus jouée par année, sur la période étudiée, est *Le Mariage de Figaro* (15,9/an), énorme succès pré-révolutionnaire, suivi – plus étonnant – par *La Partie de chasse de Henri IV*, pièce en trois actes de Charles Collé (8,8/an) et par le *Tartuffe* (8,3 / an). Le genre comique est à l'honneur, comme l'avait établi Joannidès : « 56% des pièces de la base sont enregistrées sous le genre comique, 28% sont dites des tragédies, le reste se classe entre comédie-ballet, tragi-comédie, drame, tragédie bourgeoise, environ une trentaine de genres enregistrés. En nombre de représentations, la séparation est encore plus franche, 72% des pièces jouées sont des comédies, 21% sont des tragédies, 3% des comédies-ballets... » Sur la fréquentation, Glorieux montre que le dimanche laisse sa place au samedi comme journée plébiscitée par le public parisien. Les mois d'été sont globalement les moins lucratifs.

465 Frédéric Glorieux, « Un exemple de programmation, les registres de la Comédie-Française (1680-1793) », [En ligne], URL : <https://resultats.hypotheses.org/598> (Consulté le 10/10/18)

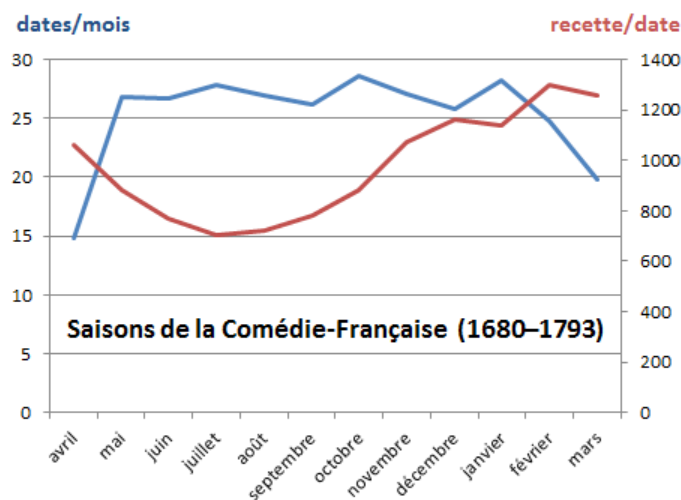


Figure 27: Registres de la Comédie-Française (1680-1793), rythme de la saison.
Source: <https://resultats.hypotheses.org/598>

L'analyse se termine par une première étude des recettes, montrant une augmentation du prix en valeur relative à travers le XVIIIe siècle et établissant qu'une pièce rapporte davantage pour un auteur vivant que pour un auteur disparu. Enfin, le succès du *Bourgeois* est étudié, révélant une stratégie des comédiens pour attirer le public. L'ingénieur conclut humblement : « Nous ne découvrons rien qu'ils ne savaient déjà, mais les instruments nous épargnent un peu de temps pour partager leur expérience. »

Pour notre part, nous nous intéressons bien sûr en priorité à la première saison de 1680-1681, qui commence véritablement le 25 août 1680 – quand les deux troupes réunies par la volonté du roi présentent un spectacle commun – ainsi qu'aux saisons suivantes, jusqu'à l'injonction signée du roi conduisant à l'expulsion des comédiens du Théâtre Guénégaud. Entre ces deux décisions de pouvoir, plus de 3000 représentations pour environ 180 pièces jouées. Que nous dit ce premier répertoire sur l'organisation de la compagnie et sur la place de l'Orient ?

A. ÉTUDE GÉNÉRALE DU PREMIER RÉPERTOIRE DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE EN 1680

Les comédiens jouent soixante-dix-sept pièces entre fin août 1680 (date de la réunion des deux troupes) et avril 1681 (qui marque traditionnellement la fin de la saison théâtrale avant la relâche de la semaine de Pâques). Nous allons étudier cet ensemble de pièces, en utilisant plusieurs critères de différenciation : par ancienne compagnie, par auteur, par date, par nombre de représentations, par genre... On peut d'ores et déjà soulever les principales questions de cette première étude : quelle troupe est la plus représentée parmi les trois anciennes compagnies d'avant 1673 ? Molière est-il l'auteur le plus joué et la comédie est-elle préférée à la tragédie dès cette première saison théâtrale ? Le répertoire laisse-t-il une place aux nouveautés ou se constitue-

t-il sur des pièces anciennes déjà plébiscitées ? Cette première sélection semble-t-elle être guidée par les représentants du pouvoir ou procéder d'un choix libre des comédiens ?

A.1. ÉQUILIBRES ET DÉSÉQUILIBRES DU RÉPERTOIRE

Les pièces de la première saison laissent apparaître tout d'abord une répartition assez équilibrée entre les créations provenant du répertoire de l'Hôtel de Bourgogne et celles de l'ancienne troupe du Palais Royal ou du Petit Bourbon (29 pièces contre 39 pour le second, mais certaines pièces ont été jouées dans les deux, comme *Les Visionnaires*, *Héraclius* ou *Venceslas*, ce qui ramène à 22 pièces contre 32 en les excluant du décompte, et même 25 si on exclut les doublons avec le Théâtre du Marais). On obtient un total de 14 pièces qui ont été jouées originellement au Théâtre du Marais, 13 pour le Théâtre Guénégaud (après 1673) parmi lesquelles seulement 9 créations nouvelles pour la première saison : quatre tragédies, à savoir *Agamemnon*, *Aspar*, *Zaïde*, *Soliman*, et cinq comédies : *Les Carrosses d'Orléans*, *La Comète*, *Les Fous divertissants*, *Les Usuriers*, *La Pierre philosopale*. Ces premiers chiffres peuvent indiquer que la difficile unification de deux institutions rivales passe par une programmation que l'on pourrait dire « diplomatique », où chaque troupe a sa place dans une relative équité et apporte le meilleur de ses créations pour enrichir, d'abord en urgence, puis de manière plus posée⁴⁶⁶, la liste du répertoire. La part de nouveautés limitée peut s'expliquer en premier lieu par la nécessité d'assurer une bonne fréquentation, malgré la désorganisation due à la réunification. Il faut tout de même mettre ces premières données en perspective en calculant également le nombre de représentations : sur 324 représentations (du 23 août 1680 au 29 mars 1681), on trouve alors un total de 111 représentations pour l'Hôtel de Bourgogne, 139 représentations pour l'ancienne troupe de Molière, et 86 représentations pour les créations du Théâtre Guénégaud. En enlevant les doublons (pièces jouées à la fois à l'Hôtel de Bourgogne et au Palais Royal (ou au Petit-Bourbon), on trouve une égalité quasi parfaite : 94 contre 93. L'équité est donc scrupuleusement respectée.

C'est sans surprise le genre comique qui triomphe avec 224 représentations (dont 26 comédies-ballets) contre 100 représentations tragiques (si l'on compte les deux *Cid*, pièce considérée comme une tragi-comédie). Ce relevé est cohérent par rapport aux études que nous avons déjà citées : de 70 à 75% dans les deux cas. Nous trouvons pour la première saison 69,14% de comédies et 30,86% de tragédies.

Concernant l'ancienneté des pièces : nous pouvons réunir les œuvres en fonction de leur date de première représentation :

⁴⁶⁶ Sabine Chaouche, citant les comédiens au début du XVIIIe siècle, montre néanmoins que l'anticipation est rare : « Il est de toute impossibilité qu'un Répertoire soit fait un mois d'avance, tout s'y oppose : la santé de trente individus, le service de la cour et les incidents qui peuvent se rencontrer et qui empêchent même actuellement qu'il tienne huit jours etc. » in Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française*, op.cit., p. 153.

Décennies	Nombre de pièces
1630-1639	4
1640-1649	7
1650-1659	7
1660-1669	27
1670-1679	23
1680-1681	9

Le tableau montre très clairement que la majorité du répertoire est empruntée au grand théâtre des années 1660-1670 (50 pièces sur les 77), alors que les pièces de la première moitié du siècle sont en très petit nombre : 11 pièces parmi lesquelles l’auteur le plus représenté est encore Corneille. Cette répartition a plusieurs effets importants : la petite dizaine de pièces nouvelles révèle une forme de prudence velléitaire de la troupe qui préfère jouer des pièces déjà tant de fois applaudies, presque des « classiques », plutôt que de prendre des risques en lançant une création. Il faut garder à l’esprit cette réalité quand nous analysons les reprises. À la façon d’un agent chimique, la pièce rejouée peut avoir une puissance d’action atténuée : elle n’a plus vocation à choquer. Le scandale d’Amphitryon est passé : quel point commun entre le Louis XIV assagi de 1680 et le libertin Jupiter de la comédie ? Qui pourrait y voir encore une évocation des amours illégitimes du Roi Soleil, plus de dix ans après la création de la pièce par Molière ? Même *Le Festin de pierre* – certes édulcorée par l’adaptation versifiée de Thomas Corneille – et *Tartuffe* trouvent leur place dans cette programmation, joués tous deux sept fois. *Le Cid*, qui avait suscité tant de remous lors de sa création, ne scandalise plus personne : il est applaudi à cinq reprises. On pourrait parler d’un effet de « muséification » des pièces les plus célèbres, qui entrent, dès l’ouverture de l’institution, dans ce qui deviendra par la suite le « répertoire » classique de la Comédie-Française.

Les deux dernières décennies du XVIIe sont celles d’une période trouble de la création théâtrale car le public de connaisseurs est conscient qu’une page s’est tournée, le roi en premier lieu. Le temps du prestige littéraire (et de la rivalité active) des Molière, Corneille et Racine, est passé. Le premier est mort, les deux autres ont suspendu leur carrière de dramaturge. Ce « crépuscule des idoles » laisse la scène à de nouveaux auteurs, mais qui sont loin de créer autant d’émules : Fontenelle échouera à se poser en successeur des Corneille, Boyer et La Chapelle ne marqueront pas les esprits par leur tentative d’égaliser Racine, les comédiens de Guénégaud comme Poisson ou Champmeslé ne sont pas du niveau littéraire d’un Molière. Personne d’autre n’a su s’imposer à ce stade, mis à part Thomas Corneille qui, certes, est encore actif, mais a déjà une longue carrière derrière lui. Il nous faut donc considérer que l’œuvre reprise constitue à la fois un souvenir nostalgique pour le spectateur et un discours réactualisé, nouant un dialogue entre deux époques distinctes : celle de sa création et celle de son retour à la scène, avec des effets d’écho évidemment imprévus, qu’il s’agit d’étudier. Le spectateur, dans son rapport à l’œuvre, adopte par

conséquent lui aussi une distance, qui pourrait le porter à la considérer moins comme une mise en question de la société que comme un plaisant divertissement.

Il en va autrement des nouvelles créations, qui supportent les cabales et rencontrent le succès ou un échec cuisant, comme l'*Aspar*, abandonné après trois représentations et brûlé de dépit par son auteur. Les pièces tragiques parmi les plus jouées sont néanmoins *Zaïde* (15 représentations), *Agamemnon* et *Soliman* (12 chacune), qui viennent d'être créées (entre mars 1680 et janvier 1681). Les pièces de Molière sont largement dépassées par *Les Carrosses d'Orléans* de La Chapelle (jouée 13 fois), pièce qui fait l'ouverture du 25 août au côté de *Phèdre* (jouée seulement 6 fois). Les comédiens sont donc prêts à donner sa chance à une œuvre récente et à la faire durer sur scène pour peu que le public l'acclame. Rappelons qu'elle se joue « au double » lors de la première, c'est-à-dire que le public doit payer le double du prix du billet pour une nouveauté, ce qui représente sans aucun doute un intérêt pour les comédiens qui obtiennent deux recettes pour une seule représentation. La consécration est avant tout financière : pour assurer la longévité de ce théâtre qui détient à présent le monopole dans Paris, il faut aller chercher des triomphes faciles, tout en portant à la scène de nouvelles œuvres, dans une logique à la fois de tradition et de renouvellement.

Il est aisé de deviner que l'auteur le plus joué est, sans conteste, Molière (23 pièces, auxquelles il faut ajouter *Le Festin de pierre*, réécrite par Thomas Corneille). Il est suivi par Pierre Corneille (10 pièces), Thomas Corneille (auteur encore prolifique puisqu'il signe une nouveauté en 1681, avec 6 pièces dont 3 en collaboration avec Jean Donneau de Visé). Racine fournit 8 pièces à la scène de Guénégaud (dont son unique comédie, *Les Plaideurs*) pour sa première saison. Il faut également prendre en compte le nombre de représentations des pièces : Molière reste très largement en tête avec 143 représentations (sans compter *Le Festin*), Racine 43 journées et Pierre Corneille 42, Thomas Corneille est joué 33 fois, mais La Chapelle avec ses deux créations (*Zaïre* et *Les Carrosses d'Orléans*) est représenté 35 fois, et Raymond Poisson, 26 fois. Dans un moment stratégique où il faut imposer aux esprits du temps cette troupe renouvelée, contre la concurrence de lieux très appréciés comme la Comédie italienne et ou le théâtre de foire, mais aussi et surtout l'opéra, la stratégie de programmation (si l'on peut en concevoir une dans ces termes) est de présenter des œuvres connues du répertoire, appréciées de tous et, en grande partie, comiques.

A.2. UN THÉÂTRE POLITIQUE : LIBERTÉ OU CONTRÔLE ?

Trente-trois pièces sur les soixante-dix-huit de la saison 1680-1681 évoquent la vie de cour ou présentent directement un monarque sur scène. Ce chiffre n'est pas anodin : cette scène renouvelée du Théâtre Guénégaud doit être à l'image de la grandeur du souverain qui l'a instituée. Faut-il s'étonner que le roi comme personnage fictif soit mis à l'honneur dans sa première « programmation » ?

Les grands succès de l'année sont des tragédies qui ont pour toile de fond politique une monarchie : *Zaïde*, jouée quinze fois, sans compter la représentation à Saint-Germain-en-Laye devant le roi. *Soliman* sera quant à lui joué à Versailles, ainsi que douze fois au Théâtre Guénégaud, un nombre de représentations équivalent à celles de l'*Agamemnon*. *Phèdre* n'est pas une nouveauté et l'on connaît le goût de Louis XIV pour cette pièce qui déroule les tourments du roi Thésée, disparu et réapparu pour son malheur. Elle sera jouée huit fois et deux fois à la Cour, à Versailles et Saint-Germain-en-Laye. Ces quatre figures de monarque ont la particularité d'agir de manière injuste dans chacune des tragédies que nous venons d'évoquer. Seule la distance spatio-temporelle crée une espace salutaire entre la fiction et la réalité.

Dans les comédies qui rencontrent du succès, on trouve également des évocations directes ou indirectes de la vie de cour. *Les Carrosses d'Orléans*, comédie sans ampleur jouée pas moins de vingt-deux fois dans la saison, compile des dénonciations du pouvoir des juges et des remarques ironiques sur la cour. *La comtesse d'Escarbagnas* (jouée douze fois, dont une représentation à Versailles), *Monsieur de Pourceaugnac* et *Le Bourgeois gentilhomme* (toutes deux jouées sept fois) se permettent d'évoquer le roi et les manières de cour, qui constitue un modèle que la province et la bourgeoisie s'empressent de dégrader. Une cocasse scène du *Baron de la Crasse* raconte un épisode plaisant où un courtisan trop ému coince son habit dans la porte de l'antichambre du roi. La comédie représente les mécanismes ridicules de ce monde artificiel, voire son fonctionnement vicieux, dénoncé par Alceste dans *Le Misanthrope* (représenté huit fois à Guénégaud). Elle s'en prend aussi aux critiques et raisonneurs qui ne sont jamais satisfaits, de manière directe (dans *La critique de L'École des femmes*) ou indirecte (*Le Mariage de rien*, joué sept fois, introduit un père difficile qui reproche aux prétendants de sa fille leur profession ou leur situation, jusqu'à ce que le protagoniste affirme n'être rien et gagne le duel contre le père trop exigeant. La leçon est claire : aux yeux des critiques, rien vaut mieux que toute autre chose). En ce sens, le théâtre comique est un champ d'étude passionnant, d'autant plus quand il est ouvertement politique. Le cas de *Tartuffe* et de *Dom Juan* est parlant : ces pièces scandaleuses trouvent spontanément leur place dans le répertoire de la première saison, la seconde version pour *Tartuffe*, dans laquelle l'envoyé du roi, *deus ex machina* à peine vraisemblable, sauve la famille dans son affaire délicate avec le faux dévot. Pour *Dom Juan*, c'est un cas d'école : comment transformer une pièce interdite, car subversive et violemment anticléricale, en condamnation moralisatrice du libertinage ? Thomas Corneille s'en charge et opère dans sa version versifiée une véritable autocensure : le passage où Dom Juan converse avec le mendiant est supprimé, le personnage principal n'est qu'un séducteur cynique qui s'attaque même à la jeune Léonor (âgée de seulement quatorze ans !). Alors que La Grange ne parviendra pas à obtenir le droit de publier *Le Festin* dans l'édition des œuvres de Molière de 1682, Champmeslé parvient à insérer des passages de l'œuvre originale dans ses *Fragments de Molière*, qu'il fait jouer avec succès neuf

fois entre 1684 et 1685, et vingt fois en tout jusqu'en 1687. Cet épisode appuie l'idée d'un potentiel subversif de l'œuvre de Molière que le pouvoir a perçu de son vivant et perçoit encore, alors qu'il tente de faire entrer ses créations dans un répertoire institutionnel.

Si la première saison porte déjà des enseignements sur le positionnement esthétique et politique des comédiens de Guénégaud, il apparaît néanmoins nécessaire d'élargir l'étude des représentations au-delà : la période plus large de 1680 à 1688 met du relief à ce répertoire, par la mise en évidence de choix qui s'affirment dans la durée : la représentation récurrente de certaines pièces, par exemple. Cette double approche nous permet de travailler sur un corpus plus pertinent et étoffé que celui de la seule année 1680-81, que nous avons considérée en partie comme le fruit d'une organisation d'urgence. Il semble logique de pousser notre étude statistique jusqu'à la fermeture du théâtre Guénégaud en 1688-89, mais il reste à déterminer si l'ajout de la dernière saison de transition modifie réellement les hypothèses faites sur la période 1680-1687. De plus, une des difficultés tient au fait que le registre devient moins précis à partir de la saison 1686-1687⁴⁶⁷ et des suivantes.

B. L'ORIENT COMME VECTEUR DE SUCCÈS SUR LA SCÈNE DU FRANÇAIS ?

Nous avons déjà établi notre corpus en introduction en justifiant son classement selon trois catégories distinctes : les pièces qui ont pour cadre l'Orient proche historiquement, celles qui se déroulent dans l'Orient de l'Antiquité gréco-romaine, celles qui ne font qu'évoquer l'Orient sans le prendre pour cadre. Une fois ce corpus orientaliste déterminé, il s'agit à présent de l'examiner en détail pour déterminer si l'aspect oriental de ces œuvres semblent avoir un effet sur la fréquentation du public. Pour établir avec précision et honnêteté cela, nous devons voir le nombre de pièces jouées par rapport au nombre de pièces totales, étudier la courbe des séances pour voir l'évolution d'une pièce orientale dans le temps, considérer si ces pièces font partie des succès financiers de l'Hôtel Guénégaud ou pas. Tout cela pour s'assurer que l'Orient attire bien les foules et que l'orientomanie que nous avons déjà décrite est également présente à la Comédie-Française. Voici les questions que nous souhaitons aborder dans cette analyse statistique : les pièces orientales ont-elles un plus grand succès que les autres pièces ? Qui les apprécie : le roi ? le dauphin ? la cour ? les spectateurs des loges ? le peuple du parterre ? Est-ce que les comédiens ont conscience de l'effet oriental et programment les pièces appartenant à notre corpus dans une logique de série et à des moments où l'actualité met l'Orient au premier plan ?

467 À partir de 1686, le registre journalier ne précise plus systématiquement à quelle catégorie les billets vendus apparaissent. Le caissier ajoute encore pendant quelques temps à la main le type de place mais la distinction disparaît ensuite, ce qui rend l'analyse fine de la fréquentation plus difficile à partir de ce moment.

B.1. ÉTUDE DU VOLUME ET DE LA FRÉQUENCE DES REPRÉSENTATIONS DU CORPUS

Du côté de l'organisation, on peut déjà établir que les comédiens montrent une préférence pour les pièces qui nous intéressent dans la programmation : en 1680, sur les 10 œuvres cornéliennes, 7 font partie de notre corpus (*Le Cid*, *Polyeucte* et *Rodogune* sont joués cinq fois, *Héraclius*, six fois alors que les autres pièces sont jouées quatre fois ou moins). Sur les 23 comédies de Molière représentées, 11 concernent directement ou indirectement l'Orient (et constituent 76 représentations sur 143). Pour Racine, trois des huit pièces sont orientales et constituent 13 des 43 représentations. Si l'on ajoute les autres auteurs, on obtient 183 représentations des pièces du corpus élargi sur les 445 pièces représentées (41,12 %), 162 représentations en 1681 (pour le même nombre de représentations, soit 36,4 %) et 158 en 1682 (pour 487 pièces, soit 32,44 %). On passe après 1683 à 25,7 %, puis 24,37 % (saison 1684-85), 28,96 % (saison 1685-86) et 24,84 % (saison 1686-87). Si on ajoute la période de transition des années 1688-89, on obtient 27,23 % et 27,36 %.

Le nombre de représentations semble donc fluctuer mais surtout décroître après la victoire des Européens contre l'Empire ottoman lors du siège de Vienne, puis remonter en 1688, lorsque les intrigues du sérail reviennent dans l'actualité (destitution du Grand-Vizir et de Mehmet IV). Est-ce à dire que les auteurs et comédiens ont été influencés par l'actualité lorsqu'ils créent ? Voici un autre terrain d'investigation. Mais si l'on considère la somme des représentations des pièces de notre corpus, rapportée à la somme totale des pièces jouées de 1680 à 1687, on constate qu'il y en a 997 pour 3278, soit 30,41 % et 1276 sur 4319 pièces pour la période de 1680 à février 1689, soit 29,67 %. Environ une pièce sur trois qui prend place sur la scène de la Comédie-Française appartient à notre corpus, pour la période étudiée.

Si l'on étudie à présent, non plus le volume global mais l'évolution des représentations des pièces de notre corpus dans la période étudiée, on constate que sur les 49 pièces, 20 sont reprises à chaque saison de 1680 à 1689 et 27 si l'on compte celles qui sont jouées en continu à l'exception d'une année. À titre de comparaison, on a 25 pièces non-orientales qui sont reprises avec la même fréquence (37 pièces en prenant le second critère) pour un total de deux cents pièces⁴⁶⁸. Cette régularité est un indice de la confiance des comédiens qui choisissent de reprendre ces mêmes pièces d'année en année, et bien au-delà de la période étudiée, comme on peut le voir dans les tableaux suivants :

468 Sur la période 1680-1687, on obtient 32 pièces de notre corpus contre 40 pièces non-orientales.

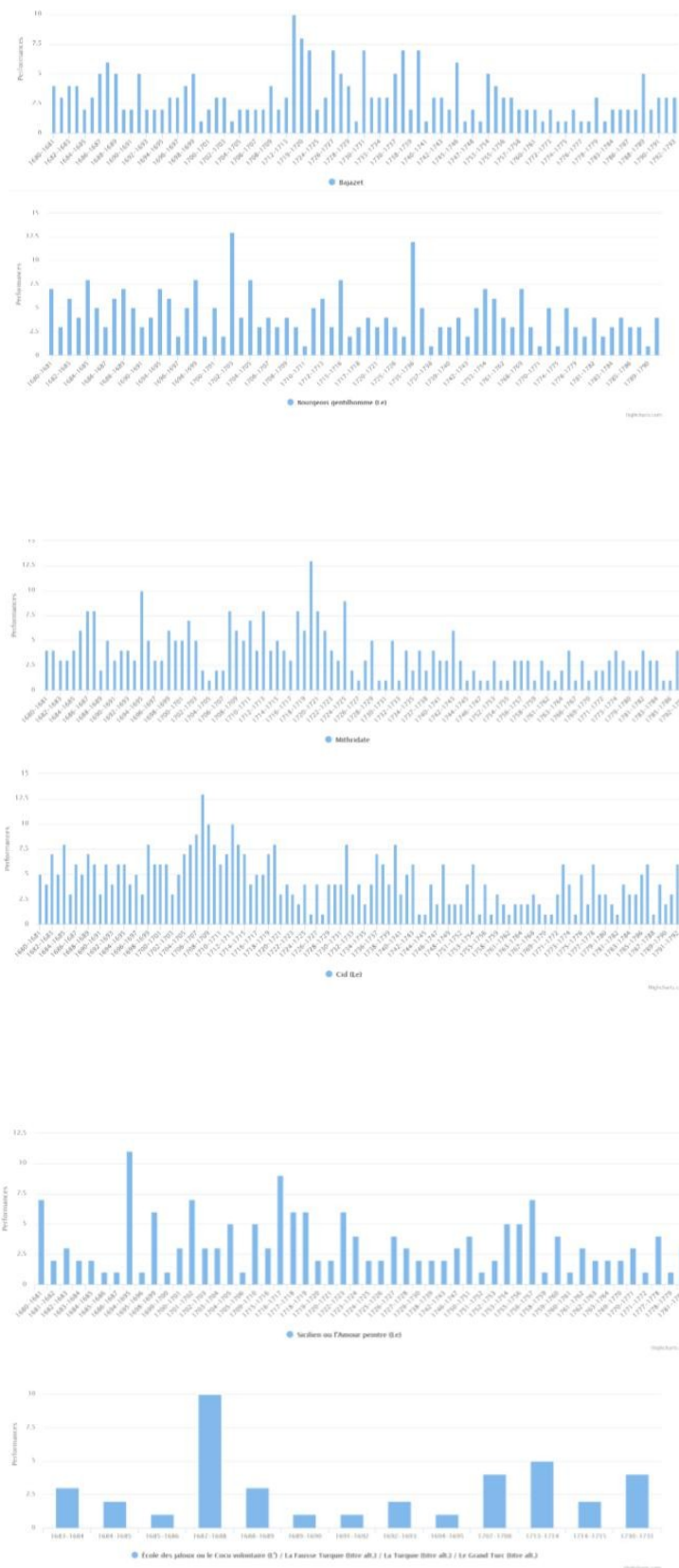


Figure 28 : Tableaux chronologiques du nombre de représentations de six pièces de la première catégorie de notre corpus (données extraites du site Cfregisters)

Les données extraites du site Cfregisters et la synthèse des tableaux chronologiques précédents nous montrent que les pièces du corpus primaire que nous avons délimité ont une durée de vie longue, bien au-delà de la fin du XVIIe siècle. On peut expliquer cette stabilité par la célébrité de la pièce, mais aussi par l'intérêt soutenu des spectateurs pour le sujet oriental, comme nous le verrons avec l'étude précise de la période 1680-1688 par la suite. Les tragédies qui sont reprises chaque année (ou quasiment) jusqu'à la fin du XVIIe sont *Bajazet*, *Mithridate*, *Bérénice* pour Racine (en continu), *Nicomède*, *Héraclius*, *Polyeucte*, *Rodogune*, *La Mort de Pompée* ou *Le Cid* pour Corneille (idem), *La Mariane* de Tristan L'Hermite (de 1680 à 1704), *Pyrame et Thisbé* (de 1680 à 1712), *Cléopâtre* (de 1681 à 1727), *Alcibiade* (de 1685 à 1739) ou *Astrate* (de 1680 à 1760) ; pour les comédies, on peut citer les plus grands succès de Molière : *Le Bourgeois gentilhomme*, *L'Étourdi*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Sicilien* (de 1680 à 1782) mais aussi *Le menteur* de Corneille. Certaines pièces, au contraire, créent l'événement avant de disparaître peu après (c'est le cas d'*Artaxerce*, de *Soliman* et *Zaïde*). Il est difficile de comprendre pourquoi *La Vraie Didon* a été représentée, car elle n'est programmée qu'une seule et unique fois en 1683. *La Fausse Turquie* n'est pas représentée de manière régulière mais continue à l'être jusqu'au début des années 1730, preuve de son succès auprès du public.

L'hypothèse selon laquelle l'Orient plaît semble être validée par cette première étude, tant du volume que de l'itération des pièces du corpus. L'étude des données permet de mettre en lumière des choix certainement intuitifs des comédiens lorsqu'ils décident de la programmation du répertoire.

Après avoir étudié la question sous l'angle de la production, il s'agit à présent de s'intéresser à la réception pour déterminer quel public apprécie ce corpus. Nous avons déjà posé des jalons pour catégoriser sociologiquement les spectateurs du Théâtre Guénégaud, groupe auquel il faut ajouter la cour et le roi (et le dauphin plus spécifiquement, puisque Louis XIV semble se détacher de plus en plus ostensiblement de l'art dramatique à cette période). Nous partons donc du haut de la société (qui a normalement un rôle prescripteur) pour descendre hiérarchiquement (des nobles vers la haute bourgeoisie, puis la petite bourgeoisie, jusqu'aux publics du parterre) et essayer de mettre au jour une orientomanie théâtrale, reflet de l'intérêt sociétal porté au monde oriental.

B.2. L'ORIENT À LA COUR : UN GOÛT ROYAL

Nous nous proposons de mener en premier lieu une analyse des pièces qui ont été jouées à Versailles, Fontainebleau et Saint-Germain-en-Laye entre 1680 et 1688 : c'est un critère de sélection facilement justifiable puisque ces pièces ont été représentées devant le roi et sa cour, tandis qu'une grande partie des œuvres représentées à la Comédie-Française n'ont pas été jouées

en présence du souverain, qui ne se déplace plus au théâtre⁴⁶⁹ mais fait venir dorénavant sa troupe à lui quand il souhaite qu'il y ait « comédie ». Les pièces représentées ont été sélectionnées dans cette perspective et on peut même supposer que certaines ont été commandées par le roi ou le dauphin⁴⁷⁰, car leur date de représentation ne coïncide pas avec la période où elles ont été jouées au Théâtre Guénégaud. Par exemple, *Alcibiade*, jouée le 16 septembre 1687, qui n'a pas été reprise entre le 28 juillet 1687 et le 18 décembre de la même année.

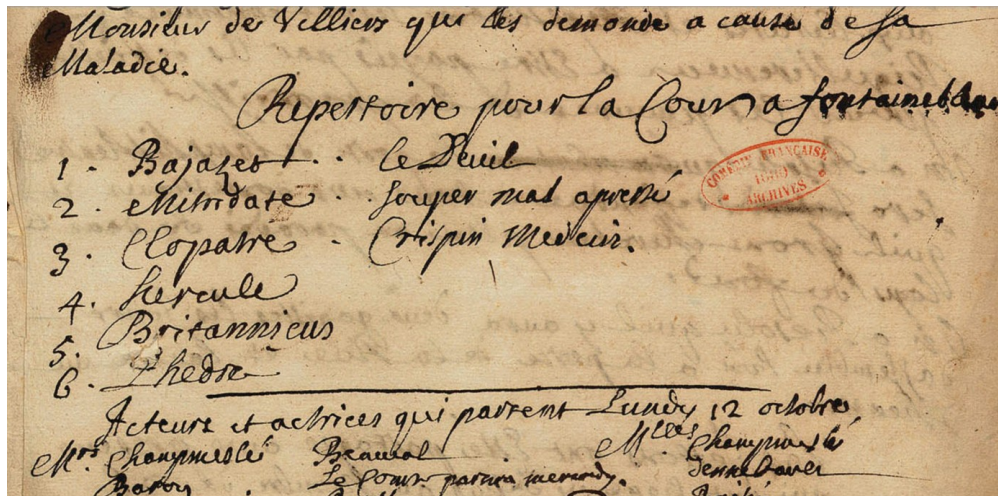


Figure 29: Liste des pièces choisies pour être jouées à Fontainebleau, Extrait du Registre de La Grange, année 1682. Source: Cfregisters.org

On note également une certaine cohérence dans les demandes formulées par le dauphin ou le roi : *Rodogune* est associée à *Bajazet* les 25 et 27 novembre 1680, *Le Bourgeois gentilhomme* également les 10 et 11 décembre 1681, puis la pièce de Molière est rapprochée de *Cléopâtre* et *Rodogune* les 20, 22 et 26 décembre de la même année ; *Le Cid* et *Mithridate* sont joués l'un après l'autre en janvier 1682 et en septembre *Bajazet*, *Cléopâtre*, *Mithridate*, *Nicomède* et *Soliman* sont représentés à la même période. De même, en février 1685, *Cléopâtre*, *Escarbagnas*, *Héraclius*, *Le Cid*, *Bajazet*, *Les Précieuses* et *Polyeucte* sont jouées parmi d'autres pièces à Versailles, et en mars, *L'École des maris*, *Mithridate*, *Le Rendez-vous des Tuileries*, *Alexandre*, *Le Baron d'Albikrac*, *Les Fâcheux* et *Les Fourberies de Scapin*, qui comportent toutes un élément oriental plus ou moins marqué. On trouve d'autres exemples similaires en 1685, 1686, 1687. Si le nombre total de représentations des pièces de notre corpus est relativement faible par rapport aux représentations à la cour (159 sur 520), il correspond au pourcentage que nous avons trouvé à Guénégaud, soit 30,57% (environ un tiers des pièces jouées). De plus, toutes les pièces de notre corpus – ou presque – des classiques aux nouveautés sont jouées devant le roi ou son fils. Même si Louis XIV ne s'attarde guère devant des œuvres dramatiques qu'il a jadis tant appréciées, un

469 *Le Mercure Galant* nous apprend qu'il se déplace encore à l'Hôtel de Bourgogne en 1679 pour voir *La Troade* de Nicolas Pradon.

470 Plusieurs lettres de Puimorin consultées à la Bibliothèque de la Comédie-Française mentionnent que le choix a été fait par le dauphin : « Monseigneur le dauphin veut veoir Vendredy prochain... » (12 février 1681), « Monseigneur veut demain... » (7 avril 1682), « Monseigneur veut pour demain... » (31 juillet 1682).

témoignage de Dangeau nous montre qu'il continue à les demander et qu'il marque même une préférence inattendue pour la pièce de Racine, *Mithridate*. Le courtisan relate en effet dans ses mémoires à la date du 5 novembre 1684 : « il y eut comédie française, le roi y vint et l'on choisit *Mithridate*, parce que c'est la comédie qui lui plaît le plus. » Que cette tragédie où un roi tyrannique impose ses passions à son entourage plaise tout particulièrement au roi pourrait paraître étonnant tant la pièce agit comme une leçon contre le pouvoir autocratique, mais Louis XIV trouve peut-être dans ce souverain asiatique un double de lui-même, à l'automne de son règne, nous y reviendrons.

La politique figure en bonne place dans la sélection de la première année : parmi les vingt-cinq pièces jouées à Versailles, Fontainebleau et Saint-Germain-en-Laye entre 1680 et 1681, on retrouve pas moins de dix tragédies politiques qui laissent apparaître un roi ou une figure de pouvoir. Ce sont principalement des œuvres de Racine, à savoir *Bajazet*, *Bérénice*, *Iphigénie*, *Mithridate*, *Phèdre et Hippolyte* représentée deux fois, deux tragédies de Corneille, *Œdipe* et *Rodogune*, *Soliman* de l'abbé Gaspard Abeille et *Venceslas* de Jean Rotrou. Pour l'année 1681, plus d'un tiers des œuvres jouées à la cour seront du même type (vingt-huit sur quatre-vingt) : en plus des œuvres citées, on joue *Cinna* deux fois, une pièce significative où l'empereur Auguste choisit, après de longues délibérations, de montrer un visage clément face à la conjuration qui le vise. Mais deux fois également *Britannicus*, où figure Néron, tyran violent et sanguinaire qui ne suit que son désir. On voit donc que Louis XIV assiste sans déplaisir à ces intrigues de palais où, bien souvent, les décisions que doit prendre le monarque sont cruelles et le plongent dans l'infortune. « Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui, écrivait Lucrèce. Non qu'on y trouve si grand plaisir à regarder souffrir ; mais on se plaît à voir quels maux vous épargnent. »⁴⁷¹

Peut-on voir un changement se profiler après la mort de la reine en juillet 1683 ? Si l'on regarde le nombre de représentations, la réponse est négative : on compte 165 pièces d'octobre 1680 à mars 1683 et 355 pièces de novembre 1684 à janvier 1688. On compte 67 et 92 pièces de notre corpus sur les mêmes périodes. Or, si l'on rapporte ces pièces au total, le ratio est bien plus faible sur la seconde période : 40,60 % jusqu'en 1683 puis 25,91 %. Cela peut s'expliquer par le fait que la cour aurait eu moins d'intérêt pour l'Orient après l'échec du siège de Vienne en septembre 1683. On se serait préoccupé de nouveaux sujets et on aurait oublié l'Empire ottoman pour un temps. Les pièces récemment créées, elles aussi, se détachent peu à peu des thèmes évoquant l'Orient, comme nous allons le montrer lors de l'étude des « pointes » de représentations à sujet oriental dans le Théâtre Français. Par répercussion, la cour voit également moins de pièces de ce type à Versailles.

471 Lucrèce, *De la nature*, traduit par Henri Clouard, Paris, Garnier Flammarion, 1964.

B.3. L'ORIENT À GUÉNÉGAUD : POUR LES ÉLITES OU POUR LE PEUPLE ?

Nous avons déjà fait une rapide typologie des publics de l'Hôtel Guénégaud en nous aidant de l'étude de Jan Clarke sur la billetterie et de Charles Mazouer. La Comédie-Française réunit un public bigarré, de l'expert théâtral à l'enthousiaste inculte. Les données de Cfregisters nous permettent de différencier les billets du parterre et ceux des loges, donc d'étudier la fréquentation en y intégrant une dimension sociale. Il s'agit de déterminer si le motif oriental est un atout pour les pièces de cette époque et s'il y a un effet concret de ce motif sur la fréquentation pour tous les publics. On pourrait être tenté de le croire en considérant tout d'abord les recettes les plus importantes cumulées sur les cent-treize ans de statistiques mises à disposition (de 1680 à 1793) : *Zaïre* se place en septième position du classement avec 504 301 Livres, *Le Cid* en quatorzième avec 462 294 Livres, *Alzire* en vingt-quatrième position avec 414 873 Livres. *Tancredi*, *Polyeucte*, *Le Bourgeois gentilhomme* ont cumulé plus de 380 000 Livres chacun. *Rodogune*, *Mahomet*, *Mithridate*, *Les Fourberies de Scapin* et *Sémiramis*, plus de 300 000 Livres. *Bajazet* et *Héraclius*, plus de 200 000 Livres. Treize pièces orientales font partie des cent plus grands succès du XVIIe et XVIIIe siècle à la Comédie-Française. Mais il faut entrer dans une analyse fine de la période 1680-1688 pour étayer cette hypothèse.

En 1680, nous l'avons déjà écrit, deux des trois nouvelles tragédies prennent pour cadre l'Orient et sont jouées plus de dix fois. Elles apparaissent dans les plus gros succès en terme de recette⁴⁷² : si *La Pierre philosophale* atteint le record de 1700 à 1799 Livres pour une seule représentation, *Soliman* atteint une recette de 1500 à 1599 Livres en un jour, *Zaïde* de 1400 à 1499 Livres ; *Mariane*, *Soliman* et *Zaïde* dépassent les 1300 à 1399 Livres par soir, *Rodogune* et *L'Inconnu* les 1200 à 1299 Livres, *Nicomède*, *Polyeucte*, *Zaïde* les 1100 à 1199 livres par soir, et *Zaïde* comme *L'Inconnu* et *Le Malade imaginaire* obtiennent une recette de 1000 à 1099 Livres. Sur les 31 succès (qui engrangent plus de 1000 Livres par soir), 13 sont des pièces de notre corpus (41,9 %) pour la première saison. Nous pouvons procéder de la même façon pour le parterre : les 300 Livres par soir sont dépassées par *L'Inconnu* (5 fois), *Soliman*, *Zaïde* et *Le Malade imaginaire* (3 fois), *Rodogune*, *Mariane*, *Le Bourgeois gentilhomme* et *Bérénice*⁴⁷³ : 18 pièces sur 44 (40,9 %), ce qui montre également l'intérêt du public populaire pour ces représentations orientales. Pour la saison 1681-1682, sur les 41 succès populaires, on compte 17 représentations (41 %) de notre corpus avec *Soliman* (2 fois), *Cléopâtre* (7 fois), *L'Inconnu* (3 fois), *Le Malade imaginaire* (2 fois), *Le Cid*, *Pompée* et *Le Parasite* ; et sur les 36 soirées au-dessus de 1000 livres, 10 le sont également : *Cléopâtre* (7 fois), *L'Inconnu* (2 fois) et *Pompée* (27,7 %).

⁴⁷² Nous prenons comme critère de « succès » une recette totale de 1000 Livres par jour et un « succès populaire » au-dessus de 300 Livres par jour au parterre.

⁴⁷³ Nous ne comptabilisons pas *Le Festin de pierre* (3 fois) et *La comtesse d'Escarbagnas* (2 fois) qui ne mentionnent que très brièvement l'Orient.

Le phénomène semble s'atténuer très fortement sur les deux saisons suivantes : on ne compte plus que 8 succès⁴⁷⁴ pour le parterre sur 71 (mais il faut réduire ce total à 45 si on exclut la pièce *Andromède*, que les comédiens reprennent avec des recettes prodigieuses à chaque représentation), soit 17,7 % ; pour les recettes de plus de 1000 livres, on trouve *Le Malade imaginaire*, *Le Cid* (2 fois), *Pourceaugnac*, *L'Inconnu* (2 fois), *Artaxerce* et *Rodogune*, soit 9 pièces sur 39 (en ne comptant pas les 21 représentations d'*Andromède*) et 23%. Pire encore en 83-84 : deux succès populaires (*L'Avare* et *Le Malade imaginaire*, 4,7 %) et une seule pièce de plus de 1000 livres de recette : *Le Malade imaginaire* (4,7 % également). En 1684-85, on ne relève guère plus que *Le Malade imaginaire* (2 fois pour le parterre, une fois pour les représentations de plus de 1000 livres), *Pourceaugnac*, *Le Rendez-vous des Tuileries* (3 fois pour le parterre, 2 fois sinon), pour un rapport de 14,6 % et 11,7 % des succès enregistrés. Ici encore, on peut constater un effet de désintérêt marqué après la fin du siège de Vienne. Le public et les auteurs semblent se tourner vers de nouveaux sujets, abandonnant pour un temps la matière orientale.

Mais dès la saison suivante (1685-86), on note un retour en grâce des pièces du corpus, favorisé par le lancement d'*Alcibiade* (10 succès populaires et 12 recettes au-dessus de 1000 livres) pour un total de 15 pièces (avec *L'Avare*, *Bérénice* et *Le Malade imaginaire*) sur 51, soit 29,4 % et 12 sur 30, soit 40%. Le répertoire accueille à nouveau l'Orient à la saison suivante (1686-87) avec des succès au parterre pour le *Phraate*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Cid*, *Cléopâtre*, *Héraclius*, *L'Inconnu* (3 fois), *Le Malade imaginaire*, *Mithridate*, *Rodogune*. Ce qui correspond à 12 sur 43 succès (27,9 %) et 9 sur 35 (25,71 %) pour la seconde catégorie de recettes avec le *Phraate* (2 fois), *Héraclius*, *Le Bourgeois*, *L'Inconnu* (2 fois), *Mithridate*, *Alcibiade* et *Cléopâtre*. Plusieurs remarques peuvent être faites sur ces derniers résultats : le *Phraate* aurait dû représenter un plus grand nombre de succès mais il est interdit. Il enregistre la plus grande recette des pièces tragiques dans les deux catégories (plus de 400 livres pour le parterre et plus de 1800 sinon). On note qu'*Alcibiade* n'apparaît plus dans les succès du parterre, preuve peut-être d'un désintérêt pour cette pièce nouvelle, par rapport à d'autres qui obtiennent de très bonnes recettes comme *Géta*, une autre création, pour la tragédie (quatre succès). Les pièces comiques résistent bien, mais l'explication peut être également trouvée dans la renommée de Molière qui totalise trois des quatre succès (la quatrième pièce étant *L'Inconnu* de Thomas Corneille, pièce très appréciée sur la période étudiée).

Nous pourrions nous arrêter là car les années 1687-1689 sont marquées par un moment d'incertitude, où les comédiens continuent à jouer pour assurer la stabilité financière de la Comédie-Française et mettre de côté les sommes nécessaires pour acheter un nouveau lieu, mais l'on sait que ces années bousculent les habitudes des saisons précédentes et constituent un moment particulier, une parenthèse dans la vie de la troupe. Cela étant dit, on constate dans les

474 *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Cid*, *Cléopâtre*, *L'Inconnu* (2 fois), *Le Malade imaginaire* (2 fois), *Rodogune*.

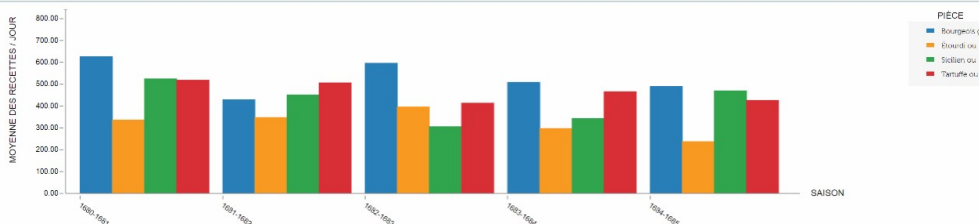
deux dernières saisons de Guénégaud (1687-1688 et 1688-1689) une réactivation de la programmation orientale et plusieurs succès populaires : *Le Bourgeois gentilhomme* (4 fois), *La Mort de Pompée*, *Alcibiade*, *L'Avare*, *Bajazet*, *Le Cid*, *Cléopâtre*, *Héraclius*, *L'Inconnu*, *Le Malade imaginaire* (3 fois), et même pour la première fois, *Polyeucte*. On constate au contraire une chute très brutale des succès dans la seconde catégorie puisqu'on ne compte que *Pompée* et *Le Bourgeois gentilhomme*. Le rapport est faible en conséquence : 2 pièces sur 35 engrangent plus de 1000 livres (5,7 %) et 16 pièces sur 65 pour les pièces qui ont rencontré un succès au parterre (24,6 %). La dernière année, deux pièces orientales sont produites : *Laodamie, reine d'Epire* et *Annibal*. Mais ces pièces ne représentent que 3 succès de plus de 1000 livres pour la première et un seul pour la seconde, des résultats relativement faibles pour des nouveautés. On compte malgré tout 6 succès⁴⁷⁵ sur 15, soit 40 %. Mais le parterre semble avoir pris goût aux sujets orientaux : parmi les succès de la saison, *Alcibiade*, *Le Cid* et *Le Malade imaginaire* (3 fois pour chacune), *Laodamie* (4 fois), *L'Inconnu*, *Le Bourgeois* et *L'Étourdi* (2 fois pour chacune), *L'Avare*, *Bérénice*, *Annibal*. Au total, 23 pièces sur 61 (35,3 %) sont des succès. Ce regain d'intérêt peut s'expliquer par l'actualité de la Sublime-Porte après les défaites successives face aux armées européennes, nous reviendrons sur ce point.

Sur la période étudiée, on constate donc que certaines pièces sont très appréciées : très logiquement, les comédies de Molière (*Le Malade imaginaire*, *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme* en premier lieu) mais aussi *L'Inconnu* de Thomas Corneille, qui apparaissent dans les succès de Guénégaud quasiment à chaque saison ; les nouveautés, qui parviennent parfois à se maintenir (*Cléopâtre*, *Alcibiade*) quand elles ne sont pas tout simplement arrêtées (*Phraate*) ; les tragédies « du répertoire » : *Le Cid*, *La Mort de Pompée* et *Rodogune* pour Corneille, *Bérénice* et *Mithridate* pour Racine. Mais la prudence est de mise par rapport aux recettes : une étude comparative sur l'ensemble de la période 1680-1688 entre les pièces du corpus et une pièce à succès du même auteur ne laisse pas apparaître des différences notables.

Pour Molière, on constate dans le tableau ci-dessous (Figure 30) que, si *Le Bourgeois gentilhomme* (couleur bleue) se distingue assez nettement sur les saisons 1686 et 1687 et qu'il figure toujours en bonne place par rapport aux autres pièces, le *Tartuffe* (non-orientale, en rouge) reste au niveau des autres pièces *L'Étourdi* et *Le Sicilien*. Ces deux dernières œuvres – certes moins célèbres – sont bien en dessous du *Tartuffe* en 1681, 1683 et 1685. Mais *Le Sicilien* (en vert) le dépasse en 1680 et 1684 et *L'Étourdi* en 1687 et 1688. Les deux sont au-dessus en terme de recettes en 1686. Mais les écarts ne sont pas assez significatifs pour dire que les pièces de notre corpus sont beaucoup plus appréciées que les autres par le public, sans distinction d'origine sociale.

475 Avec *Alcibiade* et *Le Cid*.

	Bourgeois gentilhomme (Le)	Étourdi ou les Contretemp...	Sicilien ou l'Amour peintre ...	Tartuffe ou l'Imposteur	Moyenne des recette...
1680-1681	627.04	335.69	524.11	518.07	521.09
1681-1682	428.33	347.56	450.75	505.97	448.50
1682-1683	595.75	395.63	305.58	413.08	444.93
1683-1684	508.75	297.00	343.88	465.55	424.39
1684-1685	488.72	237.00	469.50	426.00	436.54
1685-1686	396.90	157.25	221.00	421.86	384.97
1686-1687	704.08	291.13	291.50	256.54	377.10
1687-1688	809.08	396.38		384.25	568.05



	Bourgeois gentilhomme (Le)	Étourdi ou les Contretemp...	Sicilien ou l'Amour peintre ...	Tartuffe ou l'Imposteur	Moyenne des recette...
1684-1685	488.72	237.00	469.50	426.00	436.54
1685-1686	396.90	157.25	221.00	421.86	384.97
1686-1687	704.08	291.13	291.50	256.54	377.10
1687-1688	809.08	396.38		384.25	568.05
1688-1689	476.04	507.38		389.84	446.34
Moyenne des recette...	558.39	366.89	362.88	382.93	442.58

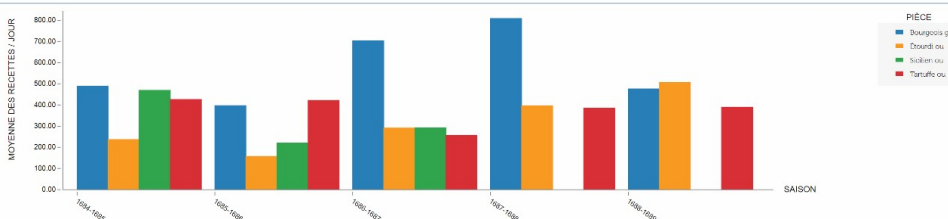


Figure 30 : Tableaux comparatifs de quatre pièces de Molière de 1680 à 1688 (visualisation des données tirée du site Cfregister.org)

Dans le cas des œuvres de Corneille, on peut établir le même constat pour *Le Cid* (en bleu) qui dépasse assez largement les autres créations en 1681, 1682, 1686 et 1688. Mais d'autres pièces creusent l'écart, comme *Horace* (pièce non-orientale, en orange) en 1680. *La Mort de Pompée* (en vert) est absente de la première saison, mais figure toujours en première ou seconde position dans les saisons suivantes (en première place en 1683, 1685, 1687 et en deuxième en 1682 et 1684). Mais *Horace* se trouve en deuxième place en 1681, 1686, 1687 et 1688. La pièce obtient quasiment les mêmes recettes que *Le Cid* en 1685 et se place au niveau de celles de *Rodogune* (en rouge) en 1684 et 1686. On ne note donc pas de réel décrochage dans cet échantillon.

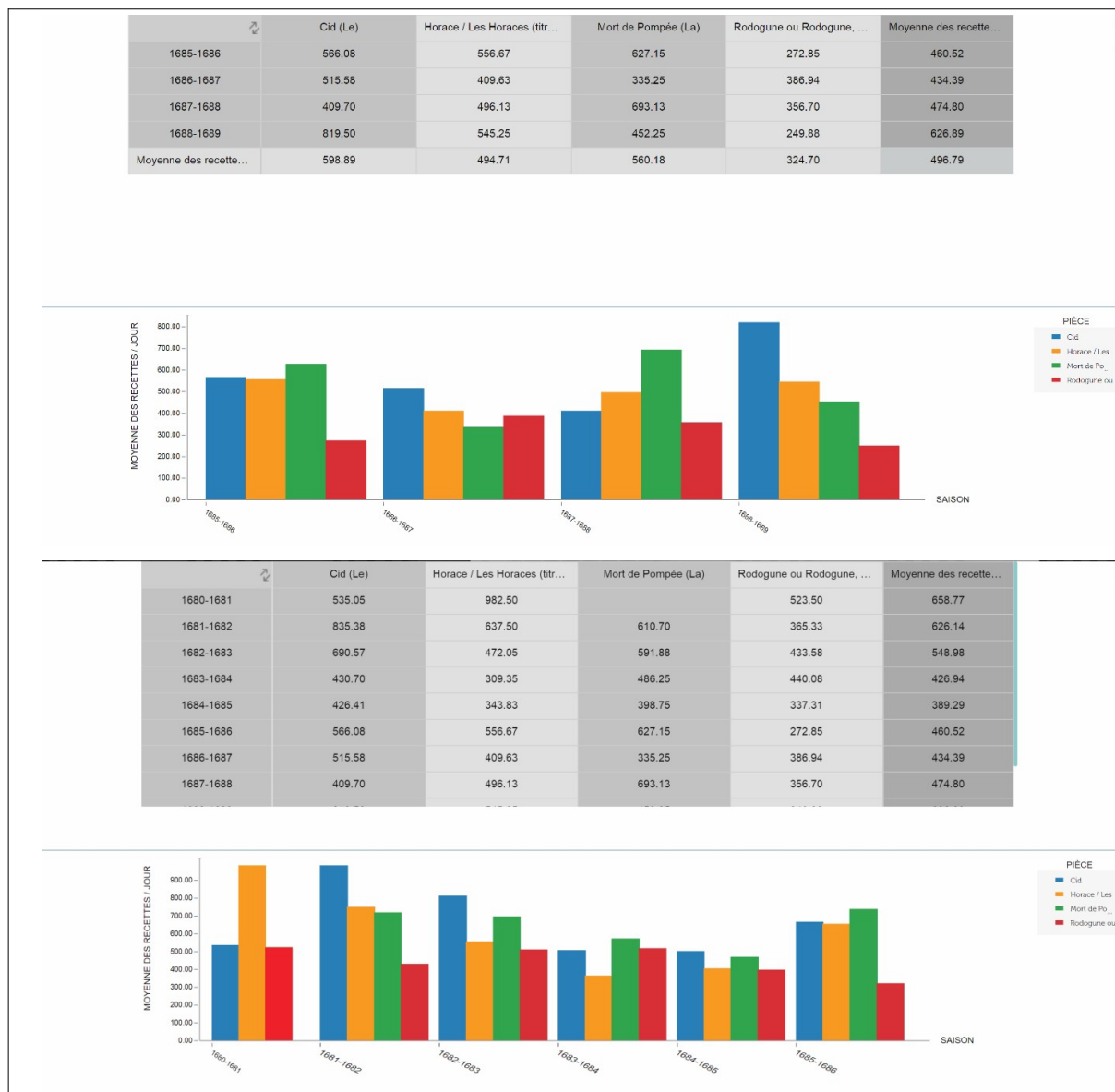


Figure 31 : Tableaux comparatifs de quatre pièces de Corneille de 1680 à 1688 (visualisation des données tirée du site Cfregister.org)

Nous finirons cette étude des recettes par une comparaison de cinq pièces de Racine : *Alexandre*, *Bajazet*, *Bérénice*, *Mithridate* et une pièce non-orientale, *Phèdre*. Dans le premier tableau de 1680 à 1684, on note que *Phèdre* (qui avait fait, rappelons-le l'ouverture de la Comédie-Française en août 1680) est au-dessus des autres pièces en 1680, 1682, 1684 mais est dépassée par *Alexandre* et *Mithridate* en 1681. Dans le second tableau de 1685 à 1688, on voit que *Phèdre* dépasse très largement à nouveau le reste des pièces en 1685 mais est dépassée par toutes les pièces à la saison suivante et reste en deuxième position face à *Bajazet* puis à *Bérénice* en 1687 et 1688. Ici encore, il est difficile d'affirmer qu'il y a un écart important entre les pièces de notre corpus et celle que nous avons pris pour comparaison, notamment pour les saisons 1681, 1683, 1687 et 1688 où les recettes des pièces comparées sont très proches.

	Alexandre le Grand	Bajazet	Bérénice	Mithridate	Phèdre et Hippolyte...	Moyenne des recette...
1680-1681		605.25	592.65	483.13	707.84	618.07
1681-1682	726.88	327.50	405.88	565.81	424.25	489.21
1682-1683	375.75	433.88	356.06	444.25	877.00	534.94
1683-1684	403.88	423.75	414.63	340.67	465.92	420.56
1684-1685	271.67	383.50	311.65	263.19	465.69	336.43
1685-1686	554.25	416.08	465.88	446.29	770.45	531.00
1686-1687	589.25	597.45	482.92	542.84	433.97	510.53
1687-1688	168.63	522.42	326.19	284.38	359.36	354.68

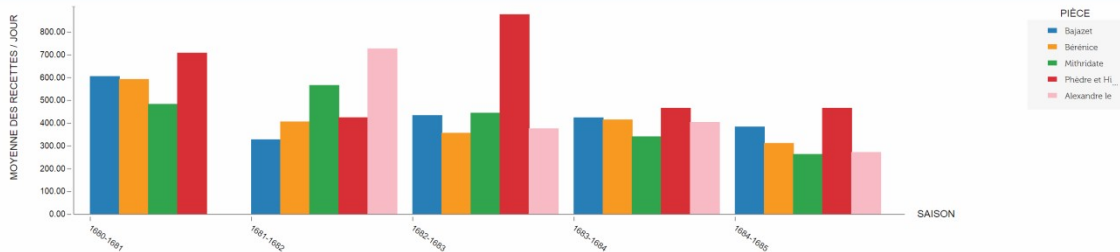


Figure 32 : Tableaux comparatifs de cinq pièces de Racine de 1680 à 1684 (visualisation des données tirée du site Cregister.org)

	Alexandre le Grand	Bajazet	Bérénice	Mithridate	Phèdre et Hippolyte...	Moyenne des recette...
1685-1686	554.25	416.08	465.88	446.29	770.45	531.00
1686-1687	589.25	597.45	482.92	542.84	433.97	510.53
1687-1688	168.63	522.42	326.19	284.38	359.36	354.68
1688-1689	288.88	407.00	502.55	463.82	479.80	438.06
Moyenne des recette...	373.25	495.00	441.02	425.96	478.26	454.13

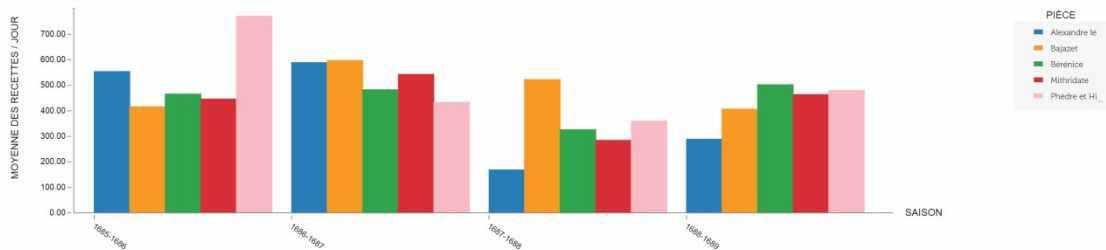


Figure 33: Tableaux comparatifs de cinq pièces de Racine de 1685 à 1688 (visualisation des données tirée du site Cregister.org)

Il reste à investiguer la programmation de Guénégaud sous l'angle chronologique. Nous allons tenter de croiser les moments où plusieurs pièces du corpus apparaissent simultanément et l'actualité de la France et du monde oriental pour tenter de constater des liens possibles et évaluer un impact entre la réalité géopolitique et la fiction scénique de la Comédie-Française.

B.4. L'ACTUALITÉ ORIENTALE ET SON IMPACT SUR LA FRÉQUENTATION

L'Orient passionne de plus en plus fortement les Parisiens dans les années 1660-1680, comme nous l'avons déjà montré. Il s'agit de savoir si cet intérêt pour l'actualité orientale (surtout celle

de l'Empire ottoman) peut influencer sur la fréquentation, et donc sur la programmation des pièces de la Comédie-Française. Pour cela, nous avons repéré le nombre de pièces de notre corpus élargi qui apparaissent sur la période de la saison de 1680 à celle de 1688 pour tenter de mettre en parallèle les effets de pointes (où plus de 15 pièces qui évoquent l'Orient sont jouées sur environ 60 pièces, puisqu'il y en a deux en moyenne par jour). Lorsque nous avons trouvé ces effets de pointe, nous avons tenté de proposer une explication reposant sur l'actualité géopolitique extérieure, sur l'actualité politique intérieure ou tout simplement sur l'actualité du Théâtre Guénégaud.

Voici quelques traits marquants issus de notre étude chronologique. On note d'abord une forte concentration de ces pièces juste avant la création de la Comédie-Française. En mai 1680, sont jouées *L'Avare*, *Bérénice*, *L'École des maris*, *Le Cid* (trois fois), *Le Sicilien*, *L'Étourdi*, *Mithridate*, *Le Bourgeois gentilhomme* (deux fois), *Le Mariage forcé* (deux fois), *Pourceaugnac*, *La comtesse d'Escarbagnas*, *Les Fâcheux*, *Les Fourberies* pour un total de 16 pièces. En juin, *Polyeucte* (deux fois), *Le Cid* (deux fois), *La Mariane*, *Rodogune*, *Le Bourgeois* (deux fois), *Pourceaugnac*, *Le Sicilien*, *Héraclius* (trois fois), *Escarbagnas* (deux fois), *Le Mariage forcé*, *Les Visionnaires*, *Le Festin de pierre* (deux fois) pour un total de 16 pièces à nouveau. En juillet, 17 pièces dont celles déjà citées, auxquelles il faut ajouter *Bajazet* et *Le Malade imaginaire*. C'est dire que même avant la réunion des deux troupes, les comédiens de Guénégaud proposent déjà un répertoire « oriental » fourni. Mais l'arrivée des rivaux de l'Hôtel de Bourgogne n'infléchit pas ce constat : on compte 20 pièces en septembre et 26 pièces en octobre avec le lancement de *Soliman*. Jusqu'à mars 1681, la fréquence des pièces qui nous intéressent ne faiblit pas : de 16 à 19 pièces (en février 1682 avec *Zaïde*). En avril, on compte encore 12 pièces alors qu'il n'y a qu'une moitié de mois de représentations (idem pour le mois d'avril 1682). On pourrait presque considérer qu'il y a une stratégie mais il faut rester prudent, les pièces choisies comportant également des « classiques » de trois grands dramaturges, et étant donc très appréciées.

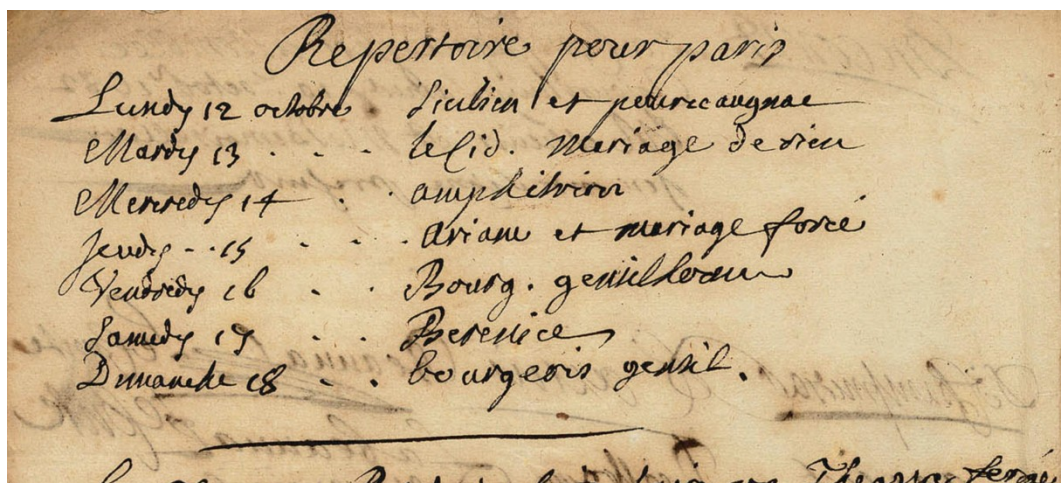


Figure 34 : Liste des œuvres choisies pour le mois d'octobre 1682.
Extrait du Registre de La Grange. Source : Cfregisters.org

Voilà une première adéquation notable entre le calendrier et les représentations de nos pièces. On retrouvera plusieurs fois une « séquence orientale » qui entoure la première d'une nouvelle pièce à sujet également oriental : en décembre 1681, *Cléopâtre* et d'autres pièces représentent 16 œuvres, puis c'est 24 pièces en janvier 1682 (et seulement cinq pièces en février 1682, à titre de comparaison). La comédie *La Rue Saint-Denis* est lancée au mois de juin 1682 avec un total de 25 pièces, *Artaxerce* arrive en novembre et est associé à 21 représentations de notre corpus (10 au mois de décembre, preuve qu'il y a un effet notable). La pièce de Louvet, *La Mort d'Alexandre*, est-elle la cause de l'augmentation du nombre de pièces de 4 à 15 entre avril et mai 1684 ? De même, en octobre et novembre 1685, on compte 33 pièces du corpus dont *Aristobule*, qui est représentée pour la première fois le 30 novembre 1685, mais est arrêtée après trois soirs, tandis qu'*Alcibiade* aura un succès plus franc (37 représentations en un an) mais sera jouée surtout en 1686. La corrélation entre le lancement d'une nouveauté et l'accroissement de représentations évoquant l'Orient n'est donc pas indubitable. La pièce *Nitrocris* ne totalise que 5 représentations en avril 1683. Est-ce pour cela qu'elle ne sera pas longtemps reprise ? Il faut peut-être considérer que « l'effet » de la pièce est visible à contretemps, lors de la reprise après la Semaine Sainte, car on retrouve 16 pièces du corpus en mai 1683. On pourrait objecter que les nouveautés drainent le public au théâtre et que les chiffres sont « gonflés » par leur présence. Effectivement, *Laodamie, reine d'Epire*, dernière pièce orientale créée à Guénégaud, représente 17 des 29 représentations de notre corpus entre février et mars 1689. Mais cela ne contredit pas nos analyses puisqu'il y a dans tous les cas une exposition du public à l'Orient et un effet de pointe visible. Nous pouvons tenter de le croiser à l'actualité pour voir si l'on trouve des coïncidences.

Cette analyse doit se faire avec prudence pour éviter toute vision simplifiée et téléologique de l'histoire. En effet, comment assurer que le public qui pénètre dans la salle de Guénégaud a connaissance des événements qui se passent au sérail ou aux portes de Vienne ? Il y a toujours un décalage entre l'événement et sa diffusion, même si nous avons montré que les journaux parviennent à faire vivre aux lecteurs français le siège de Vienne avec un décalage temporel presque insignifiant.

Cette précaution étant formulée, on peut étudier la période allant de mai à juillet 1681 (51 pièces sur 180 représentations environ). Deux événements notables peuvent être associés à cette période : la réception des ambassadeurs russes à Versailles (le 4 mai 1681) et la victoire de Jean Bart contre les pirates de Salé en Méditerranée, à la mi-juillet 1681. On évoquera également des événements en Hongrie qui préparent la guerre austro-ottomane (après négociations entre les envoyés transylvaniens et le vizir, mais aussi la publication des pamphlets de Toekeli, rebelle hongrois, contre les Allemands). Mais rien ne permet de dire que cela ait un impact sur le public parisien. Il sera certainement plus facile de mettre en relation la première de *Cléopâtre* (40 pièces du corpus sur 160, entre décembre 1681 et janvier 1682) et la venue de Temmim, ambassadeur du

Maroc qui est reçu à Saint-Germain-en-Laye le 4 janvier 1682. Le public parisien, et les comédiens du Français, sont au courant de cette visite qui déclenche un vif intérêt pendant plusieurs semaines et contribue à l'orientomanie ambiante. C'est le même phénomène qui explique le bond des représentations orientales de juillet à octobre 1686 : 65 sur environ 240. À cette période, le tout Paris se prépare à l'arrivée des ambassadeurs du Siam, qui entrent à Versailles le 1^{er} septembre 1686. Par un hasard du calendrier, le 2 septembre, Buda est reprise aux Turcs ; on joue *Le Cid* le soir même. Simple coïncidence ou hommage théâtral ? Les comédiens pouvaient parfois décider de l'affiche du jour au lendemain, comme l'atteste Sabine Chaouche.

De même, la concentration de pièces de notre corpus sur la période mai-juin 1682 s'explique peut-être moins par le lancement de *La Rue Saint-Denis* – petite comédie qui n'a pas l'ambition des tragédies orientales que nous avons citées auparavant – que par les embarras diplomatiques de l'ambassadeur français Guilleragues, fait prisonnier, puis libéré en mai 1682 contre une rançon, puis enfermé à nouveau, la rançon ayant été jugée insuffisante. *Le Mercure Galant* publie cette saga quasiment en temps réel et le public cultivé (ou tout simplement lecteur) se passionne pour cette séquence où le représentant du roi à Istanbul subit les violents caprice de Mehmet IV et de son vizir. On pourrait proposer la même analyse pour *Artaxerce* qui ne suffit pas à expliquer 35 représentations entre octobre et novembre 1682, alors que les bombardements d'Alger à la fin octobre, expédition punitive décidée par Louis XIV pour briser les ambitions des pirates barbaresques, le pourraient peut-être. Par un hasard de calendrier à n'en point douter, *Les Fourberies de Scapin*, pièce qui évoque le rapt du fils de Géronte par des corsaires turcs, est représentée le 22 octobre, quatre jours avant la destruction de la plus grande partie de la ville orientale par Duquesne. Une série de 13 pièces de notre corpus est jouée à Guénégaud entre le 30 octobre et le 15 novembre. Mais tout cela peut encore être le fruit du hasard.

Il faut aller se porter sur l'événement le plus marquant de la période que nous avons à étudier : le siège de Vienne. Voyons si la programmation des mois qui précèdent et suivent cet épisode, observé par toute l'Europe, est marquée par celui-ci. On observe un total de 17 représentations en mai 1683 alors que Kara Mustafa devient commandant en chef de l'armée ottomane (14 mai) et s'apprête à marcher en direction de l'Ouest. Il y a ensuite une baisse notable des représentations (10 en juin, 11 en juillet et 9 en août) alors que les bombardements sur Alger reprennent et que le dey est même tué (21 juillet), qui peut être attribuée en partie au décès de la reine de France Marie-Thérèse d'Autriche le 30 juillet 1683 : les représentations sont interdites pendant le mois de deuil organisé à la suite de la mort de la reine, jusqu'au 22 août. En septembre, alors que les Turcs ouvrent une brèche dans les remparts viennois, on tombe à 7 représentations. Cela semble donc prouver l'absence de corrélation entre l'actualité et la création à Guénégaud. Mais l'on passe de 7 à 19 représentations en octobre, un nombre qui n'avait pas été atteint depuis le mois de novembre de l'année précédente. Le lendemain du 12 septembre où l'armée ottomane est défaite par Jean

Sobieski, *Nicomède* de Corneille est joué. Ce ne devait pas être le cas⁴⁷⁶ car les comédiens, selon les feuillets d'assemblée, devaient lancer *La Toison d'or* à ce moment-là. C'est un total de 22 représentations entre le 13 septembre et le 20 octobre (contre 11 du 22 août au 12 septembre). Cette pointe de fréquentation semble liée aux événements de Vienne, puisqu'on remarque que le nombre de représentations « orientales » baisse drastiquement après la victoire des Européens sur l'Empire ottoman : 7 en novembre, 12 en décembre, 5 en janvier, 4 en février. Cette analyse se trouve renforcée par le fait qu'il n'y a plus (ou plus autant) de pièces orientales après la fin 1683. Il faut attendre *Aristobule* et *Alcibiade* en 1685, et *Laodamie* en 1689 pour assister à un nouvel effet de pointe.

Cela peut nous permettre d'interpréter que les comédiens du Français ne cherchent plus autant la couleur orientale que dans les premiers mois qui ont suivi la réunion. L'actualité turque se refroidit après que la Sainte-Ligue commence à donner la chasse aux armées ottomanes. L'attention des Parisiens se détourne vers d'autres sujets. Mais quand le nouveau Grand-Vizir est mis à mort en octobre 1687, qu'un massacre d'officiers a lieu et que Mehmet IV, ne pouvant endiguer la rébellion, est obligé d'abdiquer à seulement trente-neuf ans et de donner le pouvoir à son frère Soliman, qui doit gérer une violente révolte des janissaires à son tour, l'actualité orientale revient au premier plan et on trouve alors une nouvelle pointe de représentation : on passe de 10 représentations en juillet, à 11 en août, 15 en septembre et 24 en octobre. Ce chiffre n'avait été atteint que lors de la visite de Temmim que nous avons déjà évoquée. Une véritable corrélation peut donc être établie entre l'actualité venue de la Porte et ces séquences orientales que nous avons constituées en mettant en relief les pièces représentées dans la période qui nous intéresse. Il faut encore une fois rester prudent mais les observations que nous venons de faire prouvent en tout cas qu'il y a un engouement visible du public (et des comédiens) pour la « matière orientale » avec des variations notables : un vif intérêt de mai 1680 à octobre 1683, puis un déclin jusqu'à l'été 1687 et un retour en grâce tardif jusqu'à février 1689, date à laquelle notre étude s'arrête.

Nous pouvons faire un dernier relevé des pics au tournant du XVIII^e siècle pour étudier en particulier la période de publication de la *Bibliothèque* de d'Herbelot (1697) et des *Mille et une nuits* (1704) qui ont une influence forte sur l'orientomanie française. Nous avons relevé les saisons où certaines pièces de notre corpus dépassent les cinq représentations. Les résultats

476 Le calendrier de la vingt-sixième assemblée datée du 30 août 1683 présente des différences notables avec le registre de Cfregisters : le 2 septembre, la pièce *Mithridate* est par exemple rayée et remplacée par *Le Parisien* ; *La Toison d'or* et *Le Divorce* (les deux nouveautés préparées pendant l'été) sont rayées les 3 et 4 septembre et devaient être jouées en alternance à partir du 9 septembre : « Jeudy 9 – La Toison dor / Vendredy 10 – Le divorce / Samedy 11 – La Toison dor / Dimanche 12 – Le Divorce / Lundy 13 – La Toison dor ». On voit donc qu'un changement de dernière minute a modifié cette décision du 30 août. On peut faire l'hypothèse que les comédiens retardent la première pour s'assurer que la saison soit bien relancée après cette longue coupure, mais ils choisissent des pièces orientales pour le faire, ce qui va dans le sens de notre interprétation.

semblent probants puisqu'on constate une augmentation des représentations dans les années 1694-1699 : *Le Sicilien* et *Mithridate* sont jouées respectivement 11 fois et 10 fois en 1694 et 6 fois (pour *Mithridate*) en 1698, *L'Étourdi*, 7 fois en 1696, 9 fois en 1697 ; *Les Fourberies*, 15 fois en 1697-98 et 11 fois en 1699 ; *Pyrame et Thisbé*, 10 fois en 1697-98 ; *Le Bourgeois* et *Bajazet* sont jouées respectivement 8 et 5 fois en 1698-99. Il y a donc bien une recrudescence des représentations orientales qui accompagne la publication de d'Herbelot. De la même façon, on constate une hausse des représentations autour de l'année 1704 : *Le Bourgeois gentilhomme* est jouée 13 fois en 1702-1703, le *Cléopâtre*, 7 fois, l'*Astrate* 8 fois en 1703-1704, *Les Fourberies de Scapin*, 10 fois à la saison suivante. Un autre pic a lieu dans les années 1710-1715 : *Mithridate* est représentée 8 fois en 1712, *Le Cid* est jouée 10 fois en 1712-13, tout comme *Les Fourberies* en 1713 et *Bajazet* en 1714, *Héraclius*, 13 fois en 1715-16. Un dernier pic peut être relevé dans les années 1730, au moment de la guerre austro-turque qui débouche sur le traité de Belgrade en 1739, où la France joue un rôle diplomatique important : *Astrate* est jouée 8 fois en 1731-32, *Le Bourgeois*, 12 fois en 1735-36, *Rodogune*, 12 fois en 1738... Pour expliquer ces phénomènes, il nous faudrait néanmoins approfondir nos analyses, ce que nous ne pouvons pas faire dans le cadre de notre recherche, puisque nous sortons de la période qui nous intéresse. Il semble toutefois d'après ces statistiques qu'il y ait un lien visible entre la programmation « orientale » et le contexte historique. Les comédiens sont portés à proposer des pièces de notre corpus, soit en suivant les envies de la cour, soit en faisant écho aux préoccupations du moment, soit de manière inconsciente, en reprenant des pièces que le public réclame à un moment donné pour une raison qu'ils ne peuvent (ou ne souhaitent) s'expliquer.

CHAPITRE 2 – LA SCÈNE DÉSORIENTÉE : LE SPECTACULAIRE FRANÇAIS FACE AU DÉFI ORIENTAL

Nous venons de démontrer que l’orientomanie qui frappe la France dans le dernier quart du XVIIe siècle a une influence indirecte sur la production théâtrale des années 1680. Pour favoriser la fréquentation du public, les comédiens réunis n’hésitent pas à mettre en avant un répertoire de pièces à sujet oriental dans les premières années de la nouvelle institution dramatique qu’est la Comédie-Française.

Un paradoxe apparaît alors : cet engouement pour découvrir la culture orientale sur scène pose un problème de taille aux artisans du Théâtre Guénégaud, dramaturges, décorateurs et comédiens. Comment montrer le monde oriental sur scène ? N’y a-t-il pas quelque chose de trop grand, de trop différent qui constitue un défi indépasseable pour la scène de 1680 ? À partir des archives dont nous disposons, nous allons chercher la trace de toute figuration de l’univers oriental dans la scénographie et le costume du XVIIe, et en particulier sur la scène de Guénégaud, pour considérer comment ce défi est relevé à travers le siècle. Nous pousserons notre étude jusqu’au XVIIIe siècle pour noter les évolutions et réformes qui ont pu se mettre en place, ce qui nous permettra, en miroir, de voir ce qui manque à l’espace de la Comédie-Française en 1680 pour « faire oriental ». Cela passe par une étude précise des décors et des costumes, qui ont tous disparu physiquement comme nous le rappelle la conservatrice-archiviste de la Comédie-Française, Agathe Sanjuan :

Du matériel d’exploitation à proprement parler, il ne reste rien, ou quasiment rien, décors et costumes ayant été réutilisés, transformés et usés jusqu’à disparition.⁴⁷⁷

Si de nombreuses études récentes ont fait évoluer les connaissances concernant le fonctionnement de la scène classique, on dispose d’assez peu de sources pour s’imaginer ce qui pouvait se produire sur scène dans les années 1680 : les registres d’assemblée peuvent nous fournir des éléments matériels intéressants, les témoignages de spectateurs – amateurs ou experts – sont souvent lapidaires, les mémoires des décorateurs et les inventaires des costumes après le décès d’un comédien complètent le tableau en laissant une large part de flou.

Comme l’écrivent Anne Verdier et Didier Doumergue dans leur article sur le costume exotique :

Représenter “L’Autre” c’est essentiellement le représenter dans sa différence et le costume exotique contribue largement à cette représentation. En effet, l’altérité n’existe pas tant qu’elle ne

⁴⁷⁷ Sabine Chauouche, Denis Herlin, Solveig Serre (dir.), *L’Opéra de Paris, La Comédie-Française et l’Opéra-Comique, Approches comparées (1669-2010)*, op.cit., p. 106.

se matérialise pas, or le costume est l'un des objets qui concrétise le mieux la "coutume" car il prête aux personnages des façons de vivre qui ne sont pas les nôtres puisqu'ils portent des vêtements différents des nôtres.⁴⁷⁸

C'est effectivement par l'extérieur que l'altérité se manifeste. La coutume est exposée par le costume, qui figure l'écart entre la société occidentale et orientale. Nous allons devoir distinguer sur ce point deux types de scénographie : celle des divertissements royaux et celle de la Comédie-Française puisque ce ne sont ni les mêmes soutiens financiers qui permettent le spectacle, ni les mêmes objectifs qui le soutiennent. Tandis que le spectacle de cour repose sur l'ostentation et le plaisir de voir, le spectacle théâtral laisse la primauté au texte dramatique qui doit être servi par une « mise en scène » que des éléments matériels spécifiques à l'espace de la salle de théâtre contraignent. L'Orient n'a donc pas la même valeur, ne se déploie pas de la même façon et ne peut pas prétendre à la même précision de rendu dans ces deux types de spectacle. C'est par le spectacle de cour que nous commencerons notre étude pour ensuite le comparer aux tentatives de création d'un espace proprement oriental sur la scène théâtrale. Nous considérerons les ornements (terme général qui apparaît souvent dans les textes d'époque et qui permet de réunir les décorations et les costumes) orientaux dans trois cadres différents : la fête royale (carrousel ou bal), l'opéra et le théâtre. Dans les deux premiers types de réjouissances, on constate que le vêtement fait l'objet d'une recherche particulière, y compris exotique, tandis que dans le troisième cas, le costume s'éloigne d'une figuration vériste de l'altérité.

A. LA MAGNIFICENCE ORIENTALE DANS LE DIVERTISSEMENT DE COUR

La splendeur des festivités données sous le règne de Louis XIV font la réputation de la monarchie dans toute l'Europe. Le goût du faste et la recherche de magnificence du Roi-Soleil ont eu pour conséquence de produire des œuvres d'art d'une très grande beauté pendant tout son règne. Son installation permanente à Versailles transforme le château en un espace-monde où les courtisans rivalisent d'ingéniosité pour illuminer chaque lieu et chaque instant dont le roi profite. La quête de lumière devient l'occupation principale des nobles à la cour : par l'action secrète ou publique, par la mode (qui passe bien vite d'admirable à ridicule), chacun cherche à se distinguer des autres mais aussi à tuer l'ennui, surtout qui suit la mort de la reine, où le roi choisit une vie plus austère et sérieuse. Si le roi abandonne peu à peu les divertissements de cour à la fin du siècle pour se tourner vers la religion et ne goûter qu'au plaisir de la musique sacrée, les années 1680

478 Anne Verdier, « Le costume exotique ou "l'invention" théâtrale de l'altérité » (en collaboration avec Didier Doumergue), in Martial Poirson (dir.), *Théâtre de Chamfort*, Vignon, Éditions Lampsague, 2009, p. 375.

restent une période de transition où celui-ci assiste encore à des spectacles, sans y participer personnellement.

De nombreux ouvrages⁴⁷⁹ ont répertorié et analysé les réjouissances données à Saint-Germain, Chambord, mais surtout Versailles qui est terminé en 1682, pour divertir la cour. Une documentation très riche (livres de fêtes, inventaire des recueils des Menus-plaisirs, mémoires de courtisans...) demeure à disposition des chercheurs pour reconstituer précisément ce qui a pu se jouer sous le règne de Louis XIV. Depuis la venue de Soliman Aga en 1669, on sait que la cour tente par tous les moyens d'absorber le modèle turc : non seulement ses aliments (café et sorbets), mais sa mode et ses décorations. L'Orient joue un rôle important dans trois types de divertissements de cour : le carrousel, le bal (et le masque), le ballet et l'opéra (l'un ayant précédé l'autre). Nous allons les étudier l'un après l'autre pour connaître non seulement la place qui est dévolue à la scénographie et au costume orientaux, mais aussi la fonction esthétique et politique de l'Orient dans ces spectacles.

A.1. LES CARROUSELS : DE L'EXCENTRICITÉ ESTHÉTIQUE AU PRESTIGE POLITIQUE

Parmi les divertissements donnés par le roi, le carrousel tient une place à part. Cette pratique pourrait provenir à l'origine de l'Orient, la Perse notamment, et se serait transmise en passant par l'Espagne. Antoine Furetière en donne la définition suivante :

feste magnifique que font des princes ou seigneurs pour quelque réjouissance publique, comme aux mariages, aux entrées de Rois, etc. Elle consiste en une cavalcade de plusieurs seigneurs superbement vestus et équippez à la manière des anciens chevaliers, qui sont divisez en quadrilles. Ils se rendent à quelque place publique, où ils font des courses de bague, des joustes, des tournois et autres exercices de noblesse. On y adjoute quelque fois des chariots de triomphe, des machines, des danses de chevaux et c'est de là que ces festes ont pris leur nom.⁴⁸⁰

La définition insiste sur la beauté extérieure du carrousel, qui lui donne son éclat : c'est un moment d'exhibition de la noblesse à la fois par les jeux où ils s'illustrent (« des courses de bague, des joustes, des tournois » qui donnent lieu à des récompenses données par le roi) et par le costume (« superbement vestus et équippez »). « Image de la guerre en temps de paix » selon Charles Perrault, le carrousel reproduit une bataille historique mais en la transférant sur le mode spectaculaire, pour le purger de sa violence et en faire un défilé bienséant et délicat. La guerre n'est plus, mais il est toujours question de force, de courage et d'éclat.

479 Sur le sujet voir notamment Alain-Charles Gruber, *Les Grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XIV*, Genève, Droz, 1972 ; Philippe Beaussant et Patricia Bouchenot-Déchin, *Les Plaisirs de Versailles, Théâtre et musique*, (Coll. «Les chemins de la musique »), Paris, Fayard, 1996 ; William-Ritchey Newton, *L'Espace du roi : la cour de France au château de Versailles, 1682-1789*, Fayard, 2000 ; ou Pierre Jugie et Jérôme de La Gorce (dir.), *Les Menus Plaisirs du Roi (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, PUPS, 2013.

480 Cité par Stéphane Castelluccio, *Les Carrousel en France du XVIe au XVIIIe siècle, L'insulaire*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2002, pp. 11-12.

Selon Claude-François Ménéstrier, cette splendeur devait paraître « en la richesse des habits, parure des chevaux, beauté des armes, machines, nombre des esclaves et des pages », mais il ajoute ensuite une idée des plus importantes :

la variété est la chose principale à laquelle il faut s'appliquer dans la direction des pompes, et comme l'uniformité des couleurs d'une quadrille fait une des beautés de ces festes, la diversité de tout le reste les rend plus agréables. (...) Il n'est rien qui plaise plus à l'œil que cette diversité, qui fait que les spectacles les plus longs ne lassent pas : au lieu qu'une vue continuée de plusieurs choses semblables lasse enfin, quelque belles et quelque magnifiques que ces choses puissent estre.⁴⁸¹

Cette insistance sur la variété nous semble particulièrement significative : l'unité est conservée par la couleur de chaque quadrille (une couleur par équipes qui s'affrontent) mais le plaisir des spectateurs de carrousel viendra essentiellement de la « diversité de tout le reste ». Pendant toute une journée, et parfois même sur deux journées consécutives, les spectateurs se divertissent à chaque entrée car c'est un nouveau costume, un nouveau style, un nouveau blason qui s'offre au regard. Le costume tient donc une place centrale dans le fonctionnement du carrousel.

Contrairement au théâtre, qui repose sur le développement progressif du sujet historique à travers l'échange verbal des comédiens, le carrousel prend le sujet uniquement comme prétexte de l'action. Le conflit se joue entièrement dans le mouvement, dans l'antagonisme physiquement éprouvé qui nourrit la compétition entre les équipes. Le carrousel est une tragédie vidée de mots (bien qu'il existe à chaque fois un livret, distribué avant l'événement) qui se construit entièrement sur la manifestation de la bravoure et de la force par les actes. Mais le sujet n'en reste pas moins primordial : c'est lui qui donne sa couleur et sa forme à la cavalcade. Les meilleurs dessinateurs, les meilleurs tailleurs, s'emploient pendant les mois qui précèdent l'événement à créer les costumes les plus étonnants, selon la fantaisie que leur inspire le thème choisi. Et on ne sera nullement étonné de savoir que le sujet oriental tient une place de premier ordre dans le carrousel :

l'histoire orientale et les fables anciennes sont ordinairement de grands sujets pour la diversité des habits et des inventions, et le dernier carrousel de Sa Majesté avait cet avantage parce qu'il représentait des Grecs, des Romains, des Turcs et des Persans, dont les habits sont beaux à voir (...)⁴⁸²

Claude-François Ménéstrier préconise donc de se tourner vers l'Orient (ou l'Antiquité, une fois de plus mis en parallèle) pour trouver la variété que le carrousel exige pour plaire. Les costumes sont à la fois étranges et « beaux à voir ». C'est la première qualité de l'espace oriental : la magnificence du sérail, que nous avons déjà évoquée, est jalouée par la cour, et le roi en premier lieu. Il s'agit donc de capter cette magnificence, et Louis XIV n'est pas le premier à se lancer dans cette entreprise, comme le rappelle Stéphane Castelluccio :

481 Claude-François Ménéstrier, *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 47 ; cité par Stéphane Castelluccio, *op.cit.*, p. 13.

482 *Ibid.*, pp. 74-75.

De tel sujets, qui offraient la vision d'un Orient rêvé et de splendides costumes à l'exotisme très décoratif, avaient séduit depuis longtemps les organisateurs de divertissements : lors du carrousel du 20 janvier 1559, Henri II menait la quadrille des Turcs, qui s'opposa à celle des Maures.⁴⁸³

Dès le XVI^e siècle (et même peut-être avant), le carrousel prend le sujet oriental comme support à l'action. Au XVII^e siècle, deux événements doivent retenir notre attention : le carrousel de 1662 auquel Louis XIV participe, et celui de 1685, qui est au cœur de la période qui nous intéresse. Le contexte est le suivant : en 1662, le roi demande qu'on prépare un divertissement aux Tuileries pour la naissance du dauphin né l'année précédente. Il raconte ainsi à son fils : « n'avait été projeté d'abord que comme un léger amusement ; mais on s'échauffa peu à peu, et il devint un spectacle assez grand et assez magnifique, soit par le nombre des exercices, doit par la nouveauté des habits ou par la variété des devises »⁴⁸⁴. Le Roi-Soleil emploie lui aussi le terme de « variété » associé à la magnificence et la nouveauté, qui vont de pair avec celle-ci. Effectivement, l'événement réunit environ 1300 participants sur deux jours, et 10 à 15 000 spectateurs. La monarchie sort tout juste de la période de la Fronde et ce carrousel prend une dimension politique importante : celle d'imposer la domination du roi sur le reste du monde. On choisit donc « de représenter les Nations les plus renommés » (Perrault) et de les opposer à Louis XIV, qui mène la quadrille des Romains. Le souverain se rêve en nouveau César et prend à dessein la figure de l'empereur à la fois pour marquer l'universalité et la puissance de ce grand peuple. Les autres nations proviennent de l'Asie, si l'on exclut l'Amérique et sa quadrille de sauvage, qui sont un prétexte pour montrer des animaux étranges et des satyres, selon Stéphane Castelluccio. Mais le père Ménestrier confond dans son texte les Américains avec les Indiens ou les Maures, preuve que cette nation exotique n'est pas si éloignée de l'Asie dans les consciences de l'époque.

483 Stéphane Castelluccio, *op.cit.*, p. 13.

484 *Ibid.*, p. 22.



Figure 35: Le Grand Condé en Turc, Gissey, 1662. Source: BNF / Gallica

C'est Henry Gissey qui est en charge des costumes (tandis que Bérain, chargé des décors de l'opéra, créera ceux du carrousel des Galants Maures). Nous avons vu dans la première partie que ces artistes disposaient de beaucoup de ressources sur l'Orient pour nourrir leurs créations. Ils pouvaient s'inspirer des relations de voyage, des illustrations et peintures italiennes ou françaises, des objets des cabinets de curiosité et des cabinets royaux, des costumes que certains voyageurs (comme Tavernier ou Chardin) continuaient de porter, même de retour en Europe. Mais ils pouvaient aussi se laisser aller à leurs fantaisies, en imaginant un Orient fantasmé.

Il ne reste rien aujourd'hui des costumes réalisés par Gissey, mais l'on dispose d'un imprimé, publié seulement en 1678, qui liste la composition de ceux-ci. En le rapprochant des dessins préparatoires de l'artiste, on peut imaginer avec une très grande exactitude ce que les costumes de ce carrousel pouvaient représenter, à la fois esthétiquement et politiquement.

Pour comprendre la portée des deux carrousels, nous nous appuyerons sur les analyses de Ina Baghdiantz McCabe⁴⁸⁵ et de Stéphane Castelluccio, mais aussi sur le livret qui fut vendu avant celui de 1685, où figurent aussi les devises et blasons de chaque quadrille. Sur les couleurs, Castelluccio écrit que le bleu et le noir des costumes turcs seraient un symbole de « deffiance simulée, simplicité affectée ». Le Grand Condé a un costume de satin rouge qui le différencie de ses cavaliers, le rouge de la passion, l'énergie vitale et du courage. Les croissants et turbans sont omniprésents, rappelant la religion mahométane et l'attribut immanquable des Ottomans (avec la moustache, que tous portent sauf les pages et Condé). Les vestes longues permettent de les

485 Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, Oxford, Berg, 2008.

distinguer des cuirasses romaines. Le costume de Condé est considéré comme « un des plus foisonnants du carrousel ». Son énorme turban, surtout, est rempli de pierres turquoises, de plumes d'autruche et d'aigrettes de héron, d'étoffe d'argent à fils d'or. Il mène les Turcs, estimés pour leur bravoure à la guerre, étant considéré comme un « grand chef militaire »⁴⁸⁶.

Les Persans n'ont pas de moustache, ce qui les différencie ethniquement des Ottomans⁴⁸⁷. C'est le frère du roi qui mène la quadrille. On lui connaît un amour profond pour les objets exotiques venus d'Asie et un raffinement extrême. Son homosexualité serait exposée à demi-mots puisque les Persans étaient supposés l'être⁴⁸⁸. Il porte une « mante à la persane » dont les rubans flottaient au vent, derrière lui, quand il s'élançait. Son « bonnet à la persane » n'a rien à voir avec ce qui pouvait se voir en Perse à cette époque selon Ina Baghdiantz McCabe⁴⁸⁹ et Stéphane Castelluccio :

Ces détails «à la persane» sortaient tout droit de l'imagination de Gissey, tout comme les costumes des autres participants, dont aucun élément n'est indiqué «à la persane». Les sabres et les formes originales des chapeaux qui associaient le cône du bonnet de nuit aux découpures fantaisistes, toujours sommés d'un grand bouquet de plumes aux couleurs de la quadrille, apportaient la touche d'exotisme indispensable et la doublure en (fausse) hermine la richesse associée au royaume de Perse.⁴⁹⁰

L'Empire perse est puissant et digne du frère du roi. Son cheval noir symboliserait la nuit, complétant sa devise : « seulement plus petit que le soleil », qui lui rappelle que le roi, astre principal de l'univers monarchique, sera toujours placé au-dessus de lui.

Restent les peuples d'Inde et d'Amérique, conduits respectivement par le duc d'Enghien et le duc de Guise. Nous passons vite sur le costume du duc d'Enghien (dont l'élément le plus notable est un énorme perroquet juché sur sa coiffure). Le traitement du costume américain est très différent : il est très coloré, faits de nuances de marron, de vert et d'or, représentant à la fois la richesse des Incas et la sauvagerie de ces habitants des forêts. La nudité ne pouvait être tolérées dans ce type de festivité : la couleur marron des costumes permet donc d'évoquer pudiquement cette réalité. Mais cette « fausse » peau est recouverte d'éléments bigarrés : coquilles Saint-Jacques, coraux, peaux d'animaux exotique... La bride du cheval du duc de Guise est couverte de diamants, preuve du débordement de luxe que l'on superpose sur la peau supposée nue de ce peuple. On peut s'étonner que le haut dignitaire soit associé à ces ethnies considérées comme « généralement sauvages et cruels, et [qui] avaient le courage bas et les inclinations mauvaises » par Louis Moréri et « antropophages (...) nuds et velus, couverts de poils » par Antoine Furetière⁴⁹¹. Mais selon McCabe, c'est une manière de rappeler que la lignée du duc, les de Guise,

486 Stéphane Castelluccio, *op.cit.*, pp. 94-95.

487 Louis Moréri dit pourtant qu'ils l'ont « fort grande » dans son dictionnaire.

488 Ina Baghdiantz McCabe, *op.cit.*, p. 237.

489 *Ibid.*

490 Stéphane Castelluccio, *op.cit.*, p. 82.

491 *Ibid.*, pp. 118-119.

a toujours eu un rapport ambivalent à la famille royale et ses manœuvres sont imprévisibles. Ils jouent le rôle de « *wild card* », dans les jeux de pouvoir monarchiques⁴⁹².

Ce rapide parcours nous permet de dégager plusieurs idées fondamentales : d'abord, la richesse des descriptions nous indique l'écart qu'il y a entre ce genre d'événements et la pratique théâtrale. Alors que nous peinons à trouver des éléments concrets pour établir comment étaient vêtus les comédiens du Français à la même époque, nous disposons ici d'une copie à l'identique des costumes de carrousel, d'une liste minutieuse des tissus, motifs, accessoires utilisés, preuve de leur importance au sein de ce divertissement royal. Ce n'est pas pour rien : les costumes étaient à la charge des nobles participant à l'événement. Ils sont le fruit d'une élaboration artistique et symbolique qui se paie cher : même si l'on sait que les pierreries étaient des ersatz, pour éviter que les cavaliers perdent ou se fassent voler des bijoux d'une grande valeur pendant l'exercice, les matières utilisées pour créer l'habit ont un coût exorbitant, surtout si l'on pense qu'il ne sera porté qu'une seule fois. Le costume de carrousel est donc une surface où s'exhibe le pouvoir et la richesse des grandes figures de France. Mais aussi un moyen pour le roi de mettre au pas symboliquement toutes les personnes qui pourraient représenter une menace pour son hégémonie.

Le carrousel a un rôle éminemment politique : le contrôle symbolique de trois grandes nations exotiques par le roi, empereur d'une Europe unifiée par la tradition gréco-romaine, n'est pas anodin, d'autant que plusieurs ambassadeurs sont conviés pour assister au spectacle. Il faut montrer des marques de pouvoir et de domination à l'occasion de la naissance du futur roi de France. L'absence de nations européennes est un discours en soi : l'effacement des rivaux du roi revient à lui confier le destin de l'Occident et du monde. L'absence de l'Afrique parmi les nations exotiques fait tout bonnement disparaître un continent de la surface de la terre, montrant que sa culture et ses ethnies sont comptées par le roi pour quantité négligeable. Nous le verrons aussi dans les ballets : les personnages africains ne sont jamais des acteurs mais accompagnent juste les autres personnages, comme un ornement supplémentaire au même titre que le jeune noir, qui tient la carte du monde dans le célèbre portrait de Chardin.

La Turquie, au contraire, est un concurrent sérieux. Elle apparaît dans les costumes, mais aussi comme cible, lors de la course de tête :

Chacun de ces chevaliers courait la lance à la main le long de la barrière, et emportait une teste de Turc posée sur un buste de bois doré, sur la barrière même, de la hauteur de six pieds. Puis quittant la lance avec une demy-volte à la droite, prenait un dard sous la cuisse, et revenait darder la teste de More sur un autre buste, distant de cinq pieds de la même barrière, et de la hauteur de quatre pieds.⁴⁹³

Tête de More et tête de Turc, puis tête de Méduse, constituent les cibles à abattre pour les participants. Cette pratique, qui vient de Prusse (on comprend pourquoi), donne à voir une

492 na Baghdiantz McCabe, *op.cit.*, p. 239.

493 Claude François Ménéstrier, cité par Stéphane Castelluccio, *op.cit.*, p. 27.

humiliation symbolique et déloyale, puisque la cible ne peut se défendre. La « tête de Turc » est à la merci de la force européenne : elle doit tomber inexorablement. Nous avons déjà pris des précautions lexicales en utilisant le mot de propagande pour qualifier le discours monarchique qui se déploie partout sous l’Ancien Régime. Il semble approprié ici d’utiliser ce terme puisqu’une image de l’adversaire (qui est pourtant un allié sur le plan diplomatique) est dégradée dans les consciences et que l’autoreprésentation de la noblesse française s’en trouve valorisée. Le divertissement royal est un discours politique, propagandaire ou non, qui diffuse dans tous les cas une certaine idée de l’Orient – magnifique et fort, mais toujours inférieur à la France – au sein de la classe dominante.

Mais cette même classe est elle-même réduite à la soumission à travers le filtre de la fiction. Le carrousel de 1662 n’est pas un hasard mais une occasion stratégique de reprise en main du pouvoir par Louis XIV. Il va pouvoir mettre au jour les vérités cachées et les rapports de force qui ont miné le début de son règne pendant les années de la Fronde. Ce carrousel est une revanche symbolique où le politique double l’esthétique, comme un tissu double un vêtement.

Il faut d’abord rappeler que le roi invite les gentilshommes à son carrousel et que cette simple liste distingue les sélectionnés de ceux qui sont écartés. Bussy-Rabutin se plaint par exemple dans une de ses lettres de ne pas avoir été convié, preuve de l’importance de ce rassemblement dans la vie des courtisans. Mais ce n’est pas tout : ceux qui sont conviés sont rattachés au roi « par un lien de vassalité »⁴⁹⁴. Le prince de Condé, qui s’était opposé en premier lieu au roi pendant la Fronde, doit se soumettre symboliquement au César solaire. Le roi oblige les participants à payer leur costume, ce qui représente une dépense conséquente pour les nobles mais qu’on ne peut refuser. Louis XIV définit donc les nouvelles règles qui dominent l’espace royal : les nobles seront attachés au roi comme les astres au soleil et lui sont soumis dans leur mouvement propre. La volonté de se soulever est remplacée par celle de paraître sous son meilleur jour et de s’attirer les égards de la cour, qui les tient par sa logique conduisant à des dépenses faramineuses. Le contrôle est donc total et passe par cette mascarade des nations, ô combien théâtrales, mais profondément significative.

Venons-en au carrousel des Galants Maures⁴⁹⁵. Stéphane Castelluccio établit un parallèle entre cet événement et celui dont nous venons de parler : « tous deux montraient la richesse du royaume et l’ardeur de la jeune noblesse, aussi redoutable dans les jeux de Cour que dans la guerre. »⁴⁹⁶ Ce spectacle est en effet l’occasion rêvée pour exposer tout le luxe et la magnificence de la

494 Stéphane Castelluccio, *op.cit.*, p. 25.

495 Voir sur le sujet André Tessier, « Les carrousels de 1685 et 1686 et les estampes au trait de Jean Berain », in *L’amateur d’estampes*, vol. 3, n°5, octobre 1924, pp. 146-159 ; Jérôme de La Gorce, « Le premier grand spectacle équestre donné à Versailles : le carrousel des galants maures », in Daniel Roche (dir.), *Les écuries royales du XVIIe au XVIIIe siècle*, Association pour l’académie d’art équestre de Versailles-Château de Versailles, Versailles, 1998, pp. 276-285.

496 *Ibid.*, p. 39.

monarchie : c'est comme si les Indes orientales avaient « vomit toute ses richesses en un jour à Versailles », écrit un observateur de la cour de Savoie⁴⁹⁷. Cent mille louis d'or auraient été utilisés pour payer les costumes des figurants selon le marquis de Sourches ; on peut donc compter au minimum le double de dépense en incluant celui des participants. Il s'agit enfin, vingt-quatre ans après la naissance du dauphin, de profiter de cet événement pour mettre en scène la passation symbolique du pouvoir des mains de Louis XIV à celles de son fils, qui mène cette fois le carrousel. Le roi n'abandonne bien sûr que sa juridiction sur les spectacles, gardant le reste des affaires sérieuses sous son contrôle.

Mais là où la variété (des costumes et des époques) du premier carrousel constituait son premier atout, celui de 1685 semble viser davantage l'unité en se construisant autour d'un temps et d'un lieu uniques : celui du Royaume de Grenade. Un livret de soixante-quinze pages⁴⁹⁸ est vendu lors de la première journée (le 4 juin 1685) : « les Personnes de premier Ordre qui ont voulu que ce Livre fust distribué avant le Carrousel, ont pris des mesures si justes & des soins si utiles pour faire fournir tous les Mémoires nécessaires pour cet Ouvrage, qu'on y trouvera jusqu'à la Description des moindres Habits... » ; *Le Mercure Galant* du même mois en relate chaque instant à travers deux articles extrêmement développés sur l'événement. Le sujet est choisi par le dauphin et la dauphine en mars 1685 dans l'ouvrage des Guerres civiles de Grenade de Ginés Pérez de Hita, publié à la fin du XVIIe : deux armées s'affrontent, celle des Abencérages (conduite par Monseigneur) contre celle des Zégris (conduite d'abord par le prince de la Roche-sur-Yon, remplacé par le duc de Bourbon pour aller combattre les vrais Turcs en Hongrie). Ce sujet était aussi celui choisi par La Chapelle dans *Zaïde* en 1681, nom qui apparaît à la page 10 du livret, coïncidence plus que significative qui témoigne, une fois de plus, de l'intérêt pour la matière orientale à cette époque.

Bérain dessine les costumes en s'inspirant de son prédécesseur Gissey et lui aussi parvient à une très grande variété dans son art : « On doit néanmoins demeurer d'accord que c'est une chose surprenante que la diversité qui se rencontre dans l'habillement de tant de Personnes d'une mesme Nation. C'est en quoy on doit remarquer le génie de Mr Berrin, qui en ayant inventé tous les desseins, a pris soin de les faire executer. », peut-on lire à la page 47 du livret. On note l'utilisation de pierres précieuses, des mêmes tissus de qualité (brodés d'or ou d'argent) qu'en 1662 ; le turban est largement présent, enrichi de pierreries et de plumes, parfois « grand & de forme bizarre » (p. 29) ; les gens de la brigade des Almoradis ont une perruque faite de nattes dressées qui tombent dans le dos avec perles, rubis et diamants. Les dessins de Bérain – qui n'est pas plus allé en Orient que Gissey – se rapprochent néanmoins assez largement de ceux que nous

497 Ina Baghdiantz McCabe, *op.cit.*, p. 243.

498 *Carrousel des Galans Maures de Grenade*, Paris, Veuve Blageart, 1685. On y trouve un rappel du terme « Carrousel », un rappel historique, une description des étapes, la liste des devises, des équipes et leurs rôles, la description des costumes.

avons déjà évoqués, sans qu'on note de réelles innovations dans la facture des modèles⁴⁹⁹, si ce n'est que le manteau est raccourci, imité de la mode plus récente du brandebourg (manteau prussien proche de la veste courte du janissaire)⁵⁰⁰.

Notre étude s'intéressera donc non plus à la dimension politique (car le royaume est apaisé : il ne s'agit plus pour Louis XIV d'imposer son pouvoir, il règne en maître), mais à celle de l'appropriation culturelle mise en place au cours de ce carrousel pour capter la lumière orientale. Les cortèges sont par exemple souvent suivis de « pages en Africains » pour le dauphin (p. 16) ou de « dix Negres » pour Monsieur de Bourbon. Sont-ce de vrais serviteurs noirs ou des laquais grimés ? On nous dit qu'ils portent « des Caleçons de Satin noir dont le luisant représente tres-bien la peau du Negre » (p. 29), ce qui semble indiquer plutôt la deuxième solution. Des peaux d'animaux africains et asiatiques comme le tigre, le léopard ou le lion enveloppent les pages ou les chevaux pour plus d'exotisme. Il est difficile de savoir si ce sont des vraies peaux (probablement difficiles à trouver) ou des imitations. Comme pour les serviteurs africains, il suffit de donner une impression d'ailleurs.

Dans les descriptions, le terme « Arabesques » revient plusieurs fois, dont Furetière nous donne la définition suivante : « Qui est fait à la manière des Arabes. (...) On appelle Grottesques, Moresques, & Arabesques, les peintures & ornements où il n'y a point de figures humaines : des caractères arabesques, les lettres des Arabes. » Il a peu de motifs figuratifs (un Sphinx, une tête de Méduse, un aigle, un taureau...) car les costumiers ont adopté la contrainte de l'art musulman qui évite la représentation des êtres vivants. Le livret l'explique à la page 14 : « Les Maures et les Arabes les expliquoient seulement par des couleurs, l'Alcoran leur ayant défendu toutes sortes de Figures... », tout en rappelant que cela s'est fait quelques fois, malgré l'interdiction. Cette mention montre la très grande connaissance et la volonté des créateurs de réaliser une imitation fiable de la culture orientale.

Pourtant, l'étude des devises nous éloigne de l'Orient : dans un total mélange historique et géographique, on trouve à la fois des formules en italien (« *Aspetto l'Aura* », « *Spaventa e piace* », « *se non arde non si piega* »), et en espagnol (« *No arde por menos* », « *Callo de Fuera, y peno dentro* », « *O subir o baxar* »), mais aussi des devises en latin (« *Par magno minimus surge* », « *Spectant Resurgunt* », « *Urget Juventas et patrius vigor* »). Les blasons de carrousel révèlent une vision bariolée de l'Orient, mélange de culture antique et méditerranéenne. L'analogie avec la lumière et le feu est omniprésente dans les devises : ces quadrilles « ont le sang chaud » et peuvent se déchirer pour des raisons passionnelles. Les illustrations des blasons (la

499 On peut trouver les 28 planches du « Carrousel des galans Maures de Grenade entrepris par monseigneur le Dauphin à Versailles » de Bérain en ligne ; URL : <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/15447/?offset=#page=37&viewer=picture&o=bookmark&n=0&q=> (Consulté le 11/11/2019)

500 Il devient un élément vestimentaire commun dans les années 1680 car les tailleurs s'emparent du modèle qu'ils peuvent exploiter sans demande d'autorisation. Le vrai costume oriental (transformé par son passage en Prusse) est donc absorbé par la mode française.

montre, la scie, le rocher ou le tournesol) n'ont rien de particulièrement oriental. L'appropriation est ici encore incomplète, volontairement incomplète car il faut rappeler que ces combattants mores sont incarnés par des Français, dont la culture latine est prépondérante.

Nous pouvons dire un mot du turban, signe stéréotypé du costume oriental qui a l'avantage de donner à voir à bonne distance que le cavalier n'est pas européen. C'est une démarcation qui se retrouve également dans la peinture : comme l'explique Ian Davidson Kalmar, sur les tableaux à sujet religieux, Jésus n'est jamais représenté avec un turban car il est conçu comme un Occidental, alors que les Juifs qui l'entourent en ont un, puisqu'ils sont « arabisés »⁵⁰¹. Le turban commence à être porté par des Occidentaux car il est vu comme signe de sagesse : celui qui le met indique qu'il est ouvert sur d'autres cultures, qu'il a voyagé. Au XVIIIe, les aristocrates courent tous après leur portrait en costume turc, preuve de l'image valorisante de l'habit oriental dans l'imaginaire européen. Mais ces turbans s'éloignent de la simplicité de l'accessoire : ils sont un support à la fantaisie du costumier qui les charge de tous les ornements possibles. Les pierres sont fausses, pour éviter d'en perdre des vraies, mais aussi parce que le carrousel se place dans le domaine de l'illusion, comme le théâtre ou l'opéra : il s'agit de donner à voir le faux comme vrai, en lui donnant toute la magnificence extérieure possible. L'enjeu n'est donc pas de copier la culture maure mais de s'approprier sa puissance d'évocation, sa chaleur, son éclat, sa grandeur, pour la dépasser définitivement.

Le carrousel répondait à un besoin à la fois politique et esthétique d'assimilation à la cour : les forces de *dissensus* doivent être convertis en une harmonie consensuelle et inoffensive. Or, quand tout est sous contrôle, au XVIIIe siècle, ce type de spectacle disparaît : l'absolutisme a triomphé de la différence.

A.2. DU BAL MASQUÉ À L'OPÉRA

Alors que la France a adopté la pratique du carrousel venant d'Espagne, elle imite l'Italie pour ses bals masqués. Le moment du carnaval est attendu à la cour car c'est l'occasion rêvée pour transposer les festivités de Venise à Versailles. Or, Venise est une ville ouverte sur l'Est et intègre depuis bien longtemps des costumes inspirés de l'Orient. Dans une description du *Mercurie Galant* d'avril 1683, parmi les personnages de Commedia, les tambours et trompettes, les paysans, les diables, figurent aussi « des Compagnies de Turcs, avec des Pipes de Tabac longues de 4 à 5 pieds », des « Egiptiens » qui « disent cent plaisanteries », mais aussi des animaux exotiques comme l'éléphant ou le singe et « toutes les Figures les plus bizarres que l'imagination puisse fournir ». Venise est un espace multiculturel et le carnaval a intégré cet aspect depuis le XVe siècle au moins. En France aussi, ce moment a privilégié du XVIIe au XVIIIe siècle cette orientomanie dont nous avons déjà parlé :

501 Ina Baghdiantz McCabe, *op.cit.*, p. 247.

Souvent ces mascarades sortaient hors des appartements privés et, avec bien plus de richesse, elles s'épalaient à la cour ; les Turcs, les Arméniens, les Chinois, etc., étaient les personnages habituels des ballets qu'on dansait devant le roi. Quand les jeunes gens, peintres ou étudiants, s'en mêlaient, loin de tous soucis d'étiquette, ils traînaient, dans les rues et sur les places, des chars grotesquement remplis de magots, de turbans ou de clochettes, qui, avec un tintamarre plus ou moins oriental, enfonçaient dans l'esprit des spectateurs cette persuasion que l'Asie était le pays par excellence de l'étrange et du cocasse.⁵⁰²

On en retrouve trace dans certaines des pièces de notre corpus. Quand Lucile, le père de Lisandre, voit son fils déguisé en Turc, il s'écrie :

LUCILE.
Dis-moi ? Quelle gageure, ou quelle humeur fantasque,
Avant le Carnaval te fait aller en masque ?
Qui t'a mis sur le front ce bourlet de bassin ?
Portes-tu des momons, apprends-moi ton dessein.⁵⁰³

Cette remarque de Lucile rappelle la raillerie de Mme Jourdain après la cérémonie turque :

MADAME JOURDAIN.
Ah mon Dieu, miséricorde ! Qu'est-ce que c'est donc que cela ? Quelle figure ! Est-ce un momon
que vous allez porter ?⁵⁰⁴

On trouve encore les mêmes mots dans la bouche d'Anselme, dans *La Sœur de Rotrou* :

ANSELME.
À quoi ces habits turcs ? Dansez-vous un ballet ?
Portez-vous un momon ?
GÉRONTE.
Sans railler, je vous prie,
J'ai mangé franchement mes habits en Turquie.
ANSELME.
Comment ! en ce pays mange-t-on les habits ?
GÉRONTE.
Oui, mais l'on s'y plaît moins à railler ses amis.⁵⁰⁵

La plaisanterie revient de manière si mécanique qu'elle indique une pratique établie : le momon est un masque utilisé pour faire une « momerie », une scène dansée grotesque pendant le carnaval. Le déguisement turc semble donc intégré à la vaste panoplie d'accessoires carnavalesques en France. Les personnages sont ridiculisés parce que leur costume n'est pas approprié au cadre, il est en décalage, associé à ce temps particulier de la fête et ses mœurs licencieuses.

Dans la description du *Mercure Galant* de 1683, on trouve cette précision qui montre que le temps du carnaval est un moment de recherche d'une liberté quasi-totale : « Ce que l'on trouve de plus plaisant, c'est qu'on peut aller masqué dans tous les endroits de la Ville, excepté dans les

502 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 350.

503 Tristan L'Hermitte, *Le Parasite*, Acte III, scène 4, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/TRISTAN_PARASITE.xml

504 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte V, scène 1, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/bourgeois_gentilhomme.pdf

505 Jean Rotrou, *La Sœur*, Paris, T. Quinet, 1647.

Églises. »⁵⁰⁶ La transgression des codes, qui fait partie intégrante du carnaval, est fortement appréciée à la cour : c'est un moment où les structures tombent et où tout devient possible, comme l'illustre une nouvelle du *Mercurie Galant*, « L'Épreuve dangereuse » : un mari quelque peu volage et grand amateur de carnaval défend à sa femme, une jeune veuve dévouée, d'y assister pour la préserver des débordements qui s'y font. Un soir qu'il part déguisé en Turc, sa femme le suit, en Égyptienne pour l'observer discrètement. Son mari l'invite à danser puis lui demande galamment de lui dire la bonne aventure. Une comédie se joue alors : le mari déclarant son penchant pour la belle Égyptienne tandis que celle-ci tente de le détourner de la faute sans y parvenir. Le jeu brouille fiction et réalité : le mari est appelé « le Turc » et adopte des sentiments adéquats à son rôle ; l'Égyptienne connaît parfaitement la situation et le cœur de celui qui lui fait la cour et joue, elle aussi, son rôle à merveille, jusqu'à ce que le loup tombe... Le masque, qui vient de l'arabe « mascara », qui est selon Furetière « raillerie, bouffonnerie, ménage », est propre à la comédie de cour. Et l'on voit tout ce que l'Orient peut apporter à ces divertissements licencieux. Le masque permet tout. D'autant plus qu'il est interdit de demander l'identité d'une personne masquée ou de lui ôter son déguisement. Il est possible, le temps d'une soirée, de sortir du quotidien normé. Mais l'on sait bien souvent qui se cache derrière le déguisement :

Désir de mise en scène individuelle ou collective, désir d'aliénation quelque peu transgressive, désir de s'évader de la grisaille ou de la norme : les explications du phénomène de carnaval n'ont pas manqué. Au fur et à mesure de la coulée d'un siècle de plus en plus rationalisant, du moins dans la mentalité de ses élites, la confusion entre fiction romanesque et réalité tendait à se réduire à un seul jeu littéraire auquel personne ne se laissait prendre : surtout si le choix du thème du déguisement ne se référait plus à une vision de la vie et de l'univers qu'on s'efforcerait de faire entrer dans les faits.⁵⁰⁷

Le Mercurie Galant de 1685 relate effectivement avec une extrême précision les événements qui ont eu lieu et les personnes qui ont pris part à la fête, pendant le carnaval qui précède le grand carrousel des Galants Maures. Le dauphin change souvent de vêtements passant d'un masque de perroquet à un habit de Chinois ; il organise une petite course de tête à la même période et un carrousel sur le thème des Sarrazins contre Charlemagne (que les Sarrazins remportent). On trouve dans toutes les mascarades des habits de Persans, de Chinois, de Turcs, de Hongrois, de Grecs. Les références au bal royal sont nombreuses dans les journaux et mémoires de l'époque, et cela depuis le XVI^e siècle, et prouvent que l'habit oriental tient en bonne place dans les costumes traditionnels portés par les hauts dignitaires : des intermèdes de 1585 intègrent déjà des personnages orientaux, mais « Edith Karagianis-Mazeaud a relevé la présence des premiers costumes exotiques dans les fêtes de Cour et les Entrées Royales dès 1385 : des Turcs pour le mariage d'Isabeau de Bavière en 1385, des Sarrasins pour l'Entrée d'Henri VI en 1431, des

506 « Description de tous les Divertissemens de Venise pendant le dernier Carnaval », *Le Mercurie Galant*, avril 1683, Tome 4, pp. 20-89.

507 Philippe Hourcade, *Mascarades & ballets au Grand siècle (1643-1715)*, op.cit., p. 94.

Maures pour l'Entrée de Louis XII en 1498. »⁵⁰⁸ Un Ballet du Sérail a lieu à Saint-Germain-en-Laye en 1598 et un Ballet des Janissaires en 1604. On sait qu'en 1667, Madame et Monsieur sont aussi déguisés en Turcs pour un bal⁵⁰⁹. Nous avons donné d'autres exemples de bals royaux dans notre première partie⁵¹⁰.

Dans ces festivités, la danse est un moment essentiel, à la fois parce que les corps s'animent et se séduisent à cette occasion mais aussi parce que les personnes costumées entrent dans l'action : c'est ce qui donne son origine à l'art du ballet, qui est le divertissement emblématique de la cour de France, depuis la fin du XVIe siècle, et va en se professionnalisant au XVIIe. Il ne nécessite pas véritablement de décors car l'habit et la danse constituent le cœur du spectacle : « la règle voulait que la réussite d'un ballet ou d'une mascarade reposât en grande partie sur celle des costumes et des masques. »⁵¹¹ Il s'accommode donc de toute salle assez large. Les décors restent souvent sommaires et peu mimétiques, du fait du coût important à prendre en charge. En Italie, à la même époque, Ménéstrier⁵¹² rappelle que pour le *Darius* de Beverini « la Scene changea jusqu'à quatorze fois en trois parties » avec le camp de Darius et des éléphants « qui portoient des Tours pleines de Soldats, une Vallée entre deux Montagnes, une place de Babylone, les Tentes du Camp de Darius, une Cour d'un Palais, un quartier de l'armée avec les machines de Guerre, la Salle Royale du Palais de Babylone, les Pavillons de Darius, le Mausolée de Ninus, la Cavalerie et l'Infanterie rangées en bataille, une Prison affreuse, le Jardin Royal de Babylone, les ruines d'un ancien Château & le Palais entier de Babylone »⁵¹³. L'Orient est représenté sous toutes ses facettes, et la variété est encore le premier vecteur du plaisir, mais des cas comme celui-ci restent des exceptions, voire n'existent pas en France.

On trouve dès le début du XVIIe siècle un bel exemple de ballet exotique : le Ballet de la Douairière de Bilbahaut, dansé par le roi Louis XIII en février 1626. Nous disposons d'une série de dessins de l'artiste qui a conçu les costumes, Daniel Rabel. Une grotesque douairière (veuve qui a conservé le bien de son mari) invite les plus grands souverains du monde à venir danser à son bal. Pendant trois heures, les spectateurs peuvent assister aux entrées du roi de Cusco, du Grand-Turc sur un cheval, de docteurs persans, de Mahomet (joué par Louis XIII), du grand Can,

508 Anne Verdier, « Le costume exotique ou "l'invention" théâtrale de l'altérité » (en collaboration avec Didier Doumergue), *op.cit.*, p. 376.

509 Pour se donner une idée précises des costumes de l'époque, on peut consulter notamment Benoît Boullay, *Le Tailleur sincère, contenant les moyens pour bien pratiquer toutes sortes de pieces d'ouvrage pour les habits d'hommes, & la quantité d'estoffe qu'il y doit entrer en chaque espece, savoir depuis l'âge de quinze ans jusqu'à la plus grande hauteur et grosseur que les hommes puissent avoir, et en toutes sortes d'estoffe... Enrichis de plusieurs planches gravées*, Paris, Antoine de Raffé et Jean de la Tourette, 1671. Le costumier publie les patrons de ces habits « pour les Ceremonies des Roys, Princes, Seigneurs & Officiers, tant des Parlements, que Magistrats des Villes : les robes & habits du Grand Turc, des Hongrois, Espagnols & Italiens (...) ». Le costume du Grand Turc ne laisse rien voir d'exotique mais est ample et majestueux.

510 Voir première partie, p. 65 et suivantes.

511 Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, *op.cit.*, p. 90.

512 Selon Hourcade, Ménéstrier marque une grande admiration pour le faste des décors qu'il décrit, *Ibid.*, p. 60.

513 Claude-François Ménéstrier, *Des Représentations en Musiques ancienne et moderne*, Paris, René Guignard, 1682, p. 171.

du Cachique d’Afrique monté sur un éléphant, avant qu’un « défilé de perroquets » vienne clore le spectacle... Comme l’écrit Marie-Françoise Christout :

Dans ce spectacle, sens du pittoresque et souci d’authenticité dans l’évocation exotique s’expriment déjà, tant dans la musique que dans la chorégraphie et dans les costumes, à l’exception de la pure fantaisie de certains d’entre eux. Pour faciliter la compréhension et suppléer aux défaillances expressives de quelques interprètes, le dessinateur Daniel Rabel conçoit des masques et des costumes significatifs des personnages et des caractères.⁵¹⁴



Figure 36: Six entrées de *La Douairière de Bilbahaut*, Daniel Rabel, 1626 (Musée du Louvre)

La représentation est caricaturale puisque Rabel force le trait :

D’une extrême variété, les masques sont heureusement adaptés aux personnages et suggèrent aussi bien un gracieux visage féminin que la face hilare d’un ivrogne, balafre d’un guerrier, hideuse de la Douairière de Billebahaut, le nez-trompette de la Musique ou le bec d’aigle d’un sorcier. Dessinateur du Cabinet du Roi, Daniel Rabel individualise vivement chaque type, mis à part les danseurs du “grand ballet” discrètement masqués de noir.⁵¹⁵

514 Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental, Naissance et métamorphose, XVIe-XXe siècles*, Paris, Éditions Desjonquères, 1995, p. 22.

515 Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672, Mises en scène*, Centre national de la danse, Paris, Éditions Picard, 2005, p. 27.

On voit néanmoins que la variété est encore la valeur première de la création, n'enfermant pas l'exotisme dans un type unique, mais lui donnant tous les visages possibles. Si l'on exclut les sultanes qui ont un habit de courtisanes, les costumes reflètent la recherche d'une certaine couleur locale :

À l'exception de certaines conventions qui imposent notamment aux guerriers la cuirasse et le casque à l'antique, la courte jupe romaine à lambrequins, la conception des costumes témoigne toujours d'une grande justesse d'observation, d'une intelligence de l'exotisme réel ou imaginaire, d'un souci du pittoresque qui va s'altérer peu à peu au siècle suivant sous le poids des traditions.⁵¹⁶

Le ballet du début du siècle, comme le théâtre, jouit donc d'une plus grande liberté d'imagination. Même l'habit est plus ample et laisse « le corps libre d'évoluer sans éprouver nulle contrainte ». La tentation réaliste est évidente : Philippe Hourcade rappelle qu'un épisode comique a lieu à l'occasion de la représentation car un comédien interprétant le Grand-Turc souhaite entrer sur un vrai cheval, mais celui-ci rechigne à avancer et finit par se soulager sur scène. C'est un spectacle plus vrai que nature !

Pour ce divertissement de cour, on dépense sans compter malgré la situation économique instable du royaume. « Les comptes du roi citent satin, taffetas, soie et brocarts. Les toiles d'or et d'argent sont elles-mêmes réhaussées de broderies précieuses et de pierreries, de perles vraies ou fausses. »⁵¹⁷ Comme pour le carrousel, il s'agit d'impressionner bourgeois, nobles et ambassadeurs. Le costume sert ici à matérialiser la différence « par son incorporation vivante dans les fêtes »⁵¹⁸ : à donner à voir la « coutume » (d'où vient étymologiquement le terme) à l'assistance. Philippe Hourcade note un « penchant du ballet pour le décousu et le mélange »⁵¹⁹, bien visible dans cet exemple. L'étrange et le fantastique sont favorisés par l'entrée en scène des personnages orientaux, qui, par leur bizarrerie, fascinent et divertissent à la fois. Puis, les choses se normalisent à travers le siècle, alors que le ballet compte de moins en moins de danseurs amateurs et se professionnalise. Claude-François Ménéstrier synthétise cette codification stricte pour représenter une nation exotique :

Les Grecs ont un bonnet rond avec quantité de plumes autour. La coiffure des Persans est presque semblable. Les Mores ont des cheveux courts et crépus, le visage et les mains noires, ils vont tête nue, à moins qu'on ne leur donne un tourtil greffé de perles en forme de diadème. Ils doivent porter des pendants d'oreille. Les Turcs et les Sarrazins doivent être vêtus d'un doliman, et coiffés d'un turban avec une aigrette. Les Américains ont un bonnet de plumes de différentes couleurs, une ceinture de même façon qui cache leur nudité, ils ont encore un collier de fleurs dont ils portent un bouquet dans chaque main quand ils dansent. Les Japonais portent une grande touffe de cheveux liée en derrière.⁵²⁰

516 *Ibid.*, p. 28.

517 *Ibid.*, p. 27.

518 Selon Aby Warburg, à propos des intermèdes exotiques à la cour de Catherine de Médicis. Anne Verdier, « Le costume exotique ou "l'invention" théâtrale de l'altérité » (en collaboration avec Didier Doumergue), *op.cit.*, p. 376.

519 Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, *op.cit.*, p. 77.

520 Claude-François Ménéstrier, *Les Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, *op.cit.*, p. 252, cité par Anne Verdier, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, Vijon, Lampsaque, 2006, p. 194.

L'autre n'est dès lors plus terrible et mystérieux, mais connu et comique comme l'explique Anne Verdier :

des costumes de convention s'élaborent au cours du XVIIIe siècle : indiens emplumés, sauvages vêtus de peaux de bêtes, turcs, égyptiens et indiens aux vêtements rayés, turbans et babouches se glissent partout, exorcisant par le rire et la danse peurs et fantasmes suscités par cet "Autre" lointain, différent, "étrange-étranger", souvent considéré comme un ennemi de longue date en même temps qu'habitant d'un monde merveilleux et qui fait rêver.⁵²¹

Au XVIIIe siècle, l'habit de ballet oriental peine malgré tout à atteindre une réelle authenticité. Il contient toujours des éléments français, comme on peut le voir dans une maquette de Boquet, costumier du XVIIIe siècle : si les ceintures et les coiffures ont un style résolument oriental, le bas du vêtement reste des plus traditionnels. Même dans le ballet, les costumes sont encore le fruit d'un métissage entre les deux cultures vestimentaires occidentales et orientales.



Figure 37: Louis-René Boquet, costumes de Persane et Persan, XVIIIe siècle; source: BNF / Gallica

A.2.1. DU BALLET À L'OPÉRA : UN EXOTISME MARQUÉ

Nous avons commenté l'étonnement de l'ambassadeur marocain Temim face à l'Atys de Lulli, immortalisé par le tableau d'Antoine Coypel. Madame de Sévigné fait un compte-rendu précis de ce spectacle dans une lettre de 1676 :

il y a des choses admirables ; les décorations passent tout ce que vous avez vu ; les habits sont magnifiques et galants ; il y a des endroits d'une extrême beauté ; il y a un sommeil et des songes

521 Anne Verdier, « Le costume exotique ou "l'invention" théâtrale de l'altérité » (en collaboration avec Didier Doumergue), *op.cit.*, p. 378.

dont l'invention surprend ; la symphonie est toute de basses et de tons si assouplissants, qu'on admire Baptiste sur nouveaux frais (...) ⁵²²

L'opéra frappent les esprits par sa richesse : « vaste synthèse décorative, où collaborent tous les arts ; fête des sons, des couleurs, des mouvements rythmés, enchantement des oreilles et des yeux », « plaisir qui tient des magies et des charmes ; inexplicable, profonde, intime volupté : tel était l'opéra. » ⁵²³ C'est un spectacle total, qui concurrence en cela le théâtre, dont le plaisir repose avant tout sur la fable parlée. L'opéra, qui est l'évolution naturelle du ballet de cour sous l'influence italienne, intègre donc tout naturellement le spectaculaire oriental pour en tirer toute la richesse scénique ⁵²⁴.

Nous avons déjà évoqué l'entrée des Égyptiens dans le *Ballet de la nuit* de Benserade en 1653, ainsi qu'un aventurier turc dans la quatrième partie. Le roi lui-même aurait figuré un Égyptien dans le *Ballet royal des plaisirs* de Benserade (1655). Dans le *Ballet d'Alcidiane* (1658), une princesse Mauritanie danse une chaconne, une danse mauresque à trois temps apparue en Espagne au XVI^e siècle à la dernière entrée. Quatre marchands maures, qui s'inquiètent du retard de leurs vaisseaux, demandent à deux Égyptiennes de leur lire la bonne aventure dans la troisième partie du Ballet de L'impatience, 1661. Dans le *Ballet du palais d'Alcine*, dansé à l'occasion des Plaisirs de l'Île enchantée en 1664, huit Maures paraissent sur scène chargés de flambeaux à la deuxième entrée. On trouve un « Chœur et troupe des peuples d'Égypte » dans *Isis* de Lulli (1677), des Indiens et Indiennes dans *Le Triomphe de l'amour* (1681) et des « pasteurs égyptiens » et « bergères égyptiennes » de le *Phaéton* (1683) n'ont pas d'autre fonction que de paraître en scène pour accompagner l'entrée du roi Mérops et de sa fille Libie. Comme le résume François Moureau :

Il était clair que les « Égyptiens » et leurs variantes étaient indispensables aux divertissements des opéras-ballets. Indispensables et interchangeables avec d'autres défroques exotiques tout aussi mal définies. ⁵²⁵

Les entrées d'Orientaux continuent jusqu'à *L'Europe galante* (1697), puis à la création des *Indes galantes* de Rameau et la fameuse entrée du *Turc généreux* (1735). La *Pastorale héroïque d'Issé* de La Motte et Destouches (1697) intègre elle aussi une dimension orientale. Même dans les sujets les plus éloignés de l'Orient, les Indiens et les Persans sont convoqués sans nécessité

522 Madame de Sévigné, *Correspondance*, Tome 2, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1986, p. 285.

523 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 275.

524 Voir sur le ballet les ouvrages de Marie-Françoise Christout : *Le Ballet de cour au XVII^e siècle*, Genève, Minkoff, 1987 ; *Le Ballet occidental, Naissance et métamorphose, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions Desjonquères, 1995 ; *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672, Mises en scène*, Centre national de la danse, Paris, Éditions Picard, 2005. Sur l'opéra, voir notamment : Martine Kahane, *Voyages d'opéra*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 1993 ; Jérôme de la Gorce, *Féeries d'opéra : Décors, machines et costumes en France, 1645-1765*, Paris, Éditions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, 1997 ; Martial Poirson et Jean-François Perrin (dir.), *Les scènes de l'enchantement*, Éditions Desjonquères, Paris, 2011.

525 François Moureau, « Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville : la trace gitane sous Louis XIV », *op.cit.*, p. 445 et suivantes.

réelle, comme au quatrième acte de *Marthésie, première reine des Amazones* (1699) de La Motte et Destouches. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité et l'on pourra trouver une liste plus étoffée dans l'ouvrage de Nicholas Tarling⁵²⁶, qui subdivisent les opéras de l'époque en plusieurs catégories géographiques (opéras s'appuyant sur l'histoire biblique, sur les croisades et la monde arabe et ottoman, sur l'Égypte, l'Inde, la Chine, le Japon, la Russie...).

Nous ne retiendrons que deux exemples d'opéras orientaux emblématiques : La *Rosaure, impératrice de Constantinople* (1658) est joué par les Italiens au Palais Bourbon. De nombreux décors et machines sont utilisés pour mettre en relief le canevas de départ : figurant d'abord une forêt, la scène se transforme en palais de Rosaure ; « à travers un grand portail le public aperçoit en perspective la ville de Constantinople »⁵²⁷ car le décorateur, Torelli, a pour habitude de représenter des « villes contemporaines, telles Venise ou Paris »⁵²⁸. Sur le côté, quatre cabinets cachent ensuite Constantinople. « La mer envahit alors le théâtre. Le comte et son valet Scaramouche s'embarquent aussitôt en dépit de la tempête qui fait rage. »⁵²⁹ La pièce glisse vers le fantastique alors que « Scaramouche s'envole sur un dragon »⁵³⁰ et que magiciens et enchanteurs paraissent sur scène. Deux ans après, *Le Xerxès* de Francesco Cavalli est représenté pendant huit heures par des danseurs professionnels vénitiens dans une des galeries du Louvre où on étend pour seul décor les plus belles tapisseries du roi « placées entre des colonnes corinthiennes couronnées de plumes blanches et rouges en guise de chapiteaux »⁵³¹. La pièce déplait mais les intermèdes, créés pour l'occasion par Lulli, sont appréciés par les critiques et spectateurs.

Ces représentations nécessitent un énorme investissement, que le roi est prêt à faire au nom de son adoration pour Lulli. Comme l'indique Sabine Chaouche :

C'est à travers la politique culturelle de la magnificence et de la munificence que l'Opéra acquit ses lettres de noblesse et sa renommée. (...) cette mise en scène élaborée par les Menus Plaisirs ayant de gros moyens de production nécessitait coordination et concertation entre l'intendant qui supervisait les spectacles, les décorateurs, les chorégraphes, les chanteurs et les danseurs.⁵³²

La dimension économique joue donc un rôle de différenciation clair entre la Comédie-Française et l'Opéra : les comédiens de Guénégaud doivent s'autofinancer. Les costumes sont à leur charge individuelle et les décors représentent un coût important. Lulli obtient, quant à lui, de larges dotations de Louis XIV et peut soutenir le génie de sa musique avec des décors somptueux de Vigari jusqu'en 1680, puis de Bérain qui était en charge des spectaculaires costumes orientaux du carrousel de 1685 : une scénographie d'ampleur, financée par les deniers de la Couronne. La

526 Nicholas Tarling, *Orientalism and the operatic world*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

527 Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour au XVIIe siècle*, op.cit., p. 93.

528 *Ibid.*

529 *Ibid.*

530 *Ibid.*

531 *Ibid.*, p. 100.

532 Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, op.cit., p. 40.

concurrence est déloyale et oblige les comédiens à se positionner autrement que l'opéra, par la force de l'interprétation ou la drôlerie des intrigues, pour proposer au public ce qui se ne trouve pas dans les pièces de Lulli et Quinault : une réelle qualité d'écriture dramatique. Certains critiques notent d'ailleurs que le spectacle d'Opéra sonne creux : « une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique, mais toujours une sottise... », écrit Saint-Evremond dans sa *Lettre sur les Opéras*⁵³³. Pierre Bayle abonde dans le même sens, dans une lettre à son frère de 1676 :

je crois qu'ils lui ont donné ce nom ayant égard au prodigieux appareil de machines, de danses, de décorations, etc, qui y entrent. (...) Cela est fort beau à voir et à ouïr, tous les vers s'y chantent par des musiciens qui sont des élèves du fameux Baptiste Lully, Italien de nation, et on voit jouer les machines avec un succès enchantant. Mais hors de là rien de plus plat.⁵³⁴

Pour entendre de beaux poèmes dramatiques, on ira donc à Guénégaud, pour rire aussi d'ailleurs si on ne préfère pas les Italiens, mais pour vivre une expérience sensorielle, on privilégiera l'opéra. Ce partage dans les arts scéniques peut expliquer pourquoi la Comédie-Française délaisse – on le verra – l'aspect exotique de sa scénographie : c'est une bataille perdue face à la concurrence de l'opéra qui peut tout en terme de machines et d'effets esthétiques. C'est donc sur ce terrain que l'Orient, dans sa troublante différence, peut le mieux se déployer.

Mais le partage n'est pas si net : avant le triomphe de Lulli et la création de l'Académie royale de musique, qui entérine le monopole de l'Italien sur le drame musical et lyrique, le théâtre du Petit-Bourbon a pu accueillir par exemple *Andromède* avec ses machines sophistiquées (ses nuées, ses trappes, ses changements de décor à vue) en 1650. La démarcation n'est pas claire puisque Molière lui-même compose des comédies-ballets à la demande du Roi-Soleil et collabore avec Lulli. Nous avons déjà évoqué les entrées de Maures et d'Égyptiens qui animent ses œuvres⁵³⁵. Bayle évoque dans sa lettre cette difficulté de classement :

Pour les pièces de Molière, comme elles se récitaient à la manière des comédies ordinaires, on ne peut pas les nommer des opéra, quoi qu'il y eût des entrées de ballet magnifiques, plusieurs chansons, la symphonie des voix et des instruments en plusieurs endroits et de très belles machines, dans la *Psyché* par exemple, *Le Malade imaginaire*, etc (...)⁵³⁶

Psyché n'est pas cité par hasard : elle constitue une des plus grandes réussites de la troupe de Molière, saluée unanimement par la critique. La description en vers de Robinet fait état d'« Un Port, où la Mer fait flo-flo, / Comme à Dieppe, ou Saint Malo / Avec de longues Kyrielles / De Navires, et de Nacelles », / de Vénus qui « descend, / En couche, tout à fait, divine, / Dans une superbe machine » puis « Des Déités, jusqu'à trois cent, / Dans ces cohortes, paressant, / Sur de

533 Cité par Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 274.

534 Pierre Bayle, *Lettre 126 à Joseph Bayle*, Sedan, le 25 août 1676, [En ligne], URL : <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1738> (Consulté le 26/06/2017)

535 Voir les pages 29 et 143.

536 Pierre Bayle, op.cit.

grands et brillants nuages, / Disposés à triples étages », preuve que tous les artifices sont convoqués pour éblouir les spectateurs. Robinet continue :

La scène, au reste, incessamment,
Comme, par un enchantement,
En différents objets, se change :
Et, par une surprise étrange,
On y voit, tantôt, des palais,
De marbre, en un tournemain, fais :
Puis, en moins de rien, en leur place,
Sans qu'il en reste nulle trace,
Des mers, des jardins, des déserts,
Enfin, les Cieux, et les Enfers.⁵³⁷

Cinq heures de spectacle, soixante-dix danseurs sur scène au même moment, trois cents musiciens et autant de figurants perchés dans les airs : cette scénographie n'a rien à envier à celle du Palais-Royal et montre que le théâtre peut proposer des effets tout aussi spectaculaires et une très forte variété scénique quand certains sujets le commandent. Robinet subjugué retourne encore et encore voir le spectacle « lequel rempli de miracles / Surpasse tous les opéras / Qu'on voit et je crois qu'on verra. » Le ton est catégorique, pourtant les créateurs rivaliseront de génie et d'effets pour repousser toujours plus loin l'étonnement du spectateur. La scène de Guénégaud est à l'origine conçue pour le théâtre à machines et pour l'opéra : il n'y a donc aucune raison technique pour qu'elle ne puisse pas proposer un spectacle d'envergure.

A.2.2. *LE BOURGEOIS GENTILHOMME* : UNE PIÈCE D'EXCEPTION

Il est un autre exemple de brouillage des disciplines : celui de la comédie-ballet. Comme l'écrit Philippe Hourcade, le ballet et la comédie ont de nombreux « points de rencontre et de ressemblances ». Mais celui-ci apporte la précision suivante :

Tant de points de rencontre avec l'univers théâtral, pour significatifs qu'ils soient, ne suffisent pas à justifier la formule de comédie muette posée à notre point de départ. À y regarder de près, le ballet, au long du siècle, semble avoir oscillé entre le figuratif et le non figuratif, entre le dramatique et le non dramatique.⁵³⁸

On comprend donc que, du fait de sa forme changeante, on ne peut résumer le ballet à une « comédie muette », tout comme il est impossible de fondre réellement la comédie dans le ballet : l'auteur considère que Molière, qui a tenté de rechercher une cohérence avec la trame dramatique de ses œuvres, y a rencontré un « relatif échec »⁵³⁹.

Mais il est une comédie-ballet moliéresque qui parvient à une synthèse parfaite entre les deux arts : *Le Bourgeois gentilhomme*, dont nous avons déjà beaucoup parlé⁵⁴⁰ et qui constitue la pièce-étalon de notre corpus comique oriental, est le meilleur exemple de la rencontre entre les

537 Charles Robinet, *Lettres en vers*, Paris, Chenault, 1671.

538 Philippe Hourcade, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, op.cit., p. 62.

539 *Ibid.*, p. 73.

540 Voir première partie, p. 109 et suivantes, p. 189 et suivantes.

agréments du ballet et la drôlerie de la comédie. On se souvient d'ailleurs que le roi réunit sur ce projet les deux plus grands artistes de chaque art : Molière (pour la comédie) et Jean-Baptiste Lulli (pour la musique), tandis que la chorégraphie est confiée à Pierre Beauchamp, les décors à Carlo Vigarani, et les costumes turcs au chevalier d'Arvieux pour la conception, et à Jean Baraillon, tailleur du roi et des comédiens français, dont on sait malheureusement bien peu de choses⁵⁴¹, pour la réalisation.

L'harmonie est totale dès le début de la pièce, lorsque Jourdain fait admirer son « indienne » aux maîtres de Danse et de Musique. Si l'on voulait avoir une lecture psychanalytique de la pièce, on pourrait dire que Monsieur Jourdain est un homme très riche mais qui ressent un grand vide intérieur (son manque de distinction, et surtout de reconnaissance familiale), qu'il tente de combler en superposant à la minceur de son intelligence un grand nombre de couches culturelles pour la cacher. C'est un peu ce que fait la cour pour tromper l'ennui du quotidien et Jourdain l'imité pour s'en rendre digne. Mais l'explication psychologique n'est pas essentielle : cette quête du personnage principal permet surtout de convoquer les autres arts dans la comédie. La danse et la musique, la poésie, l'habit fastueux – tout ce qui constitue l'art du ballet en somme – entrent très naturellement dans la trame de l'intrigue pour la nourrir, une fois transformés par le filtre parodique. L'exotisme du ballet se retrouve également justifié, puisque Covielle imagine sa « bourle » pour faire accepter son maître Cléonte et conçoit la cérémonie du Mamamouchi dans cette optique (« J'ai les acteurs, j'ai les habits tout prêts : laissez-moi faire seulement... », Acte III, scène 13). Tout semble donc naturel et cohérent, là où les danses égyptiennes des autres pièces étaient bien souvent superposées plus ou moins adroitement à la trame première de l'œuvre dramatique. Leur suppression ne brouillait nullement la compréhension de la comédie alors que la cérémonie turque est au cœur du dénouement, reposant sur l'acceptation de Cléonte comme gendre, parce qu'il est grimé en fils du Grand-Turc.

L'orientalisme ne prend place dans l'intrigue qu'à l'Acte IV, mais dès l'Acte I, Monsieur Jourdain convoque l'Orient avec sa tenue, cette fameuse indienne qui intervient comme un signe bien plus complexe qu'on ne pourrait le croire. D'abord, l'indienne marque l'opulence du personnage car les tissus venus des Indes orientales sont rares, précieux et très chers⁵⁴². Ils sont tellement à la mode, qu'ils seront même interdits en France en 1686, concurrençant la production textile française. Le bourgeois dilapide donc sa fortune pour cacher sa médiocre condition sociale : tout passe alors par l'extérieur, il faut « en mettre plein la vue » par un style ostentatoire qui va caractériser tout son personnage. Mais Christian Biet apporte une information importante qui change le regard sur le personnage :

541 Hormis qu'il aurait épousé une demi-sœur de Mlle de Brie en 1672.

542 Voir à ce sujet Michel Morineau, « Le défi indien, XVIIe et XVIIIe siècles », in *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, n°82, 1995, pp. 27-53, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_1995_num_82_1_2295 (Consulté le 19/03/2019)

dans l'inventaire après-décès du comédien, la fameuse indienne en principe fort précieuse, est un taffetas, ce qui, évidemment, renforce l'aveuglement du bourgeois et engage à rire. De même, l'habit de gentilhomme comme celui de Mamamouchi n'ont rien de vraiment somptueux, mais tout du costume de comédien "baladin", du "bon à rien" (ce peut être le sens de mamamouchi), bref de l'histriion sans éclat ni prestige.⁵⁴³

L'indienne construit alors une ambiguïté fondamentale qui est au cœur du costume de théâtre : ce qui est important, est-ce que le tissu soit de taffetas ou que le spectateur extérieur le croie d'une autre matière fort prisée ? Toute la fiction scénographique repose sur cette adéquation fragile entre l'impression et la réalité suggérée. Mais si Jourdain, fils de marchand, s'est fait rouler sur la qualité de son habit, cela fait de lui une dupe avant même d'être couronné mamamouchi.

Molière a-t-il pensé à cette dimension ? On sait que Baraillon a reçu de belles sommes pour la création de ses costumes⁵⁴⁴ et l'on voit mal, si cet élément scénique était pour l'agrément du roi et financé par lui-même, pourquoi l'indienne aurait été faite de taffetas. Peut-être qu'il y a ici la recherche d'un véritable effet comique scénique, créé par le décalage entre la vantardise de Jourdain et la médiocrité de son costume (que les nobles, amateurs d'indiennes, sont peut-être à même de repérer, ou peut-être pas, ce qui les rend eux-mêmes dupes de cette mascarade). Georges Forestier indique que la technique du théâtre dans le théâtre (dispositif qu'il repère dans *Le Bourgeois gentilhomme*) peut être utilisée pour « contester la fonction décorative en "dénonçant" le spectacle intérieur comme théâtre et décor. »⁵⁴⁵ Si Molière a montré la superficialité du rapport à l'Orient de ces pseudo-amateurs d'indiennes, c'est peut-être aussi pour se moquer de cette quête éperdue de magnificence qui rend toutes les personnes de haut rang orientomanes. L'être et le paraître, le sujet principal de cette pièce, résumé en une pièce de tissu.

Étudions maintenant la cérémonie elle-même. On passera vite sur les décors qui sont ceux du logis de Jourdain et n'ont pas vocation à être orientaux. L'entrée des Turcs se fait donc sur un fond neutre et quotidien et renforce l'effet d'anomalie carnavalesque. On notera tout d'abord que cette scène (Acte IV, scène) exige un certain nombre de participants : « le Mufti, quatre derviches, six Turcs danseurs, six Turcs musiciens, et autres joueurs d'instruments à la turque », écrit le dramaturge. Tout ce monde-là pour transformer Jourdain en Mamamouchi. Ce n'est donc pas un rituel confidentiel (comme dans la scène de sérénade du Sicilien où des Turcs chantaient avec Hali au balcon d'Isidore) mais un acte religieux de grande ampleur, spectaculaire. Autre élément important : Molière, qui favorise bien souvent la didascalie interne et suit les mœurs d'époque qui consistaient pour le dramaturge à donner ses indications de vive voix aux comédiens, rendant caduque le rôle des didascalies, décrit avec une très grande minutie la cérémonie turque. Il y a donc quelque chose d'essentiel dans le déplacement et la gestuelle des personnages, quelque

543 Préface de Christian Biet in Anne Verdier, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, op.cit., p. 8.

544 « Cinq mille cent huit livres » pour être précis, si l'on en croit Madeleine Jurgens et Elisabeth Maxfield-Miller, Ibid., p. 483.

545 Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, Genève, 1996, p. 292.

chose qui doit provoquer l'impression orientaliste. Ce rituel, pour apparaître dans toute sa bizarrerie, doit être orchestré avec beaucoup de précision et de sérieux. Le comique vient du décalage manifeste entre le mouvement, traditionnel pour les pseudo-Turcs et absurde pour le spectateur et Jourdain. Voici les indications de Molière auxquelles nous avons retranché les paroles, que nous étudierons spécifiquement à un autre endroit :

Le Muphti demande en même langue aux Turcs assistants, de quelle religion est le Bourgeois, et ils l'assurent qu'il est mahométan. Le Muphti invoque Mahomet en langue franque, et chante les paroles qui suivent. (...) Le Muphti demande aux Turcs si le Bourgeois sera ferme dans la religion mahométane, et leur chante ces paroles. (...) Le Muphti danse et chante ces mots. (...) Les Turcs répondent les mêmes vers. Le Muphti propose de donner le turban au Bourgeois, et chante les paroles qui suivent. (...) Les Turcs répètent tout ce qu'a dit le Muphti pour donner le turban au Bourgeois. Le Muphti et les Dervis se coiffent avec des turbans de cérémonies, et l'on présente au Muphti l'Alcoran, qui fait une seconde invocation avec tout le reste des turcs assistants ; après son invocation il donne au Bourgeois l'épée, et chante ces paroles. (...) Puis il se retire. Les Turcs répètent les mêmes vers, mettant tous le sabre à la main, et six d'entre eux dansent autour du Bourgeois, auquel ils feignent de donner plusieurs coups de sabre. Le Muphti commande aux Turcs de bâtonner le Bourgeois, et chante les paroles qui suivent. (...) Les Turcs répètent les mêmes vers, et lui donnent plusieurs coups de bâton en cadence. (...) Les Turcs répètent les mêmes vers. Le Muphti recommence une invocation et se retire après la cérémonie avec tous les Turcs, en dansant et chantant avec plusieurs instruments à la turque.⁵⁴⁶

Le rituel s'organise autour de plusieurs moments : l'entrée des Turcs, la vérification de la foi mahométane de Jourdain, le don du turban, la présentation du Coran, le don de l'épée, la bastonnade, la sortie du Mufti. À chaque étape, un question-réponse se met en place entre le Mufti, chef des opérations interprété par Lulli lui-même, et ses assistants turcs, les Dervis. Chaque moment de cérémonie est doublée d'une reprise burlesque du geste par les assistants (ils mettent le turban de cérémonie au moment où Jourdain reçoit son turban, ils donnent des coups de bâton quand il reçoit son épée).

Le turban, nous l'avons vu dans le carrousel, est l'élément métonymique qui résume le costume ottoman. Cléonte est lui aussi déguisé « en Turc » sans que Molière précise de quoi est constitué son costume. Le Muphti « revient coiffé avec son turban de cérémonie, qui est d'une grosseur démesurée et garni de bougies allumées à quatre ou cinq rangs »⁵⁴⁷. Hors la difficulté technique et le danger évident d'un tel couvre-chef, on voit que le turban devient l'élément qui attire la vue, mis en lumière, énorme, grotesque puisque « d'une grosseur démesurée ». Toute l'exagération de la culture turque est ainsi résumée, et le chef religieux est présenté comme un « illuminé », un « allumé », ce qui n'est pas pour déplaire à l'assistance faite de spectateurs catholiques. Mais Mohammed Effendi s'en offusqua, en 1720, quand on lui montrera *Le Bourgeois gentilhomme* : il « regarda ce divertissement comme une profanation »⁵⁴⁸.

546 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, in *Les oeuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682. Ces indications proviennent de la deuxième édition de la pièce, en 1682 : alors que la première édition de 1671 est très sobre, mentionnant à peine le placement des personnages pendant la cérémonie, la deuxième fourmille de détails, preuve peut-être que le rituel a été institutionnalisé et gravé dans le marbre.

547 *Ibid.*

548 Antoine Bret, *Œuvres de Molière*, Tome 5, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1788, p. 775.

S'il y a profanation, c'est que le chevalier d'Arvieux a fait son travail correctement et que les mœurs religieuses ottomanes sont assez correctement reproduites pour que cinquante ans plus tard, le spectacle inspire de l'effroi à un vrai mahométan. L'évocation impie du prophète, l'utilisation de l'Alcoran comme accessoire comique (posé sur le dos du personnage), des paroles sacrées mélangées à un italien de cuisine, tout concourt à créer un effet ridicule mais inspiré des vraies cérémonies. Gaston Esnault indique la proximité entre cette scène et des descriptions du XVIIIe siècle de la réception des derviches :

le cheikh sur son sofa, le récipiendaire accroupi sur sa natte, les derviches rangés en cercle, à peu près comme les figurants de la farce de Molière. Le chef de cuisine met la main droite sur la nuque du candidat, la gauche sur son front, tandis que le cheikh lui ôte son bonnet et le tient suspendu, le temps de réciter un distique persan. Tout cela rappelle le turban qui plane au-dessus de la tête de M. Jourdain. Seule, la bastonnade qu'il reçoit sur le dos serait plus orientale s'il la recevait sur la plante des pieds : mais Molière ne se piquait pas d'une ressemblance parfaite.⁵⁴⁹

La cérémonie adopte donc une approche quasi vériste de la culture ottomane et mahométane, tout en grossissant le trait dans le double but de se moquer des Turcs (c'est la demande du roi) et révéler la très grande naïveté de Jourdain, qui est homme « à donner aisément dans toutes les fariboles qu'on s'avisera de lui dire » selon Covielle. C'est dire au spectateur que la culture qu'on lui présente est à la fois vraie et fausse, crédible et fantaisiste. On ne peut dès lors parler de réalisme, car l'objectif de ce mode de création est de chercher l'adéquation entre le réel et l'œuvre, là où le théâtre creuse constamment l'écart entre la représentation et le représenté.

Lulli a-t-il, quant à lui, capté l'essence de la musique orientale dans sa composition de la « Marche pour la cérémonie des Turcs » ? Nous n'avons pas la prétention de faire l'étude musicologique de la partition du compositeur italien, d'autres s'en sont chargés⁵⁵⁰. Mais où sont les « instruments turques » qu'évoque Molière ? On ne trouve que hautbois, violons et violoncelles, théorbe, luths, qui sont tout européens. Notre oreille ne trouve aucune trace de la gamme orientale. Ce « ton, qui quoy qu'il ne plaise pas d'abord, ne laisse pas de sembler agreable quand l'oreille y est accoûtumée » selon Jean Thévenot⁵⁵¹, n'est vraisemblablement pas utilisé. Que reste-t-il de turc dans cette marche ? D'abord l'utilisation des tambours (et cymbales) qui rythment lourdement l'ensemble. On les trouvait déjà dans les descriptions des cortèges faits par Mademoiselle de Scudéry : les percussions sont associées au fracas et à l'emphase de l'Orient, où rien ne peut se faire sans exagération. Avec les cordes, on trouve une sorte de gravité des basses, doublée d'un tremblement des violons qui jouent sur le demi-ton. Des instruments à vent reprennent ensuite la mélodie : le côté aigret du piccolo contraste avec la lourdeur des timbales ; une certaine forme de légèreté et de fluidité pointe dans toute cette solennité pesante.

549 Gaston Esnault, « L'Orient dans Molière » in *Orient et Occident*, n°2 de Février 1922, Paris, Éditions Ernest Leroux, 1922, p. 225.

550 Voir sur le sujet Julien Tiersot, *La Musique dans la comédie de Molière*, Paris, La Renaissance du livre, 1922.

551 Jean Thévenot, *Relation d'un voyage fait au Levant, op.cit.*, p. 68.

On voit ici encore que l'appropriation de la musique turque est très incomplète (tout comme dans la « Ronda alla turca » de Mozart) : ce qui est turc, c'est l'emphase et la puissance, l'aspect triomphal, exagéré et presque martial de cette musique qui accompagne un rituel pourtant avant tout religieux. Si Lulli s'était intéressé en érudit à la musique orientale, il aurait d'ailleurs peut-être pu en écouter ou du moins en lire sur des partitions. En effet, Ali Ufkî (1610-1675), un Polonais du nom de Bobowski qui se convertit à l'islam, a créé un pont au XVIIe siècle entre l'art musical ottoman et l'Europe. Au service du sultan comme maître de musique, ce double oriental de Lulli a su théoriser les règles de la musique ottomane (dans plusieurs anthologies de musique sacrée et profane où il retranscrit de nombreuses œuvres, conservées jusqu'à aujourd'hui grâce à lui) et les intégrer dans ses propres compositions. Il a rencontré Tavernier ou Galland, et ses œuvres ont été traduites et diffusées de son vivant en Europe. Les œuvres de Ali Ufkî, comme « Nihâvend Saz Semâisi » nous font entendre des tambours, des instruments à cordes pincées ou frappées, un ou plusieurs violons et des flûtes aigues. La gamme orientale est pour le coup présente, ce qui n'était pas le cas chez Lulli. Mais pour ce dernier, il n'y a pas besoin de connaître cette musique : il lui suffit de l'inventer.

Le Bourgeois gentilhomme a donc tous les agréments et les ornements du ballet dont Louis XIV raffole encore en 1670. La réaction du roi fut froide à la première, et nous en avons déjà avancé la raison politique. Mais les mots de Louis XIV, qui n'ont été que rapportés, sonnent différemment si l'on place sa circonspection sur le plan esthétique : le roi aurait dit en effet à Molière, selon Grimarest, « Je ne vous ai point parlé de votre Piece à la première représentation, parce que j'ai appréhendé d'être séduit par la manière dont elle avoit été représentée ; mais, en vérité, Molière vous n'avez encore rien fait qui m'ait mieux diverti & votre Piece est excellente. » On peut s'interroger sur la raison invoquée : « la manière dont elle avoit été représentée » laisse entendre que c'est la scénographie ou le jeu des acteurs qui ont d'abord influencé le jugement de Louis XIV. Cela reviendrait à dire que la qualité dramaturgique de la pièce a été recouverte par son caractère spectaculaire, celui propre au ballet. Le roi, se montrant avisé sur ses goûts de spectateur de ballet, a eu besoin de mettre à distance ce qui relevait du spectaculaire et du décoratif (les séduisants atours de l'œuvre) pour accéder à son sens profond : elle est finalement « excellente », l'honneur est sauf.

Il est difficile de savoir si cette justification est sincère, venant du roi. Mais elle révélerait le statut particulier, voire unique du *Bourgeois* : à la fois œuvre orientaliste, turquerie séduisante, et œuvre profonde qui interroge la société de son époque. Tout en étant l'œuvre emblématique de notre corpus, elle tranche par son statut de commande royale, qui lui donne le soutien financier nécessaire pour créer l'exotisme sur scène et proposer aux spectateurs une expérience orientale authentique, bien que très largement fantasmée.

Le Bourgeois gentilhomme perdure hors de Guénégaud, preuve que le ballet existe indépendamment de la comédie. Lully, qui en est le co-auteur, se l'approprie et intègre dans ses spectacles suivants des rappels de la cérémonie turque et du ballet des nations qui concluait la pièce. Dès 1671, il les fait représenter à Saint-Germain-en-Laye dans le Ballet des ballets, puis en novembre 1672 dans les Fêtes de l'amour et de Bacchus, de nouveau en 1678 pour le carnaval et dans une mascarade de 1675. Mieux encore, il donne en décembre 1681 la cérémonie turque et reprend son rôle de Muphti, comme le relate *Le Mercure Galant* :

Mr de Lully a représenté le Personnage du Mufty dans le *Bourgeois Gentilhomme*. C'estoit luy qui le jouoit dans les premieres Représentations de cette Piece qui fut faite pour le Roy dans un Voyage qu'il fit à Chambord, & il a crû le devoir continuer pour donner plus de plaisir à Sa Majesté, parce qu'ayant composé toute la Musique récitative de ce Personnage, aucun n'en peut avoir une plus parfaite intelligence, ny le jouier d'une maniere plus juste. À peine a-t-on conçu le dessein de ces Entrées, qu'elles ont paru. On les a apprises, & les Habits ont esté faits d'un jour de Ballet à l'autre, l'ordre & l'exécution n'estans aujourd'huy qu'une mesme chose à la Cour.⁵⁵²

La remarque du *Mercur*e a une grande importance : il faut croire que pour une seule représentation de l'entrée des Turcs, comme par caprice, on a fait refaire immédiatement tous les costumes nécessaires tandis que les comédiens devaient probablement continuer à interpréter la scène avec les costumes de 1670 à Guénégaud. Interdits de jouer avec un orchestre conséquent par le monopole que Lully a obtenu, les comédiens auront certainement simplifié la cérémonie, revenant à son intérêt dramaturgique, en abandonnant beaucoup des ornements de la pièce d'origine.

Le Bourgeois gentilhomme apparaît donc comme un contre-exemple, l'exception qui fait la règle : cette pièce est ce que toutes les autres œuvres de l'époque pourraient être si Louis XIV voulait que l'Orient soit imité partout avec la même perfection. Les ballets, les bals, les opéras adoptent un style plus exotique car ils participent à la magnificence royale. Ce qui nous conduit à penser le théâtre à l'opposé, comme un art qui s'est peu à peu éloigné du faste de cour pour s'imposer comme un art de ville, là où les pièces sont désormais créées et lancées. Si Versailles exige encore la venue des comédiens, c'est pour prendre connaissance de ce qui se fait à Paris. Le roi a pris ses distances avec les amusements vulgaires et son soutien se fait de moins en moins important. Alors que l'esprit de sérieux domine cette interminable fin de règne, le théâtre et ses débordements sortent du cadre esthétique et politique souhaités. Ce n'est donc pas d'en haut que viendra l'impulsion pour renouveler la scène du Français.

552 *Le Mercure Galant*, décembre 1681, Tome 13, pp. 323-329.

B. L'ORIENT SUR LA SCÈNE THÉÂTRALE

Dans le très beau catalogue édité par le Centre national du costume de scène, *Les Costumes des Mille et une nuits*, on peut lire ces quelques lignes :

Pour soigner cette nostalgie en affirmant la suprématie de l'irréel sur le réel, chaque soir, partout dans le monde, le rideau du théâtre se lève sur un voyage imaginaire. Les salles de spectacle, de la plus riche, sublime architecture d'or et de pourpre, à la plus modeste, tréteaux en plein air sous un ciel étoilé, embarquent pour des aventures collectives des voyageurs-spectateurs consentants. (...) Depuis sa création, le théâtre invite au voyage, parcourant le temps et la terre. Depuis trois siècles, les artisans du spectacle créent le dépaysement, fignolent un ailleurs fait de décors et costumes.⁵⁵³

L'évocation est des plus poétiques, mais s'applique-t-elle réellement à la scène du Français ? Qu'il y ait « voyage imaginaire » peut être concevable, c'est d'ailleurs le seul voyage qu'une partie de spectateurs pourra faire, relevant d'un groupe sociologique qui n'a majoritairement pas les moyens d'aller vers l'ailleurs. Il doit donc se tourner vers la scène pour espérer voir l'Autre. Mais il semble difficile d'imaginer un réel « dépaysement ». Nous allons voir à travers plusieurs exemples concrets tirés notamment du très précieux *Mémoire* de Mahelot⁵⁵⁴, qui contient les rares éléments écrits de scénographie dont les chercheurs disposent, que la scène parisienne tend à s'appauvrir ou à se simplifier durant tout le XVIIe siècle, passant d'une esthétique nomade à une sédentarisation théâtrale, favorisée par l'application de l'unité de lieu, qui crée le « palais à volonté » dans lequel on enferme dorénavant tous les personnages, orientaux ou non.

B.1. UN ORIENT EN TROMPE-L'ŒIL ?

Si le théâtre, en tant qu'art mimétique à l'occidentale, n'existe pas encore en Turquie, nous avons déjà établi qu'il y avait une très grande théâtralité dans les rituels politiques et religieux des Ottomans ou des Persans. La matière orientale devrait donc constituer un objet scénographique de choix dont le faste et la magnificence seraient transposés sur scène et exposés aux yeux de tous.

Le Théâtre Guénégaud en aurait la capacité, si l'on en croit Germaine Brice, qui affirmait dans *Description nouvelle de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris (1684)* que la scène de Guénégaud « est la plus belle et la plus magnifique de l'Europe, soit pour la décoration du théâtre, soit pour la beauté des pièces que l'on y représente, les comédiens n'épargnant rien d'ailleurs pour satisfaire les spectateurs par la richesse des habits dont ils se parent. » Mais nous savons aussi que cette scène était très contrainte par ses dimensions réduites, d'autant plus qu'elle est occupée sur les côtés par des spectateurs debout ou assis, ce qui en limite l'espace encore

553 Martine Kahane, *Costumes des Mille et une nuits*, Centre national du costume de scène, Éditions Bleu autour, Coll. d'un regard l'autre, 2008, p. 5.

554 Mahelot est le plus célèbre mais il n'occupe la fonction de décorateur que dans la première partie du siècle et sera ensuite remplacé par Michel Laurent (dit Champagne), qui est le décorateur attitré de Guénégaud à la période qui nous intéresse, jusqu'à sa mort en 1688, les registres de l'Assemblée du 5 avril 1688 faisant état de la décision de donner à son fils la charge du père à l'essai pendant six mois.

davantage, et qu'on ne peut jouer en profondeur car le décor est construit en trompe-l'œil avec un effet de perspective qui rendrait l'acteur démesurément grand par rapport à ce qui l'entoure. En outre, il n'y a pas, à proprement parler, de rôle de metteur en scène en 1680 et le décorateur a une fonction bien moins importante que dans la première partie du siècle.

Mais il n'en a pas toujours été ainsi et l'on verra en retraçant l'évolution de la figuration de l'Orient sur la scène parisienne que deux théâtres ont coexisté : un théâtre nomade, qui tente de reproduire l'expérience du voyage exotique, et un théâtre sédentaire ou théâtre « de séjour » qui se limite à placer les personnages dans un lieu fixe.

B.1.1. THÉÂTRE NOMADE ET THÉÂTRE SÉDENTAIRE

Dans la première moitié du siècle, le théâtre hérite d'une conception de l'espace médiévale, tirée des mystères : le décor simultané. Au XIV^e et XV^e siècles, les représentations sacrées se déroulent devant le parvis, puis prennent place dans la ville même, où l'on représente les grands événements de la Bible. L'idée de procession est associée à celle de représentation dramatique : il y a un mouvement des acteurs, comme des spectateurs, qui accompagnent l'évolution narrative par un parcours spatial. Les personnes de la haute société préfèrent louer une fenêtre ou une loge construite pour l'occasion, mais observe de haut néanmoins la déambulation à travers des « mansions », compartiments qui représentent les différents lieux de l'action. Le sujet est si étendu que ce dispositif est le seul qui permet de suivre à la fois la vie d'Abraham, la fuite d'Égypte de Moïse et la naissance du Christ. Et d'aller même explorer l'Enfer et le Paradis. On peut parler d'un « théâtre de parcours »⁵⁵⁵, qui va imprégner l'esthétique de la scène élisabéthaine, espagnole, mais aussi la scène française du début du siècle, pétrie d'éléments du théâtre sacré et profane médiévaux.

On a ici un dispositif qui invite au voyage : « Tantost les acteurs paroistront dans la salle du Louvre, tantost sur un grand chemin, et aussitost dans un parterre de fleurs. Il dispose d'une toile verte pour faire passer quelqu'un sur mer de France en Dannemarc (...) ». L'abbé d'Aubignac a beau railler l'auteur dramatique qui « remplit tout de ridicules imaginations et de pensées directement opposées à la vraisemblance » et « se résout de cacher sous un rideau tout ce qui l'incommodera, de mettre la France dans un coin du théâtre, la Turquie dans l'autre et l'Espagne au milieu »⁵⁵⁶, il indique lui-même la très forte dimension exotique que permet ce découpage et cette réduction de l'espace géographique réel.

Les auteurs du début du siècle se moquent éperdument de la vraisemblance et de l'unité de lieu, qui n'est même pas encore théorisée. S'inspirant du roman d'aventure ou le transposant à la scène, ils conservent ses cadres spatio-temporels élargies. Les personnages voyagent beaucoup et le

555 Expression utilisée notamment par Sylvie Requemora-Gros dans ses analyses sur le genre viatique

556 Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Livre 1, Chapitre 5, Paris, Champion, 2000.

hasard (un « heureux naufrage » souvent) les conduit vers l'inconnu, à la découverte de contrées inexplorées ou étranges. La tragi-comédie se construit donc sur une intrigue aux zones géographiques multiples, occasionnant des changements de décor fréquents. Mais le décor simultané est la solution retenue par le décorateur car elle permet de figurer sur une seule scène, fixe et intérieure puisque le théâtre est devenu professionnel et payant, plusieurs sites côte à côte. La mer relie les différents pays, figurant les distances à traverser pour passer de l'un à l'autre. Un bateau peint figure le déplacement comme métonymie et métalepse du voyage⁵⁵⁷. Le décorateur italien Nicola Sabbatini aurait même été capable de faire voguer un bateau sur l'eau mais l'artifice fut visiblement assez peu utilisé.

Les dramaturges proposent donc des défis scénographiques de taille au décorateur (aussi appelé, non sans raison, « feinteur ») : l'exotique apparaît bel et bien, même dans les pièces à sujet antique, qui sont emplies de signes asiatiques, comme le Hercule mourant de Rotrou, où le machiniste et décorateur Mahelot⁵⁵⁸ précise qu'à côté d'un « temple de Jupiter bâti à l'antique » se trouve « quatre petites pyramides garny de leurs petits vases où sont des flammes de feu en peinture »⁵⁵⁹. À l'Acte V, Hercule descend du ciel et l'on voit « une prison proche du tombeau, une chaisne et une corde, un dard à la turque et le carquois, — une masse d'Hercule, — la peau de lion... »⁵⁶⁰. Plus spectaculaire encore, le *Lygdamon* de Scudéry, où il faut représenter une prison d'où sortent des lions vivants. Le *Celenie* de Passar reprend le principe des mansions avec d'abord « un palais assés beau » et deux maisons puis :

À costé du palais, devers la loge du Roy, une salle faite a huict pans, frises, portiques de blanc et noir, garnie de ballustres par bas ; et tapicer laditte salle de tableaux ; une table, un tapyt, deux chandeliers, deux sieges. De l'autre costé du theatre, une grande grotte de rocalle de carton. Au pied de la grotte, une mer et une isle ou se couche un acteur sur le sable, dans des roseaux. Il faut un antre d'ou sort un mage. Il faut un chappeau de fleurs. Auprès l'antre, faire paraître un bois et trois sieges pour trois femmes. Force belle verdure pour le bois. Plus, il faut un brancart couvert de noir ou se met une actrise, du sang, de la pate pour la feinte. Il faut des rondaches, des fleurets, des turbans, des lettres, une soutâne de damas ou de sattin, une écritoire a mettre a la poche, deux feuilles de papier. C'est tout.⁵⁶¹

Mais c'est déjà beaucoup. On remarque que, souvent, l'élément oriental réapparaît avec la mention de « turbans », comme dans le *Clitophon* de Du Ryer où un combat entre Égyptiens et pirates a lieu à l'Acte III : « Il faut une prison en tour ronde ; que la grille soit fort grande et basse

557 Guy Spielmann compte jusqu'à dix châssis dans *Les Travaux d'Ulisse*, avec un vaisseau qui navigue, « synecdoque visuelle pour faciliter le travail mental exigé du spectateur ». Voir sur la question de la représentation du voyage Guy Spielmann, « Voyager au théâtre sous l'Ancien Régime, Problèmes dramatiques et solutions techniques » in *Image et voyage, op.cit.*, pp. 186-189.

558 « Mémoire de plusieurs décorations qui serve aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673 », publié dans deux éditions : Henry Carrington Lancaster, *Le Mémoire de Laurent Mahelot, Michel Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*, Champion, Paris, 1920 ; *Le Mémoire de Mahelot*, Édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005. Nous utilisons l'édition de Lancaster pour nos références.

559 *Ibid.*, p. 102.

560 *Ibid.*, p. 103.

561 *Ibid.*, p. 103.

pour voir trois prisonniers (...) une mer, un demy vaisseau (...) Il faut du sang, des éponges, une petite peau pour faire la feinte du cou du sacrificateur, un chapeau de fleurs, un flambeau de cire (...) Il faut des turbans pour des Turcs, des dards, des javelots, tambours, trompettes... »⁵⁶² Encore des Turcs à turbans, quoique la pièce soit censée se passer dans l'Antiquité.

Pour la *Leucosie* (1626) de Hardy, « il faut que le théâtre soit enrichi, à un des côtés une grotte d'où l'on sort, il faut deux navires, l'un pour des Turcs et l'autre pour des Chrétiens, il faut un tombeau caché et qu'il s'ouvre deux fois, le Vaisseau des Turcs paraît au quatrième acte où l'on tranche une tête, il faut aussi un brancard de deuil où l'on porte une femme sans tête, il faut des trompettes, des turbans et des dards pour les turcs. »⁵⁶³ L'énumération montre le foisonnement et les ambitions spectaculaires de ce théâtre. Ses valeurs sont aux antipodes de la bienséance : il ne suffit pas d'apporter des éléments orientaux sur scène, il faut aussi faire paraître à l'aide d'accessoires crédibles la violence orientale dans toute sa cruelle vérité, que nous n'avons trouvée qu'évoquée dans les textes de notre corpus : une tête tranchée, une femme sans tête, un brancard pour la transporter après l'exécution. Même si la pièce de Hardy est perdue, il est aisé de se figurer l'horifique séquence. Dans les pièces rouennaises, il semble que la scénographie ne se construise pas uniquement sur un plan horizontal mais bien sur plusieurs niveaux : dans *Le More cruel*, les gravures de la pièce montrent le terrible esclave perché en haut d'une tour, d'où il jette ses victimes. On ne peut savoir si la pièce a été représentée, mais on retrouve le même dispositif dans *La Rhodienne* lors du siège de Rhode où Perside, placée en hauteur, est blessée à mort. Le voyage se fait alors de haut en bas :

C'est bien là que se dessine la double utilisation de cette scénographie : si des acteurs sont en contrebas, d'autres se trouvent en surplomb. Et justement, parce qu'ils sont en haut, il faut admettre qu'il sera nécessaire de les en faire descendre avec plus ou moins de violence. Soit en les faisant chuter – comme dans le *More cruel* –, soit en les abattant, soit, simplement, en les y aidant. Ainsi, Perside au haut des remparts de Rhode (...) ⁵⁶⁴

Voilà une scène qui secoue ses observateurs : le déplacement est incessant et le dépaysement est réel face à la barbarie sans filtre du monde oriental qui est représenté. Le décor n'est pas plat, il est en relief puisque les rochers et autres monticules peuvent être escaladés par les acteurs, au besoin. C'est un espace de jeu et non uniquement un espace de récitation. Il participe grandement à la dimension dramatique de la pièce.

Toutefois, la série de dessins datant des années 1630, qui accompagne *Le Mémoire de Mahelot* et qui nous permet de nous figurer ce que pourrait être le décor d'une pièce de cette époque, nous laisse à penser que les éléments faisant directement référence à l'espace oriental sont rares. Le décor de *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, par exemple, contient des décors bucoliques et

562 *Ibid.*, p. 86.

563 *Ibid.*, p. 73.

564 Sybille Chevallier, « Une poétique scénographique de la violence : le théâtre rouennais du premier XVII^e siècle » in *Littératures classiques* n°3, mars 2010, pp. 375-389, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-375.htm> (Consulté le 24/04/2018)

antiques mais n'indique en rien que la pièce se situe à Babylone. On voit les deux ouvertures à jardin et cour pour l'entrée et la sortie du lion, mais cela ne suffit pas à créer une quelconque impression d'exotisme.



Figure 38: Dessin au lavis du décor de *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, Mémoire de Mahelot. Source: BNF Gallica.

De même pour la pièce perdue *Ozmin* de Hardy, le dessin qui accompagne cette description (« Il faut un beau jardin a un des bouts du theatre, et, de l'autre costé, une maison champestre qui soit belle, proche d'un hameau dans un petit taillis. Au milieu du theatre, un palais. Il faut aussy une besche, une serpe, des pierres, un manteau de gueux et un chapeau de gueux aussy »⁵⁶⁵) n'est pas plus oriental que celle-ci :

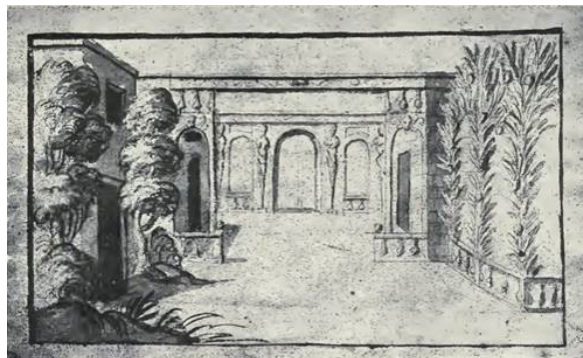


Figure 39: Décor d'*Ozmin* de Hardy, Mémoire de Mahelot. Source: BNF Gallica.

On voit des portiques entourés de végétations qui ne semblent pas particulièrement exotiques. À ce compte, la pièce *La Moscovite* de Canu paraît bien plus orientale : La forme de la porte au centre du décor, le dôme visiblement orné de plumes, les figures en relief et les tissus qui ornent le bâtiment de face : bien que légère, l'évocation asiatique est palpable. Il n'y a pourtant aucun vocabulaire qui y renvoie dans la description : « Beau palais, deux belles chaires, un boccage, un bucher, une mer le long du theatre, un batteau, des avirons, un tombeau et quatre hommes pour le porter, un flambeau pour le bucher. »⁵⁶⁶

565 Henry Carrington Lancaster, *Le Mémoire de Laurent Mahelot, op.cit.*, p. 72.

566 *Ibid.*, p. 73.

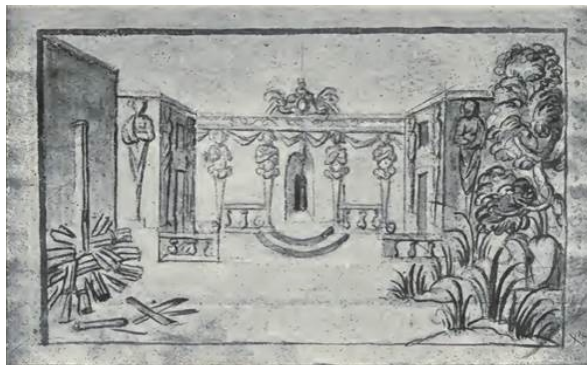


Figure 40: Décor de *La Moscovitte de Canu*, *Mémoire de Mahelot*. Source: BNF Gallica.

La Belle Égyptienne de Hardy ne donne pas non plus à voir l'Égypte : une tente qui pourrait tout autant être romaine, une prison en forme de tour médiévale avec ses créneaux et ses merlons sur le haut du bâtiment, seul le centre – avec ses colonnes salomoniques, d'ailleurs très appréciées à l'âge baroque, et sa porte à la forme arrondie – renvoie à l'idée qu'on pourrait se faire de l'architecture perse ou arabe. Voici la description que Mahelot présente du décor : « Au milieu du theatre, il faut un palais. À un des costez, une tente avec de la paille, du sang, des linges, un plat, un rechault et du feu dedans ; de l'autre costé, une prison »⁵⁶⁷.



Figure 41: Décor pour *La belle Égyptienne* de Hardy, *Mémoire de Mahelot* (BNF)

On attaqua Corneille pour bien moins que cela lors de la querelle du *Cid*, en 1637. On reprocha au dramaturge, qui ne présentait pourtant qu'un seul décor sur la scène du Marais (« une chambre a quatre portes avec un fauteuil pour le roi »), d'avoir choisi des lieux trop espacés pour les événements de sa pièce. On ne voit pourtant pas la bataille de Rodrigue contre les Maures. On la raconte. Mais c'est encore trop de savoir qu'elle s'est tenue loin du palais du roi où se passe la majorité de la pièce. Corneille s'en défend dans l'examen de sa pièce : « J'ai été obligé à cette falsification, pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures, dont l'armée ne pouvait venir si vite par terre que par eau. (...) cela peut suffire à fonder quelque probabilité parmi nous, pour ceux qui n'ont point été sur le lieu même. » C'est au nom de la vraisemblance que Corneille s'est permis cette licence, qui n'est pas une infraction sérieuse au principe d'unité de

567 *Ibid.*, p. 75.

lieu, comme il l'explique : « Tout s'y passe dans Séville, il est vrai, et garde une espèce d'unité de lieu, mais le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais du roi, l'appartement de l'infante, la chambre de Chimène, une rue ou une place publique. » Le spectateur est perdu, lui répond-on. Et les doctes invoquent Aristote, qui n'a pourtant rien dit sur l'unité de lieu. Corneille tente de manœuvrer avec les règles, invoquant encore une fois le vraisemblable contre les logiques dogmatiques dans *Discours sur la tragédie* : « la fausseté serait (...) encore plus palpable si je plaçais Rome à deux lieues de Paris, afin qu'on pût y aller et revenir en un même jour ». Mais il finit par capituler dans le *Discours des trois unités* : « sans doute, il y a quelque excès dans cette licence ». Sa pièce orientale pose le problème de l'exotisme : comment représenter l'Autre sans quitter l'espace familier ? Il a retenu la leçon lorsqu'il compose Horace : le spectateur ne sortira plus désormais du palais. L'Asie sera évoqué au détour d'un vers, mais pas plus.

Dans le même temps, après un grand succès, le décor simultané semble lasser les auteurs et le public. « Il ne faut pas aussi faire des décorations qui soient contraires à l'unité de lieu (...) car toutes ces fictions, quoique belles à l'œil, paraissent difformes à la raison. »⁵⁶⁸ On peut se demander si c'est d'abord l'impact des théoriciens des unités qui va les faire disparaître ou l'évolution du goût et des modes qui les place du côté d'un archaïsme déplaisant, dont il faut se débarrasser pour embrasser la doctrine du décor unique, bien plus vraisemblable et donc capable de faire vivre une expérience en temps et en lieu réels au spectateur, rendant plus aigu son plaisir puisqu'il partage le sort, l'espace, et même l'air, des personnages qu'il observe. C'est un « mode de représentation proprement analogique, où des actions accomplies sur scène par des comédiens figurent des actions accomplies dans la fiction par des personnages. »⁵⁶⁹ Mais l'adéquation n'annule pas la question de la différence entre l'espace fictionnel et la scène réelle que les spectateurs observent, nous reviendrons à cette importante idée. La dimension technique n'y est peut-être pas pour rien non plus dans l'abandon du décor simultané car la composition de plusieurs toiles demande un effort supplémentaire au décorateur qui se répercute sur le coût du spectacle, affectant les dépenses des comédiens.

Quand l'homme le plus puissant de l'État après le roi, Richelieu, se rêve l'égal de Corneille, il compose lui aussi (aidé de ses protégés talentueux, surtout Desmarets de Saint-Sorlin) une œuvre orientale : *Mirame*. Elle sera jouée pour inaugurer son théâtre, le Palais-Cardinal. S'il n'a participé que très peu à l'argument et à l'écriture de la pièce, il est en revanche à l'origine des décors et des machines. C'est en cela que Richelieu est d'ailleurs le plus innovant car la pièce n'a pas marqué par sa qualité dramaturgique : la princesse de Bithynie aime Arimant, le favori du roi. Bien sûr leur liaison est refusée par le père de Mirame et Arimant meurt au combat. Azamor en

568 Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit, Livre IV, chapitre 9.

569 Guy Spielmann, « Voyager au théâtre sous l'Ancien Régime, Problèmes dramatiques et solutions techniques », *op.cit.*, p. 187.

profite pour se déclarer à Mirame, qui prétend accepter mais décide de s'empoisonner avant le mariage pour rejoindre Arimant dans la mort. Azimor apprend alors que ce dernier est son frère puis que Mirame n'a pris qu'un puissant somnifère et est vivante. Quand Mirame revient à elle, elle découvre que son amant n'est pas mort mais s'est seulement évanoui au combat. Elle refuse Azimor et épouse celui qu'elle aime. Assez invraisemblable et mal tournée, la pièce a le défaut d'être vue par certaines bouches médisantes comme un miroir des relations interdites entre le duc de Buckingham et Anne d'Autriche. Suite au scandale, le roi aurait décidé de ne pas se rendre à la représentation (bien qu'un témoignage prétende le contraire).

Si personne ne lit plus *Mirame*, la pièce constitue néanmoins un moment important pour l'histoire du théâtre car, pour la première fois, des machines perfectionnées sont utilisées sur scène pour parfaire l'illusion du spectateur. C'est encore une fois une pièce orientale qui produit l'innovation, comme *Le Cid* et sa querelle qui avaient fait évoluer la pratique théâtrale. Il faut dire que Richelieu a dépensé trois cent mille écus pour bâtir la plus belle salle de Paris en 1641 afin de faire jouer sa tragédie. Un commentateur facétieux du XIXe calcule que cette entreprise lui en aura coûté « mille écus la rime que la France payait pour avoir un ministre auteur. »⁵⁷⁰

L'objectif est aussi pour Richelieu d'imposer les innovations du décor à l'italienne aux Parisiens :

Georges Buffequin conçoit pourtant en 1641 un décor unique composé de châssis de coulisse parallèles, convergeant au fond de la scène sur le trompe-l'œil d'un rideau peint en perspective qu'animent d'ingénieux jeux de lumière et le passage dans le lointain de deux grandes flottes.⁵⁷¹



Figure 42: Décor de *Mirame* de Desmarets de Saint-Sorlin, Acte II, gravure d'Henry Le Gras, 1641 (BNF)

570 Jean-Pierre Méline, *Paris ou le livre des cent-et-un*, Volume 10, Bruxelles, Éditions Méline, 1833, p. 341.

571 Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*, *op.cit.*, 2005, p. 30.

On dispose d'une gravure représentant le Palais-Cardinal (le futur Palais-Royal que le roi Louis XIV confiera quelques années plus tard à Molière) lors de la représentation de *Mirame*. Un détail peut retenir notre attention : les colonnes à jardin et cour sont de type ionique bagué, un style que l'on retrouve dans des pays orientaux comme l'Assyrie ou l'Égypte, sauf que les bagues (renforts horizontaux scellés dans la façade qui augmentent la portée verticale des colonnes, plus minces) sont une invention beaucoup plus récente (du XIIe siècle). Hormis cela, on a l'impression qu'aucun élément oriental n'apparaît vraiment ni dans le décor, ni dans les costumes représentés. On peut voir la mer au loin (le texte de la pièce précise : « La Scene est dans le jardin du Palais Royal d'Heraclée, regardant sur la mer), unique symbole d'une ouverture vers l'ailleurs.

Les machines font forte impression à l'époque, mais l'on peut pourtant lire la critique suivante dans les mémoires de Michel de Marolles :

Il y eut aussi cette année force magnificence dans le palais du Cardinal, pour la grande comédie de *Mirame*, qui fut représentée devant le Roi et la Reine, avec des machines qui faisaient lever le soleil et la lune, et paraître la mer dans l'éloignement chargée de vaisseaux. (...) je la vis commodément mais, pour en dire la vérité, je n'en trouvai pas l'action beaucoup meilleure pour toutes ces belles machines et grandes perspectives. Les yeux se lassent bientôt de tout cela et l'esprit de ceux qui s'y connaissent n'en est guère plus satisfait. Le principal des comédies, à mon avis, est le récit des bons acteurs, l'invention du poète et les beaux vers. Si je ne me trompe, cette pièce ne réussit pas si bien que quelques autres de celui qui l'avait composée, auxquelles on n'avait pas apporté tant d'appareil.⁵⁷²

La posture que prend cet ecclésiastique est intéressante : en se tournant vers la beauté du texte et la qualité du jeu d'acteur, et en méprisant l'*opsis* (art de l'accessoire et art accessoire) comme le faisait Aristote dans *La Poétique*, il montre que l'art dramatique est un sujet sérieux, une poésie avant d'être une machinerie propre à amuser le spectateur-enfant. C'est une affaire de connaisseurs car il faut être capable de juger de l'adéquation entre la proposition et l'attente selon des critères définis. Il annonce en cela la doctrine classique qui va trouver ses lettres de noblesses dans les années suivantes.

Le même Desmarets de Saint-Sorlin s'amuse lui aussi à moquer les conventions du théâtre dit baroque dans *Les Visionnaires* où Sestiane déclare à Amidor : « Vous avez beau chanter, et tirer le rideau : / Vous ne m'y trompez pas, je n'ai point passé l'eau. » Le fameux rideau qu'on tirait pour passer d'un lieu à l'autre ne produit plus l'effet escompté. D'Aubignac reprend la même image pour fustiger les erreurs du passé : « puisque la corruption et l'ignorance du dernier Siècle ont porté le désordre sur le Théâtre jusqu'au point d'y faire paraître des Personnages en diverses parties du monde, et que pour passer de France en Danemark il ne faut que trois coups d'archet, ou tirer un rideau »⁵⁷³. Ainsi, les spectateurs de chaque époque acceptent les codes en vigueur mais ceux de l'époque classique n'offrent plus la même liberté à l'auteur ou au spectateur : ils enferment la séance dans l'ici et maintenant d'un lieu unique, qui est celui de l'espace théâtral.

572 Michel de Marolles, *Les Mémoires de Michel de Marolles*, Paris, Sommaville, 1656.

573 Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op.cit., Livre II, Chapitre 6.

On instaure donc le seul décor acceptable, un lieu de passage extérieur pour la comédie et (souvent) intérieur pour la tragédie. Entre quatre murs nus (dont un qu'on retranche), quasiment toutes les œuvres de Molière, Corneille ou Racine peuvent être représentées dans les années 1660. Ce nouveau lieu est indéterminé, et c'est là son principal problème : car comment faire voyager le spectateur, comment le dépayser, en l'enfermant dans une salle du « palais à volonté » ?

C'est ce que Sylvie Requemora-Gros appelle le « théâtre de séjour », pour l'opposer au « théâtre de parcours » évoqué précédemment. L'action de la pièce ne présente plus le voyage comme processus mais place le spectateur, déjà en voyage au lever du rideau, dans le décor étranger. Même le personnage est cloué sur place : pour rester digne en toute circonstance, le héros tragique ne peut pas s'activer « si quelque raison particulière ne l'oblig[e] à courir et précipiter son action, sans pêcher contre la bienséance », selon d'Aubignac⁵⁷⁴.

L'exotisme pourrait reparâître à travers l'enrichissement du lieu unique, pour créer une forme de couleur locale. Il semble que les décorateurs se soient abstenus de ce genre de tentatives dans les années 1680. Si l'on trouvait encore des toiles conservées de l'époque des pièces de Jean Rotrou à l'Hôtel de Bourgogne, le déménagement des comédiens à Guénégaud met fin à l'utilisation de ces vieilleries. On fera sobre et on se limitera à changer le décor entre la première et la seconde pièce, pour ne pas faire attendre trop longtemps un public prompt à s'ébranler en cas d'impatience. Quatre ou six châssis sont à changer au moyen d'un treuil central qui abaisse ou remonte les éléments de décor : on dispose à la va-vite quelques colonnes de style antique, une chambre non-meublée, une place publique avec deux façades : voilà de quoi faire voyager les imaginations ! On utilise tout au plus les deux châssis du fond pour découvrir parfois un nouveau décor, comme dans *La Rue Saint-Denis*, jouée en 1682, qui commence dans la boutique de M. Guindé puis dans une chambre à la scène 14, qui apparaît tout au fond de la scène, une fois les deux « fermes » lâchées.

B.1.2. LE PALAIS À VOLONTÉ : LES MÉMOIRES DE MAHELOT ET LAURENT

Mahelot, dont on ne connaît que peu de choses, serait non pas le décorateur mais le machiniste de l'Hôtel de Bourgogne. Ce Mémoire, qui est un ouvrage collectif écrit à quatre mains ou plus, commencé par Mahelot (sur la période 1633-1634 selon Lancaster), puis repris par un décorateur anonyme (entre 1636 et 1649) et par Michel Laurent à partir de 1673 (selon la couverture du document, mais cela semble être plus tardif, autour de 1678 ou même de 1680), est une archive précieuse car elle permet de s'imaginer ce que pouvait être une scène du XVIIe siècle, ou du moins sa version idéale, avant réalisation. Quand l'Hôtel de Bourgogne est absorbé par le Théâtre Guénégaud, le travail d'annotation des besoins scéniques continue sous la plume de Michel Laurent. Nous disposons donc d'un document de quatre-vingt-quatorze pages, en deux parties :

574 Loïc P. Guyon et Sylvie Requemora-Gros, « Voyage et théâtre de l'Antiquité au XIXe siècle », *op.cit.*, p. 21.

dans la première, Mahelot note les éléments scéniques de soixante-et-onze pièces du répertoire passé et présent de l'Hôtel de Bourgogne (surtout des pièces de Hardy et Rotrou) et ajoute quarante-sept dessins au crayon du décor. Une autre main y ajoute soixante-et-onze œuvres. La deuxième partie n'a rien à voir avec le méticuleux relevé de Mahelot, qui notait tous les éléments sauf ceux dont disposaient déjà les comédiens (chaises, cordes, malles...) et recommandait même d'ajouter « cinq ou six grappes pour la feinte » à la saison des vendanges pour *Les Vendanges de Suresnes*, dans une recherche vériste étonnante. Plus de dessins au lavis malheureusement pour se figurer ce que l'espace de Guénégaud pouvait contenir. Il s'agit de relevés épars et succincts de Laurent sur chaque pièce jouée à Guénégaud (une soixantaine de pièces au total). En voici un exemple :

Pirame et Thisbé.
Theatre est un palais. Il faut 2 billet.⁵⁷⁵

On ne peut faire plus synthétique. Et la comparaison est édifiante quand on met en relation ces deux lignes avec la description du *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, où Mahelot précise qu'il fallait « un antre » d'où émerge un lion et une autre ouverture, de l'autre côté de la scène où il sort. La doctrine classique est passée par là :

Chez les classiques il y a aussi le goût qui demande peu d'accessoires, tandis que sur la scène de Mahelot c'est plutôt le manque d'espace. Aussi y a-t-il beaucoup plus d'accessoires ici que sur la scène classique. Il y en a d'intéressants comme les turbans et un dard à la turque, presque les seuls témoignages d'un souci de couleur locale...⁵⁷⁶

L'époque n'était plus aux fantaisies baroques mais au sérieux et au contrôle : « Qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ». Il semble que le palais à volonté y parvienne : « Si vous voulez écrire une tragédie, prenez vingt-quatre heures, une salle dans un palais, de l'amour, du devoir, et quelques héros solennels... », résume Paul Hazard⁵⁷⁷. Mais que peut-il advenir d'oriental dans un tel cadre ? Il y a pourtant fort à faire si l'on considère la diversité des lieux où se tiennent les pièces de notre corpus : Alexandrie pour *La Mort de Pompée*, Babylone pour *Pyrame et Thisbé*, Séville pour *Le Cid*, Constantinople pour *Bajazet* et *Héraclius*, Hydaspes pour *Alexandre le Grand*, Jérusalem pour *La Mariane*, Mélitène pour *Polyeucte*, Messine et Palerme pour les comédies de Molière, Nicomédie pour *Nicomède*... Mais voici l'invariable description que nous en donne Laurent :

Rodogune.
Theatre est une salle de palais. Au second acte, il faut un fauteuille et deux tabourest. Au cinquiesme acte, trois fauteuille et un tabourest, une coupe d'or. (...)

Pompée.
Theatre a volonte. Acte premier, a l'ouverture, un trosne et un fauteuille et trois chaisse. Une urne pour le 4me acte. (...)

575 Henry Carrington Lancaster, *Le Mémoire de Laurent Mahelot, op.cit.*, p. 111.

576 *Ibid.*, p. 37.

577 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 252.

Nicomede.

Theatre est un palais a volonté. Une bague pour le cinquiesme acte. (...)

Le Cid.

Theatre est une chambre a 4 porte. Il faut un fauteuille pour le Roy. (...)

Polieutte.

Le theatre est un palais a volonte. (...)

Berenice.

Le theatre est un petit cabinet roialle ou il y a des chiffre, un fauteuille et 2 lestre. (...)

Mitridatte.

Le theatre est un palais a volonté. Un fauteuille, 2 tabourest. (...)

Solimand.

Theatre est un palais a volonté.

Aspare.

Palais a volonté.

Zaide, de Mr Genest⁵⁷⁸

Theatre est un palais a volonté. 5 chaise au 2me acte.

Cleopatre, jouee en decembre 1681.

Un palais a volonté et, dans le fonds, un entichambre. (...)

Alcibiade.

Theatre est un palais a volonté⁵⁷⁹

On retrouve donc pour chaque pièce de notre corpus le fameux palais à volonté, expression commode pour Laurent qui permet d'évacuer le problème de la description puisqu'elle est toujours identique, à laquelle on ajoute quelques éléments supplémentaires comme des chaises (parfois supérieures en nombre par rapport au maximum de personnages sur scène comme dans *Zaïde*), tabourets, fauteuils ou un trône, et quelques accessoires (une urne, une bague, une coupe d'or). Il n'y a donc aucun support réellement disponible à la couleur locale et orientale. La variété qui existait dans le théâtre du début du siècle n'est plus : l'Orient du théâtre tragique est une pièce unique interchangeable, aussi impersonnelle qu'une salle de classe. Dans la comédie, on trouve à peu près la même situation scénique :

L'Escolle des Jaloux

Le theatre est un jardin dans le fond et deux maisons sur le devant. Des billets.⁵⁸⁰

L'École des jaloux, aussi appelée *La Fausse Turquie*, est la comédie de notre corpus la plus orientale – avec *Le Bourgeois gentilhomme* – puisqu'elle se construit sur une mascarade savoureuse qui consiste à faire croire à un noble jaloux qu'il est prisonnier du Grand Turc à Istanbul. Le décor pourrait participer à cette illusion plaisante en mettant le spectateur lui-même dans une impression d'exotisme ou dans un exotisme incomplet, pour montrer justement que la

578 Il y a ici une erreur car la pièce est attribuée à Genest alors qu'elle est de La Chapelle.

579 Henry Carrington Lancaster, *Le Mémoire de Laurent Mahelot, op.cit.*, pp. 109-135.

580 *Ibid.*, p. 135.

fiction est imparfaite. Mais rien dans cette description minimaliste ne nous permet d'imaginer ce « jardin » dans lequel se joue une partie du deuxième et l'intégralité du troisième acte. De même pour les pièces de Molière :

L'Estourdy.

Théâtre est des maison et deux portes sur le devant
avecque leurs fenestre. Il faut un pot de chambre,
2 batte, 2 flambeaux.⁵⁸¹

Laurent ne mentionne même pas tous les accessoires nécessaires, comme la cassolette à l'Acte III, scène 12, l'argent et les bourses de l'Acte I et Acte II, la bague et la lettre de l'Acte II. On trouve pour *Le Bourgeois gentilhomme*, qui avait demandé tant de travail au chevalier d'Arvieux pour créer un spectacle empreint d'orientalisme pour satisfaire le roi en 1670, la description suivante :

Le Bourgeois gentilhomme.

Theatre est une chambre, une ferme. Il faut des siege, une table pour le festin et une pour le buffet,
les ustancilles pour la ceremonie.⁵⁸²

Des « ustancilles » de la cérémonie, nous ne saurons rien sous la plume de Laurent. Peut-être considère-t-il que le texte de Molière est suffisamment précis pour connaître les accessoires nécessaires pour transformer Jourdain en Mamamouchi. Peut-être que cela indique aussi que la cérémonie a été simplifiée puisqu'elle ne se joue plus à Chambord mais sur la scène limitée de Guénégaud. Est-ce tout simplement une forme d'efficacité du décorateur qui n'utilise ces notes que comme des pense-bêtes ou une forme de la paresse ? On pourrait le penser à la lecture des quelques passages où l'inévitable palais à volonté est remplacé par d'autres indications :

Bajazet.

Le theatre est un sallon a la turque. 2 poignard.⁵⁸³

Cette seule indication de « sallon a la turque », si elle est tout aussi lapidaire que les autres, en dit beaucoup : Michel Laurent fait un cas à part de l'espace scénique de *Bajazet*, preuve qu'il y a une recherche bien plus exotique pour cette pièce que pour les autres œuvres précédemment listées. On aura du mal à en savoir plus : est-ce que le salon turc contient un sofa, des coussins, une cafetière importée d'Orient ? Peut-être, mais alors d'où les décorateurs auraient-ils pu tirer ces éléments réalistes ? C'est peut-être dans l'utilisation des tissus qu'il faut chercher une différence, ou dans les motifs peints sur les châssis ? La mention des poignards est également intéressante car elle remet au premier plan le symbole de la violence ottomane, les « dards turcs » que Mahelot intégrait déjà à ses scénographies baroques. On peut donc penser à travers cette description extrêmement limitée que *Bajazet* est la plus orientale des pièces de notre corpus au regard de sa scénographie.

581 *Ibid.*, p. 127.

582 *Ibid.*, p. 131.

583 *Ibid.*, p. 113.

Laurent est plus prolixe sur une pièce ancienne de notre corpus, *La Mariane* de Tristan L’Hermite, qui nécessite visiblement plusieurs changements de décor :

Mariane.

Theatre est un palais au premier acte ; il faut un lit de repos, un fauteuille, deux chaisse. Au second acte, cette une chambre. Au troisieme, il faut un trosne, un fauteuille, un tapis sur le trosne, deux banc. Au quatriesme acte, il faut la prison. Au cinq, le palais et un fauteuille, et abaisser le rideau pour la fin.⁵⁸⁴

Le texte de Tristan L’Hermite évoque une « chaire d’alcôve » (v.701) qui n’est pas mentionnée par Laurent. Après sa condamnation, Mariane quitte effectivement l’espace royal pour se diriger vers la prison dans une logique de déplacement héritée du théâtre médiéval. Il semblerait que dès la fin des années 1670, on ait abandonné le changement de décor pour la chambre et la prison afin de retrouver l’unité du palais d’Hérode. Ici encore, malgré une description détaillée, on peinera à trouver un seul élément oriental pour figurer l’espace où ce tyran « arabe » règne.

Laurent ne fait pas mention de la pièce de Boisrobert, *La Vraie Didon*, qui n’a été jouée qu’une seule fois à la Comédie-Française. On y trouve également une division de l’espace scénique entre le palais de Didon et la tente d’où Hyarbas et Forbante dirigent le siège de Carthage. On peut se demander comment les comédiens la représentèrent le 25 septembre 1683. Le mystère reste entier : pourquoi avoir joué cette pièce méconnue, d’un auteur de la première moitié du siècle, une seule fois ? Pourquoi choisir une pièce aux vers si simples et qui pose des problèmes de mise en scène, selon les canons classiques ? C’est peut-être le signe que les comédiens sont attachés à ce premier théâtre, moins tenu, moins contrôlé que celui des génies du classicisme.

Ainsi, le théâtre français passe à première vue d’une scène « enrichie » à une scène « appauvrie ». Les notes de Mahelot et Laurent suivent la même évolution que l’écriture dramaturgique encadrée par les règles des unités : du foisonnement et de la variété, on passe peu à peu à l’unicité et à la retenue. Les décorateurs renoncent au décor multiple pour s’en tenir au palais à volonté, qui demande tout de même beaucoup moins d’efforts de mise en place. Mais il nous faut établir plus précisément pourquoi cette absence d’exotisme est acceptable à Guénégaud alors qu’elle ne le serait pas, dans la même période, à l’opéra. Ailleurs, on conçoit des décors fabuleux où l’exotisme et l’orientalisme peut sourdre et irriguer toute la scène.

B.1.3. LE RENFORT DE L’IMAGINATION

Cet espace abstrait, passe-partout, est peut-être un support à la rêverie plus efficient que le décor saturé de la scène dite baroque, qui se sent obligée de mettre sous le nez du spectateur tout ce qu’il doit imaginer. Pourquoi montrer le voyage quand on peut le raconter avec des mots qui seront propres à faire naître de manière individuelle des images bien plus fortes car teintées des références personnelles du spectateur ? Dans un débat réactualisé, c’est l’argument des défenseurs

584 *Ibid.*, p. 116.

des livres contre les amateurs d'adaptations cinématographiques : l'image vidéo contraint, informe trop et réduit la liberté du spectateur, là où le lecteur peut à sa guise tirer de sa propre expérience les éléments qui vont nourrir son parcours de la fiction. On comprend pourquoi l'art classique, qui s'adresse davantage à l'intellect qu'aux sens du spectateur, veut s'appuyer sur ses facultés d'imagination :

Racine estimait de toute évidence, à l'instar d'Aubignac, que la simple évocation diégétique des lieux traversés comme lieux réels, bien que le voyage ne le soit pas toujours - suffit à créer une image mentale finalement plus efficace qu'une quelconque réalisation scénique.⁵⁸⁵

Ce n'est pas ainsi que le formulent les théoriciens mais la question primordiale de la vraisemblance revient à admettre que la scène est défectueuse pour reproduire une vérité historique ou exotique car elle est matérielle, limitée, pauvre par nature. Il n'est donc pas de la première importance de savoir s'il y a un sofa ou non pour jouer *Bajazet* :

Plus qu'un cadre ou un décor, le sérail est, par excellence, le lieu tragique. Fermé par définition à tout regard étranger, domaine exclusif d'un seul être, il n'est le paradis de la jouissance que parce que l'interdit le cerne de toutes parts. Le seul lever de rideau est donc déjà transgression, et rend le spectateur complice, avant même qu'il en soit témoin, du drame inévitable (...)⁵⁸⁶

L'imagination du spectateur est déjà excitée par le simple fait de savoir qu'il observe un sérail et les premiers mots de la pièce lui confirment son privilège :

ACOMAT.

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

OSMIN

Et depuis quand Seigneur, entre-t-on dans ces lieux,
Dont l'accès était même interdit à nos yeux ?
Jadis une mort prompte eut suivi cette audace.⁵⁸⁷

Après ces premières paroles échangées dans le secret, la présence d'un plateau oriental ou d'un nécessaire pour servir le café n'ajoutera rien au plaisir du spectateur, invité à s'imaginer, le temps de la pièce, parmi ces visiteurs interdits que la vigilance du sultan absent a laissé entrer.

Le voyage vers l'Autre doit donc se faire par les mots au théâtre, mais ce n'est pas forcément le cas dans les autres types de spectacles :

Ceci explique que, dès lors qu'on eut admis l'adéquation entre le lieu et l'action, tout voyage sans incident notable ait été exclu de la représentation dramatique, soit en éliminant la multiplicité des lieux (comédie et tragédie parlées), soit en instaurant la séquentialité des décors multiples (théâtre lyrique et/ou à machines).⁵⁸⁸

585 Guy Spielmann, « Voyager au théâtre sous l'Ancien Régime, Problèmes dramatiques et solutions techniques », *op.cit.*, p. 190.

586 Alain Grosrichard, *Structure du sérail : la fiction du despotisme oriental dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979, p. 154.

587 Racine, *Bajazet*, Acte I, scène 1.

588 Guy Spielmann, « Voyager au théâtre sous l'Ancien Régime, Problèmes dramatiques et solutions techniques », *op.cit.*, p. 186.

Que ce soit pour le théâtre ou l'opéra, l'idée est d'être déjà là où la scène exotique se déroule pour éviter le moment du voyage. Sur la scène théâtrale, c'est la fable qui compte : on passera donc par la parole pour suggérer l'exotisme ; tandis que l'opéra ou le ballet sont des arts qui restent sensoriels et où le plaisir est d'abord visuel, en plus du plaisir proprement musical. Nous avons déjà évoqué ce point. Mais on aurait tort d'opposer radicalement le théâtre baroque et le théâtre classique sur la question de la représentation du voyage. Hormis quelques rares exemples, celui-ci n'est pas montré non plus sur scène, mais simplement rapporté en suivant une tradition épique. Le personnage est revenu d'un long voyage et l'évoque au passé : c'est le cas de Mithridate ou de Rodrigue.

Selon Guy Spielmann, « le voyage semble (...) mettre en question le fonctionnement de la *mimesis* dramatique, en particulier à travers le recours envahissant au récit. »⁵⁸⁹ On retrouve ici la distinction qu'Aristote établissait dans *La Poétique* entre le genre dramatique et le genre épique : Homère peut raconter avec beaucoup de force et de brio le voyage d'Ulysse mais le théâtre rend présent les personnages évoqués dans la fable : c'est ce qui donne une qualité supérieure à l'art dramatique selon le philosophe. Mais l'utilisation du récit pour pallier les manques mimétiques de la scène semble redonner l'avantage au genre narratif, capable de se faufiler là où le théâtre ne peut aller. La tentative des auteurs baroques, à la fois conteurs et dramaturges comme Scudéry, a été de rapprocher le plus possible les deux arts, au point de rendre présent au spectateur l'Autre absent par un processus quasi magique. La scène classique renonce à la (re)présentation physique pour construire un décor textuel et mental capable de tout représenter⁵⁹⁰ :

Dans le cadre de la dramaturgie aristotélicienne, de tels problèmes se dissolvent dans le principe que tout doit passer par le langage : non seulement la narration de l'histoire et la représentation des passions, mais aussi la plantation du décor (c'est le fameux "décor parlé") et, éventuellement, la description des costumes (...) ⁵⁹¹

La description devient essentielle pour faire exister le décor exotique. On en trouve un bel exemple dans la pièce de Pradon, *Pyrame et Thisbé* lorsqu'Amestris rappelle ce qu'elle a entrepris, à la suite de Sémiramis, pour Babylone :

AMESTRIS.
(...) Babylone (il est vrai) dans ses Places publiques
Eleva ma Statuë, & des Arcs magnifiques,
Pour marquer que mon cœur ennemy du repos,
Dans un Sexe si foible eût l'ame d'un Héros.
Depuis j'ay reconnu son ardeur & son zele,
J'ay rendu sa memoire et la mienne immortelle,

589 *Ibid.*, p. 238

590 La question n'est pas réglée aujourd'hui : rares sont les spectacles où l'on assiste à un parcours spatial effectif pour figurer le déplacement fictionnel. La vidéo peut certes être utilisée pour convoquer le lieu extérieur, mais cette solution s'apparente à celle utilisée par les décorateurs baroques du début du XVIIe : l'écran n'est qu'un châssis supplémentaire qui ouvre le décor fixe à une multiplicité. Le spectateur reste en place : c'est là l'aporie de toute dramaturgie du voyage.

591 Guy Spielmann, « Ton prince déguisé se présente à tes yeux : costume d'opéra et spectacle de l'altérité » in Anne Verdier (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Lampsaque, 2007, p. 65.

J'ay relevé ses murs, ses superbes jardins,
J'ay de Sémiramis achevé les desseins ;
Enfin, par mes travaux en miracles féconde,
Babylone se voit la Merveille du Monde.⁵⁹²

En quelques traits, voilà un tableau splendide de Babylone. La Chapelle en fait de même dans *Cléopâtre* où l'immensité des bâtiments égyptiens reflètent la démesure de ce peuple :

AGRIPPA.
(...) Que pouvez-vous, Seigneur, esperer dans ces lieux
Après avoir perdu vos Flotes et vos Armées,
Qu'une place en mourant parmi les Ptolomées,
Dans ces fameux Tombeaux, admirez des Humains,
Mais bâtis pour des Roys, et non pour des Romains ?⁵⁹³

Dans *Zaïde*, La Chapelle évoque également, par le biais de Zulemar, « Grenade, où sortis de l'Afrique / Les Maures ont fondé ce Palais magnifique... »⁵⁹⁴. L'évocation est forcément hyperbolique : « Dans l'imaginaire classique, en raison du code culturel et du code du genre, les lieux, comme les êtres et les discours, ne sauraient être que grands. »⁵⁹⁵

On constate que le procédé d'hypotypose trouve rapidement ses limites (« Construction verbale, le sérail reste un endroit fictif, situé en dehors du temps et de l'espace réel. Dès lors que l'on tente d'en préciser les mystérieux contours, le texte révèle d'importantes lacunes. »⁵⁹⁶) car les auteurs restent souvent évasifs et préfèrent utiliser des périphrases superlatives pour laisser au lecteur le soin d'imaginer un décor qui dépasse les limites de l'entendement humain⁵⁹⁷. La description de la parade au début d'Ibrahim de Madeleine de Scudéry procède de cette façon, évoquant un « tout mêlé avec un désordre si agréable et si plein d'art, et une confusion si riche et si belle, que rien n'approchait de la magnificence de ce trophée. »⁵⁹⁸ Madame de Villedieu, elle aussi écrit dans un autre conte que « Albirond n'avoit jamais rien veu de superbe que les meubles & les ornements de cette Maison (...) » Madame Laroche-Guilhem, dans *Almanzaïde*, déclare : « C'estoit là, que dans un Palais dont la magnificence surpassoit l'imagination, vivoient sous des loix un peu trop rigoureuses les plus grandes beautez de la terre. » Voilà des descriptions aussi vagues que suggestives. La même autrice dans *Histoire des favorites* énonce que « La Maison des

592 Nicolas Pradon, *Pyrame et Thisbé*, Acte I, scène 4, [En ligne], URL : <https://archive.org/details/PirameEtThisbeTragedie1724>

593 La Chapelle, *Cléopâtre*, Acte I, scène 5, [En ligne], URL : <https://books.google.fr/books?id=0IMUAAAAQAAJ>

594 La Chapelle, *Zaïde*, Acte I, scène 2, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/LACHAPELLE_ZAIDE.xml

595 Jean Emelina, « La Géographie tragique : espace et monde extérieur », in *Seventeenth Century French Studies*, n°12, 1990, pp. 112-113.

596 Marie-Christine Pioffet, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVIIe siècle », in *Figures de l'Orient*, Tangence, n°65, 2001, p. 19.

597 Voir à ce propos tous les exemples donnés par Marie-Christine Pioffet, *Ibid.*, pp. 17-19. Jean Baudoin dans *L'histoire négrepontique*, utilise par exemple la prétérition : « Je ne vous réciterai point au long comment le Palais était enrichi de tapis en broderie et de riches pavés de porphyre ni quels apprêts se faisaient pour les festins ni à quelles robes on travaillait pour Olympe. Vous vous figurerez mieux cela que je ne le vous saurais décrire. »

598 Cité par Robin Beuchat, « Orient et ornement : une autre approche de l'exotisme », *op.cit.*, pp. 96-97.

Empereurs Ottomans est toujours pleine d'objets agréables propres à dissiper les plus tristes idées, & c'est là que l'on voit ordinairement entrer ce qu'une infinité de climats divers ont de plus rare. »⁵⁹⁹ Mais la scène ne peut pas convertir cette magnificence périphrastique avec la même efficacité : soit il faut montrer – ce qui est impossible – soit il faut taire, car il serait impensable que les personnages s'adonnent à ce genre de descriptions sur scène, à la manière de Jean Bodin :

Je ne vous réciterai point au long comment le Palais était enrichi de tapis en broderie et de riches pavés de porphyre ni quels apprêts se faisaient pour les festins ni à quelles robes on travaillait pour Olympe. Vous vous figurerez mieux cela que je ne le vous saurais décrire.⁶⁰⁰

Un autre exemple de notre corpus rend l'idée de « décor parlé » évidente : dans le *Pyrame et Thisbé* de Pradon, à propos du fameux mur fendu de la légende, qui a permis aux amants de se connaître et de s'aimer, Thisbé déclare :

THISBE.
(...) Nos Palais se touchant (il t'en souvient Ismene)
Un Cabinet secret, pour flater nostre peine,
Malgré la résistance & l'épaisseur du mur,
Sembla se fendre exprés par un endroit obscur.⁶⁰¹

C'est à travers un récit au passé, dans une confidence on ne peut plus artificielle à sa servante, que l'héroïne évoque cet élément de décor qui n'apparaîtra, de fait, jamais sur scène. On se souvient que Shakespeare, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, se plaisait au contraire à faire figurer le mur, incarné par Snout, qui s'expliquait longuement sur son rôle (« Or songez que ce mur que je vous représente / A comme une crevasse, une petite fente. / C'est par là que Pyrame et Thisbé, nos amants, / Se sont souvent parlé, des plus secrètement. »⁶⁰²) avant d'estimer qu'il avait accompli sa tâche et de décider qu'il était temps de déguerpir. L'antithèse entre les deux procédés est tellement forte qu'elle permet de constater l'écart formidable qui sépare ces deux conceptions du théâtre⁶⁰³.

L'Orient, nous l'avons dit, n'apparaît pas de manière exotique si on attend de l'exotisme un système de représentation complet qui crée une ouverture sur un monde inconnu. Il est un ornement du discours, selon Robin Beuchat⁶⁰⁴, qui trouve d'ailleurs ce terme plus ancré dans son époque que celui d'exotisme. C'est plutôt par bribes, à la manière des peintures impressionnistes que le monde oriental se dessine : les noms des personnages, des lieux et quelques rares mots étrangers intégrés aux alexandrins classiques suggèrent un ensemble plus vaste qui serait l'Orient

599 Marie-Christine Pioffet, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVIIe siècle », *op.cit.*, pp. 17-18.

600 *Ibid.*, p. 20.

601 Nicolas Pradon, *Pyrame et Thisbé*, Acte II, scène 1.

602 William Shakespeare, *Songe d'une nuit d'été*, Acte V, scène 1, traduction de J. Malaplate, *Œuvres complètes, Comédies*, Tome 1, Paris, Laffont, 2000, p. 753.

603 Il est vrai que les deux pièces ne poursuivent pas le même but et que la comédie dans la comédie que montre Shakespeare constitue un argument supplémentaire pour considérer que le décor théâtral a toujours quelque chose de mesquin et de ridicule pour le spectateur railleur.

604 Voir sur ce sujet Robin Beuchat, *Orient et ornement : une autre approche de l'exotisme*, in Sylvie Requemora-Gros et Loïc P. Guyon (dir.), *Image et voyage, De la Méditerranée aux Indes*, p. 65 et suivantes.

comme cadre dramatique. Il nous faut donc explorer les espaces de ce « décor parlé » propre au théâtre classique et la rhétorique théâtrale, qui passe tantôt par la synecdoque (figure de rhétorique qui consiste à représenter un ensemble par une partie de cet ensemble), tantôt par l'hypotypose (qui consiste à décrire de manière très précise et vivante un lieu pour le rendre présent au lecteur, dans le cas du conte oriental⁶⁰⁵, et au spectateur dans le cas du théâtre), deux procédés qui permettent de donner à voir l'Orient.

Selon Pierre Voltz, « l'espace au théâtre se construit selon trois éléments : l'évocation du lieu global, la nomination du lieu particulier, et le mouvement des acteurs. »⁶⁰⁶ On pourrait citer de nombreux exemples de l'évocation d'un peuple ou d'un lieu oriental dans les pièces de notre corpus, mais l'œuvre de Desmarets de Saint-Sorlin nous permet de résumer ce procédé car les personnages eux-mêmes, ces « visionnaires », construisent une image verbale de l'Orient et le donne à voir par les mots. Mélisse est une extravagante jeune fille, éperdument « amoureuse d'Alexandre le Grand », comme l'écrit l'auteur au début de la pièce. Alors que Phalante tente de la séduire, elle lui indique qu'il ne peut souffrir la comparaison face à son idole :

MÉLISSE.

(...) Osez-vous comparer quelque pauvre héritage,
Quelque champ malheureux qui vous vint en partage.
Aux trésors infinis de ce grand Conquérant ?
Qui prodiguait les biens du pays odorant.
De la Perse, et de l'Inde, et souvent à des Princes
Comme présents légers a donné des provinces ?

PHALANTE.

Mais où sont ces trésors ? Les avez-vous ici ?

MÉLISSE.

Comme il les méprisait, je les méprise aussi.

PHALANTE.

Je perds ici le temps, elle est préoccupée
Par cette folle amour dont sa tête est frappée.⁶⁰⁷

L'évocation des conquêtes d'Alexandre conduit Mélisse à citer l'Inde et la Perse puis à mentionner les « trésors infinis » amassés par le guerrier dans ces pays orientaux. La réponse de Phalante revient à exiger de passer des belles paroles à la réalité matérielle, pour prouver à Mélisse qu'elle est en décalage avec le réel. Mais il n'y parvient pas.

Au début de l'Acte IV, Mélisse revient sur scène pour se lancer dans un monologue pour rappeler les faits illustres d'Alexandre, « Vainqueur de l'Orient » :

605 On trouvera souvent dans les contes orientaux de la fin du XVIIe et du XVIIIe (en particulier *Les Mille et une nuits*) des descriptions précises du décor : les tissus, tapis et coussins, l'ameublement mais aussi la beauté des vêtements, des bijoux, des accessoires portés par les personnages. Voir sur ce point *Costumes des Mille et une nuits*, *op.cit.*, pp. 11-28.

606 Pierre Voltz, « *Bérénice, Bajazet, Athalie* : réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », in *Racine, la Romaine, la Turquie et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*, Rencontres de Marseille, dirigée et éditée par Pierre Ronzeaud, Université de Provence, Paris, C.M.R., 1986, p. 52.

607 Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires, comédie*, Acte II, scène 1, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DESMARETS_VISIONNAIRES.pdf

MÉLISSE.

(...) Ou quand tu fis trembler, à voir ta jeune audace,
Le Danube glacé, l'Illyrie, et la Thrace : (...)
Puis quand ayant passé les flots de l'Hellespont,
Je vois dans peu de temps sur ton auguste front
Flotter superbement les palmes immortelles
Des combats du Granique, et d'Issus, et d'Arbelles :
Ou quand je vois ton char suivi de tous côtés
De Satrapes captifs, et d'illustres beautés,
De chameaux chargés d'or, de meubles magnifiques,
Les trésors amassés par tant de Rois Persiques ; (...)
Mais quand par trop de cœur je te vois engager
Au bourg des Malliens en un si grand danger,
En ce lieu malheureux, qui crut porter la marque
De l'indigne tombeau d'un si digne Monarque,
Je tremble en te voyant le premier à l'assaut.
Les échelles se rompre, et toi seul sur le haut
Qui frappes de l'épée, et du bouclier te pares
Du choc impétueux de mille traits barbares :
Mais l'effroi me saisit, et d'horreur je frémis,
Quand tu te lances seul dans l'enclos ennemi ;
Et que seul tu soutiens les puissantes attaques
Des plus désespérés d'entre les Oxydraques. (...)
Ô le charmant plaisir que je dois recevoir,
Si j'ai durant mes jours le bonheur de te voir !
Il me semble déjà que mon amour m'ordonne
Que je t'aie trouver en habit d'Amazone. (...)⁶⁰⁸

Le comique vient de l'exagération et l'accumulation des références exotiques, qui montrent la très grande connaissance qu'à Méliasse de la vie de l'Empereur. Citant des lieux comme la rivière Granique (où Alexandre a vaincu les Perses en renversant cent mille hommes selon la légende), Issus et Arbeles (deux villes de Cilicie où il triompha de Darius) ou des peuples comme les Malliens et les Oxydraques (peuples des Indes), Méliasse crée un monde dangereux mais qu'Alexandre, par son courage et ses qualités de guerrier, a subjugué.

Racine ne fait rien d'autre dans sa pièce *Alexandre le Grand*, rappelant, dès qu'il le peut, les victoires de son héros et de Porus, son ennemi. Alexandre déclare à son propos : « Avant que sur ses bords l'Inde me vît paraître, / L'éclat de sa vertu me l'avait fait connaître. »⁶⁰⁹ Cléofile, qui évoque également Porus : « Vous formeriez sans lui d'inutiles desseins, / La liberté de l'Inde est toute entre ses mains. / Sans lui déjà nos murs seraient réduits en cendre, / Lui seul peut arrêter les progrès d'Alexandre »⁶¹⁰. Les Scythes et les Persans, dominés par Porus, sont cités en exemple comme preuve de sa puissance. De son côté, deux fois, Alexandre est appelé « le vainqueur de l'Euphrate »⁶¹¹ Porus sait, lui aussi, vanter ses mérites : « Si son cœur dans l'Asie eût montré quelque effroi, / Darius en mourant l'aurait-il vu son roi ? »⁶¹² Puis avouant son désir d'anéantir Alexandre :

608 *Ibid.*, Acte IV, scène 1.

609 Racine, *Alexandre*, Acte IV, scène 2, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_ALEXANDRE.pdf

610 *Ibid.*, Acte I, scène 1.

611 À l'Acte I, scène 1 et Acte II, scène 2.

612 *Ibid.*, Acte I, scène 2.

PORUS.

J'avoueraï que brûlant d'une noble chaleur,
Je vais contre Alexandre éprouver ma valeur.
Du bruit de ses exploits mon âme importunée
Attend depuis longtemps cette heureuse journée.
Avant qu'il me cherchât, un orgueil inquiet
M'avait déjà rendu son ennemi secret.
Dans le noble transport de cette jalousie,
Je le trouvais trop lent à traverser l'Asie.
Je l'attirais ici par des vœux si puissants,
Que je portais envie au bonheur des Persans.
Et maintenant encor s'il trompait mon courage,
Pour sortir de ces lieux, s'il cherchait un passage,
Vous me verriez moi-même armé pour l'arrêter,
Lui refuser la paix qu'il nous veut présenter.⁶¹³

Jean Emelina écrivait que le théâtre classique continue « dans ses antichambres et dans ses palais à être hanté par d'immenses étendues »⁶¹⁴. L'Orient devient en effet une arène, un terrain de jeu, où deux personnages illustres, Alexandre et Porus, s'affrontent. Les peuples et les lieux sont des objets de conquêtes, au même titre que les femmes de la pièce : Cléofile et Axiane. Mais c'est un combat de mots qui se joue. De la fameuse bataille de l'Hydaspe, nous ne verrons rien. C'est un reproche que l'on fit à Racine. Le dramaturge insiste tout au long de la pièce sur le nom de cette rivière du Pakistan : évoquée au début de la pièce, par une didascalie que le spectateur ne peut connaître (« La scène est sur le bord de l'Hydaspe, dans le camp de Taxile »), puis par Taxile qui prononce le mot dans la première scène de l'Acte I, se plaçant avec « tout ceux que l'Hydaspe oppose à son courage ». C'est ensuite Ephestion qui annonce l'arrivée d'Alexandre aux rois indiens : « Mais l'Hydaspe malgré tant d'escadrons épars, / Voit enfin sur ses bords flotter nos étendards. »⁶¹⁵ Le mot est à nouveau prononcé par Porus qui personnifie « l'Hydaspe assemblant ses provinces » contre Alexandre, dans la même scène. On le retrouve ensuite dans une tirade d'Axiane à l'Acte IV, scène 2, où l'on apprend qu'Alexandre a fait « Tant de morts dont l'Hydaspe a vu couvrir ses rives », ce qui veut dire que la bataille est passée, sans avoir fait trop de bruit. La guerre reste un événement discret qui ne doit pas venir perturber les passions amoureuses de ces grands monarques. L'important est que cela permette à Alexandre de proposer à Axiane d'épouser Taxile pour devenir reine de ces contrées : « L'Inde et l'Hydaspe entiers couleront sous vos lois »⁶¹⁶. Évoquer le lieu suffit à lui donner une réalité physique. Le théâtre fonctionne de la même façon que les récits viatiques de l'époque, selon Sylvie Requemora-Gros : « L'exotisme des relations authentiques (...) réside essentiellement dans la nomination des lieux. Il en va de même pour le théâtre. »⁶¹⁷

613 *Ibid.*

614 Jean Emelina, « La géographie tragique : espace et monde extérieur », *op.cit.*, p. 111.

615 Racine, *Alexandre*, Acte II, scène 2.

616 *Ibid.*, Acte IV, scène 2

617 Sylvie Requemora-Gros, « Théâtre du séjour ou théâtre du parcours », in *Voyage et théâtre de l'Antiquité au XIXe siècle*, *op.cit.*, p. 143.

On le voit : la toile de fond textuelle de ces jeux galants est un Orient en filigrane, qui se construit par un procédé de synecdoque. Les noms de Porus et Taxile, d'Hydaspe et d'Euphrate, suffisent à nourrir l'imagination du spectateur et à lui faire comprendre qu'Alexandre est le maître incontesté de toute l'Asie. Comme les personnages de Visionnaires qui rêvent tout haut et transmettent leurs illusions à ceux qui les écoutent, les comédiens espèrent plonger les spectateurs dans la fiction orientale en s'appuyant sur le texte, dont le pouvoir d'évocation est indubitable.

La comédie est-elle plus libre lorsqu'elle choisit l'Orient comme cadre ? Moins assujettie aux idéaux de la noblesse que la tragédie, elle peut explorer des champs qui sont défendus au genre sérieux. L'exotisme est bel et bien présent dans les pièces de Molière, un exotisme que nous avons qualifié de « méditerranéen » puisque le dramaturge ne va jamais plus au sud que la Sicile, quand Montfleury reste en Espagne. Nous l'avons déjà dit, les autres pièces sont des affaires de Français : du Bourgeois au Parasite en passant par *La Rue Saint-Denis*, l'exotisme naît dans un contexte familial, et ce sont là encore les mots qui le permettent. Prenons l'exemple du récit d'enlèvement par les pirates – un classique du genre comique qui conduit des personnages à être séparés par le destin puis rassemblés au bon moment de la pièce – dans des œuvres comme *Le Parasite*, *L'Avare* ou *Les Fourberies de Scapin* : le moment de l'enlèvement est évoqué et n'est pas montré. Tout repose sur la puissance d'évocation de la parole : Scapin le sait quand il prétend que le fils d'Oronte a été pris en otage par les corsaires. Ce « *fourbum imperator* » (au même titre que Mascarille) connaît le pouvoir du langage pour construire une illusion. Oronte dans son sac visualise, et vit tout simplement, ce que les mots de Scapin – qui sont vite, il est vrai, complétés par de vrais coups douloureux – lui suggèrent.

L'Orient apparaît bien dans le raffinement des expressions ampoulées de Covielle et la drôlerie de ses baragouinages⁶¹⁸, mais le spectateur, contrairement à Jourdain, n'est pas dupe : il y a quelque chose d'évidemment parodique qui force à rire du monde oriental, avant même de le connaître vraiment. Il semble que la comédie, par son statut même, invite à faire un pas de côté et critique le décor textuel que le théâtre classique se donne pour tâche de créer. Tandis que la tragédie, par des références historiques ou géographiques précises, s'efforce de faire exister une atmosphère orientale crédible, plusieurs comédies s'amuse à en donner une version imparfaite, qui ne tient littéralement pas debout. Lélié, par exemple, dans *L'Étourdi*, est obligé de se déguiser en Arménien pour pénétrer dans la demeure de Trufaldin et être en présence de celle qu'il aime. Mascarille, qui le prépare pour son rôle, liste soigneusement les toponymes qu'il doit employer (la Turquie, la Barbarie, Tunis). Pour convaincre Trufaldin qu'il est un voyageur, il doit pouvoir parler des lieux qu'il a explorés, comme les auteurs des relations de voyage. Mais Lélié ne parvient pas à mémoriser les informations, s'embrouille (confondant Turin et Tunis) puis s'empêtre, malgré les appuis répétés de Mascarille, à la scène 2 de l'Acte IV.

618 Voir la troisième partie, p. 472 et suivantes.

La même scène a lieu dans *Le Parasite* dont Molière s'est – semble-t-il – fortement inspiré pour écrire *L'Étourdi* : afin de s'introduire chez Manille et voir Lucinde, Lisandre prétend qu'il est le fils de Manille. Fripesaucés lui donne alors les consignes à suivre pour réussir sa duperie :

FRIPESAUCES.

Il faut de la mémoire à qui sait bien mentir,
N'oubliez pas les noms de Jaffe ni de Tyr,
Vous citerez encor d'autres lieux de Syrie
Pour vous conduire enfin jusqu'en Alexandrie,
Où vous avez trouvé ce Marchand Marseillais
Qui vous a reconnu pour Chrétien, pour Français,
Pour natif de sa ville, et d'honnête famille,
Et vous a racheté.

LISANDRE.

Mais s'il faut que Manille
Me demande le nom de ce Marchand humain.

FRIPESAUCES.

Eh bien ! Vous répondrez qu'il s'appelle Romain.

LISANDRE.

De taille ?

FRIPESAUCES.

Médiocre, à qui le poil grisonne,
Et pour un trafiquant assez bonne personne.

LISANDRE.

Son logis ?

FRIPESAUCES.

Vers le port.

LISANDRE.

Sa femme et ses enfants ?

FRIPESAUCES.

Vous direz qu'il est veuf depuis quatre ou cinq ans.
Ne sauriez-vous tout seul fonder cette fabrique.

LISANDRE.

Je n'ai pas comme toi cette belle pratique :
Je ne sais point mentir.

FRIPESAUCES.

Allez, vous l'apprendrez (...) ⁶¹⁹

Tristan ajoute à la scène une dimension supplémentaire : il donne par l'entremise de Fripesaucés une recette pour créer la fiction orientale parfaite. Quelques noms exotiques, un port et des pirates : il n'en faut pas plus. Mais Lisandre, comme Lélie, ne parviendra pas à la tenir et la fiction tombera.

C'est d'ailleurs le même stratagème que Gusman choisit dans *La Fausse Turquie* : un enlèvement de (faux) pirates, qui ne sera que raconté par un des personnages. Mais Santillane se blesse le nez, rendant la fiction plus véridique encore. Il ne s'agit donc que d'y croire. Le théâtre du XVII^e siècle choisit le décor imaginaire plutôt que le décor matériel. Ce qui fait décor est ce que le spectateur veut bien concevoir spatialement : il repose donc sur la vraisemblance plutôt que

619 Tristan L'Hermite, *Le Parasite*, Acte III, scène 2.

sur une scénographie, bien qu'elle existe à son état le plus sommaire. La fiction ne dépend pas du lieu où elle se déploie, elle fait avec. La parole vient compléter comme elle peut le manque d'exotisme scénique : elle décore le décor.

B.1.4. UNE SCÈNE OBSTRUÉE JUSQU'AU XVIII^E SIÈCLE

Les tentatives très réussies du décorateur italien Servandoni à partir de 1728 permettent de rendre le décor d'opéra de plus en plus frappant de vérité. Il crée par exemple une peinture de l'embouchure du Nil pour Orion dont les rochers sont si bien peints et éclairés qu'ils suscitent des commentaires exaltés des spectateurs de l'époque. Mais, à côté de ces innovations, la scène théâtrale reste inchangée si l'on en croit l'analyse de Sabine Chaouche :

Les représentations à la Comédie-Française semblèrent, dans la première moitié du XVIII^e siècle surtout, peu coordonnées et peu "spectaculaires" dans le sens où peu de grands moyens étaient mis en œuvre pour créer une scénographie complexe. Doit-on seulement penser que les acteurs se contentaient d'un palais à volonté dans le genre tragique et d'un décor simple comme la chambre publique dans le genre comique ? Ou doit-on croire que les conditions matérielles de la représentation étaient insuffisantes et ne permettaient donc pas un épanouissement concomitant de l'ensemble mise en jeu et mise en espace, contrairement à l'Académie royale de musique ?⁶²⁰

Ici encore, on oppose l'opulence de l'opéra à la simplicité du décor théâtral. Les conditions matérielles sont là encore évoquées et en particulier une tradition récente, de moins d'un siècle, qui veut qu'on installe des banquettes sur scène. Comme l'explique Sabine Chaouche :

On avait installé, dès le XVII^e siècle, des chaises puis des bancs directement sur les ailes du théâtre. Les personnes de qualité avaient pris l'habitude de réserver leur place sur la scène, pour diverses raisons : ils étaient, d'une part, plus proches des acteurs et pouvaient donc mieux voir leur jeu ; ils avaient, d'autre part, l'occasion de se mettre en valeur puisqu'ils étaient inclus, de facto, dans un espace focalisant l'attention du public ; enfin, ils échappaient à la foule compacte et compressée du parterre et aux épisodes de violence qui y avaient lieu régulièrement.⁶²¹

Nous avons déjà mentionné dans la première partie comment l'espace de Guénégaud fonctionnait⁶²² et les distractions nombreuses à laquelle la salle contribue tout en voulant les éviter pour jouir du spectacle. La scène est très restreinte, les acteurs jouent au plus près de la rampe pour exister dans cette agitation. Il faut donc imaginer que tout décor est obstrué par une foule de personnes bien vêtues, qui bouche les ailes du plateau à jardin et cour. Ce sont les meilleures places, les plus chères, car elles permettent de voir, mais surtout d'être vus. Les comédiens ne pensent pas une seconde à renoncer à ces places car elles constituent une part non-négligeable de la recette. Mais en faisant ce choix pragmatique, ils renoncent à l'ambition de faire de la scène un lieu d'illusion. L'image offerte contient en effet l'élément propre à détruire toute vraisemblance scénique : l'image du public lui-même. La plongée dans l'espace fictionnel ne peut en effet se faire dans ces conditions, puisque le spectateur est toujours ramené à sa propre présence,

620 Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, op.cit., p. 70.

621 *Ibid.*

622 Voir l'introduction, p. 29, et la première partie, p. 143 et suivantes.

magnifiée par la qualité de ce public riche et souvent noble qui s'impose au regard de tous et qui parfois, se fait aussi entendre. Si l'on ajoute à cela la présence dans le fond du plateau de plusieurs dizaines de resquilleurs, familles, amis ou invités des comédiens et des employés du théâtre qui n'ont pas payé de places et viennent assister au spectacle comme ils le peuvent depuis les coulisses, on comprend qu'aucun décor ne peut réellement jouer dans ces conditions. Les comédiens tentent de remédier à ce problème (surtout pour des raisons financières) dans les années 1680, car le sujet est plusieurs fois évoqué dans les registres d'assemblée. Mais c'est le roi qui devra faire passer une ordonnance pour interdire l'accès aux coulisses.

Dès lors, à quoi bon figurer un harem, peindre un désert, ajouter du mobilier oriental ? La scène ainsi réduite ne peut plus tolérer que la présence des acteurs qui sont contraints à « jouer petit », sans trop de mouvement, à livrer le texte et à sortir de là où ils sont venus. Le décor de *Bajazet* avait peut-être l'ambition de représenter un salon turc, mais un salon peuplé de Français ! Ils sont quarante-quatre à payer pour être sur scène le 26 août 1683. On peut légitimement se demander si les comédiens font le même choix pour les pièces à machines comme *La Toison d'or*. Les apparitions et disparitions d'éléments semblent interdire la présence des banquettes. Les registres de la Comédie-Française semblent l'indiquer puisqu'on ne trouve aucune place sur scène vendue le 16 juillet 1683. Mais il y a quarante personnes le 11 et cinquante, le 9. Ces chiffres nous amènent à reconsidérer la posture des spectateurs de Guénégaud : loin d'être exigeants, ils prennent ce qu'ils peuvent voir du spectacle ; malgré la visibilité réduite, ils se concentrent sur les combats aériens et les vols de déesse, ils tentent d'apercevoir les décors peints en fond de scène. Ce positionnement n'est pas celui d'un spectateur absorbé, pris dans l'illusion théâtrale et goûtant paisiblement aux plaisirs de la fiction. Il s'agit d'un regard alerte : toujours prêt à se reconfigurer, à contourner l'obstacle visuel ou auditif pour obtenir en récompense un moment du spectacle. Dans ces conditions, l'Orient n'a pas besoin d'être représenté fidèlement. Il suffit qu'il soit cité pour que le spectateur complète par son imaginaire ce que la scène ne peut lui montrer.

La réforme de la scène théâtrale ne prend peut-être pas place dans la première Comédie-Française pour cette raison :

les auteurs du grand siècle furent contraints par la présence des spectateurs sur la scène à se priver de tout déploiement de figurants et d'effets scéniques lorsqu'ils travaillaient pour un théâtre public ; au contraire, composaient-ils une pièce pour la cour ou pour un couvent, ils changeaient immédiatement leurs conceptions.⁶²³

L'auteur pense certainement aux comédies-ballets de Molière comme *Le Bourgeois gentilhomme*, qui sont bien plus recherchées que les autres pour les raisons que nous avons évoquées. Mais il se méprend profondément lorsqu'il différencie les conditions matérielles de la cour et de la scène de la Comédie-Française. Tout visiteur qui désirerait trouver la salle de théâtre

623 Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p. 354.

à Chambord serait bien en peine car il n'y en a pas. Les représentations données pour le roi ou le dauphin à Chambord se font dans une des quatre salles principale du château. On ajoute des tapisseries pour couvrir les murs nus et blancs, on finit par peindre en polychromie les plâtres pour égayer le tout. Les piliers gênent la configuration, on décide donc de les retirer pour obtenir un espace plus ample, au lieu de construire une salle adéquate. Lorsqu'il ne s'agit pas des festivités prodigieuses conçues pour sa majesté, la scène est installée à la va-vite pour le spectacle (une demi-journée suffit pour monter le théâtre, puis l'on remet tout en état quand la représentation est terminée). Elle est en pente. Une anecdote nous permet d'imaginer que le décor n'était pas adapté au lieu puisque l'opéra de Persée en 1682 fut d'abord mis en place en plein air par erreur, puis reporté dans la salle du manège et le roi ne s'aperçut même pas de l'incident le soir venu. C'est dire la facilité d'installation du décor ! À Saint-Germain, Vigarani construit un théâtre provisoire en 1666. Il le restera. Même à Versailles, où le roi s'établit durablement, les spectacles sont donnés dans diverses salles sans qu'on décide d'un lieu fixe pour les représenter. Saint-Simon se plaint dans ses Mémoires de ce manque. Il faut attendre le début du XVIIIe siècle pour que la scène soit installée durablement dans l'emplacement du vestibule de la cour des Princes.

Il semble donc que, jusqu'au XVIIIe siècle, l'enjeu du décor reste minime, à la cour comme à la ville. Cette configuration perdure et sera à l'origine de l'échec de *Sémiramis*, la pièce de Voltaire de 1748, selon Sabine Chaouche :

Les effets préparés ne purent être réalisés correctement et donnèrent l'impression que l'ensemble de la mise en scène était ridicule quand bien même de spectaculaires jeux de théâtre avaient été élaborés.⁶²⁴

C'est à cette occasion que Voltaire prend conscience de l'importance de la scène. Il écrivait avant la première :

J'approuve de tout mon coeur le plan de la décoration sans l'avoir vu, je vous remercie, que M. l'abbé de Chauvelin fasse comme il voudra, tout sera bien fait. Pourvu que la pièce réussisse, ce n'est pas un morceau de toile barbouillée de plus ou de moins qui fait le succès de l'ouvrage.⁶²⁵

Voltaire, par sa remarque méprisante sur le décor, conçu comme « un morceau de toile barbouillée », se place dans le sentiment de son époque, qui continue à trouver l'*opsis* moins important que le *mythos*. Mais le même Voltaire change radicalement de discours quelques années après, dans sa lettre du 20 octobre 1761 à d'Alembert : « Ah ! si j'avais su ce que je sais ! Si on avait plus tôt purgé le théâtre des petits-mâtres ! Si j'étais jeune ! ». La purge aurait dû s'appliquer à ces spectateurs sur scène, dès sa première pièce. Mais il devait attendre l'incident de *Sémiramis* pour prendre conscience du problème.

624 Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, op.cit., p. 71.

625 Cité par Sabine Chaouche, *Ibid.*, p. 139.

Que s'est-il passé en 1748 et que contient cette pièce qui a fait changer le rapport de Voltaire à la scène ? L'argument de Sémiramis est simple : la reine de Babylone voit réapparaître son mari, Ninus, qu'elle a fait assassiner, sous le forme d'une ombre qui la hante. Elle doit se marier à nouveau pour calmer les mânes du mort. C'est Arsace, noble guerrier, qui est choisi. Mais Sémiramis apprend finalement qu'Arsace n'est autre que son fils. Si elle n'apparaît pas dans la distribution des personnages de la pièce, il y est néanmoins question d'une ombre, comme dans le théâtre shakespearien que le philosophe découvre lors de son voyage initiatique à Londres. Le théâtre élisabéthain laissait une grande place à l'action, la scène devenant un élément capital pour donner forme aux phantasmes du dramaturge, jusqu'aux limites du représentable⁶²⁶.

La pièce de Voltaire est ambitieuse : le décor est ample, à l'Acte I, « vaste péristyle au fond duquel est le palais de Sémiramis. Les jardins en terrasse sont élevés au-dessus du palais. Le temple des mages est à droite, et un mausolée à gauche, orné d'obélisques. » Il est bien plus complexe qu'une « toile barbouillée » et inclut des espaces signifiants pour l'intrigue. D'une scène rituelle dans le tombeau de Ninus, on passe dans le palais de la reine, lieu trouble où coexistent le visible et l'invisible puisque Sémiramis s'adresse directement aux fantômes qui la hantent. L'Acte III se déroule dans un cabinet du palais puis

Le cabinet où était Sémiramis fait place à un grand salon magnifiquement orné. Plusieurs officiers, avec les marques de leurs dignités, sont sur des gradins. Un trône est placé au milieu du salon. Les satrapes sont auprès du trône. Le grand-prêtre entre avec les mages. Il se place debout entre Assur et Arsace. La reine est au milieu avec Azéma et ses femmes. Des gardes occupent le fond du salon.⁶²⁷

On assiste à travers cette didascalie à la mise en place d'un véritable tableau, très travaillé où toutes les strates du pouvoir sont réunies. Le spectre de Ninus apparaît alors sur scène et c'est l'apogée de la tragédie :

ASSUR.
L'ombre de Ninus même ! ô dieux ! est-il possible ?

ARSACE.
Eh bien ! qu'ordonnes-tu ? parle-nous, dieu terrible !

ASSUR.
Parle.

SÉMIRAMIS.
Veux-tu me perdre ? ou veux-tu pardonner ?
C'est ton sceptre et ton lit que je viens de donner ;
Juge si ce héros est digne de ta place.
Prononce ; j'y consens.

L'OMBRE, à Arsace.
Tu régneras, Arsace ;

626 Voir à ce sujet Damien Chardonnet, "Sémiramis ou le retour délicat du merveilleux spectaculaire sur la scène institutionnelle de la Comédie-Française en 1748" in Martial Poirson et Jean-François Perrin (dir.), *Les scènes de l'enchantement*, Éditions Desjonquères, Paris, 2011.

627 Voltaire, *Sémiramis*, Acte III, scène 6, in Voltaire, *La Tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature*, Paris, P.-G. Le Mercier et Michel Lambert, 1749, pp. 94-95.

Mais il est des forfaits que tu dois expier.
Dans ma tombe, à ma cendre il faut sacrifier.

Sers et mon fils et moi ; souviens-toi de ton père :
Écoute le pontife.

ARSACE.

Ombre que je révère,
Demi-dieu dont l'esprit anime ces climats,
Ton aspect m'encourage et ne m'étonne pas.
Oui, j'irai dans ta tombe au péril de ma vie.
Achève ; que veux-tu que ma main sacrifie ?
L'ombre retourne de son estrade à la porte du tombeau.
Il s'éloigne, il nous fuit !

SÉMIRAMIS.

Ombre de mon époux,
Permet qu'en ce tombeau j'embrasse tes genoux,
Que mes regrets...

L'OMBRE, à la porte du tombeau.
Arrête, et respecte ma cendre ;
Quand il en sera temps, je t'y ferai descendre.
Le spectre rentre, et le mausolée se referme.

Cette scène, où la terreur et le respect des vivants s'expriment face à l'ombre du roi assassiné, aurait dû produire un effet extraordinaire sur le public, le soir de la première. Mais l'effet fut manqué : le tombeau est placé derrière les spectateurs et l'ombre n'arrive pas à se frayer un chemin parmi les « petits maîtres ». Cela provoque les rires de certains (on crie : « Place à l'ombre ! », ruinant toute la grandeur de l'entrée), mais surtout des plaintes, adressées directement à Voltaire. Ce dernier demande dans la lettre du 26 septembre 1748 qu'on crée « une nuit profonde » afin que l'entrée de l'ombre fasse « un effet terrible » si on joue *Sémiramis* à Fontainebleau et donne même des directives pratiques pour faire nuit noire dans la salle. Voilà Voltaire décorateur !

Marqué par l'expérience, il écrit dans la préface de *Sémiramis* (qu'il intitule « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne ») un attaque en règle contre le vieux théâtre et son espace encombré :

Un des plus grands obstacles qui s'opposent, sur notre théâtre, à toute action grande et pathétique, est la foule des spectateurs confondus sur la scène avec les acteurs : cette indécence s'est fait sentir particulièrement à la première représentation de *Sémiramis*. La principale actrice de Londres, qui était présente à ce spectacle, ne revenait point de son étonnement; elle ne pouvait concevoir comment il y avait des hommes assez ennemis de leur plaisir pour gêner ainsi le spectacle sans en jouir. Cet abus a été corrigé dans la suite aux représentations de *Sémiramis*, et il pourrait aisément être supprimé pour jamais. Il ne faut pas s'y méprendre un inconvénient tel que celui-là seul a suffi pour priver la France de beaucoup de chefs-d'œuvre, qu'on aurait sans doute hasardés, si l'on avait eu un théâtre libre, propre pour l'action, et tel qu'il est chez toutes les autres nations de l'Europe.⁶²⁸

Le détour par le regard extérieur, celui d'une actrice anglaise, permet à Voltaire d'attaquer la tradition des bancs qui est responsable de « priver la France de beaucoup de chefs-d'œuvre ». L'archaïsme barbare de notre théâtre est ensuite exposée :

628 *Ibid.*

[Les grands chefs-d'œuvre] méritaient d'être représentés ailleurs que dans un jeu de paume, au bout duquel on a élevé quelques décorations du plus mauvais goût, et dans lequel les spectateurs sont placés contre tout ordre et contre toute raison, les uns debout sur le théâtre même, les autres debout dans ce qu'on appelle parterre, où ils sont gênés et pressés indécement, et où ils se précipitent quelquefois en tumulte les uns sur les autres, comme dans une sédition populaire.⁶²⁹

La France est en retard sur les « autres nations de l'Europe » et doit réformer son espace théâtral de toute urgence. Le dramaturge fait des recommandations très pratiques pour donner naissance à ce « théâtre libre » qu'il préconise dans un passage très célèbre :

Un théâtre construit selon les règles doit être vaste ; il doit représenter une partie d'une place publique, le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple. Il doit être fait de sorte qu'un personnage, vu par les spectateurs, puisse, ne l'être point par les autres personnages, selon le besoin. Il doit imposer aux yeux, qu'il faut toujours séduire les premiers. Il doit être susceptible de la pompe la plus majestueuse ; tous les spectateurs doivent voir et entendre également, en quelque endroit qu'ils soient placés. Comment cela peut-il s'exécuter sur une scène étroite, au milieu d'une foule de jeunes gens qui laissent à peine deux pieds de place aux acteurs ? De là vient que la plupart des pièces ne sont que de longues conversations; toute action théâtrale est souvent manquée et ridicule.⁶³⁰

Par ces mots, Voltaire oriente déjà le théâtre vers le romantisme du XIXe siècle. La modernité de ce discours montre une impatience de créateur qui prend conscience des limites de son art et des possibilités inexploitées que la contrainte scénique empêche.

Il faut attendre 1759 pour que le comte de Lauraguais obtienne des comédiens que les places sur scène soient retirées contre une solide compensation (12 000 livres). Ce précédent fait rapidement loi et on laisse l'espace scénique aux acteurs seulement. Voltaire en est informé par lettres ; il écrit d'autres pièces orientales, comme *Tancrede*, où il pousse de plus en plus loin la recherche du spectaculaire : plus de décorations, de figurants, d'effets, de mouvements des comédiens. Comme il l'écrit dans son avertissement, les tragédies orientales « demandaient un appareil peu commun sur le théâtre de Paris »⁶³¹. Contrairement aux dramaturges de Guénégaud, Voltaire a tout lu sur l'Orient⁶³² : sa culture lui permet donc de documenter de manière très précise sa pièce puis de transmettre ses idées de réalisation aux comédiens, avec qui il travaille.

La couleur locale peut alors naître et le spectateur, entrer dans l'illusion orientale :

Cela fit le meilleur effet du monde, dit un des auteurs du temps; je crus même m'apercevoir que l'on entendait infiniment mieux la voix des acteurs. L'illusion est entière; on ne voit plus César prêt à déposséder un fat assis contre lui, ni Mithridate expirer au milieu des gens de notre connaissance (...)⁶³³

629 *Ibid.*

630 *Ibid.*

631 *Ibid.*

632 Selon Pierre Martino, « il y a bien en effet dans son œuvre beaucoup d'exagérations et de conclusions trop simples. Mais ce qui sauve malgré tout l'ensemble, c'est l'abondance, l'exactitude et même la minutie de l'information : récits de voyageurs, lettres des missionnaires, œuvres historiques, études savantes, traductions, Voltaire a lu tout ce qu'on pouvait lire alors sur l'Orient ; il a même recherché l'inédit et s'est fait communiquer des manuscrits enfermés dans la bibliothèque royale » ; Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 319.

633 Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, *op.cit.*, p. 453.

On voit donc que c'est une pièce orientale, *Le Cid*, qui instaura la tradition des banquettes sur scène, et qu'une autre pièce orientale y mit fin. L'Orient exige de l'espace pour se déployer, des décors pour rêver, sous peine de paraître bien mesquin et étriqué, servi uniquement par les mots prononcés par les comédiens.

B.2. L'HABIT FAIT-IL LE TURC ?

Le costume appartient à l'espace de la scène. Il peut en être le prolongement si la scène construit un univers visuel travaillé mais, dans le cas du théâtre de Guénégaud, nous venons de voir que le décor ne peut pas encore avoir la fonction de convoquer sur scène un monde extérieur pour nourrir l'imagination du spectateur. Si le décor ne « joue » pas sur la scène de Guénégaud, l'attention du public se déporte automatiquement sur le costume ou le jeu de l'acteur, comme l'explique André Blanc à propos de la Comédie-Française :

Comme le décor est banal et en partie caché par la présence de spectateurs sur la scène, la beauté des costumes et les jeux de physionomie, ainsi que quelques attitudes significatives, sont à peu près les seuls éléments qui se rattachent à une esthétique visuelle. Les mouvements excessifs sont naturellement bannis mais il ne semble pas que les gestes soient vraiment codés. (...) En revanche, on accorde la plus grande importance à la diction, dans laquelle il faut joindre exactitude, expressivité et harmonie.⁶³⁴

La création d'une vraisemblance scénique devrait alors elle aussi reposer sur le costume et le geste de l'acteur, capables de suggérer au public la provenance étrangère du personnage interprété. Y a-t-il là encore un costume purement textuel, ou l'habit de théâtre est-il à même de garder la mémoire esthétique, historique, sociale du milieu oriental et de le restituer sur scène fidèlement ? Pour répondre à ce questionnement, nous allons nous appuyer sur les recherches sur le costume au XVIIe siècle⁶³⁵ pour tenter de trouver des traces de vêtements orientaux utilisés pour représenter les pièces de notre corpus.

Pour montrer le statut indispensable du costume au XVIIe siècle, Christian Biet rappelle une scène du *Roman comique de Scarron* dans laquelle les comédiens refusent de jouer parce qu'ils n'ont pas accès à leurs costumes. Les habitants du Mans qui ne veulent pas être privés du spectacle leur prêtent alors des vêtements bigarrés qui leur permettent d'assurer la représentation. Christian Biet en conclut :

il a suffi d'introduire une rupture, une altérité pour que l'objet atteigne le degré d'écart voulu, accède au statut d'habit de comédie, et soit le support de cette transformation.⁶³⁶

Le terme d'altérité prend tout son sens dans le cas du costume oriental : si le décor ne suffit pas à créer l'exotisme, on peut penser que l'enjeu de l'habit porté par les comédiens est de construire

634 André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, op.cit., p. 19.

635 Nous utiliserons en particulier les ouvrages de Marie-Françoise Christout pour le ballet et d'Anne Verdier pour le théâtre.

636 Anne Verdier, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, op.cit., p. 6.

cet « écart » entre la norme vestimentaire des spectateurs (dont une partie se trouve sur scène à cette époque) et l'orientalisme de la fiction, qui place les personnages dans un espace autre. Christian Biet ajoute :

Lorsque le comédien revêt son habit, il est ainsi censé, dans le théâtre traditionnel, se confondre avec ce qui le définit, son apparence. (...) Arlequin ne peut être qu'Arlequin, Jodelet Jodelet et Tabarin Tabarin (...) ⁶³⁷

La comédie veut que l'habit fasse toujours le moine, sauf s'il y a manipulation mais le spectateur est alors informé de l'inadéquation entre le rôle et le costume. L'habit de Turc fait-il à la fois le Turc et la turquerie ? C'est ce que semble indiquer un moment essentiel du *Parasite* de Tristan L'Hermite où Fripesauces et Lisandre préparent un stratagème pour entrer en contact avec Lucinde, la fille de Manille enfermée au logis. Dans ce contexte de mascarade, le costume se trouve, selon le personnage de la servante Phénice, porteur d'identité :

PHÉNICE.
C'est à toi seulement d'instruire bien Lisandre,
Et le bien conseiller sur l'habit qu'il doit prendre (...) ⁶³⁸

Fripesauces se réjouit peu après, au début de l'Acte III :

FRIPESAUCES.
Tout va bien, tout va bien, nous avons acheté
Un bel habit d'esclave et défait un pâté (...) ⁶³⁹

Le costume est au cœur de la question de l'être et du paraître, profondément ancrée dans l'art théâtral. Pour que Lisandre devienne Sillare, le frère de Lucinde disparu en Orient, il faut qu'il prenne l'habit d'esclave. Cet accessoire doit donner de la vérité à son jeu, bien peu crédible par ailleurs. À l'inverse, quand le vrai forçat, père de Lucinde, revient d'Orient, son imposture est dénoncée par Phénice :

LUCINDE.
Phénice, c'est mon père, il n'en faut point douter.
PHÉNICE.
Quoi ? Si facilement se laisser affronter ?
Comment ? Cet imposteur, ce conteur de nouvelles,
Viendra s'insinuer pour rogner nos écuelles ?
Il revient de la mer tout seul dans trois bateaux,
Afin de nous gronder et tailler nos morceaux.
Avec ses caleçons, avec son bout de chaîne,
Voyez, n'est-il pas fait d'une belle dégainé ? ⁶⁴⁰

L'habit d'esclave est ici moqué alors qu'il est révélateur de l'expérience réelle de servitude du personnage. Phénice se méfie des apparences au moment où elles n'en sont pas, ce qui fait toute la saveur du quiproquo. Le costume devient donc un élément essentiel pour construire un monde. On se souvient des paroles de Covielle adressées à Madame Jourdain à la fin du *Bourgeois* : « Ne

637 *Ibid.*

638 Tristan L'Hermite, *Le Parasite*, Acte I, scène 4.

639 *Ibid.*, Acte III, scène 1.

640 *Ibid.*, Acte IV, scène 6.

voyez-vous pas bien que tout ceci n'est fait que pour nous ajuster aux visions de votre mari ; que nous l'abusons sous ce déguisement. »⁶⁴¹ En considérant que Jourdain est à la fois observateur passif et acteur au centre de la bourle, on voit que le costume participe à cet « ajustement » nécessaire entre la réalité et les visions du personnage, à l'image des visions théâtrales, ces fantasmes qui charment l'esprit des spectateurs pendant la représentation. Si tel est le cas, il s'agit donc de rechercher la trace de costumes orientaux des pièces de notre corpus, dans le dernier quart du XVIIe siècle. Trois sources peuvent être convoquées pour cela : les illustrations accompagnant les publications des œuvres, les inventaires et les références textuelles sur le costume.

Nous avons déjà démontré en première partie que l'Occident avait importé un grand nombre d'images de l'Orient, et cela dès le XVe et XVIe siècle pour l'Italie⁶⁴². Les érudits et les artistes ont donc à disposition un catalogue d'imageries orientales, complété par les gravures des relations de voyage, en vogue dans les années 1670. Nous avons vu que les descriptions souvent minutieuses des voyageurs comme Bernier, Tavernier ou Chardin pouvaient nourrir également l'imagination des dramaturges, comme ce fut le cas de Rycaut pour Racine. Tous ces éléments ont-ils été connus également des créateurs de costume et des comédiens ? Il faut faire dès à présent une distinction entre les décorateurs du roi comme Gissey, Bérain ou Baraillon qui ont à leur disposition des moyens financiers et des objets des cabinets de curiosité pour créer leurs modèles, et les comédiens de Guénégaud, qui doivent s'équiper avec leurs propres moyens, et en fonction de leurs connaissances de l'Orient, qui sont ordinaires.

Il faut analyser avec prudence les rares images de costumes orientaux dont nous disposons dans les publications d'œuvres théâtrales car elles sont une reconstruction picturale qui a pu s'écarter de la réalité scénique de l'époque. Dès 1620, Jacques Callot illustre le *Solimano* de Bonarelli, qui inspirera toutes les tragédies ottomanes avant *Bajazet*.

641 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte V, scène 7.

642 Voir la première partie, p. 66 et suivantes.

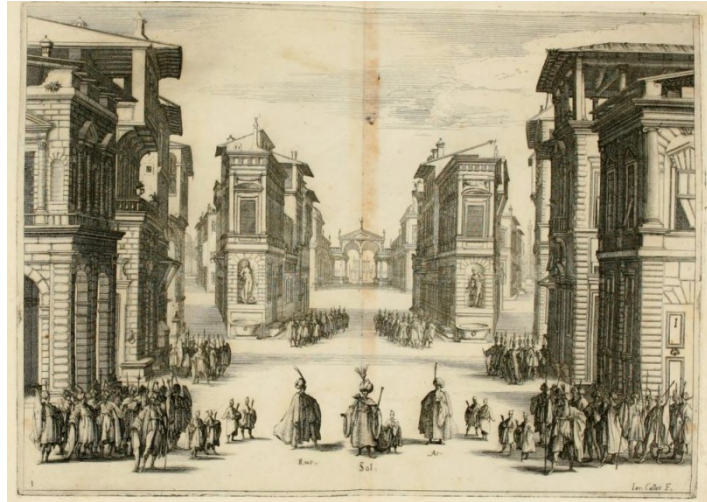


Figure 43: Gravures du frontispice et illustration de l'Acte I, scène 1 du *Solimano* de Bonarelli par Jacques Callot, 1620. Source: BNF / Gallica

Bien qu'en terme d'architecture, l'espace représenté soit indéniablement occidental (antique ou italien à considérer les toits des bâtiments), les personnages sont bel et bien vêtus à la turque avec turbans, aigrettes, tissus amples et flottants, barbes ou moustaches. C'est dire que le graveur français a connaissance en 1620 de la mode ottomane et la reproduit fidèlement. En toute logique, cinquante ans plus tard, les successeurs de Callot sont donc en mesure de reproduire tout aussi précisément le monde oriental, qu'ils connaissent en toute logique encore mieux.

Les illustrations qui accompagnent *Bajazet* nous intéressent particulièrement car on se rappelle que Racine avait réellement recherché une couleur locale et que le décor lui-même devait évoquer un salon à la turque. Nous disposons d'une première illustration qui précède notre période, émanant d'un recueil de pièces de Racine publié en 1676. On y voit un espace oriental très fortement marqué, avec un tapis et une grande toile intérieurs, et une ouverture extérieure faite de motifs floraux donnant sur un jardin en arrière-plan. Un croissant surmontant un bâtiment est bien visible. La différence est franche avec les dessins du *Mémoire de Mahelot* ou la gravure de la pièce de Richelieu qui restaient ancrés dans l'Antiquité. Les robes des femmes présentes sont amples et n'ont rien d'antique : des motifs sont visibles sur le vêtement d'Atalide qui s'évanouit. On distingue des plumes sur leur coiffe ainsi qu'un page noir à turban sur le côté droit. S'il s'agit

d'une gravure qui s'inspire de la représentation réelle de *Bajazet*, on a ici un vivant témoignage de l'orientalisme de la pièce.



Figure 44: François Chauveau, gravure illustrant le *Bajazet* de Racine, in *Œuvres de Jean Racine*, Paris, Jean Ribou, 1676; rééditée à l'identique dans une édition hollandaise: *Œuvres de Racine*, Amsterdam, Abraham Wolfgang, 1678. Source: BNF Gallica.



Figure 45: Mlle de Champmeslé dans le rôle d'Atalide dans *Bajazet*, École de Louis-Michel Van Loo, huile sur toile, milieu du XVIIIe siècle; Source: Angèle Dequier / Collection de la Comédie-Française

Dans une peinture plus tardive de l'entourage de Van Loo, célèbre peintre orientaliste du XVIIIe siècle, on découvre sur ce portrait de Mlle de Champmeslé, qui doit donc correspondre à la période étudiée, le costume d'Atalide. On a cru pendant un temps que la comédienne interprétait Roxane, mais il semblerait, d'après les Frères Parfait, que Racine revienne sur sa première distribution après quelques répétitions, donnant le rôle de Roxane à Mlle d'Ennebaut. Qu'elle soit en Atalide ou en Roxane, l'actrice arbore un manteau d'hermine rouge, un voile rayé comme le sont les indiennes de l'époque. Il y a donc également dans cette seconde représentation du vêtement un caractère tout à fait oriental. Mais s'agit-il d'une reconstitution ? Comment Charles André Van Loo aurait-il pu être témoin d'un spectacle où jouait la Champmeslé, qui meurt en 1698 quand Van Loo naît en 1705 ? L'aurait-il repris d'une illustration plus ancienne puisqu'il est capable de reproduire les traits de la comédienne sans l'avoir jamais vue ? Il est difficile de rien affirmer et l'on ne peut donc guère se fier à ce portrait pour déterminer si le costume oriental féminin était en usage dans les années 1680. À titre de comparaison, on peut analyser le costume de Mlle Rachel dans le rôle de Roxane au XIXe siècle : l'exotisme de l'habit est bien plus affirmé, avec un grand turban, des ornements et une forme de robe qui renforce le style oriental. Mais il y a plus d'un siècle de différence entre les deux costumes !



Figure 46: Mlle Rachel dans le rôle de Roxane dans Bajazet, gravure du XIXe siècle. Source: BNF Gallica

On dispose de plusieurs gravures de l'édition de 1682 des œuvres complètes de Molière pour analyser la représentation du costume oriental dans la comédie. Si les illustrations de *L'Étourdi* ou du Sicilien n'ont vraiment rien d'exotique (les personnages sont vêtus en costume de comédie

sans marque ni italienne ni orientale et Hali, le personnage vêtu à la turque n'est pas représenté), la représentation graphique de la scène la plus fameuse du *Bourgeois gentilhomme* est plus parlante : Monsieur Jourdain est en effet cerné par des hommes à turbans ornés de plume, tous moustachus ou barbus, habillés de longues jupes qui rappellent la forme de la djellaba ; l'homme au premier plan est équipé d'un cimenterre ; deux autres (peut-être le Mufti et son assistant) ont un chapeau pointu qui peut se rapprocher de la forme de certains couvre-chefs ottomans. Le décor à l'antique est en revanche des plus étranges car la pièce se déroule dans la maison de Jourdain, ce qui ne justifie pas la présence de colonnes et de bâtiments en parfait décalage avec l'architecture parisienne. Peut-être que la cérémonie plonge si fortement Jourdain dans l'illusion qu'il se retrouve transporté dans un ailleurs que le graveur Brissart associe à l'Orient (comme nous l'avons vu dans les planches de Mahelot). Nous avons déjà expliqué en quoi cette œuvre a un statut particulier mais cette illustration peut nous permettre d'imaginer comment la comédie-ballet est reprise sur la scène de Guénégaud : il faut en effet s'imaginer que les comédiens ne disposent plus de tout du faste de 1670 pour jouer la pièce et reviennent à l'essentiel. Le décor à l'antique pourrait être celui de Guénégaud, d'après ce que nous avons déjà dit sur le décor fixe des années 1670-1680. Mais ici encore, il est très difficile d'affirmer quoi que ce soit.



Figure 47: Le Bourgeois gentilhomme, gravure de Pierre Brissart in Les Œuvres de M. de Molière, Paris, Thierry, Barbin et Trabouillet, 1682; Source: BNF / Gallica

À la même période, à titre de comparaison, il semble que les comédiens italiens aient également intégré le costume oriental, d'après la gravure d'Arlequin chez les Turcs : la représentation des

costumes est très précise et fidèle à la réalité. Les personnages sont tous couverts de turbans à plume et les femmes (dont Arlequin déguisé), de coiffes ottomanes et de longues robes. Les décors sont eux aussi plus proches d'un palais turc que d'un temple romain ou grec car on peut voir dans la vignette du haut des arcs outrepassés, typique de l'architecture islamique.



Figure 48: Arlequin, Grand Vizir, gravure de Nicolas Bonnart, 1688; Source: BNF Gallica

Les gravures d'époque laissent supposer qu'il existe une trace d'exotisme dans la forme des costumes représentés mais on ne peut que supposer une adéquation entre l'image et la réalité. La gravure vient donner au lecteur ce dont il est privé hors de la représentation, à savoir la vision physique de la scène. Mais le dispositif est textuel et implique une transfiguration qui éloigne l'image de son double scénique. C'est le graveur et ses connaissances qui vont permettre d'enrichir une représentation peut-être moins précise du monde ottoman, tel qu'il est montré sur scène.

Il nous faut donc compléter cette première approche par une étude des éléments de la scène dont nous disposons encore aujourd'hui pour savoir s'il y a des costumes orientaux aussi authentiques que dans les autres divertissements de cour.

B.2.1. LE STYLE ORIENTAL À L'ÉPREUVE DU RÉEL

B.2.1.1. CE QUE LES INVENTAIRES NOUS DISENT DU COSTUME ORIENTAL

Molière et Racine écrivent symptomatiquement à la même période deux pièces, l'une comique et l'autre tragique, qui visent à produire un orientalisme fictionnel, dans une démarche explicite qui consiste à faire entrer l'Orient contemporain dans la dramaturgie française. Face au *Bourgeois*, *Bajazet* est la pièce la plus orientale de notre corpus, car elle émane d'une décision radicale de Racine de créer une forme de couleur locale, comme nous l'avons déjà dit, une idée qui n'avait pas été formulée aussi nettement par les autres créateurs dramatiques du théâtre classique. Robinet mentionne la beauté des costumes dans sa recension de *Bajazet* :

Sans avecque de grands adverbés
Décrire les habits superbes
Dont chacun d'eux est affublé,
D'Ennebaut et la Champmeslé
Entrent dedans leur caractère
D'une force, d'une manière
À toucher les cœurs les plus durs,
Fussent-ils plus Turcs que les Turcs,
Et jusqu'à donner de la crainte
Qu'elles aient, poussant trop la feinte,
Le sort des quatre grands acteurs
Morts des fureurs de leurs auteurs.⁶⁴³

Nous ne pouvons donc connaître précisément l'aspect des costumes de cette pièce puisque Robinet expédie leur description en utilisant la prétérition, laissant au lecteur le soin d'en imaginer la splendeur. Tout juste apprenons-nous qu'ils sont « superbes ». Aucun autre document ne peut nous permettre d'en savoir plus car nous ne disposons pas des inventaires de l'Hôtel de Bourgogne, où *Bajazet* a d'abord été créé.

Nous avons en revanche ceux de la troupe de Molière, qui ont été archivés et recensés par Madeleine Jurgens et Elisabeth Maxfield-Miller⁶⁴⁴ et étudiés par Anne Verdier et Didier Doumergue⁶⁴⁵. On trouve la description de l'inventaire suivant, fait à la mort de Molière :

une masne dans laquelle il y a un habit pour la representation du Bourgeois gentilhomme, consistant en une robe de chambre, raye double de taffetas aurore et vert, un hault de chausse de panne rouge, une camisolle de panne bleue, un bonnet de nuict et une coiffe, des chausses et une escharpe de toille peinte et indienne, une veste à la Turque et un turban, un sabre, des chausses de brocard musque garnis de rubans verts et aurore et deux pointz de Sedan, le pourpoint de taffetas garny de dantelle d'argent faux, le ceinturon, des bas de soye vert et des gandz aveq un chapeau garny de plumes aurore et vert (...)⁶⁴⁶

643 Robinet, *Gazette en vers*, 20 janvier 1672.

644 Madeleine Jurgens et Elisabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherche sur Molière*, Paris, Imprimerie nationale, 1963.

645 Anne Verdier et Didier Doumergue, « La Comédie-française et le secret des costumes de Molière », in Agathe Sanjuan (dir.), *L'Art du costume à la Comédie-française*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Éditions Bleu autour-CNCS, 2011.

646 Madeleine Jurgens et Elisabeth Maxfield-Miller, *Cent ans de recherche sur Molière*, *op.cit.*, pp. 566-567.

Cet inventaire a permis de savoir que la précieuse « indienne » du début de la pièce n'était qu'une robe de chambre de taffetas. Mais on constate aussi qu'il y a en la possession de Molière plusieurs éléments de costume orientaux : « une veste à la Turque et un turban, un sabre ». C'est vraisemblablement l'habit de cérémonie de Monsieur Jourdain. La matière de la veste, sa couleur⁶⁴⁷ et les ornements du turban ne sont pas décrits, mais on voit que les trois accessoires concourent à créer cet écart entre le costume de bourgeois et celui de Mamamouchi. Le vert, la couleur de l'islam, n'apparaît pas.

Un autre document nous permet d'imaginer le faste des costumes du Bourgeois : la facture payée à Baraillon en février 1671, soit quelques mois après les représentations de Chambord et de Saint-Germain. Celui-ci reçoit en effet la somme de cinq mille cent huit livres pour vingt-deux habits à 80 livres pièce, vingt-sept habits à 100 livres pièce, et 90 livres « pour un habit seul »⁶⁴⁸. Est-ce l'habit de Jourdain pour la cérémonie ? Cela n'est pas précisé mais l'on voit que des sommes importantes ont été dépensées par le roi pour les costumes de la comédie. De même, pour le ballet dans lequel prend place la comédie du Sicilien où plus de cinq mille livres sont dépensées (mais pas seulement pour la pièce). L'habit de Dom Père ne comporte visiblement pas d'éléments orientaux :

Item, un habit du Sicilien, les chausses et manteau de satin violet, avecq une broderie or et argent, doublé de tabis vert et le jupon de moire d'or à manche de toille d'argent, garny de broderie et d'argent et un bonnet de nuit, une perruque et une espée, prisée soixante-quinze livres (...)⁶⁴⁹

On sait par ailleurs que les comédiennes qui jouaient Isidore et Climène avaient obtenu de riches mantes du roi, tandis que La Grange avait reçu cent livres pour acheter le costume de son personnage, Adraste. Rien n'est dit du costume d'Hali (dont l'édition de 1682 précise qu'il est habillé en Turc), mais dans le même inventaire, on trouve « une chemisette et un hault de chausse à la Turque garny de dantelle d'argent faux, prisé dix livres ». Ces éléments pourraient être ceux d'Hali bien que Molière ne joue pas ce personnage. Le prix du vêtement prouve que la culotte en argent faux doit paraître riche mais ne l'est pas vraiment, puisqu'elle ne vaut que dix livres. Dans une autre malle, il y a « une robe ou veste de taptas rouge en petite broderie d'argent à la turque »⁶⁵⁰, sans qu'on puisse savoir dans quelle pièce ce costume était employé. On sait que Rosimond reprend les habits de Molière avec ses rôles. Rien ne nous permet d'affirmer que les autres comédiens ont continué à utiliser les malles de Molière après sa mort, mais on peut décemment supposer qu'ils ont gardé les habits de la représentation de Chambord, d'abord parce qu'ils continuaient pour une grande majorité à interpréter les mêmes rôles, ensuite parce qu'on ne

647 Etait-ce un costume de couleur verte, celle de l'islam ? Celle de la folie et du désordre depuis le Moyen Âge ? Il est impossible de le savoir. Voir sur le sujet Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017.

648 Madeleine Jurgens et Elisabeth Maxfield-Miller, *op.cit.*, p. 483.

649 *Ibid.*, p. 569.

650 *Ibid.*, p. 695.

trouve de mention de dépenses pour *Le Bourgeois* dans les registres d'assemblée qu'en 1693. Le 16 janvier 1693, un débat est en effet organisé autour de la question de louer ou de racheter les costumes de cette pièces. On lit par la suite, à la page du 22 décembre 1694 :

On a agité si l'on fera la dépense du Bourgeois gentilhomme aux dépens de la troupe ou si l'on se servira des habits qui seront fournis par Baraillon, et l'on a recueilli les voix pour et contre. Les voix recueillies verbalement, on a convenu de faire la dépense des habits de la pièce à condition qu'elle sera jouée dans quinze jours et pour cet effet qu'on la reprendra incessamment et sur si M. Poisson n'est pas prêt au rôle du Bourgeois gentilhomme pour ce temps-là, M. Guérin le jouera en attendant que M. Poisson y soit prêt.⁶⁵¹

On décide donc de racheter pour 1756 livres les habits et accessoires du Bourgeois gentilhomme et le comédien Le Comte avance sur cette somme 500 livres à Baraillon en janvier 1695, qui a donc probablement refait à l'identique les costumes en suivant les patrons de l'époque de 1670.

On voit enfin dans l'inventaire après la mort d'un autre comédien, La Thorillère, en 1680 :

un habit à la turque concistant en une veste brodée, moitié or et moitié argent fin et faux laquelle veste est d'un petit brocard or et noire, le deliment d'un brocard couleur de feu et noire garny d'une bordure d'argent fausse et d'une broderie d'or et d'argent finne, une marto fausse et un turban de gaze blanche, le tout prisé ensemble cent livres (...)⁶⁵²

On ne pourra savoir non plus pour quel rôle, comique ou tragique, l'acteur revêtait cet habit : Anne Verdier qui le mentionne ne nous donne pas plus d'informations sur ce point. La Thorillère jouait le rôle d'Hali lors de la création de la pièce : ce pourrait être celui-ci mais rien ne nous permet de l'affirmer. On voit en tout cas par la description précise du costume qu'il est constitué de broderies d'or et d'argent (parfois faux), il est donc le résultat d'un travail très minutieux et subtil. Il est d'ailleurs estimé plus cher que le costume unique de Baraillon, qui quant à lui était neuf. Cet habit est accompagné d'un turban, qui semble être l'unique accessoire indispensable pour jouer le Turc depuis le début du siècle⁶⁵³. Dans son Dictionnaire du costume, Maurice Leloir nous apprend que la taille des turbans turcs était énorme au XVIe et XVIIe, élément grotesque que Molière et Baraillon conservent dans la mise en scène du *Bourgeois*, pour diminuer ensuite au XVIIIe. Voici la description qu'il donne pour créer un turban :

C'était une longue pièce d'étoffe, laine, coton ou soie, prenant la haute calotte de drap ou feutre derrière la tête par le milieu et se croisant jusqu'à ce que les extrémités fussent rentrées dans les plis.⁶⁵⁴

651 Registres de la Comédie-Français, [En ligne], URL : <http://cfregisters.org>

652 *Ibid.*, p. 716.

653 « sous Louis XIII, l'exactitude du costume n'allait pas plus loin que de mettre des turbans aux Turcs. » in Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre, op.cit.*, p. 176.

654 Maurice Leloir, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires : des origines à nos jours*, Paris, Gründ, 2012, p. 373.

On peut supposer que les costumiers comme Baraillon avaient su reproduire la technique pour enrayer le turban ou avaient tout simplement imité son aspect extérieur pour éviter qu'il se défasse en pleine scène.

Voilà tout ce que les inventaires nous révèlent des habits orientaux de la troupe de Molière, mais certains indices, dans le texte des pièces du corpus, nous donnent d'autres éléments de réflexion. D'abord, ces fameux « Égyptiens, vêtus en Mores, qui font des danses mêlées de chansons » à la fin du Sicilien. Cette remarque même montre que le costume d'« Égyptiens » n'est pas celui du « More », qu'il y a donc des codes de différenciation entre les costumes orientaux. Ces inventaires nous donnent donc l'impression que le costume à la turque fait partie de la panoplie des comédiens. Mais le peu d'exemples que nous avons trouvés nous montrent que ce type de costume reste rare et a été créé pour des comédies-ballets financées par le roi. Il faut donc les concevoir comme des exceptions qui nous empêchent toute généralisation hâtive.

B.2.1.2. UN JEU ORIENTAL ?

Complétons cette étude des inventaires par celle de la distribution. Il est en effet intéressant de voir si les emplois (un rôle qui est systématiquement confié à un même comédien), qui sont assez répandus dans une troupe comme celle de Molière ou même dans la troupe réunie de 1680, fonctionnent aussi pour les pièces orientales. En d'autres termes, y a-t-il des corps et des attitudes de certaines actrices ou acteurs qui se prêtent particulièrement bien à l'interprétation des personnages orientaux ? Les vers dithyrambiques de Robinet, que nous avons déjà cités à propos des costumes, l'affirment : « plus Turcs que Turcs », les comédiens du *Bajazet* de 1672 étaient entrés dans leurs personnages au point de faire disparaître la limite entre la réalité et la fiction :

Et jusqu'à donner de la crainte
Qu'elles aient, poussant trop la feinte,
Le sort des quatre grands acteurs
Morts des fureurs de leurs auteurs.

Robinet mentionne tout spécialement La Fleur dans son rôle d'Acomat :

La Fleur tout de même s'acquitte
Du sien avec bien du mérite,
À savoir du premier vizir.
En le voyant avec plaisir,
Je crus, s'il faut que je le die,
Que le vizir qui prit Candie
Naguère, n'est pas si bien fait,
Quoiqu'il soit plus Turc en effet.⁶⁵⁵

De même, Madame de Sévigné s'extasie devant la puissance du jeu de la Champmeslé, que son fils Charles de Sévigné courtise, dans la lettre du 15 janvier 1672 :

655 Charles Robinet, *Lettres en vers, op.cit.*

Ma belle-fille m'a paru la plus merveilleuse comédienne que j'aie jamais vue ; elle surpasse la des Eillets de cent lieues loin ; et moi, qu'on croit assez bonne pour le théâtre, je ne suis pas digne d'allumer les chandelles quand elle paraît. ⁶⁵⁶

La remarque qu'elle fait dans la lettre qui accompagne une édition de *Bajazet* destinée à sa fille est parlante : « Voilà *Bajazet*. Si je pouvais vous envoyer la Champmeslé, vous trouveriez cette comédie belle ; mais sans elle, elle perd la moitié de ses attraits. »⁶⁵⁷ Elle attribue même tout l'intérêt de la pièce au jeu de l'actrice dans une autre lettre célèbre que nous avons déjà citée : « Je voudrais vous envoyer la Champmeslé pour vous réchauffer la pièce. Le personnage de Bajazet est glacé (...) »⁶⁵⁸. C'est dire que Champmeslé (ou Brécourt, ou Baron) n'ont pas su insuffler la même énergie dans ce rôle que Sévigné juge terne, ou que le personnage ne peut être animé, même par l'acteur le plus méritant, tellement il apparaît « glacé » dans le texte de Racine.

Dans les années 1680, il est difficile de trouver des recensions aussi détaillées pour les autres pièces de notre corpus. Mais nous pouvons connaître de manière globale la distribution des rôles à Guénégaud, grâce à un carnet rempli en 1685⁶⁵⁹ par La Grange à la demande des Gentilshommes de la chambre pour organiser les déplacements des comédiens à la cour. Il y rédige une liste de toutes les pièces du répertoire qui peuvent être jouées pour le bon plaisir du roi ou du dauphin, en précisant à chaque fois le titre de l'œuvre, son auteur et les rôles féminins puis masculins sur une page, sans autre commentaire.

Nous avons établi un tableau de comparaison des rôles orientaux (à notre connaissance) attribués à chaque acteur et actrice, du plus grand nombre de rôles au plus petit. Voici ce qui en résulte :

COMEDIENS	Nombre de rôles
Champmeslé ⁶⁶⁰	8
La Thuillerie ⁶⁶¹	8
Baron ⁶⁶²	7
Guérin ⁶⁶³	7
Dauvilliers ⁶⁶⁴	5
Beauval ⁶⁶⁵	5
Le Comte ⁶⁶⁶	5
Devilliers ⁶⁶⁷	4

656 Madame de Sévigné, *Lettres choisies*, op. cit, lettre du 15 janvier 1672.

657 *Ibid.*, lettre du 9 mars 1672.

658 *Ibid.*, lettre du 16 mars 1672.

659 La Grange, *Répertoire des comédies françaises qui se peuvent jouer à la cour*, 1685 (BN Mss fonds fr n°2509 57 feuillets dont 13 en blanc)

660 Champmeslé joue les personnages suivants : Bajazet (1672) ou Acomat (1685), Mithridate (en 1672 et 1685), Porus, Timagène, Félix, Prusias, Soliman.

661 La Thuillerie joue Acomat (1685), Mithridate (1672 et 1685), Pharnace, Paulin, Porus, Polyeucte, Soesme, Attila.

662 Baron joue Bajazet, Xipharès (en 1672 et 1685), Antiochus, Nicomède, Ptolomée, Ibrahim et Alamir.

663 Guérin joue Osmin (1672 et 1685), Pharnace, Arsace, Taxile, Albin, Phérore, Osmar.

664 Dauvilliers joue Xipharès (1672 et 1685), Taxile, Hérode, Acomat (en 1685) et Abderamen.

665 Beauval joue Arcas (en 1672 et 1685), Cléon, Araspe, le juge dans *Mariane*, Rustan.

666 Le Comte joue Paulin, Séleucus ou Oronte, le Capitaine des gardes et le juge dans *Mariane*.

Hubert ⁶⁶⁸	4
Raisin ⁶⁶⁹	3
La Grange ⁶⁷⁰	1
COMEDIENNES	Nombre de rôles
Mlle Le Comte ⁶⁷¹	10
Mlle Champmeslé ⁶⁷²	9
Mlle Guiot ⁶⁷³	7
Mlle Poisson ⁶⁷⁴	7
Mlle Raisin ⁶⁷⁵	4
Mlle Beauval ⁶⁷⁶	4
Mlle Dupin ⁶⁷⁷	1
Mlle Guérin ⁶⁷⁸	1

On constate un écart fort entre les rôles orientaux attribués à la Champmeslé et la Le Comte par rapport à Mlle Dupin et Guérin, comme entre La Thuillerie, Champmeslé ou Baron et Devilliers, Hubert, Raisin ou La Grange. D'après la biographie des membres de la troupe, il semble qu'aucun n'ait jamais mis les pieds en Orient, ni put avoir commerce avec le monde oriental. Leur interprétation repose donc sur l'idée qu'ils s'en font, ou n'est tout simplement pas différente des autres rôles.

On restera en effet prudent sur la question des emplois orientaux pour plusieurs raisons : il ne faut pas oublier les emplois comiques de certains acteurs comme Hubert par exemple, qui ont moins de rôles dans les tragédies, orientales ou non, et se retrouvent à jouer les seconds couteaux. Mais on voit que Mademoiselle Guérin ou Mademoiselle Dupin peuvent jouer des grands rôles tragiques ponctuellement, respectivement ceux de Mariane dans la pièce de Tristan L'Hermitte et de Cléopâtre dans *Rodogune*. On peut aussi estimer que les grands rôles tragiques reviennent de droit aux meilleurs de la troupe : Champmeslé et Mademoiselle de Champmeslé, Mademoiselle Le Comte, La Thuillerie ou Baron. Mais dans les rôles secondaires, Mesdemoiselles Guiot et Poisson figurent en bonne place, jouant systématiquement les rôles de confidentes dans un grand nombre de pièces du corpus. Et Mademoiselle Beauval interprète quelques-uns des plus beaux

667 Devilliers joue Bajazet (en 1685), Séleucus, Attale et Abendax.

668 Hubert joue Arbate, Fabian, Narbal et Casul.

669 Raisin joue Arbate (en 1672 et 1685), Ruttile, l'échanson dans *Mariane*.

670 La Grange joue Soesme.

671 Mlle Le Comte joue Roxane (1672 et 1685), Bérénice (en 1670 et 1685), Monime (1672 et 1685), Acophile, Pauline, Laodice, Cléopâtre de *La Mort de Pompée*, Salomé, Astérie et Charmion.

672 Mlle Champmeslé joue Atalide (en 1672 et 1685) ou Roxane (1672), Bérénice (en 1670 et 1685), Monime (en 1672 et 1685), Axiane (en 1685), Rodogune, Zaïde et la Cléopâtre de La Chapelle.

673 Mlle Guiot joue Zaïre (en 1672 et 1685), Phénice (en 1672 et 1685), Phoedime (1672 et 1685), Laodice, Antonice, Dina, Zaïde ou Fatime dans *Soliman*.

674 Mlle Poisson joue Zatime (en 1672 et 1685), Phénice (1672 et 1685), Phoedime (1672 et 1685), Cléone, Zaïde ou Fatime dans *Soliman*, Zindarise, Iras.

675 Mlle Raisin joue Atalide (1685), Axiane ou Acophile (1685), Zaïre (1672 et 1685).

676 Mlle Beauval joue la Cléopâtre de *Rodogune*, Arsinoé, Roxelane et Fatime.

677 Mlle Dupin joue la Cléopâtre de *Rodogune*.

678 Mlle Guérin joue Mariane.

rôles de reines tyranniques : *Cléopâtre*, Arsinoé, Roxelane. On pourrait donc dire que certains rôles orientaux, sans être exclusivement réservés, sont souvent confiés aux mêmes acteurs. Encore une fois, cette supposition repose sur une étude incomplète de la distribution puisque nous ne disposons pas de toutes les pièces du corpus, certaines n'étant pas mentionnées. Nous avons aussi compté le nombre de personnages différents, tout en sachant que certains pouvaient jouer deux rôles parce qu'ils connaissaient la pièce par cœur : la décision de leur confier un autre rôle ne tient alors pas de son caractère oriental mais de critères de commodité et d'efficacité, mais aussi du style et du caractère. Les mêmes comédiens (Baron, Champmeslé, la Champmeslé...) se retrouvent dans les rôles de Romains⁶⁷⁹ des pièces de notre corpus, preuve que la répartition ne se fait jamais de manière systématique et exclusive.

Pour la comédie, il y a moins d'intérêt à faire ce relevé, car les pièces du corpus ne mettent en scène que des Européens déguisés en Orientaux. Il n'y a qu'Hali qui soit vraiment un esclave turc : il est joué ici par Guérin, encore lui. On peut néanmoins comparer la distribution de la pièce du *Bourgeois* en 1670 et en 1685, pour mettre en évidence les changements notables sur les rôles liés à la cérémonie du Mamamouchi : M. Jourdain était joué par Molière, rôle que reprend l'acteur Rosimond à sa mort. Cléonte, joué d'abord par La Grange quand il était encore jeune, est repris par Dauvilliers. Le rôle de Covielle revient à Du Croisy qui devait déjà l'interpréter auparavant. On ne dispose pas d'informations sur le Mufti car La Grange ne dit pas qui remplace Lulli dans la version de 1685. Par élimination, on peut imaginer que c'est encore Guérin qui le joue, interprétant par ailleurs le Maître d'armes et l'Élève de musique, deux rôles très secondaires dans la pièce, tandis que Hubert interprète Mme Jourdain, en plus du maître de musique. Mais cela pourrait aussi être Brécourt ou Beauval qui ne jouent que dans la scène du tailleur.

L'étude de la distribution nous pousse à constater que des rôles récurrents sont donnés aux mêmes comédiens et comédiennes. Ces acteurs avaient-ils une technique spéciale pour interpréter ces rôles ? Comment faisaient-ils pour « jouer turc » ? Il est difficile de le savoir mais leur connaissance du monde oriental ne leur permet pas de nourrir leur jeu d'attitudes observées dans des conditions réelles. Comme nous l'avons vu auparavant, les sentiments étant toujours poussés à leur paroxysme dans les pièces de notre corpus, le jeu doit être appuyé, enflammé, sanguin. Chaud, comme le réclame Madame de Sévigné. Mais la diction et le geste sont-ils suffisants pour compléter la relative pauvreté du costume qui, à l'exception de ceux que nous avons cités, n'est que le résultat d'une combinaison hasardeuse d'éléments que les comédiens possèdent ?

679 Dans le *Cléopâtre* de La Chapelle (que La Grange attribue dans son carnet à Thomas Corneille), Antoine est interprété par Baron, Octavie par Mlle Beauval ; dans *Bérénice*, Titus est joué par Baron et Antiochus par Champmeslé ou Dauvilliers.

B.2.1.3. LE COSTUME ORIENTAL, UNE DÉPENSE TROP IMPORTANTE ?

L'argument économique est souvent invoqué pour expliquer le manque de recherche vestimentaire dans les habits de comédie de l'époque que nous étudions. La démonstration repose sur un élément important : les comédiens ont la charge de leurs costumes et deviennent donc propriétaires des habits qu'ils commandent pour telle ou telle pièce. Les inventaires de Molière ou de La Thorillière nous montrent que la richesse du comédien réside aussi dans ces malles qui peuvent se vendre plusieurs milliers de livres à la mort d'un membre de la troupe⁶⁸⁰. Cette garde-robe devient l'espace privilégié où l'on pioche des éléments bigarrés pour constituer le costume qui sera utilisé pour la nouvelle pièce. Les dramaturges font la distribution mais ne se hasardent pas à donner des indications sur les atours qui pourraient « coller » aux personnages. Le comédien, avec ses connaissances rudimentaires, devient donc le maître en la matière. Le souci esthétique se trouve contrebalancé par d'autres réalités, comme celle du financement du costume. Il constitue toujours une charge importante, jusqu'à plusieurs centaines de livres comme on a pu le voir dans les inventaires. Le comédien se demande donc si l'investissement va être rentabilisé.

Dans le cas du costume oriental, la réponse est évidemment non. Nous avons vu que les pièces exigeants de tels habits représentent au maximum 30 % du répertoire, et ce chiffre a tendance à baisser dans les années qui suivent 1680. Mais on compte seulement huit pièces qui requièrent un costume ottoman. Acheter un habit de sultan à perte semble donc un caprice que ne peuvent se permettre la plupart des acteurs de Guénégaud. Les tissus de costume doivent répondre à un cahier des charges strict, comme l'explique Christian Biet : à la fois rendre visible l'acteur sur la scène qui n'est éclairée que très sommairement par les bougies de la rampe et les lustres, et être « résistant au nettoyage : l'éclairage à la chandelle (...) noircit les habits, et les produits utilisés sont très agressifs. »⁶⁸¹ Cette remarque exclut les tissus orientaux, à la fois hors de prix et fragiles, même quand les étoffes proviennent de Venise. Louer un costume chez le fripier semble tout aussi compliqué : rien ne dit qu'il dispose des étoffes et des coupes voulues pour faire illusion. Il faut attendre le XVIIIe siècle pour que les couturiers, flairant la bonne affaire, s'emparent véritablement de la mode à l'orientale.⁶⁸²

Si l'on ajoute à cela un certain attachement aux traditions habituelles héritées des troupes réunies arbitrairement par le roi, on comprendra aisément pourquoi les comédiens préférèrent plutôt composer leur vêtement en utilisant leur propre garde-robe, qui comporte des habits à

680 Rosimond reprend une grande partie des costumes de Molière sans jamais s'acquitter de sa dette de 200 000 livres jusqu'à sa mort en 1686.

681 Christian Biet, préface de Anne Verdier, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, op.cit., p. 5.

682 « Pour se déguiser et pour préparer ces mascarades, il avait bien fallu se préoccuper des véritables costumes d'Orient ; les étoffes en étaient si riches et les ensembles si harmonieux, que l'ingéniosité des marchandes de modes, des couturières et des lingères fut tentée ; où trouver des ressources plus riches pour créer de vraies nouveautés ? » Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 351.

multiples usages. Ils utiliseront peut-être plus volontiers le casque empanaché – qui est d’ailleurs de carton et non de métal – que le turban encombrant. La règle est de faire avec ce qu’on a, ce qui est rappelé à l’occasion de l’assemblée ordinaire des comédiens du 6 décembre 1688 :

Il a esté resolu que chacun se fournira des choses et habits necessaires pour les Representations de son rosle (...) Et lorsqu’il y aura une piece nouvelle si quelqu’un a des propositions a faire pour quelques habits il les fera a l’assemblée et la Compagnie y deliberera.⁶⁸³

Un strict contrôle s’établit sur les dépenses de costume, mais aussi de décor :

Doresnavant les decorateurs ne feront rien faire par aucun Ouvrier pour l’Usage de la troupe sans en avertir la troupe (...) et si les decorateurs font quelque despence de leur Chef Ils en seront responsable et on leur rabattra sur leurs journées les despences qu’ils auront fait faire.⁶⁸⁴

Comme le résume Anne Verdier :

Les investissements de comédiens ne sont pas si considérables, à de rares exceptions près, car le public et l’acteur attendent d’abord du costume qu’il soit propre à frapper l’œil, qu’il soit adapté au besoin du corps et du mouvement et qu’il participe aux effets d’identification et d’admiration qu’il faut susciter dans l’immédiat de la représentation.⁶⁸⁵

Il est donc nécessaire de différencier une fois de plus les conditions matérielles ordinaires de la Comédie-Française et les conditions exceptionnelles de présentation d’un spectacle à la cour, comme dans le cas du Sicilien ou du Bourgeois gentilhomme, ce qui explique peut-être pourquoi les inventaires de Molière font apparaître des éléments orientaux. La troupe de Molière avait reçu du roi des beaux costumes de Grecques pour les rôles d’Isidore et de Zaïde, tandis que Baron avait obtenu du duc d’Aumont un vêtement estimé à huit mille livres. Le roi avait l’habitude, lorsqu’il aimait le théâtre, de gratifier les comédiens de quatre cents livres chacun (et cette somme est même doublée si un acteur joue deux rôles) pour compenser les dépenses d’une nouvelle création jouée à la cour. C’est une tradition qui remonte à avant le milieu du siècle puisque le duc de Guise offrait déjà de magnifiques costumes orientaux aux comédiens qui interprétaient Perside de Desfontaines. Cela semble être la condition pour que les habits soient authentiquement exotiques. Les généreux mécènes ont les connaissances ou l’autorité nécessaires pour encourager leur tailleur à reproduire fidèlement le style oriental.

De même, il y aurait de très belles ressources à puiser dans le cabinet royal pour décorer la scène de Guénégaud, avec ses tapis persans, ses vases de Chine, ses cimenterres authentiques ou copiées sur le modèle turc et ses meubles ottomans, mais leur place n’est pas sur une scène : ce sont des pièces de collection qui ne quittent pas Versailles. Les comédiens, nous l’avons dit, n’ont pas accès aux tissus et objets du monde oriental, qui commencent certes à affluer de l’Est mais qui restent réservés à des passionnés prêts à mettre le prix pour compléter la décoration exotique de

683 *Registres de la Comédie-Française*, Assemblée du 6 décembre 1688, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1688/index.html#page/38/mode/1up

684 *Ibid.*, Assemblée du 7 février 1686, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1686/index.html#page/5/mode/1up

685 Anne Verdier, *Histoire et poésie de l’habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, op.cit., p. 321.

leur salon ou trouver l'objet rare à mettre sous verre. La scène fonctionne différemment, dans une logique utilitaire, artisanale, peut-être rudimentaire, définitivement incompatible avec la magnificence orientale.

L'abbé d'Aubignac s'était plaint dans son ouvrage théorique des « mauvaises décorations » de la scène. Il est évident que les toiles peintes sont exécutées rapidement, sans souci du détail, car pour des prix si ridicules (environ trois francs par jour du temps de Molière), aucun artiste ne pouvait se donner le temps nécessaire pour produire un chef-d'œuvre. D'Aubignac proposait que ces dépenses soient assumées par l'État comme cela avait été le cas quand les troupes étaient sous la protection de seigneurs, mais il laisse toujours dans son système la charge du costume aux comédiens : « Les comédiens ne seront chargés d'autres frais que de leurs vêtements particuliers et de la récompense qu'ils donneront aux poètes »⁶⁸⁶. Alors que le roi se détourne du théâtre et n'est même pas prêt à payer les murs du futur lieu que les comédiens chassés de Guénégaud doivent acquérir, il n'est pas question qu'il demande aux Menus plaisirs d'alimenter un commerce parisien dont il ne jouit même plus lui-même, retranché à Versailles à partir de 1682.

Mais quand le roi s'offre un spectacle oriental, il est réussi. *Esther* de Racine, qui est jouée juste à la fin de la période étudiée, en 1689, en est un bel exemple : les dépenses pour les costumes, les trois décors et la musique sont extravagantes (15 000 livres auraient été payées par Mme de Maintenon seulement pour habiller les actrices) alors que la Couronne, déjà fortement endettée, se lance dans une nouvelle guerre contre le reste de l'Europe. C'est encore un sujet oriental qui est choisi par le dernier des grands dramaturges du siècle pour l'occasion, celui de la reine Esther qui protège le peuple juif contre les menées du cruel Aman, conseiller funeste d'Assuérus. Le 26 janvier 1689, les invités triés sur le volet, s'émerveillent de cette nouvelle création de Racine, qui n'a rien écrit depuis si longtemps. Une création orchestrée par la nouvelle reine, Mme de Maintenon, et interprétée par les jeunes filles du couvent de Saint-Cyr. La pièce est jouée dans le grand vestibule des dortoirs. Les jeunes filles sont rangées par ancienneté pour assister au spectacle. La salle est très éclairée, les décors peints par Borin sont impressionnants. Un vaste orchestre accompagne les chœurs. Les costumes sont authentiques : des robes à la persane⁶⁸⁷ couvertes de pierres précieuses, récupérées dans les habits de ballet du roi. Les six représentations font jaser tout Paris. Mais lorsque le roi demande à Racine une nouvelle pièce, le parti dévot pousse des hauts cris : il n'était pas convenable de dévoyer des jeunes filles pour en faire des actrices et l'on veut recommencer ? Que le sujet soit à nouveau biblique ne change rien à l'aspect ostentatoire et spectaculaire, très loin de la sobriété attendue dans un lieu comme le couvent de Saint-Cyr. Athalie est une pièce orientale mais totalement épurée, sans décor ni costume. Peut-être l'accomplissement de cet Orient textuel qui semble si beau, dégagé de toutes ses accessoires

686 Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op.cit.

687 Voir sur ce sujet Anne Verdier et Didier Doumergue, « Les costumes d'*Esther* ou le retour au désordre » in Lise Sabourin (dir.), *Conversations entre les Muses*, Nancy, PUN, 2006.

mimétiques. Le texte, rien que le texte. Un Orient même vidé de son public, qui ne s'expose que pour le plaisir de son unique spectatrice, Madame de Maintenon.

Athalie, qui n'avait eu aucun succès en 1691 puisque la pièce n'avait pas été vue, est rejouée au XVIIIe siècle, et rapidement rhabillée pour paraître en public : elle fut jouée par exemple lors du mariage de Louis XVI en 1770 et impressionna les spectateurs par son décor démesuré représentant le temple de Jérusalem :

[La scène] occupait entièrement le théâtre dont l'étendue est de plus de 100 pieds de largeur sur une profondeur égale (...) [Le décor était] infiniment plus imposant et plus vrai qu'il n'a jamais pu être sur le théâtre de la Comédie-Française. La partie inférieure du temple, fermée par un arrondi assez haut pour que l'œil ne perdît rien de la noblesse et de l'élévation de l'architecture dont elle était embellie, était terminée au fond par une colonnade circulaire au-dessus de laquelle on avait pratiqué une galerie destinée à recevoir une quantité considérable de prêtres et de peuples dans l'instant où Joad paraît sur son trône, entouré de ses défenseurs victorieux. (...) Les habillements ont contribué à l'effet général par la richesse et l'élégante simplicité qui les faisaient valoir respectivement et qui offraient un contraste heureux lorsque les soldats de la Reine, vêtus et ornés à l'antique, remplissaient un des côtés du théâtre.⁶⁸⁸

L'Orient a enfin trouvé sa dimension, mais nous sommes presque un siècle après la période que nous étudions et ce divertissement prend place à la cour du roi de France, ne l'oublions pas. Comme le souligne l'auteur de l'article, la comparaison avec le théâtre de la Comédie-Française se fait forcément en sa défaveur. Rappelons que la scène de Guénégaud devait faire 30 pieds de large, soit trois fois moins. Pour jouer oriental, il faut se donner les moyens de le faire et la quête de magnificence royale peut seule soutenir les frais et l'ambition d'un tel projet. Mais le style antique trouve toujours sa place dans cette représentation, comme en témoignent les dernières lignes de ce compte-rendu.

Si l'argument économique est à prendre en compte, les conditions matérielles ne peuvent à elle seules expliquer l'absence de l'Orient sur la scène du Français, car les comédiens savent investir des sommes conséquentes quand ils y voient un intérêt⁶⁸⁹. Samuel Chappuzeau, qui donne une image du fonctionnement du théâtre juste avant la période qui nous intéresse consacre un chapitre entier sur la « Grande dépense en habits » des acteurs et actrices :

Cet article de la dépense des comédiens est plus considérable qu'on ne s'imagine. Il y a peu de pièces nouvelles qui ne leur coûtent de nouveaux ajustements, et le faux or ni le faux argent, qui rougissent bientôt, n'y étant point employés, un seul habit à la Romaine ira souvent à cinq cents écus. Ils aiment mieux user de ménage en toute autre chose pour donner plus de contentement au public, et il y a tel comédien, dont l'équipage vaut plus de dix mille francs.⁶⁹⁰

Les registres d'assemblée des années 1680 font effectivement souvent état de dépenses exceptionnelles pour un costume, comme l'achat d'une toilette pour La Coquette et d'une robe

688 Extrait du Journal des spectacles de 1770, in Philippe Beaussant et Patricia Bouchenot-Déchin, *Les Plaisirs de Versailles : théâtre et musique*, Paris, Fayard, pp. 206-207.

689 Voir Jacqueline Razgonnikoff, « Sur la piste du costume : les archives de la Comédie-Française, in Anne Verdier (dir.), *Le Costume de scène, objet de recherche*, Lampsaque, 2014, p. 33.

690 Samuel Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Chapitre XXVIII, Grande dépense en habits, *op.cit.*, p. 111.

de chambre, un jupon et un corset » et d'un costume à dix louis d'or pour Régulus en 1688⁶⁹¹. On n'hésite pas à compenser généreusement l'achat de certains vêtements : 800 livres par an sont octroyés à Mademoiselle de Fréville, nouvellement intégrée à la troupe (pour peu de temps car elle sera renvoyée deux ans après), pour ses costumes et 200 livres supplémentaires sont offerts à la comédienne pour les « autres menus ornements » en 1684⁶⁹² ; un dédommagement est donné à la petite fille de Devilliers en 1683⁶⁹³ pour un des costumes du *Malade imaginaire*. Mais cela peut aller bien plus loin : en 1686, la troupe commande vingt habits de dragons à Baraillon pour la représentation de *Merlin dragon* et lui donne 300 livres pour les quinze premières représentations, puis huit francs par jour⁶⁹⁴. Pour le décor, les comédiens aussi décident de restaurer une toile qui s'est déchirée et a pourri⁶⁹⁵. Mais il est décidé aussi de faire quatre beaux portiques, un plafond peint avec des dorures pour la dernière pièce de Campistron⁶⁹⁶.

L'exemple de *La Toison d'or*, pièce à machines de Corneille précédemment créée en 1661, sur laquelle les comédiens misent pour concurrencer les autres théâtres en 1683, nous montre ce qu'ils sont prêts à mettre en place quand l'enjeu est crucial : la salle de Guénégaud est un espace parfait pour accueillir l'œuvre de Corneille car, en tant qu'ancienne salle d'opéra, elle dispose de tous les dispositifs nécessaires pour créer des illusions spectaculaires sur scène.

La Toison d'or, qui se déroule à Colchos, est une pièce orientale au même titre qu'*Andromède* qui prend place en Ethiopie. Elles auraient pu entrer dans notre corpus si la dimension mythologique n'y était pas si forte. Les indications de Corneille mêlent encore l'Orient à l'esthétique antique et il est difficile de trouver une marque de couleur locale dans les décors : ni au premier acte, avec les « statues de marbre blanc à l'antique » du grand jardin qui « portent sur leurs têtes des corbeilles d'or treillisées »⁶⁹⁷, ni la « rivière du Phase », fleuve asiatique qui va du Caucase à la Mer noire, où se déroule l'acte II, ne nous permet de voir un seul élément de couleur locale. Mais les tritons et les sirènes peuplent par contre cet espace. À l'Acte III, on se trouve transporter dans le palais du roi Aæte. Les colonnes torsadés en jaspe, les vases de porcelaine cohabitent avec des « statues d'or à l'antique, de grandeur naturelle »⁶⁹⁸ et les peintures de fables de la même période. Tout est recouvert d'or. Mais le palais se transforme en « palais d'horreur »

691 *Registres de la Comédie-Française*, Assemblée du 6 novembre 1688, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1688/index.html#page/38/mode/1up

692 *Ibid.*, Assemblée du 8 novembre 1684, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1684/index.html#page/55/mode/1up

693 *Ibid.*, Assemblée du 8 mars 1683, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1683/index.html#page/17/mode/1up

694 *Ibid.*, Assemblée du 6 mai 1686, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1686/index.html#page/17/mode/1up

695 *Ibid.*, Assemblée du 20 décembre 1683, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1683/index.html#page/95/mode/1up

696 *Ibid.*, Assemblée du 7 octobre 1686, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1686/index.html#page/28/mode/1up

697 Pierre Corneille, *La Toison d'or*, Paris, veuve G. Adam, 1683, p. 25.

698 *Ibid.*, p. 29.

sous l'effet de la magie de Médée, apparaît alors « tout ce qu'il y a d'épouvantable en la nature », que Corneille énumère : « L'éléphant, le rhinocéros, le lion, l'once, les tigres, les léopards, les panthères, les dragons, les serpents... »⁶⁹⁹. L'épouvantable est résolument oriental. Toute la sauvagerie de la faune est ici présente, associée à la figure asiatique de Médée, plus sorcière que magicienne. Des dragons et « monstres ailés » viennent compléter cette image sombre de l'orientalité démoniaque de Médée. Le spectaculaire de l'Orient est ici bien visible : « Tous les monstres s'envolent ou fondent sous terre »⁷⁰⁰. On imagine quel effet prodigieux cela pouvait produire. Plus encore, le combat dans les airs entre les compagnons d'Orphée et Médée à l'Acte V :

Zéthès et Calis fondent l'un après l'autre sur le dragon, et le combattent en milieu de l'air. Ils se relèvent aussitôt qu'ils ont tâché de lui porter une atteinte, et tournent face en même temps pour revenir à la charge. Médée est au milieu des deux, qui pare leurs coups, et fait tourner le dragon vers l'un et vers l'autre, suivant qu'ils se présentent.⁷⁰¹

Loret avait déjà vanté les qualités de cette « Pièce infiniment excellente » et évoqué « de grandissimes frais » le 19 février 1661 :

Cette pièce du grand Corneille,
Propre pour l'œil et pour l'oreille,
Est maintenant en vérité
La merveille de la Cité,
Par ses scènes toutes divines,
Par ses surprenantes machines,
Par ses concerts délicieux,
Par le brillant aspect des Dieux,
Par des incidents mémorables,
Par cent ornements admirables (...)

La dépense en est si « excessive » « Qu'on diroit qu'elle vient d'un roi ». Loret conclut avec humour sur des aspects bien terre à terre :

(...) On ne plaindra point pour cela
Pistole ni demi-pistole,
Je vous en donne ma parole.

Ce spectacle avait donné satisfaction au public de 1661 et les comédiens espéraient tirer de grandes recettes de sa reprise en 1683. Ils dépensent sans compter, faisant rédiger des mémoires au décorateur pour connaître le coût des machines et des peintures de ces paysages extravagants⁷⁰². Ils acceptent d'augmenter le paiement de Baraillon de quinze à vingt livres par jour pour louer ses excellents costumes⁷⁰³. Mais après neuf représentations, la mort de la reine vient perturber leurs plans :

699 *Ibid.*, pp. 30-31.

700 *Ibid.*, p. 34.

701 *Ibid.*

702 *Registres de la Comédie-Française*, Assemblée du 15 février 1683, [En ligne], URL: https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1683/index.html#page/14/mode/1up

703 *Ibid.*, Assemblée du 30 août 1683, [En ligne], URL: https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1683/index.html#page/66/mode/1up

Les Comédiens qui représentoient ce jour-là la Toison d'or, avoient déjà joué le Prologue, lors qu'ils apprirent la mesme nouvelle. Il fut question de congédier l'Assemblée en luy rendant son argent. Celuy qui a de coûtume d'annoncer, ne voulut point faire sçavoir sur un théâtre la mort de la Reyne à une grande Assemblée, & dit seulement que le malheur qui venoit d'arriver, estoit cause que l'on ne poursuivroit pas la Représentation de la Piece.⁷⁰⁴

La pièce est reprise en octobre après des mois et la dynamique est retrouvée avec des recettes satisfaisantes allant de 571 (le 2 décembre 1683) jusqu'à 1314 livres et demie (le 11 novembre 1683). Mais la pièce ne sera pas reprise après Pâques.

Ce spectacle nous montre qu'une pièce qui intègre l'Orient peut être servie par une mise en scène ambitieuse et coûteuse. Mais ce n'est pas l'orientalité de la pièce qui lui garantit ce traitement : si l'argument de la pièce repose sur la figure de Médée, qui est par sa dimension inquiétante une incarnation de la femme orientale, les comédiens reprennent avant tout une œuvre qui avait déjà rencontré le succès et se soucient moins de la couleur locale que de l'efficacité des machines et de la somptuosité des costumes et des décors.

B.2.2. LE COSTUME-ARGUMENT ET LE COSTUME EXTRAPOLÉ

Nous avons considéré la création du *Bourgeois gentilhomme* comme l'exemple le plus achevé d'orientalisme scénique dans la période que nous étudions. Or, Pierre Martino se montre très critique par rapport à la pièce :

À vrai dire *Le Bourgeois gentilhomme* n'a guère d'exotisme. L'œuvre, en elle-même, est d'une turquerie bien menue : et c'est dans le livret d'un ballet, dans les gestes traditionnels des acteurs, c'est-à-dire dans les accessoires, qu'il faut aller chercher quelques apparitions incertaines de l'Orient.⁷⁰⁵

Certes, le chercheur qui considère un panorama plus ample, allant jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, peut se montrer exigeant car il cite des exemples de figuration de l'Orient bien plus complets. Il reproche principalement au *Bourgeois* une approche superficielle du monde inconnu qui est abordé, approche propre à la comédie mais qui va être reprise paresseusement par les autres auteurs par la suite :

D'ailleurs, la pièce terminée, on s'en alla, sans plus se préoccuper de l'Orient que des déguisements que l'on porta à un bal masqué, une fois que la défroque en est tombée par terre : et on s'en remit aux circonstances du soin de faire paraître à nouveau l'Orient sur la scène comique. Toutefois les auteurs retinrent de cette première tentative une précieuse indication : si l'on voulait faire paraître l'Asie plaisante, il fallait représenter de préférence, avec des traits grossiers et superficiels, les formes les plus extérieures de la vie orientale.⁷⁰⁶

Le costume entre dans ce domaine de l'accessoire et contribue à construire, par son mode de fonctionnement ostentatoire, un Orient de la forme plus que du fond. Mais Pierre Martino reproche aux pièces les plus poussées de notre corpus de ne pas offrir plus qu'une image plate et

704 *Le Mercure Galant*, août 1683, pp. 54-58.

705 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 227.

706 *Ibid.*, p. 230.

superficielle de l'Orient. Il laisse dans l'ombre toutes les autres créations qui n'arrivent pas au niveau d'exotisme de *Bajazet* ou du *Bourgeois*, en les plaçant hors de son étude.

Nous avons choisi de faire le contraire : pour bien comprendre comment « joue » le costume oriental dans les années 1680, il ne s'agit pas de le juger avec les critères du XVIIIe, du XIXe ou du XXe siècle, mais de se placer dans la posture des participants à la séance théâtrale de l'époque. Or, que voient-ils sur scène ? Non pas les costumes recherchés de Baraillon, non pas la possible précision qui fait exception dans *Bajazet*. Ils voient des hommes et des femmes vêtus de costumes tantôt antiques et tantôt espagnols, voire antiques et espagnols puisque le mélange des époques et des styles ne blesse nullement l'œil à cette époque. Cette réalité scénique révèle bien plus qu'un simple choix par défaut, de la part des comédiens.

B.2.2.1. UN COSTUME ANTIQUE OU ESPAGNOL

Dans son ouvrage sur le costume, le Père Ménétrier rapprochait déjà l'Orient et l'Antiquité quand il s'exprimait sur l'habit de carrousel. Ces deux espaces permettaient de nourrir la fiction du spectacle d'événements à la fois dignes et éloignés du présent. Dans les pièces de notre corpus que nous avons rangées sous la catégorie de l'Antiquité orientale, il n'est donc pas étonnant que le vêtement grec ou romain prédomine. Nous avons évoqué les rares gravures des œuvres de Racine, Corneille ou Molière qui contenaient des éléments orientaux, mais il y a en face de celles-ci un grand nombre de gravures qui contredisent ce qu'elles semblent montrer. L'espace oriental peut difficilement être distingué de celui de l'Antiquité grecque ou romaine dans les deux illustrations des œuvres de Corneille ci-dessous :



Figure 49: Illustration d'Héraclius et de Nicomède, gravures de François Chauveau, Le Théâtre de Pierre Corneille, Rouen, Courbé et de Luine, 1660; Source: BNF / Gallica

Les personnages sont vêtus de tuniques et chaussés de cothurnes, armés de lances. Les décors sont constitués de constructions rectilignes et de colonnes. De même dans l'illustration de *Rodogune* par le même auteur, on aurait peine à trouver le moindre élément oriental dans le drapé des tuniques féminines, dans le siège à l'arrière-plan ou dans les tentures qui surplombent les personnages.



Figure 50: Illustration de *Rodogune*, gravure de François Chauveau, Le Théâtre de Pierre Corneille, Rouen, Courbé et de Luine, 1660; Source: BNF / Gallica

Plus étonnant, on trouve dans la même édition un *Polyeucte* habillé à l'espagnole avec un pourpoint, un haut-de-chausses et une toque à plumes. Mais il est aussi recouvert d'un plastron à la romaine. Pierre Martino note lui-même que « dans un aimable internationalisme s'unissaient l'antiquité et les temps modernes, toutes les parties aussi du monde »⁷⁰⁷. Le mélange est néanmoins étonnant : quand bien même l'union entre l'Orient et l'Antiquité serait acceptée, on assiste ici à l'apport d'un troisième univers, celui contemporain du vêtement espagnol. Peut-être que l'illustrateur conçoit mieux le lien esthétique qu'il y a entre l'univers romain et celui méditerranéen et latin de l'Espagne.

707 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 27.



Figure 51: Illustration de Polyeucte martyr, gravure de François Chauveau, Le Théâtre de Pierre Corneille, Rouen, Courbé et de Luine, 1660; Source: BNF / Gallica

Il semble que cette pratique soit répandue. Mademoiselle de Champmeslé joue elle aussi *Cléopâtre* dans la pièce de La Chapelle en costume espagnol⁷⁰⁸.

On sait par ailleurs que l'habit à la romaine était immanquablement associé à la tragédie, quelle que soit l'époque de la pièce, d'*Œdipe* à *Cinna*. C'est une tradition qui vient du ballet de cour où l'on représente les rois, les dieux et les héros de la mythologie ainsi⁷⁰⁹. Le costume romain est donc associé à la gloire et la bravoure et prend le lustre et la noble grandeur de cette période qui inspire aussi l'imagerie de Louis XIV. Il consistait pour les costumes masculins en un casque orné de grandes plumes, un justaucorps, une jupe ou un tonnelet qui descendait sous le genou, des cothurnes brodées qui montaient sur le mollet. Comme l'écrit André Blanc, « L'ensemble est dit costume "à la romaine". Que la pièce se passe en Grèce ou sur un autre rivage de la Méditerranée n'a aucune importance. »⁷¹⁰ Le Turban, associé par sa forme démesurée à la comédie, ne sied de toute façon pas à la tragédie. Peut-être que *Bajazet* est la seule tentative des années 1670-1680 pour imposer le style ottoman dans le registre tragique. On préférera le panache du casque pour magnifier le personnage.

Même dans les pièces du Théâtre Italien de la période, on retrouve la même pratique : Mezzettin qui se fait passer pour le plus grand représentant politique de Perse porte tous les éléments de l'habit romain décrit précédemment. Seul son visage assombri lui donne un aspect de More mais il peut s'agir aussi d'un masque de la Commedia, ce qui minimise la dimension orientale de ce détail. Pierrot porte un mélange d'habits romain et d'éléments d'époque avec la

708 Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, op.cit., p. 397.

709 Voir à ce sujet Anne Verdier et Didier Doumergue, « Distance antique et réalité scénique en 1646 : les véritables habits "à la romaine" dans *Le véritable Saint Genest* », in *Littératures classiques*, n°63, 2007, pp. 197-206.

710 André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, op.cit., p. 19.

fraise et le haut-de-chausses. Colombine n'a rien dans son costume qui indique qu'il soit d'Orient ou de l'Antiquité : elle porte une toilette toute contemporaine, ce qui est d'ailleurs assez logique car elle joue le rôle d'une Européenne dans la pièce.



Figure 52: Gravure pour Mezzetin, Grand Sophy de Perse, 1689, Théâtre de Gherardi, Tome 2, 1741. Source: BNF /Gallica

À la manière de Colombine, pour la comédie comme pour la tragédie, les femmes de Guénégaud portent des vêtements qui les mettent avant tout en valeur. Il ne s'agit pas de paraître dans la simplicité de la tunique antique mais de briller aux yeux de tous. Elles ont des robes longues, de hautes plumes sur la tête et le visage poudré. Elles rivalisent d'élégance, comme pour aller au bal. La tenue que portait Mademoiselle Molière dans *Circé*, qui marquait sa taille, a même lancé une mode, celle du manteau à la Sylvie. Le mélange entre l'habit et le costume de scène semble être la règle commune :

La Champmeslé jouait le rôle d'Iphigénie, de Phèdre et de Monime dans le costume de Mme de Montespan ou de Mlle de Fontanges. Pour toutes modifications aux habits de ville, les actrices se contentaient de charger de broderies le manteau à taille et l'habit de cérémonie, et surtout de se mettre sur la tête d'immenses panaches formant une couronne haute de plus d'un pied. Longtemps encore après, Mme Duclos et Mlle Lecouvreur jouaient Ariane ou la veuve de Pompée en costume de velours, poudrées et couvertes de diamants.⁷¹¹

Il semble donc que dans la majeure partie des pièces de notre corpus, il n'y ait rien à chercher d'oriental dans l'espace ni dans le costume. C'est déjà l'impression que l'on pouvait avoir à la lecture de ces pièces, qui ne mentionnent que très rarement des accessoires ou des éléments de

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 396.

costume ayant une importance dramatique. L'épée utilisée dans le *Cléopâtre* de La Chapelle blessa réellement Baron pendant une répétition car Dauvilliers, qui en était jaloux, l'avait remplacée par une vraie. C'est la seule information dont nous disposons sur les accessoires orientaux du Théâtre Guénégaud et elle ne nous enseigne qu'une seule chose : que l'épée aurait dû être fausse. L'authentique n'a pas besoin de prendre place sur scène pour plaire aux spectateurs.

Le rapport au costume se fait donc sans souci d'exactitude. Nous avons déjà évoqué le problème que pose la présence du public sur scène. Détruisant le spectaculaire du décor, elle brouille aussi la clarté signifiante du costume. Contrairement au ballet où les personnes de haute distinction entraînent dans la danse, se fondaient dans le groupe des comédiens et danseurs professionnels et participaient physiquement au spectacle, ces « petits marquis » ne jouent aucun rôle sur scène et jurent, par leurs beaux vêtements occidentaux, par rapport aux habits de théâtre orientaux.

Le dispositif théâtral fait de la scène un espace autoréflexif, miroir, qui doit renvoyer au Même plutôt qu'à l'Autre. La noblesse est représentée par les héros mythologiques, mais aussi par les héros ottomans de *Bajazet*. L'exotisme éloigne donc l'image représentée de leur double social, présent pour voir et être vu. Le théâtre n'est pas encore tourné vers l'extérieur. Si Voltaire, qui ne fait pas partie de cette noblesse, l'exige au nom d'une réforme nécessaire de l'art dramatique, les dramaturges de notre corpus n'ont pas un positionnement si radical. Les comédiens tolèrent l'envahissement des spectateurs sur scène qui assurent un revenu conséquent à chaque représentation mais renoncent à l'illusion orientale pour les spectateurs qui ne s'y trouvent pas. Pour les autres, une anecdote semble prouver que la magie opère :

Un jour, dans une représentation de *Rodogune*, Mlle Duménil qui passe pour avoir donné au rôle de Cléopâtre son expression la plus horrible et la plus complète mit dans ses imprécations une telle énergie que le parterre tout entier recula, saisi d'un mouvement d'horreur. Au même instant, un vieux militaire des plus élégants, placé sur le théâtre, également pris d'une sorte de délire, se précipita sur l'actrice et lui envoya un coup de poing formidable dans le dos, lui disant "Va, chienne, à tous les diables !" Mlle Duménil continua sans broncher jusqu'à la fin de l'acte, et après, s'approchant de son brutal interlocuteur, elle lui déclara qu'elle n'avait jamais reçu un éloge plus flatteur.⁷¹²

Il est pourtant encore trop tôt pour parler d'illusion scénique. L'illusion est un jeu entre la conscience et l'image qu'on lui propose. Elle est d'abord considérée comme une erreur d'appréciation, une fausse apparence, comme le mirage qui donne à voir un étendue d'eau en plein désert. Le théâtre, lui aussi, donne à voir ce qui n'est pas là : un héros, un dragon ou un sultan. L'illusion du théâtre est plaisante car elle demande au spectateur une posture d'acceptation de ce qui est montré. Les spectateurs de 1683 s'ébahissent devant des structures volantes représentant des dragons, mais personne ne croit voir réellement des dragons. Ils jouent à voir le dragon et ouvrent de grands yeux devant l'ingéniosité des mécanismes qui produisent l'illusion.

712 Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, op.cit., p. 373.

Ils restent conscients de l'écart qui perdure entre le dragon réel (si tant est qu'il existe) et le dragon représenté. Mieux encore, ils jugent de l'adéquation entre leur idée de ce que doit être un dragon et de ce que la scène leur montre. La *mimesis* n'est donc pas appliquée au sens strict : il n'y a pas d'adhésion totale mais une acceptation de la réalité présentée comme possible. C'est la notion de vraisemblance qui joue plus que celle d'imitation parfaite. Il en va de même pour le Turc. Sa forme est pour certains spectateurs aussi mystérieuse que celle d'un monstre fantastique. Mais si l'auteur dit que c'est un Turc, et si le comédien l'interprète ainsi, il est vraisemblable qu'un vrai Turc ne soit pas si éloigné de cette image. Le public l'accepte, mais garde probablement à l'esprit que c'est Champmeslé qui se cache derrière ce déguisement. L'écart persiste et même à la fin XVIIIe siècle, Marmontel recommande de conserver l'espace entre l'image et sa représentation pour que le spectateur puisse prendre conscience de la distance et donc prendre plaisir de cet écart. On imagine sans peine qu'un siècle auparavant, cette illusion est donc encore plus précaire.

B.2.2.2. UNE RÉFORME DU COSTUME ENCORE LOINTAINE

Les avancées du *Bourgeois gentilhomme* se sauraient être généralisées, contrairement à ce qu'affirment Anne Verdier et Didier Doumergue :

Les témoignages sur les costumes portés dans ces pièces sont rares mais il semble qu'ils prennent rapidement en compte la question de la vérité historique qui n'est autre que celle de la représentation la plus exacte possible de l'exotisme. L' "Autre" est celui qui est déguisé et il n'existe pas de meilleure manière de représenter son étrangeté que de le montrer vêtu selon ses propres coutumes.⁷¹³

Il est encore trop tôt pour parler de « vérité historique » car nous avons vu que les enjeux sont placés ailleurs pour les comédiens du Français. Comme le rappelle Pierre Martino :

Pendant longtemps on ne se préoccupa guère de la vérité du costume ; mais les actrices ne résistèrent pas toutes à l'attrait de paraître au public, sous un costume qui habillât nouvellement leur beauté connue.⁷¹⁴

Ce changement, que Martino met ironiquement sur le plan de la coquetterie féminine, est bien plus profond que cela. Alors que Zaïre se jouait « avec des habits de Polonais ou des dolmans et des pelisses de hussards »⁷¹⁵, Voltaire consacre ses émoluments d'auteur à perfectionner les costumes et décors de *L'Orphelin de Chine* en 1755, une autre pièce orientale mettant à l'honneur le terrible Gengis Khan. C'est à cette occasion que Mademoiselle Clairon fait sensation en abandonnant le panier et les manches pour paraître dans une troublante tenue composée « d'une double jupe d'étoffe blanche, d'un corset de cannetet vert orné de

713 Anne Verdier, « Le costume exotique ou "l'invention" théâtrale de l'altérité » (en collaboration avec Didier Doumergue), *op.cit.*, p. 379.

714 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 211.

715 Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, *op.cit.*, p. 466.

cartissane et de réseaux et glands d'or ; la robe ou polonaise était en gaze couleur feu et or doublée de taffetas feu »⁷¹⁶. Diderot applaudit l'initiative dans son *Traité de la poésie dramatique* :

Une actrice courageuse vient de se défaire du panier et personne ne l'a trouvé mauvais. Elle ira plus loin, j'en répons. Ah! si elle osait un jour se montrer sur la scène avec toute la noblesse et la simplicité d'ajustement que ses rôles demandent ! Disons plus, dans le désordre où doit jeter un événement aussi terrible que la perte d'un fils et les autres catastrophes de la scène tragique, que deviendraient, autour d'une femme échevelée, toutes ces poupées frisées, pommadées ? Il faudrait bien que tôt ou tard elles se missent à l'unisson. La nature, la nature ! on ne lui résiste pas ; il faut la chasser ou lui obéir.⁷¹⁷

Ce n'est pas la vérité historique mais le naturel qui est recherché dans la réforme du costume oriental, une nouvelle façon pour le vêtement de coller au corps de l'acteur et à son rôle. Mademoiselle Clairon récidive dans *Bajazet* pour le rôle de Roxane, provoquant l'émoi de Marmontel qui se souvient dans ses *Mémoires* : « pour la première fois, je la trouvais habillée en sultane, sans paniers, les bras demi-nus, et dans la vérité du costume oriental »⁷¹⁸. Le terme de « vérité » revient encore, une vérité nue ou presque, qui donne à voir ce qu'est une femme orientale, dans toute sa sensualité.

Le costume était contaminé par la pesanteur de la mode du temps. La réforme fut portée par Mademoiselle Clairon, Mademoiselle Rachel, Lekain puis Talma, au nom de la simplicité et de la vérité que demande la scène à l'orientale, puis toutes les autres scènes. L'Orient est producteur de révolutions dans l'histoire du théâtre parce qu'il constitue un défi scénique, pour peu que l'on sente le besoin de le relever. Le costume oriental permet de s'acheminer vers plus de liberté tout en conservant le faste et l'éclat que l'habit de théâtre doit avoir sur scène. Il est donc un terrain d'expérimentation dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle⁷¹⁹.

Selon Damien Chardonnet-Darmaillacq, cette réforme est moins esthétique que pratique⁷²⁰. Lorsque Lekain s'avance en ombre de Ninus, le bras rouge de sang, cela n'est pas du goût de Voltaire, qui écrit :

On dit que Lekain s'est avisé de paraître au sortir du tombeau de sa mère avec des bras qui avaient l'air d'être ensanglantés. Cela est un tant soit peu anglais, et il ne faudrait pas prodiguer de pareils ornements. Voilà de ces occasions où l'on se trouve tout juste entre le sublime et le ridicule, entre le terrible et le dégoûtant.⁷²¹

716 *Ibid.*

717 Denis Diderot, *Traité de la poésie dramatique*, in *Œuvres philosophiques et dramatiques de M. Diderot*, Amsterdam, 1772, p. 122.

718 Cité par Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 212.

719 Voir sur ce sujet *L'Art du Costume à la Comédie-Française*, Moulins, Centre National du Costume de Scène de Moulins, 2011.

720 Damien Chardonnet-Darmaillacq, « Repenser la réforme du costume au XVIIIe siècle : quand les enjeux pratiques priment sur les enjeux esthétiques », in Anne Verdier (dir.), *Le Costume de scène, objet de recherche*, *op.cit.*

721 *Ibid.*, p. 138.

Pour Damien Chardonnet-Darmaillacq, cette remarque inquiète est symptomatique d'un changement, pas seulement esthétique mais pratique, sur scène : « Tacher ses bras de sang, décoiffer ses cheveux et voilà que l'habit intègre la sphère d'un dramatique que l'on désire autant qu'on le craint »⁷²². La radicalité de Voltaire trouve ici ses limites : la peur de faire « anglais » montre que les réflexes classiques perdurent. De même pour le costume de Gengis Khan conçu par Lekain dont Voltaire se réjouit :

J'ay reçu, mon grand acteur, le dessein de la décoration chinoise. Comment voulez-vous que je renvoie un morceau dont je suis si content et qui vaut mieux que la pièce ? Je veux le garder, le payer. Si la pièce, malgré sa faiblesse, peut réussir, on en aura un peu l'obligation aux décorateurs, aux tailleurs, beaucoup aux acteurs, et nulle à l'auteur.⁷²³

Mais ce costume, que Voltaire modestement met au-dessus de son texte dramatique lui-même, n'est pas d'un exotisme poussé : quelques peaux de bête mais « les rayures rouges et or sont aussi utilisées pour l'habit grec et romain » et Lekain porte le « panache de plumes rouges et blanches »⁷²⁴ de l'habit romain. Le renoncement au luxe au nom de la simplicité n'est pas encore acté : les portraits de Lekain et Brizard dans les rôles du Mahomet de Voltaire montrent que le costume utilise toujours des matériaux recherchés (soie, velours⁷²⁵) et, ici encore, des éléments antiques : le manteau lui-même est repris, selon Joël Huthwohl, de l'*Œdipe* de Voltaire. Un dernier exemple prouve que la réforme se fait pas à pas : pour le mariage royal de Louis XVI et Marie-Antoinette, dans la représentation d'*Athalie* que nous avons déjà évoquée pour ses décors impressionnants, Mademoiselle Clairon porte une perruque poudrée, tandis que Lekain a des cothurnes, une cuirasse brodée en or et son costume est recouvert d'or et de pierres précieuses. Le retour en arrière est visible. La vraisemblance historique ne viendra qu'après. Même lorsque les comédiens veulent l'approcher, ils s'appuient sur les œuvres des peintres de l'époque classique comme Le Brun ou de leur époque comme David, qui ont réinterprété l'histoire à leur façon. La révolution devra attendre celle de 1789, preuve du « chemin qui reste à parcourir. Le costume de Saint-Val-Sémiramis n'a rien d'oriental ; celui de Dauberval-Assur est composite mais apparaît plus fidèle grâce à l'usage de la fourrure tachetée à la ceinture et sur les bordures de son manteau. Molé semble en revanche marcher dans les pas de Lekain, que ce soit pour *Hippolyte* ou pour *Enée* »⁷²⁶, lors de la reprise de *Sémiramis* en 1770.

À la fin du siècle, des exemples de pièces qui visent et atteignent la couleur locale que nous n'avons pu trouver ni au XVIIe ni au XVIIIe de manière systématique apparaissent. On peut

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ Cité par Joël Huthwohl, *Comédiens & Costumes des Lumières*, Miniatures de Fesch et Whirsker, Moulins, Centre national du costume de scène, 2011, p. 81.

⁷²⁴ *Ibid.*, pp. 81-82.

⁷²⁵ Pour les femmes, les tissus comme l'indienne ou la bayadère (à larges rayures) suffisent à citer l'Orient.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 78.

citer *Les Trois sultanes* de Favart ou *Abufar* de Ducis⁷²⁷. Dans la pièce de Favart, Mademoiselle Clairon (encore elle !) apparaît dans l'habit d'une véritable femme de harem, qu'elle copiera ensuite pour le rôle de Roxane dans *Bajazet*. Le salon oriental, qui devait être minimaliste dans la pièce de Racine en 1672 et 1680, est reproduit dans celle de Favart avec une très grande exactitude :

Le théâtre représente une salle des appartements intérieurs du sérail, ornée de tapis, de cassolletes, de sofas et autres meubles, selon la coutume des Turcs. Il y a un sofa garni de carreaux, placé sur l'avant-scène, à droite des acteurs.⁷²⁸

Le décor et le costume jouent enfin. L'orientalisme s'est développé depuis la publication des *Mille et une nuits* (1704), et les auteurs dramatiques sont en pleine connaissance de ce monde qui n'est plus du tout inconnu. Voltaire, Lesage, Chamfort, Favart ou Ducis ont toute la matière nécessaire pour se documenter et ont surtout l'envie de restituer avec vraisemblance cet espace. Mais même quand la scène reproduit fidèlement l'univers oriental, les spectateurs et critiques trouvent quelque chose à y redire. Si la pièce de Ducis, *Abufar*, impressionne (moins par son intrigue que par sa mise en scène du désert arabe⁷²⁹ et ses nombreux figurants), un critique trouve le moyen de l'attaquer justement sur sa perfection mimétique :

On peut observer aussi qu'il y a trop de détails propres aux mœurs arabes. Il semble que quand un poète met sur la scène des mœurs étrangères, il n'en doit montrer que ce qui est nécessaire à son sujet. Le reste occupe aux dépens du sujet même ; et d'ailleurs ce qui ne s'explique pas très bien, et de soi-même, aux yeux d'un peuple léger et frivole, court risque d'exciter le rire, là où le poète est le plus en droit d'espérer des larmes.⁷³⁰

Cette critique montre qu'à l'aube du XIXe siècle la scène est encore soupçonnée de détourner l'attention du spectateur sur l'essentiel de l'œuvre dramatique qui reste le texte. L'accessoire oriental, même démultiplié, reste accessoire. La couleur locale est vue comme une surimpression qui enveloppe et fait disparaître la qualité dramatique du texte théâtral. On s'inquiète que le « peuple léger et frivole » ne comprenne pas la beauté de l'œuvre ainsi exposée et qu'il applaudisse pour les mauvaises raisons, tirant son plaisir de l'aspect oriental, plus que du génie occidental de la tragédie.

727 Pour connaître la scénographique complexe de cette pièce, voir Jean-François Ducis, *Abufar ou La famille arabe*, Martial Poirson, Paris, L'Harmattan, 2014.

728 Charles-Simon Favart, *Soliman second ou Les Trois sultanes*, Acte I, scène 1, Paris, Stock, 1908, p. 5.

729 L'acteur Talma aurait même emprunté une tunique provenant d'Égypte au peintre Louis-François Cassas pour jouer son rôle, preuve de cette recherche vériste du costume.

730 Le Journal de Paris, 4 avril 1795, cité par Martial Poirson, « Scènes d'Orient, regards d'Occident. Images et imaginaires orientaliste dans *Abufar* (1795) de Ducis », in Sylvie Requemora-Gros et Loïc P. Guyon (dir.), *Image et voyage, De la Méditerranée aux Indes, op.cit.*, p. 207.

B.2.2.3. UN AUTRE RAPPORT À LA SCÈNE : LE COSTUME EXTRAPOLÉ

Nous avons vu qu'au XVII^e siècle, le costume a plusieurs fonctions, suivant qu'il intervient au théâtre, à l'opéra, dans le carrousel ou dans les festivités de cour. Pour se ravir de la beauté des étoffes, il faut aller voir les carrousels ou les opéras : la diversité s'y exprime dans toute sa splendeur et même si l'image est invraisemblable, elle est appréciée car elle comble les sens du spectateur. Au théâtre, le costume endosse un rôle différent. Nous avons établi que le cadre n'était pas réaliste, qu'il ne peut pas l'être en 1680, car l'espace est toujours renvoyé à son existence réelle, parisienne et contemporaine. Dans cette configuration, le costume aurait pu avoir vocation à porter cette touche d'exotisme dont la scène manque. C'est la conception du costume-signe qui fonctionne encore aujourd'hui sur scène, dans des mises en scène qui choisissent l'esthétique du plateau nu, mais qui créent par un élément (accessoire ou vêtement, couvre-chef...), même minime, la spécificité d'un personnage ou d'un décor. Le costume est donc un vecteur visuel qui nourrit l'imaginaire.

Roland Barthes, dans son célèbre article « Les maladies du costume de théâtre »⁷³¹, analysait la marge de manœuvre du metteur en scène pour créer un « bon costume ». Il semble que les critères qu'il retient puissent s'appliquer au costume tel qu'il est conçu pour la scène de Guénégaud. Le costume « malade », frappé de trois hypertrophies (hypertrophie de la vérité historique, hypertrophie de la beauté formelle et hypertrophie de la somptuosité), serait celui que nous avons trouvé dans les divertissements de cour, du ballet au carrousel. Roland Barthes cite d'ailleurs l'opéra comme meilleur exemple d'un lieu où « la vérité de l'ensemble est effacée par l'exactitude de la partie »⁷³² et « considère comme un signe inquiétant le fait d'applaudir les costumes »⁷³³, ce que les observateurs du Grand Siècle font continuellement dans leurs comptes-rendus. L'argent se donne à voir et la magnificence de la pièce représentée donne une « restitution spectaculaire et rassurante » de la somme investie par le spectateur (on se souvient que c'est exactement sur cela que conclut Loret à propos de *La Toison d'or*). La cour et les spectateurs qui peuvent se payer le spectacle « en ont pour leur argent ». Il ne s'agit nullement de condamner ces formes de divertissement – Barthes le fait au XX^e siècle au nom d'un renouvellement de l'art dramatique qui s'est appesanti depuis qu'il est devenu « bourgeois » au XIX^e siècle – mais de voir que les remarques de Barthes permettent encore mieux de saisir la spécificité du spectacle de cour par rapport à celui de la Comédie-Française : l'opéra ne fait qu'« accentuer le divorce des créateurs », « réduire l'œil à une conjonction aveugle de performances », mais les spectateurs de l'époque apprécient la dimension fragmentée de cet art qui offre à chaque sens une récompense et qui invite à applaudir chaque créateur individuellement car il y a donné le meilleur de son talent. Le

731 Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, pp. 137-146.

732 *Ibid.*, p. 139.

733 *Ibid.*, p. 140.

« fouillis des décors peints, le va-et-vient incessant des choristes bariolés, toutes ces surfaces inutilement chargées, font de l'homme une silhouette grotesque, sans émotion et sans clarté » pour Barthes, mais certainement pas pour Louis XIV et ses contemporains qui ne placent pas l'art de l'acteur à la première place du plaisir esthétique dans l'opéra, à la différence du théâtre.

À l'inverse du costume d'ostentation ainsi décrit, l'habit de théâtre échappe à la majorité des critiques adressées par Barthes. Il n'est ni vériste, pour les raisons que nous avons déjà indiquées, ni esthétiquement très recherché : Barthes cite significativement le théâtre grec, élisabéthain et la Commedia dell'arte pour la qualité de ses costumes, mais omet de parler du théâtre français du XVIIe. Face à la richesse des costumes shakespeariens « venus des garde-robes seigneuriales », les exemples similaires dans la troupe de Molière ou à la Comédie-Française, que nous avons cités, sont rares. Sur la scène de Guénégaud aussi « la richesse coûte trop chère, on se contente du simili, c'est-à-dire du mensonge. Ainsi ce n'est même pas le luxe, c'est le toc qui est hypertrophié. »⁷³⁴, comme l'écrit Roland Barthes à propos des costumes lustrés de son époque. Mais l'œil du public est-il assez exercé pour savoir faire la différence entre le simili et le véritable ? Même au carrousel, on brouille les pistes, on mêle le vrai luxe avec le faux pour créer le meilleur effet possible. C'est l'effet qui compte avant tout. Mais les comédiens du Français doivent être plus inventifs que les autres pour le produire car ils n'ont pas les moyens suffisants pour construire une scène ostentatoire.

C'est donc, à première vue, par défaut que le théâtre de Guénégaud s'approche du « costume argument » vanté par Roland Barthes dans le même article : selon sa recherche d'une « morale du costume », celui-ci doit être « fonctionnel, plus que plastique ou émotionnel », au service de l'efficacité scénique avant tout. Plusieurs exemples de notre corpus prouvent que le costume oriental prend de l'importance surtout quand il est au cœur de l'action dramatique. Il peut l'être de deux façons, soit quand le costume est un support de jeu, soit quand il permet un changement d'état du personnage.

Sans parler des nombreux billets qui circulent pour duper l'autorité tyrannique ou révéler des vérités cachées dans *Bajazet*, *Héraclius*, *Pyrame et Thisbé*, on trouve certains accessoires incontournables du harem dans les tragédies comme dans les comédies : on lit par exemple, dans *La Fausse Turquie*, la didascalie suivante : « Gusman, lui jetant son Turban ». Cette indication rend obligatoire l'usage du turban dans la pièce pour deux raisons : d'abord, cet élément permet un changement d'état de Gusman dont nous reparlerons, ensuite il rend possible ce jeu scénique qui montre l'impatience, la rage, le caractère colérique et impétueux du prétendu Grand-Turc. Soit les comédiens se privent de ce moment, soit ils le jouent car il est révélateur de la fragilité du rôle du valet qui s'empresse d'aller « ramasser son Turban », peut-être par peur d'être démasqué sans l'élément de costume qui valide son statut de sultan.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 141.

Le voile du costume féminin joue un rôle dans plusieurs pièces : Pradon, reprenant la tradition de la légende le fait perdre à Thisbé, mais la scène est racontée par le père de Pyrame, Arsace (« il la cherche en tremblant / Et rencontre à ses pieds son Voile tout sanglant », Acte V, scène 5). Rien ne permet de dire qu'elle porte ce voile dans le reste de la pièce. De même, dans *Mithridate*, le voile de son diadème de future reine du Pont est utilisé par Monime pour se donner la mort. C'est Phœdime qui prend en charge ici encore le récit de cet événement :

PHÆDIME.

(...) Hé quoi ! vous avez pu, trop cruelle à vous-même,
Faire un affreux lien d'un sacré diadème ?
Ah ! ne voyezvous pas que les dieux plus humains
Ont euxmêmes rompu ce bandeau dans vos mains ?⁷³⁵

Cet épisode de l'histoire de *Mithridate* était rappelé par Racine dans la préface de la pièce : « elle s'attacha d'alentour de la teste son bandeau royal, et se le nouant alentour du col, s'en pendit. Mais le bandeau ne fut pas assez fort, et se rompit incontinent. »⁷³⁶ L'accessoire joue réellement un rôle et ne peut être ignoré. Contrairement à l'exemple précédent, on sait que Monime porte ce diadème puisqu'il est évoqué plusieurs fois auparavant dès l'Acte I, scène 3 par Pharnace, puis à l'Acte II, scène 3 par Arbate qui parle de « ce bandeau qu'elle avait reçu de votre main », preuve que Monime a cet élément de costume depuis le début. On peut voir dans ces deux exemples que la bienséance place l'élément oriental, associé à la mort, hors-scène. Il est véritablement ob-scène, c'est-à-dire étymologiquement imprésentable, irréprésentable.

C'est dans la comédie qu'il pourra véritablement apparaître comme un élément de jeu, et le meilleur exemple est celui du Sicilien, puisque le voile est la dernière pièce du stratagème qui conduit à la réussite du projet d'enlèvement d'Isidore et donc au dénouement de la pièce. Ici, la dimension orientale de l'objet vestimentaire est on ne peut plus évidente : le voile islamique est issu d'une tradition religieuse, mais déborde ce cadre-là pour devenir un élément vestimentaire quotidien pour les femmes d'Orient, musulmanes ou non⁷³⁷. Mariem Guellouz préfère au terme connoté de « voile » celui de « tissu » qui a pour fonction d'envelopper les femmes pour des raisons à la fois « climatiques », mais aussi pour les protéger du « mauvais œil des hommes », le regard malsain que le corps féminin exposé est censé susciter. Mais sa fonction devient vite paradoxale : « Le tissu censé effacer les différents attributs corporels féminins peut parfois être utilisé comme une parure, un moyen de séduction. »⁷³⁸ Le tissu joue avec le corps féminin, le suggère, le cache et le montre, le dérobe dans un jeu érotique que le vêtement féminin occidental pouvait aussi créer au XVIIe siècle (quand la robe laisse voir la jambe). Le voile est un support de

735 Jean Racine, *Mithridate*, Acte V, scène 1, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/RACINE_MITHRIDATE.xml

736 *Ibid.*, Acte V, scène 1.

737 Voir sur ce sujet Mariem Guellouz, « Le Tissu au Maghreb, de la vie quotidienne au spectacle de danse », in Anne Verdier (dir.), *Le Costume de scène, objet de recherche*, op.cit., pp. 55-62.

738 *Ibid.*, p. 56.

jeu, il est donc un costume. C'est ainsi que le considère Mariem Guellouz : « D'un objet fonctionnel, le tissu accède à son rôle d'objet social et prend son statut de costume. »⁷³⁹

Molière en a l'intuition dans *Le Sicilien* et l'utilise comme le sac de Scapin : c'est un élément d'intrigue qui favorise la duperie. Mais cet élément est récupéré par l'Européen contre l'Oriental, reprenant un principe d'inversion cher à la comédie. Dom Pèdre, le sanguin, le jaloux, le Méditerranéen, joue soudain le rôle de médiateur entre Adraste et Climène, qui prétend qu'elle va être battue par son mari, et tente difficilement de le calmer :

DOM PEDRE.

Hé quoi ? Seigneur, c'est vous ? Tant de jalousie pour un François ? Je pensais qu'il n'y eût que nous qui en fussions capables.

ADRASTE.

Les François excellent toujours dans toutes les choses qu'ils font ; et quand nous nous mêlons d'être jaloux, nous le sommes vingt fois plus qu'un Sicilien. (...) ⁷⁴⁰

Voilà un Français, joué par un acteur français, qui « se la joue Oriental ». Et voilà de quoi faire rire l'assistance qui reçoit un beau compliment au passage. La jalousie d'Adraste est ce qui conduit Climène à revêtir le voile et à mettre en place très naturellement le stratagème :

CLIMENE.

Je vous suis obligée plus qu'on ne sauroit croire ; mais je m'en vais prendre mon voile ; je n'ai garde, sans lui, de paroître à ses yeux. ⁷⁴¹

La raison donnée est étonnante : c'est pour paraître aux yeux de son mari, et non aux yeux d'un étranger, que la femme doit se voiler. Grâce à cela, à la scène suivante « *Isidore, sous le voile de Climène* » paraît, prête à s'envoler avec Adraste.

Ce faisant, Molière expose le caractère profondément contradictoire du voile islamique, qui cache le corps de la femme et l'érotise à la fois, laissant à l'observateur de l'emplir par la force de son imagination du corps dérobé à la vue et conservé jalousement pour le mari. Le jeu entre intérieur et extérieur est ce qui construit la dynamique des pièces du *Sicilien* et de *L'Étourdi* : l'espace interdit est pénétré par l'amant occidental au nez et à la barbe du tyran domestique, puis la femme captive du harem est tirée des mains jalouses du barbon (Don Pèdre ou Trufaldin). Le jeu de l'arroseur arrosé est matérialisé par le voile dans cette pièce : Don Pèdre est pris à son propre piège, lui qui voulait couper le corps d'Isidore de toutes les convoitises extérieures, c'est un voile qui l'enveloppe et le fait disparaître de sa maison, lui substituant une autre femme par un tour de prestidigitation.

Le voile devient donc un élément signe, un élément symbole comme le théorise Barthes. Il est une structure sociale qui joue un rôle macro et microstructurel, dans l'espace intime comme dans l'espace public :

739 *Ibid.*, p. 58.

740 Molière, *Le Sicilien ou L'Amour peintre*, Scène 17, [En ligne], URL : <http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/sicilien.pdf>

741 *Ibid.*, Scène 16.

Le tissu est le fil qui sépare la femme de son environnement, qui sépare le corps de l'intime, le corps de la sphère privée de l'environnement social. C'est une peau sociale. La présence du tissu dans l'organisation spatiale et architecturale des habitations fait écho à ces espaces partagés au Maghreb où les pièces des maisons mauresques et ottomanes sont fermées par des pans de tissu suspendus, en guise de porte. Lors des cérémonies, les hommes s'installent au milieu du patio et communiquent avec les femmes à travers le tissu. Ce dernier participe aussi aux séparations des espaces publics et privés, du féminin et du masculin, de l'adulte et de l'enfant.⁷⁴²

Le costume résume un fonctionnement oriental entre les hommes et les femmes. Il est ici un signe d'hypocrisie et de tromperie. Il « joue » au maximum en montrant au spectateur toute la superficialité qu'il y a à espérer qu'une femme sera chaste parce qu'on la met sous un voile. C'est tout le contraire qui se passe dans cette scène et dans les nombreuses nouvelles galantes du sérail publiées à l'époque.

L'espace du sérail est donc un monde de signes. Ce n'est pas un hasard si le premier exemple que prend Roland Barthes pour développer sa théorie du costume-signes soit tiré des Mille et une nuits. Le Calife met en effet une robe rouge quand il est en colère. Le costume « est chargé de transmettre visuellement du Calife une donnée d'ordre cognitive : l'état d'esprit du souverain et toutes les conséquences qu'il implique. »⁷⁴³ De la même façon, c'est encore une histoire de voile qui apparaît dans *La Fausse Turquie* lorsque Gusman évoque le rituel du mouchoir pour signaler qu'il a jeté son dévolu sur la femme de Santillane. Cette pratique est décrite dans plusieurs relations de voyage, par exemple celle de Michel Baudier :

Le Sérail des femmes ainsi garni, il [le sultan] y passe quand il veut, sans être vu de personne, par une porte qui répond à sa chambre, de laquelle il a une clef, et le Chislar Aga, ou grand Eunuque des Sultanes en a une autre : il avertit la Cheyachadun, qui est une Dame âgée leur Gouvernante, de les faire ranger au long d'une galerie, dans laquelle il passe, et repasse plusieurs fois en contemplant leurs attraits, ou bien les fait danser en branle se tenant l'une l'autre par la main dans une belle salle : il y assiste et se place au milieu, comme ferait un papillon au milieu de plusieurs feux brillants : il s'y perd aussi ; car sentant soudain son esprit embrasé par les yeux de celle qui lui agrée le plus, il lui jette son mouchoir pour marque qu'il en est vaincu : elle le reçoit avec une grande démonstration d'humilité, le baise, et le met sur sa tête. Incontinent la Cheyachadun ou Dame d'honneur, prend cette belle esclave, qui vient de triompher de la liberté de son Maître, la mène dans une chambre destinée au jeu d'amour, la pare des plus beaux ornements dont elle se peut aviser, la parfume, et ajoute à ses naturelles beautés les gentillesses de ses artifices ; c'est pendant que le Soleil luit, car imitant son cours aussi bien que son lustre, cette belle se couche aussitôt que cet Astre : La Chadun la conduit dans la même chambre où le Sultan est couché, la couche dans le même lit (...).⁷⁴⁴

Le geste de jeter le mouchoir indique donc le choix du sultan. Tout se fait dans le silence car l'objet suffit à tout dire, il est signe absolu du désir souverain. Il devient peu après costume puisque la femme choisie s'en pare avant de rejoindre son maître dans son lit. L'Orient théâtral apparaît donc comme l'espace parfait pour que le « costume-argument » se déploie. Il est au service de la mascarade dans la comédie et permet aussi un changement d'état, favorisant le glissement du personnage vers une identité factice orientale.

742 Mariem Guellouz, « Le Tissu au Maghreb, de la vie quotidienne au spectacle de danse », *op.cit.*, p. 58.

743 Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, *op.cit.*, p. 143.

744 Michel Baudier, *Histoire générale du sérail et de la cour du grand Seigneur*, Paris, l'Angelier, 1626, p. 48

Nous ne reviendrons pas sur la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*, déjà assez largement commentée. Mais Jourdain par un rituel d'abandon de sa vieille défroque d'Occidental renaît en Mamamouchi. D'autres personnages doivent en faire de même pour contourner les obstacles qu'ils rencontrent. L'habit oriental devient alors un moyen de faire avancer l'intrigue ou de la complexifier. Dans *Le Parasite*, Lisandre apparaît déguisé à la turque. Son costume lui permet d'approcher Lucinde, mais le met dans l'embarras l'instant d'après puisque son propre père, Lucile, le reconnaît sous son déguisement. Le vrai père de Lucinde, Alcidor, apparaît de retour de son exil oriental et se fait accueillir froidement par Phénice qui doute de son costume. La pièce repose trop sur l'écart entre le vêtement européen et oriental pour que les comédiens ne soient pas forcés de soigner les détails du costume de Lisandre ou celui d'Alcidor pour les différencier des autres personnages. Il en est de même dans *L'Étourdi*, qui reprend le même stratagème, Lélie se déguisant en marchand arménien pour s'introduire chez Trufaldin. Tout comme dans *La Rue Saint-Denis*, lorsque Damis entre « en Bohémienne » pour dire la bonne aventure. Il faut croire que son costume doit apparaître aussi étrange et incongru que son personnage et tranche avec celui de tous les membres de la famille réunie. Plus intéressante encore, cette scène de *La Fausse Turquie* où Gusman est pris au dépourvu par Santillane alors qu'il n'a pas revêtu son déguisement de Grand-Turc :

GUSMAN, avec ses habits ordinaires de valet.
Je vais, pour m'ébaudir, prendre turban et veste.
Mais Santillane vient, il m'a vu, malepeste !
Tout est perdu. (...) ⁷⁴⁵

La supercherie est alors mise en danger et Gusman parvient à se sortir de ce faux pas en jouant son propre rôle avant de s'enfuir dès qu'il le peut pour aller remettre son turban. L'absence de costume oriental joue autant que sa présence dans cette pièce et les comédiens de Guénégaud doivent bien faire la distinction pour le public entre le Gusman déguisé en Turc et le Gusman espagnol. Le costume ottoman devient donc indispensable pour que la mascarade puisse se jouer.

Nous terminerons par un dernier exemple tragique, celui de *Zaïde* de La Chapelle. Cette pièce, dont nous avons déjà parlé, se déroule à Grenade et suppose des costumes orientaux. Mais une autre dimension vient s'ajouter à l'intrigue : celle du travestissement de Zaïde en Zulemar. Dès le début de la pièce, c'est un homme qui se présente sur scène. Mais la distribution de 1685 nous fait savoir que c'est Mademoiselle de Champmeslé qui interprète Zulemar, un personnage supposé masculin et qui révèle son secret dès l'Acte I, scène 1 :

ZULEMAR.
Apprends donc de mes jours le secret déplorable,
Au milieu des honneurs, dont tu vois qu'on m'accable,
Parmi tant de grandeurs, sous ces titres pompeux,
Qui semblent relever le nom de mes aïeux,

745 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie ou L'École des jaloux*, Acte III, scène 1, [En ligne], URL : <http://www.théâtre-documentation.com/content/1%E2%80%99C3%A9cole-des-jaloux-montfleury>

Et soutenir l'espoir d'une illustre famille ;
Enfin sous cet habit tu ne vois qu'une fille.⁷⁴⁶

Le costume est mentionné comme un élément de mensonge et d'indignité. Le décalage entre la pompe et la réalité constitue une disgrâce encore plus forte dans ce contexte oriental où la femme n'a pas à jouer de rôle politique ou même public. Mais, par l'habit, Zaïde a acquis de nouvelles prérogatives, elle est autorisée à jouer comme un homme, comme l'explique Tomoko Nakayama dans « L'habit ne fait pas le sexe »⁷⁴⁷. En effet, « le costume masculin prête également au personnage féminin les propriétés supposées de l'homme » et « les apparences costumées du genre sont primordiales pour la construction de l'identité du personnage. L'habit masculin permet aux personnages féminins de la compétence, du pouvoir qu'ils n'auraient pas sans cela. L'habit leur permet de jouer comme un homme ; l'habit fait le sexe (...) »⁷⁴⁸ On comprend alors l'importance du costume dans la pièce : Zaïde est la seule à savoir qui elle est. Si elle ne joue qu'un rôle de conseiller auprès du sultan (car Alamir se réserve le domaine militaire), elle doit néanmoins montrer la force de caractère que l'on prête aux hommes, et encore plus aux hommes orientaux. On comprend pourquoi le rôle est confié à la Champmeslé, capable d'insuffler une très grande force et une autorité à ce rôle principal. Avant la révélation finale, qui tarde à arriver (Acte V, scène 4), le rapport entre Zulemar et Alamir se fait toujours sur le plan de la rivalité virile. Leurs deux familles sont ennemies mais contrairement à Roméo et Juliette, la passion ne peut dépasser les clivages parce que le costume de Zaïde rend l'amour d'Alamir impossible. Le travestissement devient donc l'obstacle qui ne sera levé qu'à l'Acte V :

ZULEMAR.

(...) Car enfin ce rival, ce chef d'une famille
Que tu poursuis ; apprends que ce n'est qu'une fille.
1385 Seul reste infortuné des malheureux Zegrès,
Qui s'offre à tes regards sous ces tristes habits.⁷⁴⁹

C'est encore le terme d'« habits » qui apparaît, à la rime avec « Zegrès », preuve de l'importance du vêtement dans l'économie de la pièce : dans ce contexte oriental, l'habit masculin devient un voile qui cache ici encore la vérité nue et féminine, la fragilité de Zaïde, « seul reste infortuné des malheureux Zegrès », qui ne pourront donc avoir de descendance que par l'union avec un autre sang. Mais cette révélation conduit au dénouement de la tragédie à la scène suivante :

OSMAR.

(...) Le Roi sait votre sexe, Abendax a parlé.
Il paraît tout en pleurs, il demande audience ;
À ses cris douloureux chacun prête licence ;
Il dit en peu de mots votre déguisement,
Il ajoute aux raisons de ce grand changement,

746 La Chapelle, *Zaïde*, Acte I, scène 1.

747 Tomoko Nakayama, « "L'habit ne fait pas le sexe" : l'identité et la séduction à travers le travestissement féminin dans le théâtre français au XVIIIe siècle », in Anne Verdier (dir.), *Art et usages du costume de scène*, Lampsaque, 2007, pp. 383 et suivantes.

748 *Ibid.*, p. 386.

749 La Chapelle, *Zaïde*, Acte V, scène 4.

Combien pour Alamir votre flamme est constante.
Le Roi par ces discours vous voyant innocente,
Admire avec plaisir quelle était son erreur,
Et fait à son courroux succéder la douceur.⁷⁵⁰

En un instant, l'intrigue est démêlée et chacun peut épouser la personne qui lui sied : Fatime prendra la main du roi, Alamir, celle de Zaïde. Il faut pour cela que l'habit cesse de jouer et c'est le roi par son autorité qui lui enlève son pouvoir de signe trompeur, concluant par ces mots la pièce :

ABDERAMEN.
Vous, Madame, quittez ce vain déguisement,
Donnez à votre sexe un plus digne ornement :
Étouffez désormais une honte timide,
Et vivez dans ma Cour sous le nom de Zaïde.⁷⁵¹

La fin de l'identité trompeuse et le rétablissement de l'ordre passent par la prononciation du titre éponyme qui n'apparaît qu'à la toute fin. Zulemar ne (re)devient Zaïde que dans la dernière scène de la tragédie, au tout dernier vers. Ce qui laisse supposer que la grande actrice jouera tout le reste de la pièce travestie en homme. Est-ce que le costume agit de manière transgressive comme dans la pièce de Campistron, *L'Amante amant* ? Dans cette pièce, la servante Lise exprime à sa maîtresse tout son trouble :

LISE.
(...) Madame, vous me charmez sous cet habit ; & si je n'étois aussi fortement persuadée que je la suis que vous êtes femme, franchement je succomberois à la tentation. (...) Mais votre jambe est-elle bien taillée ? Oui, j'en suis bien contente. C'est-là le principal. On n'est jamais bien fait si l'on manque par là. La jambe, morbleu ! la jambe.⁷⁵²

On retrouve ici la fameuse jambe « que l'on se saurait voir », élément de sensualité féminin au XVIIe siècle. Voit-on aussi la jambe de la Champmeslé dans *Zaïde* ? C'est là que le costume oriental est fort pratique car il cache, pour les hommes comme pour les femmes, tout le bas du corps⁷⁵³. Anne Verdier a d'ailleurs développé une analyse approfondie de cette question dans un article sur *Esther* de Racine⁷⁵⁴. La comédienne peut donc jouer un rôle masculin sans avoir « les jambes à l'air » comme l'écrit un spectateur à propos du théâtre espagnol où il trouve le « déplorable mais compréhensible enthousiasme d'une audience principalement masculine à la vue d'une femme “con las piernas al viento” (les jambes à l'air) ». George Forestier, après avoir cité cet exemple, ajoute :

750 *Ibid.*, Acte V, scène 5.

751 *Ibid.*

752 Cité par Tomoko Nakayama, « “L'habit ne fait pas le sexe” : l'identité et la séduction à travers le travestissement féminin dans le théâtre français au XVIIIe siècle », in Anne Verdier (dir.), *Art et usages du costume de scène*, *op.cit.*, p. 390.

753 Racine insiste sur cette idée dans la préface de son antépénultième pièce, *Esther* : « je crois qu'il est bon d'avertir ici que bien qu'il y ait dans *Esther* des personnages d'hommes, ces personnages n'ont pas laissé d'être représentés par des filles avec toute la bienséance de leur sexe. La chose leur a été d'autant plus aisée qu'anciennement les habits des persans et des juifs étaient de longues robes qui tombaient jusqu'à terre (...) » in Jean Racine, préface d'*Esther*.

L'aspect historique du costume exotique justifie donc le choix de Racine.

754 Anne Verdier, « Les costumes d'*Esther* ou le retour au désordre », *op.cit.*, pp. 15-22.

Le travestissement féminin en ermite est moins spectaculaire que le travestissement en cavalier, car la robe d'ermite ne permet pas de montrer au public "las piernas al viento" ; tout au plus, celui-ci peut-il voir une femme à barbe. Au reste ce type de travestissement est extrêmement rare.⁷⁵⁵

La Champmeslé n'est pas habillée en ermite mais le costume oriental s'en approche fortement. Il faut donc imaginer, qu'ici encore, le costume joue particulièrement, révélant la différence et l'inégalité des sexes dans la société orientale du royaume de Grenade et nourrissant la tragédie de tous les quiproquos et toutes les scènes de reconnaissance voulues, qui émanent de ce costume-signe.

Pour revenir au propos de Roland Barthes, il semble que le costume oriental n'est présent de manière certaine que quand il signale à l'assistance quelque chose que le texte avait mis en place, quand il est porteur de péripéties capables de mettre en mouvement la mécanique dramatique, bref : quand son rôle est indispensable. Selon Roland Barthes, « le costume est sain quand il laisse l'œuvre transmettre sa signification profonde, quand il ne l'encombre pas et permet en quelque sorte à l'acteur de vaquer sans poids parasite à ses tâches essentielles »⁷⁵⁶. Le costume sur la scène de Guénégaud soutient le texte avant tout et le rend plus lisible alors que « tout ce qui, dans le costume, brouille la clarté de ce propos, contredit, obscurcit ou falsifie le *gestus* social du spectacle, est mauvais ». Il est « bon » car il n'est ni un « alibi », ni une « excuse », ni une « fin en soi » : il est une « pure fonction »⁷⁵⁷. Dès qu'un écart doit être constaté entre un personnage et un autre, il devient inévitable. Comme dans *La Mort de Pompée*, à la scène 2 de l'Acte III, dans laquelle a lieu le premier face à face entre César et Ptolémée. La didascalie de Corneille indique : « *Soldats romains, Soldats égyptiens.* » Cette simple indication interdit la similitude entre le costume oriental et le costume antique. Car comment distinguer les Égyptiens des Romains dans ces conditions ? Il est nécessaire de signaler l'écart entre ces deux peuples, entre ces deux forces qui s'opposent, comme le bien et le mal, dans cette scène. Il en va de même, sans que cela soit précisé dans *Alexandre le Grand*, pour différencier le roi indien Porus du général occidental. Mais le vêtement utilisé par les comédiens est-il pour autant à même de rendre le « gestus social » de la pièce, notion que Barthes emprunte à Brecht, et qui serait l'essence de ce que l'œuvre doit transmettre ?

On aurait donc tort de chercher à plaquer une réflexion qui concerne avant tout le costume de spectacle dans la deuxième moitié du XXe siècle. C'est ici que la pratique de l'habit de théâtre sur cette scène de la fin du XVIIe s'éloigne de celle voulue par Barthes. La « fonction intellectuelle » du costume est indubitable. Elle favorise l'adéquation entre l'image mentale du spectateur et l'image scénique. « La cellule intellectuelle, ou cognitive du costume de théâtre, son élément de base, c'est le signe », écrit Barthes, et nous avons montré qu'il est bien question de signe et de

755 Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français*, Paris, Droz, 1988, p. 342.

756 Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, op.cit., p. 143.

757 *Ibid.*, p. 137.

lecture du signe sur la scène de Guénégaud. Mais le costume-argument doit transmettre une vérité profonde de la société représentée, une « pâte » car « c'est dans la pâte même des objets (...) que se trouve la véritable histoire des hommes. »⁷⁵⁸ De ce point de vue, le costume des comédiens de Guénégaud ne joue pas son rôle car la « pâte » orientale n'apparaît pas, ne peut pas apparaître pour les raisons que nous avons déjà précisées. Barthes évoque alors une maladie inverse du costume, quand le signe est mal nourri, quand il est trop ou trop peu nourri : soit qu'il est indigent (c'est souvent le cas du costume oriental, fait avec des éléments disparates combinés sans trop de recherche), soit qu'il est inadéquat, les « costumes "historiques" s'appliquant indifféremment à des époques vagues »⁷⁵⁹.

C'est pour cela qu'il ne peut y avoir de couleur locale en 1680 : le manque de connaissance théorique du public comme des acteurs produit un rapport anhistorique, anagéographique et anachronique au costume. Celui-ci a la fonction de dire qu'un personnage est différent des autres personnes sur scène, public sur les banquettes et personnages de fiction occidentaux. Mais il suffit pour cela que le costume soit étrange, il n'a même pas à être oriental. Barthes propose un révélateur pour estimer s'il entre intelligemment dans une mise en scène : « si le costume est sain, le plein air doit pouvoir l'assimiler, l'exalter même. »⁷⁶⁰ Mais le décor n'est pas non plus à même de jouer ce rôle : il est neutre, il est gâché par la présence du Même et, dans ces conditions, ne peut être en mesure d'assimiler le costume. Tout le problème est là : « le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer des signes en parasites. » Cette règle s'applique au costume de nos pièces si l'on considère l'économie du spectacle et l'attente des différentes instances qui participent à la séance théâtrale. Mais le costume en étant faux (par rapport à celui que porte un Ottoman à la même époque à Istanbul) parasite la vision du spectateur de ce qu'est un Oriental. Roland Barthes établit à la fin de son article une analogie entre l'écriture et le costume : il doit être au service du sens et ne pas contrarier son déploiement. Mais l'image qui est véhiculée par la scène de Guénégaud est trompeuse et ne permet pas réellement de figurer l'Orient. Ce n'est plus un costume-argument, qui agit comme appui du sens pour donner accès à la vérité humaine et culturelle de l'Orient. Il faut donc spécifier quelle fonction et quel type de rapport le costume de 1680 construit avec le monde.

Il nous apparaît que le costume utilisé pour représenter les pièces de notre corpus est le produit d'un processus que nous appellerons « extrapolation ». En effet, l'extrapolation est une méthode mathématique qui permet de construire un objet théorique à partir de données limitées pour déduire des valeurs qui sortent du champ des données observées. On trouve la définition suivante :

758 *Ibid.*, p. 139.

759 *Ibid.*, p. 143.

760 *Ibid.*, p. 145.

Extrapolation. Dédution, à partir de processus ou de comportements concrets observés dans des conditions définies, d'autres processus ou comportements échappant à l'expérimentation.⁷⁶¹

C'est donc un processus mental qui consiste à dépasser l'étude des faits pour entrer dans une prolongation hypothétique reposant uniquement sur ce qui a été connu et observé. Ce besoin se fait sentir quand on ne dispose pas assez d'éléments pour vérifier une réalité mais que l'on suit un mouvement supposé, que l'on complète hypothétiquement en fonction des éléments disponibles et observables.

Appliquons cette définition au costume de 1680 : si Gisseu ou Bérain pouvaient et devaient s'inspirer de la réalité orientale pour leurs costumes, et savaient jouer avec cette réalité pour concevoir des vêtements de fantaisie, les comédiens quant à eux ne disposent pas de toutes les connaissances, ni des éléments matériels nécessaires pour concevoir un costume authentique ou qui tenterait de s'approcher de la réalité orientale. Ce manque initial trouve sa résolution dans le costume extrapolé : à partir de ce qui est disponible, on crée un habit qui « fasse l'affaire », sans se soucier de savoir si, au-delà du monde occidental, il est porté par les califes et les sultans, ni si les Perses et les Égyptiens pouvaient s'en revêtir dans la période antique.

Que nous rappelle le costume extrapolé ? Que la *mimesis* est connaissance, comme l'indiquait Aristote au début de *La Poétique*, et que l'extrapolation procède par analogie, en convoquant les éléments anciens connus qui sont disponibles pour intégrer l'élément nouveau, inconnu, dans l'équation théâtrale. Les deux univers de référence pour créer l'Orient sont, nous l'avons dit, l'Antiquité et l'Espagne. Il est certain que l'Antiquité a beaucoup informé l'art de la période que nous étudions : elle reverse sur le présent la grandeur et le lustre d'un passé magnifique et magnifié. Le costume oriental tragique s'en trouve grandi : il signale le sérieux et la valeur éthique des héros gréco-romains, à l'opposé de la faiblesse morale asiatique.

Du côté de la comédie (mais aussi dans certaines pièces tragiques), c'est aussi l'Espagne, qui a tant influencé la France après l'Italie de la Renaissance, qui colore les costumes par son exotisme de proximité. L'erreur au-delà des Pyrénées sera toujours moins grave que celle au-delà de la Méditerranée. Le costume espagnol rappelle à la fois l'idéal chevaleresque et le monde picaresque dans une coexistence harmonieuse des opposés. Le costume exotique authentique disparaît donc pour laisser place à un vêtement hybride, dont le mélange garantit l'originalité, le plaçant hors de l'espace référentiel et du temps. C'est ce que nous appelons le costume extrapolé. Il est signe, non pas de la vérité profonde de l'époque ou du lieu représentés comme le voulait Barthes, mais d'une altérité vague et non définie ethnologiquement. Il retrouve le principe étymologique du verbe « extra-poler » : « unir à l'extérieur ». Le signe n'en reste pas moins lisible pour le public :

plus qu'une exacte copie du vêtement oriental, le costume exotique rassemble des éléments qui "citent" l'Orient à des degrés divers et n'hésitent pas à y mêler des éléments occidentaux que le

761 Définition du terme « extrapolation », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/extrapolation> (Consulté le 18/03/2019)

public identifie, non comme un anachronisme, mais comme une référence à des codes de représentation de l'imaginaire oriental.⁷⁶²

Dans une perspective artistique, le costume extrapolé ne pose aucun problème et pourrait même relever de la liberté des créateurs. Mais le problème de l'extrapolation est que cette approche conduit forcément à l'erreur : la déduction s'appuyant sur des données fragmentaires, elle risque de se trouver contredite par la réalité quand elle sera rendue visible ou deviendra accessible. La validité de l'extrapolation est donc temporaire et limitée. Mais ce n'est pas ainsi qu'elle se présente sur scène. Les comédiens donnent à voir des éléments qui ne sont pas orientaux mais qui se donnent pour tels. L'art dramatique, comme les autres arts, devrait se construire comme un doux mensonge, coupé de la réalité qu'il évoque, par delà tout critère de vérité et d'authenticité. Mais la critique de Corneille à l'égard des Turcs de Racine prouve qu'au XVIIe siècle, la fonction de miroir du théâtre est connue et reconnue. On va au spectacle pour voir le monde, non pas tel qu'il est mais tel qu'il devrait être, pour évoquer une formule célèbre. Ainsi, pour le public de Guénégaud, l'Orient devrait être terrible, barbare, cruel, chaotique. Alors qu'il faudrait normalement se garder de tirer des lois générales (ou généralités) à partir de données extrapolées, le spectacle présente un schéma récurrent que nous allons mettre au jour dans notre étude textuelle du corpus. Il est une subjectivité qui se présente comme objectivité : voici l'Orient.

L'extrapolation en statistiques permet d'inclure dans une série d'éléments anciens un élément nouveau. Ce que dit la scène des années 1680 ne concerne pas justes quelques Orientaux, mais on construit à première vue une vérité générale et absolue qui peut s'appliquer à tous les éléments de la série orientale, anciens ou nouveaux. En complément de la définition du verbe « extrapoler », on trouve ce passage tiré d'un ouvrage sur la pensée mathématique :

Ainsi, le mathématicien, lorsqu'il extrapole par analogie, s'expose à voir les faits lui donner un démenti ; mais le risque ainsi couru ne saurait lui interdire cette forme d'exploration, pourvu que la logique ne perde jamais ses droits.⁷⁶³

Ce risque qui menace le mathématicien ne guette pas réellement le comédien pour des raisons qui vont être expliquées. Nous pouvons dire tout simplement pour le moment que les faits ne donnent pas, ou pas encore, de démenti à l'extrapolation artistique des comédiens du Français comme le fait remarquer le fils de Jean Racine, Louis Racine, dans ses *Réflexions sur la poésie* :

Un savant peut trouver à redire qu'Achille, sur le théâtre, soit habillé comme Auguste et Mithridate : il sait que ces trois princes étaient habillés différemment ; mais le peuple, qui l'ignore, n'est pas même choqué de leur voir à tous trois des perruques et des chapeaux, au lieu qu'il serait choqué d'en voir sur la tête des Turcs, parce que, sans avoir été à Constantinople, nous avons conversé avec des gens qui y ont été, ou nous avons vu des Turcs parmi nous ; ainsi on ne les fait point paraître sur le théâtre sans des robes longues et des turbans.⁷⁶⁴

762 Anne Verdier et Didier Doumergue, « Le costume exotique ou "l'invention" théâtrale de l'altérité », *op.cit.*, p. 385.

763 Définition du terme « extrapoler », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/extrapoler> (Consulté le 18/03/2019)

764 Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1750, p. 156.

Le manque de connaissance du « peuple », opposé à la société « savante » rend caduque la question de l'authenticité du costume de scène. En comblant les vides de l'expérience, l'extrapolation construit un Orient de pacotille, une ersatz d'Orient qui se substitue à sa réalité, à laquelle seuls les voyageurs, les négociants ayant commerce avec l'Est ou les personnes de bonne société peuvent accéder. Comme dans les comédies de Molière, c'est en somme une affaire de Français qui se joue sur la scène de Guénégaud.

Le théâtre du XVIIe pose donc un écart entre sa scène et la réalité extérieure, comme l'explique Anne Verdier :

Le comédien (...) se sert de la polyvalence de l'objet-costume pour indiquer la nécessaire distance prise par rapport au monde, et la transposition du vêtement sur scène contribue à recréer un monde qui n'appartient qu'au théâtre, à la représentation et à la fiction artistique.⁷⁶⁵

Le costume extrapolé indique donc que le théâtre se referme sur lui-même pour devenir un monde signifiant autonome, construisant un discours partagé par toutes les personnes impliquées dans la séance (comédiens, dramaturges, amateurs, critiques...) qui acceptent de voir l'Orient tel qu'il apparaît sur scène. Le costume est un « objet transitionnel » selon Anne Verdier qui permet de glisser vers l'art. Mais en créant un Orient artistique à la française, ce théâtre fait tout simplement disparaître l'Orient véritable (si tant est qu'il existe une telle chose), devenu une matière assimilable et assimilée par la scène. Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre étude.

765 Anne Verdier, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, op.cit., p. 322.

CHAPITRE 3 – LE CONTRE-MODÈLE ORIENTAL

Alors que la France s'affirme dans son identité, construisant un modèle que Louis XIV rêve universel pour l'Europe, la place de l'Autre apparaît comme ambivalente. Dans le dictionnaire de Furetière, l'étrange est ainsi défini :

ESTRANGE. adj. m. & f. Qui est d'un pays éloigné, qui est né sous une autre domination. Ce Voyageur a couru dans plusieurs pays & nations étrangers. Ce mot vient de extraneus. Signifie aussi, Qui n'est pas domestique, connu ou fort familier. (...) Signifie aussi, Ce qui est surprenant, rare, extraordinaire. (...) Les relations des pays lointains nous apprennent qu'il y a des peuples qui ont des coutumes estranges & extravagantes ; (...) Il y a des monstres, des animaux estranges dans la mer.

C'est en cela que l'Orient est étrange car il attire, tout en étant loin du spectateur et de ses valeurs. Cette logique duelle a fait apparaître le terme de « radical other », en français d' « autre radical », que Christian Biet utilise dans son anthologie sur la cruauté dans la littérature et dans l'art dramatique pour évoquer notamment l'homme oriental⁷⁶⁶.

Ce concept nous intéresse pour entrer dans la figuration de l'Orient car il se rattache à la question, déjà évoquée en première partie, du fantasme à l'égard d'un monde méconnu dans sa réalité, mais aussi du dialogue avec la norme des spectateurs de la Comédie-Française. Cette vision parisienne des années 1680 est le prisme qui va nous permettre d'analyser les textes et leur passage à la scène, et doit nous rester constamment à l'esprit pour tenter d'approcher ce que le phénomène oriental peut produire pour ceux qui fréquentent le théâtre Guénégaud. Il faut donc à la fois considérer comment les personnages orientaux et leur univers géopolitique sont montrés et la signification que cette représentation peut avoir eu pour le public de cette période spécifique.

Après avoir étudié la représentation scénique de l'Orient et de l'Oriental, nous allons donc nous interroger la représentation de l'Autre dans l'espace textuel. Nous allons procéder à une étude globale du corpus secondaire, en établissant des rapprochements entre les œuvres, puis nous nous focaliserons sur trois pièces moins connues que *Bajazet* ou *Le Bourgeois gentilhomme* : deux tragédies du début des années 1680 (*Soliman* et *Zaïde*) et une comédie de Montfleury (*La Fausse Turquie*).

A. L'ORIENT COMME STÉRÉOTYPE

Depuis plus de quarante ans, la question de l'Autre a suscité de nombreuses études historiques, sociologiques ou philosophiques dans le milieu universitaire international, en lien avec les *post-colonial studies* provoquées par le mouvement de décolonisation d'après-guerre. Mais, dès le XVI^e siècle, Montaigne en fait un point incontournable dans la définition de l'identité

766 Christian Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVI^e-XVII^e siècle*, op.cit.

européenne : pour se connaître, l'homme (terme générique dans lequel on glisse d'ailleurs de manière assez simpliste hommes et femmes) doit se construire avec et contre une autre identité qui revêt ce qu'il ou elle n'est pas. « Il faut voyager pour froter et limer sa cervelle contre celle d'autrui » écrit Montaigne dans *Les Essais*. La notion de relativisme commence effectivement à poindre dans les différentes relations de voyage au XVI^e et XVII^e siècles. Mais les écrivains du Grand Siècle restent en très grande majorité des sédentaires :

Si, avec le temps, nous voyons le goût du voyage se renforcer et se répandre ; si des explorateurs sortent de leur village, de leur province, de leur pays pour savoir comment vivent et pensent les autres hommes : nous comprendrons à ce premier signe qu'un changement s'opère dans les principes qui dirigeaient la vie. "Si vous êtes curieux, allez voyager..." Quand Boileau prenait les eaux de Bourbon, il pensait être au bout du monde ; Auteuil lui suffisait. Paris suffisait à Racine ; et tous deux, Racine et Boileau, furent bien gênés, lorsqu'ils durent suivre le Roi dans ses expéditions. Bossuet n'alla jamais à Rome ; ni Fénelon. Molière n'alla jamais revoir la boutique du barbier de Pézenas. Les grands classiques sont stables. Les errants, ce seront Voltaire, Montesquieu, Rousseau ; mais on n'est pas passé des uns aux autres sans un obscur travail.⁷⁶⁷

Au XVIII^e siècle, « l'Etranger-Symbole » – comme l'appelle Paul Hazard – fait son apparition. Il vient porter une autre vérité et mérite qu'on s'intéresse à lui. Mais il faut pour cela le reconnaître comme alter-ego, ce que les mentalités européennes refusent encore dans la période que nous étudions. Se produit par conséquent un mouvement contraire : soit réduire l'étrangeté comme nous l'avons vu par exemple dans le costume, soit creuser l'écart en construisant un anti-modèle de société.

A.1. UNE CONSTANTE DANS LA PENSÉE EUROPÉENNE

Souvenons-nous du ballet des Nations à la fin du *Bourgeois gentilhomme*. La monarchie de Louis XIV et le théâtre qui est créé pour lui plaire tentent de faire entrer le monde entier sur scène pour le dominer du regard. Un certain nombre de stéréotypes apparaît dans cet exercice car il faut simplifier l'Autre pour le comprendre en un clin d'œil :

L'Europe semblait être achevée. Chacun de ses peuples avait des caractères si bien connus, et si décidément marqués, qu'il suffisait de prononcer son nom pour que surgît une série d'adjectifs qui lui appartenaient en propre, comme on dit que la neige est blanche et le soleil brûlant. (...) En 1697, Houdar de la Motte fait représenter par l'Académie royale de musique un ballet qui s'appelle *L'Europe galante*. "On a choisi des nations de l'Europe celles dont les caractères se contrastent davantage et promettent plus de jeu pour le théâtre : la France, l'Espagne, l'Italie et la Turquie. On a suivi les idées ordinaires qu'on a du génie de leurs peuples. Le Français est peint volage, indiscret et coquet ; l'Espagnol, fidèle et romanesque ; l'Italien, jaloux, fin et violent ; et enfin, l'on a exprimé, autant que le théâtre l'a pu permettre, la hauteur et la souveraineté des sultans, et l'emportement des sultanes." Prenons les mêmes clichés, et poussons-les au noir : alors les fades adjectifs deviendront des injures, sans que le procédé change.⁷⁶⁸

Beaucoup de choses sont dites dans cette citation de Pierre Martino. On attribue tout d'abord à la Turquie deux caractères : « hauteur » et « souveraineté » d'un côté et « emportement » de l'autre. C'est-à-dire, poussé « au noir » : tyrannie et folie passionnelle. Voilà les deux spécificités du

⁷⁶⁷ Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 10.

⁷⁶⁸ Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle, op.cit.*, p. 43.

monde oriental que le XVII^e siècle ne cesse de construire sur scène, sans en remettre jamais en cause l'aspect stéréotypé. C'est en cela qu'Edward Saïd parle de « cohérence fabriquée » : l'image de l'Oriental va apparaître comme tout à fait adéquate car elle entre à chaque fois dans la logique de celui qui partage un réseau de références de l'époque. On trouve par exemple une série d'aphorismes dans la relation de voyage d'Antoine Galland (le futur traducteur des *Mille et une nuit*) sur Smyrne⁷⁶⁹ qui se plaît à opposer les mœurs des Turcs et des Français sur l'habillement, les pratiques alimentaires, les femmes, la literie, l'équitation, les pratiques culturelles, l'enseignement, les chiens, les jardins, les voyages, les pratiques mortuaires, la justice, le souverain, la médecine, la musique, la maison ou encore l'armée...

Les études de Pierre Martino (principalement pour le XVII^e et le XVIII^e siècle) et d'Edward Saïd (pour le XIX^e et le XX^e) indiquent le processus de construction de cette image stéréotypée de l'Orient à travers l'histoire de la littérature et des idées en France et dans le monde. On retrouve un certain nombre de topoï invariables, qu'il est nécessaire d'identifier pour analyser la représentation théâtrale de l'Orient dans notre corpus. Nous avons déjà évoqué la construction d'une image négative du mahométan dans le cadre de la propagande religieuse et politique des Croisades. Dans cette période guerrière, l'ennemi prend le visage le plus sombre et le plus monstrueux, considéré comme un « fléau de Dieu » venu pour éprouver les chrétiens. Il sera donc rapidement associé au Diable, dont Mahomet serait le représentant humain, porteur de mensonges et de superstition et commettant les plus abjectes actions. « Dès lors on ne pouvait s'enquérir, avec grande sympathie, de leur vrai caractère et de leurs mœurs : et les rares renseignements qu'on recevait sur eux, on les estimait abominables avant même de les avoir bien entendus. »⁷⁷⁰, comme le rappelle très justement Martino. De là, la création du Sarrazin « en deux dimensions »⁷⁷¹ si l'on peut dire, épouvantail permettant de mettre en valeur les exploits et le courage du héros catholique dans l'épopée, comme Les Mores du *Cid*.

Quelque chose subsiste, bien après la dernière croisade, de cette simplification du caractère de l'homme oriental, et cela jusqu'au début du XXI^e siècle, si l'on en croit l'étude d'Edward Saïd. Ce dernier écrit à la fin de l'Orientalisme : « si on fait attention à l'Arabe, c'est comme à une valeur négative » contre laquelle on a « toute la méfiance traditionnelle et latente qu'un Occidental éprouve à l'égard de l'Oriental »⁷⁷². Cette méfiance se manifeste au cinéma et à la télévision qui « associent l'Arabe soit à la débauche, soit à une malhonnêteté sanguinaire. Il apparaît sous la forme d'un dégénéré hypersexué, assez intelligent, il est vrai, pour tramer des

769 Antoine Galland, *Le voyage à Smyrne: un manuscrit d'Antoine Galland, 1678 : contenant Smyrne ancienne et moderne et des extraits du Voyage fait en Levant*, Paris, Éditions Chandeigne, 2000.

770 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 6.

771 Edward Saïd parle à propos des études de Renan et de Sacy de cette volonté de « réduire à deux dimensions le caractère humain de l'Orient, réduction qui facilitait l'étude de ses caractéristiques en lui enlevant son humanité, sources de complications possible... », Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 265. Il évoque ailleurs une « entité collective sans épaisseur » *Ibid.*, p. 392.

772 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 477.

intrigues tortueuses, mais essentiellement sadique, traître, bas. Marchand d’esclaves, conducteur de chameaux, trafiquant, (...) chef arabe de maraudeurs, de pirates, d’insurgés “indigènes”... »⁷⁷³
On trouve dans cette énumération plusieurs caractéristiques négatives : la débauche, la perversion (sexuelle et sadique), la malhonnêteté dangereuse. Saïd ajoute :

Les bandes d’actualité et les photographies de presse montrent toujours les Arabes en grand nombre, rien d’individuel, pas de caractéristique personnelle, la plupart des images représentent la rage et la misère de la masse (...). Derrière toutes ces images se cache la menace du djihad. Conséquence : la crainte que les musulmans (ou les Arabes) ne s’emparent du monde.⁷⁷⁴

Les temps changent mais les stéréotypes demeurent, notamment la crainte d’une invasion orientale, qui nourrit également les écrits de la période que nous étudions.

Saïd apporte un autre élément important de réflexion : l’idée d’impersonnalité de l’Oriental, réduit à un groupe indifférencié, à une « masse ». Elle est évoquée par George Orwell, cité par Saïd :

Les gens ont des figures brunes – d’ailleurs ils en ont tellement ! Sont-ils réellement de la même chair que vous ? Ou bien sont-ils simplement une espèce de matière brune indifférenciée, à peu près aussi individualisée que des abeilles ou des coralliaires ? Ils sortent de la terre, ils suent et ont faim pendant quelques années et puis ils replongent dans les tas sans nom du cimetière et personne ne remarque qu’ils sont partis.⁷⁷⁵

Nous avons déjà relevé le paradoxe qu’il y a au XVIIIe siècle entre la très grande complexité géographique, ethnique et culturelle du monde oriental et la tendance des Européens à la réduction de ce monde à un tout homogène au début de notre étude. Ce mécanisme est formulée par Edward Saïd en ces mots :

en tant que système de pensée, l’orientalisme aborde une réalité humaine hétérogène, dynamique et complexe à partir d’un point de vue essentialiste dépourvu de sens critique ; ceci présuppose une réalité orientale permanente et une essence occidentale non moins permanente, qui contemple l’Orient de loin, et pour ainsi dire, de haut.⁷⁷⁶

On peut s’étonner qu’il n’ait jamais existé, de la même manière, un « occidentalisme » qui confondrait l’histoire italienne avec celle de France, la culture anglaise avec celle d’Allemagne, et se donnerait pour tâche d’établir les points communs de tous les Européens de l’Atlantique à l’Oural : « Il n’existe pas d’analogie véritable à cette prise de position fixe, plus ou moins totalement géographique, vis-à-vis de réalités sociales, linguistiques, politiques et historiques très diverses. »⁷⁷⁷

Edward Saïd donne plusieurs exemples tirés de la littérature, de Dante à Kipling, mais ne cite que peu de pièces de théâtre. Nous allons voir que l’art dramatique, par la récurrence de ses images, participe lui aussi à la création d’une représentation immuable du monde oriental. Nous

773 *Ibid.*, p. 478.

774 *Ibid.*

775 George Orwell, « Marrakech » in *A Collection of Essays*, 1954, cité par Edward Saïd, *Ibid.*, pp. 420-421.

776 *Ibid.*, p. 536.

777 *Ibid.*, p. 104

faisons l'hypothèse que le spectateur, pour peu qu'il assiste à plusieurs représentations orientalistes à la Comédie-Française, vit une expérience à la fois esthétique et éthique, qui le pousse à intégrer une certaine idée de l'Orient, vu comme contre-modèle ou anti-société. C'est à cette période que l'Orient entre dans des catégories figées à la fois dans le langage et sur scène. L'attitude orientaliste « partage avec la magie et la mythologie son caractère de système fermé qui se contient et se renforce lui-même, et dans lequel les objets sont ce qu'ils sont *parce qu'ils sont* ce qu'ils sont une fois pour toutes, pour des raisons ontologiques qu'aucune donnée empirique ne peut ni déloger ni modifier. »⁷⁷⁸ L'explication est simple : l'orientalisme « mise sur la permanence de l'Orient tout entier, car, sans "l'Orient", la connaissance cohérente, intelligible et articulée appelée "orientalisme" ne pourrait exister. »⁷⁷⁹ La quête de stabilité est au cœur de la période que nous étudions selon Paul Hazard : « Demeurer ; éviter tout changement, qui risquerait de détruire un équilibre miraculeux : c'est le souhait de l'âge classique. »⁷⁸⁰ Pour formuler un discours sur ce monde très dynamique et toujours en mouvement, les penseurs de l'époque doivent donc le figer dans l'espace textuel et scénique pour lui donner des caractéristiques que le lecteur ou le spectateur pourront repérer. L'aspect non-évolutif de la société orientale dans les écrits européens jusqu'à l'essai de Saïd est frappant : un *consensus* se construit de décennies en décennies, par la reprise d'éléments invariables, si bien qu'on a parfois l'impression qu'il y a bien peu d'innovation entre les premiers personnages orientaux de *La Soltane* et ceux du Mahomet de Voltaire. Mais il nous faut tout de même tenter de déterminer ce que les pièces jouées à Guénégaud, en particulier les créations des années 1680, ont de particulier par rapport à cette tendance de fond.

Les personnages que nous allons étudiés ne sont pas enfouis dans cette terrible indifférenciation des chairs que décrit Orwell : le théâtre leur donne une individualité, une épaisseur psychologique plus ou moins forte, une personnalité qui les différencient les uns des autres. Nous devons néanmoins établir une distinction entre deux groupes humains : ces personnages de haut rang – du fait que l'idéal théâtral reste aristocratique au XVIIe siècle – d'un côté, et de l'autre, un personnage abstrait et invisible qu'il faut nommer « le peuple », vu comme un tout doté d'une réaction uniforme et de propriétés constantes. Si les premiers n'échappent pas aux défauts orientaux invariables (la cruauté, la passion dévorante, la volonté de domination ou la fourberie) que nous allons étudier, l'autre personnage n'a qu'un rôle : celui de perturber ou de valider l'ordre (ré)établi. Avant de nous intéresser à cette expression populaire anonyme, nous allons donc tenter de définir tout d'abord ces figures théâtrales orientales, leurs types, voire leurs stéréotypes permanents, qui les éloignent autant de la réalité française que de leur propre humanité.

778 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 136.

779 *Ibid.*, p. 401.

780 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 9.

Martino note que les voyageurs peinent dans leurs relations à faire émerger les différences entre les peuples rencontrés⁷⁸¹ et parfois s'opposent du tout au tout en voulant essentialiser les traits moraux d'une ethnie : « Pyrard de Laval assure que les Indiens sont “extrêmement adonnés aux femmes, lascifs et débordés” ; de Feynes prétend avec non moins d'énergie que c'est “un peuple chaste et retenu”. Les lecteurs devaient être fort gênés à se décider pour l'un plutôt que pour l'autre. »⁷⁸² Saïd explique ce phénomène de la manière suivante : « il est donc demandé à l'orientaliste de *présenter* l'Orient par une série de fragments représentatifs »⁷⁸³. Ce travail s'opère par le biais de la sélection, selon des critères qui ne sont pas formulés par l'auteur mais qui peuvent servir la recherche du spectaculaire ou de l'anecdotique pour provoquer l'étonnement du lecteur, dans une démarche bien peu scientifique. La contradiction n'empêche pas les orientalistes de continuer de suivre ce processus de création d'un « Orient monolithique »⁷⁸⁴ : « ils construisent une sorte d'Orient-type, factice et incomplet, qu'il n'est pas difficile de rebâtir après eux ; nous avons gardé les mêmes matériaux dont ils usèrent, et il est facile de retrouver soit dans la littérature du temps, soit dans notre tradition moderne, qui en est encore le prolongement, le plan suivant lequel ils furent disposés. »⁷⁸⁵ Voilà donc la permanence qui explique que Saïd dans sa post-face de 2003 puisse encore lister des stéréotypes vieux de plusieurs siècles. La force de l'orientalisme a été de construire un discours dont la cohérence est fabriquée mais qui s'auto-justifie dans le temps parce qu'il est repris, sans distance critique, par les auteurs et peu à peu canonisé par la tradition. C'est le cas de Racine, pour ne donner que l'exemple frappant de *Bajazet*, qui se tourne vers la version d'un diplomate et d'une histoire anglaise sur les Turcs pour construire sa fiction théâtrale. L'« homo Arabicus », comme l'appelle Saïd, devient donc peu à peu une réalité conforme à la projection occidentale incontestable, théorisée par un nombre incalculable de volumes qui en reproduisent tous, avec une cohérence notable, les traits saillants, faisant passer la généralité pour une observation scientifique.

Quels sont ces traits ? Chez Delacroix, peintre orientaliste du XIXe, ce sera la « sensualité », la « promesse », la « terreur », la « sublimité », le « plaisir idyllique », l'« énergie intense »⁷⁸⁶ de ces corps exhibés sur la toile. Chez Balfour ou Cromer, « l'Orient est déraisonnable, dépravé (déchu), puéril, “différent”... »⁷⁸⁷. Elie Faure lui reproche son « indifférence », sa paresse et

781 « Le XVIIe siècle, à part quelques gens d'étude, n'eut guère conscience des différences profondes de civilisation qui séparent les hommes répandus en de multiples groupements sur l'immense Asie. De nos jours encore, le peuple, ou même le grand public distingue-t-il bien dans son esprit la conception d'un Turc de celle d'un Indien, celle d'un Persan de celle d'un Chinois ? Ce sont les restes d'une confusion primitive. »
Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 23.

782 *Ibid.*, p. 50.

783 *Ibid.*, p. 229.

784 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 463.

785 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 62.

786 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 213.

787 *Ibid.*, pp. 87-88.

affirme qu'il n'y a « pas de patrie proprement dite, pas d'histoire, pas de nation en Orient »⁷⁸⁸, ce qui revient à dire que les Orientaux sont des éléments volatils incapables de constituer une structure sociale ou politique, « image même de l'incompétence et de la défaite »⁷⁸⁹. Martino évoque quant à lui la « servilité asiatique, la mauvaise foi de la politique orientale, les troupes indisciplinées des janissaires, la crédulité absurdemement superstitieuse du peuple turc, tout cela est indiqué souvent et avec soin » dans les relations d'époque⁷⁹⁰. Pour Glidden, la société arabe s'organise autour de la conflictualité et du subterfuge car « les Arabes vivent “naturellement” dans un monde “caractérisé par l'anxiété qui s'exprime par une suspicion et un manque de confiance généralisés, ce que l'on appelle une hostilité sans contour” »⁷⁹¹. « Bien des clichés sur la sensualité, la fainéantise, le fatalisme, la cruauté, l'avilissement, et aussi la splendeur, des Arabes et des musulmans » se trouvent dans les études universitaires des années 90 (Saïd cite par exemple John Buchan et V. S. Naipaul)⁷⁹². Flaubert ou Nerval appartiennent à une communauté « pour laquelle l'imagerie des endroits exotiques, les goûts sado-masochistes (...), la fascination du macabre, de l'idée d'une femme fatale, du secret et de l'occultisme » produisent leur vision de l'Orient. Ils ont construit une représentation de la féminité orientale en s'inspirant de figures comme Cléopâtre, Isis ou Salomé, qui apparaissent également dans notre corpus. Ce lien entre la domination et la sensualité est aussi le sujet le plus apprécié des estampes et gravures des XVIIe et XVIIIe, si l'on en croit les titres rapportés par Martino : « Le Sultan galant, la Sultane favorite, l'Esclave découvrant une odalisque, le Bain public des femmes mahométanes, le Grand Seigneur au milieu de ses femmes, le Gouverneur du sérail choisissant les femmes, la Circassienne à l'encan... »⁷⁹³

Cette sensualité orientale trouve son explication « scientifique » dans la fameuse théorie des climats, qui sera développée copieusement par Montesquieu au XVIIIe siècle dans *De l'esprit des lois*⁷⁹⁴. Mais cette théorie se retrouve déjà au cœur de la pensée grecque (dans les écrits d'Hippocrate, Platon, Aristote ou Galien, mais pourrait même avoir une origine persane) et Jean Bodin développe déjà des idées similaires au XVIe siècle en affirmant que l'Europe compte des populations trop belliqueuses pour accepter un gouvernement tyrannique, là où les peuples orientaux, dont la mollesse est proverbiale, le subissent passivement. Bodin s'appuie sur la théorie des climats, selon Ina Baghdiantz McCabe, en prenant l'exemple des Hongrois, nation considérée comme orientale, qui ont exposé l'Europe au despotisme.⁷⁹⁵ Le penseur humaniste profite de cette démonstration pour reprocher à Charles Quint, roi catholique occidental, de s'adonner à

788 *Ibid.*, p. 423.

789 *Ibid.*, p. 476.

790 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 204.

791 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 101.

792 *Ibid.*, p. 553.

793 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 354.

794 Voir à ce sujet les livres XIV à XVIII dans *De l'esprit des lois*, 1748.

795 Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, op.cit., p. 60.

l'esclavage dans le Nouveau monde, pratique ô combien orientale. Cette théorie s'appuie en effet sur l'idée que les peuples du monde diffèrent en coutume, en mœurs et en pratique pour des raisons de positionnement géographiques : les peuples du Nord ne sont pas exposés aux mêmes climats que ceux du Sud, ce qui occasionnerait des différences dans le développement de chaque ethnie (terme auquel on préfère celui de « race » au XVIIe et XVIIIe siècle). On trouve également, avant Montesquieu, dans les écrits de l'abbé Dubos (*Des Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719) une théorisation claire que ce dernier rapproche des arts pour expliquer l'éclosion du génie. Si Pierre Martino insiste sur le fait que cette théorie constitue une avancée au XVIIIe siècle, permettant aux philosophes d'expliquer plutôt que de condamner selon la formule de Montesquieu « Je ne justifie pas les usages, mais j'en rends les raisons », mais aussi d'accepter rationnellement des transgressions que la doxa juge insoutenables, comme la polygamie (qui n'est permise qu'au roi de France), on peut néanmoins concevoir aisément les dangers de l'essentialisation et de racisme qu'elle permet, opposant facilement des peuples selon un principe d'inégalités naturelles. Ces théories imprègnent les écrits orientalistes⁷⁹⁶ et provoquent des généralisations raciales, historiques et culturelles. Elles créent ce que Saïd appelle une « altérité constitutive », expression que l'on peut rapprocher sans peine de l'altérité radicale dont nous avons déjà parlé.

Les orientalistes « adoptent une conception essentialistes des pays, des nations et des peuples d'Orient sous étude, conception qui se traduit par une typologie ethniste caractérisée » qui pourra vite « déborder en racisme »⁷⁹⁷. Saïd en donne quelques exemples édifiants, tirés de la théorie de John G. Burke : l'Américain est « rouge, colérique, droit », l'Asiatique est « jaune, mélancolique, rigide », l'Africain est « noir, flegmatique, relâché »⁷⁹⁸... Toute l'humanité se trouve ainsi classée selon « la race, la couleur, l'origine, le tempérament, le caractère ». Le nombre réduit de types peut nous faire penser à l'essentialisation comique que l'on trouve dans la tradition de la *Commedia dell'arte*. Chaque personnage représente fidèlement (pour le public hilare) une région italienne, un métier, un tempérament, une langue, un style. Cette simplification permet une moquerie potache entre Italiens dans un moment où l'unité nationale est encore très loin d'être une réalité.

Mais le découpage du monde en races est une chose bien plus sérieuse : elle donne une permission morale et un blanc-seing politique aux peuples du Nord, agiles et volontaires, pour aller « conquérir le fabuleux métal » comme l'écrit José-Maria de Heredia dans un beau vers épique, et soumettre par la même occasion tous les autres peuples, dociles et faibles par nature. Elle divise et fige l'humanité en un nombre limité de groupes aussi spectaculaires que ceux des entrées de ballet. Les peuples défilent sous le regard condescendant des souverains européens,

796 Saïd évoque Linné, Montesquieu, Johnson, Blumenbach, Kant ou Soemmerring

797 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 179.

798 *Ibid.*, p. 214.

bientôt portés vers l'esclavage pour des raisons économiques dont la religion, la philosophie et la morale savent s'accommoder pendant un temps.

C'est à travers son analyse de *La Bibliothèque orientale* de d'Herbelot que Saïd nous permet de retrouver le théâtre, pris régulièrement comme métaphore filée dans son essai :

Ce sont aussi des caractères, comme le fanfaron, l'avare ou le glouton que montrent Théophraste, La Bruyère ou Selden. Il n'est pas tout à fait correct de dire que l'on voit des caractères tels que le miles gloriosus ou Mahomet l'imposteur, puisque le renfermement discursif d'un caractère est supposé, au mieux, permettre d'appréhender un type générique sans difficulté et sans ambiguïté. Le caractère de Mahomet par de d'Herbelot est pourtant une image, parce que le faux prophète est l'un des rôles d'une représentation théâtrale générale appelée orientale, dont la Bibliothèque renferme la totalité.⁷⁹⁹

Edward Saïd utilise le théâtre pour analyser un ouvrage théorique qui n'a aucun lien avec cet art car il perçoit une façon d'exposer théâtralement l'Orient sur la scène de cette « bibliothèque », espace scénique où défilent tous les « objets orientaux » dignes d'intérêt, qu'ils soient humains ou non. L'orientalisme organise un spectacle et fournit des « grilles » de lecture et des « codes » aux lecteurs et spectateurs occidentaux pour percevoir le matériau oriental. Ce qui est étonnant, c'est qu'il n'y a pas de changement notable du XVIIe au XXe siècles, il a un caractère immuable que nous devons mettre au jour en faisant l'étude des pièces de notre corpus. Sur scène, nous verrons que l'Orient est toujours présenté d'une certaine façon mais qu'un principe veut qu'il apparaisse comme une réalité intacte et brute. C'est en cela que l'Orient se trouve enfermé dans une image réductrice, dans la littérature scientifique comme théâtrale.

A.2. UN TROPE ÉGALEMENT THÉÂTRAL

Commençons l'étude de notre corpus : nous disposons de quarante-six pièces qui évoquent le monde oriental. Parmi elles, nous comptons vingt comédies et vingt-six tragédies. Neuf sont à proprement parler des « turqueries » car elles se déroulent dans un espace asiatique ou mettent en scène des personnages orientaux ou pseudo-orientaux dans un temps présenté comme contemporain de celui du spectateur⁸⁰⁰. Vingt-et-une pièces représentent l'Orient antique. Les autres œuvres ne font que mentionner verbalement l'Orient sans que l'intrigue ou les personnages n'aient rien d'oriental. Il nous faut donc commencer par étudier ce corpus secondaire pour dégager des idées récurrentes qui pourront ensuite nous conduire à une analyse plus approfondie dans les pièces réellement orientalistes. Nous nous porterons ensuite sur l'étude plus précise de la pièce de Montfleury, *La Fausse Turquie*, qui reprend plusieurs aspects que nous allons mettre au jour dans le genre comique.

799 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 130.

800 Nous mettons dans ce groupe : *Bajazet*, *Soliman*, *Zaïde*, *Le Parasite*, *L'Étourdi*, *Le Sicilien*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *La Fausse Turquie*, *La Rue Saint-Denis*. Sont exclus de cette liste *Le Cid* et *Les Fourberies de Scapin*, où les Orientaux jouent un rôle important mais ne sont pas présents sur scène.

A.2.1. PASSER DE TURC À MORE...

La « turquerie » dans un texte de Sainte-Beuve daté de 1831 est défini comme une « Turquie de fantaisie ». Le même terme apparaît dans le dictionnaire de Furetière comme une « manière d'agir cruelle & barbare, comme celle dont usent les Turcs. La cruauté que ce créancier exerce à l'égard de son débiteur est une vraie turquerie. » Cette comparaison nous fait comprendre le glissement sémantique qui s'opère entre le XVII^e et le XIX^e siècle. La douceur de la première définition est à l'opposé de la violence de la deuxième, qui consacre les Turcs comme porteurs d'une façon « cruelle » et « barbare » de vivre et de faire vis-à-vis des autres. L'exemple donnée du créancier intraitable ajoute encore à l'infamie de la définition. « Il est Turc là-dessus, mais d'une turquerie à désespérer tout le monde ; et l'on pourrait crever, qu'il n'en branlerait pas. En un mot, il aime l'argent, plus que réputation, qu'honneur, et que vertu ; et la vue d'un demandeur lui donne des convulsions. C'est le frapper par son endroit mortel, c'est lui percer le cœur, c'est lui arracher les entrailles... » C'est par ces mots que La Flèche décrit son maître Harpagon dans la scène 4 de l'Acte II de *L'Avare*⁸⁰¹. Être Turc, c'est n'avoir aucun sentiment, aucune considération pour la vie humaine et n'être que tourné vers l'argent, qui dépasse « réputation », « honneur » et « vertu ». Le terme de « turquerie » revient sur un mode comique, comme pour qualifier avec une exagération propre à Molière cette attitude terrible d'un personnage aussi ridicule qu'inquiétant. La métaphore du supplice suit, infligée à Harpagon lui-même, mais à la façon des cruautés et barbaries qui se font à Constantinople.

En rhétorique, on appelle « trope » le détournement de sens que peut subir un mot, occasionnant une resémantisation. « Turc » ou « Mahométan » ne désigne plus une catégorie de personnes mais un ensemble de représentations mentales, le plus souvent négative, qui devient une référence connotée dans la conversation en France, à cette époque. Le théâtre intègre très logiquement les tropes et l'on va donc trouver un certain nombre de textes de notre corpus où des mots en rapport avec l'espace oriental vont être utilisés pour mettre en relief les défauts d'un personnage ou l'horreur d'une pratique.

On ne trouve qu'un seul exemple dans tout le corpus où une expression méliorative est utilisée en rapport avec les Orientaux : Monsieur Diafoirus présente, dans *Le Malade imaginaire*, son fils Thomas à Angélique, en insistant sur les qualités argumentatives et la persévérance de celui-ci : « Il est ferme dans la dispute, fort comme un Turc sur ses principes ; ne démord jamais de son opinion, et poursuit un raisonnement jusque dans les derniers recoins de la logique. »⁸⁰² L'expression, qui est encore utilisée aujourd'hui, est appliquée avec humour à l'abstraction de la dispute érudite. La qualité de force que l'on attribue aux Ottomans (sûrement parce qu'ils

801 Molière, *L'Avare*, *Les Oeuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

802 Molière, *Le Malade imaginaire*, Acte II, scène 5, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/malade_imaginaire.pdf

montrent une ténacité et un courage particuliers sur les galères) devient néanmoins un défaut sous la plume de Molière, car Thomas Diafoirus pousse l'obstination jusqu'à la bêtise et rejette toute pratique moderne de la médecine : « il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n'a voulu comprendre, ni écouter les raisons, et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle, touchant la circulation du sang, et autres opinions de même farine. »⁸⁰³ Ce qu'on donne d'une main, on le reprend de l'autre.

Le Mascarille des *Précieuses ridicules* emprunte le langage de Magdelon et Cathos pour évoquer les yeux ravageurs de ces femmes courtisées : « Quelque vol de mon cœur, quelque assassinat de ma franchise. Je vois ici des yeux qui ont la mine d'être de fort mauvais garçons, de faire insulte aux libertés, et de traiter une âme de Turc à More. »⁸⁰⁴ Galanterie qui lui vaut d'être comparé à Amilcar (ou Hamilcar), général carthaginois et père d'Hannibal. Furetière précisait dans son dictionnaire : « On dit aussi, traiter de Turc à More, pour dire, à la rigueur et en ennemi déclaré. »⁸⁰⁵ C'est encore une expression à forte connotation péjorative que l'on trouve ici, mettant en évidence une augmentation du degré de cruauté : passer de Charybde en Scylla dans la méchanceté, pour ainsi dire⁸⁰⁶. « En effet tous ces soins sont des choses infâmes, / Sommes-nous chez les Turcs pour renfermer les femmes ? » demande Lisette au début de *L'École des maris*⁸⁰⁷. Si l'espace du sérail n'est pas nommé, il est évoqué comme un espace d'esclavage et de négation de la liberté féminine. La question est rhétorique et indique clairement qu'il vaut mieux n'y être pas, surtout si l'on est du beau sexe. C'est la même Lisette qui conclut la pièce en conseillant : « Vous, si vous connoissez des maris loups-garous, / Envoyez-les au moins à l'école chez nous. »⁸⁰⁸ L'homme brutal qui ne respecte pas la femme est Turc ou loup-garou. Dom Juan, lui, ne « croit ni saint, ni Dieu, ni loup-garou »⁸⁰⁹ selon son valet Sganarelle, mais Thomas Corneille, ayant trouvé la formule trop osée, retranche le « loup-garou » de l'énumération. Sous sa plume, la réplique devient :

SGANARELLE

(...) Mais par précaution je puis ici te dire,
Qu'il n'est devoirs si saints dont il ne s'ose rire ;
Que c'est un endurci dans la fange plongé,
Un chien, un hérétique, un Turc, un enragé ;
Qu'il n'a ni foi ni loi ; que tout ce qui le tente...

803 *Ibid.*

804 Molière, *Les Précieuses ridicules*, Scène 10, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/precieuses_ridicules.pdf

805 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op.cit.*

806 L'expression viendrait du prix des prisonniers : les Turcs pouvaient être vendus 150 écus et les Mores, seulement 100 écus, d'où une inégalité de traitement.

807 Molière, *L'École des maris*, Acte I, scène 2, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/ecole_des_maris.pdf

808 Thomas Corneille, *Le Festin de pierre*, Acte I, scène 1, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLET_FESTINPIERRE.pdf

809 Molière, *Dom Juan ou Le Festin de pierre*, Acte I, scène 1, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_DOMJUAN.pdf

GUSMAN.

Quoi, le Ciel ni l'Enfer n'ont rien qui l'épouvante ?

SGANARELLE.

Bon, parlez-lui du Ciel, il répond d'un soeuris.
Parlez-lui de l'Enfer, il met le Diable au pis ;
Et parce qu'il est jeune, il croit qu'il est en âge,
Où la vertu sied moins que le libertinage.⁸¹⁰

Cette réécriture aseptisée en vers conserve par contre sans hésitation la référence au « Turc ». Dom Juan, rapproché du pourceau « dans la fange plongé », « du chien » et de l'« hérétique » devient sans difficulté plus turc que chrétien, ce qui l'excuse à peine de ses méfaits. On comprend donc de quelle manière l'Oriental est figuré dans Molière : avare, cruel et inhumain, sans foi ni loi. Furetière écrivait encore dans le même article de son dictionnaire : « On dit aussi en voulant injurier un homme, le taxer de barbarie, de cruauté, d'irrégion, que c'est un Turc, un homme inexorable, qu'il vaudrait autant avoir affaire à un Turc ». « Turc » est donc plus qu'une insulte, c'est une véritable ignominie que tout homme respectable doit fuir. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que Madame Jourdain s'étonne que sa fille « consent[e] à épouser un Turc »⁸¹¹. Les conflits de Méditerranée figurent tout aussi explicitement dans *L'Avare* où Frosine déclare qu'elle pourrait marier « Le Grand Turc avec la République de Venise »⁸¹², preuve de ses talents d'entremetteuse. Comme l'écrivait plaisamment Robinet, deux ans avant *L'Avare*, en 1666 :

Depuis que le SIRE OTTOMAN
A fait brinde avec l'ALLEMAND,
Voulant laisser en paix son Aigle,
Contre VENISE il fait l'Espiègle ; (...)⁸¹³

La politique récente s'invite donc dans les évocations métaphoriques et comiques des personnages, comme le sujet oriental, qui prend place dans les discussions de la cour et des salons à la même époque.

Il est aisé de comprendre les raisons d'une telle réputation : la période à laquelle ces pièces sont écrites (dans les années 1660) est celle de la bataille de Saint-Gothard et du siège de Candie, deux conflits dans lesquels sont engagés les soldats français. Le Turc est l'ennemi redoutable et sanguinaire qu'il faut combattre pour la chrétienté⁸¹⁴. Mais partir vers l'Est est une perspective des plus inquiétantes, comme en témoigne cet extrait du Baron d'Albikrac de Thomas Corneille, où le

810 Thomas Corneille, *Le Festin de pierre*, Acte I, scène 1.

811 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte V, scène 7.

812 Molière, *L'Avare*, Acte II, scène 5, [En ligne], URL: *L'Avare*, [En ligne], URL : <http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/avare.pdf>

813 Robinet, *Lettres en vers*, *op.cit.*

814 Cette image perdure en 1687 mais commence à s'étioler : « Cette puissance s'est rendue si considérable et par terre et par mer que toute personne qui la regardera dans son entier en concevra toujours de la frayeur. (...) Il n'en sera pas de même si, suspendant les fausses préventions, on veut l'envisager en détail et dans ses parties principales, où l'on pourra voir combien on s'est abusé. » *du Vignau, État présent de la puissance ottomane*, cité par Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 175.

personnage d'Oronte cherche des prétextes pour échapper aux sollicitations répétées de la Tante de sa bien-aimée :

ORONTE
Que craindrai-je ? Candie est un poste honorable,
J'irai contre le Turc...

PHILIPIN.
J'irai contre le Diable ?
Le Turc, Madame !

LA TANTE.
Non, si le Ciel ne veut pas
Qu'un doux et chaste nœud me mette entre vos bras,
Du moins pour m'empêcher de vivre infortunée
Attachez-vous à moi par un autre hyménée.⁸¹⁵

Pour obtenir la nièce, Oronte et Philipin son valet usent du *pathos* pour faire pression sur la tante en évoquant le pire : l'enrôlement contre le Turc, c'est-à-dire « contre le Diable ». Si la carrière militaire apparaît comme une solution « honorable » pour le jeune Français qui cherche à quitter le pays, sa simple évocation parvient à faire changer d'avis la vieille femme, qui imagine alors marier Oronte à celle qu'il aime.

« Ah ! qu'on est malheureux, quand on est en Turquie ! »⁸¹⁶ déclare Santillane, et cette assertion a valeur de proverbe. L'Orient apparaît en effet comme un espace dangereux, incertain et qu'il faut éviter⁸¹⁷ : Mélisse évoque dans *Les Visionnaires* les gloires d'Alexandre dont elle est obsédée, et les dangers qu'il a rencontrés dans ses menées guerrières :

Mais quand par trop de cœur je te vois engager
Au bourg des Malliens en un si grand danger,
En ce lieu malheureux, qui crut porter la marque
De l'indigne tombeau d'un si digne Monarque,
Je tremble en te voyant le premier à l'assaut.
Les échelles se rompre, et toi seul sur le haut
Qui frappes de l'épée, et du bouclier te pares
Du choc impétueux de mille traits barbares :
Mais l'effroi me saisit, et d'horreur je frémis.⁸¹⁸
(...)

Le grand empereur, « vainqueur de l'Orient » et décrit dans toute sa puissance aux vers précédents, n'est jamais à l'abri du danger des contrées orientales. Quand elles ne sont pas citées par un pédant pour se faire valoir (comme dans *La comtesse d'Escarbagnas* où le Vicomte fait le portrait d'un fâcheux qui dit connaître les secrets du « Conseil d'en haut, du Prêtre-Jean et du Grand Mogol »⁸¹⁹), elles apparaissent comme lointaines et mal connues par les personnages ; or,

815 Thomas Corneille, *Le Baron d'Albikrac*, Acte V, scène 4, [En ligne], URL : <http://www.xn--tltre-documentation-cvb0m.com/content/le-baron-dalbikrac-thomas-corneille#toc>

816 Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte III, scène 8.

817 Rotrou écrivait dans *La Sœur* : « Ne voilà pas encor des traits de la Turquie, / Ce malheureux pays, si fatal aux chrétiens, / Si fertile en tous maux, si stérile en tous biens ! », Rotrou, *La Sœur*, Acte IV, scène 2, *op.cit.*

818 Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, Acte IV, scène 1.

819 L'extravagant évoque donc les cours reculées du Prêtre-Jean, empereur d'Abyssinie et du Grand Mogol, souverain mahométan régnant sur l'Inde. Molière, *La comtesse d'Escarbagnas*, Acte I, scène 1, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/comtesse_d_escarbagnas.pdf

ce qu'on ne connaît pas fait peur. Dom Japhet en tire un adjectif : « morifique » (qui ressemble par ses sonorités à « horrifique »). Voulant en savoir plus sur le marquisat que l'empereur lui remet, il questionne ainsi : « les habitants des lieux. Morifiques ou chrétiens ? » Ce à quoi Foucaral répond : « Grands serviteurs de Dieu » pour le rassurer. Dans *Le Campagnard*, le personnage d'Anselme prétend se lancer dans un exercice de voyance et déclare : « Votre fatal ayant la part orientale ; / Vous ferez une faute et lourde et sans égale, / Si devers cet endroit, dedans tous vos logis, / Vous ne disposez pas vos chambres et vos lits, / Et si vous n'y traitez vos meilleures affaires. » Outre la rime intérieure entre « oriental » et « fatal », on note que le fourbe oblige le campagnard crédule à se tourner vers l'Est pour toutes les affaires d'importance, comme le font les Mahométans pour prier. L'espace oriental est autre religieusement et culturellement. En cela, il est dangereux. La figure du pirate hante *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin*, mais aussi *Le Parasite* : les ports sont les dernières zones de sûreté et celui qui prend le large s'expose à toute la fureur des « corsaires » barbaresques, qui font commerce des chrétiens et pour qui la vie n'est rien.

A.2.2. LA FAUSSE TURQUIE : UNE DUPERIE ORIENTALE

L'attaque de prétendus pirates turcs noue l'intrigue de *La Fausse Turquie* de Montfleury, aussi référencée quelque fois sous le nom de *L'École des jaloux* ou *Le Cocu volontaire*, que nous allons présenter et étudier rapidement pour dégager les grandes caractéristiques de l'Orient comique des années 1660-70. La pièce est d'un acteur et auteur rival de Molière, Antoine de Montfleury, de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Elle n'apparaît pas avant 1683 dans les registres de la Comédie-Française mais elle a dû certainement être jouée dès 1680 comme en atteste les notes du *Mémoire* de Laurent, le décorateur de Guénégaud. On compte un total de dix-neuf représentations de 1683 à 1689, ce qui est infiniment moins que les succès de Molière. Mais l'intérêt de cette pièce est qu'elle précède de cinq ans *Le Bourgeois gentilhomme* et se construit dans les grandes lignes de la même manière que l'Acte IV et V de la pièce : un valet rusé, Gusman, décide avec l'accord de son maître Dom Carlos, le gouverneur de Cadix, de duper un mari jaloux, le noble Santillane pour lui donner une bonne leçon. Léonor et Santillane ont été conviés aux noces de Dom Carlos, mais Santillane redoute à chaque instant que sa femme ne soit séduite par Dom Carlos et le trompe. Il la tient donc au logis en refusant à quiconque de s'en approcher.

On retrouve le mécanisme des comédies à barbons de Molière, de Trufaldin dans *L'Étourdi* à Dom Pèdre du Sicilien⁸²⁰. Qu'ont-ils en commun ? Ces hommes veillent férocement sur une jeune femme, réduite en esclavage et coupée du monde. Si ces personnages sont Européens, le contexte géographique où se situe la comédie leur donne un caractère oriental : la Sicile a été sous

820 On pourrait ajouter à cette liste Arnolphe de *L'École des femmes* et Sganarelle de *L'École des maris*, preuve que cette figure du barbon jaloux dépasse nécessairement l'espace oriental.

domination musulmane pendant plusieurs siècles, tout comme l'Andalousie où se déroule *La Fausse Turquie*. Comme dans les sociétés traditionnelles orientales, la femme est donc cloîtrée au logis et ne peut plus sortir :

SANTILLANE.

Si je la laisse un jour, je veux être berné.

Je m'en irai, cousin, cet hymen terminé,

De peur qu'à coqueter son esprit peu contraire,

Ne respirât un air pour nous peu salulaire,

Et qu'un plus long séjour ne fit germer mon front.⁸²¹

Le logis devient un château-fort que le barbon doit défendre en usant de toutes les violences pour mettre en déroute les prétendants qui souhaiteraient pénétrer dans l'espace interdit pour libérer la femme captive :

DOM PÈDRE.

Holà, Francisque, Dominique, Simon, Martin, Pierre, Thomas, Georges, Charles, Barthélemy ; allons, promptement, mon épée, ma rondache, ma hallebarde, mes pistolets, mes mousquetons, mes fusils ; vite, dépêchez ; allons, tue, point de quartier.⁸²²

De même dans *L'Étourdi*, Trufaldin présente un grand bâton à Mascarille qui est forcé de donner une correction à son maître pour s'être déguisé afin de voir Clélie⁸²³.

À l'intérieur du sérail, les barbons sont transformés en tyrans domestiques par la peur d'être dupés : « Taisez-vous, / Et redoutez l'effet de mon juste courroux. » lance Santillane à Léonor. La femme se retrouve martyrisée, privée de liberté, dominée : le barbon impose avec une rage malade son amour à celle de qui il prétend obtenir les faveurs ou conserver la tendresse, produisant inévitablement l'effet inverse. La passion amoureuse se mue alors en fureur :

ISIDORE.

Quoi ? jaloux de ces choses-là ?

DOM PÈDRE.

Oui, jaloux de ces choses-là, mais jaloux comme un tigre, et, si voulez : comme un diable. Mon amour vous veut toute à moi ; sa délicatesse s'offense d'un souris, d'un regard qu'on vous peut arracher ; et tous les soins qu'on me voit prendre ne sont que pour fermer tout accès aux galants, et m'assurer la possession d'un cœur dont je ne puis souffrir qu'on me vole la moindre chose.⁸²⁴

Molière s'inspire de la figure du « senex iratus » (vieillard colérique) ou du « papos » (père amoureux d'une jeune fille) des comédies latines⁸²⁵. Leur désir de mariage s'oppose à l'ordre naturel qui veut que deux personnes de même âge soient enclines à s'aimer, tandis que les hommes mûrs doivent se tourner vers la sagesse et quitter les impétuosité de la jeunesse. C'est cette anomalie qu'il faut rectifier. Mais dans *La Fausse Turquie*, il n'y a en réalité aucun danger :

821 Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte I, scène 3.

822 Molière, *Le Sicilien*, Scène 4.

823 Molière, *L'Étourdi*, Acte IV, scène 5 et 6.

824 Molière, *Le Sicilien*, Scène 6.

825 Christian Biet, « Mithridate, ou l'exercice de l'ambiguïté : "Que pouvait la valeur dans ce trouble funeste ?" », in Claire Carlin (dir.), *La Rochefoucauld, Mithridate, frères et sœurs, les Muses sœurs*, Actes du 29^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, Gunter Narr, Tübingen, 1998, p. 86.

Léonor est une femme honnête, Dom Carlos n'a aucune prétention à en faire sa maîtresse. La peur d'être cocu tourne à vide, c'est une maladie que la mascarade va s'empresser de corriger.

C'est Gusman qui l'orchestre. Il correspond au type du valet malicieux hérité de la Commedia dell'arte : comme Mascarille, Covielle ou Scapin, il est un faiseur d'histoires et il a pour rôle de transformer la réalité pour faire entrer la dupe dans un monde d'illusion et de manipulation. Il est « fourbum imperator », selon les mots de Mascarille, l'empereur des fourbes, qui manie le discours et la mise en scène avec une main de maître afin de créer une « fausse Turquie » : aidé de quelques complices, il invente une attaque de pirates lors d'une sortie en bateau qui conduit à l'enlèvement de Santillane et de sa femme Léonor. Ils se réveillent en Turquie, c'est du moins ce qu'affirme Gusman puis joue le premier rôle en se faisant passer pour le Grand-Turc, c'est-à-dire le sultan. Le changement de climat modifie les rapports de force traditionnels : le valet mène désormais le gentilhomme à la baguette. Comme dans le temps carnavalesque, les rapports de force sont inversés :

SANTILLANE, seul.

La fortune a sa roue et se moque de nous,
Tantôt l'un est dessus, tantôt l'autre est dessous,
C'est en vain que l'on veut la tourner à sa guise.
On sait malaisément quand son tour favorise ;
Mais je crois, nous voyant exposés à ses coups,
Que Léonor et moi sommes tous deux dessous.⁸²⁶

Les valeurs du monde occidental se trouvent niées, et la plus sacrée d'entre elles, le mariage, en premier lieu. En plus d'être humilié et insulté par ces faux Turcs, Santillane doit se soumettre aux désirs du sultan, c'est-à-dire renoncer à sa femme et même de la convaincre de se donner à son rival. En guise de récompense, il obtient une charge d'eunuque dans le sérail pour rester en compagnie de Léonor. Le prétendu sultan s'adresse sans pudeur à sa femme et manifeste un fort appétit sexuel, voulant savoir si celle-ci est « capable de donner de l'amour », puis ne fait pas de cérémonies quand elle paraît enfin sur scène :

GUSMAN.

Je veux vous régaler d'une bonne leçon.
Vous avez l'œil fripon, la mine un peu coquette,
La bouche bien fendue, et la gorge bien faite,
Le teint assez uni, le poil allez, blondin,
Les pieds fort bien tournés, le geste assez badin,
L'air fort escarbillard, et les mains assez blanches,
Et si je m'y connais, vous avez peu de hanches,
Le nez... vous le cachez avec votre éventail,
Allez, je vous promets place dans mon sérail.

SANTILLANE.

Dans son sérail ! Ô dieux ! quel coup pour Santillane !

GUSMAN.

On vous appellera la gaillarde sultane.⁸²⁷

826 Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte III, scène 3.

827 *Ibid.*, Acte II, scène 6.

L'image du Turc correspond donc aux stéréotypes de l'époque : la concupiscence, l'impatience et la cruauté toute naturelle, servie par une violence toujours gratuite :

SANTILLANE.

Encor, que vous dit-il ? Qu'il paraît en colère !

FABRICE.

Il dit que promptement on vous mène en galère,
À grands coups de gourdin.

SANTILLANE, *se mettant à genoux.*

Je l'entendais fort bien.

Ah ! Monsieur le Grand-Turc, que l'on n'en fasse rien (...) ⁸²⁸

De même, à l'Acte III, face au refus de Santillane de donner sa femme au Grand Turc :

SANTILLANE, à Fabrice

Que jargonne-t-il tant ?

Que vous dit-il encor ?

FABRICE.

Qu'on vous pendre en sortant,

Si vous n'y faites rien. ⁸²⁹

Comme dans *Le Bourgeois gentilhomme*, la mascarade permet de faire vivre la turquerie, en accumulant les moqueries contre la langue et l'identité turques : avec des « Mic moluc mok sin croch » et des « Cascadrage lek bruk sem bulmek soch varé », la langue orientale devient l'occasion de désorienter le pauvre mari, rendu vulnérable par son ignorance face à ces Espagnols aux apparences turques. Il doit toujours passer par Fabrice, un personnage qui prend le rôle de truchement (comme Covielle) et lui donne accès au sens des paroles du sultan qui parle par ailleurs un Français tout à fait académique. Molière, assisté par le chevalier d'Arvieux, fin connaisseur du monde turc, cherchera dans *Le Bourgeois gentilhomme* à reproduire un certain style hyperbolique et métaphorique du compliment oriental, alors que cette comédie, par l'ignorance réelle de son auteur peut-être ou parce que ce dernier ne vise en aucun cas le réalisme, ne colore que très vaguement les dialogues d'un caractère oriental. Le jaloux traite en retour ses ennemis de tous les noms (« maudits paillards », « maudite engeance », « maudit godenot, chien de Turc, nez de singe, / Fagot emmailloté de guenillons sans linge »). Gusman, qui a repris son rôle de valet, complète ce portrait injurieux :

GUSMAN.

Ah, Monsieur ! que ces Turcs sont de diables de gens !

SANTILLANE.

Oui, surtout ce Grand-Turc.

GUSMAN.

C'est un vrai nez de singe,

Un fagot entouré de guenillons sans linge.

828 *Ibid.*, Acte II, scène 5.

829 *Ibid.*, Acte III, scène 5.

SANTILLANE.

Je lui disais tantôt.

GUSMAN.

Et vous faisiez fort bien.

SANTILLANE.

N'est-il pas vrai qu'il a la mine d'un vaurien ?

GUSMAN.

C'est le plus grand faquin, Monsieur, qui soit au monde.⁸³⁰

Géronte en fera de même dans *Les Fourberies de Scapin* en traitant le Turc imaginaire qui lui réclame une rançon de « scélérat », d'« infâme », d'homme « sans foi » et de « traître »⁸³¹.

Malgré toute sa volonté et les refus de Léonor, qui prouve à son mari qu'il avait bien tort de la soupçonner d'infidélité, Santillane finit par se résoudre à accepter d'être un mari trompé. Impuissant, il se soumet à la fatalité du cocuage :

SANTILLANE.

Peut-être que ma femme, au moment que je crie,

Apprend comme l'on fait des cocus en Turquie.

Et n'est-il pas égal dans ce fatal moment,

D'être sot à la Turquie, ou de l'être autrement ?⁸³²

Par cette phrase, il prouve que le stratagème a fonctionné et qu'il est définitivement guéri de sa jalousie malade. Mais, comme Monsieur Jourdain, Santillane reste jusqu'au bout dans l'illusion : il est finalement sauvé avec sa femme par Dom Carlos qui conclut un contrat avec les Turcs pour leur rendre leur liberté perdue. La mascarade permet donc de se moquer à la fois du jaloux dupé et des Ottomans, présentés comme des brutaux sanguinaires et des satyres concupiscent. Mais n'oublions pas une chose essentielle : pas un Oriental n'apparaît dans cette pièce et c'est en définitive une affaire d'Européens où les Turcs ne sont que des reflets sans réelle densité, des ombres tout juste bonnes à faire rire les Occidentaux. Le sérail devient un nouvel espace de jeu, où tout est permis : transgression des codes de bienséance où la sexualité débridée et la violence barbare peuvent être évoquées, soumission et privation de la liberté, inversion des rapports ordinaires. Tous les éléments que nous observons dans *La Fausse Turquie* (le désir tyrannique, la violence, la ruse et la manipulation) se retrouveront dans la tragédie sur un mode bien plus inquiétant, qui fonde ce contre-modèle politique exposé au spectateur pour l'en éloigner.

Mais la vie à la turque n'est pas toujours présentée sous son jour le plus sombre et un reste de fascination pour une existence douce et plaisante émerge du discours de Fabrice pour convaincre Santillane d'accepter la proposition du Grand-Turc :

FABRICE.

Vous allez devenir tous deux fort à la mode ;

Vous aurez des amis, vous aurez des présents ;

Vous aurez près du Turc de secrets partisans ;

830 *Ibid.*, Acte III, scène 2.

831 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte II, scène 7, [En ligne], URL : www.toutmoliere.net/IMG/pdf/fourberies_de_scapin.pdf

832 *Ibid.*, Acte III, scène 3.

Vous verrez le grand monde et ferez bonne chère ;
Et pourrez vous vanter de ne dépenser guère.⁸³³

Une fois que l'Occidental renonce à son identité et entre dans la logique du sérail, il lui est promis un avenir radieux. Il lui faut pour cela accepter la prépondérance des désirs du Grand-Turc, c'est-à-dire être réduit à l'impuissance en tant qu'homme. Santillane accepte mais les héros des tragédies que nous allons étudier, *Soliman* et *Zaïde*, entrent dans une lutte à mort pour la réalisation du désir. C'est lui qui nourrit le mécanisme tragique des pièces orientales.

A.2.3. LES ÉGYPTIENS ET LES MORES DANS LA COMÉDIE

La récurrence des figures d'Égyptiens et d'Égyptiennes dans les pièces de Molière doit nous alerter sur l'importance de cette population, que l'on croit venue d'Orient, dans la société française du XVIIe siècle. Le rapport des Français aux Égyptiens (ou Bohémiens) est ambivalent, mélange de méfiance et de fascination dans les représentations de l'époque. Henriette Asséo, dans un article intitulé « Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne »⁸³⁴, étudie la place dévolue aux Bohémiens dans les représentations du XVIe et XVIIe siècle. Elle repère un « moment égyptien » dans la culture de cour à cette période. Les ballets⁸³⁵ intègrent des entrées de Bohémiens, les peintures (comme « La Cingara » de Caravage, que l'on offre au roi en 1665, ou « La diseuse de bonne aventure » de Georges de La Tour), les gravures de Callot, les romans d'aventure, les poésies baroques (celle de Scudéry ou Jean Ogier de Gombaud) et les comédies leur donnent une place de choix.

Mais l'image qui colle à la peau des populations gitanes est entachée de stéréotypes péjoratifs ; en témoignent l'entrée du dictionnaire de Furetière, citée par François Moureau :

BOHEMIEN (...) se dit de certains gueux errants, vagabonds et libertins qui vivent de larcins, d'adresse, et de filouterie, qui surtout font profession de dire la bonne aventure au peuple crédule et superstitieux. Les Bohémiennes dansent agréablement des sarabandes. [Évoquant leur apparition à Paris en 1427 :] Ils avaient les oreilles percées, où pendait une boucle d'argent. Leurs cheveux étaient très noirs et crêpés ; leurs femmes très laides, sorcières, larronnesses, et diseuses de bonne aventure. (...) Par ordonnance des États d'Orléans de l'an 1560, il fut enjoint à tous ces imposteurs sous le nom de Bohémiens ou Égyptiens de vider du Royaume à peine des galères.⁸³⁶

833 *Ibid.*, Acte II, scène 4.

834 Henriette Asséo, « Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne » in *Les Dossiers du Grihl*, février 2009, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/3680>. (Consulté le 21/12/2019)

835 Comme *Le Ballet de la Nuict* avec les « entrées des quatre Égyptiens et des deux Égyptiennes, des filous, brigands, de la Cour des miracles avec ses soldats estropiés, goujats, etc. tout autant que des démons, sorcières et loups garous. Ce classement qui se reproduit dans tous les ballets à entrée d'Égyptiens ne les associa pas non plus à l'exotisme oriental. » in Henriette Asséo, « Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne », *op.cit.* Cela nous oblige donc à traiter les Égyptiens à part, tout en les considérant comme des figures d'étrangeté pour la cour. Mais nous avons vu qu'ils étaient souvent confondus avec les Maures au théâtre.

836 François Moureau, « Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville : la trace gitane sous Louis XIV », *op.cit.*

Henriette Asséo explique en effet que des « compagnies de Bohemes » sont venues grossir les rangs des armées royales dès François Ier, mais que les différents rois se méfient de plus en plus de la présence des Bohémiens en région car ils entrent parfois au service des seigneurs de province qui organisent une dissidence, s'opposant parfois à la verticalité du pouvoir dans l'application des lois décidées par le roi. Après l'échec répété de ses prédécesseurs, Louis XIV parvient à détruire ces compagnies par la Déclaration contre les Bohémiens et ceux qui leur donnent retraite du 11 juillet 1682. Cet édit s'adresse d'abord à la noblesse provinciale rebelle qui protège les Égyptiens et rend impossible leur éviction du royaume, voulue par la royauté. Cette milice apparaît donc comme une force secrète porteuse de sédition. Dans les villes, le « mestier de Bohémiennes », « ces personnes qu'on appelle Égyptiens, et qui, rôdant de province en province, se mêlent de dire la bonne fortune, et quelquefois de beaucoup d'autres choses »⁸³⁷, est associé aux agissements de tout un groupe de charlatans et bonimenteurs, cette même population que l'on retrouvait aussi dans les foires et sur le Pont-Neuf et dont les gens de la bonne société devaient se méfier. On figure la femme égyptienne comme une entourloupeuse, parfois assisté d'un coupeur de bourse qui se charge de dépouiller le bourgeois dont l'attention est captée par le tour.

La communauté est donc associée à une forme de malhonnêteté que l'on retrouve dans les pièces de Molière : on peut évoquer l'exemple de Célie dans *L'Étourdi* ; passant pour Égyptienne, elle sait lire l'avenir d'après Mascarille, dit maîtriser la « blanche magie » et n'hésite pas à mentir à Andrès à l'Acte V en prétendant être frappée d'un mal de tête soudain pour éviter de partir avec lui. Mascarille, afin de la dévaluer aux yeux de Léandre, la qualifie de « rebut de l'Égypte », de « fille coureuse, / De qui le noble emploi, n'est qu'un métier de gueuse ? »⁸³⁸ Et termine sa tirade en s'écriant : « Ah! Léandre, sortez de cet abaissement... ». Géronde, dans *Les Fourberies de Scapin*, refuse de marier son fils à Zerbinette, « Une fille inconnue, qui fait le métier de coureuse »⁸³⁹ et déclare que « l'Égyptienne est une malavisée, une impertinente, de dire des injures à un homme d'honneur, qui saura lui apprendre à venir ici débaucher les enfants de famille »⁸⁴⁰.

Il y a donc une forme d'impureté associée à ces femmes aux agissements publics et privés troubles, qui se double d'un soupçon de trafic d'êtres humains car dans les deux pièces, Célie et Zerbinette ont été échangées comme une marchandise au plus offrant. Une prétendue lettre du père de Célie, un certain Dom Pedro de Gusman qui n'est autre que Mascarille, évoque avec émotion « que [sa] fille, à quatre ans par des voleurs ravie, Sous le nom de Célie est esclave chez vous. »⁸⁴¹ Zerbinette a également été volée et intégrée à la communauté, ce qui permet dans les

837 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte III, scène 3.

838 Molière, *L'Étourdi*, Acte IV, scène 3.

839 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte III, scène 10.

840 *Ibid.*, Acte III, scène 3.

841 Molière, *L'Étourdi*, Acte II, scène 10.

deux cas une scène de reconnaissance finale lorsque le vrai père reconnaît sa fille. Les Égyptiens sont donc vecteur de brouillage par leur art et par leurs pratiques dans une société qui cherche la clarté. Leur réputation sert de prétexte à Mascarille pour tenter d'emprisonner Andrès, lui aussi passant pour Égyptien, et l'empêcher d'emporter Célie :

MASCARILLE.
(...) Toutefois, par un trait merveilleux de mon art,
Je crois que je pourrai retarder leur départ,
Et me donner le temps qui sera nécessaire,
Pour tâcher de finir cette fameuse affaire.
Il s'est fait un grand vol, par qui, l'on n'en sait rien ;
Eux autres rarement passent pour gens de bien :
Je veux adroitement sur un soupçon frivole,
Faire pour quelques jours emprisonner ce drôle ;
Je sais des officiers de justice altérés,
Qui sont pour de tels coups de vrais délibérés (...) ⁸⁴²

Mascarille semble évoquer des pratiques communes, qui font des Bohémiens les boucs émissaires tout trouvés, puisqu'ils sont connus pour ne pas être « gens de bien » et peuvent donc être accusés de tous les crimes. Henriette Asséo abonde en ce sens sur le plan historique : « En amont de l'interception, une double appréciation répressive et jubilatoire des manigances des Bohémiennes constituait donc une culture partagée. » ⁸⁴³

Mais les Égyptiens fascinent aussi et sont porteurs d'un souffle qui nourrit les arts du spectacle, en particulier au temps de Louis XIV. Associé, comme nous l'avons vu ⁸⁴⁴, aux divertissements de cour (le bal et le ballet), ce peuple que l'on croit oriental porte avec lui l'allégresse et la sensualité de la danse. Leurs gestes sont propres à dissiper le chagrin d'Angélique :

BERALDE.
(...) Je vous amène ici un divertissement, que j'ai rencontré, qui dissipera votre chagrin, et vous rendra l'âme mieux disposée aux choses que nous avons à dire. Ce sont des Égyptiens, vêtus en Mores, qui font des danses mêlées de chansons, où je suis sûr que vous prendrez plaisir, et cela vaudra bien une ordonnance de Monsieur Purgon. ⁸⁴⁵

S'ensuit un intermède chanté et dansé. La dimension exotique est ici palpable puisque « Tous les Mores dansent ensemble, et font sauter des singes qu'ils ont amenés avec eux. » En voici les paroles :

PREMIÈRE FEMME MORE.
Profitez du printemps
De vos beaux ans,
Aimable jeunesse ;
Profitez du printemps
De vos beaux ans,
Donnez-vous à la tendresse.
Les plaisirs les plus charmants,
Sans l'amoureuse flamme,
Pour contenter une âme
N'ont point d'attraits assez puissants.

842 *Ibid.*, Acte IV, scène 7.

843 Henriette Asséo, « Travestissement et divertissement. Bohémiens et Égyptiens à l'époque moderne », *op.cit.*

844 Voir notamment les pages 34, 244 et 507 de notre étude.

845 Molière, *Le Malade imaginaire*, Acte II, scène 9.

(...) Ne perdez point ces précieux moments ;
La beauté passe,
Le temps l'efface,
L'âge de glace
Vient à sa place (...)

ENSEMBLE.

Oui, suivons ses ardeurs,
Ses transports, ses caprices,
Ses douces langueurs;
S'il a quelques supplices,
Il a cent délices
Qui charment les cœurs.⁸⁴⁶

Si les paroles rappellent les ravages du temps, c'est pour mieux convaincre les jeunes amants de profiter follement de la vie. Comme traditionnellement dans le ballet de cour⁸⁴⁷, les Égyptiens sont liés au monde du carnaval et du masque à la fin de Monsieur de Pourceaugnac. Ils annoncent les réjouissances du mariage d'Éraste et Julie après la fuite du personnage éponyme, et marquent la joie retrouvée de l'amour véritable. Les paroles du chant explicitent cette idée :

Une ÉGYPTIENNE.
Sortez, sortez de ces lieux,
Soucis, Chagrins et Tristesse ;
Venez, venez, Ris et Jeux,
Plaisirs, Amour, et Tendresse.
Ne songeons qu'à nous réjouir :
La grande affaire est le plaisir.⁸⁴⁸

Dans *La Pastorale comique* (quinzième scène) et dans *Le Mariage forcé*, les Égyptiennes entrent encore en scène. Dans la première pièce, les paroles évoquent le temps et la douleur d'aimer⁸⁴⁹, tandis que dans la deuxième, le chant et la danse accompagnée des tambours de basque viennent couper le dialogue avec Sganarelle, qui désire connaître son avenir et savoir s'il va être cocu :

SGANARELLE.
Oui, si je suis menacé d'être cocu? *Toutes deux chantent et dansent : La, la, la, la...* Que diable, ce n'est pas là me répondre. Venez çà. Je vous demande à toutes deux, si je serai cocu.

2e ÉGYPTIENNE.
Cocu, vous ?

SGANARELLE.
Oui, si je serai cocu ?

1re ÉGYPTIENNE.
Vous, cocu ?

846 Molière, *Le Malade imaginaire*, Acte II, scène 9, second intermède.

847 La huitième entrée du *Ballet royal de la Nuit de Benserade* (1653) est celle d'Égyptiens et Égyptiennes qui « bont de boutique en boutique disans la bonne aventure, & emportant de chacune quelque chose. » in Benserade, *Ballet pour Louis XIV*, Tome 1, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997, p. 110.

848 Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, Acte III, scène 8, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/monsieur_de_pourceaugnac.pdf

849 « Quand l'hiver a glacé nos guérets, / Le printemps vient reprendre sa place, / Et ramène à nos champs leurs attraits ; / Mais, hélas ! quand l'âge nous glace, / Nos beaux jours ne reviennent jamais. / Ne cherchons tous les jours qu'à nous plaire, / Soyons-y l'un et l'autre empressés ; / Du plaisir faisons notre affaire, / Des chagrins songeons à nous défaire ; / Il vient un temps où l'on en prend assez. » Molière, *La Pastorale comique*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/pastorale_comique.pdf

SGANARELLE.

Oui, si je le serai, ou non ? *Toutes deux chantent et dansent en s'en allant : La, la, la, la...* Peste soit des carognes, qui me laissent dans l'inquiétude !⁸⁵⁰

Sur un mode comique, les Égyptiennes refusent le *logos* et le poids de la parole qui fâche pour la transformer en un chant léger et ironique. C'est aussi le rôle des Mores⁸⁵¹ dans *L'Inconnu* de Thomas Corneille : pour ne pas révéler son amour à la comtesse, le personnage principal de la pièce se déclare indirectement en faisant intervenir deux fois de suite des chanteurs mores à la fin de l'Acte I et l'Acte V. Dans le premier acte, le valet more se lance dans un madrigal en italien qui évoque des poncifs amoureux tels que les yeux noirs qui allument le feu au cœur de l'amant et vont le faire mourir. On retrouve un couple de Mores (cette fois orthographié « Maures ») qui constituent l'ouverture chantée d'une pièce intitulée *L'Inconnu*. Les paroles sont ici encore traditionnelles :

Amour, à qui tout est possible,
Enflame, anime tout ; & pour mieux faire voir
Qu'il n'est rien pour toy d'invincible,
Fais aimer cette Insensible
Qui se rit de ton pouvoir.

(...) TOUS DEUX ENSEMBLE.

L'Amour punit les Cruelles,
Aimez pour fuir son couroux.

LA FEMME MAURE seule.
Soyez tendres & fidelles,
Il s'armera contre vous,
Si vous faites les rebelles.⁸⁵²

Ils évoquent donc la puissance de l'amour, capable de transformer l'insensible en amante passionnée et de punir les « Cruelles », injonction franche à aimer sans résistance. Le spectacle more sert donc à agir sur la comtesse pour la conduire vers la révélation finale qui est l'amour du Marquis.

Le More a une fonction ornementale, n'ayant pas de rôle à jouer. Dans *Le Sicilien*, la danse des Mores éloigne le procès que Dom Père réclame au Sénateur contre ceux qui l'ont trompé :

DOM PEDRE.
Je viens me plaindre à vous d'un affront qu'on m'a fait.

LE SENATEUR.
J'ai fait une mascarade la plus belle du monde.

DOM PEDRE.
Un traître de François m'a joué une pièce.

LE SENATEUR.
Vous n'avez, dans votre vie, jamais rien vu de si beau.

850 Molière, *Le Mariage forcé*, Scène 6, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/mariage_force.pdf

851 On a pu voir qu'un brouillage d'identité s'établit entre l'Égyptien déguisé en More et le More. Ces deux figures orientales semblent donc assimilées dans l'imaginaire des spectacles de l'époque. Ergaste évoque « un jeune Égyptien, / Qui n'est pas noir pourtant... » Molière, *L'Étourdi*, Acte IV, scène 7.

852 Thomas Corneille, *L'Inconnu*, Acte V, scène 4, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLET_INCONNU.pdf

DOM PEDRE.

Il m'a enlevé une fille que j'avois affranchie.

LE SENATEUR.

Ce sont gens vêtus en Maures, qui dansent admirablement.

DOM PEDRE.

Vous voyez si c'est une injure qui se doit souffrir.

LE SENATEUR.

Les habits merveilleux, et qui sont faits exprès.

DOM PEDRE.

Je vous demande l'appui de la justice contre cette action. (...) La peste soit du fou, avec sa mascarade !

LE SENATEUR.

Diantre soit le fâcheux, avec son affaire !⁸⁵³

L'Oriental, qu'il soit More ou Égyptien, vient donc contrarier le discours fâcheux et ouvrir une brèche de légèreté et de plaisir dans la pesanteur de la vie quotidienne. *Le Sicilien* est un prétexte et fut composé pour ajouter une entrée exotique à la fin du Ballet des Muses en janvier 1667 ; il fut commandé par le roi qui « joua un rôle dans cette fine et spirituelle comédie en figurant dans la mascarade finale de la pièce sous le costume et les traits d'un Maure de qualité. »⁸⁵⁴ Si le roi accepte d'apparaître en More pour conclure sa fête, c'est que le costume n'est pas si déshonorant.

On voit donc par ce premier examen de ces quelques pièces de notre corpus que l'Oriental apparaît comme une figure du demi-ton : pour reprendre la métaphore musicale du début du Sicilien, il est entre le bécarre et le bémol, entre la gamme majeure qui exprime l'énergie et la joie, et le mode mineur, source de mélancolie et de douleur : il y aurait donc deux modes pour jouer l'Orient, celui de la tragédie qui le présente comme un espace infréquentable et terrible, et celui de la comédie, où il apparaît porteur d'une légèreté, d'une sensualité qui s'opposent au quotidien et à son ennui. Dangereux ou doux, volage ou sombre, il provoque en tout cas un élément d'étrangeté qui vient bousculer l'équilibre du théâtre de cette époque.

A.3. LA LOI DU DÉsir : LES RAPPORTS DE FORCE AU SEIN DU SÉRAIL

Il s'agit à présent de savoir comment l'homme oriental apparaît dans notre corpus primaire. Nous allons étudier les personnages présents de manière récurrente et leur fonction dramatique. Parmi les trente-deux pièces qui évoquent des Orientaux ou pseudo-Orientaux, on compte sept comédies et vingt-cinq tragédies (dont *Le Cid*, tragi-comédie). C'est donc dans la tragédie que nous allons chercher en premier lieu les manifestations de ce monde oriental, mais le genre comique, par son mode caricatural, permet de mettre en évidence d'autres aspects de ce monde qu'il nous faut étudier. Nous nous porterons en particulier sur deux pièces créées à la Comédie-

853 Molière, *Le Sicilien*, Scène 19.

854 Albert-Jean Guibert, *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVIIe siècle*, Tome 1, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1961, pp. 199-203.

Française, postérieures à 1679 : *Soliman* de l'abbé Abeille et *Zaïde* de La Chapelle. Grâce à cette étude de cas, nous pourrions voir quelles sont les innovations et les reprises des autres pièces de notre corpus.

Au cœur du sérail, le despote oriental. Nous avons choisi cette formule pour son caractère éculé⁸⁵⁵. Elle mériterait de figurer dans le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert, juste avant l'entrée « Orientaliste » (« Homme qui a beaucoup voyagé. ») de la manière suivante : « Oriental. Ne va jamais sans despote. » Montesquieu a imposé le terme de « despotisme », mode de gouvernement « où un seul, sans loi et sans règle, entraîne tout par sa volonté et ses caprices ». Cette définition le rapproche du tyran qui est, selon *Le Trésor de la langue française*, un « chef politique, généralement d'origine populaire, qui a usurpé le pouvoir dans une cité ou un État libre » et « exerce une autorité arbitraire et absolue, sans respect des lois et en usant généralement de méthodes oppressives et violentes. »⁸⁵⁶ Le tyran est illégitime à la fois par son accès au trône, en général usurpé, et par sa gestion despotique du gouvernement qui lui fait perdre toute adhésion.

Considérons notre corpus principal à partir de ces définitions : sur les trente-deux pièces dont nous disposons, il faut exclure celles qui n'ont pas été publiées car nous ne pouvons faire des hypothèses solides sur les protagonistes, bien que les historiens antiques nous les présentent souvent sous un jour sombre. En retirant *Phraate*, *Nitocris*, *Annibal*, *Aristobule* et *Aspar*, ainsi que les comédies qui ne mettent pas en scène de roi (*Les Visionnaires*, *Le Parasite* et *La Rue Saint-Denis*, *L'Étourdi*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Sicilien*, *Le Bourgeois gentilhomme*⁸⁵⁷), on obtient le nombre total de vingt-deux pièces à analyser. Il n'y a guère que *Le Cid*, *Alexandre le Grand*, *Bérénice* et *Cléopâtre* qui présentent des représentants du pouvoir dont la générosité et la vertu sont mises en relief, sans que la pièce fasse disparaître d'autres aspects plus ambigus des personnages royaux, surtout en ce qui concerne Alexandre. Tous les autres souverains (et souveraines) sont des tyrans : seulement cinq sont détenteurs d'un pouvoir illégitime car usurpé (dans *La Vraie Didon*, *Mariane*, *Astrate*, *Pyrame* et *Thisbé*, *Héraclius*). C'est dire que tous les autres ont une légitimité politique mais la dévoient en se transformant pendant la pièce pour épouser la figure sombre et cruelle de monarque tyrannique.

Il est facile de savoir comment un roi se fait tyran : il choisit à un moment de faire passer ses intérêts personnels (dans la plupart des pièces de notre corpus, des intérêts amoureux) avant les intérêts de l'État qui repose sur un mode de gouvernement apaisé. Pour y parvenir, il choisit d'utiliser tous les moyens à sa disposition en menaçant ceux qui se mettent sur son chemin. Le pouvoir tyrannique repose donc sur l'oppression : le meurtre conduit à de nouveaux meurtres dans

855 Sur ce sujet, voir notamment Karl August Wittfogel, *Le Despotisme oriental : étude comparative du pouvoir total*, traduit de l'anglais par Micheline Pouteau, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

856 Définition du terme « despote » sur *Le Trésor de la langue française*, [En ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3308969760>

857 On pourrait comptabiliser les pères et les vieux barbons tyranniques dans ces pièces mais nous leur réservons une analyse à part pour plus de clarté.

une spirale chaotique qui ne prendra fin qu'à la mort du tyran. C'est ainsi que se construit l'intrigue tragique de nos pièces : dans un premier temps, le dramaturge expose la cruauté et les abus du pouvoir du tyran. Cet excès crée une instabilité dans la politique interne et externe du palais, que le ou les héros vont tenter de juguler, en agissant en secret contre le tyran. Cette rébellion peut conduire à la mort du héros ou à un renversement du régime, le peuple jouant parfois un rôle important en faisant basculer le royaume dans la révolte.

Le sérail est donc un espace du désir absolu. C'est lui qui gouverne et non le souverain, qui exerce sa *libido dominandi*, encouragé par ses conseillers. Le rôle du conseiller funeste est une fonction bien connue de la tragédie mais il est particulièrement présent dans notre corpus : sans compter les nombreux valets fourbes de comédie (Gusman dans *La Fausse Turquie*, Mascarille ou Scapin), on trouve des serviteurs manipulateurs dans *Nicomède*, *La Mort de Pompée*, *Bajazet*, *Pyrame et Thisbé*, *Soliman*, *Artaxerce*. Mais il existe aussi de bons conseillers, qui tentent de préserver leur maître du malheur, notamment dans *Polyeucte*, *Bérénice*, *Soliman*, *Zaïde*, *Cléopâtre* ou *Alcibiade*. On laisse de côté les conseillers qui n'ont pas un rôle réellement défini et relève d'une apparente neutralité dans le conflit de l'intrigue. Quand le conseiller est mauvais, il est agent du chaos, instillant le poison tyrannique dans le corps monarchique, qui ne parvient plus à discerner le vrai du faux, le bon grain de l'ivraie. Le conseiller funeste expose la dimension machiavélique du sérail, un espace où le jugement est troublé, par la passion et par la manipulation. C'est souvent lui qui tente de perdre le héros ou l'héroïne en les faisant passer pour les ennemis du roi.

Le héros ou l'héroïne est le troisième côté de ce triangle de pouvoir. Nous allons voir que le héros, en subissant l'injustice du pouvoir tyrannique et s'y opposant, est une figure d'identification du spectateur. Cela entre en contradiction avec la démonstration d'Edward Saïd qui, pris par sa volonté d'exposer les aspects les plus sombres de l'orientalisme, en donne une image pas assez nuancée et trop totalisante. Le héros est Oriental et pourtant il est apprécié du spectateur qui entre dans un mécanisme de sympathie et partage donc les craintes de celui-ci quand son destin devient menacé. Tous les héros de notre corpus entrent en lutte contre le pouvoir despotique sauf certaines figures sacrificielles qui préfèrent se laisser mourir que combattre : c'est le cas de Mariane qui accepte un procès injuste, de Rodogune qui ne s'oppose pas directement à Cléopâtre, d'Astrate qui aime la tyrannique Elise, de Cléopâtre ou Alcibiade qui refusent de fuir le danger qui les menace. Beaucoup de héros ou d'héroïnes trouvent la mort dans le dernier acte de la pièce, mais il y a des exceptions : citons par exemple Nicomède, Antiochus et Rodogune, Astrate, Héraclius, Alexandre, Bérénice ou les personnages des deux tragédies que nous allons étudier plus en détail : *Soliman* et *Zaïde*. La mort du héros expose toute la violence de la tyrannie mais sa survie est une victoire contre cette dégénérescence politique. Dans cette lutte pour le retour d'une stabilité au sein de l'État, le peuple a aussi une très grande importance car il entre au

diapason avec les héros et vient appuyer leur lutte en créant un chaos à l'extérieur du palais où se joue la tragédie. Il entre en révolte dans toutes les pièces sauf *Le Cid*, *La Mort de Pompée* et *Rodogune* (bien qu'il soit évoqué), *Atilla*, *Alexandre*, *Pyrame et Thisbé*, *Soliman* et *Zaïde*. Nous allons donc lui consacrer une étude à part, car le peuple a une place paradoxale : il est aussi fondamental qu'invisible, ne paraissant jamais sur une scène qui ne tolère à l'époque que des figures de haute lignée.

Un schéma se dégage donc de cette première étude des personnages du sérail, un schéma qui se rapproche très fortement de celui que David Chataignier avait établi dans son étude sur les tragédies turques de la première partie du XVII^e siècle :

un héros (Mustapha, Ibrahim ou Éraste) en vue à la cour du sérail est jaloué par des comploteurs qui veulent sa perte afin de faire triompher leurs intérêts. Ces comploteurs mettent en place une machination afin de convaincre le sultan de faire exécuter ce même héros. Pour ce faire, ils s'appuient sur les ressorts de ce que nous pourrions nommer la politique tyrannique du sérail.⁸⁵⁸

Nous pouvons tirer de cette schématisation les trois rôles que nous avons repérés dans notre corpus : le rôle du héros, le rôle des conseillers funestes et le rôle du sultan. Cette répartition montre qu'il y a un fonctionnement dramatique quasi-immuable dans la tragédie à sujet oriental. Au centre de la galerie orientale, le tyran apparaît comme un astre noir centripète qui attire à lui toutes les autres forces. Machiavel écrivait dans *Le Prince* : « Toute la monarchie du Grand Turc est gouvernée par un seul maître, près de qui tous les autres sont esclaves. »⁸⁵⁹ Alors que le mode de gouvernement de la royauté française crée des « empêchements infinis » dans la réalisation des désirs de Louis XIV, son homologue turc peut imposer ses volontés sans qu'elles trouvent d'obstacles juridiques ou de résistances populaires. Le despote oriental est donc un grand corps désirant, qui peut suivre ses inclinations de manière absolue, c'est-à-dire sans lien. Il règne par et pour son désir. Mais ce désir entre en conflit avec la volonté des autres personnages, ce qui est intolérable pour le tyran mais nécessaire pour le spectateur occidental. Le pouvoir despotique ne doit pas constituer un modèle séduisant pour lui. La scène tragique joue alors pour prouver que la « politique tyrannique du sérail » conduit au chaos. Nous allons voir que la récurrence de ces images stéréotypées construit une idée de l'Orient comme contre-modèle ou anti-société pour le public de Guénégaud.

858 David Chataignier, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », *op.cit.*

859 Extrait de Machiavel, *Le Prince*, cité par Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIV^e-XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 92.

B. LA POLITIQUE TYRANNIQUE DU SÉRAIL DANS *SOLIMAN, ZAÏDE ET LA FAUSSE TURQUIE*

Nous allons présenter rapidement les deux tragédies de *Soliman* et *Zaïde*, qui rencontrent un grand succès puisqu'elles sont jouées respectivement seize fois (de 1680 à 1682) et quinze fois (de 1680 à 1681) à la Comédie-Française. Ce sont des créations, ce qui peut en partie expliquer le nombre important de reprises car l'attrait de la nouveauté favorise la fréquentation du public, mais elles témoignent aussi de l'engouement pour l'Orient que nous avons appelé « orientomanie », puisque les dramaturges choisissent Constantinople et Grenade pour cadres. Mais les points communs entre ces deux pièces ne s'arrêtent pas là. Dans *Soliman*, que l'on attribue à l'abbé Abeille ou au comédien La Thuillerie (qui n'aurait été qu'un prête-nom⁸⁶⁰), le célèbre sultan du XVI^e siècle déjà marié avec Roxelane, tombe amoureux de Célonide, une esclave grecque destiné à son vizir Ibrahim, et décide de l'épouser. Dans *Zaïde*, Abderamen, sultan de Grenade, est amoureux de Fatime et veut en priver Alamir, son fidèle général qui revient victorieux pour obtenir la main de Fatime. Les intrigues sont donc très proches au départ.

On pourrait voir en *Zaïde* un *Cid* inversé : la pièce prend place dans le royaume de Grenade du temps du conflit des Abencerrages et des Zégris que nous avons déjà commenté en évoquant le carrousel des Galants Mores de 1685. Si ce conflit replace la tragédie dans un contexte de tension interne, sans parler de guerre civile, on pourrait dire qu'elle est un pendant du *Cid*, en adoptant le point de vue des Mores, contrairement à la pièce de Corneille. En effet, *Le Cid* racontait la bataille victorieuse de Rodrigue contre les Mores qui tente une attaque contre le royaume de Castille. Dans *Zaïde*, c'est l'inverse : les Espagnols ont perdu face aux armées musulmanes et Alamir, le Rodrigue more de la pièce, revient triomphant à Grenade. Sa qualité d'homme et de général est vantée par tous les personnages de la pièce.

Dans cette analogie, si Alamir joue le rôle de Rodrigue, Abderamen joue celui du roi de Castille tandis que Zaïde pourrait être le double de Chimène. Mais l'intrigue se détache du modèle cornélien et prend un tour original que le dramaturge revendiquait dans sa préface :

« Il y avait lieu de craindre qu'elle ne fût pas au goût de tout le monde ; il est aisé de se perdre lorsqu'on veut s'écarter des routes ordinaires (...). Quelques-uns m'ont reproché que j'ai mal suivi mon histoire, et ils n'ont pas pris garde que je n'ai point d'autre histoire que celle que j'ai voulu me faire. *Zaïde* est une pure invention, dont il n'y a aucun fondement dans l'*Histoire de Grenade*. Les noms des Zégris, et des Abencerrages, et cette haine célèbre entre leurs deux familles sont les seules choses qui ont quelque apparence de vérité ; tout le reste est imaginé. »⁸⁶¹

860 On fit sur La Thuillerie cette épitaphe : « Ici gît qui se nommait Jean, / Et croyait avoir fait *Hercule* et *Soliman*. » *Le Mercure Galant*, mai 1738, p. 44.

861 La Chapelle, préface de *Zaïde*.

La pièce est donc tirée de la fantaisie seule de son auteur : il imagine que l'héroïne, Zaïde, a été obligée de se faire passer pour un homme du nom de Zulemar afin de cacher la disparition de la lignée des Zegrès à leurs ennemis. Ce quiproquo en entraîne bien d'autres : l'amour du roi Abderamen, Fatime, n'a d'yeux que pour Zulemar, tandis qu'Alamir, le rival de Zulemar aime Fatime. Quand on pense que l'Académie avait reproché à Corneille la complexité de l'intrigue du *Cid* ! Contrairement à Rodrigue qui obtient finalement Chimène en récompense de son succès (ou après la rédemption du combat), Alamir se voit privé du mariage qui lui était promis avec Fatime. En effet, alors que dans *Le Cid*, le roi d'Espagne joue le rôle d'arbitre dans le conflit entre Rodrigue et Chimène, le sultan Abderamen entre dans l'intrigue en décidant de prendre pour épouse Fatime qui était destinée à Alamir.

Il en va de même dans *Soliman*, qui semble s'inspirer fortement de *Bajazet* et de *Mithridate* : la sultane Roxelane est un calque de la Roxane de Racine, Soliman hésite entre ses obligations de roi et ses passions de tyran de la même façon que le roi du Pont. La sortie par le haut finale rappelle également *Mithridate* car personne ne meurt à la fin du *Soliman* : un soudain revirement conduit le sultan à épargner ses ennemis et à permettre l'alliance entre Célonide et Ibrahim. C'est d'ailleurs un des défauts que l'on reprocha à la pièce si l'on en croit la préface :

On m'a reproché avec raison de n'avoir pas fait mourir Ibrahim : cela aurait répandu dans la Pièce une terreur qui auroit fait plus d'effet dans l'esprit des spectateurs, que la clémence de Soliman.⁸⁶²

Contrairement à *Bajazet* qui périt, Ibrahim est sauvé et le dramaturge ne s'en explique pas mais l'on peut supposer que les temps ne sont plus aux conclusions sanguinolentes : le retour à la raison de Soliman cadre bien mieux avec la règle de bienséance attendue. Il rappelle la fin de *Cinna*, qui avait aussi des implications politiques en montrant le représentant du pouvoir choisir la voie de la justice, et non celle de la tyrannie.

B.1. LE RÈGNE DU DÉSIR

B.1.1. PASSION ET POUVOIR

La passion est bien souvent le moteur des intrigues tragiques au XVII^e siècle. Mais les pièces de notre corpus ont la particularité de mettre au premier plan la tout-puissance du désir, qui s'exprime sans limite et de manière brutale, comme le rappelait Roxelane au début du *Soliman* :

ROXELANE.
Le Sultan, revoyant sa belle Célonide,
Se laissera conduire au penchant qui le guide,
Fortifiera ses feux : il est Maître, il peut tout.
De quels égards l'amour ne vient-il point à bout ?⁸⁶³

862 Gaspard Abeille ou Jean-François Juvenon de La Thuillerie, préface de *Soliman*, [En ligne], URL : <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=144> (Consulté le 12/02/2017)

863 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte I, scène 1, [En ligne], URL : <http://www.theatre-documentation.com/content/soliman-gaspard-abeille>

Roxelane prévoit le terrible feu que peuvent alimenter la passion et le pouvoir : le souverain oriental, contrôlé par ce « penchant qui le guide » use de son statut de « Maître » pour imposer ses volontés passionnelles sur le reste du sérail. C'est le cas dans les deux tragédies que nous étudions, mais aussi dans d'autres comme *Artaxerce* ou *Mithridate*. Le roi d'un âge avancé se déclare pour une jeune femme à l'acte I, scène 4, directement à elle dans *Soliman*, et par le biais de Zaïde/Zulemar dans la pièce de La Chapelle. Dans *La Fausse Turquie*, il faut attendre l'acte II, scène 6 pour que Gusman annonce à Léonor devant Santillane qu'elle va entrer dans son sérail et être appelée dorénavant « la gaillarde sultane ». La force coercitive est utilisée ensuite pour empêcher les rivaux qui sont les serviteurs du despote de s'opposer à ses désirs :

ABDERAMEN.

Elle est digne de vous, vous êtes digne d'elle
Vous mérités sans doute un objet si charmant ;
Alamir, mais le Ciel en dispose autrement,
Et pour vous dire tout, une loi souveraine,
Pour jamais vous sépare, et la fait votre Reine.

ALAMIR.

Quoi, Seigneur...

ABDERAMEN.

Je l'épouse étouffant votre espoir,
Ce n'est plus qu'en sujet que vous la devez voir.⁸⁶⁴

Soliman annonce à Ibrahim qu'il va l'envoyer dans une autre contrée puis le menace quand il manifeste son intention d'épouser Célonide malgré tout. Abderamen ordonne l'exécution d'Alamir qui a désobéi en quittant son camp militaire pour revenir à Grenade. Gusman donne l'ordre d'empaler Santillane s'il refuse de donner sa femme⁸⁶⁵. Le sultan prend la voie de l'injustice et raisonne de plus en plus égoïstement :

SOLIMAN.

Ah, faut-il qu'asservis aux passions des autres,
Pour flatter leurs plaisirs, nous trahissions les nôtres ?⁸⁶⁶

Tout en sachant qu'il fait le mauvais choix, Soliman ne peut pourtant s'en empêcher et finit par se convaincre tout à fait :

SOLIMAN.

En vain vous vous plaindrez :
Je me suis dit cent fois ce que vous me direz.
Je trahis Ibrahim, je me trahis moi-même,
Je le sais, je le vois ; mais enfin je vous aime,
Et souffre plus de peine à vous le déclarer,
Que vous n'aurez de joie à me désespérer :
Car je lis dans votre âme. Il m'est aisé de croire,
Qu'à braver mes soupirs vous mettez votre gloire.
Mais puisque j'ai tant fait que de vous découvrir
Un mal dont j'ai cent fois souhaité de mourir,
Avant que de vous faire un aveu qui vous blesse ;
Croyez que je serai fidèle à ma tendresse,

864 La Chapelle, *Zaïde*, Acte III, scène 3.

865 Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 6.

866 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte I, scène 5.

Et songez que malgré cet orgueilleux dédain,
Ce n'est pas aux Sultans à soupirer en vain.⁸⁶⁷

La menace n'est plus masquée dans le dernier vers de *Soliman*. Célonide doit céder à la demande de son souverain même si tous deux savent que cette demande est illégitime. Le désir se développe ne trouvant autre justification que lui-même. L'enjeu dramatique de chacune des trois pièces reste donc le même : la volonté d'accomplissement du désir et sa frustration. Qui plus est, chez un roi, ce qui confère à cette puissance du désir une dimension politique.

Nous savons que ce sont les intérêts contraires qui créent le conflit tragique : le tyran entre ainsi dans une lutte mortelle contre tous ceux qui font obstacle à la réalisation de ses fantasmes, conçus comme supérieurs à tous les autres. L'amour supprime pourtant les hiérarchies et met le rival à égal avec le souverain et même au-dessus de lui puisque c'est souvent une attirance spontanée (entre Célonide et Ibrahim) ou un lien légal (entre Santillane et sa femme Léonor) que le pseudo-despote tente d'entraver. C'est ce qui lui est intolérable car rien ne doit contester l'absolu du pouvoir tyrannique. La spirale qui couvre la « gidouille » du Père Ubu est l'étendard des tyrans. Elle symbolise l'appétit et la convoitise qui aspirent tout, cette force centripète qui porte le mauvais roi à l'appropriation mécanique et insatiable de ce qui est à proximité. La perversion est de toujours choisir un « objet » indisponible puisque Célonide, Fatime ou Léonor sont déjà aimées par un autre. Le plaisir vient donc de la vérification de la puissance arbitraire qui « démarie » les amants et impose une autre alliance, souvent contre-nature puisque le vieux roi jette son dévolu sur une jeune femme qui ne peut être attirée par lui. Dans *Héraclius*, Phocas, non content d'avoir volé le trône de Constantinople, veut encore épouser de force Pulchérie, la fille de l'empereur qu'il a assassiné. Hérode s'est marié avec Mariane après avoir massacré sa famille et exige encore qu'elle l'aime. Selon la formule rituelle, il semble que les désirs du souverain despotique doivent toujours être des ordres. La contrainte y ajoute une jouissance supplémentaire. Les pièces que nous étudions sont des tragédies du désir : ce sont souvent les desseins royaux qui sont contrariés, mettant en marche la machine de mort qui va conduire les personnages à leur perte, et se retourner systématiquement contre ce grand corps désirant.

Dans les autres pièces de notre corpus, ce sont des figures féminines de pouvoir qui sont guidées par la passion, comme dans *Rodogune*, *Astrate, roi de Tyr*, *Bajazet* ou *Pyrame et Thisbé*, preuve que cette fonction dramatique n'est pas exclusivement masculine. Arsinoé règne avec son mari dans *Nicomède*, mais le roi Prusias est si faible qu'on pourrait aisément l'ajouter dans la précédente liste. Il en va de même dans *Soliman* où Roxelane tire les ficelles. Les autres reines n'appartiennent pas au pouvoir tyrannique mais en sont victimes comme Didon, Mariane ou Monime, mais aussi Célonide dans *Soliman* et Fatime dans *Zaïde*. Nous étudierons donc ces héroïnes dans un second temps.

867 *Ibid.*, Acte I, scène 6.

Élise dans *Astrate*, Cléopâtre de Syrie dans *Rodogune*, et d'Égypte dans *Cléopâtre*, Arsinoé dans *Nicomède*, Amestris dans *Pyrame et Thisbé*, et on pourrait même ajouter Salomé, la sœur d'Hérode, qui le monte contre Mariane... Les souveraines égarées par la passion tiennent une place de choix dans notre corpus, preuve que les dramaturges que nous étudions souhaitent perpétuer une tradition qui dépasse d'ailleurs la figure de reine orientale : Phèdre fait partie elle aussi de ce groupe. Une reine, dans la conception résolument misogyne de l'époque, est un être deux fois passionné : par nature en tant que femme, et par exercice en tant que souveraine.

Il y a deux mots dans les langues anciennes pour exprimer l'état de folie furieuse sans fièvre : la *mania* (terme grec) et le *furor* (terme latin). Dans les deux cas, le patient perd le sens de la réalité, s'obsède et s'agite sans pouvoir se contrôler. Mais le deuxième terme ajoute une émotion : celle de la colère, dans la doctrine chrétienne, l'un des sept péchés capitaux, pulsion qui pousse le corps à agir mécaniquement, sans être maîtrisé par la tête, foyer de la raison et de l'âme. C'est, à n'en point douter, la maladie du tyran, dont les décisions émanent toujours des passions et non du raisonnement : dans la majorité des pièces de notre corpus, le terme de « courroux », que l'on préfère à celui de « colère » ou de « fureur » au XVII^e siècle, apparaît d'ailleurs, la plupart du temps pour qualifier les sentiments des souverains.

Cicéron dans *les Tusculanes* oppose le *furor* à l'*insania*, maladie de l'âme qui ne peut toucher le sage et qui peut être dissipée par l'enseignement et la persuasion. C'est une maladie qui naît de la bile noire et des passions violentes, qui peut frapper tout homme et l'empêcher de remplir ses devoirs ordinaires, et à plus forte raison ceux, extraordinaires, d'un chef d'État. Sénèque l'emploie dans ses tragédies : l'Hercule « furieux », qui immole les membres de sa famille, trouve son pendant féminin dans le personnage de Médée, qui tue ses enfants de ses propres mains. Dans le cas d'Hercule, c'est un délire passager qui le pousse au crime, mais Médée met à mort ses enfants pour punir Jason ; sa folie destructrice est préméditée et guidée par la passion jalouse. La furie devient donc une version hyperbolique, poussée à l'extrême des héros furieux de tragédie.

La Cléopâtre de *Rodogune* donne le meilleur exemple de cette colère noire et destructrice dans un monologue qui ouvre l'acte final, où elle se prépare à empoisonner son fils Antiochus et sa future femme Rodogune :

CLÉOPÂTRE.

(...) Poison, me sauras-tu rendre mon diadème ?
Le fer m'a bien servie, en feras-tu de même ?
Me seras-tu fidèle ? Et toi, que me veux-tu,
Ridicule retour d'une sottise vertu,
Tendresse dangereuse autant comme importune ?
Je ne veux point pour fils l'époux de Rodogune,
Et ne vois plus en lui les restes de mon sang,
S'il m'arrache du trône et la met en mon rang.
Reste du sang ingrat d'un époux infidèle,
Héritier d'une flamme envers moi criminelle,
Aime mon ennemie, et péris comme lui.
Pour la faire tomber j'abattrais son appui :

Aussi bien sous mes pas c'est creuser un abîme,
 Que retenir ma main sur la moitié du crime ;
 Et te faisant mon roi, c'est trop me négliger,
 Que te laisser sur moi père et frère à venger.
 Qui se venge à demi court lui-même à sa peine :
 Il faut ou condamner ou couronner sa haine.
 (...) Trône, à t'abandonner je ne puis consentir :
 Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir ;
 Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange.
 Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge !⁸⁶⁸

Ce monologue de la reine Cléopâtre révèle très clairement un mélange entre la chose publique et la chose privée : la conservation du trône (ambition politique) passe par la négation des liens familiaux et même leur anéantissement à travers de nouveaux attentats. La jalousie et la haine animent Cléopâtre et la lancent à corps perdu dans son entreprise de vengeance (motivation personnelle). À chaque vers de ce monologue délibératif de Cléopâtre, se trouvent mêlés politique et désir : ce qui la pousse à l'action d'empoisonnement est en même temps stratégique (éviter que Rodogune accède au trône) et passionnel (se venger d'elle et de ses fils qui l'ont trahie en aimant son ennemie).

Le mariage avec Pyrame est présenté comme une stratégie politique pour priver Bélus du trône, mais la franchise d'Amestris l'oblige à confesser son amour à sa servante :

AMESTRIS.
 Barsine, peux-tu croire
 Que ce pompeux discours de grandeur & de gloire,
 Ce dehors fastueux, cet orgueil, cet éclat,
 Coloroient mon amour de maximes d'Etat ?
 S'il faut qu'à cœur ouvert avec toy je m'explique,
 C'est un amour caché qui parle en politique ;⁸⁶⁹

Voilà ce qui peut effrayer les spectateurs occidentaux : la politique se trouve mêlée à la passion et justifiée non par la quête de justice mais par des instincts déraisonnables. Le *furor* qui l'anime est donc double, en particulier quand son désir trouve un obstacle à sa réalisation. La passion d'aimer et de régner superpose l'espace politique et l'espace personnel.

Mue par ces deux objectifs (l'un personnel et l'autre politique), la roue du crime tourne à plein régime, son mécanisme d'entraînement doit plonger un à un les personnages de la pièce dans la mort, y compris le tyran qui ne peut l'arrêter : « Roxelane veut ou mourir, ou régner » disait la sultane à Rustan⁸⁷⁰. L'absence de peur de Cléopâtre dans *Rodogune* en fait un personnage fanatique, prêt à sortir « par un coup de tonnerre », avec perte et fracas. Cette entreprise auto-destructrice vise paradoxalement à garder le pouvoir : « Trône, à t'abandonner je ne puis consentir »⁸⁷¹. Toute l'ambition du pouvoir tyrannique est ici exposée dans un paradoxe qui conjugue un mouvement de conservation et de recherche d'équilibre dans le chaos de la violence

868 Corneille, *Rodogune*, Acte V, scène 1, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/CORNEILLEP_RODOGUNE.xml

869 *Ibid.*, Acte I, scène 5.

870 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte I, scène 1.

871 Cléopâtre dans Corneille, *Rodogune*, Acte V, scène 1.

et de la destruction. « À l'épreuve d'un sceptre il n'est point d'amitié », déclare Phocas dans *Héraclius*. C'est dire que pour régner il faut être prêt à sacrifier ses relations les plus proches sur l'autel du pouvoir. Le spectateur de l'époque connaît l'affaire des Poisons dont nous avons parlé⁸⁷² et ne manque pas d'y associer la fin de la tragédie *Rodogune* dans laquelle Cléopâtre tente de faire boire un poison à Antiochus et Rodogune avant de s'empoisonner elle-même. L'esprit féminin, quand la passion brouille son jugement, est redoutable.

Tout l'espace du sérail fonctionne donc sous l'emprise de la passion dévorante. Le souverain amoureux est entièrement contrôlé par elle. C'est en cela que, pour les dramaturges occidentaux, le sérail doit être un espace féminin. Même si d'autres souverains grecs ou romains peuvent souffrir des mêmes maux, le despote oriental est particulièrement présenté comme une figure féminine dont la mollesse n'a d'égal que la cruauté. Par une logique d'inversion, la prudence raisonnable que l'on attribue à la sagesse des hommes occidentaux est remplacée par l'ardeur passionnelle des femmes qui guide chaque décision au sommet de l'État. Dans la préface de *Zaïde*, La Chapelle déclare vouloir présenter sur scène « la nation la plus aventurière » – et par « aventurière », il faut entendre « instable et sans limites morales ». Les lois qui organisent le palais de Grenade s'apparentent à un code d'honneur, plutôt méditerranéen, où le crime peut être justifié à certaines conditions :

ALAMIR.

(...)Mais dans tous les esprits le crime d'un amant
N'est pas crime, ou du moins se pardonne aisément,
Et d'un indigne sort quelque soit le caprice,
La honte est dans le crime, et non dans le supplice.⁸⁷³

Le crime qu'Alamir évoque dans cet extrait est sa désobéissance aux ordres du roi Abderamen, mais on peut élargir cette idée à toute autre infraction pénale : dans ce monde, tout est permis si l'acte est guidé par la passion. La notion de « crime passionnel » existe aussi dans le droit français et l'on considère encore qu'il est « acceptable » de tuer sa femme ou son amant si c'est en plein flagrant délit d'adultère en 1810. Mais en Italie, en Espagne ou dans les pays du Maghreb, l'idée d'une vengeance ou d'un acte violent motivés par la passion fait partie d'un mécanisme social lié à l'honneur inscrit dans la société : c'est ce qui poussent Rodrigue à tuer le père de Chimène ou les frères d'Elvire à pourchasser Dom Juan. Les dramaturges français jouent donc de cette image enflammée des Méditerranéens pour enrichir leur intrigue de rebondissements sensationnels. On aimerait qu'il n'en soit pas de même à la cour, où la raison se doit de prévaloir pour chacun des choix du roi qui est inspiré par dieu. Même quand il commet un écart, il est conscient de s'éloigner pour un temps de la raison : ce n'est jamais un coup de folie qui le fait agir, ce qui

872 Des femmes de la cour sont accusées d'avoir sollicité une ensorceleuse, La Voisin, pour obtenir des philtres d'amour et des poisons pour subjuguier un amant ou se débarrasser d'un époux gênant : cette affaire, au départ confidentielle, débouche sur une crise politique à la cour de Louis XIV, qui l'oblige à mener une chasse aux sorcières dans les premières années 1680. Voir à ce sujet la troisième partie, p. 556 et suivantes.

873 La Chapelle, *Zaïde*, Acte IV, scène 5.

pourrait remettre en cause sa légitimité de souverain. L'interdiction du duel est un exemple parmi tant d'autres qui montre la volonté d'éviter le règlement de compte impulsif, hors de la juridiction légale.

B.1.2. LE POUVOIR AU FÉMININ

Le rôle de la femme dans la société orientale est limité à la sphère privée. On sait par exemple qu'à la différence des souverains d'Europe, le sultan ne reçoit jamais ses visiteurs en présence de la sultane. Le harem est un espace séparé et impénétrable qui est du domaine de l'intime. Il y a donc une coupure nette entre l'espace politique où le sultan siège et reçoit et l'espace privé du sérail. Les ambassadeurs doivent se tenir à ce rituel et, sous Soliman le Magnifique, il leur est tout simplement interdit de se présenter avec leur épouse pour une réception officielle au palais du sultan. Il n'y a donc pas de rôle de représentation politique pour la compagne orientale, encore moins de « première dame » turque. Or, paradoxalement, les pièces orientalistes donnent un rôle prépondérant aux figures féminines de pouvoir depuis le début du XVIIe siècle. La destinée de *Perside* dans la pièce de Desfontaines (1644) semblera par exemple inimaginable à un Turc, l'héroïne prenant les armes pour venger la mort de son amant et tombant glorieusement sur le champ de bataille. Pour un Français, la figure de Jeanne d'Arc est bien plus familière : la preuve en est que *Le Mercure Galant* lui consacre plusieurs articles, dont un en 1683 où l'on affirme qu'elle n'a pas été brûlée à Rouen et qu'elle fut même mariée⁸⁷⁴. Se fondant peut-être sur ce modèle, les dramaturges se plaisent à mettre en avant la ténacité des femmes, comme Didon par exemple, qui est prête à combattre pour préserver l'empire carthaginois, alors que son frère Pygmalion préfère se soumettre face aux belligérants. Racine place Roxane au centre du dispositif coercitif du sérail. Acomat rappelle son « pouvoir absolu » dès le début de l'Acte I, en l'absence du sultan, parti à la guerre et qui lui a transféré ses prérogatives. Dans le sérail, la reine commande impétueusement, comme dans *La Mort de Pompée* :

PHOTIN.

Ce sont de nos conseils, oui, madame, et j'avoue...

CLÉOPÂTRE.

Photin, je parle au roi ; vous répondrez pour tous

Quand je m'abaisserai jusqu'à parler à vous.⁸⁷⁵

Avec beaucoup d'orgueil, la reine élimine de la discussion un subalterne. De même, Élise n'a qu'à prononcer la phrase : « Que l'on nous laisse ici. » Et la didascalie indique : « Tout le monde se retire à l'exception de Sichée. »⁸⁷⁶ La parole performative de la reine produit tout de suite un effet

874 *Le Mercure Galant*, novembre 1683, pp. 39-60. Cet article occasionne deux réponses dans l'édition de janvier 1684 (pp. 40-68) et de mars 1684 (pp. 109-123).

875 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte I, scène 3, [En ligne], URL: http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_MORTPOMPEE.pdf

876 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte I, scène 5, [En ligne], URL :<http://www.théâtre-documentation.com/sites/default/files/Quinault%20-%20Astrate%2C%20Roi%20de%20Tyr.pdf>

sur la cour, marque de sa domination. Ce principe d'inversion se retrouve aussi dans la relation homme-femme, où la reine brise les codes de la séduction sans hésitation :

ELISE.
(...) Je sais qu'à notre sexe il sied bien d'ordinaire
De laisser aux amants les premiers pas à faire ;
De tenir, avec soin, tout notre amour caché ;
D'attendre que l'aveu nous en soit arraché ;
De ne parler qu'après d'extrêmes violences :
Mais je règne, et le trône a d'autres bienséances ;
Et quand, jusqu'à ce rang, notre sexe est monté,
Il doit être au-dessus de la timidité.
Astrate est mon sujet, et la toute-puissance
L'engage aux mêmes lois dont elle me dispense.⁸⁷⁷

Comme la Roxane de *Bajazet* ou du conte oriental de Segrais, qui font elles aussi « le premier pas » pour déclarer leur amour, la reine orientale suit sa passion sans pudeur. Elle est contrôlée par ses envies et les impose à celui qu'elle aime : « Voilà sur quoi je veux que Bajazet prononce. / Sa perte ou son salut dépend de sa réponse. »⁸⁷⁸ La décision fatale de Roxane est dictée par la jalousie bien qu'elle rejette la faute sur Amurat :

ROXANE.
(...) Je voudrais le sauver, je ne le puis haïr ;
Mais...
ATALIDE.
Quoi donc ? Qu'avez-vous résolu ?
ROXANE.
D'obéir.⁸⁷⁹

Subtilement, Racine commence par atténuer le sentiment de Roxane par la litote, puis place à la rime le mot qui signe l'arrêt de mort de Bajazet : « obéir ». La passion semble contrariée par l'obligation politique mais elle guide toujours la décision de la souveraine, qui se cache bien mal derrière la nécessité de suivre les ordres d'Amurat. Son calcul est moins produit par l'obligation politique que par la jalousie haineuse.

Dans cet espace règne donc le pouvoir féminin, le seul pouvoir concédé aux femmes dans le monde oriental : celui de la séduction. La femme a une emprise sur le cœur du souverain et donc, indirectement ou directement, sur son empire. Pour le spectateur de l'époque, l'espace oriental apparaît donc comme un monde à l'envers ou un anti-monde, où le souverain abandonne sa juridiction à celle qu'il aime ou se laisse lui-même guider par la passion. Les lois qui régissent les rapports politiques et intimes de cet univers sont dictées par celle-ci. Un exemple historique de cela nous est rapporté par Michel Febvre dans *Le Théâtre de la Turquie*, publié en 1682⁸⁸⁰. La favorite d'Amurat, qui suit le sultan en campagne militaire contre les Persans, prend ombrage du traitement d'un tyranneau local du nom de Dada ou Santon. Pour s'en venger, elle se refuse le soir

877 *Ibid.*

878 Jean Racine, *Bajazet*, Acte I, scène 3.

879 *Ibid.*, Acte IV, scène 3.

880 Michel Febvre, *Le Théâtre de la Turquie*, Paris, Edme Couterot, 1682.

même à Amurat en prétextant qu'elle a été salie et ne peut donc « communiquer » avec le Grand-Seigneur. Jouant son rôle « avec des exagérations furieuses, & tous les artifices que peut avoir une belle femme, animée d'un esprit de vengeance », « elle se mit à pleurer, & n'acheva pas de s'expliquer, tant la passion s'étoit emparé de son cœur ». La passion est contagieuse et le sultan convoque l'homme dès le lendemain puis le fait mettre à mort sur le champ. « La Sultane qui faisoit jôier cette tragedie voyoit avec une joye indicible tout ce qui se passait »⁸⁸¹. Le terme théâtral n'est pas anodin ici : c'est bel et bien un jeu tragique qui permet à la femme de jouir de son pouvoir sur le sultan et sur tous ses sujets.

Dans *L'Espion dans les cours des princes chrétiens* de Marana, la lettre 65, datée de 1677, propose une réflexion sur « l'amour des femmes » et « la différente manière avec laquelle cete passion se fait sentir aux personnes de différentes nations, de différent âge, de différentes qualités, fortunes & constitutions »⁸⁸². S'ensuit donc un catalogue des amours européennes et des modes de séduction propre à chaque peuple. Le Turc affirme alors : « il est certain que les plus grands hommes ont été esclaves de cette douce passion, & lui ont sacrifié leur réputation, leur gloire, leur vertu & même leur raison. Dans combien de panneaux une beauté fit donner Mithridate en Pont ? Combien le luxe de Capoue n'amollit-il point le courage d'Annibal. »⁸⁸³ La séduction est l'arme laissée à la femme pour contrôler les « grands hommes ». Son étendue est immense dans *Alexandre* de Racine, qui repose entièrement sur la rhétorique galante du serviteur hérité de l'amour courtois : « Je ne vous dis plus rien. Parlez en souveraine. / 330 Mon cœur met à vos pieds et sa gloire, et sa haine. »⁸⁸⁴ déclare Porus, le roi indien aux manières fort précieuses, à Axiane. Son charme est capable de provoquer le soulèvement d'armées entières contre Alexandre :

PORUS.
(...)C'est vous, je m'en souviens, dont les puissants appas
Excitaient tous nos rois, les traînaient aux combats,
645 Et de qui la fierté refusant de se rendre
Ne voulait pour amant qu'un vainqueur d'Alexandre.⁸⁸⁵

Cette image traditionnelle, où la femme conquiert les cœurs des hommes les plus illustres, l'enferme dans un rôle prédéfini qui consiste à donner de la passion, mais à ne pas trop en recevoir sous peine de perdre le contrôle de celui qui l'aime. Le constat que fait Pauline du statut de la femme au début de *Polyeucte* est d'une clairvoyance très moderne :

PAULINE.
Tu vois, ma Stratonice, en quel siècle nous sommes :
Voilà notre pouvoir sur les esprits des hommes ;

881 *Ibid.*, p. 240.

882 Giovanni Paolo Marana, *L'Espion à la cour des princes chrétiens*, *op.cit.*, p. 422 et suivantes.

883 *Ibid.*, p. 424.

884 Jean Racine, *Alexandre le Grand*, Acte I, scène 3, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_ALEXANDRE.pdf

885 *Ibid.*, Acte II, scène 5.

Voilà ce qui nous reste, et l'ordinaire effet
De l'amour qu'on nous offre, et des vœux qu'on nous fait.
Tant qu'ils ne sont qu'amants, nous sommes souveraines,
Et jusqu'à la conquête ils nous traitent de reines ;
Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour.

STRATONICE.

Polyeucte pour vous ne manque point d'amour ;⁸⁸⁶

La femme connaît donc son pouvoir et doit savoir en jouer pour obtenir ce qu'elle veut sans réaliser le désir du tyran pour ne pas perdre l'empire qu'il a sur lui. Dans *La Fausse Turquie*, Léonor parvient très facilement à obtenir la révision de la condamnation de son mari Santillane :

GUSMAN.

Allons, qu'on me fasse empaler.
Cette boule de chair, et promptement.

LÉONOR.

De grâce,
Révoquez la rigueur d'une telle menace.

GUSMAN, *bas*.

Faites bien la pleureuse, et m'en priez bien fort.

LÉONOR.

Je cesserai de vivre au moment de sa mort.
De grâce, en ma faveur...

GUSMAN.

Hé bien ! je lui pardonne.⁸⁸⁷

Cette même scène, jouée ici sur le mode comique et caricatural, se retrouve dans *Soliman et Zaïde*, mais aussi dans d'autres pièces du corpus comme *Artaxerce*, où Aspasia accepte de se marier au roi pour éviter que Darius, qu'elle aime, ne soit tué par son père, et *Pyrame et Thisbé*, où chacun des amants est obligé de se déclarer pour la reine Amestris et son fils Bélus afin de sauver l'autre.

L'esclave Célonide, qui était destinée au vizir Ibrahim, utilise l'emprise qu'elle a sur Soliman pour le rappeler avec franchise à son devoir royal :

CÉLONIDE.

De ton ingratitude ! Ô Ciel, en quel état...
Mais non, pour Ibrahim tu ne peux être ingrat :
Ton honneur, la raison, me défend de le croire.
Quoi, le grand Soliman veut-il trahir sa gloire ?
De son estime enfin cesse-t-il d'honorer
Un héros que le Ciel est forcé d'admirer ?⁸⁸⁸

Soliman l'écoute sans l'interrompre et lui donne raison, charmé par ses yeux qui parlent contre les arguments rationnels qu'elle présente. Mais il revient sur sa parole à l'Acte III :

886 Pierre Corneille, *Polyeucte martyr*, Acte I, scène 3, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/CORNEILLEP_POLYEUCTE.xml

887 Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 5.

888 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte I, scène 4.

SOLIMAN.
(...) Votre âme à mes désirs sera-t-elle contraire ?
Et ne puis-je aspirer au bonheur de vous plaire ?

CÉLONIDE.
Tu persévères donc à me désespérer,
Seigneur ? Hélas !

SOLIMAN.
Madame, il faut se déclarer,
Je n'attends aujourd'hui qu'un mot de votre bouche
Si le sort d'Ibrahim, si le vôtre vous touche,
Si vous avez encor quelque égard pour le mien,
Avant que de répondre, examinez-vous bien.⁸⁸⁹

La menace est maintenant clairement exprimée : pour sauver Ibrahim, l'injonction de Soliman est de « se déclarer » pour lui. De même Abderamen croit à tort que Fatime aime le général Alamir alors qu'elle est éprise de Zulemar/Zaïde. Pour obliger Fatime à l'épouser, il condamne donc à mort Alamir, qui l'aime :

ABDERAMEN.
(...) Vous avez pu savoir que sa coupable audace,
Désormais devant moi ne trouve plus de grâce.
Que la mort va l'ôter du nombre des humains :
Mais n'appréhendez rien, sa grâce est en vos mains :
Oui, lorsqu'à mon destin vous allez être unie,
Je veux qu'en vous perdant il vous doive la vie,
Et qu'ainsi le pardon d'un fameux criminel,
Attache à votre règne un honneur éternel. (...) ⁸⁹⁰

Ce pacte odieux revient encore et encore dans notre corpus : la seule solution donnée à la femme pour épargner le rival du tyran est de se livrer sans condition. Elle entre alors dans la deuxième catégorie que nous allons analyser par la suite : celle de la victime sacrificielle.

Mais il y a un troisième type de femme qu'il nous faut identifier dans l'espace du sérail. La Roxelane du *Soliman* a des traits communs avec le personnage de Roxane dans *Bajazet*. Toutes les deux sont des femmes qui règnent sur cet espace de désir et impriment leur marque de pouvoir en travaillant dans l'ombre à la perte de leur mari (Soliman, présent, et Amurat, parti à la guerre dans *Bajazet*). Alors que les monologues de Roxane ou de Cléopâtre dans *Rodogune*, sont nourris de jalousie et de sentiments, ceux de Roxelane reposent sur le plaisir pervers d'exposer avec une froideur totale ses terribles plans, et ce dès le début de la pièce :

ROXELANE.
(...) Pour flatter cet amour à nos desseins propice,
Il faut tout employer, jusques à l'artifice.
Toi, vante à Soliman les appas séducteurs
Dont la belle étrangère attaque tous les cœurs (...) ⁸⁹¹

C'est elle-même qui demande à Rustan de tenter Soliman et de le pousser vers Célonide, qui devrait être sa rivale. Mais la question du second mariage (qui est permis dans le Coran mais pas

889 *Ibid.*, Acte III, scène 5.

890 La Chapelle, *Zaïde*, Acte IV, scène 2.

891 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte I, scène 1.

dans l'Empire ottoman selon une tradition que nous avons déjà rappelée) n'est jamais posée comme un problème pour Roxelane :

ROXELANE.

(...) Tu crois donc que ce soit un outrage pour moi,
De porter l'Empereur à me manquer de foi ?
Qu'il en manque ; est-ce là ce qu'il faut que le craigne ?
N'est-ce que dans son cœur que tu veux que je règne ?
Ah ! laissons-en l'empire aux yeux qui l'ont surpris,
Et conservons le trône : il m'est doux à ce prix (...)⁸⁹²

Cette absence d'affect montre bien que ce n'est pas la jalousie qui la pousse à entrer dans son stratagème mais un froid calcul pour affaiblir Soliman et récupérer son pouvoir. Roxelane ne correspond pas aux deux types que nous avons identifiés : elle n'est ni furieuse, ni victime. Il faut donc concevoir un troisième type : celui de la froide manipulatrice.

B.2. UN MONDE PARANOÏAQUE

Racine, par une didascalie interne, révèle tout l'art de dissimulation de Mithridate dans la scène où il pousse Monime à la confession de son amour pour Xipharès. À l'instant où l'héroïne passe aux aveux, elle s'écrie : « (...) Seigneur, vous changez de visage ! » Le vrai visage de tyran apparaît, un visage horrible et plein de haine. Comme l'écrit Christian Biet :

Il ne reste plus qu'à représenter le pire, c'est-à-dire, tout d'abord, à passer de la question générale politique à la politique particulière, à représenter la tyrannie, non seulement sous son aspect de force, mais aussi sous son aspect le plus terrible, qui est la dissimulation et la technique machiavélique, avant d'entrer dans l'horreur sanglante.⁸⁹³

La manipulation orientale est un autre stéréotype persistant dans l'esprit des Européens qui veut que les peuples d'Asie aient plus tendance à agir de biais, à louvoyer pour obtenir ce qu'ils veulent, tandis que les Occidentaux seraient au contraire des hommes francs qui font savoir leurs intentions. Nous en avons trouvé des exemples dans les pages de *L'Orientalisme* de Saïd. Pour les spectateurs de l'époque qui ont un accès aux nouvelles venues du Levant, le caractère manipulateur du sultan et de son vizir apparaît comme une évidence. Le marquis de Sourches, qui évoque vingt-et-une fois le Grand-Vizir dans ses *Mémoires*, pensées comme un compte-rendu de la vie à la cour de Louis XIV, se remémore les malheurs de l'ambassadeur de France à Istanbul Guilleragues, qui est d'abord convoqué en novembre-décembre 1681 « avec le plus de François qui le pourroit » pour une audience, mais qui se voit demander « un million de dédommagement pour les désordres que les vaisseaux français avoient fait dans l'Archipel », puis se retrouve menacé d'emprisonnement « dans les Sept-Tours » s'il refuse de payer. Il y aurait fini sans l'entremise d'un autre ministre qui propose de l'envoyer plutôt dans un appartement en attendant la réponse de Louis XIV. Voilà un tour bien despotique. On apprend ailleurs, au mois de novembre 1685, les circonstances dans lesquelles le comte Toekoeli, rebelle hongrois contre la domination

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ Christian Biet, « Mithridate ou l'exercice de l'ambiguïté », *op.cit.*, p. 92.

des Habsbourg, à l'origine de l'attaque de Vienne, a été arrêté : le pacha d'Agram lui tend une embuscade et le fait emporter à Istanbul. Les janissaires ont accusé Toekoeli d'être à l'origine de la déroute de l'armée ottomane, ce qui a suffi à convaincre le sultan de le punir. Ces exemples de fermeté du sérail s'ajoutent aux événements de Vienne et aux relations orageuses entre la cour de France et la Sublime-Porte qui marquent durablement les mémoires.

Les pièces de notre corpus renforcent cette impression : il n'y a qu'à citer l'opposition entre le complot ourdi par Ptolémée contre Pompée et la clarté du discours de César qui condamne ces méthodes. Mais les tromperies nourrissent les intrigues à la fois des comédies et des tragédies que nous étudions. Elles apparaissent dans toutes les pièces que nous étudions sauf dans *Polyeucte*, *Bérénice* et *Cléopâtre*⁸⁹⁴. Le faux et le mensonge sont à l'honneur dans les pièces de Molière où Scapin et Mascarille apparaissent comme des rois de la fourberie. Les mascarades se contredisent dans *La Rue Saint-Denis* ou *Le Parasite* jusqu'à ce qu'un personnage – toujours occidental – vienne révéler la vérité. Le titre même de la pièce de Montfleury, *La Fausse Turquie*, indique la supercherie que Santillane est le seul à croire. Plus étonnant, la pièce entière de *Zaïde* repose sur le déguisement d'une femme en homme, qui entraîne une série de quiproquo tragiques. La manipulation apparaît donc comme le mécanisme au centre du dispositif politique oriental au théâtre.

B.2.1. LE CONSEILLER FUNESTE

Dans l'espace despotique, pour obtenir ce que l'on souhaite, il faut persuader et non convaincre. Plaire au sultan qui dispose d'un droit de vie ou de mort sur ses sujets devient donc une question de survie pour le courtisan. La figure récurrente du conseiller funeste dans notre corpus nous indique que la qualité du conseil ne dépend pas de son adéquation à la situation qu'il faut régler mais de la prestance du courtisan par rapport au souverain. Son pouvoir de séduction porte le personnage royal à choisir la mauvaise voie : il a donc une influence particulièrement néfaste dans bon nombre de pièces du corpus. Des bons conseillers existent aussi dans certaines pièces, comme nous le verrons, mais ne sont que rarement écoutés car leur discours raisonnable est inaudible dans l'espace du désir.

Prenons Rustan dans le *Soliman*. Il est le serviteur de Roxelane et l'appuie dès la première scène pour mener à bien son projet et se venger d'Ibrahim qui l'a empêché d'obtenir la main d'Astérie. Sous bien des aspects, Rustan apparaît comme un reflet à peine déguisé du flatteur de la cour de Louis XIV. La sultane lui recommande à l'acte III : « ménage, cher Rustan, / Un reste de faveur dans l'esprit du Sultan : / Ne te rebute point de flatter sa tendresse. » Face à un Soliman

⁸⁹⁴ Ces pièces ont en commun de mettre la franchise comme valeur suprême, *Polyeucte* étant la pièce de la parole sincère, lumineuse et vraie ; la recherche d'un lien direct et sincère à l'Autre est visible dans *Bérénice* où les sentiments s'expriment sans ambages, d'une manière si claire que la tragédie se conclut sur un accord passé entre le trio de l'amour impossible Bérénice-Titus-Antiochus : tout est dit et rien n'est laissé dans l'ombre.

enflammé, Rustan souffle sur les braises de la passion pour rallumer continuellement son amour pour Célonide, quand le souverain revient à des sentiments plus raisonnables :

SOLIMAN.
Rustan, je l'avouerai, malgré tous tes efforts,
Le retour d'Ibrahim m'a rendu mes remords.⁸⁹⁵

Le bassa saura deux fois dans la pièce persuader le sultan de suivre ses inclinations. À la scène IV de l'Acte II, l'auteur ne nous permet pas d'entendre le discours qui a pu changer le positionnement de Soliman mais son efficacité est visible :

SOLIMAN.
Fais venir Célonide. Oui, malgré tant d'efforts
Cher Rustan, tes conseils ont vaincu mes remords.
Je ne balance plus sur ce que je dois faire :
Célonide me plaît, et je prétends lui plaire ;⁸⁹⁶

Sentant son influence gagner le cœur de Soliman, Rustan use d'un habile stratagème qui consiste à transformer en force la fragilité due à la passion royale :

RUSTAN.
Ah, c'est à ces transports, affranchis de faiblesse
Que Rustan aujourd'hui reconnaît Ta Hautesse.
Poursuis, vois Célonide, achève de gagner
Un cœur pour qui le tien n'est pas à dédaigner.
(...) Eh, ne retombe plus dans ta première erreur,
Et prends des sentiments dignes d'un Empereur ;
Ne t'embarrasse point d'un scrupule servile,
Et n'aime la vertu qu'autant qu'elle est utile.⁸⁹⁷

Mauvais génie, Rustan joue le rôle de tentateur en excitant le souverain à poursuivre son désir et en valorisant l'importance de son statut et l'intérêt de son pouvoir. Conscient de l'influence qu'il a sur le sultan passionné, il le pique dans son orgueil à l'acte IV en laissant entendre que ce dernier hésite à prendre Célonide plus par peur d'Ibrahim que par loyauté envers lui. Cette mise en cause de son courage ne manque pas de faire réagir Soliman :

SOLIMAN.
Quoi, Rustan...

RUSTAN.
Je connais, seigneur, avec regret,
Qu'à blâmer tes remords mon zèle est indiscret ;
Et sur quelques raisons que ce zèle se fonde,
Il faut plus de respect pour les Maîtres du Monde.
Ceux qui dans leurs amours daignent nous consulter,
Cherchent des confidents toujours prêts à flatter ;
Et comme ils n'ont pour but que notre complaisance,
C'est un crime à leurs yeux qu'un peu de résistance.
Cependant...

SOLIMAN.
Cependant, Rustan sera surpris
De voir exécuter le dessein que j'ai pris.⁸⁹⁸

895 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte IV, scène 1.

896 *Ibid.*, Acte II, scène 4.

897 *Ibid.*

898 *Ibid.*, Acte IV, scène 1.

Dans cette séquence, Rustan joue au moraliste : il peint un portrait acerbe des courtisans flatteurs dont il fait partie, tout en revendiquant le courage de dire la vérité au souverain. Louis XIV est entouré de ces personnages flagorneurs qui donnent toujours raison au roi pour être appréciés, quitte à tourner parfois le dos aux intérêts du royaume et à lui indiquer la mauvaise route à suivre. Le Roi-Soleil se méfiait de ces personnages et plusieurs anecdotes racontent comment il a surpris l'un ou l'autre en plein exercice de flatterie⁸⁹⁹. Comme on peut le voir, les mots de Rustan ont un effet immédiat sur Soliman, victime de son orgueil, piqué au vif dans sa virilité et prêt à en faire la démonstration en se débarrassant d'Ibrahim.

« Un sage conseiller est le bonheur des rois » déclarait Ptolémée avant de commettre l'irréparable en ordonnant de tuer Pompée, maxime à double tranchant et qui peut perdre les plus puissants monarques. Face aux héros vertueux, les dramaturges placent bien souvent un ou plusieurs serviteurs mal intentionnés pour influencer la décision royale. Le début de *La Mort de Pompée* qui présente quatre assez longues tirades plonge le spectateur dans les arcanes du pouvoir : il n'assiste pas à un monologue délibératif du roi comme dans *Cinna* mais à une réflexion collective où chaque conseiller use du discours pour valider une action criminelle et infâme. La faiblesse de Ptolémée est dès la première scène visible : tout en insistant sur son libre-arbitre (« C'est à moi de choisir »), le roi d'Égypte se laisse facilement convaincre par les arguments fallacieux de ses conseillers. C'est encore Photin qui proposera à Ptolémée de feindre pour faire face à la colère de César :

PHOTIN.

(...) Seigneur, voyez César, forcez-vous à lui plaire ;
Et lui déferant tout, veuillez vous souvenir
Que les événements régleront l'avenir.
Remettez en ses mains trône, sceptre, couronne,
Et sans en murmurer, souffrez qu'il en ordonne :
(...) Quoi qu'il en fasse enfin, feignez d'y consentir,
Louez son jugement, et laissez-le partir.
Après, quand nous verrons le temps propre aux vengeances,
Nous aurons et la force et les intelligences.⁹⁰⁰

Il faut montrer une seconde fois un visage amical aux Romains pour mieux les poignarder le moment venu. C'est encore un très mauvais conseil que Photin prodigue à son roi, car César n'entend pas laisser ce crime impuni. Ces « pestes de cour » comme Cléopâtre les nomme, César se chargera de les faire disparaître un à un, au dernier acte pour rétablir l'ordre dans le royaume d'Égypte. Ptolémée a beau se lamenter et exprimer ses regrets, le mal est fait :

PTOLEMEE.

Si j'avais écouté de plus nobles conseils,
Je vivrais dans la gloire où vivent mes pareils ;
Je mériterais mieux cette amitié si pure

899 Madame de Sévigné raconte par exemple que le roi a fait lire ses poèmes à un vieux militaire sans dire de qui ils étaient. Ils furent durement critiqués par le courtisan mais quand Louis XIV révéla qu'il en était l'auteur, le sujet confus voulut les réexaminer pour en donner un second jugement.

900 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte II, scène 4.

Que pour un frère ingrat vous donne la nature ;
César embrasserait Pompée en ce palais ;
Notre Égypte à la terre aurait rendu la paix,
Et verrait son monarque encore à juste titre
Ami de tous les deux, et peut-être l'arbitre.⁹⁰¹

Dans plusieurs autres pièces de notre corpus, des homologues de Photin déversent leurs discours manipulateurs au souverain pour mener à bien leurs projets égoïstes. Tandis que le roi Artaxerce qualifie Tiribaze d' « ami fidèle », voici comment Darius le présente au début de la pièce de Boyer : « Tiribaze est d'un sang noble, mais odieux, / Fier, vaillant ; mais sans foi, sans justice, sans Dieux. » (Acte I, scène 1). On retrouve ici les stéréotypes associés à l'Oriental que nous avons déjà énumérés. Les dernières paroles de Tiribaze, rapportées par Oronte, révèlent toute la noirceur de son âme ; ayant échoué dans son plan, il a frappé à mort Darius à qui il avoue tout, avant de mourir lui-même :

ORONTE.
(...) T'ayant fait conseiller d'enlever Aspasie,
J'en avertis le Roi, j'armai sa jalousie ;
Mais voyant sa faiblesse excuser l'attentat,
J'ai poussé ma douleur jusqu'à l'assassinat ;
Je voulais sur ton père achever mon ouvrage ;
Mais les Dieux par ma mort ont prévenu ma rage.
À ces mots, vers le Ciel ayant levé les yeux,
Il blasphème en mourant, et déteste les Dieux.⁹⁰²

C'est souvent pour lui-même que le conseiller tire les ficelles : Tiribaze avait tenté de marier sa fille Nitocris au futur roi dans *Artaxerce* de Boyer, Arsace (personnage créé de toutes pièces par Pradon) pousse la reine Amestris à épouser son fils Pyrame pour prendre ensuite le pouvoir dans *Pyrame et Thisbé*. On retrouve les mêmes discours caressants qui poussent la reine à suivre sa passion et produisent finalement le chaos dans l'État et la mort.

Acomat dans *Bajazet* et Rustan dans *Soliman* sont les alliés de la sultane (Roxane ou Roxelane) pour perdre le héros et favoriser ses desseins. Acomat tente, par calcul personnel, de pousser Bajazet à accepter le mariage que Roxane lui propose mais n'y parvient pas. Alors que son serviteur Osmin soupçonne le vizir de jalousie, il lui répond sèchement :

ACOMAT.
Que veux-tu dire ? Es-tu toi-même si crédule
Que de me soupçonner d'un courroux ridicule ?
Moi, jaloux ? Plût au ciel qu'en me manquant de foi,
L'imprudent Bajazet n'eût offensé que moi ! (...) ⁹⁰³

Il s'oppose à la sultane portée par la passion (« Roxane en sa fureur peut raisonner ainsi ») et se montre en fin stratège qui ne cherche qu'à préserver sa place et donc à protéger le pouvoir d'entrer dans l'instabilité, plaçant ses émotions de côté.

901 *Ibid.*, Acte IV, scène 2.

902 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte V, scène 7, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/BOYER_ARTAXERCE.xml

903 Jean Racine, *Bajazet*, Acte IV, scène 7.

Orcan est un personnage bien plus terrible qu'Acomat. La présentation qu'en fait Racine, par le biais de la confidente Zatime à l'Acte III, scène 8, entoure le serviteur d'une aura menaçante : il est étranger, Africain, et, en suivant la théorie des climats que nous avons déjà évoquée, son tempérament se doit d'être aussi « brûlant » que son environnement. Orcan n'est pas une volonté, il est le bras armé de l'invisible Amurat et agit en suivant aveuglement ses ordres. C'est en cela qu'il est redoutable : la très forte inquiétude de Roxane elle-même suite à l'annonce de l'arrivée du serviteur l'indique assez bien. Atalide s'alarme quelques instants après d'avoir « vu du fier Orcan le visage odieux »⁹⁰⁴ Il est le présage d'un coup rapide et insoupçonné, il porte la mort dans le sérail : « Orcan, et les muets, attendent leur victime » à l'Acte V, scène 3. Mais Orcan n'a toujours pas paru sur scène. Il reste tapi dans l'ombre, présence fantomatique qui se rapproche insidieusement du héros pour le tuer. Il ne paraîtra pas. C'est par le biais d'un messenger que nous connaissons le crime commis, qui entraîne dans la mort Bajazet et Roxane :

OSMIN

(...) Orcan, qui méditait ce cruel stratagème,
 La servait à dessein de la perdre elle-même,
 Et le sultan l'avait chargé secrètement
 De lui sacrifier l'amante après l'amant.
 Lui-même d'aussi loin qu'il nous a vus paraître.
 « Adorez, a-t-il dit, l'ordre de votre maître.
 De son auguste seing reconnaissez les traits,
 1685 Perfides, et sortez de ce sacré palais. »
 À ce discours laissant la sultane expirante,
 Il a marché vers nous, et d'une main sanglante
 Il nous a déployé l'ordre, dont Amurat
 Autorise ce monstre à ce double attentat.⁹⁰⁵

En déployant la lettre de son maître, Orcan inscrit la signature d'Amurat sur ce crime. L'autorisation de tuer place le serviteur dans une impunité totale car il agit selon les lois du sérail, les lois de la tyrannie, qui permet le crime d'État. Le serviteur de l'ombre a carte blanche pour commettre ses méfaits, puisque le détenteur de l'autorité l'y encourage :

PHOCAS.

(...) Achève, si tu peux, par force ou par adresse,
 Exupère, et sois sûr que je te devrai tout,
 Si l'ardeur de ton zèle en peut venir à bout.
 Gêne, flatte, surprends. Vous autres, suivez-moi.⁹⁰⁶

Mais il faut ici encore apporter des nuances : tous les personnages de serviteurs du pouvoir ne sont pas de vils comploteurs. On peut citer l'exemple de Corisbe dans *Astrate*, dont le rôle de confident se limite bien souvent à donner la réplique à Élise, mais qui se montre fidèle d'un bout à l'autre de la pièce, ne trahissant jamais ni sa reine, ni Astrate, et se rangeant d'un côté et de l'autre pour éviter les périls qui les menacent. Il rappelle souvent à Élise son devoir : « Quoi donc ? un

904 *Ibid.*, Acte IV, scène 1.

905 *Ibid.*, Acte V, scène 11.

906 Pierre Corneille, *Héraclius, empereur d'Orient*, Acte IV, scène 4, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_HERACLIUS.pdf

cœur si fier, si plein de fermeté, / Par l'effort de l'amour peut être surmonté ! », puis « Cet amour me surprend ; et je croyais, Madame, / Que l'ambition seule avait touché votre âme. » (Acte II, scène 3). Il tient un discours froid, capable de détruire les effets hyperboliques du discours de la reine : « Je ne vois, pour mourir, rien encor qui vous presse. » (Acte V, scène 1). La passion débordante des personnages semble n'avoir aucun effet sur ce serviteur qui reste inflexible face à un Astrate surexcité, qui exige d'entrer dans les appartements de la reine. Le serviteur respecte l'ordre de la reine de refuser le passage à Astrate puis, lorsque le héros cède au découragement, il déclare : « Il n'est pas temps encor d'avoir l'âme abattue ; / Ce qui reste à vous dire a bien plus de rigueur. », puis lui annonce qu'Élise a choisi Agénor, son rival. Astrate ne tient plus mais Corisbe continue sur le même ton : « Modérez vos transports, et considérez bien... », ce à quoi Astrate répond : « Hélas ! suis-je en état de considérer rien ? » (Acte III, scène 2). Corisbe n'a décidément rien de la fourberie et de l'emportement qu'on pourrait attendre d'un Oriental. Il reste inflexible, insensible, flegmatique, même quand la reine est mourante et qu'Astrate l'appelle au secours. Sa seule réponse « Seigneur, il n'est plus temps ; elle est empoisonnée. » annihile tout espoir. On pourrait donc penser que ce conseiller, qui sert un discours froid, légaliste, pondéré, agit comme un pendant à la folie passionnelle des deux personnages principaux, Élise et Astrate. Il remet de la raison là où la passion prend trop de place.

Un autre exemple de conseiller nous étonne, celui de Pharnabaze dans *Alcibiade*. Il est présenté dans la distribution comme un « satrape, favori du roi Artaxerce ». On pourrait donc supposer qu'il prendra le parti du souverain pendant la pièce. Au contraire, il est ami d'Alcibiade – qui, il faut bien le dire, lui a sauvé la vie sur le champ de bataille – et met tout en œuvre pour favoriser son sort. Artaxerce en est conscient puisqu'il lui déclare au milieu de la pièce :

ARTAXERCE.
 Qu'on cherche Alcibiade, il faut lui faire entendre
 Quels bienfaits, quels honneurs l'attendent en ces lieux,
 J'ai caché mes soupçons et son sort à vos yeux,
 Pharnabaze, j'ai craint votre amitié fidèle,
 Et je n'ai pas voulu commettre votre zèle
 Avec les intérêts d'un ami tel que lui ;
 Mais enfin ses malheurs finiront aujourd'hui (...) ⁹⁰⁷

Le roi a donc caché sa décision de marier Artémise, princesse persane, au Grec exilé, parce qu'il se méfie du positionnement de Pharnabaze, dont le « zèle » est plus enclin à œuvrer pour Alcibiade que pour son roi. Quand Alcibiade refuse la proposition du roi, c'est encore Pharnabaze à l'Acte IV, scène 6, qui tente de le convaincre de changer d'idée, sachant que la colère du roi va le mettre en danger. Mais le héros éponyme reste inflexible et la mécanique tragique se met en place. Le satrape tente alors de sauver son ami et se met à sa recherche à l'Acte V, scène 3,

907 Jean Galbert de Campistron, *Alcibiade*, Acte III, scène 5, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/CAMPISTRON_ALCIBIADE.xml

demandant à Palmis – la femme aimée par Alcibiade – de l’aider à le trouver. Il lui propose alors de ménager sa fuite :

PHARNABAZE.

Moi, Seigneur, je le puis du moins pour cet ouvrage,
Quels que soient mes périls, j’ai tout mis en usage,
Déjà sur le Pactole un vaisseau préparé
Vous offre sur les eaux un chemin assuré,
Confiez votre vie au vent qui vous appelle,
Montrez-vous chaque jour à quelque mer nouvelle,
Sans chercher un asile auprès d’un autre roi,
Que les Grecs forceraient de vous manquer de foi (...) ⁹⁰⁸

Pharnabaze est donc prêt, par amitié, à compromettre sa situation personnelle et à subir la fureur du roi pour mettre à l’abri Alcibiade. Mais celui-ci refuse encore et préfère affronter son sort. C’est encore Pharnabaze qui épaulé Alcibiade, mortellement blessé, à la dernière scène :

ALCIBIADE.

(...) *Pharnabaze le soutient*. C’en est fait, je succombe, et mon sort est trop beau ;
La gloire m’a suivi jusques dans le tombeau ; (...)
À *Pharnabaze*. Vous pour dernier effet d’une illustre amitié,
Ôtez-moi de ces lieux pour sauver ma constance,
Elle craint ces objets, et cède à leur présence. ⁹⁰⁹

Il est donc l’incarnation de l’amitié fidèle et ne met sa ruse en œuvre que dans le but de préserver des vies, et non de les ôter.

Hormis ces quelques rares exemples vertueux, Orcan et les autres conseillers sont le prolongement organique du corps despotique : tantôt le cerveau, tantôt le bras, ils organisent le déploiement tragique de l’injustice dans l’espace oriental. Ils incarnent donc avec beaucoup plus d’évidence le caractère immuable du stéréotype oriental, jusqu’à la caricature : sa cruauté, sa lâcheté, sa violence aveugle, sa tendance au mensonge ⁹¹⁰. Tandis que les héros et héroïnes de notre corpus s’extirpent de cette simplification en prenant, comme nous le verrons, des tempéraments compatibles avec les valeurs éthiques occidentales, le conseiller funeste se vautre dans son « orientalité » malade.

B.2.2. LA DESTRUCTION DES VALEURS ÉTABLIES

Le monde du sérail apparaît comme un espace machiavélien. Le machiavélisme dépasse sans aucun doute la sphère politique orientale et se retrouve dans tous les types de gouvernement, aussi bien de l’Est que de l’Ouest. Mais, au sein de la Sublime-Porte, la règle principale du Prince (« Les fins justifient les moyens. ») est appliquée à la lettre : le parricide, le fratricide – crimes jugés avec sévérité dans le monde occidental – font partie intégrante de la vie du sérail et sont

908 *Ibid.*, Acte V, scène 9.

909 *Ibid.*

910 Même si le conseiller ne se limite pas au corpus oriental. Voir sur ce sujet Xavier Bonnier et Ariane Ferry (dir.), *Dramaturgies du conseil et de la délibération*, Actes du colloque organisé à l’Université de Rouen en mars 2015, [En ligne], URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?dramaturgies-du-conseil-et-de-la.html> (Consulté le 26/06/2020)

acceptés comme des décisions politiques légitimes de préservation du pouvoir. Au théâtre, la manipulation nourrit l'intrigue : elle crée deux plans, l'espace du visible et de l'invisible. Le spectateur a la chance de connaître toutes les intentions des personnages tandis que les protagonistes avancent à l'aveugle, en se dirigeant bien souvent vers le péril sans y prendre garde. Espace de l'injustice, des arrangements secrets, du double discours, régi par les passions les plus sombres, le sérail produit du tragique car il porte en lui cette fatalité d'un pouvoir qui ne s'accomplit pas au grand jour.

Dans la tragédie, les mécanismes de manipulation produisent un brouillage des valeurs et des identités. Ce qui est noir devient blanc, ce qui est vrai devient faux, ce qui est injuste devient juste. Ainsi Roxane énonce dans *Bajazet* l'exact contraire de ses projets secrets quand elle apprend l'amour d'Atalide pour Bajazet :

ROXANE.
Je ne mérite pas un si grand sacrifice.
Je me connais, Madame, et je me fais justice.
Loin de vous séparer, je prétends aujourd'hui,
1625 Par des nœuds éternels vous unir avec lui.⁹¹¹

La parole double se met en place : il s'agit d'affirmer par antiphrase ce que l'on souhaite surnoisement, pour duper l'autre et l'enfermer dans le piège tragique. Comme Roxelane dans *Soliman* qui se vante de désorienter ses ennemis (« Et moi, je brouillerai si bien par mon adresse, / Célonide, Ibrahim, Astérie, Achomat, / Qu'ils périront tous quatre en victimes d'État. »⁹¹²), le personnage manipulateur use du discours pour contrefaire la réalité, brouillant les repères des personnages, mais pas du spectateur qui sait reconnaître la valeur des héros.

Les pièces de notre corpus créent en effet un sentiment d'injustice et de dégoût chez le spectateur, qui résulte d'une inadéquation entre les valeurs éthiques parfaites du héros ou de l'héroïne et le traitement cruel qui lui est réservé par le tyran. Nous allons nous concentrer sur quelques cas qui montrent un décrochage significatif entre la parole et la réalité, provoquant la négation des qualités intrinsèques du héros et parfois même sa destruction en tant qu'entité porteuse de vérité.

Le rôle traditionnel du héros masculin dans la tragédie est quasi-invariable : il est toujours jeune et courageux, n'écoute que son courage et est prêt à se sacrifier pour son amour ou sa patrie. Cela dépasse le sujet oriental. Rodrigue en est l'archétype, personnage tiré de la romance héroïque espagnole. Celui-ci oublie son amour pour la gloire de son nom puis part combattre les Mores dans l'espoir de les anéantir quitte à tomber au combat, s'il le faut. Aux yeux de l'aristocratie, cette abnégation en fait une figure proche de la perfection, que l'on retrouve également dans les tragédies analysées par David Chataignier :

911 Jean Racine, *Bajazet*, Acte V, scène 7.

912 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte III, scène 1.

Les héros de Mairet, Scudéry et Desfontaines, soit respectivement Mustapha, Ibrahim et Éraste, sont tous des héros généreux dont la gloire militaire n'a d'égale que la vertu. Ils ont en effet obtenu grâce à leurs exploits guerriers les lauriers militaires et forment, avec la bien-aimée qui leur est attachée – Despine, Isabelle ou Perside – un couple d'amants parfaits et exempts de toute faute.⁹¹³

On trouve dans notre corpus des couples héroïques similaires : Xipharès et Monime dans *Mithridate*, Laodice et Nicomède dans la pièce éponyme de Corneille, Fatime et Alamir dans *Zaïde*, ou Célonide et Ibrahim dans le *Soliman* de 1680, qui reprend peu ou prou le même schéma de tragédie orientale. Concentrons-nous sur ces deux dernières pièces : Alamir et Ibrahim sont tous deux des combattants courageux et dévoués qui se sont illustrés sur le théâtre de la guerre et peuvent attendre en toute bonne logique une récompense pour avoir combattu sous les ordres de leur souverain. Au début de la pièce, on rappelle bien souvent le service rendu par le héros, comme Ibrahim dans *Soliman*, revenu des combats pour épouser la belle esclave Célonide, et qui insiste dans une longue tirade sur la vaillance de ses hommes au combat :

IBRAHIM.

(...) On eût dit à les voir, que ton cœur invincible,
Animait tes guerriers dans ce combat terrible ;
Et tel qui d'un des tiens éprouvait le courroux,
Du fameux Soliman croyait sentir les coups.
À ton nom on voyait trembler les moins timides,
Et tes moindres soldats devenir intrépides.⁹¹⁴

Ibrahim octroie avec modestie sa victoire à l'attachement de son armée au sultan. Ce bel hommage lui rappelle en même temps qu'il n'a combattu que par procuration et que ses guerriers sont à l'origine de la victoire militaire qu'il obtient. De la même façon, Zaïde s'ouvre sur l'évocation de la victoire des Mores sur les Espagnols :

ABENDAX.

(...) En vain les Rois ligués et les peuples unis
Armaient contre nous seuls un monde d'ennemis.
Leurs troupes, leurs remparts, et leurs vastes rivières
N'ont pu nous opposer que de faibles barrières.
Vaincus en cent combats, dispersés et défaits,
Ils offrent un tribut, et demandent la paix.⁹¹⁵

Alamir, le général vainqueur que Zaïde (déguisée en Zulemar) aime secrètement, est présenté de manière extrêmement méliorative par celle-ci :

ZULEMAR.

(...) Il revenait suivi d'ennemis enchaînés,
De généraux captifs, de Princes détrônés.
Ses Soldats à l'envi sur leurs armes brillantes,
Étalaient des vaincus les dépouilles sanglantes.
Il marchait entouré de faisceaux, d'étendards ;
Fier sans être orgueilleux, tel qu'on peint le Dieu Mars.
Auguste dans son port, sans arrêt sans contrainte,
Imprimant aux mortels le respect et la crainte.

913 David Chataignier, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », *op.cit.*

914 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte II, scène 7.

915 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte I, scène 1.

Il n'était point chargé d'un vain ajustement ;
Son nom fameux était son unique ornement.⁹¹⁶

Puis c'est au tour de Fatime de vanter les mérites d'Alamir :

FATIME.
(...) Sa grande âme à la gloire uniquement sensible,
Au milieu des flatteurs, constante, incorruptible,
Cette droite vertu, cette intrépidité,
Ce mépris des honneurs, cette sincérité :
Enfin mille raisons me le rendaient aimable (...) ⁹¹⁷

La perfection et la grandeur du héros rendent sa chute encore plus terrible pour le spectateur, selon le principe édicté par Aristote dans *La Poétique* : pour créer l'identification, le public doit pouvoir plaindre le personnage qui ne doit donc pas entièrement mériter son sort. Alamir ne demande qu'une seule récompense à son suzerain : la permission d'épouser Fatime, comme Ibrahim pour Célonide dans *Soliman*. Le vassal espère obtenir pour les services rendus un avantage, qui n'est pas une conquête d'ordre spatiale (une terre) comme le veulent les règles de la chevalerie, mais d'ordre amoureux (un mariage avec l'être aimée). Mais à la différence de Rodrigue qui obtient finalement Chimène des mains du roi en récompense de son succès (ou après la rédemption du combat), Alamir se voit privé du mariage qui lui était promis avec Fatime. La raison éloigne une nouvelle fois la pièce de Corneille de celle de La Chapelle : alors que dans *Le Cid*, le roi d'Espagne joue le rôle d'arbitre dans le conflit entre Rodrigue et Chimène, le sultan Abderamen est quant à lui juge et parti puisqu'il aime Fatime qui était destinée à Alamir. La clarté du *Cid* s'oppose à la complexité de l'intrigue de *Zaïde* : dans l'espace du sérail, le mensonge brouille complètement les identités et les valeurs car Alamir et le sultan aiment Fatime, qui a des sentiments passionnés pour Zulemar, une femme déguisée en homme de la lignée des Zégris qui aime secrètement Alamir, son rival à la cour. Corneille avait déclenché les foudres de l'Académie pour bien moins que ça.

Dans ce monde brouillé, le héros ne reçoit pas le traitement qui lui est dû : sa valeur est proportionnelle à son châtement car il représente une menace d'autant plus grande pour le tyran qu'il est irréprochable. Le héros refuse jusqu'au bout de se « salir les mains », même quand l'injustice ou l'abus sont avérés. Alamir déclare : « On ne me verra point par de secrètes brigues, / De l'heureux favori détruire les intrigues » (*Zaïde*, Acte II, scène 1). Seleucus et Antiochus, les deux fils de Cléopâtre, (la Syrienne et non l'Égyptienne) dans *Rodogune*, refusent de répondre à l'appel de celle qu'ils aiment et qui les chargent de tuer leur mère (Séleucus déclare à Antiochus : « Dérobons-nous, mon frère, à ces âmes cruelles. / Et laissons-les sans nous achever leurs querelles. », Acte III, scène 5). Xipharès expose sa loyauté vis-à-vis de son père à

916 *Ibid.*, Acte I, scène 6.

917 *Ibid.*

Pharnace au début de *Mithridate* : « Quand mon père paraît, je ne sais qu'obéir. »⁹¹⁸ De même, la fin de *Nicomède*, le héros rassure le roi qui craint un coup d'État :

PRUSIAS.
Quoi ? Me viens-tu braver jusque dans mon palais,
Rebelle ?

NICOMÈDE
C'est un nom que je n'aurai jamais.
Je ne viens point ici montrer à votre haine
Un captif insolent d'avoir brisé sa chaîne :
Je viens en bon sujet vous rendre le repos
Que d'autres intérêts troublaient mal à propos.⁹¹⁹

Le personnage de Bajazet, en cela, pose plus de questions. Bien que placé « du côté du bien » face à la terrible Roxane, le héros que Pierre Martino juge « si mou et si incolore » n'agit pas vraiment comme tel. Il n'est pas un combattant mais vit depuis l'enfance dans la mollesse du sérail : il n'est pas allé s'illustrer à la guerre, comme son frère Amurat, absent de la pièce pour cette raison. Il ne montre jamais de vigueur et de fermeté dans ses choix et accepte bien des compromis en amour : tout en aimant éperdument Atalide, il sait feindre pendant un temps l'amour pour ménager Roxane, rejoignant ainsi le stéréotype de l'asiatique manipulateur. Il ne s'arme jamais pour lutter contre la destinée, mais l'accepte avec indolence, tout en se plaignant de son sort⁹²⁰. « Il ne commande pas, après tout, il est simplement l'enjeu de la partie ; d'autres décident de sa vie ; » On se souvient de la réaction de Corneille qui lui reprochait des sentiments trop français. Pour Pierre Martino, « son caractère est dépeint avec un sens très intelligent de l'exotisme »⁹²¹. C'est-à-dire, à l'idée que l'on peut se faire d'un Turc égaré par l'amour. Il ne forme pas ce couple exempt de tout reproche avec Atalide, son amante, qui se montre elle-même bien moins vertueuse qu'on pourrait le penser :

ATALIDE.
Je condamnais mes pleurs, et jusques aujourd'hui
Je l'ai pressé de feindre, et j'ai parlé pour lui.
Hélas ! Tout est fini. Roxane méprisée
Bientôt de son erreur sera désabusée.
Car enfin Bajazet ne sait point se cacher.
Je connais sa vertu prompte à s'effaroucher.
(...) Au moins si j'avais pu préparer son visage !
Mais, Zaïre, je puis l'attendre à son passage.
D'un mot, ou d'un regard je puis le secourir.
Qu'il l'épouse en un mot plutôt que de périr.
Si Roxane le veut, sans doute il faut qu'il meure.⁹²²

918 Jean Racine, *Mithridate*, Acte I, scène 5.

919 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte V, scène 9, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/CORNEILLEP_NICOMEDE.xml

920 C'est aussi le cas de Pyrame dans la pièce de Nicolas Pradon. Le jeune homme subit les décisions de son père sans jamais s'opposer de front. La seule action qu'il réalise est d'écrire un billet où il feint d'aimer la reine pour calmer sa fureur et contenter son père mais le billet tombe entre les mains de Thisbé qui se lamente de sa trahison.

921 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 208.

922 Jean Racine, *Bajazet*, Acte I, scène 4.

Atalide a poussé Bajazet à feindre l'amour pour Roxane et regrette que son amant ne sache « point se cacher », que son penchant soit trop évident et les mette en danger. On trouve ici cette forme de ruse orientale qui préfère avancer en diagonale plutôt que faire front. Les héros que nous avons mentionnés auparavant, au contraire, restent continuellement dans l'action et tentent de trouver une issue favorable malgré le danger qui les environne.

Hormis Bajazet, les autres héros refusent la duplicité commandée par la politique tragique du sérail. Comme le déclare fièrement Alamir : « Tels sont mes sentiments, telle est ma politique / Et je pense en effet ce que ma bouche explique. »⁹²³ Atalide se refuse elle aussi à continuer de mentir à Roxane (« Je ne viens plus, Madame, à feindre disposée / 1575 Tromper votre bonté si longtemps abusée. »⁹²⁴) et lui avoue son amour pour Bajazet, en espérant assez naïvement que sa sincérité lui permettra d'obtenir le pardon de sa maîtresse. Face à la duplicité du tyran, les courtisans feraient mieux d'adopter eux aussi un double visage pour survivre. C'est la recommandation de la servante de Mariane dans la pièce de Tristan L'Hermitte :

DINA.
(...) En cette occasion vous devez vous contraindre,
C'est un art excellent que de savoir bien feindre :
Lorsque l'on est réduit à cette extrémité,
De ne pouvoir agir avecque liberté.⁹²⁵

Mais l'héroïne, à l'inverse du tyran, ne se divise pas et reste entière, en adéquation avec ses convictions :

MARIANE.
(...) Que mon coeur se démente, et trouve du mérite
À plaire au sentiment d'un Barbare, d'un Scythe :
Meurtrier de mes parents !

DINA.
Madame, parlez bas.

MARIANE.
Si mon corps est captif, mon âme ne l'est pas.
Je laisse la contrainte aux serviles personnes,
Je sors de trop d'aïeux qui portaient des couronnes,
Pour avoir la pensée, et le front différents.
Et devenir esclave en faveur des tyrans.
Qu'Hérode m'importune, ou d'amour, ou de haine,
On me verra toujours vivre et mourir en Reine.⁹²⁶

Cet échange instaure un mode de résistance à la tyrannie. L'héroïne refuse toute compromission et affronte de face le danger, quitte à en perdre la vie. Les autres « parlent bas », choisissant le secret pour exprimer leurs sentiments :

SALOMÉ.
S'ils ont ces sentiments ils en parlent bien bas.

923 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte II, scène 1.

924 Jean Racine, *Bajazet*, Acte V, scène 6.

925 Tristan L'Hermitte, *Mariane*, Acte II, scène 1, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/TRISTAN_MARIANE.xml

926 *Ibid.*

MARIANE.

C'est qu'ils craignent la mort, et je ne la crains pas.⁹²⁷

La transparence entre la pensée et la parole de Mariane, d'Atalide ou d'Alamir le mettent en danger car il parle trop librement au souverain. Hérode ne supporte pas d'être rejeté, Abderamen prend ombrage qu'on refuse de lui sacrifier Fatime. Les deux personnages, Mariane et Alamir, vivent alors le même destin. Alamir, dont la seule faute est d'aimer, se retrouve au banc des accusés. Sa désobéissance est punie par le sultan avec une violence disproportionnée :

ABDERAMEN.

Quoi qu'ait fait d'Alamir la valeur sans seconde,
Eût-il sauvé l'État, fût-il vainqueur du monde,
Rien ne l'arracherait aux rigueurs de la Loi,
Si le Ciel ne m'avait fait naître que son Roi ;
Mais je suis son Rival. Fatime a su me plaire,
Voilà ce qui suspend la mort d'un téméraire,
Que l'on imputerait dans la postérité
Plutôt à mon amour qu'à la témérité :
Mais lorsque ma colère est à demi calmée,
S'il ne va sans me voir retrouver mon armée,
Si ce présomptueux ne rentre en son devoir,
Si sa présence encor vient braver mon pouvoir,
Il n'est auprès de moi rien qui le justifie,
Et le moindre refus lui coûtera la vie ;
Sur un simple soupçon, il est emprisonné ;⁹²⁸

Toute la mauvaise foi du sultan Abderamen est visible dans sa tirade : la valeur d'Alamir est mise en balance avec les passions royales et rapidement oubliée. Le souverain présente comme une faveur qu'il permette à son rival de laisser le champ libre mais évoque sans détour la menace qui pèse sur lui à la moindre opposition. Très logiquement, le héros résiste et se fait arrêter. Voici comment se déroule son procès, narré au début de l'Acte IV :

ZINDARISE.

(...) Il marche environné de chefs et de soldats.
Un gros de sénateurs accompagne ses pas,
Tristes, épouvantés, leurs visages sévères
940 N'ont point de leur vertu les marques ordinaires.
Ces mortels redoutés qui tiennent dans leurs mains,
La puissance des Rois, et le sort des humains,
Semblent craindre aujourd'hui l'ordre qui les assemble :
Tout garde le silence, autour du Roi tout tremble.⁹²⁹

Les juges rendront le verdict souhaité par Abderamen et condamneront Alamir à l'échafaud. Le tyran dicte ses volontés et les institutions travestissent la vérité de la loi pour que la réalité colle à la vision du despote. On assiste à une semblable parodie de procès et à une ribambelle d'accusation infondées qui transforme l'innocent en coupable à immoler dans d'autres pièces du corpus : Rodogune devient par exemple l'empoisonneuse de Séleucus accusée par la véritable

927 *Ibid.*, Acte II, scène 2.

928 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte I, scène 4.

929 *Ibid.*, Acte IV, scène 1.

meurtrière Cléopâtre (« Quand je vous donne un fils, vous assassinez l'autre (...) »⁹³⁰). Salomé, la sœur d'Hérode, accuse Mariane de préparer un complot pour l'éliminer et de feindre devant lui :

SALOMÉ.

(...) *Elle fait semblant de pleurer.*

Quoi ce trait déloyal ne peut vous étonner ?

Vous ne l'examinez que pour le pardonner ?

Vous voulez que sa haine enfin se satisfasse,

Et qu'elle vous détruise, et toute votre race :

Suivez vos sentiments, nous les approuvons tous,

Il faut bien se résoudre à périr avec vous.⁹³¹

Le discours manipulateur de Salomé doublé du faux témoignage d'un serviteur zélé parvient à persuader le roi : Mariane est mise en accusation. La partialité de la justice est exposée dans une scène du procès, presque comique où Hérode s'impatiente d'obtenir le verdict :

PHÉRORE.

Je trouve que ce crime est sans rémission.

SALOMÉ.

C'est trop peu qu'une mort pour sa punition.

PREMIER JUGE.

Si votre Majesté ne lui fait point de grâce,

Le crime est capital, la loi veut qu'elle passe.

SECOND JUGE.

Ou qu'elle soit au moins confinée en prison,

En cas que l'on ne puisse avérer le poison.

HÉRODE.

Il semble que la chose est assez avérée ;

Quoi ? N'en avons-nous pas une preuve assurée ?

Regardant en colère le second juge.

Les attentats passés, et les discours présents,

Pour éclaircir ce fait, sont-ils pas suffisants ?

Le témoin qui l'accuse est homme irréprochable,

C'est un vieux officier qui me sert à la table (...)⁹³²

La remarque du second juge est balayée d'un revers de main car considérée comme trop laxiste face à un crime qui, même sans preuve, est « avéré ». La mère de Mariane (pour éviter la mort) la renie ensuite de la plus brutale des façons :

ALEXANDRA.

Va monstre plus cruel que tous ceux de l'Afrique,

Va recevoir le prix de ta noire pratique,

Vouloir empoisonner ainsi cruellement,

Un mari qui toujours t'aima si chèrement ?

Femme sans pitié, nouvelle Danaïde,

1390 Inhumaine, traîtresse, assassine perfide,

Qui voulût lâchement attenter sur ton roi,

Je ne te connais point, tu ne viens pas de moi (...)⁹³³

Tous les personnages du sérail concourent à remplacer la vérité par le mensonge. Mariane, en figure christique, ne cherche pas à éviter la mort mais reste imperturbable, ne laissant jamais

930 Pierre Corneille, *Rodogune*, Acte V, scène 4.

931 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte IV, scène 1.

932 *Ibid.*, Acte III, scène 2.

933 *Ibid.*, Acte IV, scène 6.

deviner une once de peur face au pouvoir arbitraire, de la même façon qu'Alamir ou Polyeucte. C'est la grandeur et la faiblesse du héros : en se posant en victime sacrificielle, il s'oppose au pouvoir en place et le dépasse mais doit pour cela payer le prix de sa vie. La mort ou la privation de liberté des figures de l'innocence révèle de la manière la plus aiguë l'impureté de l'espace oriental.

B.2.3. LE SACRIFICE DE L'INNOCENCE

Parmi les histoires horribles du sérail, une des nouvelles de Pierre Boaistuau raconte que le sultan Mehmet II, fou d'amour pour une esclave grecque et sentant que certains condamnent sa passion, décide de convoquer la femme aimée ; l'attirant à lui, il l'empoigne par les cheveux, tire son cimeterre et lui tranche la tête. Puis il déclare : « Cognoissez maintenant si vostre Empereur sçait commander à ses affections ou non. » Frédéric Tinguely, qui rapporte cette anecdote, conclut ainsi : « Dans ce geste aussi théâtral qu'inhumain s'exprime un tempérament excessif incapable de combattre la passion amoureuse autrement qu'en libérant des pulsions destructrices. »⁹³⁴ La mort de l'esclave est aussi injuste qu'abominable et montre toute l'horreur du sérail.

La tyrannie repose sur une répartition des rôles strictes entre victime(s) et bourreau(x). Au cœur du dispositif tragique du sérail, la femme est placée dans l'un ou l'autre camp : victime expiatoire ou figure dévorante et dévorée par la passion. On peut la rattacher à deux figures extrêmes opposées : Iphigénie et Médée. L'une est innocente et doit mourir pour cela, l'autre est coupable et doit vivre dans le crime. Dans notre corpus, la première catégorie de personnages féminins (mais aussi quelques héros comme Bajazet) est constamment placée dans un rôle de soumission aux désirs royaux : Bélus et Pyrame s'opposent pour obtenir l'amour de Thisbé, Séleucus et Antiochus, celui de Rodogune, Taxime et Porus pour Axiane dans *Alexandre* de Racine, Antiochus et Titus sont prêts à mourir pour Bérénice, tout comme Rodrigue et Don Sanche, pour Chimène... Cette logique récurrente repose sur une idée chevaleresque qui veut que la femme soit avant tout un prix que des guerriers mâles se disputent. Mais la femme orientale a en plus un statut particulier car elle se retrouve souvent dans une situation d'esclavage : Célonide dans *Soliman* ou Monime dans *Mithridate* sont des Grecques arrachées à leur pays pour être mariées en Orient. Dans les comédies de Molière, Isidore est aussi esclave de Dom Pèdre, Célie de Trufaldin et chaque prétendant masculin (Lélie, Léandre, Andrès) cherche à l'acheter, ne remettant pas en cause la logique même de l'esclavage. Zerbinette pourrait être reprise à des Égyptiens pour cinq cents écus par Léandre, s'il en avait les moyens. Même les personnages féminins de haut rang se retrouvent peu ou prou dans la même situation que les belles asservies : Laodice est menacée par Prusias de vivre en esclave, Cléopâtre se plaint du contrôle implacable de son frère qui la prive de liberté, Didon se retrouve prisonnière de son palais, Mariane vit enfermée dans celui d'Hérode,

934 Frédéric Tinguely, « La peur du Turc, XVIe-XVIIIe siècle », *op.cit.*, p. 295.

mariée de force à celui qu'elle déteste, tout comme Fatime promise à Abderamen dans *Zaïde* ; Atalide et Roxane occupent une place de choix dans le sérail, mais n'en sortent jamais.

Cette récurrence doit être rattachée à l'obsession du harem, du quartier réservé aux femmes, dans l'imaginaire fantasmé des Européens de cette époque. C'est un espace qui conjugue une liberté totale pour le désir masculin et un enfermement pour « l'objet du désir », la femme-esclave. Il faut attendre Montesquieu pour que la domination masculine soit remise en cause dans le sérail, mais l'on peut s'étonner de cette prolifération de femmes soumises dans une France de la préciosité, où les femmes cultivées commencent à trouver leur place et à s'émanciper. Mademoiselle de Scudéry, Madame de Lafayette, Madame de Sévigné, pour ne citer que les écrivaines les plus reconnues aujourd'hui tiennent une première importance dans la société intellectuelle du temps. Il semble que l'archaïsme du harem plaise aux observateurs les plus sérieux du monde oriental car il se pose comme un espace de la permission de tout ce qui est interdit. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette idée et sur une autre toute aussi importante : l'esclavage des femmes européennes est aussi une réalité puisque les pirates barbaresques de Méditerranée ne se limitent pas à prendre les marchandises lors des rafles et des attaques qu'ils mènent. Ils enlèvent aussi hommes et femmes pour les revendre dans les marchés du Levant et un bon nombre d'Européennes se retrouvent à servir dans les palais des riches commerçants et des personnels administratifs des grandes villes du Maghreb ou de Turquie. C'est cette brutalité – tolérée pour les prisonniers ennemis ou noirs – que le sérail reflète en privant des femmes parfois nobles de leur statut et du respect qui leur est dû. L'esclavage oriental porte cet interdit et donne en partage, sans le montrer, dans les différentes pièces de notre corpus.

La figure de Monime dans *Mithridate* est un emblème qui permet de mettre au jour les caractéristiques essentielles de la femme sacrifiée. À l'Acte I, elle présente à Pharnace sa triste destinée :

MONIME.
(...)Éphèse est mon pays ; mais je suis descendue
D'aïeux, ou rois, Seigneur, ou héros qu'autrefois
Leur vertu, chez les Grecs, mit audessus des rois.
Mithridate me vit. Éphèse, et l'Ionie,
À son heureux empire était alors unie.
Il daigna m'envoyer ce gage de sa foi.
Ce fut pour ma famille une suprême loi :
Il fallut obéir. Esclave couronnée,
Je partis pour l'hymen où j'étais destinée.⁹³⁵

Si la raison de son départ est une alliance matrimoniale pour rapprocher politiquement Ephèse du royaume du Pont, Monime n'hésite pas à user de l'oxymore d'« esclave couronnée » qui expose clairement tout le paradoxe de sa situation. Malgré son statut de reine, en effet, elle ne peut librement suivre son penchant pour Xipharès, restant la propriété exclusive de Mithridate :

935 Jean Racine, *Mithridate*, Acte I, scène 3.

MITHRIDATE.

(...) Vous devez à ce jour dès longtemps vous attendre,
Et vous portez, Madame, un gage de ma foi
Qui vous dit tous les jours que vous êtes à moi.
Allons donc assurer cette foi mutuelle.
Ma gloire loin d'ici vous et moi nous appelle,
Et sans perdre un moment pour ce noble dessein,
Aujourd'hui votre époux, il faut partir demain.

MONIME.

Seigneur, vous pouvez tout. Ceux par qui je respire
Vous ont cédé sur moi leur souverain empire ;
Et quand vous userez de ce droit tout-puissant,
Je ne vous répondrai qu'en vous obéissant.⁹³⁶

La réponse de Monime marque la soumission totale de la reine, qui passe comme le veut la tradition de l'autorité de sa famille à celle du mari. Deux fois, Monime insiste sur le pouvoir absolu de Mithridate sur sa vie et se place dans une posture d'acceptation passive, sans pour autant manifester un quelconque attachement au roi. Après la ruse perverse qui conduit Monime à révéler son amour pour Xipharès, le ton change : « Vous seul, Seigneur, vous seul, vous m'avez arrachée / À cette obéissance, où j'étais attachée (...) ». Rebelle, elle défie Mithridate en refusant le mariage :

MONIME.

(...) Et cet aveu honteux, où vous m'avez forcée,
Demeurera toujours présent à ma pensée.
Toujours je vous croirais incertain de ma foi,
Et le tombeau, Seigneur, est moins triste pour moi
Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage,
Qui s'est acquis sur moi ce cruel avantage,
Et qui me préparant un éternel ennui,
M'a fait rougir d'un feu qui n'était pas pour lui.⁹³⁷

En parlant du tombeau, Monime cèle son destin et envisage avec lucidité ce qui l'attend : « Je vous connais ; je sais tout ce que je m'apprête, / Et je vois quels malheurs j'assemble sur ma tête. » L'héroïne connaît son tyran et entre sur l'autel du sacrifice sans frayeur, comme Mariane face à Hérode. Le détachement de Monime est total dans ses dernières paroles :

MONIME.

(...) Après cela jugez. Perdez une rebelle.
Armez-vous du pouvoir qu'on vous donna sur elle.
J'attendrai mon arrêt, vous pouvez commander.
Tout ce qu'en vous quittant j'ose vous demander,
1375 Croyez (à la vertu je dois cette justice)
Que je vous trahis seule, et n'ai point de complice,
Et que d'un plein succès vos vœux seraient suivis,
Si j'en croyais, Seigneur, les vœux de votre fils.⁹³⁸

Monime ne s'appartient certes plus, mais échappe tout autant au pouvoir du tyran en avançant par sa volonté propre vers le sacrifice. Elle endosse seule toute la responsabilité de son insurrection et oppose à la cruauté, la vérité et la vertu. Monime n'est pas l'unique personnage à

936 *Ibid.*, Acte II, scène 4.

937 *Ibid.*, Acte IV, scène 4.

938 *Ibid.*

échapper à l'injustice ambiante en s'immolant volontairement : Atalide veut se supprimer pour sauver Bajazet, Mariane lance à Hérode : « En cet heureux départ si quelque ennui me presse, / Il vient de la pitié des enfants que je laisse (...) » (Acte IV, scène 5), preuve que l'inquiétude maternelle est la seule qui subsiste chez elle. Les dernières paroles d'Alcibiade, « C'en est fait, je succombe, et mon sort est trop beau / La gloire m'a suivi jusques dans le tombeau (...) » (Acte V, scène 9), indiquent le bonheur du héros de mourir sans avoir trahi. Didon refuse de fuir et s'écrie à l'instant suprême : « Me voicy, grace aux Dieux, maistresse de mon sort » avant de se poignarder le cœur. Alamir déclare à propos de son roi : « Mais qu'il me fasse grâce, ou m'envoie à la mort, / Je verrai du même œil et l'un et l'autre sort. » Même dans la comédie, on trouve une scène similaire avec Léonor qui se refuse à entrer dans le sérail du prétendu Grand-Turc : alors que son mari l'invite à accepter craignant le courroux du sultan, elle dit préférer la mort à la perte de sa vertu⁹³⁹. L'élan sacrificiel fait ressortir toute l'horreur du monde oriental :

BAJAZET.

Madame, encore un coup, c'est à vous de choisir :
Daignez m'ouvrir au trône un chemin légitime,
Ou bien, me voilà prêt, prenez votre victime.

ROXANE.

Ah ! C'en est trop enfin, tu seras satisfait.
Hola, gardes, qu'on vienne.⁹⁴⁰

On trouve la même scène dans *Artaxerce* de Boyer quand Darius s'oppose violemment à son père pour revendiquer l'amour d'Aspasie :

LE ROI.

Et voilà d'où te vient cette ardeur de périr.
Sans elle, on aime mieux mourir que m'obéir.
Il faut donc contenter ta rage, et ma justice.
Qu'on l'ôte de mes yeux, et que l'Ingrat périsse.⁹⁴¹

« Cette ardeur de périr » est donc récurrente : l'autodestruction prive le tyran oriental de sa juridiction quasi-divine sur la vie et la mort des hommes. Il se trouve impuissant, pris de court. Le héros devient martyr et comme le premier d'entre eux, le Christ, il se soustrait aux lois humaines pour se tourner vers l'éternité. La conversion de Polyeucte en est le meilleur exemple. Félix lui ordonne sans succès d'adorer les dieux romains puis, face à son refus catégorique, perd patience :

POLYEUCTE.

(...) J'ai profané leur temple, et brisé leurs autels ;
Je le ferais encore, si j'avais à le faire,
Même aux yeux de Félix, même aux yeux de Sévère,
Même aux yeux du sénat, aux yeux de l'empereur.

FÉLIX.

Enfin ma bonté cède à ma juste fureur :
Adore-les, ou meurs.

939 Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte III, scène 6.

940 Racine, *Bajazet*, Acte II, scène 1.

941 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte V, scène 4.

POLYEUCTE.
Je suis chrétien.

FÉLIX.
Impie !
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

POLYEUCTE.
Je suis chrétien.

FÉLIX.
Tu l'es ? Ô cœur trop obstiné !
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.
(...) Qu'on l'ôte de mes yeux, et que l'on m'obéisse :
Puisqu'il aime à périr, je consens qu'il périsse.⁹⁴²

La quête incessante de mort de Polyeucte est bientôt doublée de celle de sa femme, Pauline. Ils deviennent ainsi des vivants exemples de la passion christique : en se faisant crucifier, Jésus expose à ceux qui veulent sa mort l'injustice de leurs actes et sa résistance le place dans un au-delà des vertus terrestres. Victimes consentantes, les hommes et les femmes immolés sur l'autel tragique accomplissent un sacrifice qui ne peut être racheté ou pardonné. Ils deviennent alors intouchables, hors de portée de la violence tyrannique.

Polyeucte, Monime et les autres héros sacrifiés montrent l'espace oriental comme une société du suicide où les vies humaines ne durent jamais longtemps car la manigance politique les abrège, à la façon du vizir Kara Mustapha, qui après avoir déserté Vienne connaît son sort et ne l'évite pas. Les traités d'Histoire orientale, les relations de voyage ou les narrations des ambassadeurs sont remplis de ces récits noirs et cruels où le protagoniste accepte sa mise à mort stoïquement.

La vérité et le courage héroïques sont donc à première vue annihilés par la victoire des forces contraires de la tyrannie. Mais le contraste permet de montrer le visage du despotisme à l'œuvre et, par le sacrifice de la victime, de le rendre odieux à l'observateur. La manipulation n'est pas digne d'un roi, la servante de Monime le rappelle à Monime pour la rassurer :

PHÆDIME.
Ah ! traitez-le, Madame, avec plus de justice :
Un grand roi descend-il jusqu'à cet artifice ?⁹⁴³

Mais Pharnace, qui connaît mieux son père, expose la noirceur des pratiques de Mithridate :

PHARNACE.
Le roi, toujours fertile en dangereux détours,
S'armera contre nous de nos moindres discours.
Vous savez sa coutume, et sous quelles tendresses
Sa haine sait cacher ses trompeuses adresses.
Allons. Puisqu'il le faut, je marche sur vos pas ;
Mais en obéissant, ne nous trahissons pas.⁹⁴⁴

Personne ne peut applaudir un gouvernement où l'amour déguise la haine et la vertu, le vice. La manipulation trahit l'absence de force et de courage du tyran qui doit toujours avancer masqué. Héraclius inquiète Phocas car il pourrait exposer l'illégitimité de son pouvoir. De même pour cet

942 Pierre Corneille, *Polyeucte*, Acte V, scène 3.

943 Jean Racine, *Mithridate*, Acte IV, scène 1.

944 *Ibid.*, Acte I, scène 5.

héritier caché qu'un oracle annonce comme la fin du pouvoir usurpé d'Élise dans *Astrate, roi de Tyr*. Mithridate admet sa lâcheté au combat dès sa première entrée (« Je suis vaincu. Pompée a saisi l'avantage / D'une nuit qui laissait peu de place au courage »⁹⁴⁵). Le tyran a fui le combat alors que son fils Xipharès s'illustre par son obstination sur le champ de bataille. Les gloires militaires de Nicomède, au lieu de plaire à son père, Prusias, agissent comme un « secret reproche », lui rappellent qu'il est au-dessus de lui (« Je tiens plus de lui qu'il ne tiendra de moi ») et révèlent la faiblesse de son autorité :

PRUSIAS.
Je ne les vois que trop, et sa témérité
N'est qu'un pur attentat sur mon autorité :
Il n'en veut plus dépendre et croit que ses conquêtes
Au-dessus de son bras ne laissent point de têtes ;
Qu'il est lui seul sa règle, et que sans se trahir
Des héros tels que lui ne sauraient obéir.⁹⁴⁶

Le dernier vers indique un conflit intrinsèque à l'autorité : quand le chef militaire n'est pas le roi guidant son armée, ce dernier peut craindre un soulèvement contre lui car il ne règne que sur le plan politique, délaissant le plan militaire. C'est aussi le cas, à l'époque, du sultan Mehmet IV, passionné de chasse comme Louis XIV, mais qui ne prend jamais les armes pour partir en guerre, laissant son vizir Kara Mustapha à la tête de son armée, recevoir les lauriers et tout le blâme en cas de défaite. Les qualités du héros exposent donc au despote le reflet désagréable de sa médiocrité. David Chataignier explique le mécanisme tragique qui transforme la vertu en fardeau pour le héros : « Leurs valeurs éthiques risquent d'autant plus de les faire réagir et leur gloire devient un danger pour l'État tandis qu'elle se mue en fardeau pour eux-mêmes. »⁹⁴⁷ Dans l'espace tyrannique du sérail ou du palais oriental, les qualités se transforment en défauts mortels. Le héros, s'il tente de plaider son innocence, n'en ressort que plus coupable encore.

En se hissant au plus haut de la vertu ou des honneurs, le héros devient suspect et se construit comme un rival, sentimental et politique, du détenteur du pouvoir, d'autant plus redoutable qu'il est jeune :

ZULEMAR.
Gloire, devoir, respect, danger rien ne l'arrête,
Par ce retour sans ordre il expose sa tête.
Un Roi fier et jaloux de son autorité,
Opposera les Lois à sa témérité.
Oui déjà sous ses pas s'ouvre le précipice.
140 Malheureuse, et c'est moi qui l'entraîne au supplice ;⁹⁴⁸

Zulemar (Zaïde en réalité) pressent le danger qui guette Alamir, qu'elle aime secrètement et qui est revenu sans avoir été rappelé pour retrouver Fatime. L'« autorité » royale d'Abderamen

945 *Ibid.*, Acte II, scène 3

946 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte II, scène 1.

947 David Chataignier, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », *op.cit.*

948 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte I, scène 2.

s'oppose à la rime à la « témérité » guerrière de son soldat. La témérité est un courage mal placé. Elle est à la fois la qualité et le défaut de la jeunesse, qui avance bien souvent sans peur et sans lucidité vers « le précipice ». Comme l'explique David Chataignier :

(...) il est nécessaire aux mauvais conseillers de transformer ces héros innocents en coupables. Comment un héros généreux, loyal envers son souverain et innocent de tout crime peut-il devenir en l'espace de quelques discours fallacieux, un coupable, un criminel passible de captivité et de mort ? La mécanique de la machination emprunte d'une pièce à l'autre des cheminements semblables : elle s'attaque à l'être héroïque même du personnage. (...) La démonstration est la suivante : en premier lieu, faire du héros un suspect en l'accusant d'entente avec l'ennemi ou de volonté de rébellion contre le pouvoir du sultan. (...) Il veut le rendre redoutable, et c'est le second point de sa machination, c'est-à-dire en faire un sujet de crainte pour son père. Pour ce faire, il s'appuie sur la gloire militaire du héros et de là, sur la reconnaissance que celui-ci en a récolté auprès de ses soldats (...). C'est là l'ultime étape du complot : inquiet par le soupçon de son prince, le héros est porté à se défendre. Dans cette optique, le moindre de ses gestes peut alors lui faire définitivement revêtir l'aspect d'un coupable. (...) Ce type de complot utilise contre le héros ses propres qualités, éthiques et militaires. D'abord, on cherche à l'indigner par une accusation odieuse ; puis, on espère que cette indignation le porte à la révolte et mette cet innocent en position de coupable.⁹⁴⁹

Cette analyse s'applique tout à fait aux pièces de notre corpus : le héros vertueux devient la cible du déchaînement tyrannique dans une logique parfaitement injuste, puisqu'il n'a rien à se reprocher. Cela relève d'une exigence simple : les spectateurs de l'époque doivent pouvoir s'identifier avec les personnages pour se sentir concernés par l'action selon les principes aristotéliens. Grâce à cette empathie, ils vivent alors avec terreur et pitié le destin des héros, qui sont pourtant tous des étrangers pour eux. Ces figures positives d'hommes et de femmes orientaux viennent contredire le caractère purement négatif de l'Oriental que dénonçait Edward Saïd dans *L'Orientalisme*. L'honneur et la vertu peuvent se signaler à l'Est tout autant qu'à l'Ouest. Le personnage oriental devient un vecteur mimétique à part entière, capable de favoriser l'expérience à la première personne du spectateur. Mais c'est au prix de la disparition de l'orientalité de ces personnages : ils semblent se racheter par leur conduite, ou plutôt se racheter une conduite. Ils sont vertueux comme les Occidentaux se doivent de l'être : même Alcibiade⁹⁵⁰, Grec renégat qui a abandonné sa partie pour rejoindre le camp ennemi, reste Grec. Sa loyauté ne sera jamais questionnée dans la pièce. De même, le héros des pièces de notre corpus, par ses choix vertueux à travers la pièce, quitte son identité d'Oriental pour devenir un héros « tout court ».

Mais la présence de figures orientales vertueuses ne véhicule finalement pas une image positive de l'Orient : il apparaît d'autant plus sombre et injuste par contraste. L'attitude du despote conduit le spectateur à un dégoût du sérail, conçu comme espace politique dangereux et chaotique ; il déteste d'autant plus cet espace de la parole double et de l'illusion. Edward Saïd observe dans les écrits orientalistes qu'il analyse un mécanisme similaire :

949 David Chataignier, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », *op.cit.*

950 Dans la pièce éponyme de Campistrion. Il en va de même avec Éraсте, dans *Perside*, commentée par David Chataignier.

presque sans exception, une surévaluation de ce genre était suivie d'une réaction en sens inverse : l'Orient apparaissait tout à coup comme bien peu humain, hélas, antidémocratique, arriéré, barbare, etc. Une oscillation du pendule dans une direction causait une oscillation égale et opposée : l'Orient était sous-évalué.⁹⁵¹

En plaçant un héros ou une héroïne de caractère vertueux, le dramaturge fait un mouvement contre les stéréotypes attendus. Mais le balancier produit en retour un rejet lorsque l'élément d'identification, le héros, est victime de la logique orientale. Il apparaît au spectateur que cet espace est beaucoup plus à craindre que le monde occidental car il ne tolère en son sein aucune vertu et ne laisse subsister aucun personnage porteur des valeurs européennes éthiques de l'époque, celles de l'honnête homme.

La victoire du tyran est, quant à elle, de courte durée : celui qui vit par la manipulation se retrouve dans l'incapacité de connaître la vérité. Toujours divisé entre ce qu'il ressent et ce qu'il fait paraître, le tyran ne peut jamais être lui-même avec ses sujets et ses sujets ne se risqueront jamais à avoir une attitude naturelle avec lui. Cela le conduit à une attitude paranoïaque dont Achomat énonçait le principe dans *Bajazet* : « Comme il les craint sans cesse, ils le craignent toujours. »⁹⁵² Corneille formulait le même parallélisme dans une tirade de Pulchérie dans *Héraclius* : « S'il ne craint, il opprime, et s'il n'opprime, il craint. »⁹⁵³ Le despote entre dans une solitude anxieuse qui l'oblige à être sempiternellement sur ses gardes : dans l'espace machiavélien où il règne, il perd peu à peu toute certitude et avance à l'aveugle, ne sachant plus à quel saint se vouer :

MITHRIDATE.

Quoi ? de quelque côté que je tourne la vue,
La foi de tous les cœurs est pour moi disparue ?
Tout m'abandonne ailleurs, tout me trahit ici !
Pharnace, amis, maîtresse, et toi, mon fils aussi !⁹⁵⁴

Ce monologue délibératif se retrouve à l'identique dans *Zaïde* :

ABDERAMEN.

Grands Dieux ! Tout me dédaigne ainsi, tout m'abandonne !
Le plus affreux trépas n'a rien qui les étonne :
(...) Un ingrat que mon cœur de ses bontés honore,
Une cruelle, enfin que j'aime, que j'adore,
Conspirent l'un et l'autre à me percer le cœur (...)⁹⁵⁵

Tout puissant qu'il est, le tyran n'est qu'un homme dont la perception de la vérité reste incomplète. Or, pour dominer, il doit tout savoir. C'est ce qui nourrit l'intrigue à la fois d'*Héraclius*, empereur d'Orient et d'*Astrate*, roi de Tyr. Dans la première pièce, Phocas a massacré Maurice et tous les descendants pour s'emparer du pouvoir :

951 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 266.

952 Jean Racine, *Bajazet*, Acte I, scène 1.

953 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte V, scène 5.

954 Jean Racine, *Mithridate*, Acte III, scène 4.

955 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte IV, scène 3.

PHOCAS.

(...) Mon trône n'est fondé que sur des morts illustres,
Et j'ai mis au tombeau, pour régner sans effroi,
Tout ce que j'en ai vu de plus digne que moi.
Mais le sang répandu de l'empereur Maurice,
Ses cinq fils, à ses yeux envoyés au supplice,
En vain en ont été les premiers fondements,
Si pour m'ôter ce trône ils servent d'instruments :
On en fait revivre un au bout de vingt années ;⁹⁵⁶

La mise à mort des fils de l'empereur Maurice a pour but d'éloigner tout danger de vengeance. Mais un des fils a survécu, Phocas ne peut savoir qui le menace. Voilà l'argument de la tragédie exposé dès le départ avec une efficacité dramaturgique indéniable : pour mettre fin à la tyrannie de Phocas, il faut donc qu'Héraclius devienne « empereur d'Orient », comme l'indique le titre de la pièce⁹⁵⁷. Mais Corneille se plaît alors à brouiller les pistes, à créer une incertitude totale sur l'identité du vrai descendant du roi, confondu avec Léonce, le fils de Léontine, et Martian, le fils de Phocas. Martian est en réalité Héraclius, Léonce est en réalité Martian, car le vrai Léonce a été mis à mort par Phocas, qui l'a pris pour Héraclius. Le tyran, qui cherche à y voir plus clair dans cet imbroglio, tente de faire passer aux aveux la nourrice Léontine, mais ne sait plus si son discours est vrai ou faux. Chaque protagoniste peut à la fois être le fils de Phocas et son pire ennemi. Il charge alors Exupère de jouer d'adresse pour obtenir la vérité. Mais Exupère se révèle être, dans les dernières scènes de la tragédie, à la tête d'un complot pour faire tomber le tyran :

HÉRACLIUS.

Et quelle heureuse main finit notre misère ?

AMYNTAS.

Princes, l'auriez-vous cru ? C'est la main d'Exupère.

MARTIAN.

Lui qui me trahissait ?

AMYNTAS.

C'est de quoi s'étonner :

Il ne vous trahissait que pour vous couronner.⁹⁵⁸

Dans le monde du sérail, l'innocence est coupable, le serviteur est comploteur, la trahison est une aide déguisée. C'est un monde illisible qui se développe sous les yeux du spectateur, qui dispose heureusement de plus d'informations que le tyran pour s'y retrouver. Mais le peuple, lui, est présenté comme une masse vulnérable qui pourrait bien se faire duper par le premier imposteur venu si le héros ne se déclare pas à temps :

HÉRACLIUS.

(...) Montrons Héraclius au peuple qui l'attend,

956 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte I, scène 1.

957 *Astrate, roi de Tyr* de Quinault fonctionne exactement de la même façon qu'Héraclius : Élise a récupéré un pouvoir illégitime des mains de son père qui a massacré la famille d'Astrate, « Mais il en reste un fils, dès l'enfance sauvé, / Que l'on a, pour nous perdre, en secret élevé (...) » (Acte I, scène 2). Élise cherche en vain à connaître cet ennemi invisible, qui n'est autre que son amant, Astrate. Jusqu'au milieu de la pièce, le héros lui-même ignore sa véritable identité, se croyant le fils de Sichée. Il met alors toute son énergie à défendre celle qui a usurpé son pouvoir.

958 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte V, scène 6.

Evitons le hasard qu'un imposteur l'abuse,
Mais gardons jusqu'au bout ce secret important ;
Fiez-vous plus à moi qu'à ce peuple inconstant :
Laissez entre mes mains mûrir vos destinées,
Et ne hasardez point le fruit de vingt années.⁹⁵⁹

Le héros lui-même craint que la foule acclame un faux Héraclius, qui prendrait sa place, profitant du flottement occasionné par ce brouillage d'identité. Le peuple lui aussi semble aveuglé, incapable de suivre la piste de la justice et de la vérité, se rattachant spontanément aux sentiments de l'autorité tyrannique. Manipuler, c'est « faire main basse » sur la réalité pour la déformer, modeler la matière pour lui donner une forme nouvelle, adéquate aux désirs du tyran. Cet aspect malléable de la plèbe revient par exemple dans le discours que le vizir Acomat fait à Roxane à propos de Bajazet :

ACOMAT.
(...) Souffrez que Bajazet voie enfin la lumière.
Des murs de ce palais ouvrez-lui la barrière.
Déployez en son nom cet étendard fatal,
240 Des extrêmes périls l'ordinaire signal.
Les peuples, prévenus de ce nom favorable,
Savent que sa vertu le rend seule coupable.
D'ailleurs un bruit confus, par mes soins confirmé,
Fait croire heureusement à ce peuple alarmé
Qu'Amurat le dédaigne, et veut loin de Byzance
Transporter désormais son trône et sa présence.
Déclarons le péril dont son frère est pressé,
Montrons l'ordre cruel qui vous fut adressé ;
Surtout qu'il se déclare et se montre lui-même,
Et fasse voir ce front digne du diadème.⁹⁶⁰

Pour servir les intérêts de Roxane, il s'agit de créer de toutes pièces un candidat crédible puis de l'installer au pouvoir. Achomat a « confirmé » les rumeurs contre le sultan Amurat, que son absence permet d'accuser. Le nouveau candidat adoubé, Bajazet, doit être mis en lumière pour ses qualités de bon monarque : vertueux par rapport à son frère « cruel », honorable par son nom et « digne du diadème ». Une véritable campagne de promotion avant l'heure pour persuader le peuple qu'un changement de régime est non seulement inéluctable, mais encore souhaitable. Bélus en fait de même dans *Pyrame et Thisbé* selon Arsace, le conseiller de la reine : « Le Peuple l'aime, & prend son caprice pour guide, / La nouveauté luy plaît. Le Prince vostre Fils / S'étudie à gagner les cœurs & les esprits. »⁹⁶¹ L'impression de changement et de nouveauté (alors que Bélus reste dans la droite lignée d'Amestris et son successeur légitime) permet de conquérir aisément l'assentiment du peuple.

Il faut savoir dominer cette force car l'ingratitude de la foule peut se retourner contre son roi, comme dans la pièce *Artaxerce*, où le souverain n'est plus soutenu dans son royaume :

959 *Ibid.*.

960 Jean Racine, *Bajazet*, Acte I, scène 2.

961 Nicolas Pradon, *Pyrame et Thisbé*, Acte I, scène 4.

LE ROI.

(...) Artaxerce, tu vois
Quels bruits souillent en toi la Majesté des Rois.
Tous les vœux des Persans se changent en murmures,
Et les cris de triomphes, en plaintes, en injures.⁹⁶²

L'expression à haute voix de liesse se transforme en messes basses et en conspirations. Alamir passe lui aussi de la gloire de grand général à l'ignominie collective pour la simple raison qu'il a déplu à Abderamen :

ABENDAX.

(...) Ce héros qu'on plaçait au rang des demi-dieux,
Qui voyait autrefois retournant de l'armée,
Au devant de son char voler la renommée ;
Et le zèle empressé d'un Peuple adorateur
Parfumer son chemin, exalter sa valeur,
Accablé maintenant d'une douleur profonde,
Sans pompe, sans honneur, et fuit de tout le monde,
Inquiet, étonné, revient, entre sans bruit,
À peine accompagné d'un ami qui le suit.⁹⁶³

Mais c'est bientôt au tour de Zulemar (ou plutôt Zaïde) de s'exposer : pour sauver celle qu'elle aime, elle se sacrifie et détourne la fureur du sultan vers elle. Elle qui était adulée à la cour se retrouve abandonnée de tous :

ZULEMAR.

Hélas ! de tant d'amis qui tenaient tout de moi,
Ma disgrâce aujourd'hui ne me laisse que toi.
Tout rit au favori, tout brille dans sa vie,
Tant que sa faveur dure il fait taire l'envie ;
Mais d'abord que la main qui lui servait d'appui,
Retire les honneurs qu'elle versait sur lui,
Sa chute ouvre aussitôt un chemin à l'audace,
Pour attaquer sa vie, et disputer sa place.
Mes honneurs, mes emplois sont des biens superflus,
Je meurs, et dans deux jours on n'y songera plus.⁹⁶⁴

La disgrâce publique qui frappe tour à tour Alamir puis Zulemar/Zaïde expose tout l'arbitraire du consentement. L'ingratitude de la foule est palpable et constitue à elle seule un argument convaincant pour tenir l'État d'une main de fer, comme le font les despotes. Ce discours élitiste que portent les protagonistes de notre corpus reflète également le sentiment de la cour, que les dramaturges s'emploient à caresser. De là une image très méprisante de la plèbe, incapable de dépasser l'illusion. Le héros a des mots durs sur ce « peuple inconstant » ; Phocas qualifie de « conte » et d'« erreur populaire » l'existence du descendant de Maurice. Crispe, son conseiller, lui répond : « Tout ridicule, il plaît, et le peuple est crédule. »⁹⁶⁵ Il faut aller dans le sens de l'émotion populaire et non contre celle-ci, sous peine de perdre son appui. Exupère, pour

962 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte IV, scène 2.

963 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte I, scène 7.

964 *Ibid.*, Acte V, scène 1.

965 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte I, scène 1.

contenter en apparence Phocas, imagine donc une mise en scène macabre afin de rétablir son pouvoir pour de bon :

PHOCAS.

Donc, pour ôter tout doute à cette populace,
Nous enverrons sa tête au milieu de la place.

EXUPÈRE.

Mais si vous la coupez dedans votre palais,
Ces obstinés mutins ne le croiront jamais (...)
Si vous voulez calmer toute cette tempête,
Il faut en pleine place abattre cette tête,
Et qu'il dise, en mourant, à ce peuple confus :
"Peuple, n'en doute point, je suis Héraclius."⁹⁶⁶

Aucun doute ne doit subsister après cette cérémonie : Phocas doit imposer une vérité unique et montrer la mort directe d'Héraclius pour être au-dessus de tout soupçon. Nous reviendrons dans une autre partie sur cette figure aussi invisible que puissante du peuple dans notre corpus mais nous pouvons déjà affirmer que le dispositif théâtral, s'il critique la tyrannie, n'a aucunement l'intention de glorifier une expression démocratique.

Le mensonge et le secret empêchent tout autant les personnages que les souverains d'accéder à la vérité. L'enjeu pour le pouvoir tyrannique est donc de percer le « secret des cœurs » comme le dit Achomat dans *Bajazet*, des cœurs qui, au-delà des apparences, ne se peuvent lire comme un livre ouvert. Chaque signe est donc scruté pour débusquer le complot. Le tyran, déjà pris par la passion amoureuse, voyant son pouvoir menacé entre alors dans un état de folie paranoïaque : toujours plus violent et terrible, même avec ses alliés, il conduit sa cour au chaos, à la manière d'Hérode dans *Mariane* :

HERODE.

(...) Qu'en de divers cachots à même heure on dévale
Ceux qui seront suspects d'être de sa cabale,
Vite, et que les bourreaux ne les épargnent point.⁹⁶⁷

Le pouvoir tyrannique ne sait plus faire la distinction entre les innocents et les coupables. Il décide donc de frapper à l'aveugle. Les têtes tombent et les sujets du souverain redoutent le moment où ils seront la cible de ses caprices ou de ses lubies. Dans *La Fausse Turquie*, Fabrice rappelle à Santillane, qui dit qu'il n'a « que faire » du Grand-Turc que « C'est de lui que dépend votre vie aujourd'hui (...) »⁹⁶⁸. La femme d'Hérode, Mariane, en est, elle, tout à fait consciente :

MARIANE.

(...) Et quoi ? Ne sais-tu pas
Que cette âme infidèle est pleine d'artifices,
Que ma perte dépend de ses premiers caprices,
Et qu'au moindre hasard qu'il s'attend de courir
Il ordonne aussitôt qu'on me fasse mourir ?⁹⁶⁹

966 *Ibid.*, Acte III, scène 4.

967 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte III, scène 2.

968 Antoine de Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 4.

969 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte II, scène 1.

Chaque personnage vit dans l'attente de sa propre perte. Dans l'espace de la cour, on doit se méfier de tout, car comme le dit Astrate : « l'orage est à craindre où le calme est trop grand. »⁹⁷⁰ Sichée, vieux conseiller du roi abattu par le clan d'Élise, menacé par le « courroux » de la reine depuis ce changement de régime. C'est le soutien d'Agénor qui lui a permis de survivre jusqu'à cet instant :

SICHEE.
(...) Depuis qu'Élise règne, et que son injustice
De tout le sang royal s'est fait un sacrifice,
Si tout le mien encore échappe à son courroux,
Je sais trop qu'en effet je ne le dois qu'à vous.
Cent fois de ses soupçons vous m'avez su défendre ;
Et je connais assez quel parti je dois prendre,
Si le juste dépit de trop de temps perdu,
Vous porte à vous saisir d'un bien qui vous est dû.⁹⁷¹

Sichée manœuvre donc en secret pour rétablir Astrate, mais fait mine de soutenir Agénor pour remplacer la reine : le danger ambiant porte les sujets à la conspiration et à la révolte, plongeant le royaume dans un cercle paranoïaque et chaotique. Le tyran crée à chaque instant de nouveaux ennemis qui ne peuvent tolérer que l'instabilité perdure et vont donc précipiter sa fin.

B.3. UN ESPACE CHAOTIQUE : LE MONDE À L'ENVERS ET LE RÉTABLISSEMENT DE L'ORDRE

L'espace du sérail apparaît dans notre corpus comme un espace de la passion et de la manipulation. Il s'oppose en tous points à l'image des cours européennes, conçues comme lieux de pouvoir sous contrôle, dominé par la raison. Les dramaturges français donnent donc à voir aux spectateurs de Guénégaud et de Versailles un monde à l'envers, instable, chaotique. Un contre-modèle politique que personne ne pourrait souhaiter. Au centre de ce dispositif inquiétant, le souverain, parce qu'il est guidé par ses passions, n'est plus en mesure de régner. L'État perd la tête et l'instabilité va en s'intensifiant, rendant la vie des citoyens impossible :

ZINDARISE.
Oui, Madame, avec soin les portes sont gardées
D'armes et de Soldats, les places sont bordées,
Les courtisans confus, les ministres troublés,
Les princes interdits, les juges assemblés.
Le Roi même inquiet fuyant l'aspect du monde,
Jette dans les esprits une terreur profonde.⁹⁷²

La violence est la conséquence de cette instabilité : elle se retrouve dans toutes les pièces à l'exception d'*Alexandre*, de *Bérénice* et de quelques comédies comme *La Rue Saint-Denis* ou *Les*

970 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte I, scène 5.

971 *Ibid.*, Acte I, scène 3

972 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte IV, scène 1.

Visionnaires. La cruauté n'apparaît que dans une minorité des pièces (dix tragédies et une comédie⁹⁷³), mais elle est particulièrement visible chez les tyrans cornéliens.

La passion du tyran le rapproche de l'animalité. Si l'emblème du roi est un lion, celui du tyran est un tigre assoiffé de sang :

MARIANE.
(...) Et toi monstre cruel, âme dénaturée,
Qui de sang innocent es toujours altérée
Puisque ta cruauté ne saurait se fléchir,
Je m'en vais te verser de quoi te rafraîchir :
Pour étancher ta soif, et pour finir mes peines,
Je m'en vais te donner tout le sang de mes veines ;
Bois-le, Tigre inhumain, mais ne présume pas
Qu'un reproche honteux survive à mon trépas (...) ⁹⁷⁴

La femme d'Hérode l'accable d'insultes alors qu'il tente de la faire condamner pour trahison. L'image du tigre s'intègre dans une diatribe contre l'inhumanité et la monstrosité du roi. Au sommet de la chaîne alimentaire, cet animal carnivore est associé à l'Asie et il apparaît comme plus imprévisible et cruel que le lion. Dans *Attila*, le chef militaire des Huns est également rapproché du félin :

HONORIE.
Savez-vous d'Attila jusqu'où va la furie,
Princes, et quelle en est l'affreuse barbarie ?
Cette offre qu'il vous fait d'en rendre l'un heureux
N'est qu'un piège qu'il tend pour vous perdre tous deux.
Il veut, sous cet espoir qu'il donne à l'un et l'autre,
Votre sang de sa main, ou le sien de la vôtre ;
Mais qui le servirait serait bientôt livré
Aux troupes de celui qu'il aurait massacré ;
Et par le désaveu de cette obéissance
Ce tigre assouvirait sa rage et leur vengeance. ⁹⁷⁵

Honorie révèle le stratagème d'Attila aux deux rois rivaux, Ardaric et Valamir, et joint dans une même tirade la furie, la barbarie, la feinte, le sang et l'image du tigre. Il y a donc ici encore un trope oriental autour du tyran asiatique, dont la brutalité et la mesquinerie n'ont pas d'équivalent dans l'espace européen. Les méthodes oppressives et brutales sont exposées sans détour : l'« épouvante » et l'« horreur » imprègnent le gouvernement de Phocas et sont proportionnelles à la peur qu'il ressent pour sa propre vie. L'homme tyrannique devient prisonnier d'une logique de dépravation et de violence nécessaire à la conservation du pouvoir. Élise est, elle aussi, prise dans le cycle tyrannique qui oblige à une fuite en avant vers le crime et le mal :

ELISE.
J'ai trop fait pour laisser ma fortune douteuse :
L'injustice imparfaite est la plus périlleuse :
C'est erreur de tenter des crimes superflus,

973 La cruauté apparaît dans *Mariane*, *Héraclius*, *Rodogune*, *La Mort de Pompée*, *Attila*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Soliman*, *Zaïde*, et *Artaxerce*, ainsi que dans la comédie de *La Fausse Turquie*.

974 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte IV, scène 5.

975 Pierre Corneille, *Attila, roi des Huns*, Acte V, scène 2, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_ATTILA.pdf

Et de n'en pas jouir pour un crime de plus.
Je me trouve en un rang où je dois me défendre
De tout ce qui pourrait me forcer d'en descendre :
Adraste et ses deux fils pourraient m'en faire choir,
Et j'ai cru que leur perte était de mon devoir.⁹⁷⁶

Pour se maintenir sur le trône, il faut faire couler le sang. La machine tragique est au cœur du dispositif despotique car le roi ou la reine de l'espace oriental doivent continuellement réaffirmer par la violence leur détermination à régner. Le meurtre devient un moyen acceptable de gouvernement, comme l'énonce le conseiller d'Élise, Corisbe :

CORISBE.
(...) Avez-vous à ce point mérité leur colère ?
Quel autre n'eût point fait ce qu'on vous a vu faire ?
Et quels soins violents avez-vous jamais pris,
Que le dernier besoin ne vous ait pas prescrits ?⁹⁷⁷

Corisbe atténue la noirceur des actes d'Élise au nom de la nécessité d'État et tente de minimiser la colère des Dieux que la souveraine ne mérite pas, selon lui, ayant agi comme tout autre tyran digne de ce nom l'aurait fait.

B.3.1. LUTTER POUR LA VIE OU FUIR ?

L'espace réel du sérail est dominé par le désir du souverain contre lequel personne ne s'oppose : « Les rois de ces contrées jouissaient d'un pouvoir merveilleusement despotique », écrit Jean Chardin dans ses notes de voyage, « Il n'y a assurément aucun souverain au monde si absolu que le roi de Perse ; car on exécute toujours exactement ce qu'il prononce, sans avoir égard, ni au fond, ni aux circonstances des choses, quoiqu'on voie la plupart du temps clair comme le jour qu'il n'y a nulle justice dans les ordres et souvent pas de sens commun. »⁹⁷⁸ Ce pouvoir arbitraire et violent est accepté comme tel, bien que les sujets s'aperçoivent sans difficulté qu'il est injuste. L'expression persane « faire le roi » entrée, selon Chardin, dans le langage courant pour qualifier l'attitude de quelqu'un injuste ou cruel sans raison.

Mais pour le spectateur comme pour les protagonistes honnêtes, l'atmosphère du sérail est devenue insoutenable. Face à ce déchaînement de violence, les héros doivent réagir pour se prémunir contre le pouvoir tyrannique : vont-ils accepter eux aussi de faire usage d'une violence légitime contre le tyran ou vont-ils tenter une sortie par le haut, sans bain de sang ni massacre ? La vision paranoïaque du souverain semble ne permettre plus que deux solutions extrêmes : la fuite ou la destruction totale du pouvoir despotique et la restauration de l'ordre perdu.

976 *Ibid.*, Acte I, scène 5.

977 *Ibid.*, Acte II, scène 2.

978 Jean Chardin cité par Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 63.

Dans plusieurs pièces, le héros, ne pouvant résister à la tout-puissance du désir du souverain, décide de fuir l'espace oriental⁹⁷⁹. La fuite dans la mort, par la décision du suicide dont nous avons déjà parlé, est une des solutions choisies pour échapper à la tyrannie. Dans *La Vraie Didon*, *Mithridate*, *Rodogune* ou *Cléopâtre*, les personnages décident d'user d'un philtre ou d'un poignard contre eux-mêmes pour éviter de tomber entre les mains de leurs ennemis, ou se laissent tout simplement condamner et exécuter en martyr, comme Polyeucte. Le suicide enlève la victoire au pouvoir injuste et le révèle dans toute sa noirceur en préservant la pureté du sacrifié. C'est un lieu commun de la tragédie mais qui est ici poussé à son paroxysme, répondant à la cruauté sans limite du tyran.

Mais il est un autre type de fuite, spatiale : le départ en secret du sérail. C'est le cas dans les comédies de Molière où les femmes sont cloîtrées comme *L'Étourdi* ou *Le Sicilien*, mais aussi dans *Mithridate*, *Pyrame et Thisbé*, *Alcibiade* ou *Soliman*. Dans son article sur les différents types de voyage sur scène⁹⁸⁰, Sylvie Requemora-Gros évoque en quelques lignes la fuite politique et cite l'exemple du roi Léontinas dans l'*Axiane* de Scudéry qui est obligé de quitter l'île de Lesbos face à la révolte de son peuple. On observe des exemples similaires dans notre corpus, comme Prusias qui sent le vent tourner et tente de disparaître avant de recevoir la punition de Nicomède ou Mithridate, pour qui la fuite est un stratagème de combat à part entière. Mais nous nous intéresserons davantage aux fuites des héros qui ne comprennent que le combat est vain et décident de s'éloigner du sérail pour retrouver une existence libre ailleurs. Souvent, les prisons s'ouvrent d'ailleurs avec une étonnante facilité pour redonner aux personnages la liberté d'agir : Porus s'échappe dans *Alexandre*, Pharnace dans *Mithridate* ou Nicomède, libéré par Attale, son demi-frère. Cet événement récurrent montre que le système politique et judiciaire du sérail est déjà en déroute : le contrôle total du tyran est défaillant et laisse des espaces pour la rébellion. Le personnage qui retrouve sa liberté est prêt à se jeter à corps perdu dans la libération de l'espace politique, n'ayant plus rien à perdre et connaissant la dangerosité de leurs ennemis.

Mais certains n'attendent pas d'être emprisonnés pour préparer un plan de sortie. Dans *Soliman*, les héros Ibrahim et Célonide subissent pendant les deux premiers actes les manigances de Rustan et Roxelane : encouragé à aimer la belle esclave grecque, le sultan égaré menace son vizir s'il ne lui laisse pas celle qu'il aime, puis voyant qu'il résiste à ses ordres, ordonne à sa fille Astérie de l'épouser, rendant impossible le mariage qui était prévu entre Astérie et le bassa Acomat. Astérie elle-même est obligée de ruser, mais voit que la mort environne Ibrahim et Célonide et leur conseille de fuir :

979 Dans son analyse de l'espace racinien, Roland Barthes évoque déjà le concept de fuite qu'il rattache à l'espace de l'Extérieur, comme négation de la tragédie. Voir sur ce sujet Roland Barthes, « Sur Racine », dans *Œuvres complètes*, Tome 2, Seuil, 2002, p. 61 et suivantes.

980 Sylvie Requemora-Gros, « Théâtre du séjour ou théâtre du parcours : réflexion sur la naissance du "théâtre de voyage" en France », *op.cit.*, p. 131 et suivantes.

ASTÉRIE. .

(...) Je me suis fait effort, et d'une faible voix,
J'ai promis au Sultan d'obéir à ses lois.
Il est sorti trop sûr de mon obéissance ;
Mais de ce triste jour connaissant l'importance,
Je viens d'en consumer les moments précieux,
À vous faciliter la fuite de ces lieux.

IBRAHIM.
Comment ?

ASTÉRIE.
Pour éviter un dessein si funeste,
C'est le plus sûr moyen, et le seul qui vous reste :
Oui, pour mettre à couvert vos fidèles amours,
La fuite la plus prompte est le plus sûr recours.
De ce pays ingrat sortez donc l'un et l'autre,
Et sauvez en fuyant, ma constance et la vôtre.⁹⁸¹

Astérie insiste sur l'urgence de ce départ et sur son inexorabilité : il faut s'éloigner du « pays ingrat », métonymie qui n'est autre que le sérail. Ibrahim refuse d'abord puis se laisse convaincre : son pouvoir politique n'est plus capable de se déployer dans un espace où l'arbitraire règne. Il doit accepter de devenir étranger en son pays et partir dans celui de Célonide pour survivre. « En conséquence, tout se passe comme si, finalement, le héros était incompatible avec le monde du sérail, comme s'il devait nécessairement se trouver détruit, écrasé par ce monde oriental violent, comme s'il devait nécessairement connaître un destin tragique. »⁹⁸² Le juste devient donc exogène et n'a plus de place dans le système du sérail. L'espace oriental apparaît comme centrifuge : le héros ne peut plus y résider car la force centripète exercée par le tyran l'attire vers la mort. Il doit donc s'en exclure et se faire héros ailleurs. C'est exactement la même structure que l'on retrouve dans le *Mithridate*, qui a été sans aucun doute le modèle du dramaturge pour construire le *Soliman* : Xipharès et Monime tentent de quitter le pays avant d'être arrêtés, tout comme Ibrahim et Célonide que Rustan et les janissaires rattrapent avant d'avoir pris le large. Dans *Zaïde*, pour sauver Alamir, Zulemar défie le roi en affirmant que c'est lui qui aime Fatime. Cette dernière lui propose donc l'évasion :

FATIME.
Non, vous ne mourrez point, quittez cette pensée,
Ma vie à vous sauver est trop intéressée,
Votre grâce, dit-on, dépend encor de moi,
Je n'ai pour l'obtenir qu'à feindre auprès du Roi,
Qu'à demander du temps pour l'hymen qu'il souhaite ;
Nous choisirons après quelque sûre retraite.
Pour nous venger de lui tout nous sera permis,
J'ai du pouvoir ici, vous avez des amis,
Assistez d'eux sans bruit, quittant ce lieu funeste...
C'est assez m'expliquer, vous entendez le reste.⁹⁸³

981 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte V, scène 1.

982 *Ibid.*

983 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte V, scène 3.

Le principe est toujours le même : duper le tyran pour gagner du temps et ménager leur retraite en attendant une vengeance future. Fatime avait déjà supplié Alamir de « quitt[er] ces détestables lieux », qui refuse lui aussi de « quitter cette Cour détestable »⁹⁸⁴. Il y a donc bien quelque chose de pourri dans ce royaume-là. La fuite du héros correspond à un renoncement : l'ordre ne sera pas rétabli, le corps politique sera abandonné à son empoisonnement despotique, à sa putréfaction. C'est la dernière action qui est laissée aux héros dans la pièce de Pradon, *Pyrame et Thisbé*, ce qui fait de ces deux personnages des être agis et non acteurs. L'initiative de la fuite intervient bien trop tard, à la fin de l'Acte IV :

PYRAME.

(...) Il faut fuir à cette heure avec moy, le temps presse,
Pour ménager Belus avec plus de conduite, Ismene en demeurant, peut cacher nostre fuite.
Les superbes Jardins que fit Sémiramis,
Ne sont point investis du Camp des Ennemis ;
Rangés pres de l'Euftrate, ils assiegent la Ville,
Par ces lieux écartez l'issuë en est facile ;
Ainsi nous pouvons fuir & gagner la Forest,
Et Licas va nous suivre, & nous tenir tout prest ;
Au tombeau de Ninus il doit bientôt se rendre,
Proche de la Fontaine où nous devons l'attendre.⁹⁸⁵

On connaît la suite du mythe : ils échappent à la menace de Bélus et de la reine Amestris, mais pas au quiproquo tragique et le tombeau de Ninus sera leur propre lieu de mort.

Plusieurs autres héros (ou héroïnes) pensent un temps à fuir mais y renoncent : dans *La Vraie Didon*, la reine de Carthage veut fuir son palais assiégé mais finit par capituler pour affronter son adversaire. Dans *Bajazet*, c'est le vizir Acomat qui veut d'abord suivre le conseil de son serviteur Osmin et partir pour éviter les représailles d'Amurat mais il renonce à cette idée, préférant faire face au danger et agir au sein du sérail pour en contrôler les effets. Rodogune, dans la pièce de Corneille, évoque ses intentions de partir du palais pour éviter les fureurs de Cléopâtre mais Oronte lui fait comprendre à l'Acte III que cette solution ne la préserverait pas du danger : il faut qu'elle règne ou qu'elle soit tuée durant cette tentative de prise de pouvoir. Alcibiade comprend lui aussi qu'il est impossible de se sauver :

ALCIBIADE.

(...) Où fuir ? De tous côtés la fuite est inutile,
Et pour moi désormais je vois au lieu d'asile
Partout des ennemis, partout des envieux,
Ah ! Puisqu'il faut périr périssons en ces lieux (...)⁹⁸⁶

Ce Grec qui sait ce qu'Artaxerce va lui infliger rappelle la figure de Socrate qui refuse de quitter sa prison alors que ses amis tentent de le convaincre de s'évader :

ALCIBIADE.

(...) Moi fuir ?

984 *Ibid.*, Acte III, scène 5.

985 Nicolas Pradon, *Pyrame et Thisbé*, Acte IV, scène 4.

986 Jean Galbert de Campistron, *Alcibiade*, Acte III, scène 4.

Je ne puis pour de malheureux jours
D'une fuite honteuse emprunter le secours (...) ⁹⁸⁷

L'héroïsme consiste à faire face, à ne pas se dérober aux coups du destin. Antoine dans *Cléopâtre* de La Chapelle décide également de rester dans son palais pour assumer ses actes. Astrate qui est menacé par une conjuration refuse de quitter le palais d'Élise par amour. Cette grandeur d'âme qui caractérise les protagonistes des tragédies classiques les conduit à endosser le rôle de héros sacrificiels que nous avons déjà étudié ou à chercher à détruire la source de la menace. Il faut tout risquer pour reconquérir ce qui a été pris. Pour cela, le plus simple serait de détruire le pouvoir despotique, source de tous les maux.

B.3.2. LA SORTIE PAR LE HAUT

Nous avons affirmé qu'il n'y avait qu'une seule alternative qui consistait en la fuite ou la lutte à mort du ou des héros. Mais plusieurs pièces proposent une troisième voie que nous nommons la « sortie par le haut ». Rappelons que le principe dramaturgique de notre corpus est de présenter un contre-modèle politique oriental auquel nous avons donné le nom de « sérail ». Il s'agit de montrer l'Orient sous son jour le plus inquiétant en faisant vivre au public une expérience de la tyrannie du sérail pour qu'il ressente tous ses débordements (de violence, de passions interdites, de mensonge) et les craignent. Alors que les premières pièces orientalistes sanglantes comme *Le More cruel* ou *La Soltane* finissaient dans un déferlement terrifiant d'exactions et de mises à mort sanglantes, le théâtre de la fin du XVIIe siècle opte pour une autre formule au nom de la bienséance. L'intrigue doit parvenir à une résolution apaisée pour ne pas laisser le public sous l'emprise et dans l'excitation de cette expérience. La fin de la pièce a donc une fonction d'une importance capitale pour refermer la parenthèse orientale, qui ne doit se matérialiser que dans l'espace fictionnel de la scène.

L'hypothèse que nous formulons peut se vérifier en parcourant rapidement les dénouements de notre corpus : l'exécution du tyran par le héros n'apparaît dans aucun des pièces que nous étudions. Roxane meurt poignardée par Orcan, l'homme de main d'Amurat qui vient de tuer Bajazet. Phocas est victime d'un complot qui a été ourdi par Exupère, considéré pendant toute la pièce comme un ennemi, et non Héraclius. Le tyran se détruit tout seul comme Cléopâtre dans *Rodogune* ou Élise dans *Astrate* en ingérant du poison, Ptolémée en se noyant ou Attila en succombant à une hémorragie interne. Il semblerait presque que la victoire soit volée au héros qui tire les bénéfices de la disparition du tyran sans avoir eu à « se salir les mains », selon le principe que Corneille énonçait dans son *Discours de l'utilité et des parties du poèmes dramatique* :

C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'art, mais un usage que nous avons embrassé [...]. Le succès

987 *Ibid.*, Acte V, scène 3.

heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l’embrasser ; et le succès funeste du crime ou de l’injustice est capable de nous en augmenter l’horreur naturelle, par l’appréhension d’un pareil malheur.⁹⁸⁸

Cela montre que notre corpus se rattache à une logique commune à d’autres tragiques. Mais c’est un signe qu’il faut analyser : cette décision dramaturgique fait disparaître l’« orientalité » des personnages principaux pour les sauver in extremis du péril auxquels ils sont forcément destinés, par le seul fait qu’ils sont des membres du sérail. Le plus souvent, le despote ne meurt pas : il prend conscience de sa faute et se repent comme Hyarbas dans *La Vraie Didon*, Hérode dans *Mariane*, Mithridate, Soliman, Artaxerce dans les pièces du même nom. Les dramaturges veulent éviter à la figure royale, même orientale, de rester enfermée dans la noirceur du despotisme. Soit le destin fait disparaître le coupable, soit il le met devant ses crimes et l’oblige à un repentir sincère. À travers la pièce, les souverains de notre corpus oscillent entre deux positions : celle du roi et celle du despote. Christian Biet avait mené une étude approfondie sur l’ambiguïté de Mithridate dans la pièce de Racine⁹⁸⁹ et Pierre Ronzeaud sur le double visage du roi du Pont, à cheval entre Orient et Occident⁹⁹⁰. On peut tirer de ces deux analyses une idée simple : la tyrannie est un poison, une maladie qui touche le corps royal et le pousse vers le malheur. Le dilemme tragique consiste traditionnellement dans cette hésitation entre le devoir et le désir, mais le tyran, contrairement au héros cornélien, n’a pas peur de réaliser son désir en feignant d’ignorer les obstacles qui s’accumulent. Il en oublie sa dignité, sa légitimité, sa réputation, et sombre dans la dépravation, avec plus de facilité qu’un souverain occidental, comme Pyrrhus par exemple dans *Andromaque*.

Mais quelques fois, sa mauvaise conscience le reprend : le tyran retrouve le visage du roi et se lamente sur son sort, hésite à continuer ses machinations, ressent de la générosité pour ceux qui luttent contre lui. Il est redevenu intègre, honnête et droit. Il est occidental. Puis il retombe dans sa passion et la suit avec encore plus d’avidité. S’il persiste, c’est le ciel qui le punit en le faisant disparaître. S’il décide à temps de renoncer au désir tout-puissant, il est sauvé.

Soliman, décalqué sur le *Mithridate* de Racine, parcourt le même chemin que le roi du Pont : l’évasion des deux amants est découverte et empêchée par Rustan, qui les avait fait suivre. Ils se présentent sous les fers, prêts à recevoir leur châtement. Mais Soliman renonce à son projet et, de manière bien peu vraisemblable, met fin à la tragédie en quelques répliques :

SOLIMAN.
Quels funestes effets d’une inutile flamme !
Quel exemple donnai-je à l’Empire Othoman !
Oui, je veux me venger, mais comme Soliman.

988 Pierre Corneille, *Discours de l’utilité et des parties du poème dramatique* in *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999.

989 Christian Biet, « Mithridate, ou l’exercice de l’ambiguïté », *op.cit.*

990 Pierre Ronzeaud, « Entre Orient et Occident : poétique et politique de la ruse dans Mithridate », *op.cit.*, p. 17 et suivantes.

Achomat, c'est à toi qu'aujourd'hui je confie,
Et le rang d'Ibrahim, et le sort d'Astérie.
Sois mon premier Vizir. Et vous, que dès demain,
Ma fille, on se dispose à lui donner la main.

ASTÉRIE.
Croirai-je...

ACHOMAT.
Se peut-il...

SOLIMAN.
Oui, vous pouvez tout croire,
Soliman tout entier se redonne à sa gloire ;
Et de ces sers honteux mes yeux sont offensés.
Qu'on les ôte.

IBRAHIM.
Seigneur, pourrais-tu...

SOLIMAN.
C'est assez.
De ton sort et du mien, c'est le Ciel qui décide.
Ibrahim, je te rends ta chère Célonide.⁹⁹¹

Comme sorti d'un mauvais rêve ou d'un sortilège qui l'avait égaré, le tyran est redevenu roi : Ibrahim et Célonide partiront pour la Grèce mais avec la bénédiction du sultan qui autorise également le mariage d'Achomat et Astérie qu'il avait mis en péril. La passion qui gangrenait son corps et son esprit laisse place à la raison et à la générosité. Soliman abandonne son désir pour reprendre une stature de monarque. C'est ce que l'on attendait d'un souverain dont le titre de « magnifique » ne peut tolérer la bassesse.

Abeille choisit de respecter les convenances propres au caractère de roi en oubliant celles que l'on attendrait d'un Oriental. Mais L'auteur du *Soliman* s'est vu critiqué pour le choix de ce dénouement : « On m'a reproché, avec raison, de n'avoir point fait mourir Ibrahim : cela aurait répandu dans la pièce une terreur qui aurait fait dans l'esprit des spectateurs plus d'effet que la clémence de Soliman. »⁹⁹² Si la tragédie française donne de nombreuses exemples qui contredisent l'idée commune selon laquelle elle se doit de « finir mal », on voit dans cette citation qu'il y a une sorte d'attente tacite du public qui voudrait voir ces Orientaux dans le malheur. Et pourtant, le dramaturge choisit cette voie qui lui semble plus juste, comme Corneille dans *Nicomède* qui reconnaît qu'il a « ôté de la scène l'horreur d'une catastrophe si barbare, et n'[a] donné, ni au père, ni au fils, aucun dessein de parricide. »⁹⁹³ L'un et l'autre dramaturges choisissent pour des raisons identiques de retrancher une scène de meurtre de la fin de l'intrigue : il s'agit visiblement de finir « par le haut » plutôt que de laisser au spectateur une impression pénible de violence et de chaos. Le vrai n'est quelque fois pas vraisemblable et ce principe domine la dramaturgie de l'époque que nous étudions : la fiction doit être conforme aux attentes du public et donc à l'image

991 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte V, scène 6.

992 Gaspard Abeille ou Jean-François Juvenon de La Thuillerie, préface de *Soliman*, [En ligne], URL : <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=144> (Consulté le 12/02/2017)

993 Pierre Corneille, « Au lecteur », préface de *Nicomède*.

qu'il se fait de la réalité ou que le dramaturge croit qu'il se fait de la réalité. Si l'on représente un roi sur scène, il « doit être si courageux qu'il n'appréhende aucun danger, (...) il doit être si libéral, qu'il fasse éprouver à ses peuples qu'il est le dispensateur, & non pas le voleur public des richesses de son État. Enfin il doit être si bon, qu'il vive avec ses sujets comme il eût voulu que le Prince est traité avec lui-même, s'il eût été homme privé. »⁹⁹⁴ Par contre, si l'on représente un tyran, « il faut tourner la médaille » et le rendre cruel, manipulateur, avare... Racine a choisi que Mithridate finisse en roi, selon notre hypothèse pour plaire à Louis XIV. Il s'est donc conformé à la règle de La Mesnardière, en oscillant entre deux caractères opposés : le prince occidental et le despote oriental, qui doit être fourbe et cruel parce que la convenance veut qu'il soit moins vertueux qu'un souverain occidental. L'Orient doit être terrible, mais un roi peut toujours se racheter, car la bienséance qui sied à ce rôle ne peut l'enfermer dans la tyrannie. L'appropriation du sujet oriental se fait donc toujours à travers le filtre de ces trois principes que sont la vraisemblance, la convenance et la bienséance⁹⁹⁵.

La scène orientale se discipline sur la fin pour jouer la fonction didactique qu'on attend du théâtre en laissant un sentiment vertueux au spectateur, en particulier quand la pièce présente des rois et des princes. Rodrigue parvient à faire oublier son crime après sa victoire sur les Maures et obtient la main de Chimène. Alamir finit gracié par le roi dans *Zaïde*, Xipharès est pardonné par son père Mithridate qui lui confie son royaume et Monime dans un dernier souffle. Le mariage, élément traditionnellement conclusif de la comédie, accompagne la moitié des dénouements des tragédies de notre corpus. L'idée est donc souvent de sortir du chaos pour retrouver un environnement apaisé. La parenthèse orientale se referme avant la fin, ce qui n'annule pas le trouble qui a été vécu entre le début et la fin de la pièce.

B.3.3. LA RESTAURATION DE L'ORDRE

Le désir du corps tyrannique a produit un dérèglement, non seulement dans l'espace du sérail, mais aussi dans l'espace public. Le peuple n'apparaît pas en tant que tel dans la tragédie qui réserve sa scène aux personnes de haut rang, mais il est constamment présent et entre en résonance avec l'action privée, ajoutant l'émotion populaire au chaos du palais. Les tragédies de *Soliman* et de *Zaïde* se jouent presque exclusivement dans le domaine privé du sérail et le peuple n'est jamais mentionné dans ces pièces. Nous prendrons donc comme exemple la pièce de Claude Boyer, *Artaxerce*, pour montrer comment la résolution du conflit intérieur dans le palais produit un retour au calme dans l'espace public. En voici l'intrigue : le roi perse Artaxerce doit remettre

994 Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, op.cit., p. 120.

995 Sur ce sujet, voir Nathalie Dauvois, « Decore, convenance, bienséance et grâce dans les arts poétiques français. (Re)naissance d'une poétique de la différence », *Camenae* n°13, octobre 2012, [En ligne], URL : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/5f7f691d4ac0a5c3fb9cf6224f6af3c4/camenae-13-10-dauvois-2.pdf> (Consulté le 2/08/2019). Cette étude s'appuie sur la lecture d'Horace à la Renaissance mais ces analyses peuvent s'appliquer encore au XVIIe siècle.

son sceptre à l'un de ses fils. Darius est le favori et attend ce moment pour demander, selon la tradition séculaire, de réaliser son vœu le plus cher : celui d'épouser Aspasia. Mais le roi aime cette dernière et il ne peut se résoudre à lui donner sa main. Il a promis de marier Darius à Nitocris, la fille de Tiribaze, son fourbe conseiller. Dans la cité, tous ces démêlés ne sont nullement connus du peuple qui brûle de connaître le successeur du roi : « Tout le Peuple demande avec impatience / Un choix que vous tenez si longtemps en balance. »⁹⁹⁶, annonce Tiribaze au roi qui ne trouve pas d'issue favorable. L'impatience se transforme en soulèvement, et Darius refuse de céder à son père, conscient du soutien populaire dont il dispose. Mais quand le fils d'Artaxerce est tué par Tiribaze, l'émotion cesse et le roi en deuil annonce son mariage avec Aspasia comme une consolation à son terrible chagrin.

Il semble donc que le peuple ne réclame rien d'autre qu'un retour à l'ordre. César l'incarne dans *La Mort de Pompée* : l'exhibition de la tête du militaire romain n'a provoqué aucune manifestation de joie dans les rues de Memphis. Quelque chose a été perturbé, quelque chose qui s'oppose à la fois aux lois de la nature (un corps démembré) et à celles de la cité (l'hospitalité due à un allié venu trouver refuge). C'est l'annonce d'un très mauvais présage. César entre sur scène à l'Acte III et met fin aux agissements de Ptolémée et de ses sbires. Il appuie Cléopâtre dans son accession au trône d'Égypte, que le peuple réclame :

ACHORÉE.

Un grand peuple, seigneur, dont cette cour est pleine,
Par des cris redoublés demande à voir sa reine,
Et tout impatient déjà se plaint aux cieux
Qu'on lui donne trop tard un bien si précieux.

CÉSAR.

Ne lui refusons plus le bonheur qu'il désire :
Princesse, allons par là commencer votre empire.⁹⁹⁷

La manœuvre politique de César est visible : en éliminant Ptolémée et en plaçant son amante à sa place, il rattache l'Égypte à son empire. Mais aux yeux du peuple, ce retour au calme et à l'équilibre est primordial :

CÉSAR.

Reine, tout est paisible ; et la ville calmée,
Qu'un trouble assez léger avait trop alarmée,
N'a plus à redouter le divorce intestin
Du soldat insolent et du peuple mutin.⁹⁹⁸

L'empereur minimise l'épisode violent qui vient de se produire et se place en protecteur de la quiétude populaire. Le peuple semble lui donner raison puisqu'il se tait.

Le peuple apparaît donc comme une force réactionnaire plutôt que révolutionnaire : il n'a pas connaissance de ce qui se joue au palais, mais si la folie du tyran menace ses intérêts ou révèle

996 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte II, scène 5.

997 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte V, scène 5.

998 *Ibid.*, Acte IV, scène 3.

une forme de fragilité, il se soulève. Ce qui arrive dans douze tragédies de notre corpus⁹⁹⁹. Son attente est tout simplement de retrouver une forme d'équilibre, perdu au début de la pièce ou au cours de son déroulement. Cela passe par la restauration d'un pouvoir royal légitime qui remplace la tyrannie dans *Héraclius* et *Astrate*. La présentation du nouveau roi à la foule devient un moment symbolique de passation de pouvoir. C'est sur cela que se termine la tragédie d'*Héraclius* :

HÉRACLIUS.
Attendant les effets de ma reconnaissance,
Reconnaissons, amis, la céleste puissance.
Allons lui rendre hommage, et, d'un esprit content,
Montrer Héraclius au peuple qui l'attend.¹⁰⁰⁰

Ce moment de rencontre entre le peuple et son roi a lieu aussi du temps de la monarchie de Louis XIV : à chaque naissance, le nouveau membre de la famille royale est présenté aux cours de grandes festivités à la foule. Le dauphin et la dauphine ont trois enfants (Louis, Philippe et Charles) dans les années 1680. Considérés comme les héritiers de la Couronne de France, ils ont droit à ce même rituel que vivent en décalé Héraclius et Astrate, enfants spoliés qui vivent une nouvelle naissance symbolique à travers la restauration du pouvoir légitime. Il faut qu'ils se fassent connaître comme rois pour clore l'épisode de trouble et entrer dans une nouvelle ère monarchique. Dans le cas d'Astrate, son amour pour Élise l'empêche de s'opposer à elle et tente par tous les moyens de conjuguer son devoir et sa passion. Sichée le met en garde alors qu'il espère épouser la reine tyrannique :

SICHEE.
Craignez de vous charger, par un sceptre odieux,
De la fureur du peuple et du courroux des Dieux. (...)
Gardez qu'un nœud fatal vous entraîne avec elle :
Ne vous hâtez point tant de régner à ce prix,
Et de monter au trône au point de son débris.¹⁰⁰¹

S'associer à la criminelle, c'est s'attacher à périr avec elle. La renaissance politique doit s'accompagner d'un changement de régime visible. C'est, comme dans le cas de Bajazet, une question de communication : il faut de nouvelles têtes pour donner au peuple une impression de renouveau. L'empoisonnement d'Élise anéantit le projet d'Astrate et lui permet d'accéder aux vœux de Sichée : « Rendez-vous à la gloire ; allez où vous appelle / L'impatient ardeur d'un peuple plein de zèle. »¹⁰⁰² Astrate répond finalement : « Contentez donc le peuple, et lui faites connaître / Son légitime Roi, son véritable maître ; »¹⁰⁰³

999 Les pièces où le peuple se soulève sont *La Vraie Didon*, *Mariane*, *Polyeucte*, *Nicomède*, *Héraclius*, *Astrate*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Cléopâtre*, *Artaxerce*, et *Alcibiade*.

1000 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte V, scène 7.

1001 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte III, scène 5.

1002 *Ibid.*, Acte IV, scène 2.

1003 *Ibid.*, Acte V, scène 4.

Le peuple ne peut donc pas encore apparaître comme une instance révolutionnaire. Il n'est pas porteur du changement mais suit le mouvement initié d'en haut par les héros contre la tyrannie. Il suffit d'éviter le dérèglement et de rétablir l'ordre pour contenter la foule. Son attitude en fait une entité conservatrice. Si elle applaudit les rois légitimes, les spectateurs qui se trouvent représentés par ce personnage invisible doivent en faire autant. On constate que la tragédie n'a pas vocation à changer les structures et à remettre en cause les fonctionnements traditionnels. Il nous faut donc souligner le caractère normatif de ces œuvres : après avoir exposé sur scène les plus étonnants dérèglements, le dramaturge fait disparaître hâtivement ce qu'il a créé et réinstaure une situation sous contrôle. La fin des tragédies de notre corpus bannit ainsi toute forme d'originalité ; dans *Zaïde*, l'héroïne reprend en fin de pièce le sexe que lui a donné la nature et tout semble réglé : Abderamen comprend que son rival n'en est pas un et que plus rien ne fait obstacle à son mariage avec Fatime. Il gracie donc sans mal Zulemar qui devient Zaïde et peut épouser Alamir grâce à son nouveau statut de femme. L'honneur est sauf.

Au terme de notre étude du corpus primaire et secondaire, nous pouvons tirer des éléments récurrents qui font système : le monde oriental est un monde instable où les rapports de force sont inconstants et violents. Les amours y sont toujours contrariées, non par la vertu ou le devoir mais par le désir d'un être puissant et despotique, détenteur du pouvoir. L'espace politique est environné de dangers pour le tyran comme pour ses sujets. La mort est partout et la ruse semble l'unique moyen de survie, instaurant un mécanisme du mensonge et du piège. Le peuple est absent, suit souvent passivement les événements que les grands de ce monde orchestrent, mais détient une force redoutable et peut conduire à la chute du régime quand il accompagne un soulèvement des héros.

L'Orient apparaît comme un objet paradoxal dans notre corpus : il suscite un grand intérêt des dramaturges par son aspect hyperbolique. Tout ce qui est placé dans l'espace oriental devient plus grand, plus extrême : la richesse, la passion, la cruauté, les soulèvements populaires, la manipulation... Mais dans le même temps, il pose un problème esthétique et éthique : objet étranger et étrange, son contenu s'oppose radicalement aux valeurs partagées par la société française de 1680. C'est en cela que nous avons pu utiliser l'expression anglaise de « radical Other » ou d'Autre radical. Situé aux antipodes de la bienséance et du système monarchique par certains côtés, l'Orient doit être transformé pour être exposé. Au lieu d'apparaître dans sa complexité, il est figé dans une image grimaçante, tantôt comique et tantôt tragique, ce qui éloigne par conséquent le spectateur de la réalité humaine représentée. Le stéréotype, ou trope, s'imprime dans les mentalités et remplace ce monde foisonnant et mystérieux. Ce monde s'éloigne si fortement des principes de la monarchie française en 1680 qu'il semble hors-sujet : toutes les valeurs du « radical Other » s'opposent à celles de l'honnête homme, modèle de vertu et de probité que l'on doit suivre pour accéder au bonheur. Jean-François Solnon expose un paradoxe

important de l'orientomanie du XVII^e siècle : « L'Europe aime les turqueries, mais déteste le despotisme du Grand-Turc. »¹⁰⁰⁴ Les dramaturges sont donc là pour aider le spectateur à faire la part entre les bizarreries exotiques délectables et la situation politique de ces terribles contrées orientales, comme si les deux aspects n'étaient en rien liés. Même l'aspect le plus séduisant de cette culture apparaît finalement comme obscène, au premier sens du terme. Elle ne peut tenir sur cette scène : ses costumes et espaces – qui constituent le *decorum* spectaculaire du sérail – ne peuvent être représentés comme « sur place » car les dramaturges ont l'idée première que les valeurs de ce monde ne sont pas acceptables, que ses fonctionnements humains sont terrifiants. Le contre-modèle éthique exposé sur scène construit une image repoussante de l'Orient et de l'Oriental.

On pourrait se demander alors pourquoi les dramaturges persistent à les prendre pour sujet de composition. C'est bien que l'Orient a une fonction pour le théâtre et pour la société française des années 1680 : quelle est-elle ? Nous pouvons formuler trois hypothèses : il s'agit d'abord de s'approprier un monde qui résiste politiquement. Alain écrivait que « tout homme persécute s'il ne peut convertir ». Parce que la France n'est plus dans l'esprit de Croisades et considère l'Empire ottoman comme un rival mais aussi un allié, l'objectif n'est plus de persécuter la culture de l'Autre mais de la « convertir », et de le faire dans le domaine de l'art, sans en demander la permission aux intéressés qui ont délaissé ce domaine, comme nous l'avons vu. L'Orient et ses normes radicales doit être intégré aux conventions de la société monarchique par un travail d'appropriation culturelle qui le fait entrer dans des codes partagés par le public de Guénégaud. C'est une persécution symbolique qui a lieu, car l'Orient dans sa réalité culturelle et humaine disparaît au profit d'une vraisemblance orientale, qui n'est plus que l'ombre de ce monde. Il devient alors un espace contrôlé, manipulable, sous domination des Français, un espace miniature qui ne fait plus peur à personne. Il y a là aussi conversion puisque la peur se transforme en plaisir pour le spectateur. La contemplation de cet Orient amoindri lui permet de se conforter dans ses valeurs et d'accepter son modèle culturel qui est celui de la monarchie absolue.

Mais l'Orient peut avoir une seconde fonction : il offre aux dramaturges et au public un espace de représentation nouveau, à distance, en cela qu'il est éloigné de la réalité occidentale. Il ne s'agit donc plus seulement de renforcer ses a priori et sa certitude d'être au-dessus de l'Autre, mais de mettre en jeu des questions profondes qui traversent sa propre société. L'Orient apparaît comme un miroir déformant dans lequel chacun peut étudier son propre reflet et interroger ses conventions esthétiques ou politiques. Il faut bien sûr faire cela avec précaution : toute ressemblance avec des personnages existants n'est que fortuite et involontaire. Les gentilshommes de la Chambre et la dauphine sont aux aguets. L'Orient ne serait donc pas représenté pour lui-même mais pour ce qu'on veut dire et ce qu'on veut montrer de la société occidentale, mais que

1004 Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIV^e-XX^e siècle*, op.cit., p. 426.

l'on peut pas encore exprimer clairement. Ce jeu d'analogie se retrouve dans l'exercice des applications sur lequel nous reviendrons. Le processus d'appropriation et la recherche du reflet conduirait presque à faire disparaître l'Orient en tant que tel : l'Autre s'est transformé inexorablement en Même.

Nous formulons une troisième hypothèse : les deux premières fonctions que nous venons de poser affaiblissent la présence de l'Orient mais ne le font pas disparaître. Quelque chose de ce modèle résiste à l'épuration et conserve son caractère radical et nouveau. L'Orient théâtralisé porte en lui-même une autre voie, qui contredit par sa seule existence l'absolutisme monarchique. Dans cet espace à part, poche de résistance, de nouvelles idées peuvent émerger. L'Orient aurait alors une fonction de laboratoire esthétique et politique qui dessine, au tournant du XVIIIe siècle, des conceptions qui vont mûrir et caractériser la société du siècle des Lumières.

PARTIE 3 – LES FONCTIONS DE
L'ORIENT DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE
DE 1680 À 1688

CHAPITRE 1 – L’ORIENT THÉÂTRALISÉ SOUS LA DOMINATION DE L’OCCIDENT

« À quoi rime l’Orient ? » se demandait Victor Hugo dans la préface du recueil *Les Orientales*. C’est une question qui se pose déjà au XVII^e siècle comme nous avons pu l’établir à la fois à travers notre étude de l’histoire et du corpus orientaliste qui nous intéresse. L’Orient fascine par son étrangeté, sa violence, sa sensualité. Il est devenu dans les années 1670-1680 un objet à la mode qu’on collectionne, qu’on raconte, qu’on mange, qu’on boit et qu’on craint. L’orientomanie de notre période d’étude construit une attente forte que les créateurs les plus illustres de la monarchie française se doivent d’honorer par la composition d’œuvres que l’on pourrait nommer pré-orientalistes ou pseudo-orientales, qui vont alimenter tous les domaines de l’art et en particulier le théâtre.

Ce désir est contrebalancé par la puissante radicalité de la matière orientale : pour les canons de l’époque, l’Orient ne rime avec rien. Il ne rime à rien. Son monde à la fois mal connu et complexe ne correspond pas aux imaginaires de la société de la fin du XVII^e siècle. La peur qui augmente à mesure que les armées ottomanes s’approchent de Vienne n’est pas seulement d’ordre militaire. Elle est civilisationnelle car un monde conçu comme barbare pourrait prendre le contrôle de la Chrétienté.

Comment donner forme à ce monde irreprésentable sur les planches de la Comédie-Française ? Il faut le médiatiser, créer un support connu pour l’imprimer. Les dramaturges n’ont pas la volonté de montrer une réalité qu’ils peuvent pourtant trouver dans les ouvrages des voyageurs de l’époque. Même s’ils n’approcheront jamais d’un Oriental, qu’il soit d’Istanbul ou d’Ispahan, d’Alger, de Tripoli ou de Tunis, ils auraient les moyens d’accéder à une plus grande complexité de ce monde et ils ne le font pas, préférant abandonner toute velléité de montrer ce qu’il est pour le présenter tel qu’il doit être. Le médiatiser veut dire trouver les éléments de costume, de décor, de langage que nous avons étudié dans la deuxième partie de notre recherche, pour rendre visible ce qui ne l’est pas. Ce processus de médiatisation répond à une seconde obligation inhérente au théâtre, qui se doit de jouer une fonction didactique pour le spectateur, ou du moins de faire mine de jouer cette fonction. Il faut créer un écart entre la réalité indécente de l’Orient et sa représentation pour que le spectacle ne se limite pas à donner accès au spectateur à ce qu’il désire et que la morale réproouve. C’est donc le *logos*, la parole logique et raisonnable qui va prendre en charge la matière orientale et l’informer. Il s’agit non seulement de nier la langue orientale comme langue articulée mais surtout de la convertir, de la traduire dans la langue universelle, qui est le français. Peu importe que le Turc parle comme un Français : pour le public de spécialistes, il suffit qu’il perçoive la vraisemblance textuelle de la scène pour que le sérail tienne debout.

Mais cela conduit à mettre peu à peu à distance la réalité orientale jusqu'à ce qu'elle disparaisse derrière son ombre théâtrale. Notre étude tombe apparemment dans une impasse : si l'Orient est vidé de lui-même, il semble logiquement que son aura culturelle soit limitée, voire inexistante. Pourquoi prend-il alors autant d'importance dans les premières années de Guénégaud ? Au-delà de l'attrait sensuel ou spectaculaire, bien mal servi par la scène qui ne parvient pas à donner toute la mesure et la démesure de ce monde, il semble au contraire que l'Orient constitue un apport essentiel dans la société française de cette période. Plus qu'un objet, l'Orient est un outil. Il n'est jamais pris pour lui-même et il sert toujours à quelque chose : il décore un intérieur, il colore un récit, il illustre une critique. Objet de fantasme, de crainte et de plaisir dans les consciences européens, il est toujours mis à profit pour en tirer quelque chose. Il nous faut donc nous interroger sur la ou les fonctions de l'Orient théâtral en cette fin de XVIIe siècle. Le modèle ou le contre-modèle oriental a une fonction à la fois esthétique, sociétale, philosophique et politique, fonctions que nous avons déjà approchées sans en systématiser l'étude.

Nous proposons l'expression d'« Orient à volonté » qui nous semble pertinente pour comprendre ce qui se joue dans la figuration de l'Orient. Comme le palais à volonté, cet espace peut être utilisé par les représentants auctoriaux et politiques pour imposer aux spectateurs certaines idées stéréotypiques – que nous avons déjà exposées et qui sont celles que Saïd met au jour dans *L'Orientalisme* : la grandeur, la violence sanguinaire, la sensualité débridée, le chaos politique... – . Il est « à volonté » car il dépend de la volonté de ceux qui le contrôlent par leur discours occidental et il sort forcément perdant de la comparaison puisqu'il se déploie dans un projet général de mise en valeur du modèle français, pensé comme universel. Il nous faut donc mettre au jour ce dispositif esthético-politique, hérité de l'Antiquité, qui permet à la fois de disqualifier l'Orient comme un espace politique autonome et de poser le modèle français comme absolu puisqu'il englobe toutes choses.

Mais il existe aussi un Orient à volonté qui, par son importance et son influence culturelles, s'impose au-delà des cadres donnés. Il est à volonté dans le sens de l'expression latine « *ad libitum* », jusqu'à plus soif, expression d'un déploiement sans borne du désir, et comme en musique parenthèse de liberté où l'on fait comme on veut. L'Orient apparaît alors comme un espace liminaire : il questionne sans arrêt la limite, le droit, le cadre imposé et offre un terrain d'expérimentation, de dépassement, de transformation des structures auquel l'ensemble de la société française d'Ancien Régime n'aspire pas encore, mais qui dessine déjà la fin de l'absolutisme et l'avènement d'un système politique libéré du joug royal. L'Orient théâtral pourrait aussi annoncer la naissance d'un nouveau rapport à l'œuvre dramatique, favorisant le glissement d'une esthétique du *consensus* à celle du goût individuel. Nous allons donc tenter de distinguer ces deux Orient : espace limité dont les vertus sont niées, ou espace liminaire qui ouvre les perspectives sur un autre modèle de société.

Pour cela, nous allons repartir de l'Antiquité en faisant un retour sur Eschyle et Euripide, qui instaurent selon nous un certain rapport de force entre l'Orient et le monde grec que le siècle de Louis XIV se plaît à reprendre en l'adaptant à la philosophie du temps. En effet, si les dramaturges de l'Antiquité ne sont pas connus de nos auteurs (à l'exception de Racine), le rapport à l'Orient et à ses peuples, considérés comme « barbares » qui est construit dans ces deux pièces, continue d'influencer la pensée européenne du XVIIe siècle et présente cet espace comme une aberration politique. Le contrôler devient donc une nécessité que le théâtre réalise esthétiquement à l'heure où la France ne peut se permettre de le faire militairement et politiquement.

Dans un second temps, nous verrons le processus qui conduit à la disparition de l'Orient dans notre corpus. L'appropriation culturelle conduit à une négation de l'altérité qui transforme ses éléments étrangers en codes familiers. L'Autre devient le Même. Le miroir oriental reflète comme support les nombreuses interrogations de cette fin de siècle et se rapproche de plus en plus de la réalité française, en particulier de la cour du Roi-Soleil. Nous tenterons enfin de démontrer que l'Orient est un espace utopique et de résistance à l'absolutisme, qu'il sort des limites fixées par les canons du classicisme et permet de s'ouvrir à la modernité sur le plan esthétique et sociétal, amorçant le tournant vers le siècle des Lumières.

Nous allons faire appel dans notre étude à des concepts et des théories postérieurs au XVIIe siècle et même parfois récents. Nous éviterons les dangers de la lecture téléologique et de l'anachronisme, mais il nous semble pertinent de convoquer certaines de ces théories pour tenter de comprendre les représentations mentales du spectateur de l'époque et approcher son expérience face à la matière orientale.

A. L'ATHÉNIEN FACE AU BARBARE ORIENTAL

Le processus d'appropriation culturelle ne date pas d'hier : les dramaturges français retrouvent, peut-être sans le savoir, une longue tradition qui débute dans l'Antiquité, aux origines du théâtre occidental, quand Eschyle décide de faire paraître des Perses sur scène. Nous allons donc revenir à cette pièce fondatrice à la fois de l'art dramatique et de l'écriture orientaliste pour comprendre quel rapport elle construit avec l'Autre oriental. En Orient, l'absence de pratique théâtrale officielle crée un silence que les Occidentaux s'empressent de combler de mots. Comme le dit Edward Saïd, l'Occident se met à faire parler l'Orient, le manipule et le contrôle comme une marionnette. Nous allons voir comment le théâtre a réussi à disqualifier l'espace oriental et à le tenir sous sa domination en le minimisant.

A.1. INTÉGRER LE BARBARE

A.1.1. QU'EST-CE QU'UN BARBARE ?

Le terme de « barbare » revient de manière systématique dans notre corpus pour qualifier les Orientaux d'hier et d'aujourd'hui. Il est nécessaire de revenir sur la signification de ce mot qui joue un rôle fondamental dans l'Antiquité. Ce terme implique en effet une démarcation nette entre la civilisation grecque, vue de l'intérieur, et le reste du monde. Comme le rappelle Claude Lévi-Strauss, « tout ce qui n'est pas grec » peut être qualifié de « barbare », même le peuple romain qui montrera sa supériorité militaire aux nations helléniques, comme le rappelle Montaigne dans le chapitre « Des Cannibales ». Le barbare est l'étranger hors de la civilisation. Celui qui ne maîtrise pas la langue et se contente de proférer des sons gutturaux, rudes et grossiers comme la double répétition de la syllabe le laisse entendre. Le terme même indique le ridicule de celui qui n'est pas moi, qui ne fait pas comme moi. Nous allons voir que tous les peuples qui entourent la Grèce vont recevoir cette appellation sans distinction : que ce soit les Perses, nation très évoluée dans tous les domaines de la pensée, des arts et des sciences, ou les Scythes, redoutable tribu nomade à laquelle on attribue les agissements les plus cruels et violents. Sur la scène de la tragédie, ceux qui se disent « barbares » ne sont pas du même camp que les spectateurs qui les regardent. Nous allons voir que le terme va être repris dans les pièces de notre corpus avec une connotation particulière.

Dans *La Mariane* de Tristan L'Hermite, la jeune reine l'emploie pour qualifier les actions odieuses de son mari Hérode :

MARIANE.
(...) Que mon coeur se démente, et trouve du mérite
À plaire au sentiment d'un Barbare, d'un Scythe :
Meurtrier de mes parents ! (...) ¹⁰⁰⁵

La figure du Scythe est justement convoquée dans ce discours pour exhiber la cruauté d'Hérode qui n'a pas hésité à massacrer la famille de Mariane avant de la prendre pour épouse. Ces termes sont continuellement associés dans la pièce à la fois dans la bouche de Mariane et dans celle d'Hérode, qui reconnaît à la fin sa tyrannie sanguinaire :

MARIANE.
Poursuis, poursuis barbare, et sois inexorable,
Tu me rends un devoir qui m'est fort agréable,
Et ta main obstinée à me priver du jour,
M'oblige beaucoup plus que n'a fait ton amour. ¹⁰⁰⁶

Le roi lui-même finit par se comparer aux plus barbares des peuples :

HÉRODE.
Avoir ôté la vie à des beautés si rares,
Ô rigueur inconnue aux cœurs les plus barbares !

1005 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte II, scène 1.

1006 *Ibid.*, Acte III, scène 2.

Un Sarmate inhumain ne pourrait l'exercer,
Un Scythe sans horreur ne pourrait y penser.
Quel fleuve, ou quelle mer sera jamais capable
D'effacer la noirceur de ce crime exécration ?¹⁰⁰⁷

Le roi s'accablent de ces noms de peuples cruels comme pour se punir de ses crimes.
L'Oriental, tout tyran qu'il est, se montre assez sincère pour se regarder en face à la fin de la
pièce :

HÉRODE.
(...) Et tes grandes vertus, et tes rares beautés
Devaient toujours régner dessus mes volontés.
Et troublé toutefois d'une aveugle furie,
Je t'ai vraiment traitée avecque barbarie.¹⁰⁰⁸

On entend le même écho plaintif dans le *Mithridate* de Racine :

MONIME.
Quoi ? vous me demandez que j'épouse un barbare
Dont l'odieux amour pour jamais nous sépare ?¹⁰⁰⁹

Monime avait reproché auparavant à sa servante Phœdime de ne pas s'être opposée au départ
de sa maîtresse loin de la Grèce, « dans ce climat barbare ». Mithridate et Hérode sont donc tous
les deux présentés comme des rois barbares, par leur caractère brusque et colérique, cruel et
sanguinaire.

Ce n'est pas par hasard qu'on rapproche souvent les Orientaux de cette population ennemie
d'Athènes que sont les Scythes : ce peuple n'a pas laissé de traces dans les histoires gréco-latines
et on a tendance à penser encore au XVIIe siècle que c'est une civilisation sans passé. Au XVIe
siècle, André Thévet écrit que « Les Turcs sont donc des Scythes, ou des Tartars levantins, qui
vivaient dans leur pays d'origine plus de vol que tout autre chose. »¹⁰¹⁰ C'est une population qui
ne tire donc sa richesse que du pillage, sa seule ressource est sa force brute. On retrouve un
stéréotype commun qu'on applique plus volontiers aux populations « égyptiennes » (gitanes) qui
sont traditionnellement associées à la vie nomade et au larcin. Toutes ces civilisations ne se
construisent qu'au présent. Voici comment Ina Baghdiantz McCabe interprète cette analogie :

Au-delà d'une représentation sommaire, cette assimilation aux Scythes permet de définir les Turcs
en les différenciant des Européens. La différence avait déjà été signalée par Hérodote : les Scythes
étaient un peuple sans histoire. (...) les Turcs apparaissaient comme un peuple itinérant, sans
territoire défini, sans habitation fixe, sans cités et donc sans civilité.¹⁰¹¹

1007 *Ibid.*, Acte V, scène 2.

1008 *Ibid.*, Acte V, scène 3.

1009 Jean Racine, *Mithridate*, Acte IV, scène 2.

1010 André Thévet, cité par Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, *op.cit.*, p. 55.

1011 Notre traduction : « Beyond mere representation, this assimilation to the Scythians helped to define the
Turks in contrast to the Europeans. The contrast was as it had been in Herodotus' view: the Scythians were a
people without a history. (...) [That] defined the Turks as a roaming people, as nomads without a set territory,
without a settled roof, without cities and therefore without civility. » Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism
in Early Modern France*, *op.cit.*, p. 56.

Ces peuples vivent hors des structures données, ils n'ont donc pas de raison d'être policés par les lois de la cité. C'est en cela surtout qu'ils doivent être redoutés. Thévet parle indifféremment de cruauté « scythique » ou « turquesque » pour qualifier les actions des Ottomans. La cruauté des Scythes est devenue proverbiale, si bien qu'elle réapparaît dans un poème précieux de la pièce *Les Visionnaires* :

Mon coeur devint pusillanime
Au prime aspect de ta beauté,
Et ta Scythique cruauté
Rendit mon esprit cacochyme (...) ¹⁰¹²

Il y a donc un trope qui réunit toutes les populations orientales derrière l'étendard des Scythes. La barbarie s'oppose à la civilisation, comme le nomadisme s'oppose à la sédentarité, et le chaos à la stabilité. Dès qu'une action est mauvaise, elle sera qualifiée de « barbare », et par une analogie automatique, rattachée à l'orientalité du personnage : face à la mort de Pyrame et Thisbé, le vil conseiller Arsace ressent une tendresse « Jusqu'alors inconnuë à mon barbare cœur ». Le généreux Alexandre ne « vient point ici, souillé du sang des princes, / D'un triomphe barbare effrayer vos provinces ; / Et cherchant à briller d'une triste splendeur, / Sur le tombeau des rois élever sa grandeur. » ¹⁰¹³ Il pacifie l'Asie, c'est différent. Quant à Taxile, il se récrie : « Seigneur, ne croyez point qu'une fierté barbare / Nous fasse méconnaître une vertu si rare (...) ». La noblesse ne peut être associée à la barbarie. Elle est trop stable, trop droite dans ses principes pour déroger aux règles. La sauvagerie est réservée aux Jean sans terre, aux nomades.

Le lien entre « barbare » et « berbère » a donné lieu à des controverses, mais la sonorité est pourtant proche, que ce soit dans le cas de l'espace géographique de la « Barbarie » ou pour qualifier ses habitants, « barbaresques » ¹⁰¹⁴. Ce sont peut-être les Arabes qui ont repris aux Grecs ce terme lors de l'invasion de l'Afrique du Nord pour qualifier les populations nomades et les opposer à celles des villes et des villages ¹⁰¹⁵. On retrouve encore la même idée : le Berbère et le Barbare ont en commun de ne pas tenir en place, de ne pas être à leur place dans la société dominante, de ne se construire ni par leur culture, ni par leurs lois dans une forme stabilisée d'existence. Ils sont en mouvement constant, comme Attila (lui aussi associé systématiquement au terme « barbare » dans la pièce de Corneille) et les autres troupes qui ont mené les fameuses invasions barbares. Comme l'explique Alia Baccar Bournaz :

Depuis que les Grecs ont désigné leurs voisins troyens comme des barbares, ce qui voulait simplement dire des étrangers, le vocable s'est frayé un long chemin, tandis que le concept

1012 Desmarests de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, Acte III, scène 4.

1013 Jean Racine, *Alexandre*, Acte II, scène 2.

1014 Sur l'origine du terme « barbaresque », voir Guy Turbet-Delof, *Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Droz, 1973, pp. 26-27 et Frédéric Tinguely, « La peur du Turc, XVIe-XVIIIe siècle », *op.cit.*

1015 Les Grecs appellent plus volontiers « Libyens » les populations du Maghreb et les Romains différencient dans leurs écrits les Numides, sédentaires et les Gétules, nomades. Le terme de « Maure » apparaît dès le premier siècle dans La Géographie de Strabon.

évoluait rapidement. Une grande partie de l'histoire événementielle - ô combien mouvementée - du monde méditerranéen se déroule entre deux antipodes : la civilisation et la barbarie.¹⁰¹⁶

Dans *Le Parasite*, le terme de « barbare » est associé au pays où les personnages ont été réduits en esclavage, qui n'est autre que la Turquie. Manille accueille celui qu'elle croit reconnaître comme son fils par ces mots : « Est-ce donc toi mon fils ? Est-ce toi cher Sillare ? / Qu'on enleva si jeune en un pays barbare ? »¹⁰¹⁷. Lisandre qui se fait passer pour Sillare raconte ainsi ses aventures d'esclave :

LISANDRE.
Trois ans dedans Tunis, et quatre dans Alger,
Car de Ville et de Maître il nous fallut changer.
Puis nous fûmes à Jaffe encore cinq années ; (...)
Puis, comme l'ont voulu nos tristes destinées,
Esclaves malheureux de barbares Marchands (...)¹⁰¹⁸

Alcidor conteste la version de Lisandre car il a vu mourir son fils au Levant : « Est-il d'autre Sillare / Que celui qui mourut en un pays barbare ? »

La Turquie est donc ce « pays barbare » et pays de Barbares, où les Occidentaux sont menés pour vivre malheureux et esclaves. Effectivement, dans *La Fausse Turquie*, le faux sultan menace de mort à chaque instant son prisonnier Santillane et lui promet même de l'empaler, une pratique encore en usage au XVIIIe siècle si l'on en croit Voltaire dans *Candide*.

Comment expliquer cette idée fortement ancrée dans les mentalités européennes ? D'abord, par le fait religieux. Le souvenir de la prise de Constantinople en 1453, au cours de laquelle des monuments antiques avaient été transformés en ruines, permet à certains de présenter les Turcs comme une force destructrice et ennemie de la culture. Le traitement des prisonniers européens, et en particulier des femmes, est un autre exemple de brutalité que l'on se plaît à mettre en avant, en oubliant que la flotte française n'hésite pas à en faire autant. La gratuité de la violence des Ottomans est signalée dans certaines relations de voyage :

En effet ces barbares, que j'appelle avec justice les loups ravissants de l'Europe et mesme du monde, ne regardent pas toujours s'ils ont quelque légitime sujet de faire la guerre à leurs voisins.¹⁰¹⁹

C'est l'esprit de Croisades qui paraît dans ces réflexions anti-turques. Les représentants de l'Église réformée parlent eux-aussi de « race barbare » (Erasme) et de « race exécrationnable » (Luther). Comme le rappelle Jean-François Solnon :

Pour la chrétienté apeurée, les Turcs étaient avant tout de redoutables combattants, remarquablement entraînés et disciplinés, mais « chiens sanguinaires », soumettant leurs ennemis

1016 Alia Baccar Bournaz, « Les avatars du Mahométan dans la littérature française du XVIIe siècle », *op.cit.*, p. 307.

1017 Tristan L'Hermite, *Le Parasite*, Acte III, scène 3.

1018 *Ibid.*

1019 François Savinien d'Alquié, « Mémoires du voyage de Monsieur le marquis de Ville au Levant ou l'histoire curieuse de Candie », Amsterdam, Henry et Théodore Boom, 1671, in Lucien Bely (dir.), *Turcs et turqueries XVIe-XVIIIe siècles*, *op.cit.*, p. 49.

aux pires atrocités. (...) Le Turc n'était pas un ennemi ordinaire : c'était le mal absolu, le barbare, un être en dehors de la commune humanité.¹⁰²⁰

Cette image rejaillit dans les « Histoires Tragiques » de Boaistuau, Belleforest et Rosset du début du XVII^e siècle puis dans les tragédies orientales sanglantes qui, en construisant un lieu commun romanesque, alimentent la peur et la fascination pour l'Orient : on y trouve des intrigues cruelles et horribles et des attitudes immorales. Le Turc est cet Autre, placé hors du modèle rationnel européen. C'est en cela qu'il est barbare.

Mais nous allons prouver que le monde oriental est présenté dès l'Antiquité comme un monde de la démesure. Nous avons déjà présenté deux pièces très importantes de l'histoire du théâtre occidental, qui donnent une vision bien particulière de l'Orient : *Les Perses* d'Eschyle et *Les Bacchantes* d'Euripide. Dans *Les Perses*, Eschyle choisit de placer le spectateur dans le camp des vaincus et de ne faire paraître sur scène que des personnages orientaux : il peut ainsi voir le malheur s'abattre sur ses ennemis. Dans *Les Bacchantes*, Dionysos s'oppose à Penthée qui refuse la perturbation qu'il a créée dans le royaume de Thèbes. La pièce se termine sur la victoire écrasante de la divinité orientale sur la rationalité obtuse de Penthée. Les deux pièces semblent s'opposer à première vue : l'une montre l'Orient défait, l'autre l'Orient triomphant. Mais elles partagent un point commun : chacune, aux deux bouts du premier théâtre occidental, font de l'Orient un monde de la démesure et un contre-modèle de la pensée grecque, fondée sur l'équilibre. Ce monde est sauvage, ou plutôt barbare. C'est un concept toujours opérant au XVII^e siècle, puisqu'il est encore utilisé, mais qui ne recouvre peut-être pas exactement la même réalité en 1680 que dans l'Antiquité : les Grecs ont accepté une part de cette altérité et l'ont intégrée dans leur pensée, là où le Grand Siècle ne veut garder que l'aspect harmonieux et lumineux de la civilisation hellénique, en faisant l'impasse sur cette part dionysiaque d'elle-même. Le modèle grec est donc utilisé contre l'orientalité, conçue comme « barbare ».

C'est l'occasion pour l'Occident de prendre une revanche symbolique en discréditant l'adversaire. Un monde qui ne peut pas se gérer est un monde qui a besoin d'une intervention extérieure, ce qui conduit tout naturellement à l'acceptation de l'impérialisme occidental qui va se développer au XVIII^e siècle et conduire à la naissance officielle de l'orientalisme, qui accompagne l'appropriation militaire et politique de l'espace oriental.

A.1.2. LES PERSES, UNE CIVILISATION EXCESSIVE

Nous avons déjà rappelé le contexte d'écriture et de représentation des *Perses*, en 472. Il nous faut à présent considérer quelle est la position d'Eschyle face à ce peuple oriental qui paraît seul sur scène. Faisons d'abord une précision importante : le dramaturge ne connaît pas le récit qu'en fait Hérodote, qui publie ses *Histoires* vers 445 avant J.C., soit trente-cinq ans après l'événement.

1020 Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIV^e-XX^e siècle*, op.cit., p. 12.

Plusieurs inexactitudes comme les noms des chefs militaires perses ou l'oubli de la bataille des Thermopyles perdue par le camp des Grecs prouvent que le témoignage d'Eschyle, qui a pourtant vécu directement cette guerre, n'est pas entièrement fiable historiquement. Mais l'histoire elle-même n'est jamais neutre. On sait aujourd'hui que les Perses n'ont pas joué le rôle des agresseurs et les Grecs, celui des agressés dans ce conflit, car ce sont les Athéniens qui le déclenchent en soutenant la révolte des Ioniens contre les Perses. Plutarque a considéré de manière très critique le récit historique que fait Hérodote des guerres médiques et des conflits entre Perses et Hellènes et l'a même qualifié de « *philobarbaros* », d'« ami des barbares », accusé de prendre le parti des ennemis en se plaçant de leur point de vue et en en présentant une figure trop aimable, au lieu de valoriser ses compatriotes. Le récit historique devrait, selon Plutarque, pencher du côté des Grecs. Le fait d'appeler cette population des « barbares » n'est pas étonnant puisque toutes les civilisations qui n'étaient pas grecques étaient considérées comme telles, mais Plutarque refuse de voir ce peuple de marchands, pourtant en lien de tous temps avec le monde hellénique, dans la sphère des « civilisés ». Il y a donc bel et bien une guerre de civilisation dont la bataille de Salamine est l'apogée, comme l'attaque de Vienne en 1683 qui réactive l'esprit de Croisades en Europe. Victoire d'un peuple moins nombreux mais plus rusé et libre contre un empire autocratique et violent, elles deviennent dans les deux cas le marqueur de la supériorité des Européens sur le peuple oriental et glorifie le rôle des armées occidentales dans le conflit. Les pièces de notre corpus, tout comme la pièce d'Eschyle, en montrant l'Orient sur scène dans ce contexte particulier, sont indubitablement politiques.

Eschyle peut-il être lui aussi soupçonné d'écrire son histoire en « *philobarbaros* » ? La pièce prend un angle très étonnant : celui des Perses vaincus, créant un lien d'empathie avec le spectateur qui est plongé dans le désespoir qui suit la défaite. L'action se déroule dans le palais de Suse, celui du défunt Darius et de Xerxès, le dernier roi de cette lignée de fiers monarques. La magnificence orientale apparaît dès le début de la pièce dans les paroles du Chœur : « nous gardons ce palais opulent et plein d'or. »¹⁰²¹ Le sort frappe donc un peuple glorieux dont la noblesse est mise en relief plusieurs fois dans la pièce :

LE CHŒUR.

Le chef impétueux de la populeuse Asie lance sur la terre entière un gigantesque troupeau d'hommes par deux routes, celle de terre et celle de mer, confiant dans ses solides et durs capitaines. C'est le roi issu de la race enfantée par la pluie d'or, c'est un homme égal aux dieux.¹⁰²²

La chute des Perses est d'autant plus violente qu'ils semblaient promis à un futur glorieux. Mais la pièce s'ouvre au moment où il n'y a plus rien à faire pour conjurer le sort : la bataille est passée, l'armée perse est anéantie et il ne reste plus qu'à se lamenter sur le destin :

1021 Eschyle, *Les Perses*, *op.cit.*, p. 45.

1022 *Ibid.*, p. 46.

LE CHŒUR.

Malheur ! Malheur ! Ainsi, à t'entendre, les corps de ceux que j'aime, plongeant et replongeant dans les flots, roulent sans vie, emportés dans leurs larges saies errantes !¹⁰²³

La pièce est construite sur une montée de l'émotion et du désespoir qui trouve son apogée dans le *kommos*, véritablement attendrissant :

XERXÈS.

Mouille tes yeux de larmes.

LE CHŒUR.

Mes yeux en ruissellent.

XERXÈS.

Réponds à mes cris par tes cris.

LE CHŒUR.

Hélas ! Hélas !

XERXÈS.

Rentre au palais en gémissant.

LE CHŒUR.

Hélas ! Hélas !

XERXÈS.

Hélas ! Par la ville.

LE CHŒUR.

Hélas ! Oui, oui !

XERXÈS.

Accompagnez de sanglots votre marche languissante.

LE CHŒUR.

Hélas ! Hélas ! Terre de Perse foulée par le malheur !

XERXÈS.

Hélas ! Hélas ! Plaignons, hélas ! Hélas ! Ceux qui ont péri par les galiotes à rangs de rames.

LE CHŒUR.

Hélas ! Hélas ! Je t'accompagnerai de de tristes lamentations.¹⁰²⁴

Il semble que l'action dramatique disparaisse pour laisser place à la profération de la douleur d'une nation entière écrasée par le malheur. Le cri remplace même la parole articulée, que l'interjection « hélas » ne parvient pas à rendre avec assez de force. Les lamentations tournent en boucle, montrant l'état pitoyable dans lequel tous les personnages se trouvent et qu'ils ne peuvent plus quitter.

Mais ce n'est pas par pitié qu'Eschyle procède ainsi. Le choix de représenter les conséquences de la bataille de Salamine du point de vue des Perses répond à un impératif de la tragédie : le genre exige de prendre l'événement sous l'angle du désastre plutôt que sous celui de la victoire éclatante, en suivant le principe énoncé par Aristote voulant que les héros glissent toujours du bonheur au malheur. De nombreuses pièces de notre corpus en font de même : de *Mithridate* à *Cléopâtre*, les Orientaux vivent la déchéance de leur pouvoir et l'entrée dans le chaos, propre à susciter terreur et pitié. De plus, s'il place l'action du côté des vaincus, Eschyle prend une distance langagière avec le peuple perse. En effet, les personnages de la tragédie se nomment eux-

1023 Eschyle, *Les Perses*, *op.cit.*, p. 51.

1024 *Ibid.*, p. 68.

mêmes « barbares », comme le messager qui vient raconter la bataille de Salamine à la reine : « sache-le, les barbares avaient l'avantage. (...) Trouves-tu que nous étions inférieurs en cette lutte ? »¹⁰²⁵ Quand bien même la connotation du mot ne serait pas aussi péjorative qu'au XVIIe siècle ou de nos jours, cette voix perse qui qualifie les combattants de son propre camp de « barbares » creuse un écart entre le rôle et l'acteur et le signale au spectateur. C'est un Grec qui récite et qui signale à l'assistance qu'il ne fait pas partie de ce groupe ethnique, puisqu'il les présente comme étrangers aux valeurs de la cité athénienne.

Il ne s'agit donc pas de plaindre les Perses mais d'expliquer ce qui les a conduits au malheur. Dans le récit du messager que nous avons cité, la supériorité numérique de la flotte perse devrait la rendre invincible. Mais cette force est mal dirigée et le récit de l'attaque nous rappelle celui du *Cid* où les Orientaux plongent dans le piège tête baissée :

LE MESSAGER.

(...) [Xerxès] ne l'eut pas plus tôt entendu que, sans se douter de cette ruse de Grec et de la jalousie des dieux, fait proclamer cet ordre à tous les commandants de vaisseau : quand le soleil aura cessé de brûler la terre de ses rayons et que les ténèbres rempliront la voûte terrestre, ils disposeront sur trois rangs leurs innombrables navires ;¹⁰²⁶

Le général perse apparaît en stratège aveugle et sanguinaire, menaçant ses soldats de décapitation si les Grecs et leurs alliés réussissent leur retraite. Les vaisseaux perses se retrouvent bloqués et s'entrechoquent dans la confusion la plus totale. Les Grecs tirent avantage du milieu qu'ils connaissent et qu'ils ont préparé, comme Rodrigue qui poste ses Espagnols pour surprendre les Mores. La ruse remplace la force et le roseau fait finalement plier le chêne, ou l'épervier déchire l'aigle, pour reprendre la vision nocturne de la reine perse¹⁰²⁷.

L'échec de l'attaque perse est donc due avant tout au caractère orgueilleux de Xerxès qui est le personnage le plus lourdement frappé de la pièce. C'est l'ombre de Darius, son père, qui revient d'entre les morts pour lui infliger un jugement sévère :

DARIUS.

Je me flattais, moi, que les dieux différeraient longtemps leur vengeance ; mais, quand on court soi-même à sa perte, les dieux y mettent la main aussi. Aujourd'hui c'est une source de maux que sont allés chercher tous ceux qui nous sont chers, et c'est mon fils, qui, sans y voir clair, a, dans sa juvénile audace, consommé ce malheur, lui qui s'est flatté d'enchaîner, comme un esclave, l'Hellespont sacré, le Bosphore, le courant d'un dieu ; qui a transformé le détroit et, en lui passant des entraves forgées au marteau, a ouvert une immense route à une immense armée. Mortel, il pensait, l'imprudent, triompher de tous les dieux et particulièrement de Poséidon. N'est-ce pas là une maladie de l'esprit qui a frappé mon enfant ?¹⁰²⁸

L'*hybris* oriental est ici visible : Xerxès s'est opposé à la nature en construisant un pont flottant pour faire passer ses armées et sa démesure a déchaîné Poséidon qui s'est vengé au moment venu sur ses navires. C'est son attitude arrogante, sa « juvénile audace » qui le conduit à sa perte. Les

1025 *Ibid.*, p. 52.

1026 *Ibid.*, p. 53.

1027 « (...) je vois un épervier qui fond sur lui de ses ailes rapides et de ses serres déplume la tête de l'aigle, qui, sans se défendre, se blottit et s'abandonne à son agresseur. » *Ibid.*, p. 49.

1028 *Ibid.*, p. 61.

Orientaux n'auraient pas dû prendre la mer, qui leur est défavorable. Ils auraient dû rester dans leurs contrées pour guerroyer, comme le rappelle l'ombre de Darius : « en ne portant pas la guerre dans le pays des Grecs, votre armée fût-elle encore plus nombreuse. »¹⁰²⁹ L'*hybris* a un rapport fondamental avec la limite : l'homme doit accepter les frontières terrestres, physiques et mentales que les dieux lui ont données. S'il décide de les dépasser, il reçoit le châtement qui lui est dû. L'homme doit s'incliner devant l'illimité. Il doit accepter sa propre limite de mortel au lieu de se comporter comme s'il était d'essence divine. C'est la première faute de Xerxès : « rappelez-le à la raison par de sages remontrances, afin qu'il cesse d'offenser les dieux par une insolente audace. »¹⁰³⁰, demande Darius au Chœur de vieillards. Les spectateurs entendent ainsi formulée à la fin de la pièce la grande leçon de la tragédie antique : « un mortel ne doit pas nourrir de pensées au-dessus de sa condition ; car la violence, en s'épanouissant, produit un épi de malheur, qui ne fournit qu'une moisson de larmes. »¹⁰³¹ Leçon de mesure et d'humilité donnée aux spectateurs des Dionysies et que les Perses ne peuvent recevoir, du fait de leur caractère oriental, toujours excessif.

Mais c'est aussi tout le système de gouvernement qui est à l'origine de cette défaite : les soldats n'ont pas d'autonomie mais ne sont dirigés que par un seul esprit, celui de leur chef (« Des millions de bras, des milliers de vaisseaux se meuvent par sa pensée ; »¹⁰³²). C'est donc un peuple captif, un peuple esclave qui n'a aucune autonomie et dépend de la volonté toute-puissante du tyran. Tout l'inverse des Grecs qui ne sont soumis à personne :

LE CHŒUR.

Ils ne sont esclaves ni sujets d'aucun homme.

ATOSSA.

Comment pourraient-ils donc soutenir l'attaque de leurs ennemis?

LE CHŒUR.

Ils la soutiennent si bien qu'ils ont détruit la grande et belle armée de Darius.¹⁰³³

Le modèle de la démocratie athénienne est donc valorisé par cet étonnement de la reine perse : le despotisme de Xerxès s'est retourné contre lui. C'est un contre-exemple politique qu'il ne faut en aucun cas imiter :

cette foule d'hommes, cette masse de forces n'existent que par et dans la volonté d'un seul homme, le grand Roi, sur la solitude duquel vont justement se concentrer les regards à la fin de la pièce. En filigrane, il faut lire l'éloge d'Athènes, où chaque citoyen, sur fond d'*isonomia* démocratique, incarne et porte en lui la cité dont il est co-responsable.¹⁰³⁴

On trouve cette même opposition des systèmes dans l'*Alcibiade* de Campistron :

1029 *Ibid.*, p. 62.

1030 *Ibid.*, p. 63.

1031 *Ibid.*

1032 *Ibid.*, p. 46.

1033 *Ibid.*, p. 50.

1034 Jean Alaux, « Mimêsis et katharsis dans *Les Perses* », in *L'information littéraire* 2001/1 (Vol. 53), pp. 3-13.

URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2001-1-page-3.htm>

AMINTAS.

Dans la Grèce, Seigneur, la vertu toute nue
Par son mérite seul est assez soutenue,
Et sans parer son nom de titres fastueux,
On est grand parmi nous quand on est vertueux.
Mais ici nos décrets, nos mœurs et nos maximes,
Perdent toute leur force, et passent pour des crimes.
Une crainte servile est le premier devoir
Qu'imprime dans les cœurs un absolu pouvoir :
Tout tremble, tout fléchit sous la grandeur suprême,
Heureux dans ces climats qui porte un diadème,
Ou qui peut se vanter d'être sorti d'un sang
Qui le peut quelque jour élever à ce rang.¹⁰³⁵

Cette réflexion sur la naissance et le mérite semble montrer qu'il n'y a que le roi qui peut jouir de sa liberté dans le royaume perse.

Le chœur prédit sa dislocation car, dans la défaite, les peuples perçoivent les faiblesses du système tyrannique et reprennent leur liberté :

LE CHŒUR.

(...) Et les peuples de la terre d'Asie n'obéiront plus longtemps à la loi des Perses, ils ne paieront plus le tribut imposé par leurs maîtres, ils ne se prosterneront plus et ne se laisseront plus commander ; car la force du roi n'est plus. La langue non plus ne sera plus emprisonnée ; car le peuple est délié et parle librement, dès que le joug de la force est détaché.¹⁰³⁶

La pièce d'Eschyle est donc l'occasion de dénigrer le modèle politique oriental et de montrer sa fragilité puisqu'il ne repose pas sur le consentement mais sur la peur. On retrouve déjà en puissance les caractéristiques de la politique tragique du sérail, mises en évidence dans la deuxième partie de notre étude¹⁰³⁷. Même la figure du mauvais conseiller apparaît, circonstance atténuante invoquée par Atossa, la mère de Xerxès :

ATOSSA.

Cette démenche, l'impétueux Xerxès la doit aux hommes détestables dont il aimait à prendre les leçons. Ses conseillers lui disaient que tu avais acquis par tes armes de grandes richesses à tes enfants ; que lui, sans courage, il bornait ses exploits à végéter dans son palais, et qu'il n'ajoutait rien aux trésors de son père. Sans cesse répétés, les reproches de ces hommes pervers ont porté leurs fruits, et Xerxès a résolu cette expédition contre la Grèce.

L'OMBRE DE DARIUS.

Et voilà l'œuvre de ces flatteurs !¹⁰³⁸

Xerxès a donc une responsabilité à la fois religieuse et politique dans l'échec de son invasion. Il a conçu son attaque en écoutant ses passions, alimentées par de mauvais conseillers. Il a dépassé les limites terrestres et naturelles en traversant la mer. Il a conduit son armée à la déroute en ne suivant que son idée et en l'imposant avec violence. Il mérite de perdre et il perdra encore, comme l'annonce Darius, avant de disparaître :

DARIUS.

Malgré la leçon, mon fils, encore infatué d'une vaine espérance, a laissé dans la Grèce une armée d'élite. Elle campe dans les plaines qu'arrosent les flots de l'Asopos, le fécond nourricier de la

1035 Jean Galbert de Campistron, *Alcibiade*, Acte II, scène 1.

1036 Eschyle, *Les Perses*, *op.cit.*, p. 57.

1037 Voir deuxième partie, p. 356 et suivantes.

1038 Eschyle, *Les Perses*, *op.cit.*, p. 61.

terre de Béotie. Là, les Perses sont réservés aux dernières infortunes, digne prix de leur insolence et de leurs sacrilèges desseins. Ils n'ont pas craint, dans cette Grèce envahie, de dépouiller les images des dieux, d'incendier les temples. Les autels sont détruits ; les statues ont été arrachées de leurs socles et brisées en morceaux. Déjà ces crimes ont reçu leur salaire ; mais tout n'est pas fini : l'abîme du malheur n'est pas desséché jusqu'au fond, non, certes ; la source jaillit encore. Des flots de sang couleront sous la lance dorienne et se figeront dans les champs de Platée.¹⁰³⁹

La défaite semble être inscrite inexorablement dans la destinée des Perses et consacre au contraire l'armée athénienne, en montrant que les dieux lui sont favorables. L'objectif d'Eschyle, qui a participé en personne à la bataille de Salamine en 480 avant J.C, n'est donc pas de donner un récit historique de l'événement mais de dégrader le modèle oriental tout en faisant une apologie du monde grec¹⁰⁴⁰.

C'est la même logique qui se retrouve au temps des Croisades : l'affrontement de deux blocs civilisationnels se fait sur le plan non seulement militaire, mais aussi culturel et religieux : « 340 un dieu a mis le poids de nos destins et des leurs sur une balance inégalé, et c'est ainsi que notre armée a dû périr. »¹⁰⁴¹ L'avantage que le ciel donne aux Grecs alors que les Perses avaient tout pour gagner cette bataille est le signe d'une supériorité de la civilisation des uns par rapport aux autres. La dimension politique de cette pièce apparaît de manière évidente.

On repense alors à la thèse d'Edward Saïd. L'Occident « articule »¹⁰⁴² bel et bien l'Orient : il l'anime comme un pantin et le rend intelligible en le faisant parler comme une poupée ventriloque. Effectivement, ces Perses s'expriment en grec, évoquent les dieux grecs et respectent des rites grecs. Pour se qualifier eux-mêmes, les Perses emploient le terme de « barbares », répètent encore et encore qu'ils ont perdu et s'en mortifient. Xerxès lui-même, n'entre sur scène après une longue retraite épuisante que pour s'insulter et recevoir le prix de son humiliation :

XERXÈS.

C'est moi, hélas ! Moi, déplorable, infortuné, qui suis donc devenu le fléau de ma race et du pays de mes pères !¹⁰⁴³

Eschyle, dramaturge occidental, prend en charge tout le récit de l'événement en donnant l'illusion d'une vision contradictoire, mais d'une manière bien particulière qui rabaisse toujours les vaincus et met en valeur les vainqueurs.

Une des premières définitions (déjà citée) que Saïd donne du terme « orientalisme » fait apparaître le nom d'Eschyle avec « Victor Hugo, Dante et Karl Marx. »¹⁰⁴⁴ Saïd revient plus longuement sur *Les Perses* dans le chapitre 2 de *L'Orientalisme* :

Ce qui compte ici, c'est que l'Asie parle grâce à l'imagination de l'Europe, qui est dépeinte comme victorieuse de l'Asie, cet "autre" monde hostile, au-delà des mers. À l'Asie sont attribués

1039 *Ibid.*, p. 62.

1040 Voir sur ce sujet Jacques Péron, « Réalité et au-delà dans les Perses d'Eschyle » in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* Année 1982 1, pp. 3-40, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1982_num_1_1_1130#

1041 Eschyle, *Les Perses*, *op.cit.*, p. 52.

1042 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 114.

1043 Eschyle, *Les Perses*, *op.cit.*, p. 65.

1044 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 31-32.

les sentiments du vide, de la perte et du désastre : prix dont semblent être payés les défis que l'Orient lance à l'Occident ; et aussi cette plainte : dans un passé glorieux, l'Asie était plus brillante, elle était elle-même victorieuse de l'Europe. (...) Une ligne de partage est tracée entre les deux continents. L'Europe est puissante et capable de s'exprimer, l'Asie est vaincue et éloignée.¹⁰⁴⁵

La pièce *Les Perses* est l'œuvre fondatrice de cette tradition de domination de l'Occident sur l'Orient. L'Occident est un espace de liberté et d'intelligence rusée (la *mêtis* d'Ulysse, à ne pas confondre avec la mesquine manipulation des Orientaux), régi par la mesure, la *sôphrosune* des Grecs, que le Grand Siècle associe à sa morale chrétienne de la tempérance. À l'opposé, l'excès du monde oriental devient la cause de sa propre déchéance et justifie donc le modèle occidental par contrecoup. On retrouve la même évocation des défaites perses et de la puissance des Hellènes dans *Alcibiade* de Jean Galbert de Campistron :

ALCIBIADE.

(...) Vous en avez, Seigneur, une preuve éclatante ;
Ils ont terni l'éclat de cet empire heureux,
Darius et Xerxes ont-ils rien pu contre eux ?
L'un vit à Marathon éclater sa faiblesse,
Les seuls Athéniens y vengèrent la Grèce ;
Xerxes qui le suivit dépeupla ses États,
Il fit gémir les mers du poids de ses soldats,
Des monts les plus affreux il perça les barrières,
Et son immense camp fit tarir les rivières.
Que produisit enfin l'amas prodigieux
D'hommes et de vaisseaux qu'il tira de ces lieux ?
Trois cent grecs retranchés au pas des Thermopyles
Rendirent en un jour ces efforts inutiles,
Et les Athéniens aimèrent mieux cent fois
Abandonner leurs murs, que d'attendre sous ses lois ;
J'ignore le succès que le ciel vous destine ;
Mais, Seigneur, regardez Platée et Salamine. (...) ¹⁰⁴⁶

La liste des défaites est si longue qu'elle ne demande qu'à s'allonger en y ajoutant le nom du roi Artaxerxe.

La pièce d'Eschyle est donc la première d'une longue série qui construit ce contre-modèle oriental que nous avons étudié, en alignant les mêmes stéréotypes : grandeur, *hybris*, démesure, cruauté qui conduisent la nation orientale à sa perte et montrent que les dieux ne peuvent être que du côté des Occidentaux. Les premiers vers de la pièce de Boyer, *l'Agamemnon*, ne disaient pas autre chose en rattachant le succès des Grecs à leur qualité morale face aux ennemis :

ORESTE.

Oui, Pylade, il est vrai, la valeur et l'adresse
Ont de l'Asie enfin fait triompher la Grèce. ¹⁰⁴⁷

Le spectateur grec prend donc un plaisir certain à jouir des lamentations des vaincus qui renforcent son sentiment de satisfaction à l'égard de sa propre culture. Il n'y a rien de meilleur que de recevoir des louanges de son ennemi et de le voir se mortifier pour ses fautes. Nous

1045 *Ibid.*, p. 113

1046 Jean Galbert de Campistron, *Alcibiade*, Acte III, scène 3.

1047 Claude Boyer, *Agamemnon*, Acte I, scène 1.

sommes en mesure d'affirmer cela par un raisonnement simple : Eschyle transgresse une règle fondamentale du concours des Dionysies en proposant un sujet de pièce que les spectateurs ont le souvenir d'avoir vécu personnellement. Huit ans seulement se sont passés et la bataille de Salamine est encore dans les mémoires : il y a donc une adéquation mimétique forte entre la représentation et la réalité du public. Cette proximité aurait dû poser problème : les dramaturges de l'Antiquité se limitaient à proposer sur scène des sujets mythologiques car il était interdit de représenter des sujets faisant référence à l'actualité immédiate. On sait qu'un autre dramaturge, Phrynichos, avait fait représenter une pièce évoquant la prise de Milet par les Perses qui eut lieu en 494, peu après l'événement. Les spectateurs, nous dit Hérodote, « fondirent en larmes ; le poète fut puni d'une amende de mille drachmes pour avoir rappelé des malheurs nationaux (*oikêia kaka* [plus exactement : des malheurs touchant des *proches*]), et défense fut faite à qui que ce fût de représenter ce drame à l'avenir »¹⁰⁴⁸. Et pourtant, vingt ans plus tard, Eschyle ne reçoit – à notre connaissance – aucune amende, mais obtient au contraire le prix des Dionysies. C'est parce que les spectateurs n'ont pas pleuré : ils ont vu le spectacle comme un exemplum éthique, une bonne leçon, soulagés qu'elle n'arrive qu'aux autres. Elle établit clairement le danger de porter trop loin la guerre et de se lancer dans des projets d'invasion démesurés. Elle joue en ce sens le rôle que la cité a dévolu au théâtre : celui de purger ses citoyens de leurs passions dangereuses et belliqueuses.

Voilà un exemple que Racine ne manquera pas d'invoquer dans sa préface de *Bajazet* pour justifier sa propre tentative orientaliste, qui prend un sujet tout frais, qui lui a été raconté par un ambassadeur ayant été un témoin direct de l'événement :

Aussi le poète Eschyle ne fit point de difficulté d'introduire dans une tragédie la mère de Xerxès, qui était peut-être encore vivante, et de faire représenter sur le théâtre d'Athènes la désolation de la cour de Perse, après la déroute de ce prince. Cependant ce même Eschyle s'était trouvé en personne à la bataille de Salamine, où Xerxès avait été vaincu, et il s'était trouvé encore à la défaite des lieutenants de Darius, père de Xerxès, dans la plaine de Marathon.¹⁰⁴⁹

Nous reviendrons sur l'habileté de Racine qui opère un glissement de l'éloignement historique vers l'éloignement spatial. Parce que ces « Barbares » étaient loin du théâtre de Dionysos, il était plus aisé à Eschyle de les montrer sur scène. De la même manière, en 1672, aucun Turc ou Persan, si ce n'est un ambassadeur complaisant, n'assistera à une pièce de notre corpus. Molière lui-même écrit *Le Bourgeois* quand l'étrange Soliman Aga s'est embarqué pour Istanbul. *In absentia*, les Orientaux peuvent donc être présents sur scène. Voilà un paradoxe que nous devons retenir pour poursuivre notre étude.

1048 Hérodote, *Histoire*, traduction de Philippe Alexandre Ernest Félix Legrand, Paris, Les Belles lettres, 1966.

1049 Jean Racine, préface de *Bajazet*.

A.1.3. PENTHÉE FACE AU DIONYSIAQUE

Dans la pièce d'Euripide, *Les Bacchantes*, la dernière que l'on connaisse de la période hellénique antique, c'est cette fois-ci le peuple thébain qui subit un sérieux revers : parce qu'il n'a pas su accepter les rites de Dionysos, Penthée et les siens sont frappés de folie et entrent dans un monde brouillé qui fait sauter toutes les repères prédéfinis des personnages : il n'y a plus de séparation nette entre féminin et masculin, entre la réalité et la fiction, entre étrangeté et familiarité. La puissance de Dionysos remet en cause les limites du monde rationnel de Penthée – ce Grec qui se croit plus fort qu'un dieu – et le pousse au-delà de celles-ci, jusqu'à ce qu'il périsse des conséquences de sa découverte. La pièce marque donc à première vue la victoire d'un dieu asiatique, même si Dionysos est rattaché à Thèbes par sa mère, Sémélé. Dès les premiers instants de la pièce, Dionysos se présente comme un étranger, un voyageur venu d'Orient. « Il représente, suivant la formule de Louis Gernet, parmi les dieux grecs, la figure de l'autre, de ce qui est différent, déroutant, déconcertant, anomique. »¹⁰⁵⁰ Sa rencontre avec Penthée met en scène une opposition conflictuelle entre deux mondes, deux systèmes de valeur qui vont se rencontrer et se confronter à travers la pièce.

Euripide fait figurer Dionysos, non comme un dieu agissant au loin, mais comme un protagoniste incarné, qui joue le premier rôle sur scène dans *Les Bacchantes* : il a pris la forme d'un mortel pour intervenir à Thèbes. La présentation qu'il donne de lui-même le rattache sans hésitation au monde asiatique. Il pénètre comme étranger dans le « pays des Thébains », puisqu'il a perdu celle qui le rattachait à cette ville, sa mère Sémélé, mais aussi parce qu'étant d'origine divine, il ne fait pas partie de ce monde et a pris la forme mortelle pour s'y promener. Il est donc deux fois étranger à la société dans laquelle il pénètre. Le rappel de son parcours le présente comme un voyageur qui a exploré tout l'Orient :

DIONYSOS.

(...) J'ai quitté la Lydie, ses guérets si riches en or, et la Phrygie ; j'ai parcouru les plaines de la Perse frappées par le soleil, les remparts de la Bactriane, la terre des Mèdes aux terribles frimas, l'Arabie heureuse, toute l'Asie, qui repose au bord de la mer salée ; les Grecs s'y mêlent aux Barbares en des villes populeuses munies de belles tours.¹⁰⁵¹

Après avoir pu intégrer ses rites partout où il est passé, Dionysos évoque une existence harmonieuse entre civilisations barbares et grecques dans certaines cités. Cela pourrait en être de même à Thèbes si la question de l'altérité ne posait pas problème. L'enjeu de la pièce, exposé dès ces premiers vers, est de prendre une revanche sur cette ville qui le rejette : sa mère a été honteusement accusée par la lignée de Cadmos d'avoir menti sur son mariage. Dionysos est exclu comme « barbare », porteur de chaos par ses rites furieux ; c'est une entité décadente, une figure de *dissensus* qui reflète un monde qui fait peur, où l'on peut lire toute la démesure de l'Orient.

1050 Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I*, Opus, Seuil, 2007, p. 108.

1051 Euripide, *Les Bacchantes*, *op.cit.*

Mais Dionysos est fils de Zeus et non d'un « mortel quelconque ». Il décide donc de retrouver sa place perdue par la force puisqu'il n'a plus l'obtenir pacifiquement, en faisant entrer les Thébaines dans une démente totale qui les transforment en bacchantes : « Il faut que cette cité apprenne, qu'elle le veuille ou non, qu'elle n'est pas initiée à mes Bacchanales. »¹⁰⁵²

Alors que le dieu vient bousculer l'harmonie de la cité grecque en apportant cette folie hors-sol Dionysos trouve sur sa route Penthée, son cousin germain, figure du rationalisme occidental qui s'oppose au pouvoir délirant du dieu du vin. Penthée tente de circonscrire cette folie en enfermant l'étranger dans sa prison. Il le prive de ses droits en le traitant comme un métèque, un non-citoyen : celui-ci n'a, selon le roi de Thèbes, aucune légitimité parce qu'il se place, par son attitude et son rite, hors de la sphère grecque, sphère de la raison et de l'ordre. C'est un factieux qu'il faut détruire. Mais Penthée ne sait pas qu'il combat un dieu. Dionysos, comme il l'avait annoncé, se libère des murs de sa prison et subit un interrogatoire mené par Penthée. Les échanges entre les deux personnages fonctionnent comme un dialogue de sourds :

PENTHÉE.

Ce dieu, puisque tu dis l'avoir vu clairement, comment était-il fait ?

DIONYSOS.

Comme bon lui semblait. (...)

PENTHÉE.

Tu as pris une fois de plus un détour habile pour ne rien dire.

DIONYSOS.

Un langage sensé paraît dénué de sens à l'ignorant.¹⁰⁵³

Comme on le voit, les deux langages sont incompatibles : Dionysos manie une langue cryptée qui ne peut être entendue que par l'initié, alors que Penthée porte toute sa confiance dans le *logos* triomphant : l'interrogatoire doit pouvoir lui permettre de comprendre la situation, si l'étranger qu'il a devant lui ne le feint pas par des « détours » pour ne rien révéler de son secret. La parole diagonale du dieu oriental s'oppose donc à la verticalité du *logos* occidental du roi de Thèbes. Mais dans ce double usage du langage, c'est Penthée qui passe finalement pour « ignorant » car il n'a pas les clefs pour comprendre la langue dionysiaque et reste enfermé dans ses certitudes :

Penthée incarne l'homme grec dans un de ses aspects majeurs, convaincu que ce qui compte, c'est une certaine forme aristocratique de tenue, de contrôle de soi, de capacité de raisonner. Et encore ce sentiment qu'on se donne soi-même de ne jamais faire ce qui est bas, de savoir se dominer, de ne pas être esclave de ses désirs ni de ses passions, attitude qui implique, en contrepartie, un certain mépris des femmes, vues au contraire, comme s'abandonnant facilement aux émotions. Enfin, le mépris aussi de tout ce qui n'est pas grec, les Barbares d'Asie, lascifs, qui ont la peau trop blanche, parce qu'ils ne vont pas s'exercer au stade, qui ne sont pas prêts à endurer les souffrances nécessaires pour parvenir à cette maîtrise de soi. Autrement dit, Penthée nourrit l'idée que le rôle d'un monarque, c'est de maintenir un ordre hiérarchique où les hommes sont à la place qui leur revient, où les femmes restent à la maison, où les étrangers ne sont pas admis et où l'Asie, l'Orient passe pour être peuplé de gens efféminés, habitués à obéir aux ordres d'un tyran, alors que la Grèce l'est d'hommes libres.¹⁰⁵⁴

1052 *Ibid.*

1053 *Ibid.*

1054 Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I, op.cit.*, p. 115.

On retrouve dans cette analyse de Vernant les valeurs qui ont fait triompher le modèle grec sur celui des combattants perses (affaiblis par leur mollesse lascive et la tyrannie d'un seul), ainsi qu'un questionnement sur le « Barbare », terme qui revient dans *Les Bacchantes* mais, cette fois-ci, pour valoriser les Orientaux face aux Grecs :

PENTHÉE.

C'est ici le premier pays où tu es venu introduire ta divinité ?

DIONYSOS.

Tous les Barbares fêtent par des chœurs ses Orgies.

PENTHÉE.

Oui, ils sont beaucoup moins sensés que les Grecs.

DIONYSOS.

En cela du moins, ils le sont bien plus : leurs usages sont différents.¹⁰⁵⁵

Euripide semble mettre à bas la hiérarchie que son prédécesseur Eschyle avait établie : ce sont finalement les « Barbares » qui ont raison par rapport aux « civilisés » car ils se sont montrés moins bornés, moins intolérants que Penthée en acceptant l'apport culturel (et culturel) de l'Autre. Pour Vernant, la pièce remettrait en cause la quête identitaire de la cité thébaine :

Le retour de Dionysos chez lui, à Thèbes, s'est heurté à l'incompréhension et a suscité le drame aussi longtemps que la cité est demeurée incapable d'établir le lien entre les gens du pays et l'étranger, entre les sédentaires et les voyageurs, entre sa volonté d'être toujours la même, de demeurer identique à soi, de se refuser à changer, et, d'autre part, l'étranger, le différent, l'autre. Tant qu'il n'y a pas de possibilité d'ajuster ses contraires, une chose terrifiante se produit : ce qui incarnait l'attachement inconditionnel à l'immuable, qui proclamait la nécessaire permanence de leurs valeurs traditionnelles face à ce qui est autre qu'eux, qui les met en question, qui les oblige à porter sur eux-mêmes un regard différent, ce sont cela même, les identitaires, les citoyens grecs sûrs de leur supériorité, qui basculent dans l'altérité absolue, dans l'horreur, et le monstrueux.¹⁰⁵⁶

L'action de Dionysos porte donc l'altérité sauvage dans un système établi qui ne recherche que le Même. Le civilisé devient le barbare parce qu'il l'a rejeté. Il n'a pas le choix parce qu'aucune civilisation ne peut se fermer à l'influence extérieure.

La ligne de démarcation entre les deux personnages s'efface au fur et à mesure de la pièce. Comme l'explique Jean-Pierre Vernant¹⁰⁵⁷, Penthée a un rapport ambigu au culte qu'il condamne : il accepte de se déguiser en femme pour observer le spectacle orgiaque en cachette « dans un désir passionné, irrépressible d'être spectateur, de contempler, dans les turpitudes des ménades, cela même qu'il prétend avoir en horreur, de regarder ce qui est interdit à un homme, à un non-initié »¹⁰⁵⁸. L'homme rationnel est tenté par l'expérience dionysiaque mais ce regard hypocrite, qui se croit à bonne distance du danger, conduit Penthée à sa perte : les femmes de la cité, en plein délire, le retrouvent, s'en saisissent et il sera finalement déchiré à mains nues par sa propre mère, acte de barbarie suprême.

1055 Euripide, *Les Bacchantes*, *op.cit.*

1056 Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I*, *op.cit.*, p. 119.

1057 Jean-Pierre Vernant, « Dionysos masqué », in Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I*, Opus, Seuil, 2007, p. 1238 et suivantes et [En ligne], URL: https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1985_num_25_93_368541

1058 *Ibid.*

Les Perses d'Eschyle et *Les Bacchantes* d'Euripide posent la question de l'Autre dans la civilisation grecque et trouvent des réponses en apparence contradictoires : dans la première pièce, l'Autre est perdant car sa démesure l'a conduit au malheur. Le spectateur grec se trouve donc conforté dans une idée favorable de lui-même et de sa société, qui s'oppose à celle des Perses, tyrannique et impie. L'Orient apparaît comme un monde inférieur, abandonné des dieux et qui ne peut donc pas constituer un modèle. Dans la deuxième pièce, le dieu oriental Dionysos s'impose au contraire comme une figure inévitable que le spectateur doit accepter et respecter. Penthée échoue dans sa tentative de destruction du culte dionysiaque. La tragédie d'Euripide, le dernier des grands tragiques de la Grèce Antique, rappelle le caractère irréductible de la puissance du dieu que le théâtre, son art, se doit de célébrer. Cela montre que la civilisation grecque entretient un rapport bien plus ambigu aux valeurs du monde oriental qu'on pourrait le croire, peut-être parce qu'elle est intégrée à cet espace de par sa situation géographique et doit en accepter une partie. Par le théâtre, les Grecs sont donc invités à accueillir cette force chaotique et archaïque venue de l'Est pour l'intégrer à leur vie quotidienne. Parce que la civilisation grecque ne peut nier son orientalité.

Ici encore, l'analyse d'Edward Saïd trouve ses limites : en voulant à tout prix opposer Europe et Asie, elle s'arrête au constat que le monde oriental dans la tragédie est inquiétant et ne commente pas la place que la tragédie d'Euripide lui laisse au sein des valeurs de la cité. Même Socrate, le grand modèle de la philosophie occidentale dont la rationalité s'affiche dans tous les dialogues de Platon, ne condamne pas le délire mystique, comme le rappelle Jean-Pierre Vernant :

Dans le *Phèdre* (265a), abordant le problème de la mania, Platon en reconnaît deux espèces : le délire peut être une maladie humaine dont il faut se guérir ou un état divin qui a valeur pleinement positive. (...) Dans la thiasse dionysiaque, il n'y a pas de dieu à "identifier" pour le chasser, pas de maladie, et les individus ne sont pas concernés dans leur pathologie singulière.¹⁰⁵⁹

Platon, par la voix de Socrate, établit effectivement une distinction entre une mania « de gauche » et une mania « de droite » dans le texte auquel Vernant fait référence :

de même, nos deux discours ont avant tout envisagé le délire comme une forme unique par nature ; puis, l'un des deux, s'attaquant au côté gauche, l'a divisé et n'a point cessé de le subdiviser, avant d'avoir trouvé de ce côté une sorte d'amour de gauche, qu'il a blâmé avec juste raison. L'autre, nous conduisant à droite du délire, y a trouvé un amour du même nom, mais d'origine divine ; il l'a mis en avant et l'a loué comme la cause des plus grands biens pour nous.¹⁰⁶⁰

Il y a donc une place incontestable pour le délire du culte, d'origine divine, qui est organisé et intégré aux pratiques de la cité athénienne, même dans le système philosophique platonicien. La philosophie naît d'ailleurs, toujours selon Vernant, dans un contexte proche des mystères de la thiasse :

1059 *Ibid.*

1060 Platon, *Phèdre*, 266a, *Oeuvres complètes*, Troisième partie, texte établi et traduit par Léon Robin, Paris, Les Belles lettres, 1944.

dans ses démarches, dans son inspiration, elle s'apparentera à la fois aux initiations des mystères et aux controverses de l'agora ; elle flottera entre l'esprit de secrets propres aux sectes et la publicité du débat contradictoire qui caractérise l'activité politique.¹⁰⁶¹

La parole philosophique est donc prise entre la sphère publique et la sphère privée. Elle repose sur le *logos* éclatant, mais reconnaît aussi la puissance du mythe pour transmettre une sagesse aux hommes. Si Platon s'oppose à l'art et au théâtre, c'est parce que la *mimesis* donne une fausse représentation du monde réel et la parole théâtrale est contraire à la parole de vérité. Mais le dramaturge met tout en œuvre pour provoquer une vraie douleur chez le spectateur, qui n'a aucune justification : « est-il beau d'applaudir quand on voit un homme auquel on ne voudrait pas ressembler – on en rougirait même – et, au lieu d'en éprouver du dégoût, de prendre plaisir à ce spectacle? » demande Socrate. Pire encore, les spectateurs prennent l'attitude des femmes en entrant dans la lamentation, alors qu'ils devraient « rester calmes et courageux », « c'est là le fait d'un homme » face au malheur¹⁰⁶².

On retrouve quelque chose de la logique de Penthée qui refuse d'entrer dans l'émotion dionysiaque et nie la véracité du langage contradictoire et brouillé du dieu. Vernant explique ce rejet par la concurrence sur l'agora des sophistes qui développent avec habileté les *dissoi logoi*, les discours doubles, discours contradictoires qui peuvent malgré cela tenir en équilibre selon la volonté et l'intérêt de celui qui les manie. Dionysos est lui aussi porteur d'une forme particulière de *sophia*, de sagesse, qui accompagne sa *mania* :

Le Dionysos des *Bacchantes*, le dieu fou joue de tous les claviers du "savoir", de la "sagesse", de la "réflexion". Il domine les plus habiles sophistes dans l'art de ruser, de piéger l'adversaire, de tromper pour mieux le vaincre. Il accorde à ceux qui le suivent le privilège de penser sainement, avec bon sens et modération, contrairement aux grands esprits aveugles à ce qui les dépasse, et que leur vanité égare au point d'en perdre la tête et de déraisonner. Quant à la mania, à la folie que le dieu met en œuvre, elle prend deux formes bien différentes suivant qu'il s'agit des adeptes, unis à lui dans la thiasse, ou de ses ennemis, que le délire frappe comme une punition.¹⁰⁶³

L'homme tragique ne parvient pas à trancher entre le vrai et le faux, entre l'immoralité et la moralité, entre le juste et l'injuste, entre la folie et la sagesse : il est sur le fil, incapable de choisir nettement son camp, aporie qui ne peut satisfaire la quête de vérité de l'école socratique. Mais la pensée grecque, qui n'est pas que socratique, a intégré cet équilibre des contraires, qui se retrouve dans l'opposition-complémentarité du couple Apollon-Dionysos dont Nietzsche a exploré la complexité.

La tragédie est le fruit de cette rencontre entre la forme définie et la forme brouillée. La limite y est toujours posée comme un interdit, avant d'être dépassée par le héros. Gabriel Liiceanu établit justement une distinction entre deux types de limites, la « peras » et l'« horos » :

1061 Jean-Pierre Vernant, « Dionysos masqué », *Œuvres I, op.cit.*, p. 194.

1062 Platon, *La République*, 605c, *Œuvres complètes*, seconde partie, texte établi et traduit par Emilie Chambly, Paris, Les Belles lettres, 1964.

1063 Jean-Pierre Vernant, « Dionysos masqué », *op.cit.*

Peras est, par définition, un concept incompatible avec l'idée de dépassement : il désigne le point extrême auquel il est possible d'accéder et non celui qui pourrait être dépassé. Pour indiquer la limite susceptible d'être dépassée, les Grecs emploient le terme *horos*. *Horos* désigne la ligne de démarcation entre deux domaines, la frontière qui permet de les franchir dans les deux sens.¹⁰⁶⁴

Pour l'auteur roumain, la cosmologie, la mythologie et la société helléniques reposeraient sur la « *peras* ». Le théâtre aussi, puisque les héros outrepassent leurs droits en franchissant la limite. La démesure (l'*hybris*) des Perses ou de Penthée les conduit à leur perte. C'est en cela que le système tragique aristotélicien serait « coercitif » selon Augusto Boal : il rappelle au spectateur-citoyen le danger qu'il y a à dépasser les bornes. Aristote rapproche effectivement, dans la Rhétorique, le terme de « *peras* » de celui de « *tekmar* », c'est-à-dire « repère ». Poser une limite est donc nécessaire dans une société pour se repérer et définir des zones différenciées entre le permis et l'illicite, le droit et l'injustice, l'autorité et l'autoritaire... Il ne s'agit donc pas de nier l'importance de la *sôphrosune*, la tempérance ou modération, dans l'espace de la cité grecque : « L'égal, écrit Solon, ne peut engendrer guerre. (...) La cité forme un ensemble organisé, un *kosmos*, rendu harmonieux si chacun de ses composants est à sa place et possède la portion de pouvoir qui lui revient en fonction de sa vertu propre. »¹⁰⁶⁵. C'est cette même harmonie que la monarchie absolue de Louis XIV va rechercher en toute chose, en oubliant son pendant destructeur. L'équilibre se faisait entre l'ordre et le désordre, le XVIIe siècle ne recherche que l'ordre. Il fallait que le délire prenne place dans un cadre donné, religieux ou théâtral, pour qu'il soit médiatisé et donc contrôlé. Le Grand Siècle l'a banni de la vie de la cité.

A.2. LA RÉINTERPRÉTATION FRANÇAISE

Il y a donc un écart vertigineux entre la fonction du théâtre, et de l'Orient au théâtre, dans l'Antiquité et dans la deuxième moitié du XVIIe siècle. Entre les deux époques, la naissance du christianisme et les écrits des pères de l'Église ont modifié profondément la vision de l'art dramatique, conçu comme un danger pour la communauté des fidèles, vecteur de perversion démoniaque. Tertullien¹⁰⁶⁶, pour ne citer que lui, présente l'espace théâtral comme « infâme », « exécrable », son « nom seul nous doit être en abomination » car il est associé aux dieux païens, Vénus et Bacchus, « deux démons du libertinage et de l'ivrognerie »¹⁰⁶⁷, et à toutes les autres divinités polythéistes. Le saint homme dénonce les « actions lascives qu'on y représentait », « représentations lascives et brutales », qu'il associe aux combats de gladiateurs, dont le nom

1064 Gabriel Liiceanu, *De la limite, petit traité à l'usage des orgueilleux*, Paris, Éditions Michalon, 1997. Cet essai explore le domaine de la pératologie, conçue comme une phénoménologie de la limite.

1065 Jean-Pierre Vernant, *Œuvres I, op.cit.*, p. 214.

1066 Voir sur cet auteur notamment Jacques Goetschel, « Les Pères de l'Église : la tentation du théâtre », in *Études théologiques et religieuses*, février 2007, Tome 82, pp. 393-415, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2007-3-page-393.htm> (Consulté le 01/06/2019)

1067 Tous ces extraits et les suivants sont tirés de Tertullien, *Des spectacles*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1937.

polysémique de « *ludi* », de jeux, permet de ranger tous les divertissements romains sous la même étiquette. Sur scène, les « mouvements dissolus du corps » sont exposés, surtout dans la comédie. Le vrai chrétien ne peut ni s'adonner à cette pratique, ni la regarder car le spectacle est une contrefaçon de la création divine. L'acteur déforme le visage que lui a donné dieu, comme Penthée il change de sexe pour prendre « la voix, le geste, et la mollesse des femmes », pour être une femme sur scène. Or, « l'auteur de la vérité ne saurait approuvé rien de faux ». On retrouve ici la dimension platonicienne du rejet de l'art, que Nicole reprend encore au XVIIe siècle. Les actions fausses représentées ne sont même pas vertueuses : « Ces actions étant infâmes de leur nature, font rejaillir leur infamie sur les spectateurs. » On peut imaginer ce que penserait Tertullien de la folie dionysiaque qui s'empare des femmes de Thèbes et de l'horreur de la conclusion des Bacchantes. Le *furor* éloigne le croyant de la modération et de la tranquillité de l'âme, voulues par la religion : « comment accorder tout cela avec les spectacles qui troublent, qui agitent si furieusement l'esprit ? ».

Pour éviter une censure totale des autorités religieuses bien décidées à obtenir la fermeture de ce lieu de débauche, l'enjeu pour les dramaturges du XVIIe est de donner une fonction morale à l'art dramatique pour en défendre l'utilité dans la cité. Il faut donc que la raison, héritée de la pensée philosophique grecque, qui coexistait auparavant avec le chaos des passions orientales, règne partout sans partage. La scène doit présenter des héros dignes et mesurés. C'est ce que la poétique de la Mesnardière rappelle en disant d'Aristote « qu'il a voulu que la Scène assujettit ses Ordonnances aux Loix de la Philosophie, qui est juste en toutes choses ; & que ce merveilleux Esprit qui a publié autre part que *tout ordre est une Raison*, ne se pourroit iamais résoudre de voir manquer la Raison dans une Science agréable, où il tasche d'établir un Ordre si mystérieux »¹⁰⁶⁸ Le théâtre, pour assurer sa propre survie face à ceux qui le condamnent, a tenté de se réformer pendant tout le XVIIe siècle en passant de la scène sanglante et foisonnante à l'épure scénique. Mais dans la période que nous étudions, les attaques reprennent : les *Maximes et réflexions sur la comédie* de Bossuet sont publiées en 1694 mais le tournant austère insufflé en partie par Madame de Maintenon dans les années 1680 éloigne le roi du théâtre et rend celui-là vulnérable aux attaques des censeurs religieux. On comprend donc pourquoi la part dionysiaque et sauvage du théâtre va se faire de plus en plus discrète dans les tragédies de la fin du Grand Siècle. Mais cette épuration se heurte à l'altérité radicale du monde oriental qui reste visible dans notre corpus, comme nous l'avons mis au jour. Nous allons donc voir comment la pensée classique s'empare de la figure de Bacchus, héritée de l'Antiquité, pour n'en garder qu'une forme atténuée, à l'opposé du chaos oriental qu'il représentait à l'origine.

1068 Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1639, p. 113.

A.2.1. UN VISION SYNCHRONIQUE DE L'HISTOIRE

Nous venons de montrer qu'il existe un lien indubitable entre le théâtre grec et l'Orient depuis ses origines. Nous avons également noté que l'Orient antique constitue la majeure partie des sujets de notre corpus, répondant à la nécessité des dramaturges de trouver à la fois des histoires nouvelles à adapter au théâtre, tout en allant les puiser dans l'Antiquité qui inspire la monarchie française depuis la Renaissance. Ce sont les mêmes figures qui se retrouvent significativement dans le *Discours sur l'Histoire universelle* de 1681, où Bossuet se plaît à narrer le destin tragique des tyrans orientaux¹⁰⁶⁹ pour mieux encourager le dauphin, premier destinataire de ce texte, à se tourner vers une forme de gouvernement vertueux. Le discours de Bossuet établit clairement que l'Orient despotique est promis à la destruction parce qu'il ne repose pas sur la volonté de Dieu. L'Antiquité est systématiquement donc convoquée pour informer les temps présents.

On pourrait s'étonner que les grands penseurs et auteurs de cette période établissent des liens si serrés entre l'Antiquité et le XVIIe, éloignés de plus de vingt siècles l'un de l'autre. Pourquoi aller chercher dans le monde grec des vérités qui permettent de comprendre les rapports de l'Occident avec l'Orient en cette fin de siècle ? C'est une vision très particulière du temps qui l'explique : « on voudrait, s'il était possible, arrêter le temps. »¹⁰⁷⁰, écrit Paul Hazard. « Le sentiment même de l'historicité tendit à s'abolir. Si l'on abandonna le passé, c'est qu'il apparut inconsistent, impossible à saisir, et toujours faux. »¹⁰⁷¹ Cette disparition du « sentiment de l'historicité » est difficile à comprendre à notre époque où l'histoire est enseignée comme un domaine objectif de la connaissance et de manière diachronique à l'école. L'exactitude historique n'est pas une notion fondamentale au XVIIe, il n'y a qu'à considérer les préfaces des auteurs de notre corpus : elles signalent avec une certaine honnêteté les déformations que l'histoire (avec un grand « h ») subit. Bien souvent ces écrivains citent longuement leurs sources et relatent les épisodes qu'ils ont décidé de traiter dans leur préface, mais balayent assez facilement les critiques des érudits concernant la véracité historique, lui préférant l'efficacité dramatique et la vraisemblance, c'est-à-dire la possibilité que la chose ait pu avoir lieu de la façon dont elle est montrée.

On s'accommode donc avec l'histoire en prélevant les éléments qui entrent harmonieusement dans les schémas du Grand Siècle. Des signes d'époques distinctes peuvent coexister : Louis XIV est à la fois un Alexandre, un César, un Charlemagne si besoin, il est la somme et la synthèse de tous les souverains que l'histoire a engendrés. Il n'y a rien de choquant à ce que l'Antiquité côtoie

1069 Tryphon abandonné de tous est attaqué : « le tyran forcé dans toutes ses places finit comme il le méritoit. » (p. 84) De même, Constantin en attaquant Maxence « défit Rome d'un tyran, et l'église d'un persécuteur. » (p. 114) Parlant ensuite de l'Église d'Espagne et des mahométans, il blâme « la tyrannie d'une nation aussi brutale qu'infidèle » dont l'expansion fut contenue par Charles Martel, et annonce qu'« ils devoient un jour estre chassés de l'Espagne ». Jacques Bénigne Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, op.cit.

1070 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 9.

1071 *Ibid.*, p. 27.

les trouvailles architecturales de Le Vau à Versailles. L'histoire devient synchronique et les artistes puisent dans ses ressources pour les mettre au service de l'excellence de leurs créations :

Si nos voyageurs avaient pénétré jusqu'au lieu où cette ville était bâtie, ils auraient sans doute encore trouvé quelque chose d'incomparable dans ses ruines: car les ouvrages des Égyptiens étaient faits pour tenir contre le temps... Maintenant que le nom du Roi pénètre aux parties du monde les plus inconnues, et que ce prince étend aussi loin les recherches qu'il fait faire des plus beaux ouvrages de la nature et de l'art, ne serait-ce pas un digne objet de cette noble curiosité, de découvrir les beautés que la Thébaïde renferme dans ses déserts, et d'enrichir notre architecture des inventions de l'Égypte?¹⁰⁷²

Il faut puiser dans les vestiges du passé pour construire au présent la magnificence du règne du Roi-Soleil. C'est pour cette raison que la pensée grecque a façonné une part significative de l'esthétique et de la philosophie du Grand Siècle. On croit y trouver une vérité intacte, préservée dans les textes qui ont été exhumés à la Renaissance et qui deviennent des modèles d'interprétation et de création. Le monde oriental est ainsi connu tout autant à travers les chroniques d'Hérodote, de Xénophon, des historiens d'Alexandre le Grand que dans des œuvres très récentes – essais, récits de voyage – qui les réactualisent mais qui s'en inspirent assez largement pour construire leur propre image de l'Orient. Au théâtre aussi, la redécouverte de l'Orient antique nourrit le travail du dramaturge en lui procurant de nouveaux sujets. Ils mettent en lumière des monarques que l'histoire avait effacés car « les historiens profanes, Justin, Diodore et la plupart des auteurs grecs et latins dont les écrits nous sont restés, (...) ne connaissent pas ces rois Babyloniens ; ils ne leur donnent aucun rang parmi les monarchies dont ils nous racontent la suite. »¹⁰⁷³ Tout en cherchant des sujets inexplorés, les dramaturges continuent à suivre leurs prédécesseurs pour justifier leur démarche. Si *Les Perses* d'Eschyle n'est connu que de Racine, on peut s'étonner de trouver presque les mêmes caractéristiques de l'Orient et des Orientaux que dans les pièces de notre corpus, que nous avons exposées précédemment. Il y aurait donc une sorte de tradition orientaliste qui ressurgirait au théâtre qui, parmi tous les arts, paraît un vecteur de choix pour faire coïncider deux époques, fictionnelle et réelle, dans le même instant de la représentation.

Ce regard synchronique semble d'autant plus accepté face à l'Orient. C'est une des caractéristiques qu'Edward Saïd attribue justement à l'orientalisme. L'idée des Romantiques par exemple est de retrouver quelque chose que la civilisation occidentale aurait perdu et qui se serait conservé miraculeusement dans l'espace oriental :

Selon les orientalistes traditionnels, il existerait une essence (...) qui constitue le fond inaliénable et commun de tous les être considérés ; cette essence est à la fois "historique", puisqu'elle remonte aux profondeurs de l'histoire, et fondamentalement a-historique, puisqu'elle fige l'être "objet" d'étude dans sa spécificité inaliénable et non évolutive, au lieu d'en faire – comme tous les êtres

1072 Bossuet cité par Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 17.

1073 Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 150.

autres, États, nations, peuples et cultures – un produit, une résultante de la vection des forces en œuvre au cours de l'évolution historique.¹⁰⁷⁴

Nous avons déjà vu que l'Orient se trouvait figé par les écrivains et artistes dans un temps immuable qui permet de l'étudier et de le représenter. Dante plaçait Avicenne, Averroès et Saladin dans le premier cercle de l'Enfer au côté de Socrate, Platon et Aristote. Raphaël faisait figurer Averroès avec les penseurs grecs de sa fresque de *L'École d'Athènes*. La permanence de l'Orient lui permet de traverser l'histoire occidentale dans son entier, sans que se pose jamais la question de l'anachronisme. En parlant des écrits de Smith, Edward Saïd établit que « le désert d'Arabie est ainsi considéré comme un décor sur lequel on peut affirmer des choses concernant le passé sous la même forme exactement (et avec le même contenu) qu'on le fait concernant le passé. »¹⁰⁷⁵

C'est ce qui conduit Racine à opérer avec *Bajazet* un glissement de la distance historique à la distance spatiale : « Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnes qui vivent dans le sérail, que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre »¹⁰⁷⁶, écrit-il dans la seconde préface de *Bajazet*. On retrouve encore dans cette citation l'idée d'une culture distante, perdue, immuable, que le théâtre se doit de réactualiser sur scène.

Les Turcs sont rapprochés par les voyageurs Galland et Thévet des Scythes, peuplade qui terrorisait les Grecs :

les Tartares & les Turcs qui sont les mesmes que les Scythes, conservent encore aujourd'hui le mesme genie & à peu près les mesmes coutumes que celles dont Quinte Curce & d'autres Auteurs anciens ont fait mention, Mais, c'est ce qui arrive à toutes les Nations qui ne changent pas le principal caractère, suivant lequel elles pensent & elles agissent.¹⁰⁷⁷

Dans son Avertissement à *Les paroles remarquables, les bons mots et les maximes des orientaux*, Galland indique qu'il peut relever sans difficulté les caractéristiques des Ottomans car elles n'ont pas changé depuis l'Antiquité. Cette idée est loin d'être anodine :

Au-delà des simples représentations, cette assimilation aux Scythes permet de définir les Turcs par contraste avec les Européens. Ce contraste reposait sur une idée formulée par Hérodote : les Scythes était un peuple sans histoire.¹⁰⁷⁸

Nous avons déjà relevé cette analogie entre le peuple scythe et le peuple ottoman qui sont associés à cause d'un déracinement géographique (les Scythes sont une tribu nomade) et historique (les Scythes ne laissent pas de traces, ils sont « sans histoire »). Pour Belon, un autre voyageur du XVIIe siècle, les manières actuelles des Turcs – par exemple la lutte – serait des « vestiges des

1074 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 179

1075 *Ibid.*, p. 395

1076 Jean Racine, préface de *Bajazet*.

1077 Antoine Galland, *Les paroles remarquables, les bons mots et les maximes des orientaux*, Paris, S. Bénard, 1694.

1078 « Beyond mere representation, this assimilation to the Scythians helped to define the Turks in contrast to the Europeans. The contrast was as it had been in Herodotus' view: the Scythians were a people without a history. » in Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, *op.cit.*, p. 56.

temps passés » et de « l'Âge d'or classique » : « La manière de lutter des Anciens est encore en usage chez les Turcs. »¹⁰⁷⁹ Le rapprochement entre les deux notions d'espace se fait encore : sans histoire et sans territoire, les Turcs peuvent revêtir un caractère à la fois immuable et universel. Jane Conroy écrit elle aussi que Mithridate est « une altérité hors du temps »¹⁰⁸⁰

La représentation des Orientaux se fait donc à travers ce double rapport, avec à la fois une forme d'admiration pour cette culture conservée (que le théâtre tente de faire revivre à sa manière sur la scène classique) et un mépris pour une culture rétrograde, incapable de se renouveler. L'Orient, grâce à l'Antiquité, se trouve en tout cas intégré à l'histoire occidentale et rattaché à celle de la France, preuve que les deux civilisations n'ont pas évolué en parallèle, sans points de contact.

A.2.2. UNE VISION ATTÉNUÉE DU DIONYSIAQUE

Dans l'histoire de la cité grecque, la figure de Dionysos est incontournable. Mais le Grand Siècle connaît-il ce dieu et lui donne-t-il les caractéristiques et l'importance qu'il a eues à l'origine de la civilisation occidentale ? À la lecture du *Mercure Galant*, nous pouvons avoir la certitude que les contemporains de Louis XIV connaissaient cette divinité et son lien à l'Asie. On lit ainsi à l'intérieur d'un article sur l'origine des masques publié dans L'Extraordinaire du *Mercure Galant* en avril 1681 :

Si-tost que Bacchus, qui depuis fut appelé le Dieu Liber, eut subjugué les Indes & l'Égypte, ayant, comme dit Lucien, pour Chefs de son Armée, Pan & Silene, & que par ses conquêtes il en eut réduit les Nations à son obeïssance, il résolut d'en mener le Triomphe dans son Char attelé de Tigres & de Leopards, accompagné des mesmes Pan & Silene, & suivy des Faunes, des Satyres, des Egipans & des Nymphes. C'est à dire à proprement parler, que quand Bacchus, que depuis l'on a tenu pour une Divinité, eut appris aux Indiens, & aux Égyptiens, l'art de cultiver les Vignes, & de faire les Vandanges, l'on institua à l'honneur de ce Dieu, des Festes célèbres dans toutes les Régions par où il avoit passé, lesquelles furent appellées Bacchanales, & qui depuis furent apportées des Indes & de l'Égypte dans la Grece, & de la Grece dans la Toscane, & en suite à Rome.¹⁰⁸¹

Ce n'est pas une figure mineure dans les divertissements d'époque : le dieu apparaît dans bon nombre de créations dramatiques sous le nom de Bacchus : le Duc de Saint-Aignan en compose une par exemple en 1678 où Pan et Bacchus (13^e entrée) apparaissent (voir *Mercure* de mai 1678) ; on le retrouve aussi dans un divertissement donné sur la Marne en octobre 1678 où le dieu chante lors d'un divertissement pastoral ; il est encore sur un tonneau de vin dans un char traîné par deux sauvages pour la naissance du premier fils du duc de Lesdiguiere (*Mercure* de janvier 1679), dans une autre procession en août 1682 et en novembre 1682, ainsi que dans une description du carnaval de février 1683 (scène bouffonne entre Silène, Bacchus, un âne et un

1079 *Ibid.*, p. 57.

1080 Jane Conroy, « Figures de Mithridate, 1580-1680 : l'Orient redoutable », in *Travaux de littérature, Les Grandes peurs, 2. L'autre, op.cit.*, 2003, p. 67.

1081 « De l'Origine et de l'Usage des Masques », *Extraordinaire du Mercure Galant*, quartier d'avril 1681 (tome XIV), pp. 234-264.

bouc). Il est donc un élément essentiel de la fête dans la période qui nous intéresse. Enfin, ajoutons à cette liste non-exhaustive, Le Triomphe de l'Amour de Lulli, où Bacchus apparaît au côté de six indiens dans le treizième entrée.

Mais cette part asiatique de Dionysos, si elle n'est pas ignorée par les érudits du Grand Siècle, tend à être remplacée par une version beaucoup plus acceptable du dieu, une version policée. Comme le théâtre brutal des Grecs qui a été nécessairement adapté, adouci pour la scène française, la figure du dieu fou subit une altération qui le rend moins sauvage et dangereux, moins oriental peut-être.

En réalité, le dieu Bacchus, puisque c'est sous ce nom qu'il apparaît, devient dans la quasi-totalité des textes étudiés un remède au mal d'aimer. Il panse la douleur d'une rupture ou d'un rejet grâce aux joies que procure l'ivresse du vin. Il n'est donc plus semeur de folie, mais porteur d'une douceur éphémère et indispensable pour l'amant malheureux. Dans la retranscription d'un divertissement donné par un certain Monsieur Malo en février 1681, on peut lire ces paroles d'un faune :

UN FAUNE.

Bacchus ne défend pas d'aimer,
De beaux yeux quelquefois ont bien sçu me charmer ;
Mais quand l'Amour devient trop puissant sur mon ame,
Je mets une Bouteille au devant de ses coups ;
Et le Vin dans mon cœur, pour modérer sa flâme,
Allume un feu plus doux.¹⁰⁸²

Ce n'est plus la folie furieuse que le vin « allume » dans l'esprit frappé par le pouvoir du dieu de la vigne mais « un feu plus doux » que la passion, par définition violente. Bacchus est donc associé à la douceur de l'ivresse. Les auteurs du XVIIe retrouvent le concept de « *ganos* », terme difficile à traduire que le Bailly définit comme l'« éclat d'un liquide limpide et brillant » qui procure la joie, la vitalité. Le vin est cette source vivifiante apportée par Dionysos qui « a fait don aux hommes de la vigne, souverain calmant du chagrin » comme l'écrivait Euripide¹⁰⁸³. Le dieu est porteur de ce bonheur simple pour qui sait l'accueillir. Le verbe correspondant se traduit par « faire briller de joie » : Dionysos transforme le monde en lui donnant une lumière particulière, douce, propre à faire disparaître la mélancolie. Dans un « air nouveau » publié dans le même numéro, on trouve la même idée :

AIR NOUVEAU.

Après un rude assaut nous avons la victoire,
Bacchus s'est déclaré pour nous.
Bannissons les soucis, ne pensons plus qu'à boire,
Mon cœur, il n'est rien de si doux.
Pour éteindre une belle flâme,
Qu'Amour allume dans nostre ame

1082 *Le Mercure Galant*, février 1681, Tome 2, p. 130-167.

1083 Euripide, *Les Bacchantes*, cité par Jean-Pierre Vernant, *Le Dionysos masqué des Bacchantes* d'Euripide, *op.cit.*

Par tout ce qu'il a de plus fort,
Ah, qu'il faut faire un grand effort !¹⁰⁸⁴

Cette version hédoniste de Dionysos le transforme en un dieu protecteur qui soulage le cœur des hommes. Dans une idylle mise en musique par Lulli pour le dauphin, on peut lire :

TIRCIS.
Le chagrin suit souvent l'amoureuse folie :
Le vin sçait beaucoup mieux contenter mon desir,
Avec Bacchus si ma raison s'oublie,
Du moins en la perdant je trouve du plaisir.

SILENE.
Graces au Dieu Bacchus, les ingrates Beutez,
Dont vos cœurs estoient enchantez,
Ne vous causeront plus d'alarmes :
Oubliez à jamais leurs charmes,
À moins que ces objets si doux
Ne viennent quelquefois rire & boire avec nous.
(...) Vous qui servez des Beutez inhumaines,
Cherchez Bacchus, il brisera vos chaines.¹⁰⁸⁵

Le vin concurrence l'amour en procurant une joie plus facile et en étant un compagnon bien plus fidèle que les « ingrates Beutez ». Dionysos, ainsi revisité, n'est en rien agent du chaos. C'est en cela qu'on aurait tort d'appliquer mécaniquement les concepts nietzschéens d'« apollinien » et « dionysiaque » au XVIIe. Dans l'esprit des contemporains de Louis XIV, Dionysos peut même être associé à l'harmonie, au même titre qu'Apollon, comme on peut le lire dans un autre article du *Mercurie Galant* :

Les mesmes Grecs, sous le nom de Denys, disent que Bacchus a inventé la premiere Harmonie, tant dans l'Égypte que dans les Indes, & que c'estoit pour y celebrer ses Triomphes & ses Conquestes ; que par le conseil de Silene il joignit les Voix des Nymphes à celles des Bacchantes ses Pretresses, les Chalumeaux des Faunes & des Satyres qui l'accompagnoient aux Sistres des Égyptiens. Il mena un pareil Triomphe, avec l'Harmonie des Sylvains & des Egipans, apres la défaite des Rois Licurgus & Penthée. C'est ce qu'en dit Diodore. Voyez aussi les Images des Dieux.

À quoy bon encor les Grecs ont-ils feint qu'Apollon est le Dieu de l'Harmonie, que luy & les Muses ses Sœurs forment de doux concerts sur le Parnasse ? S'ils les font Filles de Jupiter & de Mnemosyne, n'est-ce pas pour nous donner une agréable idée de l'Harmonie ? Tout y est divin. Les Muses, Filles d'un Dieu & d'une Déesse, y tiennent chacune leur Instrument, diférent l'un de l'autre. Leurs Voix s'accordent, & Apollon qui préside au Concert, en conduit & régle toute l'Harmonie au son de la Harpe.¹⁰⁸⁶

Mais les rédacteurs du *Mercurie Galant* n'oublie pas pour autant la part obscure de l'ivresse qui trouble l'esprit et plonge le buveur dans un état de perte des repères :

AIR NOUVEAU.
Lassé des rigueurs de Climene,
J'avois voulu gouster les douceurs de Bachus ;
Mais je m'apperçois que son jus
Ne me cause pas moins de peine.
Quand j'en bois trop dans un repas
Il me renverse la cervelle,

1084 *Le Mercurie Galant*, janvier 1682, Tome 1, p. 100-146.

1085 « Détail de tout ce qui s'est passé pendant le séjour que Monseigneur le Dauphin a fait à Anet », *Le Mercurie Galant*, septembre 1687, Première partie, Tome 13, pp. 241-270.

1086 *Extraordinaire du Mercurie Galant*, quartier octobre 1680, Tome 12, pp. 56-81.

Je vois tout trouble, je chancelle,
La terre tremble sous mes pas,
Ah, qu'en vuidant les pots, les verres, & les plats
Bacchus me vange mal d'une Beauté cruelle !¹⁰⁸⁷

Le côté violent et décevant de l'expérience éthylique apparaît donc bien, tout comme la folie sauvage qui fut d'abord associée à la danse des bacchantes évoquée dans un autre article du *Mercur Galant* en 1680 :

La Danse des Bacchantes ne se faisoit que pendant la nuit avec des hurlemens & des cris furieux, & lors qu'on célébroit les Orges, qui estoient les Festes de Bacchus, où ces Femmes écervelées, avec des mouvemens emportez, se produisoient, couronnées de Lierre ou de Pampre, ayant des Thyrses en la main, & couvertes de peaux de Tigres, de Loups Cerviers, ou d'autres Animaux farouches, & pleines plutost de Vin, que des inspirations de Bacchus. C'est d'où sont venuës les Bacchantes.¹⁰⁸⁸

Toute la violence et la sauvagerie de Dionysos réapparaissent ici. Bien que l'on cherche à éloigner les figures infernales polythéistes de l'art théâtral, déjà condamné par les pères de l'Église, son origine dionysiaque revient dans un article qui fait l'historique des différents jeux à propos des fêtes de Vicenze :

(...) C'est marquer en quelque sorte la liberté de ces Jeux, que de nommer les Divinités qui y présidoient. Bacchus & Vénus en estoient les principales, à qui on joignit Apollon & Minerve, peut-estre pour rendre le desordre plus suportable & moins éclatant. Mais enfin la Religion Chrestienne n'eut pas plutost levé l'Etandard, qu'elle condamna la licence de ces Jeux, & fit connoistre aux Fidelles que la joye qu'on se faisoit d'exposer le vice sur le Theatre, alloit bien au delà du prétexte qu'on prenoit de le vouloir corriger. L'Église se déclara aussi contre les Spéctacles de l'Amphitheatre, & les condamna comme des Fureurs qui ne donnoient du plaisir que par le massacre & la cruauté.¹⁰⁸⁹

Les deux figures de Bacchus et d'Apollon se trouvent ici réunies et opposées, le terme de « désordre » montre bien que l'enjeu, tant du côté des commentateurs que de celui des créateurs, est d'expurger la part sauvage des divertissements dramatiques pour leur redonner une légitimité inattaquable. Après avoir décrit les excès des bacchantes, le rédacteur de l'article conclut :

(...) Il y a donc des Dances forcenées & de Corybantes. Il y en a de lascives & des dissoluës. Celles-la sont vitieuses, & méritent l'aversion & la censure des honnestes Gens. Mais aujourd'huy l'on a banny de la Dance, ce qu'elle avoit de sale & de grossier, & il ne faut pas la condamner, parce que quelques Princes, comme les Empereurs Tibere & Albert, qui ne sçavoient point d'ancer, l'ont méprisée.¹⁰⁹⁰

Dans le siècle de Louis XIV, la part orientale que la Grèce antique avait acceptée n'a plus sa place dans le dispositif monarchique. Le spectacle dans les années 1680 est étroitement surveillé. Le spectateur, comme Penthée, est partagé entre deux sentiments contraires : l'envie de contempler le chaos oriental à distance et l'envie de le voir disparaître, pour revenir dans la quiétude rationnel du quotidien. S'il faut faire vivre le dionysiaque, c'est dilué qu'il doit être représenté pour éviter sa puissance démoniaque et rendre le théâtre à sa moralité, comme la cité

1087 *Le Mercur Galant*, mars 1688, Tome 3, pp. 327-331.

1088 Extraordinaire du *Mercur Galant*, quartier d'avril 1680, Tome 10, pp. 274-309.

1089 *Le Mercur Galant*, mars 1681, Tome 3, pp. 63-109.

1090 Extraordinaire du *Mercur Galant*, quartier juillet 1680, Tome 11, p. 3-44.

de Thèbes que Penthée souhaite préserver. La folie du dieu grec devient donc elle aussi anachronique, obscène : elle n'a plus sa place sur scène et, si elle doit paraître, c'est sous sa forme atténuée, liquoreuse et suave provenant du dieu de la douce ivresse. Ainsi enrobée par une nouvelle mythologie construite à partir du modèle romain de Bacchus, la folie se rapproche davantage du plaisir individuel capiteux du vin que du délire de la mania contagieuse et destructrice. L'objectif est donc de redonner au spectacle, quel qu'il soit, ses lettres de noblesse et pour cela de l'éloigner de son orientalité dionysiaque pour le rapprocher de la mesure et de la perfection apollinienne. Le dieu du vin doit entrer dans la recherche générale d'harmonie et d'ordre du siècle, en corrigeant pour un temps les méfaits de la passion amoureuse.

La certitude ignorante – « positive » comme l'écrit Vernant – de Penthée triomphe donc chez les contemporains de Louis XIV :

La vision de Dionysos consiste à faire éclater du dedans, à réduire en miettes cette vision "positive" qui se prétend la seule valable et où chaque être a sa forme précise, sa place définie, son essence particulière dans un monde fixe assurant à chacun sa propre identité à l'intérieur de laquelle il demeure enfermé toujours semblable à lui-même. Pour voir Dionysos il faut pénétrer dans un univers différent, où l'Autre règne, non le Même.¹⁰⁹¹

En abandonnant la part dionysiaque du modèle grec, les créateurs sous la protection de Louis XIV étendent l'apollinien à tous les domaines qui sont sous sa juridiction.

A.2.3. UN MONDE APOLLINIEN

Alors qu'Alexandre le Grand, qui fut un temps l'un des modèles antiques du Roi-Soleil, faisait partie de la confrérie de Bacchus, Louis XIV se voue tout entier au dieu de la perfection formelle Apollon. Il paraît sous ce déguisement dans le Ballet royal de la nuit et commande un grand nombre de tableaux où il est représenté en Apollon, soleil du monde. Isaure Boitel rapporte une anecdote qui nous semble parlante sur la faveur donnée à l'apollinien face au dionysiaque. La première représentation picturale contre Louis XIV date de 1670 et a été réalisée par un Suisse, Joseph Werner. Sur ce tableau, intitulé « Louis XIV et Madame de Montespan à une fête », le roi est « figuré en satyre, ce démon mi-homme mi-animal qui se distingue par sa laideur. Le roi est affublé de cornes de bouc et de pattes de chèvre », des attributs traditionnels des compagnons de Dionysos, et du diable. Des allégories comme l'Ambition, la Discorde, la Guerre, la Famine l'encerclent pour mieux faire comprendre à l'observateur que « la passion du roi pour sa maîtresse le détourne d'un sage gouvernement et l'entraîne vers des plaisirs condamnables par tout bon chrétien ». Les vices et dérèglements du monarque sont associés à la figure diabolique et dionysiaque du bouc. Or le même peintre avait été envoyé en 1663 par l'ambassadeur de Suisse pour peindre Louis XIV en Apollon terrassant un python : l'écart entre les deux représentations nous montre comment les deux dieux et leurs mondes sont conçus dans les années 1670.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

L'espace de la monarchie absolue est apollinien. Partout, l'harmonie de l'ordre et de la beauté est recherchée. Fontenelle écrira à la fin du XVIIe siècle un éloge de la figure du géomètre qui pourrait régner sur tous les domaines de l'esprit humain :

L'esprit géométrique n'est pas si attaché à la géométrie qu'il n'en puisse être tiré, et transporté à d'autres connaissances. Un ouvrage de politique, de morale, de critique, peut-être même d'éloquence, en sera plus beau, toutes choses d'ailleurs égales, s'il est fait de main de géomètre. L'ordre, la netteté, la précision, l'exactitude qui règnent dans les bons livres depuis un certain temps pourraient bien avoir leur première source dans cet esprit géométrique qui se répand plus que jamais, et qui en quelque façon se communique de proche en proche même à ceux qui ne connaissent pas la géométrie. Quelquefois un grand homme donne le ton à tout son siècle ; celui à qui on pourrait le plus légitimement accorder la gloire d'avoir établi un nouvel art de raisonner, était un excellent géomètre.¹⁰⁹²

Ce passage résume l'idéal du règne du Roi-Soleil : porter partout et dans tous les domaines cette lumière géométrique et raisonnable pour imposer au monde le modèle français pensé comme universel. C'est le triomphe de Penthée. La poésie, y compris dramatique, n'échappe pas à cette domination de la régularité. Paul Hazard a des mots très durs pour qualifier le travail des auteurs de l'époque :

Poètes, ils ne l'étaient pas. Leurs oreilles étaient fermées à l'éclat, à la douceur des mots, et leur âme avait perdu le sens du mystère. Ils inondaient tout le réel d'une lumière implacable, et ils voulaient que leurs effusions même fussent ordonnées et claires. Si la poésie est une prière, ils ne priaient pas ; si elle est tentative pour arriver à l'ineffable, ils niaient l'ineffable ; si elle est hésitation entre la musique et le sens, ils n'hésitaient jamais. Ils ne voulaient être que démonstrations et théorèmes ; quand ils faisaient des vers, c'était pour y enfermer leur esprit géométrique.¹⁰⁹³

Les jardins de Versailles donnent effectivement le spectacle d'un paysage orthonormé et contrôlé, triomphe de l'esprit humain sur la brutalité et la sauvagerie de la nature. Le carrousel ordonne la violence de la guerre pour en faire un spectacle harmonieux en temps de paix. Les feux d'artifice que l'on donne pour les fêtes sont des canonnades esthétisées. L'idée de perfection ordonne tout art et tout domaine sous Louis XIV. « Ce qui frappe encore, c'est le triomphe de l'esprit géométrique. Tout régler au cordeau, tout ordonner suivant le nombre et la mesure. » Il ne fait aucun doute que la seconde partie du XVIIe siècle est apollinienne : le classicisme consacre la mesure et la beauté parfaite. Boyer reconnaît dans la préface d'*Artaxerce* que sa pièce n'a pas « ce Tragique qui est dans les horreurs d'*Œdipe*, et dans les fureurs de *Cassandre* », parce que cette forme de tragique n'est tout simplement plus d'actualité. Christian Biet aborde le problème dans *Œdipe en monarchie* : Corneille se heurte à la difficulté de faire paraître un objet monstrueux sur une scène à la recherche de perfection et de magnificence¹⁰⁹⁴. Mais Boyer continue ainsi : « mais ne voit-on pas dans ma pièce de grands intérêts et de puissants mouvements que font naître les

1092 Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Histoire de l'Académie royale des Sciences*, cité par Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 96.

1093 Cité par Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 242.

1094 Voir sur ce sujet Christian Biet, *Œdipe en monarchie*, Bibliothèque d'Histoire et du théâtre, Paris, Klincksieck, 1994.

passions les plus violentes, l'amour, la haine, la jalousie, l'orgueil, l'ambition ? ». C'est dire que le dionysiaque est toujours présent. Les pièces de notre corpus font effectivement apparaître un désordre que nous attribuerons à la présence sous-jacente du dionysiaque oriental. Ce désordre qui peut aussi rejaillir dans certaines pièces non-orientales, mais qui est particulièrement saillant dans notre corpus. C'est ce chaos qu'il faut juguler, pour imposer la perfection du modèle absolutiste.

B. CONTRÔLER L'ORIENT : UNE DOMINATION ESTHÉTIQUE

Pour Pierre Martino, la matière orientale est si riche par sa nouveauté qu'elle déborde des cadres esthétiques des XVIIe et XVIIIe siècles. La solution des créateurs français pour le faire figurer sera alors « de plier et d'adapter cette conception nouvelle aux diverses formes de leur littérature. »¹⁰⁹⁵ La transposition de la réalité orientale sur la scène française passe donc par une opération de réduction de cette réalité pour la rendre visible. Le théâtre est en effet un dispositif optique qui permet de concentrer le monde dans un temps et un espace réduits pour l'exposer. Mais cette opération n'est pas seulement esthétique et ne correspond pas seulement aux dogmes professés par les théoriciens du grand siècle comme Jean Chapelain, La Mesnardière ou l'Abbé d'Aubignac. C'est un geste éminemment politique qui consiste à contrôler la puissance orientale en la présentant en réduction.

Nous retrouvons ici la thèse d'Edward Saïd qui tente de démontrer d'abord que « des secteurs géographiques tels que "l'Orient" et "l'Occident" ont été fabriqués par l'homme »¹⁰⁹⁶, pour simplifier l'opposition entre deux cultures dont nous avons montré en première partie qu'elles ne se développent jamais en vase clos. Ensuite, que « la relation entre l'Occident et l'Orient est une relation de pouvoir et de domination »¹⁰⁹⁷ dont l'exotisme et l'orientalisme sont les marques les plus évidentes. Pierre Martino établit en effet un lien entre la colonisation et l'exotisme littéraire qui commencent presque au même moment : « il y a là, pour Martino, une relation immédiate de cause à effet. »¹⁰⁹⁸ L'appropriation géographique se double d'une appropriation culturelle, à la fois scientifique et littéraire. La troisième définition que donne Saïd de l'orientalisme dans son ouvrage est la suivante : « l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. »¹⁰⁹⁹ Ce moment de contrôle, Saïd le place à la fin du XVIIIe siècle, au moment où l'Empire ottoman n'est plus une grande puissance et où « les rapports entre Orientaux et Européens sont déterminés par une expansion européenne irrésistible, à la recherche de marchés, de ressources et de colonies », occasionnant des rivalités fortes pour diviser et se

1095 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 362.

1096 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 34.

1097 *Ibid.*, p. 35.

1098 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 43.

1099 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 32.

partager le Moyen-Orient. Mais Edward Saïd reconnaît que « La France et la Grande-Bretagne ont dominé la Méditerranée orientale à partir de la fin du dix-septième siècle », la période que nous étudions justement.

Pourquoi le chercheur laisse-t-il passer un siècle avant de qualifier les ouvrages publiés sur l'Orient d'« orientalistes » ? Tout simplement parce qu'il choisit d'étudier le moment où le discours oriental est déjà forgé et va se développer sur des bases scientifiques – ou conçues comme telles – sans aucune remise en cause critique, au siècle suivant. C'est ce qu'il appelle l'orientalisme manifeste. Il s'accompagne d'un orientalisme plus hésitant, qui le précède et l'annonce en construisant la voie à l'orientalisme scientifique : l'orientalisme latent. C'est cet orientalisme que nous trouvons dans les pièces de notre corpus, remplies d'idées et d'affirmations sur le monde oriental qui ne reposent que sur un *consensus* d'ignorance sur lequel nous reviendrons¹¹⁰⁰. Pour contrôler l'Orient, il faut créer un « discours », au sens où Foucault l'utilise pour « gérer et même produire l'Orient », toujours selon Saïd.

L'objectif du dispositif esthético-politique français de l'époque est de présenter l'espace oriental comme un monde fou, instable, irresponsable. Mais cela se fait paradoxalement au moment où la puissance ottomane est à son apogée, comme nous l'avons vu dans la première partie de notre recherche. Jusqu'à 1683, la Sublime-Porte semble invincible, le Grand-Turc est un rival qui prend de haut son allié Louis XIV. La flotte royale peine à faire régner l'ordre sur la Méditerranée contre les attaques des pirates barbaresques. Enfin, nous avons établi qu'une sorte de complexe d'infériorité caractérise le rapport du Roi-Soleil face à la magnificence orientale. L'épisode de la venue de Soliman Aga en était une preuve indubitable.

Nous formulons l'hypothèse suivante : faute de pouvoir s'imposer militairement, la monarchie occupe le terrain esthétique, que les Ottomans ont délaissé pour les raisons que nous avons déjà mises au jour, afin de le concurrencer dans les mentalités des sujets de Louis XIV. Le bras-de-fer qui se joue entre les deux puissances place la France dans une position défavorable jusqu'à la fin des années 1680 : sinon elle aurait mené à bien le projet de conquête d'Istanbul que le roi avait un temps caressé. Il faut donc gagner la bataille idéologique, en construisant une image amoindrie du monde oriental, à la fois contre-modèle qui ne tient pas debout et espace qui ne peut évoluer de manière autonome. La domination esthétique de ce monde permet donc de donner aux spectateurs, et en premier lieu au roi et ses proches, une impression agréable de contrôle sur une image artificielle mais qui ne souffre pas de contradiction. Nous allons voir que cette construction repose sur deux moments : d'abord, montrer la faiblesse de l'Orient face au monde occidental, représenté dans plusieurs pièces de notre corpus par l'empire romain. L'impérialisme de Rome, qui s'étendait jusqu'aux limites du monde connu, est un modèle pour la monarchie de Louis XIV qui espère un jour exporter ses valeurs de manière universelle. La justification de l'impérialisme

1100 Voir la troisième partie, p. 514 et suivantes.

occidental prépare les consciences à la possibilité et même à la légitimité d'un contrôle militaire et politique des nations européennes (la France et l'Angleterre en premier lieu) au XVIIIe siècle.

Pour justifier la domination d'une puissance occidentale sur l'Orient, il suffit de révéler sa faiblesse intrinsèque. La politique tyrannique du sérail, que nous avons déjà étudiée dans la seconde partie de notre recherche et sur laquelle nous n'allons pas nous revenir ici, conduit aux dérèglements de toutes les instances de pouvoir. Le souverain ou la souveraine qui est à la tête de l'État n'est plus capable de prendre les bonnes décisions. Le monde qu'il administre semble sans principe et sans instance régulatrice, puisque même Dieu semble absent, nous le verrons. La passion orientale entre donc en contradiction avec le contrôle de soi et la droiture des personnages romains. Les dramaturges de notre corpus semblent oublier bien vite les pratiques très orientales des Latins comme les jeux du cirque, les pratiques sexuelles atypiques, la cruauté de certains empereurs : Rome apparaît comme un système fiable et raisonnable qui diffuse son modèle dans toute l'Asie, comme pour civiliser les Barbares. Dans cette opposition civilisationnelle régénérée entre Orient et Occident, les deux mondes se confrontent à nouveau mais la pulsion dionysiaque s'efface cette fois devant la logique éclatante et la stabilité occidentale.

B.1. RAISON OCCIDENTALE CONTRE PASSION ORIENTALE

B.1.1. DES REINES ORIENTALES RAISONNABLES ?

L'Orient est un monde inférieur car il est guidé par ses bas instincts, et souvent par le « sexe faible », qui se conçoit d'ailleurs comme tel : selon Nitocris, « Plus notre sexe est faible et plus il a de rage. »¹¹⁰¹ Tandis que Salomé déclare, pour convaincre Hérode des dangers de Mariane : « (...) notre sexe est fort vindicatif, / Et dans ses trahisons se rend bien inventif »¹¹⁰². Ces maximes misogynes émanent de dramaturges qui conçoivent le pouvoir avant tout comme une affaire d'hommes. En étudiant les figures de reines et de princesses de notre corpus, on peut néanmoins constater une évolution entre les années 1660 et 1680 qui renforce l'observation que nous avons faite sur le mouvement qui s'opère vers le modèle apollinien dans les arts. Plusieurs femmes se signalent par leur sobriété, leur tempérance dans l'épreuve comme Astérie, la fille de Soliman, qui ne réagit jamais de manière impulsive mais cherche toujours de nouvelles stratégies pour contrer les mouvements désordonnés de son père. Même Roxelane, figure pourtant fortement inspirée de la Roxane de *Bajazet*, ne quitte jamais la sphère de la manipulation froide, ne montre aucun affect par rapport aux sentiments enflammés de Soliman pour Célonide. Elle garde constamment en tête son objectif qui est la prise du pouvoir. Rien ne la détourne de son ambition. Prenons encore deux exemples des pièces les plus récentes de notre corpus : *Artaxerce* et *Alcibiade*.

1101 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte IV, scène 9.

1102 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte II, scène 5.

Dans *Artaxerce*, Tiribaze espère prendre le pouvoir en obtenant le mariage de sa fille Nitocris avec l'un des fils du roi. Cette dernière place ses sentiments en dessous des ambitions de son père et s'en remet à lui pour décider :

NITOCRIS.
Vos leçons, votre exemple, et vos fiers sentiments,
M'ont appris à braver l'Amour et les amants.
Vous m'avez inspiré ces penses héroïques,
Et cette dureté des vertus politiques.
Si la seule grandeur a pour vous des appas,
J'ai mêmes yeux que vous, je marche sur vos pas.
Commandez, choisissez, je suis toute à mon père,
Et s'il faut faire un choix, c'est à vous à le faire.¹¹⁰³

Nitocris se différencie des autres femmes du corpus en adoptant une froideur qui s'oppose totalement à la passion que nous avons constatée dans le sérail. Elle prononce des mots sobres et choisis pour démontrer que la grandeur doit être placée au-dessus de l'éphémère du sentiment amoureux :

NITOCRIS.
Penses-tu que j'écoute une flamme insensée ?
Penses-tu que trop faible, et sensible à mon tour,
Je trouve plus d'appas, où je vois plus d'amour ?
Où je vois plus d'amour, je vois plus de faiblesse ;
Je distingue le rang, et non pas la tendresse ;
C'est au lieu le plus haut et le plus glorieux,
C'est là, sans balancer, que j'arrête mes yeux ;
Et s'il faut plus avant pénétrer dans nos âmes,
Sais-tu bien ce qui fait nos désirs et nos flammes ?
L'orgueil fait tout, Cléone, et pour dire encor plus,
La vanité souvent fait toutes nos vertus.
L'amour n'est pas un Dieu tel qu'on l'a voulu faire ;
L'amour périt bientôt, sa flamme est passagère ;
Le dépit, la raison, l'âge, éteint les ardeurs,
Mais la gloire jamais ne meurt dans les grands cœurs.¹¹⁰⁴

Cette remise en cause du pouvoir d'Eros est inattendue dans la tragédie, lieu privilégié de l'expression des passions. La princesse orientale n'exprimera jamais de l'attachement et se distingue ainsi radicalement de la chaleur de Darius, qui ne peut se lancer dans une tirade sans proférer son amour pour Aspasia à grand renfort d'exclamatives.

De même dans *Alcibiade*, Artémise, négligée par le héros qui lui préfère Palmis, évolue de la rage contre l'ingratitude d'Alcibiade à une prise de conscience plus mesurée sur la fin de la pièce :

ARTEMISE.
(...) Quoi donc en un moment à moi-même contraire
Je vais perdre un héros que j'ai tant protégé
De tant d'autres malheurs par le sort affligé ?
Par un motif honteux je deviens inhumaine ;
Et jusques sur Palmis je veux porter ma haine ;
S'ils n'ont pu résister au penchant de leur cœur,
Quel crime ont-ils commis digne de ma fureur ?¹¹⁰⁵

1103 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte I, scène 4.

1104 *Ibid.*, Acte I, scène 5.

1105 *Ibid.*, Acte V, scène 6.

Ces exemples semblent indiquer une évolution de la passion féminine dans la tragédie en une décennie (des années 1670 aux années 1680) : alors que Racine expose, au nom de la vraisemblance des caractères, une folie orientale à l'œuvre, ses successeurs diluent la *furor* dans des sentiments plus froids et composés, répondant peut-être à des valeurs de mesure et de bienséance que la période donnent pour modèle absolu. Mais la lutte entre la raison et la passion reste au cœur du conflit tragique et du dilemme des héros, même dans les années 1680.

Pour le montrer, nous allons rapprocher deux pièces éloignées d'une décennie environ : *Bérénice* de Racine et *Cléopâtre* de La Chapelle. Leur point commun est de présenter des personnages d'Orient et d'Occident qui se retrouvent liés par la passion et empêchés dans leur amour par les impératifs de leur rôle. Le peuple romain et ses représentants s'opposent à une liaison conçue comme illégitime. Le devoir s'impose donc face à leurs désirs mais les personnages ne font pas les mêmes choix : Titus et Bérénice acceptent de renoncer à leur passion, tandis qu'Antoine et Cléopâtre décident de la vivre jusqu'au bout.

B.1.2. BÉRÉNICE : LE TRIOMPHE DE LA RAISON

On connaît assez bien l'argument de *Bérénice* pour ne pas le rappeler ici en détail. La pièce a marqué d'ailleurs l'histoire du théâtre par sa simplicité, sa limpidité. Bérénice aime Titus et espère se marier avec lui. Titus aime aussi Bérénice, probablement. Même si Racine écrit dans sa préface qu'il « aimait passionnément Bérénice », il faut rester prudent car certaines attitudes du personnage semble prouver le contraire. Sa très grande froideur, que Bérénice perçoit :

BÉRÉNICE.

Hé quoi ! Vous me jurez une éternelle ardeur,
Et vous me la jurez avec cette froideur ?

C'est elle qui est venue trouver Titus, c'est elle qui réclame des gages de son amour. C'est elle qui lui supplie de s'expliquer sur ses sentiments profonds :

TITUS.

Non, Madame. Jamais, puisqu'il faut vous parler,
Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.
Mais...

BÉRÉNICE.

Achez.

TITUS.

Hélas !

BÉRÉNICE.

Parlez.

TITUS.

Rome... L'empire.

BÉRÉNICE.

Hé bien ?

TITUS.¹¹⁰⁶

Sortons, Paulin, je ne lui puis rien dire.

Les serments de Titus sont entravés par deux mots : « Rome » et « L'Empire ». C'est-à-dire la loi incontournable qui fait obstacle à son désir et le devoir qui revient à un empereur. Comme le souligne le serviteur de Titus, même les tyrans n'ont pas osé enfreindre les lois romaines :

PAULIN.

(...) Depuis ce temps, Seigneur, Caligula, Néron,
Monstres, dont à regret je cite ici le nom,
Et qui ne conservant que la figure d'homme,
Foulèrent à leurs pieds toutes les lois de Rome,
Ont craint cette loi seule, et n'ont point à nos yeux
Allumé le flambeau d'un hymen odieux.¹¹⁰⁷

Même les plus odieux tyrans romains ont observé cette loi : le mariage entre un empereur romain et une reine orientale demeure impossible et risque de déclencher la fureur du peuple contre les deux souverains. Pour Marie-Florine Bruneau, Bérénice est une figure de « l'abject » dans le droit romain : « Aimer Bérénice, c'est pour Titus se montrer débauché, incapable de contrôle, pareil aux rois ou à Néron, capable d'être détruit par l'abject, et donc incapable de régir selon la loi. » En Romain exemplaire, Titus refuse donc de contourner la loi puisqu'il en est le garant :

BÉRÉNICE.

Hé bien, Seigneur, hé bien, qu'en peut-il arriver ?
Voyez-vous les Romains prêts à se soulever ?

TITUS.

Et qui sait de quel œil ils prendront cette injure ?
S'ils parlent, si les cris succèdent au murmure,
Faudra-t-il par le sang justifier mon choix ?
S'ils se taisent, Madame, et me vendent leurs lois,
À quoi m'exposez-vous ? Par quelle complaisance
Faudra-t-il quelque jour payer leur patience !
Que n'oseront-ils point alors me demander ?
Maintiendrai-je des lois, que je ne puis garder ?¹¹⁰⁸

Racine construit un modèle politique où la passion n'a plus prise : Titus refuse de se faire tyran car il détruirait l'équilibre des lois en voulant contourner celle qui empêche son amour :

TITUS.

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs,
Je ne rendais qu'à moi compte de mes désirs.
Si dès le premier pas renversant tous ses droits,
Je fondais mon bonheur sur le débris des lois ?¹¹⁰⁹

Il met au jour un processus tragique que nous avons déjà observé dans la tyrannie : le despote met ses désirs au-dessus des lois et instaure l'injustice ; le peuple qui recherche la quiétude et l'équilibre se retourne contre lui et le met en danger, le conduisant à plus d'injustice, jusqu'au chaos. Bérénice l'Orientale est accusée de venir porter le désordre amoureux dans la stabilité des

1106 Jean Racine, *Bérénice*, Acte II, scène 4, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_BERENICE.pdf

1107 *Ibid.*, Acte I, scène 2.

1108 *Ibid.*, Acte IV, scène 5.

1109 *Ibid.*, Acte II, scène 2.

institutions romaines et Titus doit donc renoncer à cette tentation, à cette tentatrice pour consacrer tout son être à la grandeur de Rome. Il n'y a pas d'autre solution ou, en tout cas, les personnages n'y pensent même pas. Selon Jacques Morel, « l'œuvre de Racine constitue un long dialogue avec Louis XIV » et *Bérénice* « avait tout lieu de plaire au monarque qui, dans ses actes et dans l'image qu'il renvoyait de la raison d'État, de la continuité monarchique, des pouvoirs et des devoirs qui incombent à la souveraineté, incarna le mieux le vers de Titus : “Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.” » La fonction la plus haute engage le chef au sacrifice du corps mortel pour la grandeur du corps symbolique. Le souverain juste s'engage à respecter les lois fondamentales de son État qu'il place au-dessus de lui et de ses désirs. Alors que Soliman était prêt à oublier la loi qui lui interdisait le mariage avec une esclave, Titus suit cette loi qui le prive inexorablement de Bérénice et que lui rappelle Paulin :

PAULIN.
(...) Rome, par une loi qui ne se peut changer,
N'admet avec son sang aucun sang étranger,
Et ne reconnaît point les fruits illégitimes
Qui naissent d'un hymen contraire à ses maximes.¹¹¹⁰

Entre la passion et le devoir, la tragédie penche clairement du bon côté de la balance. Antiochus, qui aime aussi terriblement Bérénice, reste dans le contrôle de lui-même, ne tirant jamais avantage de la situation pour obtenir la réalisation de ses propres désirs. Il témoigne même de l'amour sincère de Titus :

ANTIOCHUS.
Il faut que devant vous je lui rende justice.
Tout ce que dans un cœur sensible et généreux
L'amour au désespoir peut rassembler d'affreux,
Je l'ai vu dans le sien. Il pleure ; il vous adore.
Mais enfin que lui sert de vous aimer encore ?
Une reine est suspecte à l'empire romain.
Il faut vous séparer, et vous partez demain.

Les deux souverains doivent retrouver la distance paisible qui aurait dû ne jamais se réduire. Mais Bérénice, emportée par la passion, le refuse :

BÉRÉNICE.
(...) Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice (...) ¹¹¹¹

Bérénice est une tragédie de la distance : elle renforce à chaque instant la conviction chez le spectateur que deux mondes sont séparés, et doivent le rester. Le public aimerait pourtant que les personnages trouvent une issue favorable, que quelque chose se passe. Mais, comme pour *Les Perses*, la bataille est déjà perdue et il ne reste qu'à se lamenter sur leur sort, jusqu'au dénouement

1110 *Ibid.*

1111 *Ibid.*, Acte IV, scène 5.

apaisé où les trois amants concluent un pacte aussi grandiose que frustrant. C'est la reine orientale qui en énonce les contours :

BÉRÉNICE.
(...) Prince, après cet adieu, vous jugez bien vous-même
Que je ne consens pas de quitter ce que j'aime,
Pour aller loin de Rome écouter d'autres vœux.
Vivez, et faites-vous un effort généreux.
Sur Titus, et sur moi, réglez votre conduite.
Je l'aime, je le fuis. Titus m'aime, il me quitte.
Portez loin de mes yeux vos soupirs, et vos fers.
Adieu, servons tous trois d'exemple à l'univers
De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse,
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.¹¹¹²

C'est la voie de l'honneur plutôt que la voie de l'horreur, comme dans tant d'œuvres de notre corpus. La mesure des trois personnages conduit ici aussi à une sortie par le haut. L'attitude raisonnable permet d'accéder à une situation apaisée, mais où la passion n'a nulle part. Chacun reste à sa place ou plutôt chacun y retourne. Personne ne dévie car la déviance est criminelle. L'amour est sacrifié sur l'autel du devoir en suivant un principe de responsabilité, tel qu'on doit l'attendre des têtes couronnées. Voilà une tragédie entièrement guidée par la raison, jusqu'aux dernières paroles de Bérénice, Orientale sage et mesurée dans ses vœux. Racine, dans sa préface, revendique l'originalité d'une écriture tragique atténuée, où « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts ». Les passions suffisent ou plutôt leur mise au pas, leur limitation, qui produit la lamentation des personnages et donc un sentiment de pitié chez le spectateur. Racine réduit donc la part orientale de l'histoire, qu'il compare à celle d'un autre couple tragique, Didon et Enée, dont la fin est autrement plus sanglante. Autres temps, autres mœurs. Mais cette comparaison nous fait comprendre l'importance du glissement du dionysiaque à l'apollinien¹¹¹³ dans les années 1660-1670, et même avant puisque dès 1643, Boisrobert entend donner le vrai visage de la reine de Carthage : « cette Didon chaste & genereuse qui dans les violentes recherches du plus puissant Roy d'Affrique, ayma mieux se donner la mort que de manquer à la fidelité qu'elle avoit promise aux cendres de son Espoux »¹¹¹⁴. Le devoir dominait donc la passion et si la tragédie de Boisrobert se terminait dans le sang, c'est parce qu'il n'avait pas choisi, comme Racine, qu'elle se conclue sur la mise à mort symbolique de la passion elle-même, idée bien plus abstraite qui ne correspondait pas encore aux attentes du public de l'époque.

1112 *Ibid.*, Acte V, scène 7.

1113 Il faut peut-être exclure de cette analyse globale des pièces comme *Andromaque* ou *Britannicus* où des personnages entrent dans une folie proprement dionysiaque. Mais elles font exception par rapport à une tendance que nous observons par ailleurs.

1114 « Dédicace à Madame la comtesse de Harcourt », in François de Boisrobert, *La Vraye Didon ou La Didon chaste*, [En ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513911g/>

B.1.3. CLÉOPÂTRE : LE DÉRÈGLEMENT FUNESTE

Dans *Cléopâtre*, c'est la trajectoire inverse : les deux souverains prennent le risque de s'aimer en dépit des lois et des avis du Sénat romain. La Chapelle doit s'expliquer sur le choix d'Antoine, qui a pu choquer ses contemporains :

Il y a des Gens qui ont trouvé qu'Antoine n'avait pas les sentiments assez Romains ; mais ces Gens là songent-ils que ce n'est pas un vieil Horace ny un Caton que je mets sur le Théâtre, mais l'Homme du monde le plus voluptueux & le plus aveuglé par ses passions ?¹¹¹⁵

L'histoire est alors convoquée pour justifier la décision du dramaturge : Antoine « aima mieux perdre l'Empire du Monde, que de se voir séparé quelques jours d'une femme qui peut-être ne l'aimoit point »¹¹¹⁶. Très significativement, hormis ce court passage, il n'est jamais question de Cléopâtre dans cette préface, parce qu'il n'y a même pas besoin de la défendre. Elle est Orientale et cela suffit à comprendre que son rôle est trouble, qu'elle peut feindre la passion par intérêt (Antoine lui-même connaît ses ambitions : « Tu sçay qu'elle eseroit, en flatant ma tendresse, / De l'Univers entier devenir la Maistresse »¹¹¹⁷) ou l'exprimer sans pudeur : aucun spectateur ne protestera de cela. Le conseiller d'Antoine est, comme son maître, d'une probité insoupçonnable : « je n'ay rien recherché avec tant de soin que d'en faire un Homme incapable de flater les Vices, & de servir les Passions dérégées. »¹¹¹⁸ Il s'oppose donc à toutes les figures de conseillers funestes dont nous avons déjà réalisé le portrait moral dans la deuxième partie¹¹¹⁹.

La faute d'Antoine est donc d'aimer Cléopâtre alors que ses alliés, Eros et Agrippa tentent vainement de lui faire changer d'avis :

AGRIPPA.
N'est-il pas temps, Seigneur, que l'honneur vous ramene ?
Langüirez-vous toujours dans les bras d'une Reyne,
Qui vous donne en spectacle, à l'Univers surpris,
De voir vos Etendarts sur les Tours de Memphis ?¹¹²⁰

Le monde est un théâtre où Antoine se ridiculise. Il poursuit une liaison coupable et, de cette liaison naît un brouillage politique dont le dernier vers cité reflète toute la monstruosité. Alors que César, qui aimait la même Cléopâtre dans *La Mort de Pompée*, était associée à la reine sans qu'on puisse rien en dire, la présence des insignes occidentales dans l'espace oriental est vue comme un motif de honte. Il faut dire qu'Antoine adopte une attitude asiatique en mettant en rivalité deux femmes qui l'aiment : Octavie, la Romaine, et Cléopâtre l'Égyptienne qui est associée à la même démesure que Xerxès dans *Les Perses* :

1115 Jean de La Chapelle, préface de *Cléopâtre*.

1116 *Ibid.*

1117 Jean de La Chapelle, *Cléopâtre*, Acte I, scène 4.

1118 *Ibid.*

1119 Voir deuxième partie, p. 370 et suivantes.

1120 Jean de La Chapelle, *Cléopâtre*, Acte I, scène 5.

OCTAVIE.

(...) Ces honneurs plus qu'humains que vous rendoit la Grece,
Cet Encens, ces Autels, ces noms ambitieux,
Ces Ornemens pareils à ceux qu'on donne aux Dieux
Ces pompes, ces Festins, ces superbes Voyages,
Où toujours en triomphe on portoit vos Images,
Les indignes plaisirs, l'orgueil de vostre Cour,
Font que tous les Romains détestent votre amour (...)¹¹²¹

Cléopâtre s'est hissée par des rituels fastueux au niveau des dieux et le culte qu'on lui rend en Orient est odieux aux citoyens romains qui ne tolèrent pas dans leur système politique la tyrannie. Elle apparaît ainsi comme un stéréotype de despote oriental, bouffie d'orgueil et de prétention. Son *hybris* doit être puni car elle a dépassé la limite.

Cette division en deux instances opposées, deux mondes, se trouve dans l'échange vif qui s'ensuit entre la reine d'Égypte et Octavie, délaissée par le général romain mais qui n'aborde la discussion que de manière mesurée et bienveillante, sans jamais exprimer de jalousie. C'est la parole occidentale qui vient calmer les ardeurs de la femme égyptienne et lui donner une leçon morale :

OCTAVIE.

Après tant de chagrins que m'a causez la Reyne,
Je pourrois la haïr, si je n'estois Romaine :
Mais ces dépits mortels, ces jaloux mouvemens,
Qui déchirent le cœur des vulgaires Amans,
Dans le mien tout remply du soin de ma memoire,
N'excitent aucun trouble indigne de ma gloire.
Quoy qu'Antoine pour elle ait dédaigné ma foy,
La Reyne est malheureuse, et Femme comme moy.¹¹²²

Aucune rancœur n'émane dans son discours. À la haine vengeresse, Octavie oppose une forme de solidarité féminine à peine vraisemblable, mais qui révèle sa grandeur d'âme. Ce qu'Octavie réclame est la solution adoptée dans *Bérénice* : le départ d'Antoine dans le sens inverse, d'Alexandrie vers Rome. C'est la condition pour qu'il soit sauvé sinon les armées d'Octave vont venir le pourchasser et le détruire. Cléopâtre doit donc le convaincre de partir. Mais sa réponse est cassante et pleine de mépris. Elle refuse de laisser son amant aux mains d'Octavie et annonce qu'elle va le pousser au suicide plutôt que de se rendre : « C'est là le seul party que prendroit un grand Roy »¹¹²³. Un grand roi oriental, comme Mithridate ou Sardanapale. On voit bien que les résolutions de la reine d'Égypte s'opposent à la sobriété de la Romaine. Cléopâtre égare davantage Antoine en faisant exploser sa jalousie devant lui et en exigeant qu'il réaffirme son attachement et ses serments. Elle le détourne du départ qui seul le pouvait sauver. L'ambassadeur de Rome, Agrippa, au début de la pièce suppliait déjà Antoine : « Souffrez que la Raison vous désille les yeux ». La raison ne résiste pas face à la passion qu'il éprouve pour l'Orientale. Le choix de raison voudrait qu'il favorise la politique contre l'amour, Mars contre Vénus mais il ne

1121 *Ibid.*, Acte II, scène 3.

1122 *Ibid.*, Acte IV, scène 6.

1123 *Ibid.*, Acte II, scène 3.

peut se résoudre à abandonner Cléopâtre, « Esclave infortuné d'une superbe Reyne »¹¹²⁴. Ce choix conduit les deux amants à leur perte : Antoine est résolu à combattre Rome. Alors que dans *Bérénice*, la reine de Palestine devait être accueillie, Cléopâtre devient un trophée qu'Agrippa veut rapporter à Octave pour apaiser la fureur des Romains. Elle prend alors conscience de son influence néfaste qui conduit son amant vers la mort :

CLEOPÂTRE.
À recevoir la Paix vous estiez résolu.
Malheureuse ! c'est moy qui ne l'ay point voulu.
Toûjours de vos malheurs la déplorable cause,
C'est à tous vos projets moy que le Sort oppose.¹¹²⁵

Les deux amants sont promis à la mort et savent qu'ils sont responsables de leur malheur : Antoine s'écrie dès l'Acte I : « Je l'ay bien mérité, vil Empereur sans gloire, / Qui préfère une Femme au soin de sa memoire. », tandis que Cléopâtre s'incline devant le pouvoir des dieux :

CLEOPÂTRE.
Madame, vous voyez dans mon sort déplorable,
Des vangeances des Dieux l'exemple mémorable,
Je reconnois leur main, ils ont voulu m'oster
Ces noms que mon orgueil osoit leur disputer.¹¹²⁶

Comme Xerxès, Cléopâtre admet son *hybris* et s'en repent. Elle comprend que sa démesure et ses larmes l'ont plongée dans l'infortune mais surtout ont entraîné Antoine avec elle. Le palais où il réside finit par être attaqué puis envahi. Le Romain et l'Égyptienne réagissent trop vite : comme la Cléopâtre de *Rodogune*¹¹²⁷, la reine prend du poison en croyant son amant mort, tandis qu'Antoine se transperce le flanc apprenant la disparition de Cléopâtre qui est encore vivante à cet instant. Leur passion destructrice a eu raison de leur vie. Ils meurent, comme Pyrame et Thisbé, d'un malentendu qu'un court instant de répit aurait pu lever.

Entre *Bérénice* et *Cléopâtre*, la même idée rejaillit encore et encore : la passion orientale est dévorante et l'homme raisonnable – parce que Romain – doit s'en prémunir en éloignant la tentation de lui. S'il choisit la voie vertueuse, il sera sauvé. S'il se laisse aller à son amour, il sera consumé.

B.1.4. POLYEUCTE : LA PASSION DU DIVIN

Ajoutons à cette comparaison une dernière pièce qui vient quelque peu bousculer ce paradigme : dans *Polyeucte*, la situation est très différente mais les forces en présence sont les mêmes. Le héros arménien décide de vivre passionnément sa foi. Toutes les recommandations de sa femme Pauline ou les menaces des autorités romaines n'y font rien : Polyeucte aime le ciel, d'un amour entier et destructeur qui le conduit au martyre. La pièce de Corneille s'oppose aux

1124 *Ibid.*, Acte I, scène 2.

1125 *Ibid.*, Acte III, scène 6.

1126 *Ibid.*, Acte IV, scène 4.

1127 Cléopâtre s'écrie après avoir ingéré le poison destiné à son fils : « Ma haine est trop fidèle, et m'a trop bien servie : / Elle a paru trop tôt pour te perdre avec moi ; » Corneille, *Rodogune*, Acte V, scène 4.

deux autres sur un point : elle met en contradiction les plaisirs terrestres, parmi lesquels l'amour de Pauline, et le bonheur promis hors du monde aux âmes chrétiennes. De là, une forme de fanatisme de Polyeucte, qui se jette dans la mort « comme un kamikaze », sans que son amour pour Pauline ou son devoir envers Félix, le gouverneur d'Arménie, puissent l'éloigner de son destin fatal.

Félix justement agit avec constance et ne se laisse pas attendrir par Pauline, quand elle vient demander la grâce de Polyeucte :

PAULINE.

Au nom de l'empereur dont vous tenez la place...

FÉLIX.

J'ai son pouvoir en main ; mais s'il me l'a commis,
C'est pour le déployer contre ses ennemis.

PAULINE.

Polyeucte l'est-il ?

FÉLIX.

Tous chrétiens sont rebelles.

PAULINE.

N'écoutez point pour lui ces maximes cruelles :
En épousant Pauline il s'est fait votre sang.

FÉLIX.

Je regarde sa faute, et ne vois plus son rang.
Quand le crime d'état se mêle au sacrilège,
Le sang ni l'amitié n'ont plus de privilège.¹¹²⁸

Félix, qui est le représentant de l'autorité romaine en Arménie met son rôle au dessus de tout et ne mélange pas son devoir et ses passions. Il se montre donc intraitable, pensant à la stabilité de l'Empire avant de penser aux conséquences de ses choix sur ses proches : « Les dieux et l'empereur sont plus que ma famille. »¹¹²⁹, déclare-t-il à Pauline. Polyeucte fait tout le contraire : il est frappé d'une folie mystique incompatible avec le raisonnement. Pauline déclare ainsi à son père : « Ah ! Mon père, son crime à peine est pardonnable ; / Mais s'il est insensé, vous êtes raisonnable. »¹¹³⁰ C'est le dernier espoir de Pauline pour éviter la mort de son époux. Mais Polyeucte, s'il est égaré par la passion, n'est pas attiré vers les amours terrestres comme Titus ou Antoine. Dans une tirade délibérative, il se bat contre ses désirs comme Saint-Antoine contre les tentations :

POLYEUCTE.

Source délicieuse, en misères féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés ?
Honteux attachements de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous, quand je vous ai quittés ?
Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre :
Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,

1128 Pierre Corneille, *Polyeucte*, Acte III, scène 3.

1129 *Ibid.*

1130 *Ibid.*, Acte V, scène 3.

En moins de rien tombe par terre ;
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.
Ainsi n'espérez pas qu'après vous je soupire :
Vous étalez en vain vos charmes impuissants ;
Vous me montrez en vain par tout ce vaste empire
Les ennemis de Dieu pompeux et florissants.¹¹³¹

Cette passion plus grande que toutes les passions, ce devoir plus grand que tous les devoirs dessinent une sortie par le haut, qui est la sainteté. C'est pour cela que *Polyeucte* concluait presque chaque saison de la Comédie-Française, au moment de Pâques. La pièce a valeur d'exemplum pour les spectateurs catholiques, qui peuvent voir comment un homme abandonne sa passion pour embrasser passionnément une raison qui le dépasse, d'essence divine. Polyeucte, comme Titus, choisit de nier ses affects, sa peur de la mort ou de perdre celle qu'il aime. Le chevalier romain Sévère, comme Antiochus, refuse de profiter de la situation pour séduire Pauline. Cette dernière, comme Bérénice, choisit le sacrifice d'elle-même en se faisant chrétienne. La passion de Polyeucte irradie les autres personnages et devient contagieuse : Pauline, et Félix lui-même, finissent convertis. Mais ce n'est plus la folie dionysiaque, c'est la sagesse de la religion monothéiste qui vient remplacer l'impiété des Latins. Il y a donc dans la hiérarchie que nous avons établie un autre niveau qui oppose les Romains devenus à leur tour Barbares, parce qu'ils prirent plaisir à crucifier le sauveur du monde et à donner aux lions nombre de ses disciples, et les chrétiens, peuple doux et apaisé par le chemin spirituel qu'ils ont emprunté et qui les conduit à la certitude d'une vie réellement vertueuse.

Dans le conflit entre raison et passion qui animent la tragédie classique, nous avons donc vu que les Romains agissaient toujours de manière vertueuse¹¹³² alors que les Orientales – toujours femmes dans les deux pièces *Cléopâtre* de La Chapelle et *Bérénice* de Racine – sont des figures tentatrices, qui éloignent les héros de leurs obligations morales. Le choix leur revient alors de sauver leur honneur en renonçant à la passion, comme Titus, ou d'y succomber, comme Antoine. Si l'on y ajoute Polyeucte, on aboutit à un système où la passion incontrôlée promet toujours les personnages à la destruction, à la différence que la voie choisie par Polyeucte, parce qu'elle est celle de la rédemption, ne le conduit plus au malheur mais à un bonheur au-delà de la sphère terrestre.

B.2. LA TOUTE-PUISSANCE DE L'IMPÉRIALISME ROMAIN

Nous avons établi que l'Orient était présenté dans les pièces de notre corpus comme un espace sans fondement rationnel qui le justifie. Il apparaît comme faible, dominé par de bas instincts. À l'inverse, les Romains montrent dès qu'ils en ont l'occasion leur grandeur d'âme. Il n'y a qu'à voir avec quelle dignité Pompée fait face à la mort lorsqu'il comprend que son destin est scellé :

1131 *Ibid.*, Acte IV, scène 2.

1132 À l'exception de Néron, qui a tout d'un despote oriental.

ACHOREE.

(...) Ce héros voit la fourbe, et s'en moque dans l'âme :
Il reçoit les adieux des siens et de sa femme,
Leur défend de le suivre, et s'avance au trépas
Avec le même front qu'il donnait les états ;
(...) Aucun gémissément à son cœur échappé
Ne le montre, en mourant, digne d'être frappé :
Immobile à leurs coups, en lui-même il rappelle
Ce qu'eut de beau sa vie, et ce qu'on dira d'elle ;
Et tient la trahison que le roi leur prescrit
Trop au-dessous de lui pour y prêter l'esprit.
Sa vertu dans leur crime augmente ainsi son lustre ;
Et son dernier soupir est un soupir illustre,
Qui de cette grande âme achevant les destins,
Étale tout Pompée aux yeux des assassins.¹¹³³

Voilà un homme qui sait perdre avec panache. Aucune faiblesse dans la chute, contrairement à Xerxès et ses compagnons de déroute. La grandeur du général se révèle au moment de sa mort car il sait l'accueillir stoïquement et semble déjà ailleurs, comme Polyeucte, loin de la bassesse des mortels, projeté dans l'au-delà du monde.

Les Romains sont sans aucun doute les représentants fictifs des Français, conçus comme leurs descendants directs tandis que Louis XIV se rêve en nouveau César. Pour Michèle Longino, chacun présente l'Orient pour construire leur propre vision de la « Frenchness » en utilisant le modèle romain¹¹³⁴. Les Français comme leur prédécesseurs sont dignes de régner sur le monde car ils sont par nature vertueux et sages. Toute la pièce de Corneille montre les Romains dans cette retenue : Cornélie, la veuve de Pompée, prévient César du coup qui le menace ; elle l'accusait pourtant d'avoir une part de responsabilité dans la mort de son mari, mais son devoir est de dire toute la vérité, rien que la vérité, en mettant ses passions de côté :

CORNÉLIE.

Je me jette au-devant du coup qui t'assassine,
Et forme des désirs avec trop de raison
Pour en aimer l'effet par une trahison :
Qui la sait et la souffre a part à l'infamie.
Si je veux ton trépas, c'est en juste ennemie :
Mon époux a des fils, il aura des neveux ;
Quand ils te combattront, c'est là que je le veux,
Et qu'une digne main par moi-même animée,
Dans ton champ de bataille, aux yeux de ton armée,
T'immole noblement, et par un digne effort,
Aux mânes du héros dont tu venges la mort.¹¹³⁵

La vengeance de la veuve doit s'exercer selon les codes romains et non pas par le crime crapuleux d'une conspiration égyptienne. *La Mort de Pompée* est le meilleur exemple de ce mépris constant des Romains pour le peuple oriental. César lance au général romain Septime qui a participé à la mise à mort de Pompée :

1133 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte II, scène 2.

1134 Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, op.cit.

1135 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte IV, scène 4.

CÉSAR.
(...) Allez, Septime, allez vers votre maître.
César ne peut souffrir la présence d'un traître,
D'un Romain lâche assez pour servir sous un roi,
Après avoir servi sous Pompée et sous moi.¹¹³⁶

Septime s'est déshonoré en suivant les ordres de Ptolémée et se trouve rejeté par César qui ne le considère plus comme Romain. L'idée que le peuple romain dépasse tous les autres¹¹³⁷ revient plusieurs fois dans la bouche de César, ainsi s'adressant à Cornélie :

CÉSAR.
(...) Je vous laisse à vous-même et vous quitte un moment
Choisissez-lui, Lépidé, un digne appartement ;
Et qu'on l'honore ici, mais en dame romaine,
C'est-à-dire un peu plus qu'on n'honore la reine.¹¹³⁸

Ce mépris est intolérable pour le roi d'Égypte :

PTOLEMEE.
Assez et trop longtemps l'arrogance de Rome
A cru qu'être Romain c'était être plus qu'homme.
Abattons sa superbe avec sa liberté ;
Dans le sang de Pompée éteignons sa fierté (...) ¹¹³⁹

Le meurtre de Pompée est donc conçu comme une leçon d'humilité donnée aux Romains, un acte de rébellion, un signal envoyé à l'envahisseur pour lui montrer que L'Égypte n'est pas entièrement soumise aux besoins de Rome. Mais l'arrivée de César à l'acte III produit l'exact opposé, en témoigne cette première scène de face-à-face entre Ptolémée et César :

PTOLÉMÉE.
Seigneur, montez au trône, et commandez ici.
CÉSAR.
Connaissez-vous César, de lui parler ainsi ?
Que m'offrirait de pis la fortune ennemie,
À moi qui tiens le trône égal à l'infamie ?¹¹⁴⁰

L'invitation déjà très humiliante à lui céder le trône est reçue par César comme un affront, lui qui le rattache à « l'infamie ». Les deux systèmes, République d'hommes libres contre tyrannie de despotes, s'opposent frontalement. Le ressentiment de Ptolémée s'exprime par la suite :

PTOLÉMÉE.
(...) Ici, dis-je, où ma cour tremble en me regardant,
Où je n'ai point encore agi qu'en commandant,
Je vois une autre cour sous une autre puissance,
Et ne puis plus agir qu'avec obéissance.¹¹⁴¹

Mais César reprend avec dédain en le rabaissant à nouveau :

1136 *Ibid.*, Acte III, scène 3.

1137 Attale l'énonce aussi dans *Nicomède* : « Sachez qu'il n'en est point que le ciel n'ait fait naître / Pour commander aux rois, et pour vivre sans maître. » Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte I, scène 2.

1138 *Ibid.*

1139 *Ibid.*, Acte I, scène 1.

1140 *Ibid.*, Acte III, scène 2.

1141 *Ibid.*

CÉSAR.
(...) Ô crainte ridicule autant que criminelle !
Vous craigniez ma clémence ! Ah ! N'ayez plus ce soin ;
Souhaitez-la plutôt, vous en avez besoin.
Si je n'avais égard qu'aux lois de la justice,
Je m'apaiserais Rome avec votre supplice,
Sans que ni vos respects, ni votre repentir,
Ni votre dignité vous pussent garantir ;
Votre trône lui-même en serait le théâtre ;¹¹⁴²

Le traitement est rude car on sait par ailleurs que *La Mort de Pompée* arrange César car il était son rival. Mais l'Orient devient un « théâtre » où le Romain se plaît à opprimer même les grands dignitaires orientaux. La domination de Rome semble aller de soi : l'arrivée de César rétablit la stabilité dans un monde désordonné, comme nous l'avons déjà vu à la fin de *La Mort de Pompée*. Le crime est puni par la destruction de tous les participants de la conjuration. L'ignoble action orientale est rachetée par la noble grandeur occidentale. La présence de Rome est nécessaire aux rois orientaux pour conserver leur pouvoir, comme l'expose Flaminius dans *Nicomède* :

FLAMINIUS.
(...) Comme simple Romain souffrez que je vous die
Qu'être allié de Rome, et s'en faire un appui,
C'est l'unique moyen de régner aujourd'hui ;
Que c'est par là qu'on tient ses voisins en contrainte,
Ses peuples en repos, ses ennemis en crainte
Qu'un prince est dans son trône à jamais affermi (...)¹¹⁴³

L'impérialisme remplace la force de la tyrannie pour imposer le pouvoir d'un seul. C'est la stratégie de cette puissance : plutôt que de vouloir exterminer tous les souverains de l'Orient, il faut les associer à la grandeur de Rome tout en leur laissant une juridiction sur leur royaume. Mais ils doivent constamment contenter les intérêts occidentaux et ne sont plus libres de gouverner selon leurs désirs et leurs visées individuelles. Ils ne sont plus que des administrateurs à la solde des Latins.

« Les représentations ont des fins, elles fonctionnent la plupart du temps, elles accomplissent une tâche, ou de nombreuses tâches. »¹¹⁴⁴ Puisque qu'il n'est plus à prouver l'absence de neutralité politique de cette représentation, de toute représentation : quelles sont alors les fonctions de l'Orient pour les autorités ? Si nous éviterons de parler de propagande, nous avons pu montrer que le *consensus* voulu qui se fait autour d'un modèle unique intègre le théâtre dans un dispositif plus large de justification du modèle en place. Exposer l'Orient, c'est montrer que cette représentation est bien moins riche, bien moins étonnante qu'on le dit. Que ce monde ne peut pas constituer un modèle de vie parce qu'il est délirant, qu'il s'oppose à la bienséance, aux bonnes mœurs et à la raison. C'est ce que nous avons appelé « contre-modèle éthique »¹¹⁴⁵ qui purge le spectateur de toute velléité de connaître un autre mode de vie, en agitant le despotisme oriental pour l'en

1142 *Ibid.*

1143 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte III, scène 2.

1144 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 455.

1145 Voir deuxième partie, p. 330 et suivantes.

dissuader. L'Orient décadent devient donc la justification du Même. En comparaison, l'absolutisme royal est bien plus souhaitable : il s'inscrit dans la durée, sans instabilité politique puisque la loi salique permet une transmission cadrée du pouvoir. Il garantit à tous la quiétude en évitant le désordre des guerres intestines et des coups d'État. Il repose sur la volonté de Dieu et non pas sur le caprice du despote : c'est donc un gouvernement éclairé, qui n'est pas guidé par les intérêts particuliers mais par le bien commun.

L'autre fonction de l'Orient théâtralisé est de capter ce qu'il a d'admirable, par un procédé d'appropriation que nous avons déjà commenté, pour le présenter sur la scène française. Cette transposition est l'occasion à la fois de montrer l'intelligence et la puissance du spectacle français, capable d'assimiler une autre culture pour en jouir. Et de priver l'Orient de sa superbe. Rappelons qu'à cette époque, Louis XIV ne parvient pas à tenir tête au sultan ottoman. Leur rivalité sur le plan diplomatique et politique est grande, même si ils continuent à respecter l'alliance qui relie leurs deux pays. Mais sur le plan esthétique, il n'y a qu'un maître : le Roi-Soleil. L'absence totale de représentation de l'Occident, pour des raisons déjà évoquées, laisse le champ libre à la figuration de l'Orient comme un espace contrôlé par la subjectivité française. Pour Saïd, les Européens ont conçu « l'Orient comme le lieu propre à incarner l'infini sous forme finie »¹¹⁴⁶ Cette idée est fondamentale : l'Empire ottoman est au moins dix fois plus grand que la France en 1680. Mais par l'art de la réduction propre au théâtre, il tient sur une scène de quelques pieds. Dans cet espace réduit, le peuple et ses représentants orientaux deviennent des fantoches, des figures à « deux dimensions », qui n'impressionnent plus grand monde. Dans ces conditions, on obtient « un Orient qui naît une deuxième fois, sous la forme de la volonté européenne de le gouverner ». Le rapport des Romains à l'Orient est celui que Louis XIV aimerait pouvoir imposer, s'il n'en était retenu par l'hégémonie de la Sublime-Porte. Cette limite à un pouvoir qui se veut absolu crée une frustration qui se trouve calmée sur le plan esthétique où la domination culturelle française est totale, puisqu'elle ne souffre d'aucune concurrence. L'art peut s'enorgueillir de posséder l'éclat ottoman sans devoir subir sa puissance, contrôlé par les techniques et les règles qui le transposent, comme les détails des plafonds de Versailles qui font figurer des Orientaux soumis face à la grandeur de la Monarchie. L'espace esthétique apparaît donc comme une revanche pour la société française – revanche illusoire et maigre consolation qui ne change en rien la réalité : la France ne peut s'imposer ni au Levant, ni dans les Indes orientales.

On comprend donc pourquoi l'objectif de la scène de Guénégaud n'est pas de figurer l'Orient dans sa réalité : au-delà des contraintes techniques, un *consensus* se crée autour d'une idée atrophiée de l'Orient, telle qu'elle apparaît dans la comédie ou dans la tragédie. La société de Louis XIV prend un doux plaisir à dominer cette matière orientale et la rabaisser car cela lui permet en miroir de s'admirer, de s'autojustifier par la contemplation de ce contre-modèle

1146 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 124.

barbare. Le plaisir du spectateur est alors de dominer le monde qui est présenté à ses pieds – ou sous ses yeux, s’il est au parterre –, même si ce monde est imparfait. C’est l’un des principes sur lequel repose l’art dramatique : nous acceptons de croire aux actions des hommes sur scène pour voir comment ils jouent leur partition dans ce monde circonscrit, nous vivons ces actions par procuration, dans une position confortable : par le pacte de vraisemblance qui nous lie à la scène, nous pouvons jouir d’une hypothèse de vie mise en jeu, nous regardons cette boîte où des hommes évoluent et se débattent avec leur destin. Les plus grands monarques semblent alors bien médiocres, comme l’exprime Santillane quand il découvre le sultan :

SANTILLANE.

De l’air qu’on en parlait dedans le pays nôtre,

Je croyais le Grand-Turc deux fois plus grand qu’un autre (...) ¹¹⁴⁷

L’Orient dans la comédie devient un espace que l’on traverse aisément, dans la tragédie se réduit à un palais à volonté ¹¹⁴⁸ pour cause d’efficacité dramatique. Le spectateur est donc un sorte de dieu omniscient qui entre dans une contemplation du monde absolue, c’est-à-dire sans liens avec ce qui se joue, et le domine. Lorsque ces hommes sont orientaux, les spectateurs obtiennent une satisfaction supplémentaire : l’orientalisme invite à « connaître l’Orient comme un tout car il vous est confié en tant qu’Occidental », écrit Saïd. Il est appréciable de recevoir un si bel objet. Le spectateur le regarde de haut, le comprend car cet objet est simplifié, essentialisé, réduit à des types et des fonctionnements mécaniques : le discours théâtral conduit à des affirmations totalisantes sur la colère, la manipulation, la cruauté, la concupiscence orientales. Ces idées reposent sur une « cohérence interne » qui se construit « en dépit, ou au-delà, ou en l’absence, de toute correspondance avec un Orient “réel” » ¹¹⁴⁹. Pour Pierre Martino, l’Orient est offert à tous :

Ainsi fut mise à la portée de tous une image de l’Orient, bien déformée, il est vrai, par son passage à travers de multiples intermédiaires, mais d’une simplicité et d’une généralité si commodes qu’elle était parfaitement intelligible. ¹¹⁵⁰

La représentation donne le moyen, même au plus ignorant, de contrôler un monde entier qui lui échappe.

1147 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 5.

1148 Voir deuxième partie, p. 263 et suivantes.

1149 *Ibid.*, p. 35.

1150 Pierre Martino, *L’Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 136.

CHAPITRE 2 – L’ORIENT THÉÂTRAL, MIROIR DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE

Après les tentatives du premier dix-septième depuis *La Soltane* qui sont parvenues à l’exposition d’un certain exotisme oriental en proposant l’expérience du voyage exotique sur scène, on constate que le voyage en tant que tel disparaît et que l’action dramatique se sédentarise dans un unique lieu qui n’est d’ailleurs plus exotique puisqu’il correspond dans la très grande majorité au palais à volonté. La structuration du théâtre autour des doctrines de l’Académie le cloisonne en un espace unique, limité par des règles de fonctionnement quasi immuables. En 1680, l’Orient apparaît comme irréprésentable : éthiquement, il porte avec lui des valeurs en complète opposition avec celles du Grand siècle. Scéniquement, il demande un raffinement et une précision esthétiques que les comédiens de Guénégaud ne peuvent ou ne souhaitent se permettre. Le ballet ou l’Opéra innovent sur scène pour donner à voir des espaces exotiques de plus en plus spectaculaires, jusqu’à l’*Europe galante* de Houdar de la Motte et aux *Indes galantes* de Rameau, mais le théâtre se positionne différemment, se retranchant sur ce qui fait sa particularité : le texte dramatique.

Nous allons voir à présent que ce geste d’extrapolation ne concerne pas uniquement le costume ou la scène mais peut être appliqué à la séance théâtrale dans son ensemble. Sur le plan dramaturgique, comme l’écrit Martino, « ces œuvres prouvent la naissance d’un goût littéraire, encore incapable de prendre la forme qui lui conviendrait. »¹¹⁵¹ En conséquence, si l’Orient extrapolé est une affaire d’accord esthétique entre Français sur ce qu’il doit, peut être et sera, alors ce monde disparaît derrière son image, son mirage. Il n’est plus servi par la représentation pour être découvert mais reconstruit dans un univers qui se donne l’apparence de la diversité mais revient toujours au Même.

Pour traiter ce sujet résolument moderne, on se tourne donc vers des formes déjà éprouvées et acceptées par la société. La machine esthétique-politique à l’œuvre sous le règne de Louis XIV transforme l’Autre en Même, par sa tendance à unifier tout ce qui apparaît comme extravagant pour le faire entrer dans le rang. La complexité culturelle, sociale, politique se trouve réduite, résumée à une matière assimilable pour la société. Il y a donc aussi extra-spoliation ou appropriation culturelle de la matière orientale par la société française. Au théâtre ce processus d’assimilation passe par les mots qui actent la disparition de l’Orient en tant qu’espace de l’Autre. Tout revient au Même, c’est-à-dire à un schéma connu et reconnu qui évoque dans un miroir bien peu déformant les réalités de la monarchie française.

1151 *Ibid.*, p. 36.

A. LA MISE À DISTANCE DE LA RÉALITÉ ORIENTALE

Ainsi nous effaçons le temps et abrégeons
Les distances, et sur des coquilles nous vogueons –
Car vouloir est pouvoir –, portant l’imaginaire
De région en région, de frontière en frontière.

William Shakespeare, *Périclès, Prince de Tyr*, 1608.¹¹⁵²

Il est à doubter [que] bien tost il touche le noble pays
d’Aultrice et apres, toute la chrestienté.

Texte anonyme de 1526 à propos de la menace turque.¹¹⁵³

Le théâtre produit un double mouvement, contradictoire : par sa fonction de représentation, il rapproche du spectateur ce qui est hors de scène, ce qui est autre. C’est ce que la citation de Shakespeare met en lumière en dévoilant l’invraisemblance du projet. Car rapprocher ce qui est loin produit un rapport à la réalité qui est anti-naturel : le spectateur est au plus près de l’événement, sans attente et sans parcours, il jouit de la familiarité et de la concentration des éléments scéniques exotiques sans effort, et il obtient la satisfaction de voir ce qui n’est pas là. Mais par un processus d’appropriation et de transformation que nous avons commencé à mettre au jour, le théâtre éloigne tout autant la réalité concrète de cette chose qui n’est pas là, lui enlevant en grande partie son caractère exotique. C’est en cela que l’on peut dire que le monde oriental au XVIIe siècle est obscène. Car il contient des éléments qui devraient être, selon les règles en vigueur, « hors de scène ». Sauf que les dramaturges, Racine le premier, souhaitent montrer cette altérité inouïe, propre à renouveler l’intérêt des spectateurs.

Il faut donc que la scène prenne ses distances avec l’Orient pour l’exposer. On sait que Monsieur Jourdain, qui ne s’est pas méfié, en est devenu mahométan, et les relations de voyage avertissent les lecteurs du prosélytisme de la religion ennemie : quand un chrétien met les pieds dans une mosquée, il y a fort à parier qu’on tentera de le convertir à l’islam avant qu’il en sorte. Il est donc nécessaire de trouver la juste distance et le dispositif qui convienne pour rendre visible ce qui ne devrait pas l’être. Le théâtre des années 1680 se nourrit de ce double sentiment : l’Orient est à la fois trop loin des Français, qui demandent que l’on rapporte tous les objets et coutumes qui le rendent présent dans leur quotidien, et trop proche militairement car la menace des armées turques de 1682 à 1683 est de plus en plus concrète.

C’est dans cette attente paradoxale que notre corpus se déploie : il crée à la fois un écart indispensable avec la réalité suggérée et favorise dans le même temps l’adéquation ou l’adhésion entre l’image orientale et la réalité du spectateur. Ce tour de passe-passe permet à la matière

1152 Cité par Véronique Lochert, « Le théâtre à l’épreuve du voyage en France et en Angleterre dans la première moitié du XVIIe siècle », *Théâtre et voyage, op.cit.*, p. 237.

1153 Cité par Frédéric Tinguely, « La peur du Turc (XVIe-XVIIIe siècle) », *op.cit.*, p. 292.

française de remplacer la réalité orientale, mise à distance par la scène. La recherche d'exotisme ne vise donc pas à recréer un monde oriental cohérent en 1680, mais à exposer une image grotesque ou inquiétante de l'Orient, placé aux antipodes des valeurs françaises, et à se servir de cette image pour mettre en question les sujets sociaux et politiques qui « travaillent » la société française. L'Orient n'a alors plus rien à faire dans cette équation. Il disparaît.

Il faudra se demander enfin pourquoi les spectateurs, dont certains peuvent être plus connaisseurs du sujet oriental que les comédiens, se contentent d'une réalité dont la forme est aussi imparfaite.

A.1 UN MONDE AUSSI SÉDUISANT QU'INDÉCENT

Nous avons déjà montré que le monde oriental était imprésentable : en plus des difficultés techniques pour figurer l'exotisme, les personnages qui le peuplent posent des problèmes de bienséance. L'image des deux Égyptiennes qui se déchirent à main nue à la fin de *L'Étourdi* en est le meilleur exemple :

MASCARILLE.

La fin d'une vraie et pure comédie ;
La vieille Égyptienne à l'heure même...

CÉLIE.

Hé bien?

MASCARILLE.

Passait dedans la place, et ne songeait à rien,
Alors qu'une autre vieille assez défigurée,
L'ayant de près, au nez, longtemps considérée ;
Par un bruit enroué de mots injurieux,
A donné le signal d'un combat furieux :
Qui pour armes pourtant, mousquets, dagues, ou flèches,
Ne faisait voir en l'air que quatre griffes sèches ;
Dont ces deux combattants s'efforçaient d'arracher,
Ce peu que sur leurs os les ans laissent de chair :
On n'entend que ces mots, chienne, louve, bagace.
D'abord leurs escoffions ont volé par la place,
Et laissant voir à nu deux têtes sans cheveux,
Ont rendu le combat risiblement affreux.¹¹⁵⁴

L'oxymore pose les deux États extrêmes de l'Orient : tantôt effrayant et tantôt ridicule, aussi menaçant par sa proximité que familier. Mais, tandis que dans les années 1670-1680 l'Europe, et la France, subissent à la fois une invasion militaire et culturelle de l'Empire ottoman, le modèle véhiculé apparaît comme dangereusement séduisant. Politiquement, il inspire la peur, instaurant une instabilité permanente dans un espace régi par la manipulation, mais aussi du dégoût voire du rejet face au déferlement de violence sanguinaire et de sexualité débridée. Et pourtant, l'engouement pour l'Orient est indéniable. Quelque chose attire l'œil et la curiosité du public, en quête de nouveauté. Comme l'écrit Pierre Martino :

1154 Molière, *L'Étourdi*, Acte V, scène 9.

L'ensemble avait cet attrait piquant de n'évoquer aucune des civilisations connues et de ne point représenter les mœurs habituelles des héros de roman ;¹¹⁵⁵

Le soleil oriental éblouit le public et suscite la rêverie et l'admiration en tant qu'espace de l'excès, de la magnificence sans limite, de la coexistence des contraires (plaisirs corporels et sobriété religieuse, violence cruelle et douceur du harem, force et faiblesses) propres à nourrir le processus tragique en provoquant terreur et pitié. Le dramaturge répond donc à cette attente en composant des pièces à sujet oriental et se confronte à la difficulté de montrer l'obscène. À plus de trente ans d'écart, Tristan et Racine doivent se justifier de présenter un monstre sur scène, preuve que cela ne va pas de soi et qu'il faut pouvoir s'expliquer au nom de la morale pour ne pas donner l'impression de valoriser le contre-modèle éthique. Dans tous les écrits orientalistes, fictionnels ou non, les auteurs se plaisent à intégrer les éléments les plus scandaleux de la violence et de la sensualité de l'Orient mais évitent le reproche de la frivolité en plaçant ces contre-exemples sur le terrain moral pour viser à l'édification du lecteur, au théâtre du spectateur.

Il y a donc quelque chose qui résiste à la scène de théâtre, à la fois matériellement et spirituellement : c'est la radicale altérité de l'Orient. Ou plutôt, en inversant la proposition, l'Orient théâtralisé et fantasmé devient un mode de résistance pour les dramaturges, les comédiens et le public, qui permet de contourner quelque peu l'interdit. Ce « Far East du Grand Siècle »¹¹⁵⁶ s'oppose à tout ce qui constitue les valeurs et l'esthétique de l'absolutisme du Roi-Soleil. L'Orient agit comme un contre-modèle éthique capable de susciter la terreur et la pitié parce que le spectateur a justement, à titre de comparaison, sa propre expérience sociale et politique, qui lui semble bien plus souhaitable. On ne reviendra pas sur tous les aspects de violence et de chaos que porte la tyrannie du sérail, que nous avons déjà amplement traités. L'autre radical qu'est l'Orient s'apparente donc à une « erreur », une « déviation » de ce que doit être un royaume et un gouvernement vertueux. Les héros occidentaux qui se sont laissés tenter par l'Orient (ou plutôt par l'Orientale) se trouvent rapidement punis, comme Antoine qui cède aux charmes de Cléopâtre et s'éloigne de son essence romaine pour embrasser le crime (« Je voy de mon amour toute l'ignominie. »¹¹⁵⁷) avant de recevoir son châtiment, qu'il accepte d'ailleurs (« Je l'ay bien mérité, vil Empereur sans gloire, / Qui préfère une Femme au soin de sa memoire. »¹¹⁵⁸). Il y a donc bel et bien un parallèle entre la séduction de la femme orientale et du modèle oriental dans son ensemble. Dans les deux cas, le Français doit résister malgré l'attrait, au nom d'un attachement à la logique et à la morale occidentales. C'est ce que fait Titus, qui parvient à renoncer à Bérénice, incarnation de la femme orientale à laquelle Racine donne pourtant un caractère plein de rationalité et de modération ; il conserve ainsi sa place et sa légitimité dans l'espace politique

1155 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 256.

1156 Expression de Jean Emelina, citée par Sylvie Requemora-Gros. « Les "turqueries" : problèmes de définition d'une vogue théâtrale en mode mineur », op.cit.

1157 Jean de La Chapelle, *Cléopâtre*, Acte I, scène 1.

1158 *Ibid.*, Acte I, scène 4.

romain et la tentation s'éloigne avec le départ de Bérénice. L'Orient et l'Occident se trouvent à nouveau séparés et la pièce se clôt dans une quiétude qui a pu décevoir les spectateurs avides de sensations fortes.

Racine renouvelle déjà la *catharsis*, qui se teinte d'exotisme : non seulement la tragédie exhorte à s'éloigner des passions destructrices mais elle invite aussi à éviter leur source venue de l'Est. L'image allégorique de l'Orient devient cette femme alanguie étendue sur un sofa, proie prédatrice dont le voyageur imprudent ferait mieux de se méfier. Monsieur Jourdain lui aussi s'est laissé convertir en un rien de temps aux croyances et aux luttes des infidèles : ce prosélytisme est diablement efficace. L'honnête homme doit donc jouir à bonne distance de cet espace dangereux, puis souhaiter ne jamais le voir apparaître dans son quotidien et prier pour sa destruction totale au nom de la morale. Cette mise à distance de l'espace passionnel favoriserait dans les mentalités la survalorisation du système monarchique de Louis XIV, qui se veut construit sur la stabilité et la rationalité.

A.2. L'INVENTION DE LA DISTANCE

La fin du Grand Siècle est un moment très important de vulgarisation des connaissances dans tous les domaines de l'esprit humain. La géographie ne déroge pas à cette règle et de nombreux ouvrages sont publiés pour permettre au grand public de découvrir par les cartes et atlas la surface du globe et la diversité des continents, comme *La Géographie universelle* de Duval (1658), *La méthode pour apprendre facilement La Géographie* de Robbe (1678) et *L'Introduction à la géographie* de Sanson (1681) par exemple. Tous ces supports donnent une vision plus concrète aux Français de ce qui les environne et de ce que les voyageurs rapportaient par les mots, restant assez abstraits et parfois sujets à des divagations imaginaires jusque-là.

Alors que dans le dictionnaire de Richelet, le terme d'« espace » n'était défini que par le synonyme d'« étendue », on trouve trois définitions dans celui de Furetière :

ESPACE, subst. masc. signifie en general, Estenduë infinie de lieu. La puissance divine remplit un espace infini, elle pourroit creer plusieurs mondes dans cet espace : c'est ce que les Theologiens appellent espaces imaginaires, (...).

ESPACE, se dit en particulier d'un lieu determiné, étendu depuis un point jusqu'à un autre, soit qu'il soit plein, soit qu'il soit vuide. L'espace corporel est celui qui est occupé effectivement par un corps. Espace purement local est l'intervalle qui est entre les trois dimensions, longueur, largeur & profondeur, quand même le corps que nous concevons qui l'occupe seroit destruit, & qu'il seroit entierement vuide.

ESPACE, se dit aussi d'un intervalle de temps. Dans l'espace d'un siecle. Dans tout cet espace de temps il n'a pü faire que cet ouvrage.¹¹⁵⁹

1159 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, op.cit.

De ces trois définitions, on peut établir d'abord une forme de modernité scientifique puisque le terme devient un moyen d'évoquer, en astrophysique, l'univers et son étendue infinie. Mais la deuxième définition ouvre également une nouvelle dimension puisque de l'étendue plane, on passe à la conception « en 3D », longueur, largeur et profondeur. Cette définition annonce peut-être aussi une autre façon de concevoir la scène de théâtre, qui n'est plus une surface plate, mais un lieu occupé par des corps (ceux des acteurs, mais aussi ceux des spectateurs jusqu'à 1759), un lieu avec des pleins et des vides, un lieu en relief (et qu'il faut mettre en relief par une scénographie). Mais tout cela est anachronique en cette fin de siècle. La troisième définition est tout aussi intéressante : elle met sur le même plan l'espace et le temps, et c'est d'ailleurs plutôt dans ce sens qu'au XVIIe siècle, on parle d'espace : pour évoquer une durée, un laps de temps. Mais cette mise en parallèle rappelle également la seconde préface de *Bajazet* que nous nous devons d'analyser dans cette perspective.

Rappelons que le XVIIIe siècle, à la suite de la Renaissance, manifeste un fort intérêt pour les pièces retrouvées sur les sites antiques. La collection du roi s'étoffe peu à peu, des missions archéologiques vers l'Est sont organisées pour aller quérir et acheter, à un prix élevé si besoin, des objets et œuvres d'art de l'époque gréco-romaine qui seront ensuite stockés dans les cabinets royaux. On pourrait dire que les dramaturges classiques font de même sur le plan littéraire : ils parcourent les ouvrages des grands historiens de l'Antiquité à la recherche de sujets propres à émouvoir le public de l'époque et ne manquent jamais l'occasion de citer leurs sources dans les préfaces de leurs pièces pour justifier leur entreprise et répondre par avance ou par contrecoup aux critiques malveillantes.

Victor Hugo, dans la préface des *Orientales*, écrit cette phrase célèbre : « Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. »¹¹⁶⁰ Notre étude toute entière tend à nuancer cette affirmation en montrant que l'orientalisme ne peut être en aucun cas enfermé dans le siècle romantique. Significativement, les cabinets royaux accueillent de plus en plus de pièces venues d'Orient dès le milieu du XVIIIe siècle. Et les dramaturges, Molière et Racine en premier lieu, se tournent eux aussi vers le monde oriental pour trouver de nouvelles intrigues dans les années 1660-1670. Il faut garder ce glissement à l'esprit lorsque l'on aborde la seconde préface de *Bajazet*, écrite en 1672 par Jean Racine.

Voici ce que l'homme de théâtre écrit, semble-t-il pour se justifier contre les cabales que la pièce a rencontrées :

Quelques lecteurs pourront s'étonner qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente, mais je n'ai rien vu dans les règles du poème dramatique qui dût me détourner de mon entreprise. À la vérité, je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des héros sur le théâtre qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les

1160 Victor Hugo, préface de *Les Orientales*, Paris, J. Hetzel, 1868, p. 2.

personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : major e longinquo reverentia. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps, car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues.¹¹⁶¹

À la lecture de ces quelques lignes, on serait tenté de parler de manifeste théâtral et de placer cette préface à la même place que celle de Cromwell le fut pour le XIXe siècle. Le dramaturge répond donc à des critiques qui pourraient être formulées sur la proximité historique de la pièce qu'il a écrite. Racine sort alors l'argument imbattable de la tradition. En effet, *La Poétique* d'Aristote ou les autres textes théoriques qui encadrent le théâtre classique ne mentionnent pas d'interdit « temporel » quant au choix du sujet. Il faut éviter de brusquer la bienséance, d'enfreindre la sainte règle des trois unités mais personne n'a mentionné que le sujet devait être forcément puisé dans l'Antiquité. Il y a donc en quelque sorte un vide juridique, qui offre à Racine l'occasion de faire jurisprudence en créant un nouveau modèle de tragédie : la tragédie orientale.

Est-il vraiment le premier ? Nous avons listé toutes les pièces qui le précèdent : Gabriel Bounyn, Hardy, Scudéry, Mairet, Tristan, et tous les autres sont déjà passés par ce chemin. Mais Racine ne les cite pas. Il préfère à ceux-là le grand Eschyle, qui avait composé *Les Perses* quelques années après la victoire grecque de Salamine à laquelle le dramaturge avait contribué en tant que soldat. On ne peut faire plus grande proximité entre l'événement et sa transposition scénique, de sorte que toute la pièce n'expose ni ne raconte la bataille (que les spectateurs athéniens connaissaient parfaitement) mais ses conséquences tragiques pour l'armée vaincue.

Racine va donc plus loin qu'Eschyle en présentant sur scène les événements de la Sublime-Porte seulement trente ans après et en faisant figurer des personnalités turques réelles (bien que très largement fantasmées) sur scène. C'est alors que la distance intervient, comme seconde justification au projet du dramaturge. Celui-ci se pose en conseiller avisé d'un « auteur » anonyme qui aurait l'idée saugrenue de créer une pièce qui prendrait place « dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie ». Racine l'incite à s'en garder, tout comme de l'idée de « mettre des héros sur le théâtre qui auraient été connus de la plupart des spectateurs ». On penserait spontanément que c'est au regard des difficultés que Molière a rencontrées lorsque ses comédies s'approchaient d'un peu trop près d'un personnage de cour ou d'une institution reconnue que le tragédien formule cet avis. Dans une logique de prudence qui caractérise ce parfait courtisan, qui écrit toujours pour plaire, quant à lui.

Mais Racine propose une autre justification : il se place derrière la formule latine (« major e longinquo reverentia. ») issue des *Annales* de Tacite¹¹⁶², faisant appel à l'argument d'autorité pour être inattaquable. Cette citation, que l'on pourrait rendre par la traduction suivante : « L'éloignement augmente le prestige. », concerne dans le texte d'origine l'armée ennemie, que

1161 Jean Racine, préface de *Bajazet*.

1162 Tacite, *Annales*, I, 47, Paris, Les Belles lettres, 1966.

l'on juge toujours supérieure qu'elle n'est réellement. Racine l'utilise sur un plan esthétique pour établir que l'artiste doit proposer au spectateur un dispositif optique particulier, qui lui permet de différencier ce qui se trouve sur scène et ce qui se trouve « d'ordinaire » dans notre quotidien. C'est ici une première idée extrêmement féconde : l'art dramatique doit être considéré « d'un autre œil », alors que toutes les théories classiques s'évertuent à réduire la distance ressentie par le spectateur entre la chose représentée et sa possibilité d'existence réelle. Mais Racine ne questionne pas la vraisemblance, il met cette obligation sur le plan du « respect », de la considération pour le héros. La formule paradoxale « On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous » exprime une conception du personnage tragique déjà présente dans La Poétique d'Aristote, qui établit qu'il ne doit pas faire partie du commun. L'Oriental est assez loin pour être respectable, ce qui changera par la suite au XVIIIe siècle selon Pierre Martino :

On avait d'abord entouré d'une certaine admiration respectueuse les rares visions qui venaient de l'Asie ; l'éloignement, les périls de la navigation et du voyage donnaient aux hommes d'Orient une sorte de prestige qui, pendant longtemps, incommoda la verve des auteurs comiques. Puis l'Oriental, au XVIIe siècle, ne fut guère connu (on l'a déjà fait remarquer) qu'avec la figure du Turc ; or ce qu'on savait de l'histoire ottomane et des janissaires ne poussait guère les Français à se moquer : le Turc était trop puissant pour paraître ridicule; et par là même, au contraire, il satisfaisait leur idéal tragique.¹¹⁶³

Selon Martino, lorsque les Turcs battent en retraite dans la confusion que l'on connaît après l'échec du siège de Vienne, c'est un mythe qui s'effondre : le redoutable Oriental est une figure de carton, que la comédie va s'approprier pour en faire un (puis plusieurs) type(s). La faiblesse prête à rire, comme la culture de ces personnages fantasques. L'exotisme en tant que mouvement esthétique et intellectuel se développe véritablement au XVIIIe siècle, ce qui peut expliquer pourquoi Saïd applique l'orientalisme aux œuvres de ce siècle, car l'Orient devient la chasse gardée et le terrain d'affrontement de l'Angleterre et de la France. Il devient objet d'étude et de convoitise, quand il était sujet de destruction et d'admiration au siècle précédent.

La tragédie orientale ou exotique permet donc de retrouver la splendeur antique : Racine choisit de se placer dans la sphère esthétique, en taisant la question politique de son choix. Il est certainement plus sûr de figurer des rois d'Orient que le roi de France. Molière lui-même avait peut-être cru que la distance entre Jourdain et le roi était suffisante pour éviter l'analogie mais il s'était trompé. La tragédie classique va « voir ailleurs », détourne le regard de l'espace politique pour jeter un regard espacé vers l'Orient ou l'Antiquité, car la distance temporelle et la distance géographique ont finalement le même effet : « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps ». Racine se place sous l'angle de la réception : « le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. » C'est en jouant sur ces deux notions de distance (temporelle et géographique) que

1163 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 226.

le dramaturge peut parler à son public. Christian Biet considère en effet cette « esthétique de la distance » comme intimement liée au genre tragique. En effet, « grâce à cette distance et à cette double référence, la tragédie peut parler du temps présent tout en évitant d’y prendre absolument et directement place. »¹¹⁶⁴ Il voit entre ces deux temps une « perpétuelle interaction »¹¹⁶⁵ qui se construit sur un jeu entre la référence antique et son analogie avec l’époque du spectateur. Il y a une contradiction apparente puisque « l’ “hellénité” ou la “romanité” permet la distance »¹¹⁶⁶ et il y a pourtant « adéquation de cette distance au réel du spectateur et de l’auteur »¹¹⁶⁷. L’écart géographique ou temporel, que Racine juge nécessaire, ne sert pas uniquement à redonner de l’éclat à une situation qui serait sinon trop proche de la réalité quotidienne du spectateur : cet écart est un « espace de réflexion » pour faire jouer l’univers de la représentation avec « l’univers moderne ». Le « hiatus » qui en résulte constitue selon Christian Biet un « plaisir nouveau »¹¹⁶⁸ pour le spectateur qui a un rôle actif dans le décryptage de ce qui est montré sur scène ou plutôt de ce qui n’y est pas : l’actualité dans ce qu’elle a de plus inavouable, rendue lisible et lissée par la mise à distance.

On voit dans l’analyse de cette préface que Racine trouve une solution que ses contemporains se refusaient pour s’emparer de la matière orientale : la médiatisation du sujet qui, éloigné de la scène, peut être contemplé sans danger et dans toute son étendue. C’est la problématique fondamentale de l’appropriation culturelle qui se pose donc en même temps que celle de la posture de l’observateur : se tenir à distance de cette altérité radicale ou l’incorporer comme réalité familière ? Comment assimiler l’inassimilable Orient ?

C’est un obstacle de taille que rencontre aussi le voyageur qui tente de proposer la relation de son expérience au lecteur français. Comme pour le spectateur qui se déplace sans quitter son fauteuil¹¹⁶⁹, le voyageur d’Orient doit faire partager son exploration à une personne qui n’a rien vu. Il passe par le biais de descriptions très complètes qui construisent un panorama général de l’espace représenté. Chardin propose par exemple dans sa préface d’aborder « de tout ce qui pouvait mériter la curiosité de notre Europe, touchant un pays que nous pouvons appeler un autre monde, soit pour la distance des lieux, soit pour la différence des mœurs et des maximes... »¹¹⁷⁰ Nous avons déjà cité les titres à rallonge qui tentent de lister par le menu tous les sujets qui seront traités dans la relation publiée. Il s’agit non seulement d’informer mais aussi d’étonner le lecteur, tout en conservant sa confiance. En 1684, Thévenot se sent l’obligation de justifier dans sa préface la nouveauté de certains éléments qu’il porte à la connaissance du grand public :

1164 Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Colin, 1997, p. 68.

1165 *Ibid.*, p. 67.

1166 *Ibid.*, p. 68.

1167 *Ibid.*

1168 *Ibid.*

1169 Voir sur le sujet Sylvie Requemora-Gros et Loïc P. Guyon, « Voyage et théâtre de l’Antiquité au XIXe siècle », *op.cit.*

1170 Préface du *Journal du Voyage du chevalier Chardin en Perse*, *op.cit.*

Au reste il ne faut pas s'étonner de trouver tant de choses dans ce livre dont les auteurs qui ont traité des Indes orientales n'ont rien écrit ; la seule curiosité et la passion d'apprendre faisaient voyager celui-ci [l'auteur du livre], et le négoce ou les emplois ont fait voyager la plupart des autres : en sorte que étant distraits par leurs occupations, ils n'ont pu s'appliquer à la recherche d'une infinité de choses.¹¹⁷¹

Thévenot insiste donc sur sa proximité avec le sujet traité, gage de l'authenticité de son écrit. Sa posture n'est pas celle d'un commerçant qui voit les choses de loin mais d'un chercheur qui braque son appareil optique sur l'Orient et prend le temps de l'observer pour le comprendre. Levi-Strauss lie également la connaissance d'une culture à la question de la distance, à la fois historique et spatiale dans *Race et histoire* : il liste trois types de cultures. La première est contemporaine mais lointaine, la seconde se trouve dans le même espace mais a disparu, la dernière est lointaine et passée. Or, les hommes font l'erreur de confondre les deux premières catégories en construisant des rapports analogiques entre des cultures qui n'ont rien à voir : on cherche le Moyen Âge en Orient¹¹⁷² ou on tente de comprendre le grec et le latin à l'aide du sanskrit¹¹⁷³. L'orientaliste trouve dans la matière orientale l'occasion de redécouvrir une culture perdue, qui aurait été préservée parce que l'histoire se serait arrêtée. C'est ce que met au jour Edward Saïd : la religion musulmane par exemple ne peut se réinventer selon le penseur Abdallah Laroui car elle est enfermée dans des dogmes an-historiques. Ainsi, « l'islam moderne ne serait rien de plus qu'une version répétée d'islam ancien » parce que « la modernité était moins un défi qu'une insulte pour l'islam »¹¹⁷⁴. C'est une « culture incapable d'innovation »¹¹⁷⁵ L'Orient devient donc « une espèce d'abstraction idéale et immuable »¹¹⁷⁶ qui aide « l'esprit à rendre plus intense son sentiment intime de lui-même en dramatisant la distance et la différence entre ce qui est proche et ce qui est éloigné. »¹¹⁷⁷ De manière significative, l'orientaliste Lane prend une position distanciée face aux expériences qu'il narre, où il refuse de participer comme personnage : à cette condition, selon Saïd, « il peut conserver son statut d'observateur hors du temps »¹¹⁷⁸.

Dans de nombreuses pages de *L'Orientalisme*, on retrouve cette nécessité de prendre de la distance avec le monde oriental pour le rendre moins vivant et complexe, et ainsi plus abstrait et observable, coupé de sa réalité socio-culturelle. Levi-Strauss prend un exemple que les érudits du Grand Siècle ne pouvaient connaître : celui du train. Pour apprendre un système civilisationnel complexe, un observateur doit prendre le temps d'étudier les éléments d'une culture extérieure. Mais il le fait à la manière d'un voyageur de train qui scruterait un autre voyageur allant dans le sens inverse. Le point de contact est tellement court qu'il ne permet pas de connaître l'autre. Si le

1171 Cité par Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 49.

1172 Claude Levi-Strauss, *Race et histoire*, Gallimard, 1953, p. 28.

1173 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 181.

1174 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 436.

1175 *Ibid.*, p. 496.

1176 *Ibid.*, p. 39.

1177 *Ibid.*, p. 112.

1178 *Ibid.*, p. 290.

train va dans le même sens (si la culture que l'observateur considère progresse dans le même sens et avec les mêmes valeurs que sa propre culture), on aura alors l'impression de comprendre cette autre civilisation¹¹⁷⁹. Cela montre tout le relativisme qu'il y a dans l'approche d'une autre culture : on ne (re)connaît que ce qui va dans notre sens.

C'est pour cette raison que la tâche de « consultant » du chevalier d'Arvieux lorsqu'il est sollicité par le roi pour aider Molière et Lulli à créer la turquerie du Bourgeois gentilhomme trouve rapidement ses limites : il valide l'aspect extérieur des costumes et partage quelques coutumes spectaculaires qui nourriront l'écriture et les chorégraphies du spectacle, faisant gagner un temps précieux aux artistes en leur transmettant un savoir de première main. Mais d'Arvieux ne peut transmettre tout ce qu'il a pris le temps d'apprendre sur la Turquie. Il écrira pour cela ses *Mémoires*. L'expérience esthétique à laquelle il contribue par son érudition reste bien incomplète et ne permet en aucun cas de prétendre connaître avec précision l'espace ottoman.

Alors que naît une conception nouvelle de l'espace, le théâtre qui est un lieu de coïncidence du temps et du lieu fictionnels tente de transposer ce qui est loin pour le rendre plus proche des spectateurs. Mais le monde oriental doit donc être tenu à distance et continuera de l'être au XVIIIe siècle. Candide ne préfère pas cultiver son jardin loin de Constantinople et de ses « têtes proprement empaillées qu'on allait présenter à la Sublime-Porte » ? La mise à distance spatiale et spirituelle à laquelle invite Voltaire, pourtant passionné par l'Orient, guide l'homme raisonnable vers une contemplation à bonne distance du désastre turc. Le *logos* permet de garder la tête froide face au brûlant Orient : transposer en mots les réalités orientales, c'est contrôler leurs ébullitions, les enrober de mots pour les rendre présentables, explicables, lisibles.

B. L'APPROPRIATION PAR LE LANGAGE

Guyonnet de Vertron, historiographe du Roy et membre de l'Académie Royale, se plaît dans un article du *Mercurie Galant* à imaginer un monde sans « s » :

(...) Le Sopha, le Serrail, la Sultane, Soliman, & le Salamalec chez le Turc, le Sophy & le Schac chez les Perses, & parmy les Indiens le Samorin, seroient autant de contes, sans la Lettre S, qui les fait connoître par les récits veritables qu'elle en fait ; ou du moins toutes ces choses, comme les précédentes, changeroient de noms ; ainsi le Soleil, cet Astre qui a esté adoré par les Égyptiens, n'auroit plus le sien. (...)¹¹⁸⁰

On connaît la capacité du français à absorber les mots des autres langues pour les faire siens. C'est ainsi qu'un certain nombre de termes arabes sont devenus communs pour nous comme « guitare », « orange » ou « jupe ». Ce procédé naturel de la langue française fonctionne à plein régime dans la période d'orientomanie que nous étudions avec l'entrée au dictionnaire de

1179 Claude Levi-Strauss, *Race et histoire*, op.cit., pp. 43-44.

1180 *Extraordinaire du Mercurie Galant*, quartier de janvier 1684, tome 25, pp. 114-132.

nombreux mots comme « divan », « café », « douane »... Dans *Ibrahim ou L'Illustre bassa*, une des sources de Molière, Madeleine de Scudéry n'hésite pas vanter l'effet des « mots turquesques comme Allah », « qui doivent passer plus pour des embellissements que des défauts », et de citer d'autres mots comme « cimeterre », « bassa », « muphti »...

L'assimilation langagière procède paradoxalement par une mise à distance du mot oriental réel, réinterprété phoniquement (comme le mot « tordjman » qui devient « truchement ») puis resémantisé (le « sofa » n'a plus rien de politique, il est un meuble de salon confortable) ; même l'Ottoman est réifié, devenant une toile de soie puis le fameux canapé ovale (l'ottomane, féminisation qui apporte tout l'imaginaire voluptueux du harem). Les termes turcs deviennent finalement des mots comme les autres, intégrés au tissu verbal unifié et normé que les dictionnaires de l'époque (celui de Richelet ou de Furetière) construisent. Une recherche sommaire permet de voir que le turban, le cimeterre, le satrape, l'alcoran ont déjà trouvé place dans les articles de ces dictionnaires.

Dans le seul théâtre autorisé en langue française de Paris, le Turc et son langage trouvent un espace de choix pour se développer. Outre l'histoire et l'habit, la langue elle-même qui est l'élément premier du spectacle dramatique est travaillée par les dramaturges, surtout dans la comédie. Dans la tragédie, l'interprétation et la diction des comédiens tend à adoucir les paroles des Orientaux représentées : on se souvient de l'éloge du jeu de Champmeslé dans *Bajazet* par Robinet, « en Turc aussi doux qu'un Français / En musulman des plus courtois ». On voit donc que la scène de Guénégaud procède à une récupération de la langue orientale – principalement ottomane – pour la transmettre aux spectateurs à travers un filtre langagier particulier.

B.1. LES BORBORYGMES RAFFINÉS DU BARBARE ORIENTAL

La question de la langue est centrale dans la compréhension de l'Autre. C'est au XVII^e siècle que se développe largement l'enseignement des langues orientales en France, nous l'avons vu. Pierre Martino compte et liste une vingtaine d'ouvrages de grammaires orientales entre 1630 et la fin du siècle¹¹⁸¹. L'érudit, qui se devait, à la Renaissance, de maîtriser avant tout des langues anciennes, se retrouve à les maîtriser toutes, comme le pédant Pancrace dans *Le Mariage forcé* qui souhaite savoir dans quelle langue Sganarelle veut converser avec lui et en énumère une bonne dizaine – dont l'hébreu, le syriaque, le turc et l'arabe – avant de comprendre qu'il veut lui parler en français¹¹⁸². Ceux qui pratiquent les langues orientales sont de plus en plus nombreux, preuve à la fois de cet appétit de connaissance du monde asiatique, d'un début d'orientalisme savant qui passe en grande partie par la philologie selon Saïd et de ce désir de maîtriser la communication

1181 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 144.

1182 Molière, *Le Mariage forcé*, Scène 4.

avec cette autre partie du monde, qui devient un partenaire diplomatique et économique inévitable.

Michèle Longino parle d'une « colonisation de l'imaginaire français » à l'œuvre dans les années 1670. Nous lui avons donné pour notre part le nom d'« orientomanie ». *Le Bourgeois gentilhomme* serait la « pièce jalon », représentative de ce changement du rapport à l'Autre puisque son intrigue « repose entièrement sur un dispositif interculturel : des Français se déguisent en Turcs. Ils s'habillent comme eux, se comportent comme eux, parlent leur langue et convoquent des marqueurs culturels comme les tapis de prière, les derviches voire le Coran lui-même, réduit au statut de simple accessoire. »¹¹⁸³ Il y a dans cette pièce une appropriation culturelle de l'Orient qui n'est plus à prouver et dont nous avons déjà fait l'analyse scénique, au travers notamment de la cérémonie turque, qui comporte des éléments véridiques grâce à l'expertise du chevalier d'Arvieux¹¹⁸⁴.

Le brouillage de la communication est un des moteurs comiques de l'Acte IV, lorsque Jourdain se trouve face à deux prétendus étrangers, Cléonte qui se fait passer pour le fils du Grand-Turc et Covielle qui joue le rôle de diplomate traducteur entre les deux parties. À première vue, les paroles prononcées par Covielle semblent complètement fantaisistes, une suite de phonèmes rugueux et de répétitions ridicules à souhait : « Ossa binamen sadoc babally oracaf ouram. » Comme l'explique Michèle Longino : « les sons proviennent d'un répertoire phonétique arabo-ottoman établi comme opposé au système phonétique français »¹¹⁸⁵. Mais, dans ce galimatias, certains termes nous semblent plus familiers à l'oreille comme « salamalequi », qui rappelle la formule arabe de salutation. Il y a aussi une retranscription de vrais mots ou expressions tirés du turc comme « belmen » (« je ne sais pas ») ou « yoc » (« non ») pour créer une langue en trompe-l'œil, ces quelques ajouts véritables rendant crédible l'ensemble du discours prononcé. Cette volonté d'imitation de Molière a été rendue possible par l'expertise du chevalier d'Arvieux, qui maîtrise les langues orientales et est associé par le roi au dramaturge pour créer la comédie-ballet. Mais le langage s'éloigne de sa réalité quand il tombe dans la bouche de Monsieur Jourdain qui lance des « Strouf, strif, strof, straf » et parle italien ou latin (« Mahameta per Iordina ») en croyant parler turc.

L'utilisation du latin nous renvoie à cette compréhension de l'Orient comme espace immuable que nous avons déjà mise au jour au théâtre comme dans les devises des blasons des carrousels : le turc est associé à la langue des origines, la langue racine que Molière se plaît à écorcher dans la bouche de ses faux médecins et de ses pédants dès qu'il le peut. Thévenot, au chapitre X de sa *Relation* précise que « la langue turque est une langue premiere & originaire, c'est à dire qui n'est

1183 Michèle Longino, « Le “Mamamouchi” ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », in Sylvie Requémora-Gros, Loïc P. Guyon (dir.), *Voyage et Théâtre*, *op.cit.*, p. 71.

1184 Voir première partie, p. 109 et suivantes et deuxième partie, p. 247 et suivantes.

1185 Michèle Longino, « Le “Mamamouchi” ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », *op.cit.*, p. 77.

point dérivée d'aucune des langues Orientales ou Occidentales, desquelles nous avons connaissance »¹¹⁸⁶. Cette langue fantaisiste se retrouve aussi dans *Le Sicilien*, lorsque Hali commence à chanter sous le balcon d'Isidore :

HALI.
(...) Chiribirida ouch alla,
Star bon Turca,
Non aver danara
Ti voler comprara,
Mi servir a ti,
Se pagar per mi,
Far bona accina,
Mi levar matina,
Far bolear caldara,
Parlara, parlara,
Ti voler comprara.¹¹⁸⁷

Après les premiers mots difficiles à comprendre, on peut se hasarder à traduire la suite de la façon suivante : « Je suis un bon Turc ; Je n'ai pas d'argent. Veux-tu m'acheter ? Je te servirai si tu paies pour moi. Je fais bonne cuisine, je me lève matin, je fais bouillir chaudron. Parle, parle : veux-tu m'acheter ? » Dans le dernier couplet, les paroles changent soudain :

HALI.
Chiribirida ouch alla,
Mi ti non comprara,
Ma ti bastonara,
Si, si, non andara,
Andara, andara,
O ti bastonara.¹¹⁸⁸

Et le spectateur peut encore comprendre : « Moi je ne t'achète pas, mais je te bastonnerai, Oui, si tu ne pars pas, pars, pars, ou je te bastonnerai. » Les mots donnent l'impression d'être inconnus mais le sens reste évident car ils s'apparentent au français et deviennent transparents (« bastonara » est d'autant plus évident que Jourdain se fait battre pendant que le Muphti prononce ce mot).

Cet étrange italien tire le turc moliéresque vers une autre langue de l'époque, que l'on appelle « lingua franca » ou « sabir ». Ce mélange de toutes les langues latines (français, espagnol, italien) et de l'arabe est pratiqué dans tous les ports de Méditerranée pour commercer et se comprendre au-delà des barrières culturelles. On peut se demander comment Molière a pu la connaître. Peut-être que son père, tapissier de son état, donc marchand comme celui de Jourdain, le pratiquait dans son commerce ordinaire ou peut-être que le dramaturge l'a découverte pendant sa tournée dans le Sud-Ouest entre 1645 et 1656. Il y a une troisième possibilité : Molière ne cache pas qu'il s'inspire assez largement d'une scène de la pièce de Rotrou, *La Sœur*, jouée 1647 et reprise par sa troupe en 1662, puisqu'il cite à l'identique une réplique « turque » du texte : « Acciam croc

1186 Jean Thévenot, *Relation d'un voyage fait au Levant, op.cit.*, p. 68.

1187 Molière, *Le Sicilien*, Scène 8.

1188 *Ibid.*

soler... Moustapha guidelum », qui voulait dire chez Rotrou : « Moustapha, partons » mais est utilisée ici sans aucune logique (le nom de Moustapha n'a rien à y faire puisqu'aucun personnage ne porte ce nom). C'est un clin d'œil ou un hommage que le dramaturge fait à Rotrou dont l'influence est réelle puisqu'on retrouve plusieurs personnages qui partagent le même nom, des plaisanteries et des jeux de mots similaires chez les deux auteurs. Citons un des passages de la pièce de Rotrou pour analyser comment la langue orientale est exposée :

ERGASTE.

Ossasando, nequet, nequet, poter lever cosir Nola ?

HORACE.

Sachina, Basumbasce, agrir se.

ERGASTE.

Il dit qu'on vient par mer sans passer par Venise.

ANSELME.

T'en a-t-il pu tant dire en si peu de propos ?

ERGASTE.

Oui, le langage turc dit beaucoup en deux mots.¹¹⁸⁹

Molière reprend aussi cette plaisanterie dans l'échange entre le fils du Grand-Turc et Jourdain. L'intégration d'un jargon oriental dans le texte théâtral ne date pas d'hier. On en trouve déjà trace dans un pièce médiévale datant du XIIIe siècle, *Le Jeu de Saint-Nicolas* de Jean Bodel, lorsque Tervagans, une sorte de faux dieu, lui aussi emporté par la colère s'écrie : « Palas aron ozinomas Bnske bano tudan donas Gohe amel cla orlay Brec hé pan taras ta y. » Ce à quoi le personnage du Prud'homme répond : « Rois que voloit il ore dire ? », car les paroles sont de fait bien difficiles à saisir. C'est le roi qui joue alors le rôle de truchement : « Preudom, il muert de duel et d'ire / De che c'a Dieu me suis turkiés »¹¹⁹⁰, que l'on pourrait traduire par « Prud'homme, il crève de douleur et de colère / Parce que je me suis tourné vers Dieu ». Mais la volonté de Bodel est peut-être ici de reproduire l'arabe, selon Pierre Martino, là où Molière est conscient de sa totale infidélité par rapport à la langue orientale, qui s'éloigne donc dans sa réalité de la scène française, remplacée par la langue de turquie :

Molière, certain que son public ne s'apercevrait aucunement de cette macédoine linguistique, et encore une fois, en conformité avec la vérité de ses personnages, s'est donc surtout mis en peine de sonorités extravagantes, dont "cacaracamouchen" et "mamamouchi", par lui-même notamment soulignés, sont les spécimens hilarants.¹¹⁹¹

La pièce de Jean Rotrou n'est pas la seule source de ce turc de cuisine. Six ans avant *Le Bourgeois gentilhomme*, Montfleury, ennemi de Molière à l'époque, l'utilisait copieusement dans *La Fausse Turquie*. C'est cette fois dans la bouche de Gusman, déguisé en sultan, que des paroles tout aussi ridicules sont proférées :

1189 Jean Rotrou, *La Sœur*, Acte III, scène 4, *op.cit.*

1190 Cité par Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 9.

1191 *Ibid.*, p. 226.

GUSMAN.
Biradam sourk dermak galera gourдини.

SANTILLANE, à Fabrice.
Que vous dit-il ?

FABRICE.
Il veut que vous soyez puni.

(...)

SANTILLANE.
Encor, que vous dit-il ? Qu'il paraît en colère !

FABRICE.
Il dit que promptement on vous mène en galère,
À grands coups de gourдин.

SANTILLANE, se mettant à genoux.
Je l'entendais fort bien.
Ah ! Monsieur le Grand-Turc, que l'on n'en fasse rien ;¹¹⁹²

L'absurdité vient du fait que, contrairement à la pièce de Molière, le Grand-Seigneur sache parler un français parfait mais change de langue quand il s'emporte ou quand il en vient à menacer Santillane. La langue de ce dernier, par une logique d'inversion propre à la comédie, devient étrangère :

FABRICE.
Ce langage est pour eux de l'Hébreu :
Mais le Grand-Turc et moi nous l'entendons un peu.¹¹⁹³

En réalité, ce turc-là est si transparent que la dupe en saisit tout le sens : « Je l'entendais fort bien. » Le spectateur n'aura pas non plus de mal à traduire le mot « gourдини » et à comprendre ses conséquences scéniques, toujours dangereuses pour Santillane. Les paroles de Gusman en turc sont souvent des ordres de mise à mort. Le Grand-Turc, d'un mot, peut supprimer un homme :

GUSMAN.
Mic molucmok sin croch.

SANTILLANE, à Fabrice.
Que jargonne-t-il tant ?
Que vous dit-il encor ?

FABRICE.
Qu'on vous pend en sortant,
Si vous n'y faites rien.¹¹⁹⁴

D'une phrase, il peut s'approprier la femme d'un autre :

GUSMAN.
Cascadraga lek bruk sem bulmek soch varé.

SANTILLANE, à Fabrice.
Que diable dit-il là ?

FABRICE.
Qu'elle est fort à son gré,
Qu'il s'en veut divertir.¹¹⁹⁵

1192 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 5.

1193 *Ibid.*, Acte II, scène 1.

1194 *Ibid.*, Acte III, scène 5.

1195 *Ibid.*, Acte II, scène 6.

La retranscription des sons orientaux par les auteurs occidentaux passe par une recherche de la disharmonie. Alors que le *hiatus* est interdit dans la poésie classique car il blesse l'oreille, la langue ottomane en est truffée, groupant des sons voyelles ou pire des sons consonnes à la suite. Ces sons gutturaux et désagréables tranchent avec la description que fait Thévenot de la langue :

elle est fort grave & agreable , & aisée à apprendre, mais elle n'est guere ample & il luy manque beaucoup de mots qu'elle emprunte de l'Arabe & du Persan, mais avec ce secours & cet ornement, on la peut nommer tres-ample & tres-riche.¹¹⁹⁶

Qu'elle soit facile à apprendre, Monsieur Jourdain nous en donne la preuve puisqu'il est capable juste après la cérémonie de donner des leçons de turc à sa femme :

MONSIEUR JOURDAIN.
Mamamouchi, c'est-à-dire en notre langue, Paladin.

MADAME JOURDAIN.
Baladin ! Êtes-vous en âge de danser des ballets ?

MONSIEUR JOURDAIN.
Quelle ignorante ! Je dis Paladin ; c'est une dignité dont on vient de me faire la cérémonie.¹¹⁹⁷

Qu'elle manque d'ampleur lexicale semble être contredit par la formule comique de Covielle qui prétend qu'elle « dit beaucoup en peu de paroles »¹¹⁹⁸, comme si un mot prononcé par le fils du Grand-Turc exigeait un développement explicatif en français, montrant son insuffisance. Il n'y a dans tous les cas rien de grave dans la langue maniée par ces pseudo-Turcs. Le spectateur la trouvera agréable, non pas à l'oreille, mais pour la drôlerie qu'elle produit scéniquement. La transformation de traitement de la matière orientale est le signe d'une évolution profonde dans le rapport à l'Autre qui devient plus familier et donc plus comique : si on se rit de l'Oriental en 1670, on s'en moque de plus en plus ouvertement à mesure que son pouvoir décroît, en particulier après le déroute de l'armée ottomane en 1683. On fait passer les Turcs pour des figures bouffonnes qui s'agitent pour un rien et ne s'expriment que par borborygmes inintelligibles. On les insulte copieusement : « Ah ! le pandard de Turc », « scélérat », « infâme », « homme sans foi », « voleur », s'écrie Géronte dans *Les Fourberies de Scapin*, tandis que Santillane lance : « Ah ! maudit godenot, chien de Turc, nez de singe, / Fagot emmailloté de guenillons sans linge »¹¹⁹⁹. Pourquoi se priver puisque le Turc n'est pas là ?

Tout en devenant de plus en plus familière, la langue turque résiste et garde une part de son mystère : on voit dans les pièces comiques de notre corpus qu'il faut à chaque fois un représentant occidental traducteur, Covielle ou Fabrice, pour jouer le rôle de passeur du sens. La distance entre ce qui est prononcé et ce qui est dit laisse place à des quiproquos, des erreurs d'interprétation, des écarts comiques qui rejettent la langue étrangère hors de la sphère du commun. Le turc reste considérée par certains comme la langue de l'entourloupe et de la duperie. Celui qui l'ignore

1196 Jean Thévenot, *Relation d'un voyage fait au Levant, op.cit.*, p. 68.

1197 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte V, scène 1.

1198 *Ibid.*, Acte IV, scène 4.

1199 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 6.

s'expose à ne pas saisir la totalité des enjeux de la situation et à se retrouver dans un contexte qui lui est défavorable :

un simple vernis lexical ottoman n'est plus suffisant. Il leur [les Français] faut parler couramment pour être à même de négocier les traités officiels. Cela impose une connaissance sans faille des deux langues mais aussi des deux cultures.¹²⁰⁰

C'était ce qui s'était passé lors des audiences de Soliman Aga. La présence du dénommé La Fontaine complique la conversation plus qu'il ne la fluidifie. C'est un homme de confiance, le chevalier d'Arvieux, qui prend le relais et parvient à améliorer les choses. On soupçonne le truchement de défendre les intérêts de la porte et de travestir la vérité d'un discours afin de contrôler et détourner les tenants et les aboutissants de la conversation :

Le Bourgeois gentilhomme met en évidence la complexité de ce problème de traduction, et nous permet de nous interroger sur la manière employée à l'époque par les Français pour répondre aux problèmes posés par la barrière de la langue dans leurs nombreuses négociations avec les Ottomans.¹²⁰¹

C'est pour cette raison, rappelle Michèle Longino, que Colbert décide de créer exactement au même moment que la comédie de Molière, en 1669, l'école des jeunes de langue à Istanbul : l'enseignement émane des instances françaises, les élèves formés – d'abord étrangers puis français vers 1720 – reçoivent donc une formation d'interprète commune, réglée, organisée par la France et deviennent des soutiens diplomatiques fiables de la monarchie. L'écart entre le mot et son sens se réduit.

L'appropriation du langage oriental se fait donc en parallèle sur la scène comique et sur la scène internationale. La seconde appropriation a pour but de réduire l'écart entre la connaissance française et la pratique réelle de la langue, tandis que la première vise au contraire à exploiter tout le potentiel burlesque du quiproquo, renouvelé par la bizarrerie des coutumes matérialisées par ce charabia divertissant. Le spectateur de 1680 a conscience qu'il n'entend pas réellement des mots turcs et en rient. Mais il n'a aucun moyen de savoir, à moins d'avoir voyagé, si la caricature est grossière ou reflète ne serait-ce qu'une part de vérité de la culture représentée. L'image qui en résulte est celle d'un barbare. Rappelons que le mot était employé par les Grecs pour désigner tout ce qui ne provenait pas de leur civilisation. Il avait été formé par la répétition de l'onomatopée « bar », son grossier et quasi animal censé imiter toute parole étrangère non-grecque.

Mais cette idée doit être immédiatement nuancée car la langue turque apparaît aussi dans son raffinement. Elle nourrit formidablement un Jourdain qui montre un appétit débordant d'apprendre. Dès le début de la pièce, le personnage principal se positionne comme un enfant dont le cerveau est une page blanche prête à recevoir tout le savoir du monde. Un rien lui semble nouveau, tout le régale, même le latin devient une langue exotique pour lui. Cette ignorance

¹²⁰⁰ Michèle Longino, « Le “Mamamouchi” ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », *op.cit.*, p. 72.

¹²⁰¹ *Ibid.*

insondable du bourgeois sera analysé dans une autre partie, mais on peut d’ores et déjà relever que le manque de connaissance des codes de la classe qu’il désire intégrer est le ressort principal de la pièce, du début jusqu’à la fin.

La naïveté de Jourdain en fait un client idéal pour la bourle orientale. Mais la duperie ne se fait pas seulement aux dépens de Monsieur Jourdain : il y a quelque chose de touchant à observer ses réactions émerveillées face à cette nouvelle langue. Il goûte aux mots orientaux, les passe et les repasse dans sa bouche comme un enfant qui apprend ses premières syllabes¹²⁰². Dans ce monde du Même, Jourdain est le seul qui ait un peu d’ouverture d’esprit, contrairement à sa femme qui n’accepte la culture orientale que quand elle perçoit son rôle de masque sous lequel se trouve sa propre culture. Jourdain est réellement en quête de l’Autre inaccessible : la noblesse, l’Orient. Il est prêt à quitter ses cadres de référence, à se réinventer là où la société entière se complait à rire de ses errances.

Au contact de Jourdain, la langue turque apparaît comme une langue distinguée, peut-être même trop raffinée pour être entendue par le commun des mortels, si l’on en croit les formules de politesse du fils du Grand-Turc (« que la pluie des prospérités arrose en tout temps le jardin de votre famille »¹²⁰³) que Jourdain tente maladroitement de reprendre au dernier acte : « Madame, je vous souhaite toute l’année votre rosier fleuri. »¹²⁰⁴

Ce discours « fleuri » rend la prose turque ridicule par l’autre extrême : ampoulée et abstraite, elle s’éloigne aussi de la réalité pour aller planer dans un ailleurs poétique qui n’est pas sous la juridiction de la comédie. Ce style est déjà bien connu au XVIIe siècle et peut-être même par Molière. Les expressions emplies de sagesses orientales s’échangent dans les salons et seront bientôt compilées par Antoine Galland dans *Les Paroles remarquables, les bons mots et les maximes des Orientaux*¹²⁰⁵. Pierre Martino explique que ces pensées « s’étaient assez vite répandues pour qu’on aimât leur style figuré, leur manière originale d’exprimer par de vives images les idées les plus abstraites »¹²⁰⁶. C’est exactement ce qui fait rire dans des formules comme « que le Ciel vous donne la force des lions et la prudence des serpents »¹²⁰⁷. Elles ne sont pas si éloignées de la réalité diplomatique, puisqu’une lettre traduite du Dey d’Alger au roi de France datant du 23 septembre 1674 se termine en ces termes : « Dieu veuille le combler de prospérité & de bonheur, & affermir ses pas dans les sentiers de la droiture. »

1202 Voir sur ce sujet la très belle analyse d’Hélène Merlin-Kajman, « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au XVIIe siècle » in *Dix-septième siècle*, 2004/2 (n° 223), pp. 317-332, [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-2-page-317.htm> (Consulté le 23/04/2018)

1203 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte V, scène 4.

1204 *Ibid.*

1205 Antoine Galland, *Les Paroles remarquables, les bons mots et les maximes des Orientaux*, Paris, Simon Bernard et Michel Brunet, 1694.

1206 Pierre Martino, *L’Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 157.

1207 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte IV, scène 4.

Le caractère indirect et parfois codé du langage oriental se retrouve aussi dans le discours des Égyptiens de comédie : Damis, déguisé dans la scène 18 de *La Rue Saint-Denis*, utilise le bonne aventure pour avouer à demi-mot son amour pour Margot¹²⁰⁸ sans que son rival, Guindé, ne se doute rien. On se souvient que Sganarelle, dans *Le Mariage forcé*, restait perdu après avoir entendu les révélations des deux Gitanes sur son futur mariage : « Peste soit des carognes, qui me laissent dans l'inquiétude ! »¹²⁰⁹

C'est dans *L'Étourdi* que l'opposition entre ces deux modes, direct et indirect, du discours apparaît le plus nettement. Célie utilise le langage codé des Orientaux pour donner des gages de son amour pour Lélie à Mascarille sans que son maître s'en aperçoive :

CÉLIE.

Sous quel astre ton maître a-t-il reçu le jour ?

MASCARILLE.

Sous un astre à jamais ne changer son amour.

CÉLIE.

Sans me nommer l'objet pour qui son cœur soupire,
La science que j'ai m'en peut assez instruire ;
Cette fille a du cœur, et dans l'adversité,
Elle sait conserver une noble fierté,
Elle n'est pas d'humeur à trop faire connaître,
Les secrets sentiments qu'en son cœur on fait naître :
Mais je les sais comme elle, et d'un esprit plus doux,
Je vais en peu de mots vous les découvrir tous.

MASCARILLE.

Ô! merveilleux pouvoir de la vertu magique !

CÉLIE.

Si ton maître en ce point de constance se pique,
Et que la vertu seule anime son dessein,
Qu'il n'appréhende pas de soupirer en vain ;
Il a lieu d'espérer, et le fort qu'il veut prendre
N'est pas sourd aux traités, et voudra bien se rendre.¹²¹⁰

Mascarille et Célie se sont compris car ils ont cet esprit de traverse qui caractérise les Orientaux dans la comédie. À l'inverse, Lélie, l'étourdi de la pièce, ne maîtrise jamais le sous-entendu et l'art de la parole manipulatrice : ses mots sont trop clairs pour pouvoir tromper quiconque. Il est en cela un pur Occidental et a besoin systématiquement qu'on lui explique tout ce qu'il y a à comprendre :

LÉLIE.

S'il est ainsi j'ai tort ; mais qui l'eût deviné ?

MASCARILLE.

Il fallait, en effet, être bien raffiné.

LÉLIE.

Tu me devais par signe avertir de l'affaire.

1208 Charles Chevillet de Champmeslé, *Œuvres complètes de Monsieur de Champmeslé, La Rue Saint-Denis*, scène 18, [En ligne], URL : <https://books.google.fr/books?id=3fAFAAAAQAAJ&>

1209 Molière, *Le Mariage forcé*, Acte I, scène 6.

1210 Molière, *L'Étourdi*, Acte I, scène 4.

MASCARILLE.

Oui, je devais au dos avoir mon luminaire.¹²¹¹

Lélie semble dire qu'il faut le guider dans le brouillard du langage oblique sous peine de le perdre en route et qu'il s'écrie soudain : « C'est de l'hébreu pour moi, je n'y puis rien comprendre. »¹²¹²
Dans une autre scène, il ne parvient pas cette fois à comprendre l'écart qu'il y a entre le discours calomnieux de Mascarille sur Célie et la réalité, et entre dans une colère terrible :

LÉLIE.

Langue de serpent fertile en impostures,
Vous osez sur Célie attacher vos morsures !
Et lui calomnier la plus rare vertu,
Qui puisse faire éclat sous un sort abattu !

MASCARILLE.

Doucement, ce discours est de mon industrie.

LÉLIE.

Non, non, point de clin d'œil, et point de raillerie ;
Je suis aveugle à tout, sourd à quoi que ce soit ;
Fût-ce mon propre frère, il me la payeroit ;¹²¹³

Incapable de saisir les enjeux de la situation, Lélie est face à sa langue comme Jourdain face à celle des deux pseudo-Turcs : vulnérable et désarmé. Contrairement au spectateur qui, informé et sachant lire entre les lignes, se sent bien plus malin que le naïf.

Le turc reste donc suspendu entre plusieurs contradictions : entre l'archaïsme du latin et les néologismes moliéresques, entre la gravité de la parole qui tue et les balbutiements innocents de l'enfance, enfermé dans ses deux extrêmes, tantôt barbare et tantôt exquise au point d'être diaphane. Contrairement à la lingua franca, la langue parlée sur scène ne signifie plus rien, elle s'éloigne de sa fonction communicationnelle. Les mots orientaux sont renvoyés à leur parfaite inutilité, borborygmes insignifiants participant à l'image bouffonne que l'on aimerait voir des Ottomans. Dans une assistance où les Asiatiques sont toujours absents, l'affaire reste entre Français. Le seul exemple d'un partage extra-culturel de la pièce pendant notre période est celui de la représentation du *Bourgeois* donnée à la Comédie-Française en présence des envoyés du Siam en 1686. On peut se demander ce que ces gens venus d'ailleurs pensèrent d'une nation capable de railler si fort ce qui n'appartient pas à ses codes. Ici encore, l'idée qu'il est inconvenant d'exposer le ridicule oriental à des Orientaux, qui sont toutefois culturellement très éloignés des Turcs, n'effleure même pas l'esprit des organisateurs français. Cela montre que la cour est définitivement recroquevillée sur elle-même et que l'Autre, dans ces conditions, n'entre que très peu dans l'équation.

L'autre idée importante à retenir, qui prolonge notre démonstration sur la distanciation de la langue et de la matière orientales, c'est la présence du traducteur qui devient indispensable pour donner sens à la parole étrangère. Le signe n'existe jamais sans son explication immédiate :

1211 *Ibid.*, Acte I, scène 6.

1212 *Ibid.*, Acte III, scène 3.

1213 *Ibid.*, Acte III, scène 4.

SANTILLANE.

Le mouchoir !

DOM CARLOS, dans l'entrée.

Je ne puis plus m'empêcher de rire.

GUSMAN.

Savez-vous ce que c'est, lourdaud ?

SANTILLANE.

Non.

GUSMAN.

C'est-à-dire,

Le signal précédent du nocturne plaisir.¹²¹⁴

Santillane, ignorant comme il est des codes ottomans dans le harem, ne connaît pas la coutume du mouchoir (qui consiste à laisser tomber le tissu devant la femme que le sultan a choisie pour la nuit). Or, pour qu'il soit humilié, et poussé dans la jalousie la plus extrême, il doit comprendre la signification de l'allusion. Il faut donc traduire pour lui ce qui n'est pas clair. Le Turc (comme langue et comme personnage) ne peut plus exister de lui-même, il a besoin de l'action d'un médiateur, truchement interne (Covielle, Fabrice ou même Scapin) ou externe (Molière), qui contrôle, en toute ignorance, son sort. Pour Michèle Longino, Jourdain est « colonisé » par le modèle aristocratique mais aussi par le faux langage de Covielle. Il ne fait que « recracher » alors que Covielle invente et maîtrise ces sons, « il jouit d'un complet contrôle sur la situation de communication. »¹²¹⁵

B.2. LA CONVERSION DE LA PAROLE ORIENTALE EN LANGUE COURTOISE : LE FRANÇAIS UNIVERSEL

Nous entrevoyons donc le problème que pose la transposition des langues orientales sur scène dans notre corpus : le transfert qui se met en place en faisant passer des mots d'une sphère géoculturelle à une autre n'est pas neutre. Il ne cherche pas à restituer le sens ou l'esprit du turc mais à le remplacer par un simili-turc adapté aux codes du spectateur de l'époque.

Dans la comédie, on assiste dans les quelques exemples que nous venons de donner à un phénomène d'hybridation, c'est-à-dire de mélange linguistique qui transforme la matière orientale. Comme un produit coupé, elle devient moins pure, moins authentique. Elle est remplacée par un ersatz que le spectateur goûte pourtant avec plaisir. Mais les exemples de comédie sont les processus les plus libres et les plus abouties d'intégration de la parole étrangère dans le discours théâtral. La tragédie se contente, comme nous l'avons vu à propos du décor, de citer l'Orient et sa géographie pour donner au spectateur une impression exotique aisément. Comme l'explique Michèle Longino¹²¹⁶, le titre de la pièce de Corneille, le « Cid », est

1214 Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 6.

1215 Michèle Longino, « Le "Mamamouchi" ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », *op.cit.*, p. 76.

1216 Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du Cid », *op.cit.*

directement tiré de l'arabe « Sidi » qui veut dire « seigneur ». Mais le mot s'est transformé, comme tous les mots étrangers qui entrent dans les dictionnaires de Richelet ou Furetière, il a pris une graphie occidentale pour devenir une conquête lexicale française, une prise de guerre¹²¹⁷.

La métaphore militaire est à peine exagérée car les pays européens se livrent dans les années 1670-1680 une guerre culturelle pour imposer leur rayonnement. Le français est largement parlé dans les cours étrangères et a déjà remplacé le latin : « Le français apparaît comme une nouvelle jeunesse de la civilisation : il modernise les qualités latines. Il est clair, il est solide, il est sûr : et il est vivant. »¹²¹⁸ Il est la langue de la diplomatie et de la galanterie. Louis XIV et ses contemporains le considèrent en cette fin de siècle comme une langue universelle : « La langue française est désormais le point de communication de tous les peuples de l'Europe, et une langue que l'on pourrait appeler transcendantelle... » écrit Pierre Bayle dans un de ses articles¹²¹⁹.

Dans *Le Sicilien*, Adraste déroule tout un protocole de séduction (le baisemain, les discours plein de sous-entendus subtils) qui est du goût d'Isidore et beaucoup moins de Dom Pèdre, qui invoque ses manières d'Oriental pour critiquer celle d'Adraste :

DOM PÈDRE.

La manière de France est bonne pour vos femmes ; mais pour les nôtres, elle est, un peu, trop familière. (...)

ISIDORE.

Qu'en dites-vous ? ce gentilhomme me paroît le plus civil du monde, et l'on doit demeurer d'accord que les François ont quelque chose en eux de poli, de galant, que n'ont point les autres nations.

DOM PÈDRE.

Oui ; mais ils ont cela de mauvais, qu'ils s'émancipent un peu trop, et s'attachent, en étourdis, à conter des fleurettes à tout ce qu'ils rencontrent.¹²²⁰

Molière n'est pas si loin de la réalité de l'époque puisque, au moment de la révolte des Siciliens contre les Espagnols en 1675, révolte que la France soutient contre son ennemi, les soldats – et le maréchal de Vivonne le premier – profitent de leur présence sur l'île pour entretenir un commerce amoureux avec les filles et les femmes, ce qui déplaît fortement aux Siciliens dont la jalousie est proverbiale¹²²¹. Face aux manières brutales et lourdes de Dom Pèdre, Molière se plaît donc à vanter le style galant de ses compatriotes, qui sont présents dans la salle pour applaudir sa pièce et cet hommage appréciable. Mais au-delà d'une flagornerie amusante, le dramaturge met en évidence une opposition et une hiérarchie entre la parole orientale et la parole française. Il semble que tous les personnages réellement orientaux tentent de fuir leur style et leur langage pour adopter celui des nobles de cour : l'esclave turc Hali ne peut s'empêcher de glisser des vers blancs à douze

1217 Voir sur ce sujet, Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du Cid », *op.cit.*

1218 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 46.

1219 *Nouvelles de la République des Lettres*, Novembre 1685 ; cité par Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 47.

1220 Molière, *Le Sicilien*, Scène 14.

1221 Voir Jean-Baptiste Capefigue, *Louis XIV, son gouvernement et ses relations diplomatiques avec l'Europe*, tome 2, Bruxelles, Gregoir et Wouters, 1842, p. 8.

syllabes dans ses répliques, comme si la prose qu'il maniait était trop simple pour séduire le public : « le ciel s'est habillé, ce soir, en Scaramouche. »¹²²² Les personnages « crus égyptiens » comme Andrès et Célie dans *L'Étourdi* ou Zerbinette dans *Scapin* parlent de manière bien trop recherchée pour leur condition :

ANDRÈS.

Vous le savez, Célie, il n'est rien que mon cœur
N'ait fait, pour vous prouver l'excès de son ardeur ;
Chez les Vénitiens, dès un assez jeune âge,
La guerre en quelque estime avait mis mon courage,
Et j'y pouvais un jour, sans trop croire de moi,
Prétendre en les servant, un honorable emploi (...)¹²²³

De même pour Célie qui s'adresse à sa rivale Hippolyte lui lance :

CÉLIE.

Vos yeux, vos propres yeux, se connaissent trop bien,
Pour pouvoir de ma part redouter jamais rien ;
Ils sont fort assurés du pouvoir de leurs charmes,
Et ne prendront jamais de pareilles alarmes.¹²²⁴

Nous sommes très loin du combat des deux Égyptiennes qui s'écharpent et se traitent de tous les noms à la fin de la pièce. Ces Orientaux ont un langage de salon et s'échangent des piques de courtisans.

Si cela peut être acceptable en comédie, on a pu reprocher à Racine ces manières de Français dans *Bajazet*. Mais dès son premier grand succès, *Alexandre*, le dramaturge fait le choix de faire parler ses rois indiens comme des précieux lorsqu'ils expriment leur amour. Ainsi, le terrible Porus, ennemi d'Alexandre lorsqu'il déclare son amour à Axiane :

PORUS.

Ah ! Madame, arrêtez, et connaissez ma flamme,
Ordonnez de mes jours, disposez de mon âme,
La gloire y peut beaucoup, je ne m'en cache pas,
Mais que n'y peuvent point tant de divins appas ! (...)
Je ne vous dis plus rien. Parlez en souveraine.
Mon cœur met à vos pieds et sa gloire, et sa haine.¹²²⁵

Cette soumission affichée à la femme qui règne sur un cœur invincible est aux antipodes des manières orientales telles qu'on les connaît (ou les imagine) à cette époque. Si la femme est objet de désir, elle ne rentre jamais dans les stratégies politiques de celui qui gouverne et ne prend jamais l'ascendant dans une société où l'homme reste le maître, du foyer et de l'État. On entend ici des paroles qui reflète surtout la tradition de l'amour courtois, reprise par Racine pour plaire au spectateur français raffiné, et surtout aux spectatrices. Pour Saint-Evremond, Porus « est purement

1222 Molière, *Le Sicilien*, Acte I, Scène 1.

1223 Molière, *L'Étourdi*, Acte V, scène 2.

1224 *Ibid.*, Acte V, scène 8

1225 Jean Racine, *Alexandre*, Acte I, scène 3.

français »¹²²⁶ et ce n'est pas un compliment sous sa plume. Toute la violence belliqueuse disparaît pour laisser place à des problématiques de cœur, sur fond de cavalcades majestueuses :

Alexandre est extrêmement différent de la *Thébaïde*. Ce n'est point une tragédie, bien que Racine l'appelle de ce nom et bien qu'un des personnages y soit tué dans une bataille. C'est une comédie héroïque et galante, très française, très conforme à l'esprit et aux imaginations du jeune roi et de la cour. *Alexandre* m'apparaît comme une espèce de glorieux carrousel en vers. (...) Il [Racine] n'a pas voulu interrompre des conversations héroïques et amoureuses par des détails d'un pittoresque trop familial.¹²²⁷

Le rapprochement avec le carrousel n'est pas anodin : l'Orient lissé par les mots et ainsi médiatisé devient aussi paisible qu'une promenade de santé. Saint-Evremond attaque vigoureusement la pièce pour cette raison :

Tout y est médiocre, et la médiocrité aux choses héroïques est peut-être un plus grand défaut que l'extravagance ; car les actions des héros sont moins éloignées de ce qui n'est pas sage que de ce qui est ordinaire.¹²²⁸

Pièce ordinaire et commune qui favorise les échanges amoureux par rapport à la bataille entre les deux fronts ennemis : cela revient encore à polir ce que l'Orient a de rugueux pour en faire un espace admirable. C'était le projet de Racine puisqu'*Alexandre* représente, de la préface au dernier acte, le roi Louis XIV, hommage d'un jeune courtisan bien décidé à lancer sa carrière.

Il est plus intéressant de comprendre pourquoi la pièce *Bajazet* a été attaquée par une cabale qui lui reprochait de ne faire paraître que des Français déguisés en Turcs. Nous reparlerons de cet épisode symptomatique plus longtemps tant il est important. Mais nous pouvons tout de même faire une étude de la langue utilisée dans la pièce pour considérer si ces Ottomans parlent réellement comme des Français – du moins, comme tous les autres personnages raciniens – ou si quelque chose de leur orientalité transparaît dans leurs discours. Certains ouvrages ont déjà réalisé une analyse précise de l'écriture racinienne, à la fois dramatique et poétique¹²²⁹ ; on peut aussi s'aider d'ouvrages plus généraux sur la rhétorique orientale au Siècle classique¹²³⁰.

D'abord, du point de vue de la structure, on pourrait juger que les enjeux politiques ont du mal à exister dans la pièce, tant l'accent est mis sur la rivalité entre Roxane et Atalide et les tergiversations de *Bajazet* : « irruption passablement artificielle de la politique dans le trio amoureux, effets de piétinement et de répétitions des scènes de jalousie entre Atalide et *Bajazet*, et

1226 Saint-Evremond, « Lettres à Mme Bourneau » (1665-1666) in « Lettres inédites de Saint-Evremond », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2, 1933, pp. 239-258.

1227 Jules Lemaître, *Jean Racine*, Paris, Calmann-Lévy, 1908, p. 97.

1228 Saint-Evremond, *Lettres à Mme Bourneau*, 1665-1666.

1229 Citons notamment Jacques Morel, « La poétique de Racine » in *Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*, op.cit. et Christine Noille-Clauzade, « Simplicité, violence et beauté : poétique comparée de la *mimesis* dans *Bérénice* et *Bajazet* » in Hélène Baby, Jean Emelina (dir.), *Racine et la Méditerranée : soleil et mer, Neptune et Apollon*, Actes du colloque international de Nice des 19-20 mai 1999, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999.

1230 Voir sur le sujet Christine Noille-Clauzade, « Approches de la rhétorique orientale au XVIIe siècle » et Anne Régent-Susini, « “Comment peut-on parler turc ?” », *Langue(s) et parole dans les écrits des voyageurs français dans l'Empire ottoman au XVIIe siècle : asianisme et atticisme au Levant* » in Anne Duprat, Emilie Picherot (dir.), *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècles)*, PUPS, 2008.

des scènes de déclaration avortées entre Bajazet et Roxane. »¹²³¹ De ce fait, la parole et sa puissance manipulatrice sont le vrai sujet de la pièce, ce qui lui donne son « orientalité » mais le mode de production du discours reste cartésien et logique : les codes et références, le style, tout est profondément français. Voltaire, grand amateur de Racine pourtant, aura des mots durs sur le style de *Bajazet*, duquel il analyse quelques vers de l'Acte III :

Je vous demande, Monsieur, si à ce style, dans lequel tout le rôle de ce Turc est écrit, vous reconnaissez autre chose qu'un Français, qui s'exprime avec élégance et douceur ? Ne désirez-vous rien de plus mâle, de plus fier, de plus animé dans les expressions de ce jeune Ottoman qui se voit entre Roxane et l'Empire, entre Atalide et la mort ? (...) Vous sentez bien, Monsieur, que cette petite réflexion ne dérobe rien au respect que tout homme qui aime la langue française doit au nom de Racine. Ceux qui désirent un peu plus de coloris à Raphaël et au Poussin ne les admirent pas moins.¹²³²

Ce n'est qu'au nom de l'amour de la langue française que l'on peut acclamer la pièce de Racine mais pas pour son caractère oriental, dont *Bajazet* manque cruellement selon le philosophe des Lumières, qui œuvre comme nous l'avons vu pour plus d'exactitude exotique dans le costume et sur la scène.

On ne trouve pas dans le texte de ces discours fleuris qui se développaient de manière bouffonne dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Où est le style « méditerranéen » lié à l'éloquence passionnée ? La parole diplomatique surchargée de métaphores éthérées selon le stéréotype langagier qui voudrait que le turc ou le persan soit plein d'emportement et de sous-entendus, d'hyperbole et d'ellipses ? Baudier dans sa relation expose la rhétorique du « rude style » des Ottomans dont les « lettres ne respirent que menaces, et ne parlent autre langage que celui de la cruauté »¹²³³. C'est la langue de Roxane, le personnage probablement le plus oriental de la tragédie. Mais les Turcs de Racine conservent les structures et le mode d'expression des courtisans français de son époque : rien ne laisse transparaître leur appartenance à une autre culture. Christine Noille-Clauzade décèle dans les tirades de *Bajazet* une marque de son origine : « La parole de Bajazet ignore la délicatesse de la connotation. Elle est toute entière du côté de l'explicite, du déclaratif et de l'argumentatif. »¹²³⁴ Nous aurions tendance à penser que l'argumentatif est indissociable du *logos*, hérité de la pensée grecque, bien plus que du monde oriental où il suffit de laisser tomber un mouchoir pour exprimer son désir. Bajazet, du début à la fin de la pièce, semble éprouver une passion bien plus grande que toutes les autres : celle de raisonner, pour montrer à Roxane qu'il ne peut se marier, pour convaincre Atalide qu'il ne brûle que pour elle. Il « met en œuvre une rhétorique argumentative lourde, mêlée de protestations

1231 Christine Noille-Clauzade, *Simplicité, violence et beauté : poétique comparée de la mimesis dans Bérénice et Bajazet*, op. cit., p. 73.

1232 Voltaire, « Lettre à Monsieur de la Noue, 3 avril 1739 », *Œuvres complètes*, Tome 53, Paris, Garnier, 2004.

1233 Michel Baudier, *Histoire générale du sérail et de la cour du grand Seigneur*, cité par Robin Beuchat, « Orient et ornement : une autre approche de l'exotisme », op.cit., p. 69.

1234 *Ibid.*, p. 78.

conventionnelles »¹²³⁵. Roxane aussi s'explique beaucoup, annonce des châtiments futurs mais peinent à les mettre à exécution. Elle est bien trop scrupuleuse pour une Orientale :

Est ici mise en avant la délicatesse inhérente à un caractère (stylistique et national) français, délicatesse qui est conjointement dans la connaissance des sentiments et dans leur expression (...) C'est cette délicatesse qui sera unanimement reconnue dans *Bérénice* (...). C'est cette même délicatesse que Racine étend, dans sa Préface de 1676, aux femmes du sérail, en cela plus françaises qu'orientales, et qu'il refuse à Bajazet, resté "farouche", véritablement turc.¹²³⁶

La distinction entre Bajazet et les deux femmes n'est pas si nette : Bajazet est « froid » comme l'écrivait Madame de Sévigné, contrairement à Roxane qui s'emporte et à Atalide qui soupçonne, il n'adopte presque jamais une attitude enflammée. Et même quand la passion se formule sans limite, elle reste médiatisée par le langage, exprimée (au sens premier du terme), expliquée en de longues tirades. Racine ne va pas aussi loin que dans *Bérénice* où la pièce entière est une complainte élégiaque sur l'amour impossible entre les trois personnages principaux. Cela en avait agacé certains et certaines : « Toutes ces pleurnicheries à ce propos m'impatientent. Elle aurait dû tout bonnement épouser le roi de Comagène et dédaigner Titus. », écrit la princesse Palatine dans une lettre du 15 octobre 1709, tandis que Voltaire, grand amateur de Racine pourtant, affirme : « *Bérénice* n'est pas une tragédie, c'est si l'on veut une comédie historique, une églogue entre deux princes, un dialogue admirable d'amour, une très belle paraphrase de Sapho, et non pas de Sophocle. »¹²³⁷

Le seul moment où Racine retrouve la vérité de l'expression orientale est le terrible « Sortez » de Roxane. Voilà cette « parole impérieuse, qui, d'un mot, peut ôter la vie »¹²³⁸, mot tragiquement performatif qui conduit sans le dire Bajazet à la mort. Le Grand-Seigneur se fait comprendre d'un geste ou d'un mot. Il ne s'explique pas. Le turc dit beaucoup en peu de mots, comme le disait Covielle. C'est le style « taciteén », « parole du commandement, sèche, sans apprêts ».¹²³⁹ Les comédiens de Guénégaud pourraient tirer profit des enseignements de jeu de Baudier : « pour bien faire le Sultan il ne faut point parler, mais par une extraordinaire gravité faire trembler les hommes d'un clin d'œil »¹²⁴⁰. À l'opposé de toutes les palabres qu'échangent les rois orientaux de notre corpus, la vérité du style oriental est dans le silence. Ne parle-t-on pas de « muets » qui exécutent les ordres sanglants du sultan sans piper mot ? « Que la main des muets s'arme pour son supplice » s'écrie Roxane à la fin de *Bajazet* et voilà l'action qui revient après tant de discours prolixes dans toute sa brutalité. Le sérail repose entièrement sur cette loi du silence. Le Grand Turc s'y déplace sans bruit, sans mot dire et décide du sort de ses sujets dans le secret de son

1235 *Ibid.*

1236 *Ibid.*, p. 75.

1237 Voltaire, *Remarques sur les discours de Corneille, Œuvres complètes*, tome 32, Paris, Garnier, 2004, p. 350.

1238 Robin Beuchat, « Orient et ornement : une autre approche de l'exotisme », *op.cit.*, p. 69.

1239 *Ibid.*

1240 *Ibid.*

cœur. Mais voilà une réalité qui s'oppose à nouveau entièrement à la dramaturgie des années 1670-1680 : la scène du Français veut qu'on s'explique :

ZINDARISE.
Seul de tous ses projets le Roi sait les raisons,
Le secret fut toujours sa grande politique ;
Mais il vient : Avec vous, faites qu'il s'en explique.¹²⁴¹

La contradiction est si nette qu'elle met en évidence l'artificialité du dispositif théâtral classique. Un commandement impérieux fait comme par magie éclore les plus secrètes pensées dans des monologues verbeux et des confidences illusoire. Phocas, en tant que tyran, sait que toute parole se doit d'être performative sans quoi elle reste lettre morte :

PHOCAS.
J'écoute avec plaisir ces menaces frivoles ;
Je ris d'un désespoir qui n'a que des paroles (...)¹²⁴²

Le théâtre tragique oriental est rempli de ce « désespoir en paroles ». On parle, on discute, on expose, on contredit : c'est le principal moteur dramatique de toute œuvre en cette fin de Grand Siècle. Même l'ordre d'Amurat qui signe la chute de Bajazet doit être lu par un autre personnage :

ATALIDE.
Du cruel Amurat je reconnais la main. (Elle lit.)
Avant que Babylone éprouvât ma puissance,
Je vous ai fait porter mes ordres absolus.
Je ne veux point douter de votre obéissance,
Et crois que maintenant Bajazet ne vit plus.
Je laisse sous mes lois Babylone asservie,
Et confirme en partant mon ordre souverain.
Vous, si vous avez soin de votre propre vie,
Ne vous montrez à moi que sa tête à la main.¹²⁴³

La lettre est fort bien tournée et très loquace. Le sultan fait connaître sa situation présente, son ordre, ses attentes et les conséquences du non-respect de sa décision.

Mais déjà apparaît une autre forme de théâtre, celle que Diderot vantera dans ses écrits théoriques en préférant un soupir à une longue tirade. Le discours éloigne selon lui l'émotion : il faut que la parole marche avec l'action et qu'elle ne la suspende pas. Dorval recommande que le cri remplace le mot :

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelques grandes passions ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre. Il commence une multitude de discours. Il n'en finit aucun : (...) La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur, et c'est ce qui nous frappe surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent.¹²⁴⁴

1241 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte IV, scène 1.

1242 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte III, scène 4.

1243 Jean Racine, *Bajazet*, Acte IV, scène 1.

1244 Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, Second entretien, Évreux, Larousse, 1975.

C'est par exemple le cri du mari jaloux qu'on oblige à abandonner sa femme à un autre dans *La Fausse Turquie* qui doit abandonner sa femme au sultan :

SANTILLANE.

Le Grand-Turc est brave homme, il le faut contenter. *Bas.*

Ah ! morbleu ! quel tourment !¹²⁴⁵

C'est le silence de Fatime lorsque le roi de Grenade remet la vie d'Alamir entre ses mains :

ABDERAMEN.

(...) Quel arrêt voulez-vous que ma bouche prononce

C'est de vous que dépend ou sa vie ou se mort.¹²⁴⁶

Ce silence déclenche la fureur du sultan. C'est la seule réponse que l'on peut donner lorsque la vie d'un homme est en jeu. Atalide le dit elle-même :

ATALIDE.

(...) Et moi, je ne puis rien. Mon cœur, pour tous discours,

N'avait que des soupirs qu'il répétait toujours.

Le ciel seul sait combien j'en ai versé de larmes.¹²⁴⁷

Émanation discrète des cœurs, le soupir exprime bien plus que des explications verbeuses. Le silence est donc rare dans les pièces de notre corpus mais peut se trouver au détour d'une scène : le mot s'efface derrière le soupir qui « en dit plus que vous ne pensez » comme le dit Damis à Guindé dans *La Rue Saint-Denis*. « Il n'en fait pas tant pour se faire entendre à un homme qui a un peu d'intelligence. »¹²⁴⁸

Dans *La Mort de Pompée*, on trouve un passage très intéressant d'analyse du langage non-verbal de César quand il apprend la nouvelle de l'assassinat :

ACHOREE.

(...) Immobile, et les yeux sur l'objet attachés,

Nous tient assez longtemps ses sentiments cachés ;

Et je dirai, si j'ose en faire conjecture,

Que, par un mouvement commun à la nature,

Quelque maligne joie en son cœur s'élevait,

Dont sa gloire indignée à peine le sauvait.¹²⁴⁹

Ici, le silence de César est complété par cette interprétation personnelle d'Achorée qui lit la joie cachée du personnage dans des éléments infimes qu'il relève. Cette scène serait d'une très grande modernité si elle était jouée, laissant à l'acteur le soin de faire paraître cette émotion mal censurée du général romain. Mais Corneille une fois de plus décide de passer par une tirade, comme si le spectateur, à qui l'on croit bon de tout expliquer, n'était pas capable d'interpréter seul le sens de la scène. C'est donc la peur d'une perte du contrôle de la signification qui force à recourir à la mise au clair par le langage, ce qu'exprime très clairement Adraste à propos de ses conversations silencieuses avec Isidore :

1245 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte III, scène 6.

1246 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte IV, scène 3.

1247 Jean Racine, *Bajazet*, Acte I, scène 4.

1248 Charles Chevillet dit Champmeslé, *La Rue Saint-Denis*, Scène 18.

1249 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte III, scène 1.

ADRASTE.

Il est vrai qu'elle, et moi, souvent, nous nous sommes parlé des yeux: mais comment reconnaître que chacun, de notre côté, nous ayons, comme il faut, expliqué ce langage? Et que sais-je, après tout, si elle entend bien tout ce que mes regards lui disent? Et si les siens me disent ce que je crois, parfois, entendre?¹²⁵⁰

La même réflexion revient significativement à propos de l'amour d'Astrate dans la pièce éponyme :

ELISE.

(...) Pour contraindre sa flamme, il n'a rien épargné ;
Le silence toujours sur sa bouche a régné.
Mais un cœur, pour parler, n'a-t-il qu'un interprète ?
Ne dit-on rien des yeux, quand la bouche est muette ?
L'amant qui craint le plus de rien faire éclater,
N'en dit toujours que trop à qui veut l'écouter :
En vain, pour se contraindre, on prend un soin extrême ;
Tout parle dans l'amour, jusqu'au silence même.¹²⁵¹

Si le vrai langage de l'amour est le silence, on peut se demander pourquoi le théâtre qui souhaite exposer la passion dans toute sa force ne l'adopte pas. Il y a au contraire un besoin profond de mettre des mots sur les choses pour les maîtriser. Le silence laisse un écart entre la réalité et son interprétation que le théâtre doit combler par la création d'un discours qui prend en charge cette réalité, surtout quand elle est orientale. Quand le personnage doit exprimer la douleur qu'elle ressent, elle ressent l'obligation de parler, presque malgré elle, comme Monime :

MONIME.

Ma douleur pour se taire a trop de violence.
Un rigoureux devoir me condamne au silence,
Mais il faut bien enfin, malgré ses dures lois,
Parler pour la première et la dernière fois.¹²⁵²

Après son aveu, elle regrettera amèrement d'avoir parlé car sa confession met en danger Xipharès. Alors qu'il y a là une invitation au silence, ni les dramaturges ni les comédiens du Français ne sont encore prêts à relever le défi de ne pas dire l'Orient. Le théâtre continue à bavarder comme Adraste pendant sa séance de peinture : il faut remplir le vide, colmater les brèches du sens et construire un ensemble lisible et homogène, pris intégralement en charge par le *logos*. Il peut y avoir du trouble dans le langage, mais ce trouble doit s'exprimer pour exister sur scène.

B.3. À LA RECHERCHE DE LA VRAISEMBLANCE TEXTUELLE

Dans *L'Orientalisme*, Edward Saïd présente l'Orient comme un « univers textuel ». Certains commentateurs dans la mouvance des post-colonial studies ont été tenté de présenter Molière comme un « colonisateur »¹²⁵³. Nous n'irons pas jusque là mais nous avons pu constater

1250 Molière, *Le Sicilien*, Scène 2.

1251 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte II, scène 2.

1252 Jean Racine, *Mithridate*, Acte II, scène 6.

1253 Voir Jean-Claude Charnay, *Les Contre-Orients ou comment représenter l'autre selon moi*, *op.cit.*

néanmoins que la langue de Molière, elle, phagocyte la matière orientale pour la transformer en un langage lisible et interprétable par le public.

Dans *Scapin* comme dans *La Fausse Turquie*, l'épisode de l'enlèvement prétendu n'est symptomatiquement pas montré mais raconté : Scapin narre par étapes la mise en place du piège, décrit la galère turque et les manières obligeantes de l'homme qui les invite à bord. Les mots agissent sur Géronte. C'est parce que la scène est vraisemblable : le port est un espace dangereux où ont souvent lieu des razzias (des attaques fulgurantes des pirates barbaresques qui pillent, enlèvent et volent avant de repartir sur la mer). Les amabilités asiatiques excessives sont un stéréotype connu de tous. La mauvaise foi des Turcs l'est d'autant plus. Scapin ne fait qu'une erreur : celle de raconter qu'ils ont bu du vin, mais l'ensemble se tient et cette fiction orientale parvient à faire illusion poussant Géronte à accepter à contrecœur de payer la rançon pour récupérer son fils. La vraisemblance repose sur cet accord tacite entre le locuteur et l'énonciateur : ce que Scapin raconte est du domaine du possible, il est acceptable de le croire. Voilà la seule condition d'existence de l'Orient théâtral.

Le texte prend en charge l'action orientale et l'éloigne de la situation réelle (ou inventée) en la médiatisant par le langage. Dans un logique de mise en abyme, Géronte se retrouve quelques scènes plus tard à écouter le récit de sa propre duperie par Zerbinette. Elle reprend exactement les mêmes mots que Scapin, mais dans une forme résumée :

ZERBINETTE.

Voici le stratagème dont il s'est servi pour attraper sa dupe. Ah, ah, ah, ah. Je ne saurois m'en souvenir, que je ne rie de tout mon coeur. Ah, ah, ah. Il est allé trouver ce chien d'avare, ah, ah, ah ; et lui a dit qu'en se promenant sur le port avec son fils, hi, hi, ils avoient vu une galère turque où on les avoit invités d'entrer ; qu'un jeune Turc leur y avoit donné la collation, ah ; que, tandis qu'ils mangeoient, on avoit mis la galère en mer ; et que le Turc l'avoit renvoyé, lui seul, à terre dans un esquif ; avec ordre de dire au père de son maître qu'il emmenoit son fils en Alger, s'il ne lui envoyoit tout à l'heure cinq cents écus.¹²⁵⁴

L'événement prétendu est maintenant pris en charge par un discours reprenant un discours. La matière orientale s'étirole, il ne reste plus que des mots, bien occidentaux, pour la faire exister. Il en va de même pour l'enlèvement de Santillane dans *La Fausse Turquie* : cet épisode burlesque et spectaculaire de l'attaque du vaisseau est raconté par Gusman à Dom Lope¹²⁵⁵. Nous avons déjà évoqué le « décor textuel » qui vient supplanter un décor physique insuffisant. Nous voyons que l'action elle-même repose bien souvent sur la narration pour les raisons que nous avons déjà évoquées. L'Orient existe donc s'il est correctement raconté.

Nous avons déjà rappelé que l'expression dramatique au XVIIe se fonde sur la primauté de la parole. La place laissée aux signes visuels (décor, costume, geste) est réduite et l'on est davantage auditeur que spectateur à Guénégaud. L'Orient est donc tout naturellement pris en charge par le discours des personnages dans la fiction et par le discours du dramaturge au moment de la

1254 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte III, scène 3.

1255 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 3.

publication. C'est un temps où la pièce a déjà été accueillie par les applaudissements et les cabales. L'auteur profite donc de l'avertissement ou de la préface pour établir un bilan de son œuvre. Ce peut être aussi un droit de réponse, qui précède la lecture de la pièce et s'inscrit dans la durée pour lever toutes les objections que les critiques auraient pu formuler auparavant.

Il est intéressant d'observer à la fois ces critiques et les justifications apportées par les dramaturges de notre corpus lorsqu'il s'agit de figurer l'Orient. L'objectif est de voir si l'image mentale créée par la pièce a correspondu à celle qu'attendaient les spectateurs (la partie lettrée de ceux-ci bien sûr). Si le dramaturge apporte des arguments pour répondre à ses détracteurs, on verra alors sur quel point l'écart s'est creusé entre ces deux visions, ce qui nous permettra de considérer les critères de validation de cet Orient textuel. C'est la question de la vraisemblance qui se trouve en creux, bien sûr, conçue comme pacte de vérité possible entre les différents participants de la séance théâtrale.

Georges Forestier utilise le concept de « naturalisation » pour conceptualiser le travail de transformation des sources exotiques en une matière textuelle française¹²⁵⁶. Le dramaturge lit les récits viatiques et les histoires antiques à la recherche d'un sujet nouveau qui pourrait lui donner l'occasion de s'illustrer. Cette obligation montre que le sujet oriental, comme la parole, doit être préalablement assimilée par un traitement particulier qui le rend acceptable. Le dramaturge ne cherche pas à étonner ou à dépayser par l'exploitation d'objets non identifiés, mais à conforter son spectateur dans l'idée que ce qu'il voit est plausible, selon les critères partagés de la salle. Guy Spielmann résume très clairement cette obligation dramaturgique :

L'histoire turque n'est souvent que le "point de départ" d'une action dramatique agrémentée de modèles structurels littéraires et poétiques en vogue à cette époque (éléments romanesques, caractères des personnages semblables à ceux des autres pièces...). En raison des impératifs fixés par la tension entre vraisemblance et bienséance, il s'agit à la fois pour les auteurs de ne pas déroger aux règles parfois strictes de la représentation et de "faire turc", c'est-à-dire de répondre à l'horizon d'attente du public concernant l'image qu'il a de l'Empire ottoman.¹²⁵⁷

Cet « horizon d'attente » du public repose intégralement sur l'écrit car, comme le rappelle Pierre Martino, les connaissances directes des spectateurs sont fort limitées :

(...) à quelques exceptions près, ils n'avaient point voyagé en Orient : toute leur science était livresque. Tout ce qui était écrit leur paraissait vrai ;¹²⁵⁸

Le rapport à la scène est donc lui-aussi médiatisé par la pensée occidentale écrite, contenue dans la « bibliothèque orientale » qui s'étoffe dans les années 1670-1680. Il n'y a qu'à voir les recensions du *Mercurie Galant* ou les discussions épistolaires que déclenchent une nouvelle pièce orientale : il n'y est jamais question de la qualité visuelle du spectacle, mais de la véracité des

1256 Voir Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français*, Paris, Droz, 1988.

1257 Guy Spielmann, *Voyages dans un fauteuil : mises en scène de l'exotisme au théâtre et sur les cartes géographiques (XVIe-XVIIIe siècles)*, op. cit., p. 67.

1258 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 147.

faits représentés, qui sont le première critère pour juger d'une pièce, comme dans cette critique du *Bajazet* par Jean Donneau de Visé en 1672 :

Voicy en deux mots ce que j'ay appris de cette Histoire dans les Historiens du Païs, par où vous jugerez du génie admirable du Poëte, qui sans en prendre presque rien, a sçeu faire une Tragédie si achevée.

Amurat avoit trois Freres, quand il partit pour le Siege de Babylone : Il en fit étrangler deux, dont aucun ne s'appelloit Bajazet ; et l'on sauva le troisième de sa fureur, parce qu'il n'avoit point d'Enfans pour succeder à l'Empire. Ce Grand Seigneur mena dans son voyage sa Sultane favorite. Le Grand Visir que se nommoit Mahemet Pacha, y estoit aussi, comme nous voyons dans une Relation faite par un Turc de Serrail, & traduite en François par Monsieur du Loir, qui estoit alors à Constantinople, & ce fut ce Grand Visir qui commença l'attaque de cette fameuse Ville vers le Levant, avec le Gouverneur de la Grèce Aly Pacha, Fils d'Arlan, & l'Aga des Janissaires avec son Regiment. À son retour il entra triomphant à Constantinople, comme avoit fait peu de jours auparavant le Grand Seigneur son Maistre. Cependant l'Autheur de *Bajazet* le fait demeurer ingénieusement dans Constantinople sous le nom d'Acomat, pour favoriser les desseins de Roxane qui se trouve dans le Serrail de Bisance, quoy qu'elle fut dans le Camp de sa Hautesse ; & tout cela pour élever à l'Empire Bajazet, dont le nom est tres-bien inventé. (...) ¹²⁵⁹

Avec une ironie mordante, Jean Donneau de Visé se plaît à contester point par point les éléments de l'intrigue racinienne, preuves historiques à l'appui. Le compliment fielleux qui consiste à vanter la qualité d'une pièce qui ne repose sur rien d'authentique est une marque de fabrique de l'auteur du *Mercurie Galant*. Il y a des inexactitudes historiques mais elles sont moins nombreuses et moins grandes que De Visé ne semble le suggérer. Le nom de « Bajazet » apparaît bel et bien dans plusieurs ouvrages de l'époque, par exemple. Ce débat entre *Le Mercurie Galant* et Racine (qui répondra dans ses préfaces aux accusations) n'a que bien peu d'importance pour les spectateurs qui assistent à *Bajazet*. Ce sont des discussions de spécialistes, d'érudits qui n'enlèvent rien au plaisir visuel, physique de la représentation. Mais elles tiennent la première place à l'époque, comme si le plaisir de l'invention et de la scène devait être contesté par l'autorité de l'écrit. Le même rédacteur rend un autre hommage singulier au génie de Racine dans la critique du *Mithridate* de 1673 :

(...) Il a plû comme font tous les Ouvrages de cet Illustre Autheur ; & quoy qu'il ne se soit quasi servy que des noms de Mithridate, de ceux des Princes ses Fils & de celui de Monime, il ne luy est pas moins permis de changer la vérité des Histoires anciennes pour faire un Ouvrage agreable, qu'il luy a esté d'habiller à la Turquie nos Amans & Amantes. Il a adoucy la grande férocité de Mithridate qui avoit fait égorger Monime sa Femme (...), il l'a rendu en mourant un des meilleurs Princes du monde (...) & ce grand Roy meurt avec tant de respect pour les Dieux, qu'on pourroit le donner pour exemple à nos Princes les plus Chrestiens. Ainsi Monsieur Racine a atteint le but que doivent se proposer ceux qui font de ces sortes d'ouvrages & les principales regles estant de plaire, d'instruire & de toucher, on ne sçauroit donner trop de louanges à cet Illustre Autheur, puis que sa Tragedie a plû, qu'elle est de bon exemple, & qu'elle a touché les cœurs. ¹²⁶⁰

L'art du rédacteur du *Mercurie Galant* est de toujours distribuer des compliments comme des coups de trique. En prétendant louer l'œuvre de Racine, celui qui appartient à la cabale menée par Comeille ne se prive pas de lui rappeler toutes les libertés qu'il s'est permis de prendre par rapport à l'histoire. Pire encore, pour justifier cet écart, de Visé fait une référence rapide et

1259 *Le Mercurie Galant*, janvier-avril 1672, Tome 1, pp. 65-71.

1260 *Le Mercurie Galant*, 1673, Tome 4, pp. 258-261.

pernicieuse à la précédente polémique sur *Bajazet* et ses Turcs trop français. Le grand reproche qui est formulé est le manque d'adéquation entre le Mithridate de Racine et son double historique. Il s'agit en fait de bienséance interne : si l'on suit la description que fait de Visé de *Mithridate*, les personnages de Racine ont tendance à ne pas être assez violents, assez tyrans : ils ne sont pas assez orientaux, trop policés.

C'est Claude Boyer lui-même qui reconnaît dans la préface d'*Artaxerce* qu'il n'a pas calqué son personnage sur le vrai chef oriental :

Ceux qui ont attaché leur critique aux caractères des Personnages, disent qu'Artaxerce, qui est mon Héros, ne répond pas par sa conduite, et par ses sentiments, à cette grande idée que je donne de son caractère dans le Portrait que j'en ai fait. J'avoue que j'ai flatté Artaxerce, et qu'ayant dessein, en faisant son portrait, de faire celui de LOUIS LE GRAND, qui est seul semblable à lui-même, il fallait pour le faire ressembler à son Original, donner au Héros de ma pièce une sorte de grandeur qui appartenait à un Héros plus achevé (...)¹²⁶¹

Le prétexte invoqué rend caduque toute critique car c'est le Roi-Soleil que l'on aurait le malheur d'attaquer en contestant la figure d'Artaxerce. Mais Claude Boyer tente malgré tout de puiser dans l'histoire des épisodes où le tyran s'est montré généreux pour défendre le caractère de son personnage : générosité avec un sujet, modération face à un Lacédémonien insolent, clémence face à la trahison de Cyrus... « Vertus rares et singulières pour un Roi de Perse, dont les Rois ordinairement affectaient une majesté inaccessible, et une sévérité odieuse. »¹²⁶² Artaxerce est l'exception qui confirme la règle, le seul despote oriental qui sorte du lot, à en croire l'auteur.

Racine ou Boyer ne font que suivre les principes édictés par La Mesnardière dans sa *Poétique*, que nous avons déjà commentés. Chaque personnage, en particulier quand il est oriental doit agir selon ses mœurs : La Mesnardière s'amuse à l'idée de voir sur scène un « Cyrus coquet, délicat, parfumé » ou un « Alexandre muguet, & plus amoureux des appas de la rauissante Iphicrate, que du Sceptre de son mari, & des richesses de la Perse »¹²⁶³. C'est pourtant la « faute » que commet Racine dans son *Alexandre*. Mais les goûts du temps ont changé entre le traité de La Mesnardière et la première de sa pièce. En revanche, la *mimesis* fonctionne toujours sur ce même principe d'adéquation à l'histoire :

La principale des Règles qu'il [le poète dramatique] doit observer en ceci, est de n'introduire jamais un Héros ou une Héroïne avec d'autres inclinations que celles que les Histoires ont iadis remarquées en eux.¹²⁶⁴

La bienséance interne repose sur un principe d'adéquation entre ce que le personnage devrait être et la manière dont il agit sur scène. Alors que les autres habitants des pays européens sont dotés d'une identité qui leur est propre, l'Oriental est un être indifférencié qui reçoit toujours les mêmes caractéristiques de tempérament, celles que tout spectateur pourra accepter. La *mimesis*

1261 Claude Boyer, Préface d'*Artaxerce*.

1262 *Ibid.*

1263 *Ibid.*

1264 *Ibid.*

n'est donc pas une copie, un double de la réalité mais une version médiatisée par le regard de l'observateur, la forme communément admise. Cela laisse bien peu de marge aux dramaturges pour construire une couleur locale ou des intrigues originales. Il faut se conformer aux attentes du public, et en particulier de la classe dirigeante, qui souhaite se voir sur scène.

L'histoire devient donc une source et un obstacle à l'écriture : elle nourrit l'intrigue de l'auteur en lui procurant un nouveau sujet mais elle le contraint car il est conscient que son texte sera patiemment comparé à tout ce qui le précède pour s'assurer de son adéquation avec le sujet. Corneille s'explique sur ses choix dans la préface de *Rodogune* : il a « changé les circonstances de quelques incidents pour leur donner plus de bienséance » mais il a aussi été obligé de se confronter dans l'écriture à « l'effet dénaturé que [lui] présentait l'histoire, et que les lois du poème ne [lui] permettoient pas de changer ». Alors que Corneille préfère en général la vérité historique au vraisemblable¹²⁶⁵, c'est l'aspect « oriental » de la pièce qu'il doit atténuer : il ne réalise pas l'union entre le mari de Cléopâtre et Rodogune « afin que ses deux fils puissent avoir de l'amour pour elle ». Il ne fait pas d'Antiochus un meurtrier, car il l'avait « fait trop honnête homme dans le reste de l'ouvrage, pour forcer à la fin sa mère à s'empoisonner soi-même. (...) »¹²⁶⁶. Tous les aspects inconvenants sont transformés mais la pièce doit rester proche du sujet, c'est la difficulté que relevait également Christian Biet sur la réécriture cornélienne de la tragédie d'*Œdipe*¹²⁶⁷. La violence orientale doit être justifiée par le passé car « les événements extraordinaires qui se passent entre personnes proches comme d'un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur » doivent « avoir l'autorité de l'histoire ou de l'opinion commune pour être cru, si bien qu'il n'est pas permis d'inventer un sujet de cette nature. »¹²⁶⁸

Il n'est pas nécessaire de parcourir toutes les préfaces des pièces de notre corpus car elles reprennent peu ou prou les mêmes lignes de défense que Corneille : il ne s'agit pas d'exposer la réalité historique ou géographique mais de prendre en charge la matière orientale pour la rendre vraisemblable et bienséante. C'est l'ici et maintenant qui dicte l'hier et ailleurs. La coutume est un concept figé, contrôlé :

le public de l'époque n'est disposé à accepter que ce qui lui paraît cadrer avec son univers de référence ; ce que tout le monde s'accorde à tenir sinon pour vrai, du moins pour croyable, c'est-à-dire la doxa de la poétique aristotélicienne – au théâtre, on parle de “costume”, ou même de “costumé”, vocable emprunté au domaine des beaux arts.¹²⁶⁹

1265 Il est étrange qu'Auguste pardonne à Cinna mais c'est ainsi que l'histoire s'est déroulée.

1266 Pierre Corneille, Préface de *Rodogune, princesse des Parthes, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/CORNEILLEP_RODOGUNE.xml

1267 Voir Christian Biet, *Œdipe en monarchie, op.cit.*

1268 Pierre Corneille, Préface de *Rodogune, op.cit.*

1269 Guy Spielmann, « Voyages dans un fauteuil : mises en scène de l'exotisme au théâtre et sur les cartes géographiques (XVIe-XVIIIe siècles) », *op.cit.*, p. 44.

Guy Spielmann relève que dans le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762, le terme de « costume » correspond aux « usages des différents temps, des différents lieux auxquels le Peintre est obligé de se conformer ». Le costume n'est donc pas cet apport exotique qui pare la scène d'étrangeté mais cette conformité aux valeurs d'une époque qui rend la scène acceptable. De même, les recensions du *Mercure Galant* et des spectateurs de l'époque n'évoquent pas l'éblouissement du spectacle exotique mais se concentrent sur la qualité de la fable, retrouvant le principe d'Aristote qui range l'« *opsis* » dans une sous-catégorie de la tragédie.

La seule solution pour retrouver de la liberté est de s'emparer d'un sujet vierge ou presque. Corneille reconnaît qu'il a choisi l'histoire de Nicomède parce qu'elle était moins étudiée que d'autres. Il supprime le parricide du héros éponyme et le fait triompher moralement de son père. Cette licence provoque bien moins de remous que celle que prend Racine avec l'histoire récente de l'Empire ottoman car le temps en a effacé la réalité, là où il est aisé de vérifier tous les éléments de *Bajazet* comme le fait Jean Donneau de Visé. Jean de La Chapelle suit la même logique dans la préface de *Zaïde* : après avoir inauguré son avertissement par une maxime pleine de sens (« il est aisé de se perdre lorsqu'on veut s'écarter des routes ordinaires »), le dramaturge revendique une liberté imaginative :

Quelques-uns m'ont reproché que j'ai mal suivi mon histoire, et ils n'ont pas pris garde que je n'ai point d'autre histoire que celle que j'ai voulu me faire. *Zaïde* est une pure invention, dont il n'y a aucun fondement dans l'*Histoire de Grenade*. Les noms des Zegriss, et des Abencerrages, et cette haine célèbre entre leurs deux familles sont les seules choses qui ont quelque apparence de vérité ; tout le reste est imaginé.¹²⁷⁰

Voilà par où l'innovation peut venir : en se libérant des « vieux » sujets que l'histoire a écrit en lettres d'or, La Chapelle signe une intrigue de pure invention. Elle repose seulement sur l'onomastique de la période où l'Espagne était sous le contrôle des Mores mais rien ne peut être retenu contre l'œuvre. Cette revendication d'une liberté imaginative indique un changement dans le rapport des dramaturges des années 1680, changement qui préfigure la querelle à venir des Anciens et des Modernes : pour produire des nouveautés, il faut se tourner vers la modernité et l'Orient est l'espace parfait pour le faire puisque, comme l'écrit Racine, il transpose la distance historique en distance géographique. Le dramaturge, pour peu que cette distance soit assez grande, dispose d'une marge de manœuvre plus grande pour représenter son Orient et se protéger des érudits mal intentionnés. Claude Boyer leur dédie un poème à la fin de la préface d'*Artaxerce* :

C'est beaucoup que de boire avec ces grands Docteurs,
Qui se font les tyrans du reste des auteurs ;
Mais se connaître en Comédie,
Est un don qui dépend d'un naturel heureux,
Et non pas une maladie
Qui se gagne à boire après eux.¹²⁷¹

1270 Jean de La Chapelle, préface de *Zaïde*.

1271 Claude Boyer, Préface d'*Artaxerce*.

Les auteurs réclament une forme d'indépendance face aux doctrines pour écrire de bonnes comédies. L'inspiration et le don sont placés au-dessus de la fidélité et du goût commun : nous sommes déjà aux portes de l'esthétique du XVIIIe siècle.

Mais l'Orient, qu'il soit encadré par un *consensus* ou inventé par un auteur, s'éloigne toujours plus de lui-même. Comme une plante exotique venue d'Asie et replantée dans le jardin du Roi (aujourd'hui, le jardin des Plantes), il perd son caractère oriental et devient français. Comme un bibelot rapporté d'un voyage au Levant, il est placé dans un cabinet de curiosité, étiqueté, rangé et n'a plus aucune fonction sinon celle d'orner le décor entièrement français qui l'entoure. Le phénomène d'appropriation culturelle ou de « naturalisation » pour reprendre le terme de Forestier conduit à un appauvrissement de la matière orientale qui est grignotée par le *logos* occidental jusqu'à devenir un discours, au sens où Foucault emploie ce mot :

Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité.¹²⁷²

La construction de cet espace textuel que les Français considèrent comme l'Orient est un discours contrôlé, qui médiatise une matière dangereuse car porteuse de valeurs en complète contradiction avec les mœurs du Grand Siècle. Le *dissensus* contenu dans cette matière est uniformisé sous la plume des dramaturges qui se doivent de prévenir les critiques en créant une intrigue fidèle aux sources et respectueuse de la bienséance interne et externe et de la vraisemblance, attendu par le public pour que le spectacle puisse « prendre ». Ce discours, que nous avons appelé aussi trope, véhicule un certain nombre de stéréotypes sur le monde oriental et permet de le rabaisser, de le montrer comme terrible ou ridicule. Il place le spectateur dans une position confortable de domination de ce rival culturel.

L'Orient comme discours sera l'objet du début de notre troisième partie où nous établirons quels dispositifs la scène théâtrale met en place pour parvenir à contrôler la puissance proprement dionysiaque de la matière orientale et pour mieux l'assujettir. Mais ce contrôle ne l'empêche pas d'exister comme anti-modèle absolutiste, ce qui ouvre une brèche dans la parfaite homogénéité voulue par le pouvoir monarchique. Quelque chose d'inflammable persiste.

Nous allons voir maintenant que l'Orient assimilé par le discours théâtral tend à faire disparaître toute trace d'altérité profonde pour ne conserver qu'un reflet exotisé du Même, entendu comme image de la société française médiatisée par des codes partagés.

1272 Michel Foucault, « L'Ordre du discours », leçon inaugurale donnée au Collège de France (1970) in Michel Foucault, *Philosophie. Anthologie*, Paris, Folio, Gallimard, 2004.

C. LA DISPARITION DE L'ORIENT OU LE RETOUR AU MÊME

À Versailles, le visiteur a l'impression que les eaux elles-mêmes ne s'écoulent pas ; on les capte, on les force à nouveau, on les relance vers le ciel : comme si on voulait les faire servir éternellement.¹²⁷³

En apparence, les fontaines des jardins de Versailles sont des sources inépuisables. L'art mis au service de la magnificence monarchique permettent de donner l'impression d'une eau toujours renouvelée alors qu'elle est captée et circule en circuit fermé. L'eau, élément le plus incontrôlable, symbole de vivacité et de fluidité, devient l'image saisissante de ce contrôle monarchique qui englobe peu à peu tous les domaines. Le théâtre et les fontaines de Versailles servent en définitive le même objectif : celui de l'uniformité et de l'unicité, qui est le projet idéal du Roi-Soleil :

Nous savons qu'il a voulu réaliser à la lettre cette devise un roi, une foi, une loi ; qu'il a brisé toutes résistances ; qu'il a défendu devant le Pape même, pilote qui conduit le vaisseau de l'Église, les droits du capitaine, qui veille à la sûreté du navire : le capitaine, c'était lui. Il est le Héros de la monarchie.¹²⁷⁴

Représentées dans le seul théâtre en langue française de Paris, les pièces de notre corpus, bien qu'exotiques, ne servent peut-être qu'à exposer le familier, le connu, l'entendu, l'accepté. À mettre en scène la société française maigrement transfigurée. De même que les produits orientaux (maroquins, étoffes, céramique...) sont copiés et reproduits à l'identique par les industries françaises, le théâtre prélève et assimile la matière orientale, sa langue, sa culture, son histoire pour en faire un produit franco-français. C'est ce que nous appelons « le retour au Même ». C'est-à-dire le retour à l'autorité souveraine qui valide une image unique de la société et fait disparaître toute alternative de pensée ou de croyance. L'absolutisme porte bien son nom car il ne peut tolérer un autre son de cloche. L'Orient, pris en charge par la scène de Guénégaud, disparaît pour laisser place à un reflet de la société française et de ses problématiques du moment.

Dans le *Dictionnaire* d'Antoine Furetière, on trouve à l'article « représentation » la définition suivante : « Image qui nous remet en idée & en mémoire les objets absents, & qui nous les peint tels qu'ils sont » alors que « représenter » est « faire une image ou peinture d'un objet qui nous le fasse connaître tel qu'il est »¹²⁷⁵. Ces deux définitions posent problème dans le cas de la matière orientale. À ce stade de notre étude, nous avons pu établir en effet que l'Orient n'apparaît dans sa vérité socio-culturelle ni par le biais de la scénographie, ni par le biais du langage. À la place, on substitue une image, une idée française de lui-même qui tient lieu de représentation. Cette image ne le montre pas « tel qu'il est » mais « tel qu'il devrait être », selon le principe, primordial à cette époque, de la vraisemblance.

1273 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 9.

1274 *Ibid.*, p. 191.

1275 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, op.cit.

Mais nous allons voir à travers les trois pièces les plus fameuses et les plus emblématiques de notre corpus (*Le Cid*, *Bajazet* et *Le Bourgeois gentilhomme*) que la présence intradiégétique de l'homme oriental n'est même pas acquise. Pourquoi l'Autre n'est-il pas représenté en tant que lui-même ? Nous allons montrer que c'est tout simplement parce qu'il n'a pas besoin d'être là pour prendre en charge le discours qui s'établit sur son propre monde. Les connaisseurs le font très bien à sa place. Mais ces orientalistes, qu'ils soient voyageurs, chercheurs ou dramaturges, construisent une image qui n'est qu'un pale reflet de la réalité orientale. Elle n'a finalement qu'une fonction: montrer le Même sous l'aspect de l'Autre.

C.1. L'ORIENTAL POLICÉ DE *BAJAZET*

Nous avons déjà évoqué maint et maint fois le *Bajazet* et ses préfaces, souligné l'importance de cette œuvre dans l'histoire de la représentation de l'Orient au théâtre. Il y a dans *Bajazet* un projet très ambitieux, en rupture avec tout ce que Racine a fait auparavant et ce qu'il fera après *Mithridate*. Mais cette création rencontre dès la première une opposition très forte de certains spectateurs mal disposés, et de Corneille lui-même.

Rappelons une nouvelle fois les dires du dramaturge vieillissant, qui constate impuissant l'ascension fulgurante de son rival :

il me dit, je me garderois bien de le dire à d'autre que vous, parce qu'on diroit que j'en parlois par jalousie ; mais prenés y garde, il n'y a pas un seul personnage dans le *Bajazet* qui ait le sentiment qu'il doit avoir, & que l'on a à Constantinople ; ils ont tous sous un habit Turc le sentiment qu'on a au milieu de la France : il avait raison que l'on ne voit pas cela dans Corneille ; le Romain y parle comme un Romain, le Grec comme un Grec, l'Indien comme un Indien, & l'Espagnol comme un Espagnol.¹²⁷⁶

C'est Jean Regnault de Segrais, l'auteur du conte racontant exactement le sujet traité dans *Bajazet* qui rapporte indirectement et bien plus tard ces paroles prononcées par Corneille. Il est donc intéressant de considérer si les Orientaux de *Floridon* s'expriment de manière très différente du *Bajazet*. D'abord, à la différence du théâtre, le narrateur prend en charge un grand nombre de discours des personnages en les résumant. Mais il y a aussi des moments de dialogue, comme entre le héros et la Reine au début du récit, lorsque celle-ci lui déclare :

Bajazet, lui dit-elle, n'est-ce pas un grand ennui, et n'est-ce pas une chose étrange qu'ayant fait tant de créatures, ayant prodigué tant de richesses, et soulagé tant de misérables dans toute l'étendue d'un si vaste empire, je n'aie pu trouver une seule personne en qui j'aie pu prendre une confiance entière depuis la mort d'Achmet mon souverain seigneur.¹²⁷⁷

La formulation s'appuie sur des figures d'insistance bien françaises et l'utilisation de l'interrogation indirecte qui présente une question qui a déjà sa réponse est un instrument rhétorique qui suppose la connivence entre les interlocuteurs qui se parlent à demi-mot, une

1276 Jean Regnault de Segrais, *Segraisiana*, *op.cit.*, p. 58.

1277 Jean Regnault de Segrais, « Floridon » in *Nouvelles du XVIIe siècle*, *op.cit.*, p. 329.

qualité de l'échange tendant vers la préciosité. Mais au moment où Bajazet lui promet fidélité, les termes sont plus simples, plus directs :

Vous serez fidèle, me dites-vous Bajazet ? - Oui, madame, reprit-il, au péril de ma vie. - Eh bien, dit-elle, nous l'éprouverons.¹²⁷⁸

Contrairement aux circonlocutions du personnage racinien, la promesse est franche, tellement franche qu'elle fait de Bajazet un manipulateur et un menteur dès cet instant car il trahira sa parole, là où le héros théâtral se contentera d'esquiver pour n'avoir à mentir ni Roxane, ni à Atalide. L'écart est particulièrement palpable dans cette réplique de Bajazet adressée à son amante :

BAJAZET.
Non, vous ne verrez point cette fête cruelle.
Plus vous me commandez de vous être infidèle,
Madame, plus je vois combien vous méritez
De ne point obtenir ce que vous souhaitez.¹²⁷⁹

La duplicité du héros de la nouvelle est au contraire avérée : il est même encouragé à jouer la comédie à la Reine par un vieil eunuque du nom d'Achomat. Le Bajazet de Racine « n'est Turc qu'à moitié, et c'est ce qui le perd, — et c'est aussi ce qui rend son caractère très attachant (...) ; les mœurs du harem lui sont odieuses, et la passion farouche et toute sensuelle de la sultane lui répugne. » Et Jules Lemaître de conclure : « Il faut avouer que Racine l'a beaucoup tiré à nous. »¹²⁸⁰

On comprend peut-être mieux la critique de Corneille de ce point de vue : le Turc n'a pas « le sentiment qu'il doit avoir », c'est-à-dire qu'il est bien trop honnête pour être Turc. Toute cette subtilité nous éloigne de la brutalité de la passion à la turque. Alors que dans la nouvelle Floridon (Atalide dans la pièce) et Bajazet s'aiment « d'un amour très violent », ils passent leur temps à se questionner sur leur engagement et sur le sacrifice de leur amour pour survivre dans la version dramatique. Bajazet utilise ses charmes pour manipuler la sultane qui est d'un âge plus avancé que lui, dans la nouvelle, Atalide-Floridon assiste aux rendez-vous intimes des deux amants, ce qui alimente sa flamme pour le héros. L'infidélité ne pose presque jamais problème dans la nouvelle : quand elle découvre la trahison de Bajazet, au lieu de menacer de tuer sa servante, la sultane l'envoie dans un sérail à Péra où le héros a même l'autorisation de lui rendre visite une fois par semaine pour calmer ses ardeurs. On comprendra aisément pourquoi Racine n'a pas conservé cet aspect-ici de la nouvelle (qu'il prétend n'avoir pas lue mais faut-il le croire ?¹²⁸¹). Tout cela est bien peu présentable et choque les bonnes mœurs. Quelle femme pourrait accepter que celui qui partage sa couche puisse « visiter » d'autres rivales, hormis la reine de France ?

1278 *Ibid.*, p. 330.

1279 Jean Racine, *Bajazet*, Acte II, scène 5.

1280 Jules Lemaître, *Jean Racine, op.cit.*, p. 218.

1281 Jean Racine reprend des éléments de la nouvelle qui ne sont pas dans la version que M. de Césy lui a narrée, comme l'envoi d'un premier émissaire d'Amurat pour tuer Bajazet.

En oubliant l'aspect circonstanciel de la cabale qui consiste à attaquer tout ce que Racine produit, nous voyons donc que les motifs de l'attaque de Corneille contre la pièce sont fondés sur une certaine idée de ce que doit être l'Orient et l'Oriental. La déception de Corneille est due à une attente légitime : celle de voir le harem exposé dans toute sa vérité, crue et brutale, sanglante et impitoyable. Mais on pourrait objecter que Racine conserve les aspects les plus terribles de la nouvelle : l'exécution sommaire de Bajazet qui aurait pu être sauvé si le dramaturge avait voulu finir « par le haut », la cruauté du sultan et de la sultane, le mensonge généralisé. La critique de Corneille reconnaît en outre que les comédiens sont « sous un habit Turc », il y a donc une recherche réelle de couleur locale que nous avons déjà évoquée et qui est confirmée par cette parole rapportée¹²⁸². Mais cet exotisme est retourné contre son auteur qui « déguise » le Français sans le transformer en Turc.

On pourrait se montrer plus sceptique à propos de la remarque de Jean Regnault de Segrais qui affirme que les personnages de Pierre Corneille adhèrent parfaitement à leur origine : « le Romain y parle comme un Romain, le Grec comme un Grec, l'Indien comme un Indien, & l'Espagnol comme un Espagnol. » Du point de vue des mots employés, il serait facile de démontrer par une étude systématique du corpus cornélien que les mêmes structures, les mêmes rimes, les mêmes figures de style sont utilisées indifféremment dans toutes les pièces de l'auteur, qu'il souhaite figurer Attila, Cinna ou Rodrigue. Et on pourrait s'interroger sur ce qui permet à Corneille de s'octroyer la capacité à déterminer ce qui est turc et ce qui ne l'est pas, n'ayant jamais voyagé vers l'Est et n'ayant que les connaissances dont ses contemporains disposent. Mais gardons tout de même cette idée qui est formulée avec clarté : dans *Bajazet*, les Turcs n'en sont pas. Ils sont des Français déguisés en Turc et qui laissent trahir leur vraie origine à tout moment. L'Autre n'est qu'un Même piètrement exotisé.

La bienséance interne veut qu'à chaque nation corresponde un caractère que la tragédie reproduira avec fidélité. Le Turc doit être représenté comme on pense qu'il est et les mœurs ottomanes montrées dans leur vérité. Ce que Corneille conteste. Jean Donneau de Visé lui emboîte le pas lorsqu'il écrit dans *Le Mercure Galant* : « Le sujet de sa tragédie est Turc, à ce que rapporte l'Autheur dans sa Préface. » Fallait-il lire la préface pour le comprendre ? Puis il poursuit sournoisement :

Je ne puis estre pour ceux qui disent que cette Piece n'a rien d'assez Turc ; il y a des Turcs qui sont galans, & puis elle plaist ; il n'importe comment ; & il ne couste pas plus quand on a à feindre, d'inventer des caracteres d'honestes Gens & de Femmes tendres & galantes, que ceux de barbares qui ne conviennent pas au goust des Dames de ce Siecle, à qui sur toutes choses il est important de plaire.¹²⁸³

1282 Barbier d'Aucourt dans *Apollon vendeur de Mithridate* (1675) fait dire également à ses personnages que Bajazet, Atalide et Roxane « n'étaient Turcs que de visage / Car pour les mœurs, pour le langage, / C'étaient de naturels Français. »

1283 Jean Donneau de Visé, *Le Mercure Galant*, janvier-avril 1672, *op.cit.*

Jean Racine aurait donc troqué la bienséance interne pour « plaire » « au goût des Dames de ce Siècle » et de la cour : Jean Donneau de Visé feint de valider le choix consistant à inventer des beaux caractères plutôt que de montrer la réalité barbare de la Turquie. Mais il réduit avec beaucoup d'ironie les ambitions de la pièce : il s'agit seulement d'une pièce pour femmes, et non pour spectateurs exigeants.

Une femme justement, Madame de Sévigné, ne la trouve pas à son goût et sa critique nous donne de nouvelles pistes d'interprétation :

Le personnage de Bajazet est glacé ; les mœurs des Turcs y sont mal observées ; ils ne font point tant de façons pour se marier. Le dénouement n'est point bien préparé ; on n'entre point dans les raisons de cette grande tuerie. Il y a pourtant des choses agréables, et rien de parfaitement beau, rien qui enlève, point de ces tirades de Corneille qui font frissonner... Il y a des endroits froids et faibles, et jamais il [Racine] n'ira plus loin qu'*Alexandre* et qu'*Andromaque*. *Bajazet* est au-dessous, au sentiment de bien des gens, et au mien, si j'ose me citer. Racine fait des comédies pour la Champmeslé : ce n'est pas pour les siècles à venir.

Cette fameuse lettre, toute partielle qu'elle est (Madame de Sévigné n'ayant jamais caché son amour immodéré pour le théâtre cornélien), prolonge les analyses de Jean Donneau de Visé et Corneille : quelque chose manque visiblement pour que la pièce soit grandiose. D'abord, la question des mœurs revient : ils ne font point tant de façons pour se marier » laisse entendre que l'amour ottoman est facile, qu'il ne donne pas lieu au dilemme, qu'il ne constitue pas un sujet de déchirement. C'est oublier la transgression de Soliman pour épouser une femme de son sérail : en s'opposant aux lois religieuses, le sultan avait commis une faute qui alimente de nombreuses tragédies avant *Bajazet*. Mais Madame de Sévigné n'est pas experte du droit matrimonial turc, bien qu'elle parle comme telle. L'objection montre tout de même que la tragédie se donne des obstacles artificiels et son dénouement sanglant (« cette grande tuerie ») ne s'explique pas. Sévigné ne conteste pas le choix du massacre final, qui correspond à l'idée qu'elle se fait peut-être du sérail, mais l'enchaînement des événements qui y conduisent. Ils sont pourtant clairement expliqués dans la pièce, et sont les mêmes que ceux de la nouvelle. Mais il faudrait de meilleures raisons, visiblement. Le coup de grâce vient à la fin quand Sévigné prétend que la pièce est écrite pour Mademoiselle de Champmeslé et ne passera pas le siècle : elle revient à la scène, au plaisir du beau jeu (l'actrice est courtisée par son fils, ce qui lui donne encore plus de valeur aux yeux de Madame de Sévigné), mais vante l'art de la comédienne bien plus que la qualité de son personnage : la qualité ne vient pas de l'illusion dramatique mais de l'interprétation. C'est encore le Même qui triomphe sur l'Autre.

Racine répond sobrement aux attaques dans la première édition de son œuvre, en réaffirmant l'authenticité de ses choix : « La principale chose à quoi je me suis attaché, ç'a été de ne rien changer ni aux mœurs ni aux coutumes de la nation ; et j'ai pris soin de ne rien avancer qui ne fût conforme à l'histoire des Turcs. »¹²⁸⁴ La meilleure défense consiste encore à se placer derrière

1284 Jean Racine, Première préface de *Bajazet*.

l'autorité textuelle des spécialistes, comme tous les auteurs dramatiques dans leurs préface. Racine prétend qu'il n'a « rien changé » mais on ne peut le croire là-dessus. C'est justement en modifiant l'obsène sérail pour le rendre visible qu'il s'illustre. Le seul témoignage d'époque venu d'Orient que nous ayons pu trouvé semble contredire l'authenticité dont Racine se réclame :

“Dans les mains des muets viens la voir expirer !” dit Roxane à Bajazet. Racine s'est efforcé de faire vrai. Mais, pour des Turcs, ses personnages sont beaucoup trop expansifs. Le sultan bavarde avec sa femme et lui demande conseil ! Le pacha de Travnik s'en étrangle... de rire, quand le consul français lui traduit la pièce.¹²⁸⁵

En dépit de toute attente, l'Oriental réel rit face à la tragédie de Racine : pour lui, l'illusion ne tient pas et glisse du côté de la comédie, se rapprochant du *Bourgeois gentilhomme* où le déguisement turc ne peut tromper personne, sauf Jourdain.

C.2. LE BOURGEOIS : UNE MASCARADE ENTRE FRANÇAIS

Les Français déguisés en Turcs ne sont ni une invention de Racine, ni une invention de Molière : ils existent bel et bien, dans tout la méditerranée, comme le note Jean Chardin : « les Français sont en grand nombre à Smirne, et en tout le Levant. On en trouve à tous les ports de Turquie qui sont sur la mer Méditerranée. Ils sont presque tous Provençaux. »¹²⁸⁶

Michèle Longino explique cette pratique qui peut sembler étonnante mais repose en réalité sur une obligation pragmatique :

Les voyageurs du XVIIe siècle trouvent à Constantinople une société qui leur est fermée. Afin de pénétrer cet espace interdit, afin d'y jouer, ils se déguisent et s'arrogent des rôles, se transforment en acteurs, parfois au risque de leur vie.¹²⁸⁷

L'espace ottoman devient donc un terrain de jeu – un jeu dangereux – que les Français explorent sous une identité factice, comme le dessinateur Grelot qui devient maître en la matière, comme il le raconte dans sa relation de 1680 : « l'habit, la barbe et la langue turque dont je me servais, me donnoient souvent l'entrée des lieux qui estoient fermez à bien du monde. »¹²⁸⁸ Il parvient ainsi à pénétrer dans Sainte Sophie et commence à dessiner. Il raconte qu'affamé, il sort un encas à base de saucisson et de vin, mais se fait repérer par un Turc. À la hâte, il cache les aliments impies sous un tapis et fait mine de prier en tenant à la main un livre de topographie¹²⁸⁹. Voilà une véritable scène de comédie. Si l'on ajoute qu'on trouve parmi ces marchands un « grand nombre de fourbes et de malins qui, obligés par le crime et la banqueroute d'abandonner

1285 Lady Mary Wortley Montagu, *Turkish embassy letters* (1763), citée par Anne Marie Moulin et Pierre Chuvin, *L'Islam au péril des femmes. Une Anglaise en Turquie au XVIIIe siècle*, La Découverte, 1991, p. 45 in Sophie Basch, « “Alla turca” ou la question de l'Orient », *Romantisme*, n°131, pp. 39-49, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2006-1-page-39.htm> (Consulté le 05/04/2017)

1286 Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du Cid », *op.cit.*, p. 48.

1287 *Ibid.*, p. 39.

1288 Guillaume Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, *op.cit.*, p. 298.

1289 *Ibid.*

leur pays et de se cacher dans le Levant, sont la cause la plus habituelle du désordre et des avanies »¹²⁹⁰, la comédie est complète. Les personnages roublards de Covielle et Cléonte, qui jouent les pseudo-Turcs et dupent Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme*, en sont les parfaits représentants. Notons que ce ne sont pas les Turcs qui sont malhonnêtes dans la réalité mais les Français qui n'observent pas les accords commerciaux signés entre les deux pays. Cette implantation révèle une facilité des sujets de Louis XIV à se fondre dans les coutumes étrangères, preuve d'une capacité d'adaptation qui fait leur fierté : on observe, on s'approprie avec aisance les codes de l'Autre, on les imite à la perfection et on les assimile jusqu'à devenir Autre, mais tout en restant toujours soi-même.

L'anecdote racontée par Grelot n'est pas sans rappeler deux scènes de notre corpus où on boit à la santé du Grand-Turc : dans *Le Parasite*, Fripesaucès fait un éloge poétique du vin au début de l'Acte III :

FRIPESAUCES.

Tout va bien, tout va bien, nous avons acheté
Un bel habit d'esclave et défait un pâté
D'un lièvre aussi râblu, d'aussi bonne stature,
Qui jamais jusqu'ici m'ait pu servir de cure :
Car ce n'est qu'une cure à ce chaud estomac,
Que la Nature a fait large comme un bissac :
Douze pintes de vin en ont lavé la toile,
Mais d'un vin pénétrant, et les os et la moelle.
D'un vin qui rend d'abord les esprits enchantés,
Et que l'on peut vanter pour quatre qualités ;
L'agréable couleur, le vert, le vin, la sève,
Enfin c'est du meilleur qui descende à la Grève.
Notre Turc qui possible en a bu demistié,
En est plus beau d'un tiers, et plus gai de moitié ;
Il n'est plus Alcoran ni Mahomet qui tienne,
Il apprendra de nous à boire à la Chrétienne (...) ¹²⁹¹

La même scène se retrouve quasiment à l'identique dans *La Fausse Turquie* pour assurer la transition entre l'Acte II et l'Acte III. Gusman se saoule avec ses compagnons de mascarade :

GUSMAN.

Le jour décline, allons, et jusqu'à son retour,
À la santé du Turc nous boirons tour-à-tour. ¹²⁹²

Puis se réjouit à la scène suivante de sa beuverie :

GUSMAN, avec ses habits ordinaires de valet.
Nous avons, par ma foi, vidé mainte bouteille ;
Je réponds du Grand-Turc, il se porte à merveille,
Et nous nous sommes tous, pour dégraisser nos dents,
De blanc et de claret chamarré le dedans. ¹²⁹³

1290 Lettre de l'Ambassadeur à Colbert en 1665 citée par Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVIIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du Cid », *op.cit.*, p. 48.

1291 Tristan L'Hermite, *Le Parasite*, Acte III, scène 1.

1292 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 8.

1293 *Ibid.*, Acte III, scène 1.

Boire à la santé du sultan, voilà un affront dont il n'aura de toute façon pas connaissance puisqu'il est absent. Le sacrilège est réel puisqu'on se moque de l'Alcoran et des mœurs ottomanes, mais à moitié pardonné, ne concernant ici encore que des Européens grimés en Ottomans (Lisandre et Gusman). Mais c'est la preuve que l'Occidental conserve les mêmes coutumes malgré le déguisement. Il ne change pas d'attitude et reste au fond de lui le Même.

C'est le paradoxe principal du *Bourgeois gentilhomme* que relève Michèle Longino¹²⁹⁴ : le tournant oriental de la pièce, qui intervient tardivement à l'Acte IV et vient terminer en beauté la pièce, a quelque chose d'inattendu, et même de déplacé ; alors que l'ensemble de l'intrigue se fondait sur la quête de noblesse de Monsieur Jourdain, et proposait une analyse fine des frustrations et tensions entre la bourgeois et la noblesse en France, dans les années 1670, Molière semble dévier voire divaguer vers quelque chose d'autre : l'exotisme intervient brutalement, apporte de la nouveauté, une impression d'altérité. Mais le spectateur perçoit immédiatement que les étrangers n'en sont pas, car les personnages qui paraissent restent profondément ancrés dans leur identité d'origine. C'est le moteur comique de la scène qui veut que tout le monde les identifie sauf Monsieur Jourdain. Les inventions et approximations de Covielle, les étrangetés de la cérémonie, tout concourt à rappeler que ces Turcs sont des Français qui jouent les Turcs. Pourquoi alors imaginer une intervention de non-Turcs prétendument Turcs, dans une pièce qui évoquent les relations de classes au sein de l'espace français ?

La réponse est que le détour par l'Orient permet d'évoquer cette réalité avec une liberté presque totale. L'opportunité de devenir Mamamouchi prouve que Jourdain n'a pas d'autres possibilités offertes dans son espace de référence pour changer de statut. Il reste un hybride, un pied dans chaque monde, à la fois bourgeois par sa naissance et gentilhomme par son style de vie. C'est la fiction orientale qui lui donne une identité accomplie, et qui supplée par la même aux insuffisances de la société française qui ne donne pas de place politique réelle à la classe montante de la bourgeoisie. Les ambitieux font fortune, certes, mais n'obtiennent jamais de charges importantes dans l'administration car elles sont réservées aux nobles. Il ne reste plus qu'à se faire Mamamouchi, c'est-à-dire anoblir par le bas, en payant un titre qui, pour la noblesse, reste factice.

Voilà toute la malice créative de Molière : on lui demandait une turquerie pour tourner en ridicule les Ottomans, il écrit une pièce sans Turc (il n'y en a aucun dans la présentation des personnages) où un Bourgeois veut se faire noble et finit Mamamouchi. À quoi bon attaquer les Ottomans puisqu'ils ne verront pas la pièce. Comme le dit Hermione dans *Andromaque* : « Ma vengeance est perdue / S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue. »¹²⁹⁵ L'adresse de Molière consiste à détourner la demande royale vers un sujet qui l'intéresse davantage, la question des

1294 Voir le chapitre « Acculturating the audience : *Le Bourgeois gentilhomme* » in Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama, op.cit.*, p. 109 et suivantes.

1295 Jean Racine, *Andromaque*, Acte IV, scène 4.

différences de statut et du paraître dans la société du Grand Siècle. Mais cette réflexion est franco-française et la critique des mœurs turques ne paraît que dans une seule scène qui est la cérémonie. Tout le reste n'est fait que pour se moquer des ambitions de Jourdain et de la fixité sociale qui l'entoure. Pire encore, la duperie rappelle l'épisode de la venue de Soliman Aga où le roi avait perdu la face¹²⁹⁶. N'y a-t-il pas une certaine proximité entre Louis XIV et De Lionne vêtus à la turque et Jourdain enturbanné ? Dans les deux cas, il est affaire d'un quiproquo : le Roi-Soleil prend un jardinier pour un ambassadeur, Jourdain prend un valet pour un diplomate et un jeune garçon sans naissance pour le fils du Grand-Turc. Le problème de la valeur et de l'apparence est posé. Celui de l'Autre qui n'est que le Même aussi. Molière s'adresse à ses contemporains et l'Orient disparaît une fois encore derrière des questionnements propres à la monarchie française.

Dans les autres comédies aussi, l'Orient et l'Oriental subissent une disparition progressive. Il semble que dès qu'elle paraît, la culture orientale s'efface toujours derrière sa culture rivale. Hali, l'esclave turc du Sicilien, fait chanter une petite pièce musicale pour Isidore, mais il choisit une pastorale dont l'intrigue ne s'approche à aucun moment de sa propre culture :

HALI.— (...) Il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. Ce sont deux bergers amoureux, tous remplis de langueur, qui sur bémol, viennent, séparément faire leurs plaintes dans un bois; puis se découvrent l'un à l'autre, la cruauté de leurs maîtresses; et, là-dessus, vient un berger joyeux, avec un bécarre admirable, qui se moque de leur faiblesse.¹²⁹⁷

De même dans la pièce de Thomas Corneille, *L'Inconnu*, le More « qui jargonne/ Certains mots qui ne sont entendus de personne » lance une ballade en italien, langue de l'amour, bien plus raffiné que tout chant venu de Barbarie, un poème galant traditionnel et plein de poncifs sur des yeux de la femme aimée qui peuvent, et tuer et guérir. L'originalité orientale n'a pas sa place dans ce discours amoureux convenu et le More n'est là que comme ornement étrange sans rien apporter de lui-même ou de sa culture. Les Bohémiens qui paraissent si souvent sur scène ne sont plus qu'une enveloppe vide :

En effet, ce qui caractérise l'Égyptien ou le Bohémien de théâtre est sa complète indépendance par rapport à son image sociale. Il est littéralement vidé de sa substance sociologique à l'instar du "marinier" ou du "berger" qui sont de pures abstractions dramatiques.¹²⁹⁸

Son rôle dans la pièce est de plus en plus réduit dans les pièces de Molière : il n'est plus qu'une façade, un ornement extérieur dans le divertissement occidental :

Dorénavant, Molière se limita à employer les "Égyptiens" dans les divertissements conclusifs, sans qu'ils aient la moindre spécificité dramatique : duo de galanterie assez plate et des "plaisirs innocents" pour Monsieur de Pourceaugnac (1669, III, 8), "sarabande" chantée et dansée par trois "Bohémiennes" pour une reprise du Mariage forcé (1672) par Marc-Antoine Charpentier,

1296 Voir première partie, p. 106 et suivantes.

1297 Molière, *Le Sicilien*, Scène 3.

1298 François Moureau, « Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville : la trace gitane sous Louis XIV », *op.cit.*, p. 458.

“Égyptiens et Égyptiennes vêtues en Mores” du second intermède du *Malade imaginaire* (1673)
par le même musicien.¹²⁹⁹

Même dans *Le Bourgeois gentilhomme*, la pièce qui mettait à l'honneur le monde ottoman, Molière fait disparaître les Orientaux dans le *Ballet des Nations* :

Par l'acte politique que représente cette énumération, la scène finale trie, exclut et élimine le seul groupe – les Turcs – que la pièce a mis en scène, imité et raillé avec tant d'insistance.¹³⁰⁰

Il y a donc une forme de négation de l'Autre qui n'est qu'utilisée en son absence et qui ne paraît pas. Même quand des personnages sont orientaux au début de la pièce, la scène de reconnaissance finale va les transformer en Européens : dans *L'Étourdi*, Célie a été vendue par des Égyptiens mais est la fille de Trufaldin. Andrès est « cru égyptien » mais est en réalité lui aussi le fils de Trufaldin. Quand l'altérité disparaît, la comédie se termine car les relations retrouvées rendent impossible le mariage entre Célie et son frère ou son père. Le coup de théâtre final de *L'Étourdi* met tout le monde d'accord en éliminant tous les concurrents de Lélie d'un seul coup. L'endogamie permet de résoudre les obstacles au mariage de Lélie et Célie mais tend à évacuer par la même occasion toute appartenance extérieure des personnages et à uniformiser leurs origines. Il en va de même pour Zerbinette, crue égyptienne, qui apprend qu'elle est la fille d'Argante, ou dans *La Rue Saint-Denis* où Damis quitte vite le costume d'Égyptien pour redevenir le fils de banquier adoubé par Armosin, qui flaire une alliance avantageuse¹³⁰¹.

Après s'être ouvert sur l'Autre, l'espace se rétrécit dans la comédie : il ne s'agit plus d'aller ailleurs mais de rester dans l'espace familial. Le décentrement est vécu comme un effort inutile, comme dans *Le Voyage en Inde*, une courte pièce de la première moitié du siècle mettant à l'honneur Tabarin et où les personnages tergiversent longtemps sur un hypothétique départ avant d'y renoncer brutalement. La pièce se conclut sur ces mots : « Heureux voyage, heureux voyage ! Je n'ai pas eu la peine d'aller aux Indes, et si j'ai fait un grand trafic. » Le mouvement finit toujours par converger vers l'intérieur :

La France du XVIIe siècle, dans le théâtre, organise une sorte d'exotisme culturel “centripète”. C'est surtout vrai pour le théâtre classique, dont les règles et l'esprit empêchent la pleine expression du voyage lointain, et où la retraite est devenue un idéal. (...) Il faudra attendre le XVIIIe siècle pour que le sens s'inverse et que l'espace se déploie de nouveau de façon “centrifuge”.¹³⁰²

L'Autre, dans ce paradigme, devient « reconnaissable comme le sujet d'une différence qui est presque le même mais pas tout à fait » (*Bhabha*). L'imitation telle que la définit Ali Behdad est

1299 *Ibid.*, p. 464.

1300 Michèle Longino, « Le “Mamamouchi” ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », *op.cit.*, p. 82.

1301 Charles Chevillet dit Champmeslé, *La Rue Saint-Denis*, Scène 20.

1302 Roger Duchêne, cité par Sylvie Requemora-Gros, « Théâtre du séjour ou théâtre du parcours », in *Voyage et théâtre*, *op.cit.*, p. 147.

« réapparition de la différence grâce à une réduction au même »¹³⁰³ Quand l'Autre n'est plus, sa représentation est d'abord la manifestation d'une absence. Plus l'Oriental paraît moins il est présent.

C.3. *LE CID* OU L'ABSENCE DE L'AUTRE

La pièce la plus ancienne de notre corpus est *Le Cid* (1637). On connaît son importance dans l'histoire du théâtre tant pour la querelle qu'elle suscita que pour l'instauration des banquettes sur scène qui rendront impossible toute scénographie exotique pendant plus d'un siècle.

C'est justement sur la question de la représentation de l'Autre que la pièce de Corneille soulève des problèmes dramaturgiques importants. Tout le monde connaît la plus célèbre tirade de la pièce, et probablement de l'œuvre de Corneille tout entière, qui est la narration de l'attaque nocturne des Mores de l'Acte IV, scène 3, bataille grâce à laquelle Rodrigue va pouvoir s'illustrer et s'amender auprès de Chimène après le meurtre de son père. Cette scène, d'importance capitale pour l'intrigue, embarrasse le dramaturge, qui doit se justifier dans la préface de la pièce de 1660 sur les libertés qu'il prend par rapport à la géographie et à l'histoire espagnoles. Le guet-apens pose effectivement un problème d'ordre temporel en ce qui concerne les Maures « dont l'armée ne pouvait venir si vite par terre que par eau ». Voici la solution proposée par Corneille :

Je l'ai placé dans Séville, bien que don Fernand n'en ait jamais été le maître, et j'ai été obligé à cette falsification, pour former quelque vraisemblance à la descente des Maures (...)¹³⁰⁴

L'idée est donc de rapprocher l'intrigue de l'espace oriental en plaçant le roi au Sud de l'Espagne. Au lieu de laisser venir les Mores, le dramaturge choisit de venir à eux, pour rendre plus vraisemblable l'attaque-éclair. Mais cette invention l'inquiète :

Je ne voudrais pas assurer toutefois que le flux de la mer monte effectivement jusque-là ; mais comme dans notre Seine il fait encore plus de chemin qu'il ne lui en faut faire sur le Guadalquivir pour battre les murailles de cette ville, cela peut suffire à fonder quelque probabilité parmi nous, pour ceux qui n'ont point été sur le lieu même.

Corneille se lance dans des considérations hydrologiques, poussant la vraisemblance bien au-delà de ce qu'on pourrait attendre de lui. Puis se souvient que l'ignorance potamologique du spectateur et son absence de connaissance de la topographie andalouse sont garantes que cette descente sera acceptée sans difficulté.

Mais il énonce alors un autre problème : les Mores « se présentent d'eux-mêmes », ce qui pourrait sembler normal pour une attaque surprise. Mais le fait qu'elle n'ait pas été préparée par les actes précédents contrevient à un principe d'enchaînement des actions qu'Aristote favorise par rapport au hasard, qui doit avoir une place limitée dans la tragédie. En soi, les Orientaux sont donc

1303 Michèle Longino, « Le "Mamamouchi" ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », *op.cit.*, p. 79.

1304 Pierre Corneille, *Examen du Cid*.

hors-cadre, car non-intégrés à la nécessité dramatique : personne ne le reproche à Corneille alors que tous critiquent l'inutilité du personnage de l'Infante. C'est lui-même qui bat sa coulpe en valorisant le choix irrégulier de Guillen de Castro, dont il s'est inspiré :

Ils ont plus de justesse dans l'irrégularité de l'auteur espagnol. Rodrigue, n'osant plus se montrer à la Cour, les va combattre sur la frontière, et ainsi le premier acteur les va chercher, et leur donne place dans le poème ; au contraire de ce qui arrive ici, où ils semblent se venir faire de fait exprès pour en être battus, et lui donner moyen de rendre à son roi un service d'importance qui lui fasse obtenir sa grâce.¹³⁰⁵

Ces considérations de Corneille sont extrêmement utiles car le dramaturge explore le premier la difficulté de convoquer l'exotisme oriental sur la scène classique. Quelque chose de l'Orient résiste : son éloignement, sa violence, son altérité, et pourtant il doit figurer dans la pièce. Très étrangement, aucune critique de la cabale contre *Le Cid* n'évoque à notre connaissance la question des Mores. On s'emploie à montrer que l'auteur a plagié, a fait de mauvais vers, a montré des caractères qui ne conviennent pas à un roi, ou à une fille qui a perdu son père. Sur l'Acte IV, scène 3, Scudéry reproche à Rodrigue de n'avoir pas suivi les ordres du roi et fermé le port. Cette objection n'est même pas retenue dans *Le Sentiment de l'Académie* de Jean Chapelain. Mais la question orientale n'est relevée que par Corneille, en 1660, c'est-à-dire au moment où le théâtre est contrôlé par les règles classiques, que le dramaturge conteste quand elles deviennent des contraintes indépassables et invraisemblables. Le dramaturge fait bien sentir qu'il regrette cette solution. En un sens, la place des Orientaux est dans un entre-deux qui manque de cohérence. Mais c'est aussi parce que le théâtre pour lequel il compose n'est pas en mesure de développer une intrigue assez ample géographiquement.

Cet aveu de Corneille est plein de sens : il n'y a pas de justification interne qui procure à ces Mores une place dans l'intrigue sauf pour donner une victoire facile à Rodrigue, alors que dans la première pièce, Rodrigue quitte la cour pour se racheter à la guerre, ce qui est jugé plus vraisemblable et plus honnête. Il y a une vraie bataille sur scène entre les deux rangs moresques et chrétiens. C'est en cela que la pièce est « irrégulière ».

Mais dans *Le Cid*, une des deux armées disparaît : elle n'est plus que l'ombre d'elle-même, une ombre menaçante certes mais déjà aussi volatile que l'air. Observons cette fameuse tirade et voyons comment les Maures y apparaissent :

RODRIGUE.
(...) J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés ;
Le reste, dont le nombre augmentait à toute heure,
Brûlant d'impatience autour de moi demeure,
Se couche contre terre, et sans faire aucun bruit,
Passe une bonne part d'une si belle nuit.¹³⁰⁶

1305 *Ibid.*

1306 Pierre Corneille, *Le Cid*, Acte IV, scène 3, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_CID37.pdf

Tel un Ulysse, Rodrigue fait usage de la *mêtis*, de la ruse grecque pour surprendre l'armée ennemie. Il a un coup d'avance sur les Mores qui ne se doutent de rien et avancent tête baissée dans le piège qui leur est tendu :

RODRIGUE.

(...) Notre profond silence abusant leurs esprits,
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris ;
Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,
Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
Nous nous levons alors, et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.
Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent ;
Ils paraissent armés, les Mores se confondent,
L'épouvante les prend à demi descendus ;
Avant que de combattre, ils s'estiment perdus.
Ils couraient au pillage, et rencontrent la guerre ;¹³⁰⁷

Le courage et la ruse font face à la fourberie et la poltronnerie des Mores qui accouraient vers une victoire facile et trouvent une opposition de taille. Ce n'est plus une multitude d'hommes mais un tout indifférencié par la nuit, les Mores deviennent le More, menaçant, couard et veule. Se produit pourtant une réaction par le haut, car les « princes » Mores, qui ont par définition de l'honneur, ressentent de la « honte de mourir sans avoir combattu » ; Corneille recrée l'ennemi car « à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire ». S'ensuit un acceptable massacre où l'hyperbole est de mise pour représenter cette « boucherie héroïque » :

RODRIGUE.

(...) Contre nous de pied ferme ils tirent leurs alfanges,
De notre sang au leur font d'horribles mélanges ;
Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port,
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.¹³⁰⁸

Puis Rodrigue se plaît à décrire la déroute des Mores qui n'est pas sans rappeler celle des Turcs aux portes de Vienne qui abandonnent tout leur campement et battent en retraite dans une panique totale :

RODRIGUE.

(...) Ils gagnent leurs vaisseaux, ils en coupent les câbles,
Poussent jusques aux cieus des cris épouvantables,
Font retraite en tumulte, et sans considérer
Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.
Pour souffrir ce devoir leur frayeur est trop forte :
Le flux les apporta ; le reflux les remporte (...)¹³⁰⁹

Voilà une fin de bataille bien misérable : les soldats prennent la fuite en abandonnant leurs rois et repartent emportés par la marée, déjà effacés par le « reflux », tandis que Rodrigue par son seul nom désarme les chefs mores : « je me nomme, ils se rendent ». C'est une victoire écrasante d'un monde sur un autre. Michèle Longino analyse cette scène comme un choix politique, à la fois

1307 *Ibid.*, Acte IV, scène 3.

1308 *Ibid.*

1309 *Ibid.*

patriotique et raciste¹³¹⁰. La religion, selon elle, ne joue plus le rôle qu'elle avait au moment des croisades. L'enjeu est donc civilisationnel : il s'agit de conforter les élites dans l'idée d'une noblesse de la race occidentale par rapport à la faiblesse orientale. Quand Duncan Donnellan met en scène un Rodrigue noir, toute la construction du modèle d'opposition est remise en cause. Mais au XVIIIe siècle, c'est le conquistador blanc viril et courageux qui écrase l'infamie moresque. Dans une autre étude, Michèle Longino relève le paradoxe suivant :

Les Maures sont à la fois essentiels à la pièce de Corneille, tout en étant absents de la pièce mise en scène. Ce qui diffère radicalement de la version antérieure de l'Espagnol Guilhem de Castro. Dans *Las Mocedades del Cid*, en effet, quatre rois maures entrent sur scène et c'est l'un d'eux qui rapporte directement la victoire de Rodrigue à don Fernand.¹³¹¹

Effectivement, comme pour *Le Bourgeois gentilhomme*, la liste des rôles nous fait voir qu'aucun personnage n'est oriental : c'est une intrigue entre Espagnols qui se joue. L'Orient est pris en charge par le texte mais est attaqué *in absentia* comme dans les comédies ou dans les carrousels où on se plaît à taper sur des têtes de Turc qui ne peuvent pas répliquer. Michèle Longino poursuit :

Chez Corneille, la présence mauresque est occultée et absorbée dans le discours dominant, vidé de son contenu politique, matériel immédiat, pour occuper un espace d'interprétation plus vaste, celui d'une générale altérité.¹³¹²

Le More devient donc l'Autre qui ne doit pas être là. Pour Longino, leur présence compliquerait « le sentiment public vis-à-vis des personnages principaux ». On pourrait plaindre ces rois prisonniers, abandonnés par leur armée, livrés à l'humiliation d'implorer le roi de Castille. C'est ce dernier qui donne le titre de « Cid » à Rodrigue car il est le seul qui ait cette prérogative, tandis que les rois mores prononçaient ce mot arabe sur scène pour reconnaître la bravoure de leur ennemi. La fin de la pièce rejette les Mores qualifiés d'« Africains » hors d'Espagne où ils n'ont plus aucune légitimité. Rodrigue, quant à lui, se tourne vers la conquête comme les Européens vers le Nouveau monde. Mais c'est avant tout, selon Michèle Longino, pour faire « résonner sur scène en langue française, en présence du roi de France, les conflits entre les Français et les Ottomans qui élaborent la conscience de l'identité nationale autour du pouvoir monarchique. »¹³¹³

L'Autre se retrouve donc transformé en ennemi rendu impuissant par la scène cornélienne. Il est régi par le discours français, il est soumis aux stéréotypes dans lequel on l'enferme, il est inoffensif et pourtant effrayant. Cela permet de « mettre en place l'imaginaire moderne de l'identité collective française, une mentalité qui exclut le musulman de toute considération

1310 Voir le chapitre « Staging politics : *Le Cid* » in Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, *op.cit.*, p. 77.

1311 Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVIIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du Cid », *op.cit.*, p. 52.

1312 *Ibid.*, p. 53.

1313 *Ibid.*, p. 58.

fraternelle. *Le Cid* n'est qu'une étape de cette accumulation de préjugés. »¹³¹⁴ L'importance de cette attaque dans l'économie générale de la pièce ne donne pas plus de place aux Orientaux qui n'apparaissent jamais sur scène, mais sont pris en charge par le récit héroïque de Rodrigue. À une époque où l'unité de lieu n'est pas un critère pertinent pour juger d'une pièce, puisque même Chapelain admet que son non-respect est un défaut partagé par bien des pièces, on ne peut interpréter le choix de Corneille de ne pas figurer la bataille que comme une volonté d'évacuer la présence réelle orientale pour lui substituer une effigie inerte, un pantin facilement contrôlable.

À travers trois pièces emblématiques du génie dramatique du Grand Siècle (de Corneille, Racine et Molière), nous avons montré une tendance qui touche de près ou de loin toutes les pièces de notre corpus : derrière l'orientalisme de façade et les clichés éculés que nous avons listés précédemment, il sera très difficile de trouver ne serait-ce qu'une trace de l'Oriental, qui est toujours absent dans sa réalité humaine et culturelle. Si l'on pousse la logique à l'extrême, la pièce à sujet orientale n'a même plus besoin d'Orientaux puisque les Européens s'arrangent très bien de leur silence. Le sultan caché, l'absence d'occidentalisme venu de Turquie ou de Perse, laissent une place vide, un espace que les érudits d'Europe s'empressent de combler. Ce remplacement du réel par un figure fantôme augmente la distance du lecteur ou du spectateur avec l'Oriental tel qu'il pourrait le connaître en voyageant. La première qualité de l'Orient est son mystère : il doit rester insaisissable, hors de portée des Européens.

D. CONNAISSANCE DIFFRACTÉE ET IGNORANCE PARTAGÉE

Dans *Le Parasite*, le Capitain veut confronter Lisandre, qui se fait passer pour Turc à un vrai oriental pour le confondre :

LE CAPITAN.
Il faut le confronter à quelque Arménien ;
Qui sache le pays, qui sache le langage,
Pour voir s'il n'a point fait un fabuleux voyage.¹³¹⁵

C'est dire que les observateurs de la pièce, qui sont tous Européens, n'ont aucun moyen de vérifier si Lisandre parle de manière authentique de l'Orient, faute de connaissance pour distinguer le vrai du faux.

Dans la première partie, nous avons pu démontrer que ce que nous avons appelé une orientomanie s'installe durablement à toutes les strates de la société française, avec bien sûr des disparités entre les riches collectionneurs d'objets venus de Chine et les simples buveurs de café. Le grand public fait montre d'une curiosité de plus en plus grande pour l'Orient. Si les intellectuels ne se promènent pas encore dans Paris habillés à l'orientale comme Rousseau,

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹³¹⁵ Tristan L'Hermite, *Le Parasite*, Acte III, scène 7.

beaucoup de gens fortunés se font peindre, surtout à partir du début du XVIIIe siècle, dans une scène turquesque en prenant des postures de Grand-Seigneur, ou de Mamamouchi. Nous avons assez insisté sur la florissante littérature de voyage et sur les très nombreux essais qui mettent en lumière l'histoire, les coutumes, la langue, les intrigues des pays orientaux, en premier lieu l'Empire ottoman et la Perse. Tout cela concourt à « élargir » dans les esprits cette place dédiée à l'Autre : « L'exotisme est surtout fait de ce sentiment de la diversité ; il ne peut paraître que lorsque la pensée, enfin élargie, devient capable d'imaginer d'autres aspects », comme l'écrit Pierre Martino¹³¹⁶.

Mais le théâtre participe-t-il réellement à cette connaissance de l'Autre ? Laisse-t-il une place à la différence ? Comment se fait-il que les comédiens du Français ne proposent pas un spectacle enrichi de toutes ces nouveautés en 1680 ? Que le décor et le costume ne visent même pas un début de réalisme, puisque l'Orient apparaît comme un espace décalqué sur le modèle antique ? Pourquoi, malgré une assez bonne connaissance de l'Orient, la scène de la Comédie-Française ne peut pas figurer le monde oriental dans son altérité réelle et avec exactitude ? Au-delà des questions techniques que nous avons traitées, c'est la question de la connaissance et de la reconnaissance en cette fin de XVIIe siècle qui pourront peut-être nous éclairer sur ce point. L'Orient ne peut être connu par le spectateur car sa réalité s'est diffractée dans sa représentation.

D.1. L'ORIENT, LA REPRÉSENTATION D'UNE INACCESSIBLE RÉALITÉ

Qui ne l'a pas vu ne pourrait le croire.
Marco Polo, *Le Livre des Merveilles*

Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde.
Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

Il y a deux modes de connaissance du monde : celle de nature empirique qui est donnée par l'expérience quotidienne et sensible de l'homme et celle de nature théorique, qui s'appuie sur les domaines des savoirs livresques et universitaires, auxquels l'homme a accès en étudiant. L'Orient est de mieux en mieux connu grâce à ces deux biais de découverte au cours du XVIIe siècle, comme nous l'avons déjà évoqué¹³¹⁷. Un cercle vertueux se crée par la conjonction de plusieurs éléments : le retour des voyageurs les plus importants de cette fin de siècle (Chardin, Tavernier, Thévenot, Bernier, Galland...) qui entraîne la publication et la diffusion de leur relation, le développement de l'orientomanie des Parisiens dans les années 1670-1680, l'érudition et la curiosité relative à la matière orientale qui crée un « proto-orientalisme » savant, qui deviendra bientôt ce que Saïd nomme « orientalisme manifeste ». Dans ces conditions, on pourrait supposer que le théâtre lui aussi profite de cet apport de connaissances pour proposer au spectateur une

1316 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 15.

1317 Voir première partie, p. 65 et suivantes.

expérience authentique, ou du moins, étoffée de l'Orient. Or, il n'en est rien. Le grand objectif de Montaigne, qui était de « frotter et limer [sa] cervelle contre celle d'autrui », reposait sur l'obligation d'aller « se promener dès sa plus tendre enfance »¹³¹⁸. Rares sont les Français qui peuvent aller se confronter par le voyage à l'Autre. L'étude sociologique que nous avons faite de la population qui fréquente le théâtre Guénégaud¹³¹⁹ nous indique que très peu de spectateurs ont une véritable connaissance des affaires orientales : des petits marquis sur scène et dans les loges, quelques marchands qui ont peut-être connu très indirectement d'autres marchands qui commercent en Méditerranée, les érudits et lecteurs du *Mercure Galant*, mais ce groupe représente un pourcentage réduit comparé à la foule du parterre.

Le regard sur l'Orient, comme intermédiation, est un aspect fondamental : la question de la connaissance s'efface derrière celle du filtre de connaissance, puisque les spectateurs ont accès à l'Orient par un ensemble de couches superposée, une « mappe-monde en palimpseste », pour reprendre la belle formule de Frank Lestringant, qu'il utilise à propos de l'écriture viatique. L'inconnu est toujours ramené au connu. Il est placé derrière un dispositif optique qu'il nous faut comprendre pour déterminer ce que les spectateurs tirent de cette contemplation.

L'Orient est d'abord déformé par la vitesse : nous avons parlé de distance qui sépare les cultures et permet une observation « à l'abri » du spectateur. Mais le degré de connaissance dépend du temps consacré à l'observation. Comme l'explique Claude Lévi-Strauss dans *Race et histoire*, il faut considérer « la quantité d'informations susceptibles de passer entre deux individus »¹³²⁰ Le voyageur a vécu quelques jours ou quelques mois, voire quelques années dans une ville orientale. Il a pris le temps de se confronter à l'Autre, de l'observer et de la connaître. Mais le spectateur n'a que deux heures de vie pour « connaître » l'Orient. Jean Emelina prend la même métaphore pour parler de l'impression de brouillage que l'on peut avoir par rapport aux décors dans les tragédies orientales :

Un pilote de course remarque-t-il le paysage ? Chez les personnages tragiques lancés jusqu'aux dernières limites de leurs désirs et de leurs passions, le vouloir a banni le voir.¹³²¹

Les personnages, tels des bolides, sont projetés dans leur destinée à une vitesse qui rend l'espace extérieur impossible à regarder, invisible faute de temps et d'intérêt. C'est aussi pour cela que les critiques jugent durement des spectacles qui tentent la couleur locale, même à la fin du XVIIIe siècle : il n'y a pas le temps de prendre une pause, l'urgence tragique régit l'ensemble du dispositif.

1318 Montaigne, *Les Essais*, Livre 1, Chapitre 25, *Œuvres complètes de Michel de Montaigne*, Paris, L. Conard, 1924-1941.

1319 Voir introduction, p. 27 et suivantes.

1320 Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, *op.cit.*, p. 45.

1321 Jean Emelina, cité par Sylvie Requemora-Gros, « Théâtre du séjour ou théâtre du parcours », *op.cit.*, p. 144.

Dans le récit de voyage aussi, la même urgence se retrouve : il faut saisir ce qui se trouve sur son chemin, « remplir son escarcelle et revenir à bon port », « deux tâches assez difficiles pour qu'on ne perdît pas son temps à s'extasier sur la végétation hindoue, ou à sonder les états d'âme d'un Persan. »¹³²² Face à cette rapidité, qui conduit parfois à des erreurs de jugement, on pourrait opposer la stabilité des lecteurs qui peuvent prendre le temps de lire, de comparer, de creuser le sujet livré par les voyageurs. Mais ces derniers se trouvent toujours dans une relation de dépendance à l'égard de la matière exotique :

Les gens qui ne bougent pas de chez eux, qui ne connaîtront ni les grands lacs d'Amérique, ni les jardins de Malabar, ni les pagodes chinoises, restés au coin du feu liront ce que les autres ont raconté.¹³²³

Parmi ces « voyageurs dans un fauteuil », les auteurs de notre corpus aussi le sont, n'ayant jamais pu quitter l'espace du Même :

Paris suffisait à Racine ; et tous deux, Racine et Boileau, furent bien gênés, lorsqu'ils durent suivre le Roi dans ses expéditions. Bossuet n'alla jamais à Rome ; ni Fénelon. Molière n'alla jamais revoir la boutique du barbier de Pézenas. Les grands classiques sont stables. Les errants, ce seront Voltaire, Montesquieu, Rousseau ; mais on n'a pas passé des uns aux autres sans un obscur travail.¹³²⁴

L'objet de savoir, le livre ou la carte géographique, est donc le seul accès à l'Orient dont disposent les érudits sédentaires. Mais, comme le démontre Guy Spielmann, cette objet est lui-même le fruit d'une représentation. Il a « vocation de montrer au lecteur des régions lointaines, inconnues, parfois mystérieuses, dans une démarche qui tient beaucoup plus de la mise en scène que de l'information. »¹³²⁵ Voilà que la source se dédouble : de présentation de la réalité, on passe à une représentation subjective de cette réalité, donnée comme connaissance.

Le voyageur européen lui-même ne se sépare pas de son identité lorsqu'il observe l'Orient. Son déplacement lui permet de vérifier ce qu'il sait déjà :

Souvent, il est vrai, le voyageur qui revenait avec une pensée qu'il croyait originale l'avait déjà dans ses bagages, au moment de son départ : mais il ne se trompait pas, en la tenant pour efficace. Car lorsqu'il la ramenait à Amsterdam, à Londres, à Paris, elle était enorgueillie d'elle-même, parée de hardiesse, et douée du pouvoir qui lui manquait d'abord.¹³²⁶

Même les voyageurs véhiculent des idées préconçues car, comme le démontre Michael Harrigan dans son étude sur le récit viatique¹³²⁷, toute relation dépend de l'horizon culturel du voyageur et de son système de pensée. Écrire sur l'Orient, c'est toujours réécrire puisque le voyageur s'inscrit dans une tradition, compare ce qu'il voit à ce qu'il sait déjà, fait allusion à un

1322 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 15.

1323 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 13.

1324 *Ibid.*, p. 10.

1325 Guy Spielmann, « Voyages dans un fauteuil : mises en scène de l'exotisme au théâtre et sur les cartes géographiques (XVIe-XVIIIe siècles) », op.cit., p. 44.

1326 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 13.

1327 Michael Harrigan, *Veiled Encounters, Representing the Orient in 17th-century French Travel Literature*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux Titre », 2008.

sous-texte déjà écrit, déjà pensé. C'est en cela que l'Orient est un palimpseste exotique où chaque explorateur, dramaturge, lecteur/spectateur vient imprimer sa propre connaissance avant même de s'intéresser à ce qu'est ce monde « en soi ». Que le récit de voyage soit une reconstruction n'a rien d'étonnant mais qu'il constitue pour les sédentaires une source de connaissance fiable, que l'on cite dans la préface d'une pièce pour faire taire les cabales, montre qu'il n'y a jamais de préhension directe de l'Autre. Il est toujours représenté.

Pour le spectateur de Guénégaud, si le théâtre est un vecteur indirect de connaissance, à la manière des mystères médiévaux qui donnaient à tous les analphabètes accès aux textes sacrés, il s'est tellement éloigné de son sujet qu'il n'est plus qu'une image d'une image d'une image... L'Orient est un monde faux, ramené à sa pure matérialité puisqu'il est privé de transcendance. Il ne peut être porteur de vérité puisqu'il fonctionne politiquement grâce à la manipulation à toute échelle, où chacun joue en continu, créant un décalage entre le geste vu et la réalité de son sens. L'Orient imite mal l'Occident : son prophète est une pâle copie de Jésus, sa religion repose sur des chimères. Pascal développe cette idée dans la section IX des *Pensées* : il considère que les arguments donnés par Mahomet pour prouver la validité de la religion musulmane manquent, « n'ayant que leur propre force. Que dit-il donc ? Qu'il faut le croire »¹³²⁸. Pascal ajoute : « Il n'est pas juste de prendre ses obscurités pour des mystères, vu que ses clartés sont ridicules. »¹³²⁹ Puis une comparaison est établie entre les deux prophètes :

Mahomet, non prédit ; Jésus-Christ, prédit. Mahomet, en tuant ; Jésus-Christ, en faisant tuer les siens. Mahomet, en défendant de lire ; les apôtres, en ordonnant de lire. Enfin, cela est si contraire que, si Mahomet a pris la voie de réussir humainement, Jésus-Christ a pris celle de périr humainement ; et qu'au lieu de conclure que, puisque Mahomet a réussi, Jésus-Christ a bien pu réussir, il faut dire que puisque Mahomet a réussi, Jésus-Christ devait périr.¹³³⁰

Pascal résume enfin : « 600. Tout homme peut faire ce qu'a fait Mahomet ; car il n'a point fait de miracles, il n'a point été prédit ; nul peut faire ce qu'a fait Jésus-Christ. »¹³³¹

Mahomet joue un rôle de prophète : tout autre comédien pourrait faire aussi bien que lui selon le moraliste français. L'espace musulman où la parole de Mahomet se développe est donc superficiel, proprement théâtral. Le terme de « représentation » prend tout son sens quand il s'agit d'exposer l'exotisme oriental : au bout de la chaîne de transformation occidentale, l'Orient est étranger à lui-même, mais résolument proche de l'univers de référence du spectateur.

Cette représentation au carré de l'Orient était déjà sensible dans l'analyse de Saïd qui prend la métaphore théâtrale à chaque instant pour montrer combien l'espace socio-culturel représenté à toutes les époques de l'orientalisme est éloigné de sa réalité. Mais la scène porte une réalité matérielle concrète, elle est la preuve indubitable, par la présence de l'acteur, que quelque chose

1328 Blaise Pascal, *Les Pensées*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1993, p. 167.

1329 *Ibid.*

1330 *Ibid.*, p. 168.

1331 *Ibid.*

est présenté dans l'ici et maintenant de la représentation. C'est cette matérialité qui empêche tout voyage conçu comme déplacement au théâtre, encore de nos jours :

[Le spectateur] à cause de la superposition des trois espaces – théâtral, scénique et dramatique – peut difficilement admettre que le personnage incarné devant lui par un être vivant voyage, tandis que lui-même ne bouge pas. Ce n'est le cas ni dans le roman, où la fiction n'a aucune matérialité, ni au cinéma, où elle se matérialise seulement par une image en deux dimensions.¹³³²

La scène nie et valide en même temps la possibilité du voyage exotique. Mais l'absence de réalisme des costumes et du décor rend la négation plus forte que la validation dans l'expérience du spectateur. La distance prévaut, le public ne se laisse pas prendre par la fiction orientale. Il ne la voit pas comme une illusion englobante mais comme une représentation, non pas de l'Autre, mais de lui-même.

L'écrit de la découverte de l'Autre s'enferme dans une aporie que Jean-Claude Charnay conceptualise sous le nom de « maya orientaliste »¹³³³. La posture de l'observateur extérieur pose problème :

Comment expliquer un système de civilisation, de culture, de croyances, de valeurs ou de structures sociales dans lequel on n'est pas né ? Et peut-on le présenter à ceux qui en sont originaires en d'autres termes, selon d'autres concepts, que ceux qui leur sont familiers ?¹³³⁴

L'orientaliste joue un rôle de passeur entre deux « systèmes de civilisation » mais pour rendre intelligible le système inconnu, il doit passer par des références et des repères qui distordent la réalité de ce système. C'est tout à fait visible dans le récit viatique, comme au théâtre. Le « décentrement total » n'est pas possible et n'est pas souhaitable au nom de la distance de bienséance que nous avons mise au jour. Toute prétention à la connaissance de l'Oriental revient en somme à la même ambition que celle de figurer la civilisation maya disparue. Il est impossible et même trompeur d'affirmer, en tant que scientifique (orientalisme manifeste) ou en tant qu'écrivain (orientalisme latent), que l'on peut reproduire la civilisation orientale. C'est l'échec même du projet, miné à sa racine par cette contradiction :

[Cela] dévoile peut-être l'illusion suprême de tout orientalisme : l'orientaliste est condamné à errer dans les pénombres de l'empirisme, au gré de la contingence, c'est-à-dire du domaine exploré, du public auquel il s'adresse et du degré de communication optimal espéré, entre deux extrêmes qui le ballottent continuellement en un cycle sans fin, de l'Autre à lui-même, et inversement.¹³³⁵

Mais cette contradiction n'empêche nullement l'orientalisme de se développer et de trouver ses lettres de noblesse au XIXe siècle. C'est ce que dénonçait Edward Saïd lorsqu'il démontrait que le

1332 Guy Spielmann, « Voyager au théâtre sous l'Ancien Régime, Problèmes dramatiques et solutions techniques », p. 192.

1333 Voir Jean-Claude Charnay, *Les Contre-Orients ou comment représenter l'autre selon moi*, op.cit., p. 275 et suivantes.

1334 *Ibid.*, p. 273.

1335 *Ibid.*, p. 274.

système en vase clos de cette discipline fonctionne sur une logique d'autovalidation, qui renforce toujours ses principes sans nécessité de les prouver par des arguments.

Il faut donc distinguer deux types de connaissance sur lesquelles se fonde l'orientalisme au théâtre : le « savoir de connaissance », qui vient de l'extérieur,¹³³⁶ et le « savoir de croyance », qui relève d'une évidence intérieure. Le spectateur de 1680, dans une très grande majorité des cas, ne peut construire un « savoir de connaissance » sur l'Orient et l'Oriental. S'il tente d'approcher cette réalité, il est forcé de s'appuyer sur les ouvrages qui circulent sur le sujet, du plus érudit au plus sommaire :

Lorsqu'on examine les illustrations des livres et périodiques réservées aux classes populaires, la pauvreté des détails saute aux yeux de façon irréfutable : en dehors des quelques pièces de costume facilement identifiables (turban, caftan, aigrette), rarissimes sont d'autres objets propres à cette société ; on peut remarquer certaines armes comme des sabres à lame recourbée, ou certains ustensiles concernant le service du café. Mais en dehors de ces catégories très précises, rien n'apparaît, susceptible d'apporter quelque bribe de connaissance par la représentation d'objets usuels.¹³³⁷

Même les textes érudits de voyageurs fiables construisent leurs théories à la fois à partir d'un « savoir d'expérience » et d'un « savoir de croyance », c'est-à-dire une observation imparfaite, partielle, pré-établie, subjective de l'Orient (puisque la connaissance exposée se fonde sur le sujet et non sur l'objet étudié). Mais ce « savoir » se donne toujours comme « savoir de connaissance » en diffusant des vérités toutes faites sur la matière orientale, doctrines copiées des autres textes qui précèdent, devenues vérités par la force de la répétition des mêmes idées dans des ouvrages qui sont d'auteurs et d'époques différentes.

Voir, c'est toujours revoir, dans l'art théâtral comme dans l'art pictural, où l'œuvre est toujours « une combinaison de la peinture et des processus de visualisation que le spectateur avait antérieurement opérés sur le même sujet », comme l'écrit Michael Baxandall à propos de la peinture de la Renaissance, mais cette idée peut s'appliquer aux créations postérieures¹³³⁸. De là le terme de « représentation » qui est censé traduire celui de « mimesis » : l'acte même de présenter exige de celui qui observe une reconnaissance donc un mouvement de retour sur l'objet absent exposé. Patrick Charaudeau classe le « savoir d'expérience » dans la catégorie du « savoir de connaissance » à condition qu'il se fonde sur l'observation d'un phénomène reproductible, dont les conditions et les causalités seront identiques d'un sujet à l'autre (par exemple, la chute d'un objet quand on le lâche). Ce n'est pas le cas de l'expérience de l'Orient qui par sa complexité échappe aux règles toutes faites, et pourtant ce savoir se donne dans une apparence

1336 Nous empruntons ces concepts à Patrick Charaudeau, voir sur ce sujet « Savoirs de connaissance, savoirs de croyance : La structuration des imaginaires » in Patrick Charaudeau, « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux » in H. Boyer (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L'Harmattan, 2007.

1337 Hélène Desmet-Gregoire, *Le divan magique: L'Orient turc en France au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 120.

1338 Michael Baxandall, « L'œil du Quattrocento », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 40, Sociologie de l'œil, novembre 1981, p. 18.

d'homogénéité. C'est ce qui réduit l'Autre au Même, puisqu'il se reproduit encore et encore sous la même forme, excluant toute variété dans l'attitude, le caractère, les valeurs...

Pour les autres spectateurs qui n'ont pas fait l'expérience de l'Orient, leur imaginaire se nourrit du « savoir de croyance » exposé par la scène. Les auteurs de notre corpus non plus n'ont pas d'expérience de l'Orient. Leur connaissance se fonde sur le savoir trouvé dans les livres. Ils ont en outre une approche d'artistes mais leur créativité respecte le cadre de la vraisemblance, ce cadre étant par définition un espace de croyance partagée. L'Orient est donc pris entre tous ces regards subjectifs qui ne cherchent pas à le voir mais à créer un terrain commun, ce que Patrick Charaudeau nomme l'« opinion collective » : ce « savoir de croyance » repose sur l'essentialisation d'un groupe par un autre groupe humain. En formulant une idée sur l'Autre, le groupe se resserre en prenant conscience de son identité face à l'altérité. L'orientalisme est un prélude aux théories raciales du XIXe siècle et à l'antisémitisme génocidaire du XXe siècle selon Edward Saïd. Au XVIIIe, il s'agit juste de véhiculer une idée commune sur l'Orient comme espace homogène, différent et inférieur à l'espace occidental. Tout le problème est que le spectateur n'a pas assez de recul sur son approche pour comprendre qu'il manie un « savoir d'opinion ». En croyant que l'Autre est ainsi, il entre dans une illusion de connaissance. Mais, à ce stade, il n'a pas d'autre mode pour connaître l'Orient. Il est donc dépendant de cette image médiatisée pour construire sa propre expérience. C'est en cela que le savoir apparaît comme un enjeu de pouvoir : en contrôlant les représentations du spectateur, la Comédie-Française pourrait agir comme un organe politique puissant aux mains de la monarchie. Si l'on veut se passer du terme de « propagande », on ne peut éviter celui de « conditionnement » du spectateur, qui entrerait dans une vision unique, consensuelle et contrôlée de la géopolitique de l'époque, si le théâtre ne contenait pas en lui-même une part de *dissensus*.

D.2. LE JOYEUX AVEUGLEMENT DU PUBLIC

Le remplacement au théâtre du « savoir savant » par un « savoir d'opinion » semble valider la théorie platonicienne de l'art mensonger, qui a servi aux ennemis religieux de l'art dramatique pour le condamner depuis le début de l'ère chrétienne. Il y a effectivement une sophistique théâtrale qui présente comme des vérités concrètes, palpables, validées par la réalité de la scène, des fantasmes qui ne sont nés que de l'esprit d'un seul homme. Si la *mimesis* est vecteur de connaissance, elle peut aussi créer un *consensus* d'ignorance : on ne souhaite pas connaître réellement l'Orient car on ne peut pas le connaître (il est trop éloignée pour qu'on en fasse l'expérience), on le connaît déjà (il a été tellement étudié, il est si étroitement lié à notre économie qu'il n'y a pas besoin de le connaître davantage), on ne souhaite pas le connaître (il est bien plus beau, acceptable, passionnant quand il est représentée selon le goût français). Si l'on ne dispose que de très peu de textes qui évoquent les représentations des pièces de notre corpus, il a déjà été

démontré que les préoccupations des commentateurs ne se situent pas sur le plan de l'authenticité mais de la vraisemblance, comme espace de connaissance partagé. Ce qui compte n'est pas comment l'Orient est, mais comment il devrait être.

Il y a donc toujours une prise en charge subjective (de plus en plus subjective à mesure que l'on avance dans la chaîne de représentations) de la matière orientale. D'un bout à l'autre de la chaîne, le dramaturge, les comédiens, les critiques, les spectateurs, mettent en commun leurs « savoirs de croyance » pour constituer un monde de mots, d'idées floues, de stéréotypes immuables que tout le monde accepte d'appeler l'Orient. L'invention de Scapin pour berner Géronte ne fonctionne pas différemment : en s'appuyant sur les présupposés de sa dupe, qui est un marchand napolitain, le valet institue une scène d'enlèvement qui répond point par point aux stéréotypes attendus : le Turc apparaît d'abord comme affable et poli, puis révèle son vrai visage de pirate barbaresque menaçant et jette le désordre dans l'espace familial. Aucun Turc n'existe, mais la fable tient et la dupe est convaincue. Il n'en faut pas beaucoup plus car son ignorance est manifeste. Il ne demandait qu'à être convaincu de ce qu'il savait déjà et il est satisfait.

Dans toutes les pièces orientales de Molière, l'ignorance est la mieux partagée du monde : Jourdain, Géronte ou Dom Pèdre ne sont pas les seuls à ne rien savoir. Les menteurs eux-mêmes brodent sans avoir nulle connaissance sur la matière qu'ils traitent : Lélia confond Tunis et Turin, parle des Turcs comme des « hérétiques », « adorateurs de la Lune et du Soleil »¹³³⁹. Mascarille ne connaît pas mieux sa géographie : pour lui, Tunis est la capitale de la Turquie et il déclare crânement : « Tout, vous dis-je, est égal, Turquie ou Barbarie. »¹³⁴⁰ Ces fourbes qui organisent la supercherie sont les doubles du dramaturge qui organise le spectacle. Molière avait pourtant une assez bonne connaissance de l'Orient en comparaison de ses contemporains : sa préparation du Bourgeois gentilhomme au côté du chevalier d'Arvieux lui a permis de puiser dans le « savoir d'expérience » de ce voyageur pour en tirer sa matière première. On sait en outre que Molière possédait dans sa bibliothèque personnelle un ouvrage sur les royaumes du Grand Mogol (*De imperii Magni Mogolis*, 1631), mais, selon Gaston Esnault, il ne l'aurait pas consulté pour écrire ses turqueries¹³⁴¹. On aurait de toute façon tort d'imputer à Molière les flottements de la cérémonie turque :

(...) ce serait, bien entendu, oublier la donnée de la pièce et la prendre à contre-sens, que de s'étonner des impropriétés antiturques mêlées à des informations vraies : il n'était, en effet, nullement nécessaire, et il était même peu vraisemblable, que le galant Cléonte, ni son valet et animateur Covielle, pour monter le coup à M. Jourdain, commençassent par se pourvoir d'une érudition impeccable ; il leur suffisait qu'un brave bourgeois fût ébloui par de l'inintelligible.¹³⁴²

1339 Molière, *L'Étourdi*, Acte IV, scène 5.

1340 *Ibid.*, Acte IV, scène 1.

1341 Gaston Esnault, *L'Orient dans Molière*, *op.cit.*, p. 227.

1342 *Ibid.*, p. 225.

Dans ce royaume d'aveugles, ceux qui ne voient l'Orient que d'un œil jouissent d'une respectabilité incontestée. Qu'il garde tout son mystère, qu'il reste inintelligible surtout : cela lui donne encore plus d'attrait pour le spectateur ignorant. Il en va de même sur la scène de Guénégaud : le costume imparfait, la scène minimaliste, l'intrigue et les caractères stéréotypiques suffisent à éblouir le public, qui est de toute façon incapable de relever les inexactitudes du sujet selon Louis Racine :

Un savant peut trouver à redire qu'Achille, sur le théâtre, soit habillé comme Auguste et Mithridate : il sait que ces trois princes étaient habillés différemment ; mais le peuple, qui l'ignore, n'est pas même choqué de leur voir à tous trois des perruques et des chapeaux, au lieu qu'il serait choqué d'en voir sur la tête des Turcs, parce que, sans avoir été à Constantinople, nous avons conversé avec des gens qui y ont été, ou nous avons vu des Turcs parmi nous ; ainsi on ne les fait point paraître sur le théâtre sans des robes longues et des turbans.¹³⁴³

Pour le costume comme pour la fable, le « savoir d'expérience » et « de croyance » du spectateur deviennent donc l'unique limite à la fantaisie du créateur, dramaturge ou organisateur de la scène puisque le rôle de metteur en scène en tant que soi (et sa vision de ce que doit être la pièce représentée) n'existe pas. L'authenticité et la vérité ne sont pas des valeurs qui guident la création de l'œuvre orientaliste. Il suffit qu'elle semble se tenir, qu'elle donne une impression de cohérence pour combler l'observateur :

Ce que nous exigeons actuellement au nom du "réalisme" n'a aucune pertinence : le theatrum a pour vocation de montrer une image ou une action remarquable dont le but sera, à des degrés variables d'enseigner quelque chose au spectateur ou au lecteur, mais surtout de lui plaire. La précision de la carte – sur laquelle bien peu de gens auraient d'ailleurs été en mesure de porter un jugement sensé – se subordonnait à l'impression qu'elle devait produire, où donc seul comptait le vraisemblable. À l'instar du décorateur, le cartographe savait que les lecteurs allaient aborder son travail avec certaines idées reçues qu'il aurait été dangereux de heurter de front, même en voulant faire état de connaissances nouvellement apportées par les explorateurs.¹³⁴⁴

Le lecteur de carte géographique et le spectateur de théâtre ont la même attente selon Guy Spielmann : que l'inconnu paraisse sous l'apparence du connu. Il en va de même pour le costume exotique ou historique :

La mode, la coutume, la tradition fixent déjà des canons formels et matériels qui sont utiles et nécessaires en tant qu'ils sont des lieux communs en puissance d'être partagés par les membres de la communauté.¹³⁴⁵

Le costume, selon Philippe Choulet, permet l'adéquation de l'être et de sa représentation scénique en suivant « le principe d'identité : x est x, et il s'agit de montrer, donc de faire comprendre que dans ce cas-là x est x, x est *exactement* x, ou peut-être même un peu plus que x (surtout si l'on s'engage dans la caricature, dans la charge). » Ce principe conduit au « *consentement à la logique de la chose,*

1343 Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, op.cit., p. 283.

1344 Guy Spielmann, *Voyages dans un fauteuil : mises en scène de l'exotisme au théâtre et sur les cartes géographiques (XVIe-XVIIIe siècles)*, op.cit., p. 51.

1345 Philippe Choulet, « Le costume de théâtre : montrer et indiquer », in Anne Verdier (dir.), *Art et usages du costume de scène*, op.cit., p. 364.

qu'il faut bien accepter et assumer »¹³⁴⁶. Les comédiens se doivent donc d'épouser les attentes du public, de créer l'identité entre l'Oriental représenté sur scène et l'Oriental tel que les spectateurs se le représentent. Pour sortir de ce schéma, il faut « rompre avec le sens admis, l'idée reçue, le cliché, le lieu commun »¹³⁴⁷. Mais aucune instance ne prend en charge cette responsabilité-là à la fin du XVIIe. Le rôle du metteur-en-scène naît justement au moment où la volonté d'imposer une autre vision apparaît, où x n'est plus x, mais y. L'apport de nouveautés est, dans ces conditions, limité : ce qui montre le plus clairement que le « savoir de connaissance » sur l'Orient n'apporte pas de modifications notables au XVIIe siècle est que les relations nombreuses qui sont publiées dans les années 1680 ne conduisent pas à une réforme de la scénographie orientale. Le *Mezzetin grand sophy de Perse* de 1689 joué par les Italiens n'ajoute aucune innovation notable à la cérémonie turque du *Bourgeois*. Dans ces conditions, on peut considérer que le public de théâtre de l'époque que nous étudions est manipulé.

D.3. LE PUBLIC MANIPULÉ

Nous avons déjà évoqué la manipulation au niveau intradiégétique, c'est-à-dire à l'intérieur même de notre corpus. L'Orient est très souvent présenté comme un espace de duperie et de mensonge qui plonge tous les personnages dans une incertitude paranoïaque en brouillant les repères existants. Mais il est à présent évident que cette représentation même est une manipulation. Le spectateur avance, les yeux bandés, à la manière de Santillane lors de son enlèvement dans *La Fausse Turquie* :

GUSMAN.
(...) Pour lors, nous avons tous fait débauche de rire,
Tant qu'arrivés au port comme un colin-maillard.
On a bandé ses yeux. Le tour est-il gaillard !¹³⁴⁸

C'est un tour que l'on joue aussi au public, en lui masquant la réalité orientale et en la remplaçant par une fiction inauthentique. Le problème est à la fois d'ordre politique, esthétique et éthique. La manipulation repose sur une problématique socio-communicationnelle selon Patrick Charaudeau¹³⁴⁹. Pour qu'il y ait manipulation, il faut que s'instaure un rapport de force entre deux instances : l'énonciateur et le destinataire. Par définition, ce rapport se construit sur un « principe d'altérité » : c'est la « différence de potentiel » entre l'un et l'autre sujet qui rend possible la manipulation dans une logique d'asymétrie (l'un en sait plus que l'autre). Nous avons montré que ce rapport de force accompagne toute pièce orientale : l'avertissement ou la préface sont là pour

1346 *Ibid.*, p. 366.

1347 *Ibid.*, p. 367.

1348 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 3.

1349 Voir les articles de Patrick Charaudeau, notamment « Le discours de manipulation entre persuasion et influence sociale », [En ligne], URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/Le-discours-de-manipulation-entre.html> (Consulté le 17/08/2020) et « De la manipulation discursive : entre consentement et tromperie », *Actes du colloque international, Le discours manipulateur : jeux et enjeux*, Les 18 et 19 avril 2019 à l'ISSHT, à paraître.

établir que l'auteur n'est pas moins connaisseur que ses critiques, qu'il sait de quoi il parle, qu'il dit vrai. Le rapport se construit également sur un « principe d'influence » car la manipulation n'est pas prescriptive : l'énonciateur n'est pas en position de force, il doit donc passer par un « faire croire ». C'est ce que nous avons établi : l'auteur ne connaît pas personnellement l'Orient mais il doit le faire exister, le rendre crédible. Enfin, la manipulation repose sur un manque : le locuteur a besoin de quelque chose que l'énonciateur prétend lui procurer. On peut se demander de quelle quête il s'agit pour le spectateur-récepteur de la pièce. On peut supposer qu'elle concerne deux attentes : connaître le mystère attrayant de l'Orient et triompher (intellectuellement et symboliquement) de celui-ci.

Toujours selon Patrick Charaudeau, la manipulation se met en place autour d'un « contrat de parole » : le spectateur accepte d'entendre ce que le dramaturge a à lui dire de l'Orient et il assiste pour cela au spectacle, qui est le support d'échange. C'est alors qu'il y a tromperie : le dramaturge présente l'Orient comme une image vraisemblable. Ce qu'il écrit est visiblement en parfaite adéquation avec ce qu'il pense de l'Orient et ce qu'il faut penser. Il n'y a pas de distance ironique : le discours est porté par les personnages orientaux et l'action se développe en l'absence du dramaturge, qui est pourtant la source de cette représentation faussée de la réalité. Tout cela conduit à donner à la scène un semblant de vérité. Le critique érudit tente de déceler l'inadéquation pour attaquer le dramaturge-manipulateur et rétablir la vérité orientale (si tant est qu'elle existe) à ses dépens. Mais le spectateur vulnérable (car ignorant) ne peut pas relever l'erreur, il entre dans la croyance – peut-être de manière consentante, parce qu'il a envie de croire à cet Orient-là. C'est ce que Charaudeau appelle la manipulation « douce », du fait qu'elle repose sur le consentement lucide du destinataire.

Mais il y a un autre type de manipulation, « dure » : c'est ce qui s'apparente à de la propagande politique. Il s'agit de modifier la réalité en utilisant sa position de pouvoir pour l'imposer. C'est un discours d'endoctrinement. Le théâtre pourrait jouer ce rôle : s'il ne fonctionne pas dans le but assumé de modifier les consciences, il est contrôlé par le roi, les gentilshommes de la chambre, la dauphine. Il diffuse des idées acceptées par le haut, surtout en ce qui concerne l'Orient, la première étant que ce monde est barbare et dangereux. L'image exposée sur scène peut faire naître un sentiment de peur ou de rejet, s'apparentant à de la xénophobie, si le public prend le tyran sur scène pour une émanation métonymique de l'homme oriental. Le théâtre serait donc porteur d'une forme d'idéologie manipulatrice. Mais ses créateurs en sont-ils conscients ?

Charaudeau propose enfin une troisième catégorie : la manipulation involontaire. C'est peut-être celle qui sied le mieux à la séance théâtrale de la Comédie-Française car tous les acteurs de cette séance participent malgré eux à la supercherie orientale : le dramaturge, qui surdramatise et spectacularise l'histoire orientale ; les comédiens, qui utilisent le costume extrapolé pour manifester l'étrangeté de la culture représentée ; le public, qui se montre avide de nouveaux sujets

et applaudit tout particulièrement les pièces orientales dans les premières années de 1680. Cette création d'un imaginaire commun lié à la scène a, à première vue, pour conséquence d'uniformiser le monde représenté. Quand les cabales ne viennent pas questionner, par pur esprit de contradiction, les sources dramaturgiques de l'auteur et son respect des codes esthétiques, la fabrique du *consensus* artistique arrive à terme et produit de faux modèles de pensée pris pour vrais, faute d'un éclairage dissensuel.

La manipulation repose sur le triangle argumentatif aristotélicien : *ethos*, *pathos*, *logos*. Au niveau moral, la renommée du dramaturge le rend inattaquable, sa réputation le précède et valide l'œuvre avant même qu'elle soit représentée (c'est ce qu'on appelle en rhétorique l'*ethos* « préalable » de l'orateur). Sa vision de l'Orient n'est donc pas à questionner. Sur le plan du *pathos*, le dramaturge use de la matière orientale pour donner au spectateur ce qu'il attend, ce fruit défendu qui l'attire dans l'Orient mais qu'il ne peut pas goûter comme tel. En médiatisant la violence et la sensualité orientales, l'auteur les rend assimilables, lisibles, compréhensibles. Elles ne choquent pas la bienséance puisque les règles sont respectées. Mais elle conserve la puissance du sujet, propre à émouvoir le public. Enfin le *logos* vient construire un discours sur l'Orient, qui prouve par sa galerie de personnages stéréotypés et ses intrigues sanglantes que c'est un « contre-modèle », en l'opposant aux valeurs occidentales, à la logique sociétale partagée par tous les spectateurs.

Ces trois piliers valident la représentation du sujet oriental sur scène et l'idée qui la sous-tend. Il y a bien manipulation car l'image présentée a perdu les dernières traces de son caractère oriental. Le savoir est contrôlé par l'autorité souveraine du dramaturge, placé sous la juridiction du pouvoir absolu. Dans cette chaîne de commandement, le spectateur est placé tout en bas, dans une position passive de réception la plupart du temps. À partir des exemples singuliers, il construit des proverbes. Mêmes les philosophes se laissent prendre à ce jeu : la légende du sultan qui forçait ses serviteurs à acheter les poires de son jardin à des prix exorbitants est reprise par Pascal, puis par Rousseau à presque un siècle d'écart, en toute « innocence »¹³⁵⁰. Pour reprendre un vocabulaire althusserien, il y aurait donc deux Orients : l'Orient réel et l'Orient « de connaissance », qui n'est pas l'Orient absolu avec toutes ses caractéristiques et ses complexités mais l'Orient-tel-que-connu par le participant de la séance théâtrale. Cet Orient avant même d'être connu est reconnu, il est déjà là comme connaissance partagée et exploitable. Il fait partie d'une idéologie absolutiste, définie comme système de valeurs figées conçues comme vraies, et adéquate à la volonté royale. La connaissance-erreur de l'Orient devient donc le fondement de l'expérience théâtrale et textuelle de ce monde. Tout concourt à substituer cette image ou idée de l'Orient à la réalité.

1350 Gaston Esnault, *L'Orient dans Molière*, op.cit., p. 228.

C'est en cela qu'il y a à la fois manipulation de la matière orientale, façonnée par la main occidentale, et du public, poussé vers cet artifice. La coupure entre les deux cultures favorisent la persistance de l'erreur : il n'y a pas de mot « théâtre » dans la langue arabe ou ottomane, le sultan ignore qu'il est moqué sur la scène française, il n'y a donc qu'un seul « son de cloche », une seule version, une seule image qui fait *consensus*. Edward Saïd commence par établir le lien qu'il y a entre savoir et pouvoir au début de *L'Orientalisme* : « le savoir donne le pouvoir, un pouvoir plus grand demande plus de savoir, etc., selon une dialectique d' "information et de contrôle" de plus en plus profitable. »¹³⁵¹ Michèle Longino n'hésite pas, elle aussi, à parler de « campagne massive de désinformation »¹³⁵² à propos du théâtre classique. Mais cela n'a de sens que si le spectateur souhaite connaître l'Orient par ce biais. Or, il est maintenant clair que la façade orientale ne cache que très sommairement la réalité française des contemporains de Louis XIV. Le *consensus* autour d'une connaissance superficielle des créateurs comme des spectateurs prouve que l'intérêt de la pièce réside ailleurs : on ne recherche ni l'illusion ni le dépaysement, comme au XIXe siècle, car ils impliquent un mouvement personnel vers l'extérieur, dans un siècle qui a érigé comme valeur suprême la stabilité, idée pascalienne qui s'oppose au malheur de l'agitation, selon Guy Spielmann¹³⁵³. Le théâtre, divertissement et « machine à voyager », offre une expérience commode qui permet au spectateur de se déplacer sans quitter sa place, d'aller vers l'Autre en restant lui-même. Voltaire considère cette réalité comme un frein artistique, lorsqu'il se plaint à Dumarsais du manque de couleur locale de *L'Orphelin de Chine* :

Si les Français n'étaient pas si français, mes Chinois auraient été plus chinois, et Gengis Khan encore plus tartare. Il a fallu appauvrir mes idées, et me gêner dans les costumes, pour ne pas effaroucher une nation très frivole...¹³⁵⁴

Cette réticence à quitter l'univers familier empêche une exploration artistique véritablement ambitieuse de l'espace oriental, même au XVIIIe siècle. L'orientalisme, qui se développe comme discipline à cette époque, répond à cette quête d'altérité médiatisée. Mais le processus conduit à évacuer l'Autre dans sa vérité. Il ne reste alors que le Même, reflété dans le miroir de l'Orient, un Même exotisé.

1351 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 81.

1352 En anglais, « massive misinformation campaign », in Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, *op.cit.*, p. 222.

1353 Guy Spielmann, « Voyager au théâtre sous l'Ancien Régime, Problèmes dramatiques et solutions techniques », *op.cit.*, p. 41.

1354 Voltaire, Lettre du 12 octobre 1755, cité par Joël Huthwohl, *Comédiens & Costumes des Lumières*, Miniatures de Fesch et Whirsker, *op.cit.*, p. 81.

E. L'EXERCICE PÉRILLEUX DES APPLICATIONS : LA COUR ENTURBANNÉE

E.1. LE RETOUR AU MÊME

E.1.1. UNE DISTANCIATION AVANT L'HEURE

Nous avons à présent établi que les pièces de notre corpus ne servent en aucun cas à exposer l'altérité dans son authenticité, mais l'utilisent pour représenter en miroir le commun. Au moment de l'apogée de l'absolutisme monarchique français, une certitude prédispose la quasi totalité des participants de la séance théâtrale : puisque la France constitue un modèle universel, le monde entier est, ou devrait être à notre image. Mais certaines nations s'imposent dans leur différence, et elles ne peuvent être ignorées lorsqu'elles se rappellent politiquement à l'Occident, comme le fait l'Empire ottoman lors de l'attaque de Vienne en 1683. Si l'on ne peut ignorer l'Orient, il faut alors le représenter, mais cela doit se faire avec nos codes, nos conventions, nos valeurs pour que nous puissions les comprendre et nous voir en elles. Voilà comment la scène trouve une solution face à l'altérité radicale déstabilisante du monde oriental.

En conséquence, du côté du public, on sait que les hommes sur scène qui jouent des Orientaux sont des Français, on n'a donc pas besoin qu'ils nous montrent comment agissent les vrais Orientaux mais comment nous agissons en Orientaux. Une logique proche de la distanciation brechtienne se met en place où la scène joue avec l'étranger et le familier pour construire un discours qui suscite la réflexion, au sens premier du terme, c'est-à-dire le retour sur soi. C'est notre monde que le spectateur identifie mais rendu dans son étrangeté, montré sous un autre angle, déformé par son reflet oriental. C'est en cela que l'illusion, cette convention qui fait passer le faux pour vrai, n'est même pas nécessaire dans ce dispositif, car elle éloigne les spectateurs des questionnements qui les passionnent en réalité, ceux de leur propre société :

Il est clair que les terres lointaines, en ce qui concerne la comédie, n'intéressent pas les auteurs et le public pour elles-mêmes.¹³⁵⁵

Nous avons vu que le dispositif scénique lui-même empêche la création d'un *decorum* oriental car l'élite s'impose dans le champ de vision des spectateurs. Le même « crève les yeux ». L'« ancrage minimal » exotique est seulement « destiné à présenter au public contemporain ce qu'il attend, c'est-à-dire les problèmes, la société et le langage de son élite. »¹³⁵⁶ Au théâtre, la scène oriente le miroir en direction de la salle pour donner à voir le reflet déformé de la société française. On entre dans le monde oriental comme dans les églises arabo-normandes de Palerme : l'extérieur nous semble exotique mais l'intérieur est roman, à n'en point douter. Ce qui captive le

1355 Jean Emelina, cité par Loïc P. Guyon et Sylvie Requemora-Gros, *Voyage et théâtre de l'Antiquité au XIXe siècle, op.cit.*, p. 16.

1356 Jean Emelina, « La Géographie tragique : espace et monde extérieur », *op.cit.*, pp. 117-118.

public est de retrouver le Même dans l'Autre, à la manière de Trufaldin qui déclare à propos de Lélie : « J'ai, je ne sais pas où, vu quelque ressemblance / De cet Arménien. »¹³⁵⁷ De même dans *Le Bourgeois gentilhomme*, le fils du Grand-Turc « ressemble à s'y méprendre » à Cléonte, le prétendant de la fille de Jourdain. Évidemment, puisqu'il s'agit de Cléonte déguisé en Turc. Mais cela montre que dans la conception de Monsieur Jourdain, un Turc et un Français n'ont que l'habit qui les distingue : c'est d'ailleurs ce même habit qui va lui permettre de changer d'identité, en passant de l'Ouest à l'Est en un rien de temps, lors de la cérémonie.

L'Autre contrôlé par le discours français favorise donc le retour au Même. Comme le montre Harrigan, tout témoignage de l'ailleurs doit se rattacher à des faits familiers pour le lecteur européen. L'œil cherche dans l'inconnu ce qu'il a déjà vu, c'est un réflexe naturel. Il reconnaît pour connaître. Mais le spectateur du XVIIe siècle semble systématiquement appréhender l'inconnu dans la sphère du familier. Il est comme myope, rapprochant les objets de lui-même pour les distinguer plus nettement.

En poussant cette logique jusqu'au bout, on finit par ne voir dans l'Orient qu'une France renversée. Chamfort, homme de théâtre et moraliste, écrira au XVIIIe siècle : « La vraie Turquie d'Europe, c'était la France. » (Maxime 488). Ce n'est pas lui qui le dit mais « vingt écrivains anglais » qui rapprochent les deux pays : « *Les pays despotiques, tels que la France et la Turquie.* »¹³⁵⁸ Ce parallèle nous apparaît rétrospectivement tout à fait valable dès 1680 : les deux pays sont alliés et se prêtent main forte pour combattre d'autres ennemis qui les séparent, l'Allemagne, la Hollande, l'Espagne. Ils s'opposent aussi dans un jeu complexe de miroirs déformants et de rejets du modèle de l'Autre. Au tournant du XVIIIe siècle, ils se ressemblent de plus en plus. Mais il faut faire comme Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort pour établir ce parallèle périlleux : passer par l'extérieur. Utiliser la maxime, qui laisse le lecteur poursuivre le mouvement de la pensée sans l'aide de l'auteur. Utiliser la critique anglaise, et faire mine de ne pas prendre part à l'attaque, de poser l'assertion sans la partager, au passé pour éviter que l'écart se réduise et que le Même apparaisse. C'est déjà prendre un risque important car le contre-modèle éthique turc tel que nous l'avons présenté ne devrait en aucun cas être rapproché de la galanterie et du raffinement français. Et pourtant, quelque chose dans la représentation du monde oriental (qui est d'abord ottoman pour l'homme du XVIIe) fait écho à l'espace politique qu'on observe à la cour. Le théâtre est cet art indirect qui donne à voir un monde dans le monde. Un reflet dégradé, éloigné, mis à la bonne distance optique pour pouvoir être considéré dans son ensemble.

C'est en cela que « La cour est la plus belle comédie du monde », comme l'écrit plaisamment Primi Visconti. Cet Italien qui a le privilège de pouvoir observer Louis XIV en privé et en public fait remarquer que celui-ci adopte une attitude radicalement opposée dans l'un et l'autre cas : dès

1357 Molière, *L'Étourdi*, Acte IV, scène 2.

1358 Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort, *Maximes et Pensées*, Paris, Gallimard, 2014.

qu'il quitte l'espace intime, il prend « la gravité d'un roi de théâtre » et devient « très différent de ce qu'il est en son particulier ; (...) il compose aussitôt une attitude et prend une autre expression de figure, comme s'il devait paraître sur un théâtre ; en somme, il sait bien faire le roi en tout (...) »¹³⁵⁹. C'est encore un étranger qui se permet de rendre des analyses aussi librement sur les mimiques royales et qui valide ainsi cette seconde analogie à présent évidente entre le théâtre et la monarchie¹³⁶⁰. Mais ses écrits n'auront pas, à l'exception de quelques privilégiés, de lectorat parce qu'ils ne sont tout bonnement pas publiés : les deux carnets sont confisqués à leur auteur par La Reynie en 1682 lors de son arrestation, si l'on en croit Jean-François Solnon¹³⁶¹. Ils ne seront édités qu'en 1908.

Voilà donc les trois dimensions de notre sujet, l'Orient, la cour, la scène théâtrale réunies, imbriquées, rattachées par des liens qui dépassent la simple analogie. Nous allons voir en effet que les pièces de notre corpus constituent un miroir qui reflètent à la fois l'espace européen, en faisant écho à la position de la Turquie sur l'échiquier géopolitique, et les relations intérieures au sein de la monarchie française, aussi bien à la cour que dans l'intimité du roi.

E.1.2. LES DEUX FONCTIONS DU MIROIR ORIENTAL : L'EXEMPLUM ET L'APPLICATION

L'objet du miroir intéresse particulièrement Christian Biet qui lui consacre un article sur le reflet oriental au théâtre. Voici la description qu'il en donne :

le miroir n'est pas une simple surface lisse qui cadre l'univers reflété, c'est aussi une surface qui inverse la vision, mais aussi qu'on peut tordre, de manière concave ou convexe, à laquelle il est possible de donner un fond argenté, sombre, ou plus ou moins transparent, une surface qui se dégrade ou qui ressort comme dégradée au moment de sa fabrication, et qui change donc, par nature et par intervention technique, ce qu'elle reflète, avec plus ou moins de fidélité.¹³⁶²

La scène de Guénégaud est donc un miroir. Mais il s'agit de définir non seulement ce qu'elle reflète, mais aussi la signification de ce reflet pour le spectateur de l'époque. Le reflet – faut-il le rappeler – n'est jamais qu'une façon de voir la réalité, que l'on peut tordre selon plusieurs principes optiques.

L'article en énumère deux, que renvoie le miroir oriental au théâtre : le miroir convexe à tain noir et le miroir sans tain. Le premier miroir révèle ce que nous avons évoqué comme « altérité radicale » de l'Orient¹³⁶³. Il montre la matière orientale sous son jour le plus noir, effectuant un effet de cadrage et d'amplification qui sélectionne ce qui est le plus terrible ou le plus scandaleux

1359 Primi Visconti, *Mémoires sur la cour de Louis XIV (1673-1681)*, Paris, Librairie académique Perrin, 1988.

1360 Voir en particulier sur ce sujet Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

1361 Voir l'introduction de Jean-François Solnon in Primi Visconti, *Mémoires sur la cour de Louis XIV (1673-1681)*, *op.cit.*

1362 Christian Biet, « Les miroirs de la Sublime Porte. Reflets et distorsions de l'image de Constantinople dans le théâtre du XVIIe siècle », *op.cit.*, p. 240.

1363 Voir sur ce sujet la deuxième partie, p. 330 et suivantes.

pour l'exposer. Les pièces de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle constituent des exemples saillants de cruauté et d'horreur, le dramaturge allant jusqu'à faire dévorer par la sultane un cœur encore vif dans *La tragédie mahométiste* ou à faire massacrer toute une famille par le More cruel de la pièce éponyme. Il est convexe car il élargit l'événement en lui donnant une violence grandiloquente, aberrante tant elle est exagérée.

L'autre miroir, c'est celui du miroir sans tain qui permet de voir sans être vu :

Le miroir noir, qui jusqu'ici accentuait les contrastes, devient miroir sans tain, objet qu'on peut voir comme la représentation d'un monde éloigné, mais aussi, vitre transparente qui met le spectateur dans une posture et un état propres à épier les conduites des Grands se débattant dans l'espace politique de la tyrannie, propres à observer les conduites humaines les plus fondamentales, les passions, propres à se regarder soi, enfin propres à marquer la position de tout homme face à la question de la Chute.¹³⁶⁴

Dans la conception de Christian Biet, le second miroir réalise tout de même un mouvement vers l'Autre, mais dans la sphère du Même : il s'agit pour le spectateur de voir l'inaccessible intimité royale, d'étudier caché par le miroir sans tain ce secret des passions que mêmes les courtisans les plus importants ne peuvent connaître. Cet espace fantasmatique n'est plus la Sublime-Porte mais le sérail versaillais avec ses pièges et ses dangers.

En prenant en considération ces deux reflets, nous allons tenter de formuler des hypothèses pour établir ce que la scène représente de la France des années 1680, en partant du spectre le plus large, à savoir les rapports diplomatiques et la guerre extérieure, pour aller jusqu'au plus intime, les intrigues de cour et la vie amoureuse du Roi-Soleil.

Le théâtre prend une place indispensable au sein de la société en se donnant deux objectifs éthiques : un sérieux et un léger. Le premier est de porter, au-delà de la fiction éloignée par le temps ou par l'espace, une leçon politique selon le principe de la *catharsis* aristotélicienne telle qu'on la conçoit à cette époque. Ce qui est montré est un exemple à suivre ou à ne pas suivre pour la royauté française et pour son peuple, ce qui se trouve résumer par cette injonction limpide de Cléopâtre dans *La Mort de Pompée* : « Admirez cependant le destin des grands hommes, / Plaignons-les, et par eux jugeons ce que nous sommes. »¹³⁶⁵

Les considérations sur le métier de roi sont un des lieux communs de la tragédie : le souverain parle de la responsabilité du pouvoir, de sa solitude, du déchirement entre sa fonction et ses sentiments. La figure du despote oriental questionne aussi la légitimité de l'autorité royale :

Représenter Byzance, c'est donc représenter la France ; mettre en scène Soliman, c'est d'abord faire acte politique, s'interroger sur le roi, son pouvoir, sa légitimité, sous les couleurs de la distance ottomane.¹³⁶⁶

1364 Christian Biet, « Les miroirs de la Sublime Porte. Reflets et distorsions de l'image de Constantinople dans le théâtre du XVIIe siècle », *op.cit.*, p. 259.

1365 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte II, scène 2.

1366 Christian Biet, « Les miroirs de la Sublime Porte. Reflets et distorsions de l'image de Constantinople dans le théâtre du XVIIe siècle », *op.cit.*, p. 237.

L'intrigue présente les conséquences des dérives despotiques pour en dissuader le roi et le rappeler à ses devoirs : la tragédie, selon Pierre Ronzeaud, constitue une forme d'éloge, contenue dans l'opposition entre l'impuissance des souverains de fiction et les victoires du roi réel. Mais surtout, elle ajoute que force et prudence ne peuvent s'unir dans la réussite qu'au prix d'une maîtrise des passions qui les empêche de basculer dans la cruauté et dans la ruse "orientale", ce qu'il ne s'agit pas d'interpréter en termes moraux, mais en termes politiques.

La scène expose une action souveraine dévoyée par la passion pour valoriser un gouvernement froid et contrôlé. L'Orient devient donc un exemplum politique qui dépasse le cadre du théâtre, puisque Guillaume Postel écrivait au dauphin de l'époque qu'il pourrait tirer parti de son ouvrage en « voyant l'histoire et l'image du plus grand estat et Prince de l'Orient (...), ou blasant et fuyant ses vices, ou en louant et imitant ses vertus. »¹³⁶⁷

La deuxième fonction du théâtre, plus légère, est de présenter une intrigue à double entente. En apparence, nous sommes à Byzance ou ailleurs mais, pour celui qui détient la clef, la signification de ce qui est montré concernera des lieux et personnes connus. On trouve déjà cette définition dans le *Dictionnaire* de Furetière :

CLEF, en termes de Polygraphie, signifie aussi l'Alphabet d'un chiffre, qui est secret & commun entre celui qui écrit la lettre, & celui qui la deschiffre. C'est presque en ce sens qu'on dit qu'un homme a la clef d'une affaire, pour dire, qu'il en a le secret, la conduite, qu'il en est le maistre. C'est aussi en ce sens qu'on dit, Avoir la clef d'un Roman, ou d'un livre dont on a déguisé les noms, quand on a les noms veritables, au lieu des fabuleux dont l'Auteur s'est servi, ou l'explication de plusieurs endroits obscurs qui ont relation aux temps, ou aux lieux.¹³⁶⁸

Selon cette définition, l'auteur est donc le maître des clefs puisqu'il recouvre la réalité qu'il veut exposer d'une apparente altérité, mais laisse des indices pour guider le lecteur clairvoyant vers des référents extradiégétiques. Le public s'adonne quant à lui au jeu des « applications », auquel Madame de Sévigné excelle. Dans une lettre de 1680, celle-ci révèle le fonctionnement de cet exercice qui est courant, y compris à la cour :

Madame la Dauphine disait l'autre jour en admirant Pauline de Polyeucte : "Eh bien ! voilà la plus honnête femme du monde qui n'aime point du tout son mari." Comment se porte le vôtre, ma bonne, que vous aimez et que j'aime aussi ?¹³⁶⁹

Pour évoquer l'attachement de Madame de Grignan pour son mari, Sévigné (citant la dauphine) passe par une figure fictive, celle de Pauline et son lien à Polyeucte. La pièce de Corneille devient un terrain d'investigation et de réflexion sur les relations conjugales, bien au-delà de son contexte, qui est d'ailleurs moqué avec une distance ironique palpable. La pratique des applications consiste donc à faire le portrait d'une personne existante au moyen d'un personnage théâtral. Elle montre

1367 Guillaume Postel, *De la République des Turcs*, Poitiers, Enguilbert de Marnef (1560), cité par Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History, Thought and Litterature*, Paris, Boivin, 1941, p. 290.

1368 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op.cit.*

1369 Madame de Sévigné, Lettre du 28 août 1680 à Madame de Grignan, *Correspondance*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1986, Tome 2, p. 1061.

la continuité qu'il y a dans les esprits entre l'univers fictionnel et le réel. Comme dans tout procédé analogique, à commencer par l'allégorie, la distance entre l'être et sa représentation tend à s'annuler. L'illusion a plus de force que l'objet réel, elle l'enveloppe et le fait disparaître dans les consciences. L'Orient, lui aussi, devient le support du Même.

Dès qu'un roman ou qu'une pièce paraît, le spectateur recherche les clefs d'interprétation qui lui permettront de découvrir qui se cache derrière tel ou tel personnage. Le principe de l'application ou du texte à clef repose donc sur une connivence entre deux intelligences (l'auteur et son lecteur/spectateur) qui sont capables de communiquer au-delà des mots. Au XVIIe siècle, l'œuvre est conçue comme espace de « *consensus* », au sens que Rancière lui donne et que nous avons déjà défini¹³⁷⁰ : « accord entre sens et sens, c'est-à-dire entre mode de présentation sensible et régime d'interprétation de ses données ». Il ne devrait pas y avoir d'espace d'interprétation libre puisque le signe est déjà superposé à l'objet et ne fait qu'un avec lui. Cette dimension partagée et uniforme est indispensable pour que le jeu de pistes puisse se faire. La polysémie textuelle apparaîtra plus tard, en même temps que le relativisme, au XVIIIe siècle. Très loin de notre lecture subjective contemporaine qui laisse tout un chacun maître du sens d'une œuvre, le texte à clefs fonctionne donc comme un jeu de pistes que les beaux esprits pratiquent communément :

L'idée que nous nous faisons aujourd'hui de ce que peut être le sens pluriel d'un texte et qui nous conduit à refuser le principe même d'une "clé" a eu pour corollaire un désintérêt pour la pratique des clés telle que régulièrement attestée de l'âge baroque au seuil des Lumières : un mode de lecture majeur, ancré dans des usages intellectuels et sociaux du livre diversifiés, et l'une des modalités essentielles de la perception sinon de la circulation des textes dont les ressorts, les enjeux et les modalités ne nous sont peut-être plus directement visibles.¹³⁷¹

La représentation d'une nouvelle pièce constitue donc un moment attendu pour faire un état des lieux politique et social de la France. Il y a trois niveaux d'interprétation : ce que le personnage dit dans la logique intradiégétique, ce qu'il dit et qui fait écho à la réalité en général, et ce qu'il dit d'une actualité fugace. Tout le public de Guénégaud n'aura pas accès à cette troisième dimension de l'énonciation : seuls les initiés et les personnes introduites comprendront à demi-mot de quoi il s'agit. Pour les reprises, le jeu est différent : l'actualité qui se reflétait dans l'œuvre a disparu, mais les événements récents en renouvellent la lecture, cette fois-ci malgré son auteur qui n'a plus prise sur ce qu'il a écrit. C'est peut-être en ce sens que Bernard Beugnot différencie la clef de l'application :

le phénomène, si banal au XVIIe siècle, de transfert d'un texte à une circonstance, une situation ou une personne auxquelles on le juge approprié, indépendamment de son sens originel. La clé, elle, n'invente pas un lien, elle affirme le retrouver. La distinction des

1370 Voir introduction, p. 29.

1371 Mathilde Bombart et Marc Escola, « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture » in *Littératures classiques*, février 2004, n° 54, pp. 5-26, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2004-2-page-5.htm> (Consulté le 02/05/2018)

deux procédures est donc fondamentale puisqu'elles font jouer à l'interprète un rôle tout différent : ici, il révèle le mot de l'énigme, là, il est le messenger d'un sens nouveau.¹³⁷²

Dans l'application, il y a quelque chose de plus ouvert, qui échappe à la volonté de l'auteur lui-même, puisque l'œuvre entre en écho avec tous les événements du temps. Tant que le reflet monte la noirceur du monde oriental, il n'y a rien à redire ; mais dès lors que l'audience croit voir une image de la réalité monarchique, la situation devient bien plus dangereuse pour le dramaturge, en témoigne le *Phraate* de Campistron, qui est l'exemple de censure le plus ostensible de la période que nous étudions.

E.2. RELATIONS GÉOPOLITIQUES : MIROIR DE L'ORIENT OU DE L'OCCIDENT ?

Dans seize tragédies orientales sur vingt¹³⁷³, on trouve un contexte de guerre (sans compter *Les Visionnaires* où les batailles d'Alexandre sont évoquées). En plus de renforcer l'héroïsme attendu dans la tragédie, le conflit armé ajoute un caractère d'urgence à l'intrigue : car une menace extérieure, comme les Mores dans *Le Cid*, les Syriens dans *Astrate*, les Grecs dans *Artaxerce* et *Alcibiade* ou les Romains dans *Mithridate* et *Cléopâtre*, jette le trouble dans la situation intérieure du royaume. La guerre permet aussi d'éloigner et de faire revenir un chef militaire comme dans *Bajazet*, *Mithridate*, *Zaïde*, *Pompée* ou *Soliman*. Mais au-delà de son intérêt dramatique, le dimension militaire des pièces de notre corpus peut faire venir à l'esprit du spectateur la situation tendue des années 1670-1680 en Europe. Mais les fronts sont multiples et il s'agit de déterminer si les conflits représentés reflètent les menées de l'Empire ottoman ou celle de la France.

E.2.1. L'EMPIRE OTTOMAN EN ACTES

Lorsque Gabriel Bounin, lieutenant de Châteauroux en Berry, compose *La Soltane* en 1561, Soliman le Magnifique est à la fin de son règne. Ses succès militaires sont derrière lui : la prise de Rhodes et le siège de Vienne ont plus de trente ans, la guerre contre le Shah s'est terminée au milieu des années 1550. La bataille de Lépante est encore à venir et se fera sans lui. Pourtant, Bounin prétend « faire monter les Solymans sur le Theatre, plus-tost pour affiner & assagir nos François de leurs périls tragiques, que pour arrogamment faire quelque épreuve de moy »¹³⁷⁴. *La Soltane* est donc un œuvre d'utilité publique, inscrite dans son temps, qui doit susciter l'attitude méfiante de la nation française face aux Turcs, même lorsque le danger s'éloigne. Mais le péril ottoman semble dépasser le cadre contextuel : c'est une menace permanente qui requiert une vigilance constante des Européens. La peur et la fascination des Ottomans produisent donc de

1372 Bernard Beugnot, « Œdipe et le Sphinx. Des clefs » in *Le Statut de la littérature*. Mélanges offerts à Paul Bénichou, Genève, Droz, Fumaroli, 1982, pp. 71-85.

1373 Il n'y a que *Bérénice*, *Rodogune*, *Héraclius*, *Polyeucte* qui se focalisent sur un conflit interne uniquement.

1374 Gabriel Bounin, dédicace à Monseigneur de L'Hospital, in *La Soltane*, Paris, Guillaume Morel, 1561.

nouvelles œuvres dramatiques, toujours liées à leur temps mais aussi inscrite dans cette permanence liée au caractère immuable de l'ennemi.

Le spectateur n'a donc pas réellement besoin de connaître la situation géopolitique au moment de la représentation : il a intégré que le Turc est une menace pour la Chrétienté. Il retrouve donc sans étonnement dans la pièce un contexte militaire tendu. Mais rappelons qu'après une période de relative accalmie pour l'Europe (due à une instabilité politique à la Porte), dès les années 1660, le nouveau sultan Mehmet IV lance plusieurs attaques contre les chrétiens en Méditerranée et dans les Balkans. L'exemple de Soliman hante la mémoire du sultan comme de Bajazet :

BAJAZET.

Il est vrai. Mais aussi voyez ce que je puis,
Ce qu'était Soliman, et le peu que je suis.
Soliman jouissait d'une pleine puissance :
L'Égypte ramenée à son obéissance,
Rhodes, des Ottomans ce redoutable écueil,
De tous ses défenseurs devenu le cercueil,
Du Danube asservi les rives désolées,
De l'empire persan les bornes reculées,
Dans leurs climats brûlants les Africains domptés,
Faisaient taire les lois devant ses volontés.¹³⁷⁵

Il est bien difficile de rivaliser avec ce glorieux prédécesseur qui avait repoussé les frontières de l'empire en lui donnant une étendue de cinq millions de kilomètres carrés¹³⁷⁶. Mehmet IV tente pourtant de retrouver les frontières perdues en menant une politique d'agression systématique sur terre et sur mer. À partir de 1680, la tension monte entre l'Empire germanique et la Turquie jusqu'en 1683 où les troupes ottomanes arrivent jusqu'aux murailles de Vienne. L'actualité venue de l'Est s'impose donc une nouvelle fois aux Européens et marque les esprits.

On peut donc considérer en toute logique que le public envisage, à travers les chefs orientaux de notre corpus, la politique militaire agressive de la Sublime-Porte. Les dramaturges de l'époque semblent d'ailleurs favoriser l'analogie dans *Soliman* et *Zaïde*, qui sont créés dans cette période spécifique (en 1680-1681), car c'est significativement un général (Ibrahim ou Alamir) qui mène les troupes à la guerre, et non le roi. Ce dernier reste en retrait de la même façon que Mehmet IV lors de la marche sur Vienne. Comme Attila, « Il aime à conquérir, mais il hait les batailles ». Les dramaturges parviennent néanmoins à valoriser le rôle militaire du monarque, même en son absence :

ALAMIR.

(...) Aurais-je osé, Seigneur, commander vos soldats ?
Aurient-ils désormais voulu suivre mes pas ?
Lorsqu'un camp empressé nous sert et nous révère,
C'est vous seul, c'est son Roi qu'en nous il considère,
Et qui d'un favori veut bien suivre les lois,
D'un malheureux banni ne connaîtrait la voix.¹³⁷⁷

1375 Jean Racine, *Bajazet*, Acte II, scène 1.

1376 Voir introduction, p. 16.

1377 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte III, scène 3.

La légitimité du chef militaire émane du roi. C'est une manière de rappeler aux maréchaux de France qui contrôlent les armées. Le sultan bien qu'absent sur le champ de bataille parvient à insuffler par son seul nom de la force et du courage à ses troupes. C'est ce que met en relief Ibrahim, quand il fait le récit de sa bataille victorieuse :

IBRAHIM.

(...) On eût dit à les voir, que ton cœur invincible,
Animait tes guerriers dans ce combat terrible ;
Et tel qui d'un des tiens éprouvait le courroux,
Du fameux Soliman croyait sentir les coups.
À ton nom on voyait trembler les moins timides (...) ¹³⁷⁸

C'est d'autant moins compréhensible que l'on sait que Soliman menait ses troupes. C'est donc bien un décalque de Mehmet IV que l'on retrouve ici en la personne de Soliman le Magnifique et l'Orient d'hier représente l'Orient d'aujourd'hui. Certains vers prononcés sur la scène de Guénégaud prennent alors une connotation particulière :

MITHRIDATE.

(...) C'est à Rome, mes fils, que je prétends marcher.
Ce dessein vous surprend, et vous croyez peut-être
Que le seul désespoir aujourd'hui le fait naître.
J'excuse votre erreur ; et pour être approuvés
De semblables projets veulent être achevés.
Ne vous figurez point que de cette contrée,
Par d'éternels remparts Rome soit séparée.
Je sais tous les chemins par où je dois passer,
Et si la mort bientôt ne me vient traverser,
Sans reculer plus loin l'effet de ma parole,
Je vous rends dans trois mois au pied du Capitole. ¹³⁷⁹

Le Grand-Vizir a le même projet téméraire que celui de Mithridate au début de la pièce éponyme : attaquer le Saint-Empire romain germanique et détruire ce puissant rival, jugé invulnérable. L'entreprise est risquée mais le commandant ottoman attaque, tête baissée. Il s'appuie sur les peuples révoltés, en particulier les Hongrois, mais rencontre la coalition chrétienne en face pour défendre son ennemi, comme d'Attila :

ATTILA.

Nous étions aussi forts qu'à présent nous le sommes,
Quand je fondis en Gaule avec cinq cent mille hommes.
Dès lors, s'il t'en souvient, je voulus, mais en vain,
D'avec le Visigoth détacher le Romain.
J'y perdis auprès d'eux des soins qui me perdirent :
Loin de se diviser, d'autant mieux ils s'unirent.
La terreur de mon nom pour nouveaux compagnons
Leur donna les Alains, les Francs, les Bourguignons ;
Et n'ayant pu semer entre eux aucuns divorces,
Je me vis en déroute avec toutes mes forces. ¹³⁸⁰

La pièce de Corneille est jouée trois fois en 1685 et résonne comme un écho de la déroute des troupes turques face aux Polonais de Sobieski et aux autres armées venues à la rescousse de

1378 Abbé Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte II, scène 7.

1379 Jean Racine, *Mithridate*, Acte III, scène 1.

1380 Pierre Corneille, *Attila*, Acte I, scène 1.

Vienne. Jean Galbert de Campistron écrit *Alcibiade* la même année et connaît la destinée de l'armée ottomane dans la campagne contre l'Empire germanique. Il met dans la bouche du roi perse Artaxerce des mots de prudence qui auraient pu éviter aux Turcs la fin qu'ils connurent :

ALCIBIADE.

Rien ne peut résister à l'effort de vos armes,
Toute l'Europe en tremble, et la Grèce en alarmes
Croit déjà...

ARTAXERCE.

Finissez un discours trop flatteur,
Et ne présumez pas que plein de ma grandeur
Ébloui de l'éclat de cet empire immense,
Dont cent peuples divers composent la puissance,
Je pense sans péril dompter des ennemis
Que tant d'illustres rois n'ont jamais vu soumis ;¹³⁸¹

Si les pièces de notre corpus évoquent la puissance terrestre des Ottomans, elles n'oublient pas aussi leur présence sur la mer, à travers la course barbaresque. On trouve pas moins de sept œuvres dramatiques qui mentionnent la piraterie : que ce soit *Mithridate*, « Errant de mers en mers, et moins roi que pirate », la galère de Scapin, l'enlèvement de Santillane et Léonor dans *La Fausse Turquie*, le monde dangereux de la mer est mis à l'honneur dans notre corpus. Même les Mores du *Cid* qui s'apprêtaient à faire une razzia avant de rencontrer Rodrigue et ses hommes sur leur passage, agissent à la manière des Algérois ou Tripolitains qui déferlent sur Marseille ou Toulon pour piller et détruire, avant de prendre le large.

Nous avons déjà mentionné l'importance de cette réalité et l'aspect stratégique de la course en Méditerranée à l'époque qui nous intéresse. L'Empire ottoman ne constitue pas seulement une menace sur terre, il règne sur les mers grâce à l'appui des cités barbaresques de Tripoli, Tunis ou Alger, « républiques dérégées dont l'économie précaire était fondée sur la prise des navires qui passaient, la vente de leur cargaison et la mise en esclavage de leurs équipages »¹³⁸², qui sont sous administration turque. Souvent, le gouvernement français doit entrer en pourparlers avec la Porte pour obtenir la libération des prisonniers français des pirates barbaresques. De même, certains États orientaux doivent demander au roi la libération de prisonniers pris par les navires français. La question de l'esclavage dépasse le cadre méditerranéen, puisqu'en 1685, Louis XIV fait publier le Code noir qui régit le commerce des esclaves africains. Déclarés « meubles » et privés de tous les droits humains, ils sont traités de la pire manière qu'il soit. On aurait du mal à trouver des traces de cette réalité dans notre corpus : le More qui chante une complainte italienne dans *L'Inconnu* n'est pas nécessairement esclave, nous ne pouvons donc pas vraiment dire que le théâtre aborde la question de l'esclavage sous ce prisme dans les années 1680. Mais sa pratique

1381 Jean Galbert de Campistron, *Alcibiade*, Acte III, scène 3.

1382 W. H. Lewis cité par Michèle Longino, « Politique et théâtre au XVIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du *Cid* », *op.cit.*, p. 45.

est communément admise et fait partie de la vie quotidienne de ceux qui exercent des activités liées au commerce en France.

Ainsi, la négociation à la fin de *La Fausse Turquie* entre le prétendu Grand-Seigneur et Dom Carlos pour libérer Santillane et sa femme peut faire écho au protocole de discussion mis en place par l'ambassadeur du Maroc Temim en 1682 pour la libération conjointe des esclaves français et turcs :

GUSMAN.
Apprenons ses desseins.
Vous avez pris sur mer, par un coup téméraire,
Ma belle-sœur et mon beau-frère.
Dans un de mes vaisseaux qui s'éloignait du bord,
Pour être contents l'un et l'autre,
Un vaisseau pris sur vous est encor dans ce port,
Renvoyez-moi le mien, si vous voulez le vôtre.¹³⁸³

C'est souvent en ces termes que les négociations se jouent entre la Turquie et la France par ambassadeurs interposés. Ces deux nations, pourtant liées par les capitulations, doivent continuellement se faire remontrance car la Grande-Porte ne contrôle pas assez fermement les activités des pirates barbaresques et les Français ne respectent pas les clauses de leur alliance.

Le monde ottoman, évoqué sur terre et sur mer, est une référence qui ne laisse personne indifférent dans cette période trouble des années 1680-1685. Comme l'écrit Christian Biet à propos de *Bajazet* :

Le reflet, apparemment différé et figuré en Orient, à Constantinople, peut devenir, ou re-devenir, une réalité dans l'univers des spectateurs. À cela deux raisons : la menace de l'Orient qui, on l'a vu, vole de victoires en victoires et menace la Chrétienté, et l'inscription à nouveau, dans la Chrétienté même, de la violence, de la tyrannie et de l'excès religieux.¹³⁸⁴

Mais, dans le même temps, ce monde attaqué de toutes parts pourrait représenter aussi la France de Louis XIV à son apogée militaire.

E.2.2. LA FRANCE VICTORIEUSE MAIS ISOLÉE

Dans ses *Mémoires de Hollande*, Madame de La Fayette décrit les villes du Nord comme un décor théâtral :

Après avoir ainsi pourvu à la nécessité pressante, ils ont travaillé au plaisir et d'un terrain tout artificiel, ils en ont fait une décoration de théâtre de vingt lieues d'étendue, puisqu'on ne saurait nommer plus juste un paysage rempli de villes peintes et dorées et si voisines les unes des autres qu'on en pût voir cinq en un jour.¹³⁸⁵

1383 *Ibid.*, Acte III scène 7.

1384 Christian Biet, « Les miroirs de la Sublime Porte. Reflets et distorsions de l'image de Constantinople dans le théâtre du XVIIe siècle », *op.cit.*, p. 256.

1385 Madame de La Fayette, *Mémoires de Hollande*, Paris, Michallet, 1678.

C'est dans ce « théâtre de la guerre » que Louis XIV et ses troupes vont s'illustrer pendant la fin des années 1670, en prenant des places fortes importantes et en repoussant l'armée espagnole toujours plus loin des frontières françaises. Si le reflet oriental permet de parler de la situation guerrière de la France en Europe, on retrouvera alors une mention de la puissance française dans *Zaïde*, écrit en 1681, lorsqu'Alamir relate son combat contre les Espagnols :

ABENDAX.

Oui, Seigneur, vos desseins auraient eu leur effet
Si le rare bonheur qui par tout l'accompagne,
Ne vous le ramenait triomphant de l'Espagne.
En vain les Rois ligués et les peuples unis
Armaient contre nous seuls un monde d'ennemis.
Leurs troupes, leurs remparts, et leurs vastes rivières
N'ont pu nous opposer que de faibles barrières.
Vaincus en cent combats, dispersez et défaits,
Ils offrent un tribut, et demandent la paix.¹³⁸⁶

Le tribut sera le traité de Nimègue, signé en 1678 entre la France et les Provinces-Unies, qui permet d'instaurer une trêve tout en gagnant des territoires importants comme la Franche-Comté. Louis XIV sort gagnant de cette guerre contre l'Espagne et la situation de la France en Europe en 1680 devient ainsi très favorable : se sentant une position de force, le roi crée la Chambre des Réunions et lance une reconquête à l'Est (Strasbourg en 1681, Courtrai en 1683 et Luxembourg en 1684) qui contrevient à l'accord signé avec l'Empire germanique et qui sera pourtant validée en 1684 par le traité de Ratisbonne. Il faut dire qu'au même moment, l'empereur Léopold Ier a l'esprit occupé par des affaires bien plus graves, étant en guerre de l'autre côté contre Mehmet IV. Louis XIV, tout en s'imposant face à ses concurrents, est critiqué pour sa politique belliqueuse. Il apparaît dans de nombreux pamphlets comme une menace identique au péril ottoman. On fantasme des alliances secrètes bien plus poussées que les quelques traités commerciaux qui lient la France et l'Empire ottoman. Dans l'imaginaire des Européens, les deux figures du roi et du sultan se rejoignent au point de devenir le visage de l'ennemi commun :

Les représentations "à la turque" deviennent un motif largement exploité, polysémique et mouvant, qui se diffuse en terres catholiques comme protestantes. Son succès s'explique à la fois par son caractère universel - l'Oriental étant l'ennemi commun - et par la dimension exotique et redoutable que les Européens projettent sur une civilisation pourtant bien connue.¹³⁸⁷

Le parallèle avantageux que Racine avait tenté de construire entre le roi et Alexandre le conquérant se trouve terni par l'action violente des deux hommes qui, au nom de l'édification d'un royaume unique et universel, portent la guerre et ensanglantent de nombreuses contrées :

TAXILE.

(...) Peut-être est-ce la paix qu'il nous veut présenter.

PORUS.

La paix ! Ah de sa main pourriez-vous l'accepter ?

1386 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte I, scène 1.

1387 Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV: Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016., p. 295.

Hé quoi ? Nous l'aurons vu par tant d'horribles guerres,
Troubler le calme heureux dont jouissaient nos terres,
Et le fer à la main entrer dans nos États,
Pour attaquer des rois qui ne l'offensaient pas ?
Nous l'aurons vu piller des provinces entières,
Du sang de nos sujets faire enfler nos rivières,
Et quand le ciel s'apprête à nous l'abandonner,
J'attendrai qu'un tyran daigne nous pardonner ?¹³⁸⁸

La politique belliqueuse d'Alexandre ne cesse d'être attaquée dans toute la tragédie :

PORUS.
(...) Avant que sa fureur ravageât tout le monde,
L'Inde se reposait dans une paix profonde ;
Et si quelques voisins en troublaient les douceurs,
Il portait dans son sein d'assez bons défenseurs.
Pourquoi nous attaquer ? Par quelle barbarie
A-t-on de votre maître excité la furie ?
Vit-on jamais chez lui nos peuples en courroux
Désoler un pays inconnu parmi nous ?¹³⁸⁹

Bien sûr, personne dans l'assistance n'applaudira les propos de Porus. C'est un Oriental qui parle, ce qui minimise la vérité de son discours dans l'oreille du spectateur français, mais la charge est réelle si elle est appliquée au roi. Alexandre est un porteur de guerre, un conquérant insatiable. Son pouvoir sur le monde est absolu mais doit-il pour autant sombrer dans la tyrannie pour cette raison ? Ainsi Axiane le raisonne :

AXIANE.
Je crois tout. Je vous crois invincible ;
Mais, Seigneur, suffit-il que tout vous soit possible ?
Ne tient-il qu'à jeter tant de rois dans les fers ?
Qu'à faire impunément gémir tout l'univers ?
Et que vous avaiés fait tant de villes captives,
Tant de morts dont l'Hydaspe a vu couvrir ses rives ?
Qu'ai-je fait, pour venir accabler en ces lieux
Un héros sur qui seul j'ai pu tourner les yeux ?
A-t-il de votre Grèce inondé les frontières ?
Avons-nous soulevé des nations entières,
Et contre votre gloire excité leur courroux ?
Hélas ! Nous l'admirions sans en être jaloux.
Contents de nos États, et charmés l'un de l'autre
Nous attendions un sort plus heureux que le vôtre.¹³⁹⁰

L'Orient apparaît comme bien plus raisonnable, se contentant de ce qu'il a et n'ayant déclenché aucune guerre de convoitise. La question de la limite à la conquête se pose : de quel droit Alexandre attaque-t-il le monde entier ? Quel motif peut-il invoquer pour soumettre des rois et des peuples libres ? C'est le reproche qui lui est continuellement fait, même par celle qu'il aime, Cléofile : « Mais quoi, Seigneur, toujours guerre sur guerre ? / Cherchez-vous des sujets au-delà de la terre ? »¹³⁹¹ La démesure et l'appétit vorace du combattant font écho au projet fou de monarchie universelle que couvre Louis XIV dans les années 1680. Cette critique de la politique

1388 Jean Racine, *Alexandre*, Acte I, scène 2.

1389 *Ibid.*, Acte II, scène 2.

1390 *Ibid.*, Acte IV, scène 2.

1391 *Ibid.*, Acte V, scène 1.

agressive d'Alexandre pourrait s'appliquer à Louis XIV : les deux ravages du Palatinat en 1674 (par Turenne) et 1689 (par Louvois) en sont parmi les exemples les plus fameux, qui marquent profondément les esprits européens : ces pratiques témoignent de la cruauté turquesque du roi de France. C'est encore Porus qui met le doigt sur une des grandes faiblesses de la politique militaire de Louis XIV. La guerre coûte à la France, non seulement financièrement mais en vies humaines aussi :

PORUS.

(...) Il voit à chaque pas arrêter ses conquêtes.
Un seul rocher ici lui coûte plus de têtes,
Plus de soins, plus d'assauts, et presque plus de temps
Que n'en coûte à son bras l'empire des Persans.¹³⁹²

Nous avons déjà évoqué l'état catastrophique des finances du royaume en 1680. Les guerres vont accentuer le déficit qui atteint 450 millions de dettes exigibles à la fin du règne de Louis XIV et 2,5 milliards de dette globale. La mort de Colbert en 1683 laisse libre cours aux dépenses royales et à la frénésie de conquête de Louis XIV. Ce qui est conquis doit être ensuite défendu contre la ligue qui se constitue contre la France à partir de 1688. Les premières paroles d'Hérode dans *La Mariane* de Tristan L'Hermite prennent une nouvelle signification quand la pièce est jouée à la fin de notre période :

HÉRODE.

(...) Que l'Arabe, le Parthe, et l'Arménie entière,
De trente légions menacent la frontière,
Avec un camp volant j'irai les affronter,
Et ferai leurs desseins à leur honte avorter.
J'irai les repousser au fond de leurs provinces,
Et par tant de progrès humilier leurs princes,
Qu'ils viendront confesser en recevant ma loi,
Qu'on ne profite guère à s'attaquer à moi.¹³⁹³

On croirait entendre Louis XIV qui se prépare à affronter en septembre 1688 ses grands ennemis européens, l'Angleterre, l'Espagne, les Provinces-Unies et le Saint-Empire, représentées dans la pièce par les autres nations orientales environnantes. Dans plusieurs autres œuvres, d'*Astrate* à *Mithridate*, le royaume du souverain est sur le qui-vive, assiégé par des puissances redoutables. La peur d'être envahis, évoquée dans *Mithridate*, doit être présente dans l'esprit des spectateurs en cette période de tensions intra-européennes :

MITHRIDATE.

(...) D'autres temps, d'autres soins. L'Orient accablé
Ne peut plus soutenir leur effort redoublé.
Il voit plus que jamais ses campagnes couvertes
De Romains que la guerre enrichit de nos pertes.
Des biens des nations ravisseurs altérés,
Le bruit de nos trésors les a tous attirés :

1392 *Ibid.*, Acte 1, scène 2.

1393 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte I, scène 3.

Ils y courent en foule, et jaloux l'un de l'autre
Désertent leur pays pour inonder le nôtre.¹³⁹⁴

L'Empire romain germanique peut déferler à tout moment à l'Est. Le protestantisme a déjà remplacé le catholicisme en Angleterre et contraint le roi Jacques II à s'exiler en France en 1688, comme Pompée obligé de trouver refuge en Égypte dans la pièce de Corneille. Il y sera mieux reçu que par Ptolémée. Mais cette instabilité géopolitique se retrouve dans les pièces de notre corpus, qui, hormis *Zaïde* et *Soliman*, *Artaxerce* et *Alcibiade*, n'ont pas été écrites dans ce contexte précis, mais qui parlent de l'alarme constante du peuple français face aux dangers extérieurs. Dans le même moment, l'attitude ambiguë de Louis XIV avec son allié ottoman peut se retrouver également dans certaines pièces. La figure de Pharnace dans *Mithridate*, de Prusias dans *Nicomède*, de Taxile dans *Alexandre* est celle du négociateur, celui qui préfère frayer avec l'ennemi plutôt que de le combattre. La France a choisi de conserver des rapports non-belligères avec la Porte mais cela ne supprime nullement les rivalités dues à l'orgueil des deux puissances.

Cette rivalité peut se lire dans l'*Attila* de Pierre Corneille. Pour éviter que le sanguinaire chef asiatique, dont on dit qu'il laissait derrière lui des pyramides de têtes décapitées, soit associé à Louis XIV, Corneille s'en explique dans la pièce en faisant rendre à Attila lui-même un hommage éclatant à Louis XIV :

ATTILA.
(...) Mais si de nos devins l'oracle n'est point faux,
Sa grandeur doit atteindre aux degrés les plus hauts ;
Et de ses successeurs l'empire inébranlable
Sera de siècle en siècle enfin si redoutable,
Qu'un jour toute la terre en recevra des lois,
Ou tremblera du moins au nom de leurs François.¹³⁹⁵

L'éloge à Mérovée est quelque peu invraisemblable dans la bouche d'Attila mais il permet de le dissocier clairement du Roi-Soleil. Un rédacteur du *Mercure Galant* en tire, en 1685, une réflexion sur la moralité du théâtre et utilise lui aussi la métaphore du miroir :

Le Théâtre en effet, ne peut mieux estre employé qu'à représenter les vertus du Prince, & le Prince ne peut ailleurs recevoir de plus dignes louanges. Sa gloire y paroist sans flaterie. Il y remarque sa Personne & sa conduite. Il y voit ce qu'il a fait & ce qu'il doit faire. Enfin quand le Poète est habile, le Poème Dramatique est un miroir, où le Prince se voit, & où les Sujets voyent le Prince. Qui ne reconnoist dans Attila nostre invincible Monarque, sous le nom de Meroüée ? Ce n'est point là Cesar ou Alexandre, c'est Loüis le grand.¹³⁹⁶

La tragédie est donc un miroir qui ne peut que glorifier le roi et montrer « sans flaterie » son mérite et sa grandeur. Il sera préférable de le retrouver dans le roi absent Mérovée – dont on dit grand bien du début à la fin de la pièce – plutôt que dans le despotique Attila, qui représentera donc plutôt un seigneur oriental, aussi impétueux et imprévisible que le sultan turc.

1394 Jean Racine, *Mithridate*, Acte III, scène 1.

1395 Pierre Corneille, *Attila*, Acte I, scène 2.

1396 « Eloge du Grand Corneille à Monsieur l'Abbé des Viviers Aumosniers, par Mr de La Fevrierie », in *Extraordinaire du Mercure Galant*, quartier d'avril, tome 30, 1685, pp. 253-285.

Les rois francs, ascendants de la couronne française, se plaignent en effet dans la pièce de l'audace d'Attila et préparent une action pour s'en débarrasser. Le chef oriental aussi cherche un moyen de supprimer ces alliés dont la seule présence est vécue comme une remise en question de son pouvoir absolu :

ATTILA.
Ils ne sont pas venus, nos deux rois ? Qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie ;
Qu'alors que je les mande ils doivent se hâter. (...)
Car enfin j'aimerais un prétexte à leur perte :
J'en prendrais hautement l'occasion offerte.
Ce titre en eux me choque, et je ne sais pourquoi
Un roi que je commande ose se nommer roi.
Un nom si glorieux marque une indépendance
Que souille, que détruit la moindre obéissance ;
Et je suis las de voir que du bandeau royal
Ils prennent droit tous deux de me traiter d'égal.¹³⁹⁷

Tout en conservant de rapports pacifiques, Louis XIV refuse de se montrer assujéti à son allié turc, et réciproquement. L'affaiblissement de l'Empire germanique est leur projet commun mais chacun espère en tirer bénéfice et se passer des services de l'autre :

ATTILA.
Sa vertu ni vos droits ne sont pas de grands charmes,
À moins que pour appui je leur prête mes armes.
Ils ont besoin de moi, s'ils veulent aller loin ;
Mais pour être empereur je n'en ai plus besoin.¹³⁹⁸

La France joue un jeu dangereux en s'alliant avec un ennemi de la Chrétienté. Cette politique agressive du Roi-Soleil et son inacceptable neutralité dans le conflit entre Vienne et Istanbul l'isolent par rapport à ses voisins européens. Quatre ans plus tard, la guerre de la Ligue d'Augsbourg marque la fin de cette période de puissance militaire incontestée de la France en Europe.

Il n'est donc pas aisé de savoir vers où tendre le miroir théâtre. Faut-il y voir une représentation des ambitions inquiétantes de la Sublime-Porte ou du triomphe militaire du roi de France ? L'observateur se perd dans le jeu des réfractions, comme le signale Jean-Claude Charnay :

Alors, l'Orient, est-ce encore l'Autre ? est-ce devenu soi ? Les reflets se brouillent, la dialectique se déplace. Chacun se perçoit comme son Contre-Orient : c'est la fascination de l'Autre. Pour qui vient d'Orient – nous l'avons vécu – l'Occident, c'est l'Orient. Mais que l'Autre s'avère le dominateur, le négateur – le Mal : alors il incarne le Contre-Orient, et l'on redevient son propre Orient... Les jeux de miroirs sont sans fin.¹³⁹⁹

Un certitude néanmoins : à mesure que l'on s'approche du lieu interdit qu'est le sérail, l'image qui paraît sur scène devient ce miroir sans tain qui permet de contempler à loisir la royauté dans son intimité, comme l'expliquait Christian Biet. L'Orient intéresse moins pour connaître les arcanes du pouvoir ottoman que pour évoquer le machiavélisme de cour et les relations secrètes de Louis XIV.

1397 Pierre Corneille, *Attila*, Acte I, scène 1.

1398 *Ibid.*, Acte III, scène 4.

1399 Jean-Claude Charnay, *Les Contre-Orientes ou comment représenter l'autre selon moi*, op.cit., p. 15.

E.3. LES RELATIONS INTÉRIEURES : LE ROI EN SON SÉRAIL

Mais les meilleurs esprits font des fautes extrêmes,
Et les rois bien souvent sont esclaves d'eux-mêmes.
Narbal, *Mariane*, Acte V, scène 3

E.3.1. LOUIS XIV : ALEXANDRE OU MITHRIDATE ?

Les figures royales au théâtre reflètent à n'en point douter Louis XIV mais nous avons vu que ce reflet était changeant : en 1680, alors que le roi a quitté sa prime jeunesse et s'enfonce dans une période de sa vie plus mûre et raisonnable, on peut se demander s'il peut toujours être assimilé à Alexandre le Conquérant. Racine avait mis en évidence l'analogie entre les deux chefs dans sa dédicace :

AU ROI SIRE, Voici une seconde entreprise qui n'est pas moins hardie que la première. Je ne me contente pas d'avoir mis à la tête de mon ouvrage le nom d'Alexandre, j'y ajoute encore celui de VOTRE MAJESTÉ, c'est-à-dire que j'assemble tout ce que le siècle présent et les siècles passés nous peuvent fournir de plus grand.¹⁴⁰⁰

La figure d'Alexandre avait d'abord été choisie par le Roi-Soleil qui s'en détache ensuite, considérant les mœurs du personnage comme manquant de bienséance. Le jeune dramaturge l'avait imaginé comme une incarnation antique glorieuse du roi, hommage qu'il accepta en 1665 et qui marqua le début de la carrière fulgurante de Racine. La même année, Le Brun peint l'*Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone*. Le tableau trouve logiquement sa place à Versailles, le nouveau théâtre de pouvoir du roi. C'est donc que la figure plaît au roi et qu'il s'y mire avec plaisir. Mais quinze ans plus tard, la description flamboyante de Taxile semble s'éloigner du monarque vieillissant :

TAXILE.
(...) D'abord ce jeune éclat, qu'on remarque en ses traits,
M'a semblé démentir le nombre de ses faits.
Mon cœur plein de son nom n'osait, je le confesse,
Accorder tant de gloire avec tant de jeunesse.
Mais de ce même front l'héroïque fierté,
Le feu de ses regards, sa haute majesté
Font connaître Alexandre. Et certes son visage
Porte de sa grandeur l'infaillible présage ;
Et sa présence auguste appuyant ses projets
Ses yeux comme son bras font partout des sujets.¹⁴⁰¹

La description d'Alexandre pouvait être proche du jeune Louis XIV, mais qui reconnaîtra le roi vieillissant des années 1680 ? On voit ici le problème que posent les applications, qui sont destinées à se reconfigurer à chaque période en fonction de l'actualité. Au début de son règne, le Roi-Soleil apprécia l'analogie, mais l'on sait qu'il prit ensuite ses distances avec le prince-chevalier et son caractère colérique, volage et superstitieux. Un peu trop oriental, en somme. C'est

1400 Jean Racine, préface d'*Alexandre le Grand*.

1401 *Ibid.*, Acte III, scène 3.

le Grand Condé qui hérite de cette représentation par la suite, notamment dans l'oraison funèbre que Bossuet lui consacre. Effectivement, même la pièce de Racine qui souhaite donner le beau rôle à Alexandre en fait un roi caché, une figure de l'ombre, comme l'Amurat de *Bajazet* ou *Mithridate* pendant plus de deux actes. Les autres personnages préparent son entrée de la même manière que ceux du *Tartuffe*, faisant de lui un portrait aussi terrible que grandiose. Une fois apparu, sa sincérité est mise en doute par Cléofile qu'il courtise. Celle-ci se méfie d'un homme qui accumule les conquêtes terrestres et féminines : « Et peut-être, au moment que ce grand cœur soupire, / La gloire de me vaincre est tout ce qu'il désire. »¹⁴⁰² La légitimité de son action est aussi contestée sur le plan politique : c'est certainement les paroles de Porus qui résonnent le plus durement à ce moment où la monarchie plonge dans sa forme la plus absolutiste et la plus austère. Alexandre est qualifié plusieurs fois de « tyran » par Porus et Axiane (à l'Acte I, scène 2 et scène 3, mais surtout en sa présence à l'Acte IV, scène 2 : « Non, de quelque douceur que se flatte votre âme, / Vous n'êtes qu'un tyran. »). Les terres gagnées par Alexandre deviennent des prisons, leurs habitants, ses esclaves ; c'est le propre du pouvoir despotique :

PORUS.
 (...) Quelle étrange valeur, qui ne cherchant qu'à nuire,
 Embrase tout, sitôt qu'elle commence à luire,
 Qui n'a que son orgueil pour règle et pour raison,
 Qui veut que l'univers ne soit qu'une prison,
 Et que maître absolu de tous tant que nous sommes,
 Ses esclaves en nombre égalent tous les hommes.
 Plus d'États, plus de rois. Ses sacrilèges mains
 Dessous un même joug rangent tous les humains.¹⁴⁰³

Le dénouement de la pièce fait mentir Porus et conduit à la consécration d'Alexandre qui, par sa générosité et sa magnanimité, finit par gagner même le respect de ses pires ennemis, qu'il épargne et qu'il marie. L'honneur est sauf mais l'on voit que c'est une figure bien plus ambiguë qu'il n'y paraît, composée d'autant de lumière que d'ombre.

Cet exemple soulève donc un problème fondamental pour analyser le sens d'une application : le miroir théâtral est toujours éphémère et son reflet n'a de signification qu'en se construisant par rapport à l'actualité des spectateurs. Or, l'actualisation d'une pièce en change l'aspect symbolique ou politique. Les applications d'une même pièce en 1670 et en 1680 changent du tout au tout. Comme les comédiens qui doivent délaissier en vieillissant les rôles de jeunes premiers, Louis XIV ne peut plus prétendre à la vigueur du temps où il prenait part aux ballets et y jouait un rôle central. Mais la face sombre du personnage d'Alexandre rejailit et éclaire sa politique extérieure d'une façon bien peu avantageuse.

Tristan L'Hermite et Jean Racine, à plus de trente ans d'écart, révèlent dans leur préface l'exercice délicat de la représentation de la royauté sur scène. Hérode et Mithridate sont deux

1402 *Ibid.*, Acte III, scène 4.

1403 *Ibid.*, Acte II, scène 2.

figures monstrueuses, il faut donc justifier leur présence sur scène. Chacun s'attache d'abord à vanter la renommée de ces rois :

Le sujet de cette Tragédie est si connu, qu'il n'avait pas besoin d'arguments. Quiconque a lu Josèphe, Lonare, Égésipe, et nouvellement le Politique malheureux, exprimé d'un style magnifique, par le Révérend Père Caussin, sait assez quelles ont été les violences d'Hérode, qui furent fatales aux Innocents, et particulièrement à cette Illustre Mariane, dont il avait usurpé le lit et la liberté, avec la Couronne de Judée.¹⁴⁰⁴

Racine écrit dès la première ligne de sa préface :

Il n'y a guère de nom plus connu que celui de Mithridate ; sa vie et sa mort font une partie considérable de l'histoire romaine (...). Ainsi je ne pense pas qu'il soit besoin de citer ici mes auteurs ; car, excepté quelque événement que j'ai un peu rapproché par le droit que donne la poésie, tout le monde reconnaîtra aisément que j'ai suivi l'histoire avec beaucoup de fidélité.¹⁴⁰⁵

Après cette présentation, les deux dramaturges peuvent ensuite développer leur approche et justifier leurs choix. Tristan L'Hermite se réclame d'une vraisemblance de caractère pour traiter cette figure, sans oublier totalement la bienséance, mais sans cacher non plus les traits détestables de sa personnalité :

Je me suis efforcé de dépeindre au vif l'humeur de ce Prince sanguinaire, à qui la Nature avait fait assez de grâces pour le rendre un des plus grands hommes de son siècle, s'il n'eût employé ces merveilleux avantages contre sa propre réputation, en corrompant des biens si purs par le débordement d'une cruauté sans exemple, et des autres vices qu'on a remarqués en sa vie. Vois cette peinture en son jour, et n'y cherche pas des finissements qui pourraient affaiblir en quelque sorte la hardiesse du dessein.¹⁴⁰⁶

Pour le dramaturge, il y a un point crucial à aborder qui est la question de la représentation de la royauté. Hérode pouvait être « un des plus grands hommes de son siècle » mais il se fit tyran « contre sa propre réputation ». Dès lors, il est responsable et coupable de la légende noire de « Prince sanguinaire » que l'histoire a retenue de lui. Il est devenu tyran par la spoliation du trône, les vices et la cruauté qui le caractérisent. Le dramaturge doit pouvoir le peindre tel qu'il est, et non pas tel qu'on aimerait voir une figure royale. En 1644, date de parution de la pièce, Louis XIII vient de mourir, laissant le royaume aux mains de la régente. Cette période trouble, où de nombreuses émeutes éclatent dans toute la France annonce le début de la Fronde en 1648. Le parallèle pourrait vite être fait entre la situation de la Judée et celle de l'Hexagone. Tristan L'Hermite veut mener à bien son projet en peignant les personnages sans « finissements » (finitions) subtils :

Je ne me suis pas proposé de remplir cet ouvrage d'imitations Italiennes, et de pointes recherchées ; j'ai seulement voulu décrire avec un peu de bienséance, les divers sentiments d'un Tyran courageux et spirituel, les artifices d'une femme ennuyeuse et vindicative, et la constance d'une Reine dont la vertu méritait un plus favorable destin. Et j'ai dépeint tout cela de la manière que j'ai cru pouvoir mieux réussir dans la perspective du Théâtre ; sans m'attacher mal à propos à

1404 Tristan L'Hermite, Avertissement de *Mariane*.

1405 Jean Racine, Préface de *Mithridate*.

1406 Tristan L'Hermite, Avertissement de *Mariane*.

des finesses trop étudiées ; Et qui font paraître une trop grande affectation, en un temps où on fait plus d'état des beautés qui sont naturelles, que de celles qui sont fardées.¹⁴⁰⁷

Le classicisme n'a pas encore produit de doctrines esthétiques prescriptives et Tristan plaide pour un « naturel » dramatique qui lui permette, « avec un peu de bienséance » tout de même, d'exposer des figures que la morale réproouve. Le dramaturge n'ajoute rien de plus à cet avertissement, montrant que la question de la représentation brute de la tyrannie était le point central de son préambule.

La situation est toute autre quand Racine rédige sa préface : il écrit toujours pour plaire à son premier lecteur et spectateur : le Roi-Soleil. La présentation des actions de Mithridate est bien plus mesurée :

J'y ai inséré tout ce qui pouvait mettre en jour les mœurs et les sentiments de ce prince, je veux dire sa haine violente contre les Romains, son grand courage, sa finesse, sa dissimulation, et enfin cette jalousie qui lui était si naturelle, et qui a tant de fois coûté la vie à ses maîtresses.

Si l'on retrouve les traits invariables de la haine, de la dissimulation et de la jalousie propres au despote oriental, Racine y mêle des qualités morales comme le « courage » et la « finesse ». Les autres considérations du dramaturge concernent les personnages de Monime, de Xipharès et Pharnace. Racine expose indirectement la noirceur du roi, qui ordonna et obtint la mort de Monime, « celle de toutes qui a été la plus vertueuse, et qu'il a aimée le plus tendrement ». L'ambiguïté de Mithridate constitue la plus grande force de la tragédie : l'article de Christian Biet, « Mithridate ou l'exercice de l'ambiguïté »¹⁴⁰⁸, met en évidence l'entre-deux qu'Élise, Cléopâtre ou Phocas se refusaient pour aller jusqu'au bout de leur tyrannie.

Placé entre l'Occident et l'Orient, entre ses sentiments de père et ses ambitions de mari, entre ce qu'il a été et ce qu'il est devenu, entre son expérience d'homme mûr et sa passion ardente pour Monime, entre sa cruauté et son attachement aux autres personnages, entre la médiocrité de sa fausse mort (au début de la pièce) et la grandeur de son dernier combat (à la fin), Mithridate est une figure insaisissable :

Et la pièce tout entière met en œuvre cette hésitation, cette ambiguïté constitutive du personnage qui, comme le poison, contamine tout le personnel de cette tragédie. *Mithridate*, tragédie de l'ambiguïté, tragédie qui aurait pu finir bien, par un mariage et un salut commun, par une héroïsation du vieux tyran et une relégitimisation du roi, mais qui se termine par un doute : on ne quittera donc jamais la noirceur de la vengeance, ni la douleur de vivre, même au sein de l'union.¹⁴⁰⁹

On se souvient en effet que la mort héroïque du roi efface en un sens ses méfaits, mais Christian Biet précise que la contamination du roi par le tyran n'est pas terminée : « Mithridate est, à proprement parler empoisonné, mithridatisé par un passé auquel il ne peut échapper, par ce qui le

1407 *Ibid.*

1408 Christian Biet, « Mithridate, ou l'exercice de l'ambiguïté », *op.cit.*

1409 *Ibid.*, p. 83.

constitue : sa tyrannie originelle, son art du calcul, sa cruauté, son orientalité. »¹⁴¹⁰ Le trope oriental revient à nouveau. Le poison, accessoire d'Élise, de la Cléopâtre de la pièce éponyme de La Chapelle ou de *Rodogune*, quand il n'apparaît pas comme métaphore de l'amour ou de la tyrannie qui menace l'honneur des héros, devient le symbole de cet état oriental du pouvoir. La polysémie du terme « pharmakos », à la fois poison et remède en grec, prend tout son sens dans la pièce :

MITHRIDATE.

(...) Quoi ! des plus chères mains craignant les trahisons,
J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons ;
J'ai su par une longue et pénible industrie
Des plus mortels venins prévenir la furie.¹⁴¹¹

Monime, qui n'est pas immunisée, tombe presque à l'Acte V, scène 3, en ingurgitant le poison remis par Arcas par ordre de Mithridate. Mais c'est un autre ordre qui la sauve, comme si la transformation de la jalousie du tyran en pardon annihilait pour l'héroïne les propriétés mortelles du sérum. Remède contre la trahison, le poison devient impuissant lorsque le roi cherche en lui une issue radicale, comme le narration d'Arbate l'expose :

ARBATE.

(...) D'abord il a tenté les atteintes mortelles
Des poisons que lui-même a crus les plus fidèles ;
Il les a trouvés tous sans force et sans vertu.
« Vain secours, a-t-il dit, que j'ai trop combattu !
Contre tous les poisons soigneux de me défendre,
J'ai perdu tout le fruit que j'en pouvais attendre.
Essayons maintenant des secours plus certains,
Et cherchons un trépas plus funeste aux Romains. »¹⁴¹²

Le geste de lâcheté ne produisant pas l'effet escompté, le roi reprend alors la dignité et le courage qui sied à son statut. Rappelons que cette pièce était la préférée de Louis XIV selon Dangeau : ce dernier sursaut de fierté ne devait pas y être pour rien. Le despote oriental conserve dans son excès la même politique de « la terre brûlée » – tout comme le fameux Sardanapale qui se donna la mort avant d'être pris par ses ennemis et ordonna que tout fut brûlé avec lui, même ses serviteurs –, mais Mithridate, à sa différence, tente d'infliger le plus de pertes possibles aux Romains dans sa chute et n'évite pas la confrontation. Racine rappelait que l'histoire réelle fut tout autre puisque Pharnace « força ce prince à se vouloir empoisonner, et à se passer son épée au travers du corps pour ne pas tomber entre les mains de ses ennemis »¹⁴¹³. C'est donc pour Racine un enjeu important de donner à Mithridate l'occasion de s'illustrer une dernière fois avant de disparaître.

Jean Racine rejoint donc l'idée platonicienne et cicéronienne d'une contamination de l'homme au pouvoir par un poison passionnel qui égare son esprit et le porte vers la tyrannie la plus noire.

1410 *Ibid.*, p. 85.

1411 Jean Racine, *Mithridate*, Acte IV, scène 5.

1412 *Ibid.*, Acte V, scène 5.

1413 Préface de *Mithridate*.

Pour préserver ses intérêts, le roi empoisonné n'écarte aucune bassesse, aucun vil stratagème, aucune trahison, aucun sacrifice, alimentant du sang de ses victimes les pales de la roue tragique qui tourne inexorablement. La pièce de *Mithridate* complexifie considérablement l'image du tyran, qui apparaît simplement comme une mutation indésirable du souverain vertueux. C'est en cela que Louis XIV peut se retrouver dans la figure du vieux roi. Il y a une forme de fragilité et de nostalgie de la grande époque qui pourrait parler au roi alors qu'il s'enfonce dans la maturité de son règne :

MITHRIDATE.
(...) Ne me regardez point vaincu, persécuté :
Revoyez moi vainqueur, et partout redouté.
Songez de quelle ardeur dans Éphèse adorée,
Aux filles de cent rois je vous ai préférée,
Et négligeant pour vous tant d'heureux alliés,
Quelle foule d'États je mettais à vos pieds.¹⁴¹⁴

L'orgueil du vieux roi est blessé par le refus de Monime. Il tente de lui rappeler celui qu'il a été. Mais le temps qu'il choisit pour le faire montre que sa grandeur est déjà révolue. Louis XIV demande qu'on joue cette pièce et y assiste en 1684 alors qu'il s'éloigne chaque jour davantage de l'art dramatique après la mort de la reine. « C'est la comédie qui lui plaît le plus », écrit Dangeau dans son journal à la date du 5 novembre¹⁴¹⁵. Quelque chose fascine le Roi-Soleil dans la figure de Mithridate : sa passion de jeune homme ? Sa fierté qui lui fait refuser la soumission et le porte au combat ? Sa rédemption finale ? Jean Donneau de Visé repère que la version que Racine donne du roi du Pont est très atténuée et presque trop honnête au regard de l'histoire. Mais il fallait que Mithridate se rachète pour quitter *in extremis* la sphère tyrannique et mourir avec les honneurs :

MITHRIDATE.
(...) À mon fils Xipharès je dois cette fortune ;
Il épargne à ma mort leur présence importune.
Que ne puis-je payer ce service important
De tout ce que mon trône eut de plus éclatant !
Mais vous me tenez lieu d'empire, de couronne ;
Vous seule me restez : souffrez que je vous donne,
Madame, et tous ces vœux que j'exigeais de vous,
Mon cœur pour Xipharès vous les demande tous.¹⁴¹⁶

Dans cette transmission digne, on peut lire aussi celle qui aurait dû se faire entre le Roi-Soleil et son fils. Il est dans l'ordre des choses de laisser le sceptre à sa descendance. Par cette dernière marque de générosité (le don de Monime, l'unique « chose » qui « reste » à Mithridate), il est absous de ses crimes. Comme l'écrit Christian Biet : « Mithridate est un tyran qui, à travers deux “morts” successives, souhaite devenir un véritable roi. »¹⁴¹⁷ Le *Soliman* reprend à l'identique la fin de la pièce de Racine. Le sultan Soliman, après avoir montré le visage le plus sombre et le plus

1414 Jean Racine, *Mithridate*, Acte IV, scène 4.

1415 Philippe de Courcillon, Marquis de Dangeau, *Abrégé des Mémoires ou Journal du Marquis de Dangeau*, Tome 1 : 1684-1694, *op.cit.*, p. 44.

1416 Jean Racine, *Mithridate*, Acte V, scène 5.

1417 Christian Biet, « Mithridate, ou l'exercice de l'ambiguïté », *op.cit.*

inhumain, finit par choisir la face juste du pouvoir et renonce au despotisme dans un passage déjà cité¹⁴¹⁸. Soliman abandonne celle qu'il aime à son rival et châtie sa femme pour sa malhonnêteté. L'honneur est sauf. Mais les détracteurs du *Soliman* lui reproche une fin heureuse, expédiée avec une facilité bien peu vraisemblable. Cela permet à son auteur d'éviter que le miroir théâtral reflète un visage trop sombre de la royauté : mieux vaut essayer la critique des érudits que de se voir interdit de jouer et de publier. L'exercice de l'application est donc solidement institué en 1680 et ne peut être ignoré par personne. Boyer reconnaît l'analogie dans sa préface et justifie le portrait mélioratif qu'il fait d'Artaxerce en prétextant qu'il ne l'a ennobli que pour le faire à l'image de son souverain :

Ceux qui ont attaché leur critique aux caractères des Personnages, disent qu'Artaxerce, qui est mon Héros, ne répond pas par sa conduite, et par ses sentiments, à cette grande idée que je donne de son caractère dans le Portrait que j'en ai fait. J'avoue que j'ai flatté Artaxerce, et qu'ayant dessein, en faisant son portrait, de faire celui de LOUIS LE GRAND, qui est seul semblable à lui-même, il fallait pour le faire ressembler à son Original, donner au Héros de ma pièce une sorte de grandeur qui appartenait à un Héros plus achevé ;¹⁴¹⁹

La complexité de l'exercice de l'application apparaît pleinement dans ces précautions oratoires de Boyer : en choisissant d'établir un parallèle entre ce despote de second rang (c'est le dramaturge qui le dit lui-même dans sa préface) et le roi de France, Claude Boyer se lance dans un exercice périlleux : il doit faire taire les critiques qui diront que le roi de théâtre est bien trop éloigné de son modèle historique et montrer qu'Artaxerce est une figure positive, sans quoi il n'aurait pas eu le front de l'associer au roi en exercice. Claude Boyer s'en explique :

(...) il leur est aisé de faire voir qu'Artaxerce soutient mal le caractère d'un grand Roi. C'est par là qu'on le peut accuser de trop de faiblesse, et Darius son fils d'une dureté ingrate et condamnable, lors qu'en recevant la Couronne de son père, il ose lui disputer la possession d'Aspasie, qui devait être la consolation de sa retraite, et le prix de l'Empire qu'il céda à son fils.¹⁴²⁰

L'analogie trouve donc ses limites : Darius n'est pas le dauphin et Artaxerce ne représente pas entièrement Louis XIV. Pourtant, la question politique de la transmission du pouvoir du roi à son fils est à nouveau évoquée. Les mauvaises langues pourraient donc voir dans *Artaxerce* une représentation des querelles de pouvoir au sommet de l'État et des rivalités entre le dauphin et son père, qui n'existent pas sur le plan sentimental, comme entre Darius et Artaxerce. Une lecture mal intentionnée aurait pu faire tomber la pièce mais elle fut heureusement très bien reçue à la cour. Boyer de conclure avec amertume :

(...) c'est ici qu'il faut déplorer le destin de ceux qui travaillent pour le théâtre. Ils n'ont pas seulement à redouter les Censeurs indiscrets, chicaneurs et malins ; mais encore les Critiques imposteurs et de mauvaise foi.¹⁴²¹

1418 Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte V, Scène 6.

1419 Claude Boyer, préface d'*Artaxerce*.

1420 *Ibid.*

1421 *Ibid.*

Les chemins de l'écriture dramatique sont tortueux : il faut éviter les interdits théoriques et les dangereuses analogies. À chaque vers, l'auteur se projette dans le moment de réception. Sa plume est déjà contrôlée par l'œil qui la jugera. C'est en cela que le dispositif monarchique agit comme un *panopticon*, élément symbolique de la société de contrôle selon Michel Foucault : le dramaturge s'observe, se règle, se limite avant même de subir une quelconque forme de censure. Il compose sous surveillance – la sienne – pour contrôler aussi ce qui lui échappe nécessairement, la représentation de son œuvre.

E.3.2. INTRIGUES ORIENTALES À VERSAILLES

Malgré la mise en place progressive de la censure, vers la fin du siècle, de plus en plus de publications clandestines montrent le roi de France sous l'apparence d'un sultan, avec tous les défauts qu'on attribue à ce personnage communément :

Absolutisme et despotisme ne font plus qu'un dans ces charges où l'on voit déteindre sur le souverain les stéréotypes classiquement attribués aux Ottomans : la soif de pouvoir et la barbarie (...)¹⁴²²

Isore Boitel cite l'exemple du *Koning-Spel Courant op't Jaer 1689* (Le journal du jeu royal en l'année 1689) où le Roi-Soleil apparaît sur une vignette avec un turban, des babouches, un sabre et un croissant face à Guillaume d'Orange. La légende ne laisse aucun doute sur le sens du dessin : c'est un « Turc Très Chrétien (Christen Turck), convoitant l'Angleterre. »¹⁴²³



Figure 53: *Christen Turck, Koning-Spel Courant op't Jaer 1689* ; British Museum

Mais les jeux de miroir entre la Sublime-Porte et Versailles dépassent même le cadre du théâtre ou du pamphlet anti-monarchique. Dans les années 1680, la tentation autocratique de Louis XIV

1422 Isaura Boitel, *L'Image noire de Louis XIV: Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, op.cit., p. 297.

1423 Isaura Boitel, *L'Image noire de Louis XIV: Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, op.cit., p. 294. Voir en particulier la deuxième partie, « Les Visages du monstre », qui concerne les représentations péjoratives de la royauté à la fin du XVIIe siècle.

le conduit à reproduire sous bien des aspects lui-même, peut-être inconsciemment, le gouvernement du sérail. S'il fait mine de dédaigner dans ses mémoires le modèle ottoman en se présentant comme un roi accessible à la différence des despotes qui ne se laissent jamais approcher, le roi admire secrètement la magnificence et le faste orientaux, il révère ce pouvoir réellement absolu du sultan qui ne trouve aucun obstacle pour se réaliser et impose un respect mêlé de crainte. Esthétiquement et politiquement, l'orientomanie des années 1670 inspire aussi le roi de France. Comme l'écrit Ina Baghdiantz McCabe : « si l'habit fait le moine, aux yeux de ses critiques, le roi de France s'était drapé en despote oriental. »¹⁴²⁴

À la fin de la période que nous étudions, l'adhésion entre les deux figures de Louis XIV et du Grand-Seigneur n'est plus à prouver. Elle est relevée dans un ouvrage de Gregorio Leti, *La Monarchie universelle de Louis XIV*, publié en 1689 :

La vérité de tout cela est que ce Prince a voulu imiter en cela le Grand Turc, car comme le Grand Turc a pris pour armes un croissant, pour dire par là que sa puissance s'étend dans les deux parties du monde, de même le Roy de France avec sa devise du Soleil, a prétendu faire sçavoir, que comme le Soleil fait le tour du monde ; son autorité s'étend par tout aussi (...) Au moins le Turc ne veut pas tout pour lui, aussi s'est-il contenté d'une devise plus modérée.¹⁴²⁵

L'idée même de monarchie universelle révèle les ambitions démesurées de Louis XIV qui dépassent même celle du sultan ottoman, qui n'a jamais prétendu imposer sa vérité sur le monde entier. Leti écrit en tant que protestant italien et reprend le stéréotype du roi plus turc que le Grand-Turc. Les valeurs occidentales chrétiennes l'empêchent pourtant de verser totalement dans le despotisme oriental, mais la tentation autocratique de ces gouvernement semble inspirer Louis XIV dans les années 1680.

En dehors de la figure même du monarque, plusieurs événements nous permettent de considérer que Versailles apparaît de plus en plus dans la période que nous étudions comme un sérail. La peur de la disgrâce règne dans le cœur des courtisans alors que la mort du surintendant Fouquet et l'affaire des poisons, qui signe la fin de l'attachement du roi pour Madame de Montespan, rappellent terriblement qu'aucun n'est intouchable. Nous allons étudier ces événements dont le retentissement à la cour est prodigieux. Le mariage de Louis XIV avec Madame de Maintenon après la mort de la reine alimente tous les fantasmes et toutes les craintes, le roi devenant aux yeux de certains le pantin de sa favorite.

À partir de 1682, Versailles, par sa configuration même, devient un sérail français : c'est un espace coupé de la vie économique et sociale de Paris où le roi s'enferme, se montrant de moins en moins dans la capitale. Le roi reste informé des affaires de l'État, contrairement au sultan qui règne dans un monde éloigné du réel « sans avoir autre soing que de couler doucement ses jours :

1424 Notre traduction : « If the dress makes the man, in the eyes of his critics, the king of France had styled himself into an oriental despot. » Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, op.cit., p. 256.

1425 Gregorio Leti, *La Monarchie universelle de Louis XIV (1689)*, cité par Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV: Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, op.cit., p. 304.

car il se descharge des affaires les plus importantes de son Estat, sur son grand Visier (...) passant ainsi sa vie en une continuelle solitude avec des enfants, des femmes, des Eunuques, des muets, et des nains qui le reverent comme un Dieu, et tremblent quand ils voyent seulement son ombre. »¹⁴²⁶

Dans le palais de Topkapi, la séparation entre l'espace public politique et l'espace privé est bien mieux marqué qu'on le pense. Sous le nom de « sérail », on confond en réalité deux zones du palais : le harem, lieu où les femmes du sultan vivent cloîtrées et le divan, lieu où les ministres et le vizir se réunissent pour gouverner. Le sultan navigue entre ces deux espaces mais ne prend pas vraiment part à la chose publique, contrairement à Louis XIV.

En effet, la monarchie absolue fonctionne dans un brouillage permanent entre la sphère privée et la sphère publique. Versailles est un lieu fermé mais où des centaines de personnes partagent le quotidien du roi. Certains courtisans ont le privilège de partager ses moments les plus intimes, du lever au coucher. C'est dans les couloirs où il se déplace qu'on lui soumet ses demandes. Il répond souvent « Je verrai », avant de s'éloigner. Louis XIV place dans le champ politique chacun de ses gestes. Tout devient visible et théâtralisé, comme l'écrivait Primi Visconti. Mais c'est le roi qui reste maître de cette théâtralité. Ce brouillage conduit aussi à un mélange entre intérêts privés et choses publiques : il donne une charge à la maîtresse d'un ministre ou à une de ses favorites, sans autre justification que son désir. Les courtisans connaissent ce fonctionnement et savent qu'ils doivent se faire une place auprès du roi et se faire apprécier pour ensuite obtenir des avantages. La cour est donc le terrain de manipulations et de jeux de pouvoir invisibles.

Nous avons déjà analysé le rôle important des mauvais conseillers dans notre corpus et relever les nombreux exemples de manipulations, complots et tromperies. Ce que le théâtre montre est que l'espace politique est un lieu où le mensonge peut se déployer sans être contraint par la vérité. Dans *Soliman*, Rustan et Roxelane tentent de perdre l'honnête vizir Ibrahim qui a trop d'importance à la cour :

ZATIME.

Mais quoi, pour Ibrahim d'où vous vient cette haine ?
Et de lui que peut craindre une Sultane Reine !

ROXELANE.

Tout. Je crains trop la foi qu'on a pour ses conseils.
Combien de fois, Zatime, a-t-on vu ses pareils,
De leur vaste pouvoir franchissant les limites,
Et jaloux du crédit des Reines favorites.
Les combattre en secret, si bien prendre leur temps ?
Pour les chasser du lit et du cœur des Sultans,
Qu'à peine notre siècle en a-t-il produit une
Dont un premier Vizir n'ait détruit la fortune ?¹⁴²⁷

La perméabilité entre le privé et le public est ici aussi évidente : Roxelane cherche à renforcer son pouvoir et craint que le vizir ne constitue un dangereux obstacle, veillant à l'intérêt de l'État

1426 Louis Deshayes, *Voyages de Levant fait par le commandement du roi*

l'année 1621, cité par Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History, op.cit.*, p. 246.

1427 Abbé Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte II, scène 3.

et du souverain. La séduction s'oppose au mérite et la tromperie à la loyauté. Rustan se montre des plus rusés quand il dénonce la manipulation pour mieux manipuler Soliman :

SOLIMAN.

Quoi, Rustan...

RUSTAN.

Je connais, seigneur, avec regret,
Qu'à blâmer tes remords mon zèle est indiscret ;
Et sur quelques raisons que ce zèle se fonde,
Il faut plus de respect pour les Maîtres du Monde.
Ceux qui dans leurs amours daignent nous consulter,
Cherchent des confidents toujours prêts à flatter ;
Et comme ils n'ont pour but que notre complaisance,
C'est un crime à leurs yeux qu'un peu de résistance.¹⁴²⁸

La charge de Rustan est un blâme envoyé aux flatteurs qui se reconnaîtront. Mais jeter le discrédit sur les conseillers du roi est aussi une manière commode de légitimer le pouvoir autocratique. Comme le dit le tyran Hérode :

HÉRODE.

Si les Grands s'arrêtaient à tout ce qu'on leur dit,
L'imposture auprès d'eux aurait trop de crédit ;
On verrait dans les Cours une guerre éternelle,
Il faudrait chaque jour faire maison nouvelle.¹⁴²⁹

On sait que Louis XIV se méfiait de l'influence de ses conseillers et prenait toujours sa décision seul. De là ce glissement progressif vers un pouvoir de despote oriental sans contrôle et sans consentement. Son pouvoir devient de plus en plus absolu, c'est-à-dire qu'il s'affranchit de tout conseil et de toute contestation. Tout avis contraire sera ignoré : quand Racine rédige à la demande de Madame de Maintenon un mémoire sur la misère des peuples et les remèdes qu'on pourrait y apporter, il est froidement reçu par le roi et cette terrible expérience conduit le dramaturge « au tombeau » l'année d'après, si l'on en croit Voltaire. Le *dissensus* n'est donc plus permis : pour plaire au monarque, il faut lui dire la vérité qui lui plaira. Les plus hauts dignitaires de France ont une place de plus en plus réduite dans la gouvernance : seule la subjectivité du Roi-Soleil peut s'exprimer. Ses choix sont incontestables puisqu'ils émanent de Dieu, mais la subjectivité de certaines décisions est difficilement justifiable. Cette mécanique rend l'administration royale moins claire, l'intérêt public s'efface souvent derrière l'intérêt privé. Les logiques de promotion et les faveurs donnés aux personnalités les plus appréciées du roi sont aussi arbitraires que la disgrâce quand elle tombe sur un courtisan. La passion guide le choix autant sinon plus que la raison. La pièce *Zaïde* nous donne un bon exemple des rivalités entre sujets et de l'injustice des récompenses octroyées par le roi. Alors qu'Alamir sert Abderamen sur le champ de bataille, Zulemar se contente de l'assister à la cour. Voici le portrait que le confident d'Alamir fait de Zulemar :

1428 *Ibid.*, Acte IV, scène 1.

1429 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte I, scène 3.

GAZUL.

Je sais que Zulemar, jeune, présomptueux
Des passions du roi, flatteur, respectueux,
Nouveau dans les secrets du grand art militaire.
Et pour toute vertu, savant en l'art de plaire ;
Depuis six mois à peine à la Cour arrivé,
Est déjà par la brigade aux emplois élevé (...) ¹⁴³⁰

L'héroïne de la pièce, prise pour un homme, apparaît donc comme l'exemple même du flatteur de cour qui sait s'élever en plaisant au souverain. Face à lui, le mérite d'Alamir est ignoré :

ALAMIR.

(...) Je suis, je l'avouerai jaloux de cette gloire,
Qui fait vivre à jamais les grands noms dans l'Histoire.
Dès ma plus tendre enfance ennemi du repos,
Je me suis proposé l'exemple des héros,
Pour la faveur des rois qu'au gré de leurs caprices,
Ils accordent souvent à de légers services ;
J'en cède l'avantage aux moindres courtisans,
Qui savent mieux que moi prodiguer leurs encens (...) ¹⁴³¹

Lors de la scène de leur confrontation, Alamir revient sur le manque de mérite guerrier de Zulemar qu'il présente seulement comme un conquérant de salon :

ALAMIR.

(...) Apprends moi quels exploits t'ont rendu remarquable ?
Et qu'a fait jusqu'ici ton bras de mémorable ?
De cent jeunes beautés qui brillent à la Cour ;
Frivole adorateur tu sais faire l'amour ;
Et c'est enfin sur quoi tout ton orgueil se fonde. ¹⁴³²

Dans l'espace de la cour, les conquêtes féminines procurent plus de prestige que les conquêtes militaires. C'est Alamir qui devrait être le Rodrigue more de la pièce, mais les lois du sérail en ont décidé autrement. Sa disgrâce (due au simple fait que le sultan et lui aiment la même femme, Fatime) arrive sans raison véritable et nie tout le service rendu. Zulemar/Zaïde rappelait la logique de cet injuste traitement au début de la pièce :

ZULEMAR.

(...) Je le vois bien, ami, tu connais mal la Cour :
Des services passez on a peu de mémoire,
Plus les sujets fameux se sont acquis de gloire,
Plus ils sont envieus, et moins leurs grands exploits
Les mettent à couvert de la rigueur des lois. ¹⁴³³

Si la logique de l'application fonctionne, Jean de La Chapelle peint une image bien peu flatteuse de la cour. Le serviteur fidèle est puni de sa sincérité, tandis que l'on récompense les flatteurs pour des bagatelles. Non seulement les services utiles à l'État sont oubliés mais les personnages qui se signalent par leurs talents sont les plus exposés.

Un événement qui se produit la même année que la pièce corrobore la maxime de Zulemar : la mort de Fouquet. Elle se produit le 23 mars 1680 à Pignerol où il est en détention depuis presque

1430 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte II, scène 1.

1431 *Ibid.*

1432 *Ibid.*, Acte II, scène 5.

1433 *Ibid.*, Acte I, scène 2.

vingt ans. Issu d'une grande famille de robe, après une carrière fulgurante, Nicolas Fouquet était devenu l'unique surintendant des finances en 1659, deux ans avant son incarcération. Son crime ? Avoir organisé la plus belle fête qui soit dans son château de Vaux-le-Vicomte. C'est en tout cas ce qu'en dit la légende de la chute de Fouquet ; mais la fête de Vaux-le-Vicomte ne sera que le dernier acte d'une intrigue qui se joue depuis plusieurs mois.

Les raisons de sa disgrâce sont doubles : d'abord politiquement, il gêne le roi et son protégé Colbert. Mazarin lui avait recommandé ce dernier sur son lit de mort, et les deux hommes se liguent contre Fouquet, dont les ambitions sont jugées trop importantes. Dès le 10 mars 1661, Louis XIV demande au surintendant de s'en remettre à Colbert pour toute décision :

(...) je vous défends de rien signer, pas une sauvegarde ni passeport, sans mon ordre, de me rendre compte chaque jour à moi-même et de ne favoriser personne dans vos rôles du mois. Et vous, M. le Surintendant, je vous ai expliqué mes volontés ; je vous prie de vous servir de Colbert, que feu M. le Cardinal m'a recommandé.¹⁴³⁴

Ami du roi, protégé par la reine-mère à qui il a montré sa loyauté pendant la Fronde, extrêmement puissant (puisqu'on considère qu'il était l'homme le plus riche de France au moment de son arrestation), Fouquet fait l'erreur de se croire intouchable. Il ne remplit pas son mandat plus mal que Colbert. Sans avoir un système économique stable qui le guide, il suit les mêmes principes de réduction des dépenses de la couronne et d'augmentation des recettes de l'État. Ce n'est donc pas pour une faute professionnelle qu'il subit une disgrâce.

La tragédie se joue sur un autre plan : celui du pouvoir et du faste. Fouquet fait construire le château de Vaux-le-Vicomte en commandant des travaux considérables aux artistes les plus importants de France, Le Brun, Le Vau et Le Nôtre. Louis XIV s'inspirera de ce château pour concevoir Versailles : il est donc une réussite éclatante. La fête du 17 août, qui en suit une autre organisée un mois auparavant, est l'occasion pour Fouquet d'exposer sa richesse et son pouvoir. Plus de mille convives, des spectacles d'eau et de feux d'artifice, une représentation des Fâcheux de Molière, qui fait partie des fréquentations du surintendant : on croirait presque assister à des réjouissances royales. Or, Louis XIV ne figure dans ce grand spectacle qu'en qualité d'invité. L'humiliation est insupportable pour le roi quand Fouquet lui propose de lui céder le château, comme une aumône. Dans le carrosse du retour, Louis XIV aurait déclaré à sa femme, selon l'abbé de Choisy : « Ah, madame, est-ce que nous ne ferons pas rendre gorge à tous ces gens-là ? ».

Officiellement, c'est sur la base d'un soupçon de détournement de fonds publics que la procédure est lancée. L'origine de tant d'argent finir par être suspecte. On accuse d'avoir constitué sa fortune au dépens de l'État. Son poste lui avait permis de s'entourer des financiers les plus importants du royaume et c'était sa signature qui garantissait les prêts concédés au roi. Et il

¹⁴³⁴ Louis-Henri de Loménie de Brienne cité par Michel Antoine, *Le Cœur de l'État : Surintendance, contrôle général et intendance des finances, 1552-1791*, Paris, Fayard, 2003.

accumule une fortune extravagante de 1651 à 1661. Mais rien ne permet de prouver qu'il a puisé dans les ressources du royaume. Arrêté trois semaines plus tard par d'Artagnan, Fouquet est accusé de péculat et de lèse majesté puis condamné à mort sans que le « crime d'État » ait pu être démontré. Le roi dans sa mansuétude commue la peine en réclusion à perpétuité à la forteresse de Pignerol.

Il y a donc dans la chute de Nicolas Fouquet l'image même de la décadence de la monarchie, le signe de son absolutisme injuste et aveugle, les agissements d'un despote et non d'un roi. C'est Voltaire qui le dit lui-même, lorsqu'il évoque le destin du surintendant :

Le roi lui fit des caresses avant sa disgrâce. Je ne sais pourquoi la plupart des princes affectent d'ordinaire de tromper par de fausses bontés ceux de leurs sujets qu'ils veulent perdre. La dissimulation alors est l'opposé de la grandeur. Elle n'est jamais une vertu, et ne peut devenir un talent estimable que quand elle est absolument nécessaire. Louis XIV parut sortir de son caractère (...)¹⁴³⁵

La remarque de Voltaire permet de voir ce glissement de la figure royale au tyran : la feinte de Louis XIV choque la bienséance interne car elle n'est pas compatible avec le caractère d'un grand roi, mais elle l'est pour celui d'un sultan dont le regard impénétrable n'indique jamais le sort qu'il réserve à ses sujets. La mort de Fouquet rappelle donc au souvenir des contemporains de Louis XIV ce qu'il peut arriver quand on tente de briller davantage que le soleil lui-même. Comme Alamir, Fouquet est la victime de cette « cour détestable » (la formule revient deux fois dans la pièce de La Chapelle) où les plus grands s'élèvent en un éclair ou s'immolent comme feu de pailles.

Le second événement, encore plus retentissant dans les années 1679 à 1682, est la célèbre affaire des poisons. Déjà en 1672, la marquise de Brinvilliers avait été arrêtée, des fioles de poison qui ne laissent pas de traces dans l'organisme et des lettres incriminant celle-ci ayant été retrouvées chez son amant. Elle est exécutée en 1676 pour avoir empoisonné son père et ses deux frères. « Cette affaire occupe tout Paris », écrit Madame de Sévigné. Mais ce qui n'était qu'un fait-divers particulier se transforme en véritable chasse aux sorcières quand on découvre que deux femmes, Marie Bosse et Catherine Deshayes dite « La Voisin », ont fourni à certaines femmes de parlementaires des recettes similaires à celle de la Brinvilliers pour les empoisonner. La Voisin est arrêtée en mars 1679 et cite les noms de personnalités importantes à la cour proches de Madame de Montespan qui auraient pratiqué avec La Voisin des messes noires et des sacrifices d'enfants.

Le 11 janvier 1680, un tribunal spécifique, la Chambre ardente, est créé et l'on auditionne plus de quatre cents accusés. Trente-six personnes sont condamnées à mort, ce qui fait dire à Voltaire que « On crut le crime plus répandu qu'il n'était en effet. » Mais la psychose, sur le moment, est totale : on craint un complot contre le roi, chacun s'observe pour déceler un ennemi empoisonneur qui aurait ajouté à une coupe ou à un plat le mortel ingrédient. Racine lui-même est soupçonné,

1435 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op.cit.*, p. 431.

selon certaines archives de la Bastille, d'avoir fait usage du poison pour se débarrasser de son ancienne maîtresse, la Du Parc, qui serait en réalité morte à la suite d'un avortement. C'est une autre Du Parc qui fut victime dans l'affaire des poisons. Alors que Louvois était prêt à ordonner l'arrestation du dramaturge, il fut disculpé quand la confusion fut levée et Racine vécut jusqu'en 1699 sans rien savoir de la menace qui l'avait environné.

C'est donc un terrible scandale. Comme l'écrit Madame de Sévigné le 30 janvier 1680 : « il n'y a guère d'exemples d'un pareil scandale dans une cour chrétienne. » Cette part obscure de la cour vient contrebalancer la religiosité du roi dans les années 1680. Une force impie, souterraine et menaçante, règne à Versailles ou du moins dans les esprits. Ces histoires de poison sont pour les Orientaux. On se souvient que Cléopâtre l'utilise contre son fils et Rodogune dans la pièce du même nom. Dans les tragédies de notre corpus, nous avons déjà montré que les personnages s'inquiètent à chaque instant de leur sort et voient leur vie menacée par une force invisible et fatale. Comme le déclare Rodogune au début de la pièce :

RODOGUNE.

La haine entre les grands se calme rarement :
La paix souvent n'y sert que d'un amusement,
Et, dans l'état où j'entre, à te parler sans feinte,
Elle a lieu de me craindre, et je crains cette crainte.¹⁴³⁶

La cour toute entière entre dans la terreur de succomber aux terribles poisons de La Voisin. Cette paranoïa reste donc présente dans les consciences et explique le succès gigantesque de *La Devineresse* de Jean Donneau de Visé et Thomas Corneille. Les deux auteurs, s'appuyant sur l'affaire des poisons, en tirent une comédie sur les enchanteresses en 1679. Guénégaud enregistre les plus grosses recettes avant la création de la Comédie-Françaises lors des premières représentations. Il n'y a malheureusement aucun aspect oriental dans la pièce, probablement parce que la distance géographique ici n'est pas souhaitable, il faut coller à l'événement. Il est bien difficile de croire ses auteurs quand ils écrivent :

Tant de gens de toutes conditions ont été chercher les devineresses qu'on ne doit point s'étonner si on a trouvé lieu de faire quelques applications. Il est pourtant vrai (et on se croit obligé de le protester) qu'on n'a eu aucune vue particulière en faisant la pièce.¹⁴³⁷

La Devineresse entre dans une longue série de pièces qui mettent à l'honneur les magiciens et les sorcières¹⁴³⁸. La magie et le surnaturel entreront davantage dans le mystère oriental au XVIIIe siècle, mais notre corpus en fait déjà un espace propice aux manifestations des oracles (dans *L'Astrate* par exemple), des rêves prémonitoires (dans *Mariane*) et des potions qui donnent la mort (dans *Cléopâtre* ou *Rodogune*). Il y a donc fort à parier que le spectateur qui assiste à ces

1436 Pierre Corneille, *Rodogune*, Acte I, scène 5.

1437 Thomas Corneille et Jean Donneau de Visé, Préface de *La Devineresse*, Paris, Blajear, 1680.

1438 Voir sur ce sujet Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.

pièces les associe dans les premières années de la décennie 1680 à l'affaire des poisons, qui transforme la cour en un espace mortel.

Cette affaire a aussi des conséquences importantes sur le plan des relations de cœur du souverain. Elle met en lumière les rivalités qui se jouent à cette période entre Madame de Montespan, la favorite qui va tomber en disgrâce, Madame de Maintenon qui consolide son statut privilégié auprès du roi, et Mademoiselle de Fontanges, dernière passion de Louis XIV, qui va disparaître dans des circonstances bien mystérieuses.

E.3.3. LE ROI ET SON HAREM

Sur une eau-forte de la fin des années 1680 intitulée « La retraite de Louis XIV avec son serral », on peut distinguer une caricature de Louis XIV en campagne, suivi de ses troupes et de ses femmes : Madame de Montespan, Madame de Fontanges, Madame de Maintenon. « Les Hollandais s'y moquent de ce roi souffrant de dépendance sexuelle et ne pouvant plus se séparer de ses compagnes, même pour des activités exclusivement masculines, telles que la guerre. »¹⁴³⁹ La dernière dimension qui fait de Versailles un sérail occidental est la place des femmes à la cour. Bien que monogame, Louis XIV a, du vivant de la reine surtout, de nombreuses favorites dont il est bien difficile d'établir la liste complète, tant elles sont nombreuses. Volage comme Alexandre, le roi va s'assagir après la mort de sa femme et ne plus entretenir que des rapports avec une seule : Madame de Maintenon. À côté des « petites maîtresses », en effet, il y a un nombre réduit de femmes d'influence qui ont un impact sur les décisions royales.

Prenant la place de Madame de La Vallière, Madame de Montespan jouit d'un statut particulier depuis le début des années 1670 où elle achète une charge de surintendante de la maison de la reine Marie-Thérèse. Elle fait supprimer la présence des filles d'honneur parmi lesquelles Louis XIV se trouvait régulièrement des maîtresses. Alors que le roi ne la considère que comme une enfant peu habile, elle gagne de l'influence sur les ministres pendant toute la décennie et encourage son amant dans sa quête de magnificence. Saint-Simon la décrit de la manière suivante :

Pour Mme de Montespan, elle était méchante, capricieuse, avait beaucoup d'humeur, et une hauteur en tout dans les nues dont personne n'était exempt, le roi aussi peu que tout autre.¹⁴⁴⁰

Ce caractère hautain l'empêche peut-être de considérer en Madame de Maintenon une rivale. Cette dernière entre au service du roi et est chargé de l'éducation du duc du Maine, un des fils du roi et de Madame de Montespan, à partir du début des années 1670.

Née dans la prison de Niort, élevée en Martinique, veuve de l'écrivain Scarron, petite-fille du protestant Agrippa d'Aubigné qui abjure la religion calviniste lorsqu'elle se marie à l'écrivain

1439 Isaure Boitel, *L'image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, op.cit., p. 396.

1440 Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, Tome 13, Paris, A. Sautet, 1829, p. 93.

Scarron, la vie de Françoise d'Aubigné ressemble à un roman. À la mort de son mari, elle recherche une charge à la cour, qu'elle obtient grâce à l'appui qu'elle reçoit de Madame de Montespan. Elle devient une confidente et une amie du roi, une personne de bon conseil qui l'exhorte toujours à la morale et à qui il livre ses péchés de chair, comme on le fait à confesse. Il n'y a rien de sensuel dans cette union, ce qui rassure Madame de Montespan. Elle se trompe lourdement : tout en restant l'objet de son désir, c'est à ce moment qu'elle commence à perdre de son influence sur le Roi-Soleil. Les relations entre les deux femmes se dégradent et le roi est obligé d'intervenir pour éviter que la situation s'envenime.

C'est alors qu'intervient Marie Angélique de Scorailles qui deviendra Mademoiselle de Fontanges, une jeune femme qui a seulement vingt ans quand Louis XIV la rencontre. Elle est entrée à la cour dans le but de séduire le roi de France. Il est subjugué par sa beauté et en tombe éperdument amoureux. Il l'affiche aux côtés de ses « autres femmes » et lui donne une pension de 100 000 écus par mois et quantités d'objets de valeur et de bijoux. Madame de Montespan fait ravager l'appartement de sa rivale par deux ours apprivoisés de Louis XIV puis envoie Madame de Maintenon convaincre la jeune femme de renoncer à sa position de favorite, qui trouve une fin de non-recevoir.

En pleine affaire des poisons, Mademoiselle de Fontanges (elle a reçu ce titre de duchesse entre temps), enceinte du roi, fait une fausse couche et meurt par la suite en 1683. Tout le monde, à commencer par Louis XIV, soupçonne Madame de Montespan d'avoir fait assassiner sa rivale. Preuve accablante : elle avait consulté elle aussi La Voisin pour obtenir un filtre d'amour capable de raviver la passion du Roi-Soleil pour elle, ce qui la rend d'autant plus suspecte. Elle est congédiée mais reste à la cour, n'acceptant pas l'idée d'être séparée du roi, lequel la considère comme morte à partir de 1683 et ne montrera aucune émotion à la nouvelle de sa vraie disparition en 1692. La sensualité, la jalousie noire, le complot meurtrier contre une concurrente : la harem de Louis XIV n'a rien à envier à celui des contes orientaux publiés à l'époque. Est-ce par l'art de l'application que ces histoires de cour se retrouvent derrière le filtre oriental ? Il semblerait que la réalité même des intrigues versaillaises s'apparentent de plus en plus à celles du sérail.

À l'article « Adultère » du *Dictionnaire de Louis XIV*, on peut lire en effet :

La coexistence de ces femmes près de lui, au vu et au su de la cour, montre que le roi veut vivre comme il l'entend : il ne veut pas être gêné, comme il le dit lui-même à Mme de Montespan, et il ne se gêne pas. Aux yeux de ses détracteurs, il vit comme un sultan au milieu d'un harem.¹⁴⁴¹

Si l'adultère est un péché aux yeux de la religion catholique, le statut du roi lui permet de passer outre l'interdit. La vitalité sexuelle, preuve de bonne santé, est même conçue comme un gage de stabilité de la royauté. C'est pour cela que Louis XIV « ne se gêne pas ». À la différence de Cléopâtre dans *Pompée*, les femmes du roi ne peuvent compter sur le divorce, pratiqué sans

1441 Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire Louis XIV*, op.cit., p. 53.

opprobre par les Romains. Elles n'ont d'ailleurs pas besoin d'officialiser une liaison acceptée de tous. La reine ignore ou feint d'ignorer la tromperie. Les favorites donnent le change, comme le relate plaisamment Primi Visconti :

Le Roi vivait avec ses favorites, chacune de son côté, comme dans une famille légitime : la reine recevait leurs visites ainsi que celles des enfants naturels, comme si c'étaient pour elles un devoir à remplir, car *tout doit marcher* selon la qualité de chacune et la volonté du Roi. Lorsqu'elles assistaient à la messe à Saint-Germain, elles se plaçaient devant les yeux du Roi, Madame de Montespan avec ses enfants sur la tribune à gauche, vis-à-vis de tout le monde, et l'autre à droite, tandis qu'à Versailles, Madame de Montespan était du côté de l'Évangile et Mademoiselle de Fontanges sur des gradins élevés du côté de l'Épître. Elles priaient, le chapelet ou leur livre de messe à la main, levant les yeux en extase, comme des saintes (...).¹⁴⁴²

On comprend pourquoi ces lignes disparaîtront avant d'être publiées : l'étrangeté de la situation révèle toute l'hypocrisie des personnes impliquées. Les apparences sont sauvées. Malgré la haine profonde et la jalousie, tout le monde joue son rôle dans une apparence de tranquillité. Mais le roi marque de plus en plus clairement ses préférences comme l'explique Voltaire :

le roi, affligé de lui causer des chagrins violents, et entraîné par d'autres goûts, trouvait déjà dans la conversation de Mme de Maintenon une douceur qu'il ne goûtait plus auprès de son ancienne maîtresse. Il se sentait à la fois partagé entre Mme de Montespan, qu'il ne pouvait quitter, Mlle de Fontanges, qu'il aimait, et Mme de Maintenon, de qui l'entretien devenait nécessaire à son âme tourmentée. Ces trois rivales de faveur tenaient toute la cour en suspens. Il paraît assez honorable pour Louis XIV qu'aucune de ces intrigues n'influât sur les affaires générales, et que l'amour, qui troublait la cour, n'ait jamais mis le moindre trouble dans le gouvernement. Rien ne prouve mieux, ce me semble, que Louis XIV avait une âme aussi grande que sensible.¹⁴⁴³

Contrairement à ce qu'écrit Voltaire, le roi se retrouve bien souvent prisonnier de la rivalité de ses favorites, devant arbitrer leurs conflits. Certaines illustrations de l'époque le font figurer de manière explicite. Deux imprimeurs furent torturés et exécutés en 1694 pour avoir diffusé une gravure illustrant un pamphlet intitulé « L'ombre de Mr Scarron », où l'on voit Louis XIV enchaîné à ses quatre maîtresses (Madame de La Vallière qui a précédé Madame de Montespan, suivie de Madame de Maintenon et de Mademoiselle de Fontanges). Un avocat de l'époque relate l'affaire :

Novembre 1694. — Le vendredi 19, sur les six heures du soir, par sentence de M. de La Reynie, lieutenant de police, au souverain, furent pendus à la Grève un compagnon imprimeur de chez la veuve Charmot, rue de la Vieille-Boucherie, nommé Rambault, de Lyon, et un garçon relieur de chez Bourdon, bedeau de la communauté des libraires, nommé Larcher, deux condamnés à être conduits aux galères, et sursis au jugement de cinq jusqu'après l'exécution, les deux pendus ayant eu la question ordinaire et extraordinaire pour avoir révélé des auteurs, pour avoir imprimé, relié, vendu et débité un libelle infâme contre le roi, *l'Ombre de M. Scarron*, avec une planche gravée de la statue de la place des Victoires; mais au lieu des quatre figures qui sont aux angles du piédestal, c'étaient quatre femmes qui tenaient le roi enchaîné. Mme de La Vallière, Mme de Fontanges, Mme de Montespan et Mme de Maintenon. Le graveur est en fuite. J'estime qu'on ne peut assez punir ces insolences contre le souverain, puisque, par les ordonnances, le moindre particulier est en droit de demander réparation des libelles diffamatoires qui seroient faits contre lui. On a trouvé des paquets de ce libelle jetés la nuit dans la rivière, entre le pont Notre-Dame et le Pont-au-Change.¹⁴⁴⁴

1442J Jean-Baptiste Primi Visconti, *Mémoires*, *op.cit.*

1443 Voltaire, *Le Siècle de Louis XVI*, *op.cit.*, p. 462.

Dans une autre illustration, « La retraite de Louis XIV avec son serral » (1693) le terme ottoman apparaît explicitement, dans un contexte qui n'a pourtant rien d'oriental : le roi y paraît avec un tambour accompagné de ses troupes et d'une foule de courtisanes. Cette présence de la gent féminine dans un contexte militaire explicite l'évocation du sérail puisque le roi ne peut se départir de ses femmes, même en campagne (c'est une réalité car sa femme et ses maîtresses l'accompagnent lorsqu'il part vers l'Est pour libérer Strasbourg). Voici les vers que l'on peut lire sous l'estampe :

Dans les jeux de Vénus j'ai mes forces usées
J'assemble mon Serail seulement pour le voir
Toutes mes trahisons au jour sont exposées
Désavoué de Mars, je perds tout mon pouvoir
Je demande la paix, sur le déclin, malade,
Hélas, c'est malgré moi que je bats la chamade.¹⁴⁴⁵

À la fois empêché militairement (il est vrai que sur le plan militaire, Louis XIV est affaibli dans les années 1690) et sexuellement, le vieux roi continue à battre du tambour – allusion sexuelle tout à fait claire –, incapable de restreindre ses appétits charnels. Des personnalités calvinistes s'insurgent contre cette perversion royale, comme Madame du Noyer : « la chronique scandaleuse veut que notre monarque, quoique dévot et septuagénaire, se mêle encore de faire l'amour et qu'il ait donné depuis peu des marques parlantes de ses prouesses. »¹⁴⁴⁶ Ce sont des observateurs extérieurs de Hollande ou d'Allemagne, parfois des protestants français qui ont fui la répression de l'Église Réformée, qui font publier ces ouvrages où on s'adonne à des parallélismes scabreux pour ridiculiser le roi. Dans un monde esthétique-politique où l'image de Louis XIV est entièrement contrôlée, la parodie gaillarde agit comme un puissant discours d'opposition :

Le rire gras aide (...) à faire tomber la frontière artificielle qui sépare l'icône royale du reste des hommes et à glisser subrepticement l'idée d'une démente de l'adversaire. Faiblesses du corps et faiblesses de l'âme se rejoignent ici, tout comme elles composent un duo inséparable dans les moqueries à connotation sexuelle.¹⁴⁴⁷

Même les courtisans bien disposés à l'égard du monarque font l'analogie spontanément, preuve qu'elle devient de plus en plus évidente alors que Louis XIV s'imprègne de la magnificence et du despotisme de l'Orient : le comte de Bussy appelait Madame de Montespan et Mademoiselle de Fontanges « les deux sultanes ». Le marquis de la Fare donnait à Montespan le titre de « reine sultane ». C'est une manière d'attaquer le roi indirectement, en visant son talon d'Achille. Il apparaît en effet bien faible dans le commerce amoureux, comme Hérode face à Mariane :

HERODE.
(...) Veuillez essayer tes yeux, objet rare et charmant,

1444 « La Police sous Louis XIV. — Nicolas de La Reynie, d'après de nouveaux documents », *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 50, 1864, pp. 806-807.

1445 Cité par Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, op.cit., p. 298.

1446 Lucien Bély (dir.), *Dictionnaire Louis XIV*, op.cit., p. 54.

1447 Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, op.cit., p. 296.

La qualité de roi cède à celle d'amant,
Ma justice pouvait à mes lois te soumettre,
Mais mon affection ne le saurait permettre.¹⁴⁴⁸

Dans la pièce de 1681, *Zaïde*, même le sultan de Grenade semble plus tempéré et froid que Louis XIV :

ABDERAMEN.
(...) Je vous aime : Mes soins, mes regards, mes soupirs,
Ont malgré moi sans doute expliqué mes désirs ;
Mais jusqu'ici ma bouche auprès de vous muette,
D'aujourd'hui seulement en devient l'interprète.
Non qu'une crainte indigne, et de vous et de moi,
Ait pu vous disputer l'amour de votre Roi :
Mais comme l'État doit régler nos hyménées,
Les passions des rois sont toujours soupçonnées :
Lorsqu'aucun intérêt n'appuyant leurs projets,
On les voit adorer le sang de leurs sujets.
J'ai craint qu'on n'imputât mes plus tendres hommages,
Au fol empressement de ces ardeurs volages,
Qui ne font naître en nous que d'injustes désirs,
Et qui n'ont pour objet que de faibles plaisirs.

On sait que toute parole proférée sur l'État est adressée indirectement au roi. Peut-on considérer que ces mots prudents du sultan condamnent en miroir les passions passagères et incontrôlable du Roi-Soleil ? Même s'il quitte après la mort de la reine sa vie dissolue, il garde tout de même jusqu'en 1683 cette réputation sulfureuse qui le rattache malgré lui à Alexandre. Peut-être que les empereurs ne sont pas destinés à la fidélité. C'est en tout cas ce que Cléofile a l'air de croire :

CLÉOFILE.
(...) Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux,
Et la terre en tremblant se taire devant vous,
Songerez-vous, Seigneur, qu'une jeune princesse,
Au fond de ses États vous regrette sans cesse,
Et rappelle en son cœur les moments bienheureux
Où ce grand conquérant l'assurait de ses feux ?¹⁴⁴⁹

Le temps efface irrémédiablement les anciennes conquêtes, remplacées par de nouvelles cibles de séduction pour le roi. Même les courtisanes les plus en vue peuvent passer de la lumière à l'ombre. On pourrait trouver justement dans le discours de Zaïde/Zulemar des échos à la disgrâce de Montespan, qui a lieu exactement au même moment :

ZULEMAR.
Hélas ! de tant d'amis qui tenaient tout de moi,
Ma disgrâce aujourd'hui ne me laisse que toi.
Tout rit au favori, tout brille dans sa vie,
Tant que sa faveur dure il fait taire l'envie ;
Mais d'abord que la main qui lui servait d'appui,
Retire les honneurs qu'elle versait sur lui,
Sa chute ouvre aussitôt un chemin à l'audace,
Pour attaquer sa vie, et disputer sa place.
Mes honneurs, mes emplois sont des biens superflus,
Je meurs, et dans deux jours on n'y songera plus.¹⁴⁵⁰

1448 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte III, scène 2.

1449 Jean Racine, *Alexandre*, Acte III, scène 6.

1450 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte V, scène 1.

Cette image sombre de la cour où chaque favori est fatalement destiné à voir la roue tourner en sa défaveur n'est pas éloignée de la réalité : Louis XIV oubliera effectivement Madame de Montespan, impliqué dans la conquête de Mademoiselle de Fontanges, mais sa maladie altère sa beauté et son peu d'esprit finit par lasser le roi ; il se liera d'une amitié bien plus profonde avec Madame de Maintenon qui devient sa conseillère secrète jusqu'à sa mort. C'est d'ailleurs elle qui est visée en premier lieu par le pamphlet de 1694 puisque son auteur mentionne l'auteur Scarron, défunt mari de Madame de Maintenon. Cette dernière liaison n'a rien de charnel car le roi et son amante ont mûri et se sont tournés avec gravité vers Dieu et les affaires d'État. Madame de Maintenon confie ainsi :

Ne voyez-vous pas que je meurs de tristesse, dans une fortune qu'on aurait eu peine à imaginer ? J'ai été jeune et jolie ; j'ai goûté les plaisirs ; j'ai été aimée partout. Dans un âge plus avancé, j'ai passé des années dans le commerce de l'esprit ; je suis venue à la faveur, et je vous proteste, ma chère fille, que tous les états laissent un vide affreux.¹⁴⁵¹

La chaleur amoureuse du roi s'éteint et Madame de Maintenon prend un autre rôle, spirituel, de directrice de conscience à partir des années 1680. Elle utilise la religion, arme de persuasion puissante, pour juger toutes les actions du roi et de ses sujets en fonction de ses critères de moralité. C'est en cela qu'elle devient vite redoutable pour les courtisans de l'époque qui ne vont pas l'épargner : la contradiction entre ses origines modestes et l'influence gigantesque qu'elle a sur le roi est inacceptable. Contradiction dont Fatime avait conscience dans *Zaïde*, s'inquiétant de la réaction de la cour concernant son mariage avec le sultan :

FATIME.
(...) De ce pompeux hymen vous voulez m'honorer,
Moi qui de tout l'éclat dont je puis me parer,
Ne compte que l'honneur d'être votre sujette,
Pour vos seuls intérêts, pour vous-même inquiète,
Souffrez que je m'oppose à cet aveugle amour :
Que croiraient vos sujets, que dirait votre cour ?¹⁴⁵²

Mais le sultan s'obstine, comme Louis XIV face à son ministre Louvois, qui tente de le dissuader, sans succès, d'une alliance déshonorante :

ABDERAMEN.
(...) Ne vous informez point de ce qu'on pourra croire,
C'est à moi d'avoir soin de mon rang, de ma gloire ;
Et c'est à mes sujets sans s'en inquiéter,
De voir mes passions, et de les respecter.¹⁴⁵³

Le bon plaisir du roi fait loi.

Sa figure suscite dès lors les fantasmes les plus débridés, à l'intérieur comme à l'extérieur du royaume. On la rend entièrement responsable de la Révocation de l'Édit de Nantes, sa haine des calvinistes étant due au reniement de ses origines protestantes : la petite-fille d'un des plus

1451 Citée par Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, op.cit., p. 473.

1452 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte IV, scène 2.

1453 *Ibid.*

fervents défenseurs des Huguenots aurait poussé le roi à une intransigeance totale par rapport à la religion réformée. Elle est présentée dans les écrits allemands du XVII^e et XVIII^e siècles¹⁴⁵⁴ comme une bigote, une incarnation féminine du Tartuffe qui fait usage de sa fausse piété afin de manipuler le souverain. On lui invente des amants pour cocufier le roi. On lui prête un caractère vil et mesquin. On lui attribue même la mort subite de Louvois (victime en réalité d'un œdème au poumon que la médecine ne savait pas identifier à l'époque) qu'elle aurait commanditée pour se venger de son opposition au mariage secret. On l'accuse d'avoir éloigné le roi du dauphin, pour qu'il ne prenne pas goût au pouvoir, comme Aspasia en conçoit le projet dans *Artaxerce* :

ASPASIE.
(...) Mais quel est cet indigne et lâche désespoir ?
Le Roi m'aime, il m'écoute, et je sais mon pouvoir.
Si le Roi veut nommer Darius à l'Empire,
Éloignons-le du Trône où Nitocris aspire.
Non, ma Rivale, non, tu ne régneras pas.¹⁴⁵⁵

Madame de Maintenon, par l'exercice des applications, pourrait s'approcher des femmes de pouvoir – princesses, reines et sultanes inquiétantes – de notre corpus, d'Arsinoé à Roxane ou Roxelane, d'Élise à Cléopâtre. Les paroles de cette dernière résonnent tout particulièrement en 1683 et 1684, alors que *Rodogune* est jouée sept fois à la Comédie-Française :

CLÉOPÂTRE.
(...) D'être du moins un jour la maîtresse du monde.
J'ai de l'ambition, et soit vice ou vertu,
Mon cœur sous son fardeau veut bien être abattu ;
J'en aime la chaleur et la nomme sans cesse
La seule passion digne d'une princesse.¹⁴⁵⁶

Madame de Maintenon domine dorénavant Versailles. Ses prérogatives sont sans limites ; elle en est aussi consciente que Roxane dont l'orgueil s'exprime furieusement face à Bajazet :

ROXANE.
(...) Maîtresse du sérail, arbitre de ta vie,
Et même de l'État, qu'Amurat me confie,
Sultane, et ce qu'en vain j'ai cru trouver en toi,
Souveraine d'un cœur qui n'eût aimé que moi :
Dans ce comble de gloire où je suis arrivée,
À quel indigne honneur m'avais-tu réservée ?¹⁴⁵⁷

Toutes les études a posteriori, dès le XVIII^e siècle, tendent à réhabiliter Madame de Maintenon et à minimiser son rôle dans la persécution des Huguenots. « On voit, par les lettres de Mme de Maintenon, qu'elle ne pressa point la Révocation de l'édit de Nantes et ses suites, mais qu'elle ne

1454 Voir notamment sur ce sujet Jean Baptiste Neveux, « Madame de Maintenon vue par les historiens allemands », in *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 1999, pp.175-190, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/albin_1154-5852_1999_num_10_1_1410 (Consulté le 12/03/2020) ; et Madeleine Van Strien-Chardonneau, *Madame de Maintenon, sa personne et son œuvre dans les périodiques de Hollande (francophones et néerlandophones) au XVIII^e siècle*, Presse universitaire de Rennes, 2012, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pur/56692?lang=fr> (Consulté le 12/03/2020)

1455 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte II, scène 3.

1456 Pierre Corneille, *Rodogune*, Acte V, scène 1.

1457 Jean Racine, *Bajazet*, Acte V, scène 3.

s’y opposa point », écrit Voltaire. Elle avait commencé bien avant que Maintenon ne devienne reine de l’ombre. Elle était le résultat d’une politique d’un siècle, la quête d’une monarchie universelle entièrement réalisée, et non un acte d’expiation des péchés du roi ou les conséquences d’un caprice féminin cruel. Quant aux intrigues de palais, Madame de Maintenon ne profite pas des avantages que sa place pourrait lui procurer pour elle ou pour ses proches : son frère n’eut aucun honneur militaire particulier, sa seule propriété fut et resta le domaine de Maintenon. « Elle voulut que le public lui pardonnât son élévation en faveur de son désintéressement. »¹⁴⁵⁸, selon Voltaire. Même les pamphlets hollandais ou allemands reconnaissent son intelligence et saluent le projet de création de Saint-Cyr. Mais, pour le spectateur de l’époque, cette réhabilitation historique est encore lointaine. Le mensonge par omission du roi de France concourt à créer une légende noire de cette femme, dont le rôle indispensable s’accomplit dans l’obscurité et le silence.

E.4. UN MARIAGE SCANDALEUX : QUAND L’ALLUSION THÉÂTRALE RENCONTRE LA CENSURE

La polygamie est une spécificité propre à la turquie. Elle fait des envieux du côté occidental car elle est intégrée dans un système religieux et moral strict. Elle est encadrée par la loi coranique mais permet à un homme d’avoir jusqu’à quatre femmes, qu’il faut néanmoins traiter de manière équitable. On ne compte pas non plus les esclaves avec qui il est possible d’avoir des relations charnelles en dehors du mariage. Les relations de voyage expliquent avec précision cette logique et on la retrouve dans *La Fausse Turquie* où le Grand-Seigneur s’intéresse de très près à Léonor qu’il veut mettre dans son harem :

GUSMAN.

(...) Allez, je vous promets place dans mon sérail.

SANTILLANE.

Dans son sérail ! Ô dieux ! quel coup pour Santillane !

GUSMAN.

On vous appellera la gaillarde sultane.¹⁴⁵⁹

Voilà un titre auquel Madame de Maintenon n’aspire pas. Son projet est au contraire de faire sortir le roi de ses passions éphémères pour lui en donner une bien plus grande : celle de Dieu. À la mort de la reine, Louis XIV se retrouve dans le même dilemme que Soliman : peut-il déceimment épouser une favorite ? Si le droit français, contrairement à la loi coranique, ne l’interdit nullement, on comprend bien ce que la manœuvre a de délicat, ou plutôt d’indélicat. Madame de Maintenon, à la manière de Roxelane, demande un mariage en bonne et due forme pour obtenir un statut légal et légitimer une fois pour toutes leur union ; mais les conditions de celui-ci nous montrent bien toute l’ambiguïté de l’événement : le mariage ne se fera pas au grand jour dans le cadre de célébrations nationales, mais dans le secret nocturne, en petit comité, comme un crime. Le roi

1458 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, op.cit., p. 491.

1459 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 6.

épouse Madame de Maintenon dans la nuit du 8 au 9 octobre 1683, seulement deux mois après la mort de la reine. Là est le scandale. Le mariage secret ne le demeure pas longtemps à la cour : la princesse Palatine l'évoque déjà dans ses écrits de 1687.

La problématique du mariage se retrouve dans toutes les pièces de notre corpus, et même au-delà car c'est sur ce fondement sociétal et religieux que doit se construire une union véritable. Dans les œuvres que nous étudions, le mariage devient aussi un enjeu de pouvoir : pour créer des alliances avec une autre nation ou une autre famille (*La Mort de Pompée, Mithridate, Artaxerce, Alcibiade*), pour détruire l'assise du pouvoir en place (*Soliman, Bajazet*), pour sortir d'une condition d'esclave ou de paria (*Le Sicilien, L'Étourdi, Les Fourberies de Scapin*), mais surtout pour capter le trône ou affermir la légitimité de son règne (*Rodogune, Héraclius, Mariane, Pyrame et Thisbé, Astrate*).

Parmi toutes ces alliances, plus ou moins scandaleuses, il n'y a que celle évoquée dans le *Phraate* de Campistron, qui par son sujet suscitera des remous tels qu'elle disparaîtra aussi rapidement qu'elle apparut sur la scène de Guénégaud.

E.4.1. LE PHRAATE : UN SCANDALE QUI DÉPASSE SON AUTEUR

Une pièce « tombée » ne laisse pas de traces derrière elle. Son auteur considère l'échec sur les planches comme un sinistre présage et ne cherche généralement pas à la faire publier. Mais elle reste en sa possession, sauf quand il la détruit de rage, ce que fit Fontenelle avec l'*Aspar*. Le *Phraate* de Campistron est resté dans les annales théâtrales mais la pièce a disparu. Il nous faut donc reconstituer l'intrigue de la pièce à l'aide de ses sources historiques pour comprendre ce qui a constitué un scandale tel qu'elle fut abandonnée après seulement trois représentations.

Le *Phraate* est une tragédie en cinq actes qui fut représentée à la Comédie-Française le 26 décembre 1686. Son sujet est tiré, selon les frères Parfaict, de l'histoire des Parthes écrite par Flavius Josèphe dans ses *Antiquités judaïques*. Le roi Phraate IV conclut un traité de paix avec l'empereur romain Auguste en 20 avant Jésus Christ et reçoit en gage d'amitié le présent d'une belle esclave nommée Musa ou Thermuse. Elle devient reine et obtient du roi que ses fils (d'un précédent mariage) soient envoyés à Rome pour sceller l'alliance entre les deux nations et leur permettre de recevoir une éducation romaine. En réalité, ils sont des otages prestigieux sous la main de l'empereur en cas de détérioration des relations diplomatiques. Mais la manœuvre est surtout faite pour garantir à son propre fils l'accès au trône. Musa contribue à répandre la culture et les valeurs romaines dans le royaume parthe. Phraate ne se doute pas qu'il va être empoisonné par sa femme ou son fils en 2 avant Jésus Christ. Le nouveau roi Phraate V épouse sa mère malgré la désapprobation de la noblesse parthe et concède le contrôle de l'Arménie sans combattre. Désavoués par la cour, ils doivent fuir et sont assassinés peu après.

Voilà une histoire toute orientale : un roi tyrannique qui avait été capable de sacrifier son père, ses trente frères et son fils en état de régner pour se préserver le trône ; une esclave, étrangère séductrice, qui s’empare du pouvoir, manipule son mari et place son fils à sa place ; une révolte qui met fin aux nuisances de cet agent du chaos qui a réussi à affaiblir le puissance parthe en quelques années, rendant Rome maîtresse de cette vaste zone asiatique. Campistron croyait faire une belle tragédie à partir de cette sombre histoire. Mais il n’alla pas assez loin dans l’exercice de projection qui consiste à imaginer ce que le public pourra lire dans son œuvre. Grave erreur, de fait :

Comme cette Tragédie n’a point été imprimée on ignore de quelle façon elle étoit traitée. On peut seulement conjecturer qu’il y avoit dans l’Ouvrage plusieurs traits un peu trop hardis, qui donnerent lieu à certains censeurs de la Cour de faire de malignes applications. Il fallut le crédit de Madame la Dauphine pour faire cesser les représentations de *Phraate*. “On ne disoit pas que je faisois mal des vers, (a souvent répété Campistron à l’Auteur des Mémoires de sa vie) on disoit que j’étois un imprudent, & que je me ferois mettre à la Bastille”. Il y avoit en effet dans cette pièce des peintures & des incidens, qui ne convenoient point à ces temps-là.¹⁴⁶⁰

On comprend l’application qui fut faite : Thermuse représente Maintenon, une personne de basse condition qui s’est introduite sans légitimité à la cour et impose ses vues au roi, séduit par son charme et son esprit. L’esprit rusé et manipulateur de la reine-esclave rappelle l’intelligence incontestable de la favorite de Louis XIV. Le sinistre projet qu’elle porte (et qui devait en toute logique constituer le dénouement de la tragédie) d’empoisonner le roi, dans ce contexte de méfiance due à l’affaire des poisons justement, est un parallèle scandaleux.

La pièce disparaît à tout jamais après la fin de la saison 1686. Mais c’est certainement davantage du fait de son auteur que de la Dauphine, contrairement à ce qu’écrivent les frères Parfaict. En effet, trois jour après un premier succès incontestable (1849 livres à la date du 26 décembre 1686, une recette rarement atteinte à Guénégaud), on trouve mention du *Phraate* dans les registres d’assemblée :

La Compagnie s’est assemblée extraordinairement pour delliberer sur ce que Monsieur de Capistron [sic] a fait interrompre la representation de sa Tragedie Nouvelle de *Phraate* pour travailler a racommoder le Cinquieme acte. Apres avoir agité toutes les choses qui sont pour l’Utilité de la Compagnie, La compagnie a delliberé de Jouer dimanche prochain la piece de *Phraate* racommodée Ou non, et na accordé ce delay qua la priere de Mons. Capistron et pour luy faire plaisir et sans consequence tant pour luy que pour les autres autheurs a l’avenir.¹⁴⁶¹

Ici, la logique de l’auteur s’oppose à celle des comédiens : eux souhaitent reprendre la pièce au plus vite pour profiter de l’intérêt qu’elle suscite, tandis que le dramaturge souhaite la retirer, officiellement pour améliorer le cinquième acte, le plus scandaleux peut-être. Il a fort à parier que Campistron ait entendu, le 26 décembre, des conjectures, des remarques sur sa pièce, qui l’ont fait pâlir. Cela concerne la fin de la tragédie et, sans qu’on en connaisse véritablement l’intrigue, on

1460 François Parfaict, *Histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu’à présent*, op.cit., p. 31.

1461 Registre de la Comédie-Française, Assemblée du 29 décembre 1686, [En ligne], URL : https://flipbooks.cregisters.org/R52_0_1686/index.html#page/43/mode/1up

peut supposer que cela concerne la mort du roi par empoisonnement ou l'exil de la reine incestueuse et du fils du roi. Les applications font retomber ces terribles actions sur le souverain, le dauphin et la reine de l'ombre, Madame de Maintenon. Deux jours avant l'assemblée extraordinaire, le 27 décembre 1687, se produit un événement encore plus important : le *Phraate* est joué dans la foulée à Versailles devant la cour, comme cela se fait d'ordinaire. Campistron, certainement présent ce soir-là, doit entendre les murmures qui ponctuent chacun des actes qu'il a écrits. Il pressent le danger mais il est trop tard : la pièce va être reprise à Paris. C'est alors qu'il demande la convocation à la hâte de cette réunion à Guénégaud. Il semble que les comédiens ne soient pas conscients du problème que pose la pièce puisqu'ils ne laissent que trois jours à Campistron pour reprendre sa pièce et présentent ce délai comme une faveur accordée à l'auteur. Leur détermination est claire : *Phraate* sera joué, « racommodé Ou non », c'est-à-dire modifié ou en l'état. Malgré cet ultimatum, la pièce n'est pas reprise le dimanche d'après : puisque c'est *La Coquette ou la fausse Prude*, de Baron, qui est jouée à sa place, selon les registres.

Que se passe-t-il alors ? Un vide de plusieurs mois sépare la première et la seconde représentation. On imagine que Jean Galbert de Campistron s'adonne à la réécriture de la pièce mais se retrouve victime de son succès : les spectateurs l'ont applaudi pour sa première version, il faut donc garder la même structure mais éloigner le sous-texte royal de la cour de Louis XIV. Avec les modifications et les répétitions, la pièce n'est reprise qu'en mars. Le succès est à nouveau au rendez-vous : 1042 livres le 16 mars 1687. Mais l'on voit que les recettes ont baissé, peut-être parce que des critiques malveillantes ont fait savoir qu'elle avait moins de qualité ? À la troisième représentation, le 10 avril 1687, les recettes tombent à 417 livres pour l'ultime représentation du *Phraate*. Il y a quelque chose de mystérieux dans ces données : comment expliquer cette baisse des recettes alors que la pièce porte un scandale qu'il faut éteindre ? C'est peut-être moins des raisons politiques qu'économiques qui poussent les comédiens à faire disparaître de l'affiche le *Phraate*. Les frères Parfaict insistent sur le rôle de la dauphine dans cette décision : « *Phraate* eut besoin du crédit de Madame la Dauphine, pour en faire cesser les représentations. » C'est peut-être Campistron lui-même, qui a obtenu depuis des années la protection de celle-ci, qui lui demande d'imposer aux comédiens (qui sont sous sa juridiction) l'arrêt des représentations. Le dramaturge a donc beau jeu dans ses mémoires de se présenter en écrivain iconoclaste : « On ne disoit pas que je faisois mal des vers, (a souvent répété Campistron à l'Auteur des Mémoires de sa vie) on disoit que j'étois un imprudent, & que je me ferois mettre à la Bastille ». Jamais il ne courut le risque d'être embastillé, soutenu par la belle-fille du roi. On voit que c'est la pièce orientale elle-même qui contient, malgré son auteur, une dimension contestataire intrinsèque. L'auteur comprend qu'il a outrepassé ses droits lorsque le succès lui révèle l'incroyable potentiel polémique de son œuvre.

C'est une idée fondamentale pour la suite de notre étude : alors que le théâtre tente de s'appropriier et de dominer la matière orientale, quelque chose en elle résiste à son auteur, à ses interprètes, au *consensus* du Même. L'altérité radicale porte une vision autre qui dérange la royauté et ses fondements. L'œuvre dramatique, espace d'interprétation équivoque, est un support difficilement contrôlable pour l'auteur et les autorités. Il offre au spectateur une vision bien plus ambiguë que ne le souhaiteraient le pouvoir monarchique, les doctes et parfois même son auteur. L'Orient échappe à sa fonction et fait voler en éclat les cadres consensuels du théâtre. On peut d'ailleurs se demander si les autres pièces abandonnées et non-imprimées de notre corpus ont subi le même sort que le *Phraate*. Il semblerait que non car les frères Parfaict ni aucun autre commentateur ne les mentionnent de manière aussi développée que la pièce de Campistron. C'est donc qu'il n'y a pas d'histoire notable qui entoure leur disparition. On peut lire dans *Le Mercure Galant* de décembre 1680, sur l'*Aspar* de Fontenelle, lui aussi abandonné après deux représentations : « si on pouvoit se plaindre qu'il y eust trop d'esprit dans un Ouvrage, c'est un défaut qu'on imputeroit peut-estre à cette Piece ». C'est donc visiblement à cause de sa trop grande complexité que la pièce tombe. *Le Mercure Galant* ignore les autres pièces non-publiées de notre corpus, signal probable de leur manque d'intérêt esthétique.

Pourtant, on trouve dans l'*Aristobule* (quelle que soit sa source historique car il y eut plusieurs Aristobule) et dans la *Nitocris* d'autres exemples de brutalité orientale, des reines despotiques et des meurtres sanguinaires. Pourquoi l'application ne leur a pas donné le même potentiel de scandale ? Il est difficile de le dire. On pourrait se dire que l'*Artaxerce* a, par le plus pur des hasards, eu la chance d'être joué à un moment où les applications ne pouvaient le rapprocher de la réalité de l'époque. En 1682, la reine de France est toujours vivante et le roi n'a peut-être même pas en tête d'élever Madame de Maintenon au-dessus de sa charge. Pourtant, s'il avait été joué un an plus tard, la situation évoquée aurait suscité bien des commentaires : la mort récente de la femme du roi le pousse à rechercher un nouveau mariage avec une jeune personne de sa cour :

DARIUS.
 (...) Pouvais-je deviner, Madame, qu'un grand Roi,
 Qui donne encor des pleurs au trépas de la Reine,
 Voudrait s'embarasser d'une nouvelle chaîne ?¹⁴⁶²

Les paroles de Darius sont prophétiques. Cela explique sans doute pourquoi la pièce – bien que d'une qualité dramatique assez moyenne – n'ait pas été reprise après le deuil du roi. Une fois encore, la matière orientale agit bien au-delà des volontés de son auteur. C'est aussi le cas de l'*Esther* de Racine.

1462 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte III, scène 6.

E.4.2. *ESTHER*, PIÈCE DE COMMANDE OU PIÈCE DISSIDENTE ?

Nous mentionnons rapidement l'avant-dernière pièce de Jean Racine qui clôt la période que nous étudions parce qu'elle semble la forme la plus aboutie de ce que nous avons observé dans les autres pièces de notre corpus.

Le contexte de la fin de Guénégaud est marqué par un durcissement idéologique de l'absolutisme royal qui entre dans ses années les plus sombres avec le début de la guerre de 1688 et les suites de la Révocation de l'Édit de Nantes en 1685. La menace est donc à la fois extérieure et intérieure : il faut se défendre contre le protestantisme et l'anéantir pour fonder durablement la monarchie universelle dont rêve Louis XIV. L'image noire du roi apparaît dans des publications toujours plus nombreuses où il est présenté comme un ogre qui dévore son propre peuple. Les dragonnades et le sac du Palatinat sont autant d'exemples de la violence turquesque de celui qui n'est plus qu'en titre « prince de la Chrétienté ». C'est alors que Racine accepte de reprendre son travail de dramaturge après des années d'absence et de composer *Esther*.

Il y a dans l'événement de l'*Esther* à Saint-Cyr un résumé de tout ce que nous avons constaté auparavant. Le dispositif tout d'abord appelle le jeu des applications, comme le montre avec précision l'analyse de Patrick Dandrey¹⁴⁶³. En effet, la distance avec le sujet oriental est mise en évidence par les interprètes de la pièce : les « petites filles » qui jouent à représenter le pouvoir des hommes ne peuvent être confondues avec leur personnage. À Saint-Cyr, « on joue à jouer ». Mais alors pourquoi ce qui devait être un divertissement d'enfants, une comédie innocente, prend-il autant d'importance, créant un affolement général de la cour ? Parce que Racine reprend l'écriture, que Madame de Maintenon « met en scène » et que les courtisans invités au spectacle sont triés sur le volet. C'est l'aspect sensationnel de la pièce : on vient pour voir et pour être vu, comme souvent au théâtre et à la cour. C'est en cela que l'on peut parler de « panoptisme » : la cour repose sur un système de surveillance poussé où le roi sait tout grâce des « espions et informateurs » qui sont « partout » selon Saint-Simon. Pour la représentation d'*Esther*, il y a également selon Patrick Dandrey un dispositif optique que construit sciemment Madame de Maintenon. Elle organise l'espace pour contrôler l'expérience des spectateurs, contrôler leur regard, afin de créer une effet admirable. La grandeur du sujet doit rejaillir en compliments sur ses commanditaires, la favorite et le roi, à travers le spectacle. L'application est souhaitée par Madame de Maintenon, qui se retrouve tout à fait dans la figure d'Esther selon Madame de Caylus : « sa modestie ne put l'empêcher de trouver dans le caractère d'Esther, et dans quelques

1463 Patrick Dandrey, « Pouvoir de séduction : Madame de Sévigné, “Esther”, et le Roi » in *Littératures classiques*, n°7, 1985, pp. 23-50, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/licla_0248-9775_1985_num_7_1_1047 (Consulté le 15/06/2019)

circonstances de ce sujet, des choses flatteuses pour elle. La Vasthi avoit ses applications, Aman avoit de grands traits de ressemblance. »¹⁴⁶⁴

Il y aurait donc un jeu de clefs que le pouvoir se plaît à entretenir. « Mais le cadrage n'est pas suffisant et l'interprétation dépasse les limites proposées. Certains retrouvent dans *Esther* la vieille rivalité entre Madame de Montespan et Madame de Maintenon :

La comédie representoit en quelque sorte la chute de madame de Montespan et l'élévation de madame de Maintenon : toute la différence fut, qu'Esther étoit un peu plus jeune, et moins précieuse en fait de piété. (...) Tout le monde crut toujours que cette comédie étoit allégorique, qu'Assuérus étoit le roi, et que Vasti, qui étoit la femme concubine détronée, paroissoit pour madame de Montespan. Esther tomboit sur madame de Maintenon, Aman représentoit Louvois, mais il n'y étoit pas bien peint, et apparemment Racine n'avoit pas voulu le marquer.¹⁴⁶⁵

Madame de Caylus, qui n'a que seize ans à cette époque et joue dans la tragédie de Racine, observe avec un œil rétrospectif toute cette mascarade royale dans ses mémoires publiés par Voltaire presque un siècle après. Mais on y lit une sorte de transparence dans les applications qui laissent entendre qu'il n'y avait pas de doute à avoir sur l'interprétation possible des caractères de la pièce. La dernière précision est importante : Racine n'avait pas dans l'intention de représenter Louvois à travers Aman. C'est pourtant cette lecture qui donna lieu à une allégorie bien plus politique portée par la pièce : la reine Esther serait l'incarnation de Madame de Maintenon et le peuple juif opprimé représenterait les membres de l'Église réformée qui sont destinés à l'anéantissement par Aman-Louvois, responsable des dragonnades et brimades en territoires protestants. Un poème anonyme attribué au baron de Breteuil, « Sur la pièce de Racine intitulée *Esther* et représentée devant le Roi par les filles de Saint-Cyr, mars 1689 », qui se lit de salon en salon, établit ce parallèle alors que la Révocation est encore dans tous les esprits. Le voici reproduit :

Racine, cet homme excellent
Dans l'Antiquité si savant,
Des Grecs imitant les ouvrages,
Nous peint sous des noms empruntés
Les plus illustres personnages
Qu'Apollon ait jamais chantés
Sous le nom d'Aman le cruel
Louvois est peint au naturel
Et de Vasthi la décadence
Nous retrace un portrait vivant
De ce qu'a vu la cour de France
À la chute de Montespan.
La persécution des Juifs
De nos huguenots fugitifs
Est une vive ressemblance.
Mais l'Esther qui règne aujourd'hui
Descend des rois dont la puissance
Fut leur asile et leur appui.

1464 Madame de Caylus, *Souvenirs de Madame de Caylus*, Paris, Bernard Noël, 1965, p. 97, cité par Patrick Dandrey, *Ibid.*

1465 *Ibid.*

Mais pourquoi comme Assuerus
Notre roi comblé de vertus
N'a-t-il point calmé sa colère ?
Je vais vous le dire en deux mots
Les Juifs n'eurent jamais affaire
Aux Jésuites et aux bigots.

La charge contre Madame de Maintenon est lourde : sans être citée, elle apparaît dans la périphrase explicite « l'Esther qui règne aujourd'hui », accusée de tourner le dos à ses ascendants en abandonnant son peuple aux châtements de Louvois et du roi de France. On sait que la favorite eut du mal à faire cesser les représentations, tant la demande était forte : voulut-elle mettre fin au jeu des applications quand celui-ci lui échappait ? Plus étonnant encore, il échappe totalement à l'auteur de la pièce : Racine devient défenseur de la cause protestante, bien malgré lui, dans l'édition de Neuchâtel, en Suisse où l'on peut lire qu'il livre à travers sa tragédie « un triste récit de la dernière persécution, les desseins sanguinaires des cruels ennemis des Réformés, et les calomnies dont on se sert pour les rendre odieux aux peuples et aux souverains, malgré les services qu'ils leur ont rendus. »¹⁴⁶⁶ On aurait du mal à le croire car comment expliquer quel avantage aurait poussé Racine à prendre le risque de déplaire à ses protecteurs ? C'est donc que l'œuvre dramatique, une fois écrite, a son existence propre ; elle est fondamentalement ambiguë¹⁴⁶⁷ et se refuse à tout enfermement idéologique en dépit des volontés royales ou de son auteur. Ces représentants du pouvoir l'apprennent à leurs dépens. Ainsi la pièce suivante, *Athalie*, sera jouée à huit-clos pour le roi et Madame de Maintenon¹⁴⁶⁸. On se méfie dorénavant de ces grand-messes où tous les courtisans accourent. On jouit du spectacle circonscrit dans l'intimité du lieu, où aucune idée dissidente ne peut naître et où rien ne peut sortir du cadre hermétique de la représentation privée.

Esther nous renvoie encore une fois à cette idée plusieurs fois soulignée : l'Orient est un monde irreprésentable par son manque de bienséance et par sa violence politique. Il a donc besoin d'être médiatisé pour créer un écart nécessaire entre cette réalité indécente et sa représentation dramatique. Cela répond à l'envie du spectateur de voir ce qui devrait être caché. Mais cela doit se faire dans les règles. Il faut y mettre les formes. On construit donc une distance entre l'objet représenté et l'œil du spectateur, distance géographique en éloignant spatialement la fable de son propre monde ; distance historique pour l'Orient antique qui est deux fois éloigné ; distance esthétique, par l'usage du langage français qui tend à uniformiser, rationaliser, enrober, cacher la matière brute orientale pour finalement la faire disparaître. L'objet créé semble tenir debout. Il n'a plus grand-chose d'oriental car sa fonction est paradoxalement de créer une impression de

1466 « Avertissement » précédant *Esther* de Racine, seconde édition, Neuchâtel, Jean Pistorius, 1689.

1467 Voir Déborah Blocker, « *Esther* à la cour du Roi de France : l'Orient biblique christianisé, éloge ou dénonciation », in *Racine et l'Orient*, *op.cit.*, p. 81 et suivantes.

1468 Plusieurs explications ont été proposées : les fréquentations jansénistes de Racine qui ternissent son image, les critiques sur l'inconvenance de faire jouer des jeunes filles destinées à une vie dévote après *Esther* ; dans tous les cas, Madame de Maintenon ne veut plus « donner » sa représentation en public : elle la fait jouer sans décor ni costume dans sa chambre.

familiarité avec l'observateur, une impression de déjà-vu. Dans cette configuration, l'Orient disparaît complètement pour laisser place à une image déformée de la société française : où est l'Oriental ? Ailleurs, et le public accepte de ne le connaître que par le prisme familier du discours consensuel. Son but est à présent de voir dans le miroir oriental le reflet de sa propre image et de celle de la cour.

Cette réflexion sur les applications nous mène à un questionnement plus large sur la fonction du théâtre (orientaliste ou non). L'institutionnalisation de cette pratique crée un lien particulier entre la *mimesis* dramatique et la vie politique. Cette configuration où le spectateur, tout en sachant que ce qu'il voit sur scène n'est pas la réalité, cherche à l'interpréter au regard de la réalité du moment, nous permet de considérer que l'art a un impact indubitable sur le politique. La *catharsis*, telle qu'elle est théorisée par les lecteurs du Grand Siècle, est un vœu pieux qui justifie l'existence du théâtre aux yeux de ses ennemis en lui donnant une fonction morale. Mais on sait bien que le spectateur, qui entretient avec le spectacle un rapport avant tout de divertissement, ne cherche que bien rarement à recevoir des leçons de vie du théâtre. L'application, par contre, parce qu'elle est un rituel social qui dépasse le cadre de la représentation, semble avoir un pouvoir plus grand. Le roi lui-même a su prendre conscience de ses défauts face au reflet théâtral : puisqu'il est dit que Louis XIV arrêta de danser dans les ballets qu'il affectionnait tant et où il jouait le premier rôle lorsqu'il entendit ces vers de Narcisse dans *Britannicus* :

NARCISSE.

(...) Il excelle à conduire un char dans la carrière,
À disputer des prix indignes de ses mains,
À se donner lui-même en spectacle aux Romains,
À venir prodiguer sa voix sur un théâtre.¹⁴⁶⁹

Si cette anecdote est vraie (ce qui est impossible à établir), cela laisserait penser que le roi tient compte des critiques qui lui sont indirectement adressées par l'exemplum de ses prédécesseurs. Nous savons en effet que les tragédies exposent sans filtre la faiblesse des rois. Faiblesse des autres rois, certes, mais l'application fait automatiquement retomber tout ce qui est dit sur le Roi-Soleil. La pièce qu'il aimait plus que toute autre, *Mithridate*, expose la fragilité du roi du Pont que nul ne devrait connaître mais qu'il exprime dans l'un de ses derniers monologues :

MITHRIDATE.

(...) Cédons-la. Vains efforts, qui ne font que m'instruire
Des faiblesses d'un cœur qui cherche à se séduire !
Je brûle, je l'adore ; et loin de la bannir...
Ah ! c'est un crime encor dont je la veux punir.
Quelle pitié retient mes sentiments timides ?
N'en ai-je pas déjà puni de moins perfides ?
Ô Monime, ô mon fils ! Inutile courroux !
Et vous, heureux Romains, quel triomphe pour vous,

1469 Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre*, op.cit., p. 359.

Si vous saviez ma honte, et qu'un avis fidèle
De mes lâches combats vous portât la nouvelle !¹⁴⁷⁰

Peut-être que c'est pour cette raison que le roi apprécie la pièce de Racine : malgré la monstruosité de *Mithridate*, qui resterait insensible à son désarroi ? La solitude du pouvoir quand il exige des décisions radicales, la violence qui doit s'exercer au nom de la sauvegarde du royaume, le sacrifice des passions sur l'autel du devoir ou du devoir sur l'autel des passions. Voilà le secret que le cœur de Louis XIV ne peut révéler et que *Mithridate* lui permet de faire entendre. C'est la question qui est posée le plus souvent par les tyrans de notre corpus : pour régner peut-on oublier que l'on est homme ? « Tes désirs sont des ordres », dit-on au sultan selon la formule consacrée, mais le pouvoir du corps désirant devient bien trop vaste. Dans cette configuration, il n'y a plus de séparation entre la réalité et ses désirs : elle se modifie d'elle-même pour épouser ses vues, sans même qu'il ait à prendre part à sa transformation. Une anecdote raconte que le roi qui couchait pour une nuit chez le duc d'Antin fit une réflexion sur une rangée d'arbres qui cachait la rivière. Le lendemain, il s'étonne de voir qu'ils avaient tous été abattus. « C'est parce que Votre Majesté les a condamnés qu'elle ne les voit plus », lui répondit le duc. Il en va de même de tous les domaines qui doivent entrer dans le *consensus* royal, y compris du théâtre.

Mais dans le jeu des applications, l'analogie comporte des risques : si on ne voit que le comparé (la cour) en considérant le comparant (l'Orient) comme simple figure décorative et sans profondeur, le jeu devient plus dangereux. C'est pourtant ce que la scène, incapable de créer l'illusion orientale, invite à faire. Le discours dominant vient apporter son expertise pour favoriser le *consensus* autour d'une seule lecture du texte dramatique. Dans un siècle où le goût est encadré par des règles, tout le monde doit se mettre d'accord pour voir la même chose. Le pouvoir peut même parfois orienter l'interprétation du spectateur, comme lorsque Madame de Maintenon est aux commandes de la représentation d'*Esther*.

C'est alors que la matière orientale résiste. L'information qu'elle devait porter est déformée par son potentiel explosif : redevenue matière instable, elle apparaît dans toute sa dangerosité pour ceux qui y retrouvent l'altérité caché, le discours oublié, la critique sous-jacente. Le pouvoir aura beau faire disparaître l'œuvre comme pour le *Phraate*, il ne pourra pas faire disparaître l'impression. Le spectateur garde en mémoire que le gouvernement du Roi-Soleil n'est pas si éloigné de celui qu'on nous présente sur scène, qui est turquesque, despotique et inquiétant. On voit donc que l'application repose à la fois sur un dispositif optique (il faut le bon angle de vue, le bon filtre pour trouver les correspondances entre fiction et réalité) et chimique (la solution dramatique est préparée pour produire une réaction, mais l'expérience échoue et crée un effet chimique inattendu). Le principe des applications repose sur le mouvement, elles résultent d'une reconfiguration permanente : la pièce est immuable une fois qu'elle est écrite, mais elle est

1470 Jean Racine, *Mithridate*, Acte IV, scène 5.

revivifiée sans cesse par l'évolution de la société. La scène entre en écho avec des réalités toujours changeantes car la France est en perpétuelle réinvention. Chaque période donnera donc un sens particulier au miroir qui la reflète. Louis XIV sera Alexandre, Attila, Artaxerce ou Mithridate en dépit des souhaits de leurs auteurs et du souverain.

Le théâtre, par son dispositif puissant, peut sans difficulté transformer l'Autre en Même : personne ne questionne sa capacité à montrer réellement la complexité de l'Orient et l'on accepte que son langage embrasse le monde tout entier, ce que Paul Hazard appelle « le consentement universel à la domination française » : « ainsi s'explique que la France domine, non par quelque rigueur, car la force serait impuissante à fonder un royaume durable dans le domaine de l'esprit ; mais par un consentement universel. »¹⁴⁷¹ Nous avons pu montrer que le français, conçu comme langue universelle, prend en charge la matière orientale et la filtre. C'est aussi ce que dit Saïd de l'orientalisme :

Le mot truchement est joliment tiré de l'arabe turjaman, qui signifie "interprète", "intermédiaire" ou "porte-parole". D'une part, l'orientalisme a acquis l'Orient aussi littéralement et largement que possible ; de l'autre, il a domestiqué ce savoir pour l'Occident en le filtrant au travers de ses codes régulateurs, ses classifications, ses cas d'espèce, ses revues périodiques, ses dictionnaires, ses grammaires, ses commentaires, ses éditions, ses traditions, qui, tous ensemble, forment un simulacre de l'Orient et le reproduisent matériellement en Occident, pour l'Occident.¹⁴⁷²

Le théâtre devient donc un des truchements (avec le récit de voyage, le conte, l'article de presse ou l'ouvrage scientifique) de l'Orient pour l'Occident et imprime ses « codes régulateurs », qui sont ceux de la scène de la fin du XVIIe siècle pour l'enserrer. Comme l'écrivait Todorov en introduction à *L'Orientalisme* : « c'est un jeu où nous sommes partenaires et auteurs des règles », juge et partie, observateur et interprète. Il n'y a pas besoin de parler la langue pour en parler, puisque le dramaturge s'adresse à ceux qui partagent ses codes, mais il faut reconstruire son image par le langage, et par cette action, réduire ce monde hyperbolique, fier et bravache, souvent inquiétant, et le compresser en un espace amoindri, rendu familier, ridiculement petit.

Ce qui est encore plus intéressant, c'est que Edward Saïd n'établit pas de distinctions entre tous ces truchements de l'Orient : il les réunit dès le début de sa réflexion sous le terme de « représentation », qui apparaît dès la première page de l'introduction : « l'essentiel, pour le visiteur européen, c'est la représentation que l'Europe se fait de l'Orient »¹⁴⁷³. Le terme même de « représentation » est théâtral et tout l'ouvrage de Saïd repose sur une métaphore filée où l'orientalisme est une scène où l'Orient se trouve dominé par le regard occidental. Ainsi, les premiers orientalistes ont créé une « mise en scène » et « les orientalistes suivants, par l'étude savante ou l'imagination, se sont emparés fermement de la scène. »¹⁴⁷⁴ Dans cette longue suite

1471 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 49.

1472 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 292.

1473 *Ibid.*, p. 29.

1474 *Ibid.*, p. 343.

d'appropriation culturelle, il semble que les dramaturges du XVII^e siècle (et même ceux de l'Antiquité, à ce compte) aient joué un rôle déjà primordial en mettant en œuvre la mise en scène des premiers ouvrages de vulgarisation sur l'Orient et en inscrivant dans les mentalités françaises une image pré-conçue qui s'impose comme idée immuable de l'Orient.

L'écriture orientaliste réalise une « domestication de l'exotisme »¹⁴⁷⁵ que nous avons vu à l'œuvre dans la citation des espaces géographiques orientaux ou dans la création du costume extrapolé. Il faut rendre familier ce qui est étrange, simple ce qui est complexe, visible ce qui est sublime. Les monuments splendides de Memphis ou de Babylone sont, au mieux, des fonds peints représentant n'importe quelle architecture gréco-romaine. Les grands chefs militaires orientaux sont incarnés par des comédiens qui ignorent tout de la culture et de l'histoire des civilisations asiatiques. Ils sont des abstractions interchangeable, ayant toujours le même caractère. Il s'agit de « réduire à deux dimensions le caractère humain de l'Orient, réduction qui facilitait l'étude de ses caractéristiques en lui enlevant son humanité, source de complications possibles. »¹⁴⁷⁶ Cela permet ce que Foucault appelle la « dérivation maîtrisée » :

toute désignation doit se faire par un certain rapport à toutes les autres désignations possibles. Connaître ce qui appartient en propre à un individu, c'est avoir par devers soi le classement ou la possibilité de classer l'ensemble des autres.¹⁴⁷⁷

Mais cette image rassurante, compréhensible, sous contrôle du monde oriental est trop homogène pour tenir. Dans toutes les pièces orientales, un discours critique existe en filigrane : il suffit que le spectateur le découvre pour que le théâtre joue alors réellement son rôle et interroge la société dans laquelle il prend place en mettant en évidence des questions essentielles, comme la légitimité du pouvoir absolu ou le bien-fondé de la loi salique, schématisés par la dynastie ottomane. Le pouvoir usurpé devient un problème plus large qui touche le fondement de tout pouvoir, justice qui vient pour l'instant de Dieu mais qui pourrait venir d'ailleurs, si le peuple avait son mot à dire. Bien avant la remise en cause des vérités inattaquables au XVIII^e siècle, les questions sont déjà posées, mais les réponses sont encore à trouver.

1475 *Ibid.*, p. 120.

1476 *Ibid.*, pp. 265-266.

1477 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 151, cité par Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 214.

CHAPITRE 3 – L’ORIENT, ESPACE DE RÉSISTANCE

Notre corpus conduit à une fausse appréhension de l’altérité car il opère finalement un retour au Même. En effet, l’Oriental sur scène n’est pas assez authentique pour permettre au spectateur de connaître ses coutumes, sa philosophie, ses croyances et attentes existentielles. Il est un résumé simplifié d’hommes, rendu lisible par l’opération de mise en mots que le dramaturge a effectuée pour polir et polir la rugosité du sujet traité. Nous avons vu qu’il était en réalité impossible de connaître le monde oriental sans faire un voyage vers l’Est. Les relations de voyage elles-mêmes reposent sur une très grande théâtralité. L’observateur met en scène la matière orientale pour l’exposer aux lecteurs selon un but implicite qu’il s’est fixé. Les dramaturges qui s’inspirent des récits de voyageurs et d’ambassadeurs éloignent un peu plus leur sujet de la réalité de cet espace en ajoutant des couches d’interprétation supplémentaires par l’exercice des applications. Par conséquent, l’ignorance acceptable de tous les acteurs de la séance théâtrale la transforme en un instant de partage consensuel entre Français. L’altérité s’efface pour renforcer le sentiment d’appartenance à une nation qui domine le sujet oriental dans son ensemble. C’est la posture de l’orientaliste selon l’étude d’Edward Saïd.

Nous venons de voir tout d’abord que les deux blocs civilisationnels que tout opposait depuis l’Antiquité se trouvent rapprochés par le jeu des applications. Si le spectacle oriental permet au spectateur de voir son propre monde, c’est que l’écart – nécessaire, nous l’avons vu – entre l’Orient et l’Occident n’est pas non plus impossible à combler. C’est le processus d’appropriation culturelle qui transforme l’altérité radicale de la matière orientale en un support à l’identification. L’Autre est donc un miroir du Même. Il n’y a donc pas d’altérité totale entre l’Orient et le Français puisque ce dernier peut se retrouver dans son double scénique sur la scène de Guénégaud.

Cette idée est bien plus importante qu’il n’y paraît : en acceptant que l’Autre puisse être un double du Même, le spectateur s’ouvre à la différence, prise en charge et contrôlée par le dispositif esthétique-politique que nous avons déjà présenté. Nous allons pousser plus loin la réflexion pour montrer que quelque chose échappe à ce dispositif et persiste malgré l’atténuation « apollinienne » que l’art dramatique fait subir au chaos oriental. Une part de l’altérité, même transformée et prise en charge, subsiste et est utilisée par les créateurs pour fabriquer un espace hors de la sphère monarchique, un espace proprement utopique où de nouvelles idées et de nouvelles formes, aussi bien esthétiques que politiques, peuvent advenir.

Nous allons tout d’abord voir comment le modèle oriental apparaît au sein de la fiction comme un élément de résistance au modèle absolu symbolisé par l’impérialisme romain. La figure du

pirate vient brouiller les séparations manichéistes entre le monde civilisé et le monde « barbare ». Nous verrons ainsi que l'Oriental et sa culture ne peuvent être disqualifiés comme celle du sauvage d'Amérique ou de l'Africain à cette époque, car il est associé à un raffinement qui attire les Européens et qui établit donc le sérail comme un espace désirable, bien qu'inquiétant. Tout cela nous conduit à l'idée que le spectateur entre dans un nouveau rapport à la scène, qui s'éloigne de la morale pour devenir une recherche du plaisir. Dans un second temps, nous montrerons que l'Orient, comme espace-laboratoire, fait bouger les lignes du théâtre et de la société en cette fin de XVIIe siècle : tant au niveau esthétique que politique, un profond renouveau est apporté par la volonté d'exposer la matière orientale. De nouvelles idées, qui se développeront au XVIIIe siècle, se font jour, en puissance, dans les questionnements des œuvres des années 1680. L'Orient est un lieu où se manifestent et se jouent des évolutions de la vision du monde, il est donc un symptôme et un moteur de changement qui ouvre le théâtre et les autres arts à la modernité. Nous verrons enfin que l'existence de ce modèle permet une critique « par le dehors » qui remet en cause l'autorité et la légitimité du roi de France.

A. UN CONTRE-MODÈLE QUI RÉSISTE

Nous avons déjà mis en parallèle l'art dramatique et la chimie : une nouvelle création agit sur la société comme un agent chimique puis perd peu à peu de sa réactivité pour devenir moins corrosive. Pour filer la métaphore, on pourrait dire que les pièces orientales contiennent un élément dionysiaque, élément instable de la solution, que la catalyse apollinienne tend à faire disparaître. Le processus chimique qui consiste à séparer les éléments se nomme « purification ». Dans la manœuvre de transformation de la matière orientale par le théâtre français, l'Autre semble disparaître pour laisser place au Même, mais l'opération semble incomplète : comme dans le cas de la réaction chimique, les éléments orientaux ne disparaissent pas totalement, ils résistent à la purification et laissent une trace, un dépôt qui est toujours visible et perceptible au terme de l'expérience.

Nous allons montrer que la soumission de l'Orient à l'Occident (représenté par l'ordre romain dans plusieurs pièces) n'est pas intégrale car le pouvoir occidental se heurte à une force contestataire qui impose son altérité face au désir d'homogénéité. Cette résistance permet au modèle oriental de perdurer face à la volonté de domination des autres puissances occidentales.

A.1. TENIR TÊTE À CÉSAR

On pourrait s'arrêter au constat suivant : à chaque fois que le théâtre met en scène une opposition entre le modèle oriental et occidental, c'est le second qui sort triomphant de la comparaison. L'Occident rationnel, qui sait faire preuve de mesure et de contrôle comme nous

l'avons vu, s'impose face à la passion déréglée du contre-modèle oriental. Cela conduira un siècle après à l'idée, selon Edward Saïd, que l'Orient doit être pris en charge par l'Occident pour lui donner forme et l'administrer. La puissance de Rome est redoutée et certains personnages préfèrent conclure une alliance avec l'envahisseur, comme Pharnace dans *Mithridate* ou Attale, Prusias et Arsinoé dans *Nicomède*, mais aussi Taxile dans *Alexandre* (qui n'est pas Romain mais a la même volonté de conquête et d'unification). Ces personnages tournent le dos à leur patrie par peur du courroux des chefs occidentaux et appuient leurs menées en espérant gagner quelque privilège en récompense de leur soutien.

Mais on remarque aussi dans notre corpus que, face à la puissance impérialiste de Rome, des figures orientales comme le vieux roi Mithridate ou le jeune Nicomède, prennent la tête d'une lutte contre l'ingérence romaine pour conserver la liberté de gouverner leur destinée politique. L'opposition entre les serviteurs et les opposants des Latins est au cœur de l'intrigue, divisant souvent les familles royales :

XIPHARES.

Pharnace dès longtemps tout Romain dans le cœur
Attend tout maintenant de Rome, et du vainqueur.
Et moi plus que jamais à mon père fidèle
Je conserve aux Romains une haine immortelle.¹⁴⁷⁸

De même dans *Nicomède*, c'est là aussi le demi-frère du héros, Attale, qui est soupçonné d'être du côté de l'ennemi :

LAODICE.

Attale, qu'en otage ont nourri les Romains,
Ou plutôt qu'en esclave ont façonné leurs mains,
Sans lui rien mettre au cœur qu'une crainte servile
Qui tremble à voir un aigle, et respecte un édile !¹⁴⁷⁹

L'intérêt ou la peur portent les personnages faibles à choisir le camp des Romains alors qu'un reste d'honneur empêche les protagonistes, même cruels tyrans comme Mithridate, de s'incliner face à ce pouvoir occidental qui s'impose avec trop d'orgueil. « Je suis reine, Seigneur ; et Rome a beau tonner, / Elle ni votre roi n'ont rien à m'ordonner »¹⁴⁸⁰, déclare Laodice. Et Nicomède, son amant, de dénoncer lui aussi l'ingérence de Rome pour alarmer son père de sa perte d'influence :

NICOMÈDE.

(...) De quoi se mêle Rome, et d'où prend le sénat,
Vous vivant, vous régner, ce droit sur votre état ?
Vivez, régnez, Seigneur, jusqu'à la sépulture,
Et laissez faire après, ou Rome, ou la nature.

PRUSIAS.

Pour de pareils amis il faut se faire effort.

NICOMÈDE.

Qui partage vos biens aspire à votre mort ;
Et de pareils amis, en bonne politique...

1478 Jean Racine, *Mithridate*, Acte I, scène 1.

1479 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte I, scène 1.

1480 *Ibid.*

PRUSIAS.

Ah ! Ne me brouillez point avec la république :
Portez plus de respect à de tels alliés.

NICOMÈDE.

Je ne puis voir sous eux les rois humiliés (...) ¹⁴⁸¹

L'alliance ne profite qu'aux Romains qui ont une juridiction totale sur les affaires de l'État « ami ». Nicomède rappelle la gloire des autres souverains et généraux d'Orient et évoque notamment, dans la même scène, la figure d'Hannibal qui avait montré aux Romains qu'ils avaient sous-estimé cet ennemi oriental. Cet encouragement à combattre adressé à son père Prusias est pris pour une provocation par Flaminius, l'envoyé de Rome, qui est aussi présent dans cette scène. Prusias qui ne veut pas se brouiller avec ses alliés fait emprisonner son propre fils. C'est finalement Attale, élevé à Rome pourtant, qui décide d'aider son demi-frère à se libérer. Avec le soutien du peuple, ils mettent en fuite Flaminius et Prusias, preuve que le pouvoir romain est bien plus faible sur place qu'on pourrait le penser. La superbe romaine qui s'affichait dans chaque tirade du César de *La Mort de Pompée* est donc remise en cause. La lutte pour la dignité transforme également le tyran Mithridate en combattant d'honneur à la fin de la pièce de Racine, comme le raconte Arbate :

ARBATE.

“(…) Essayons maintenant des secours plus certains,
Et cherchons un trépas plus funeste aux Romains.”

Il parle, et défiant leurs nombreuses cohortes

Du palais à ces mots, il fait ouvrir les portes.

À l'aspect de ce front, dont la noble fureur

Tant de fois dans leurs rangs répandit la terreur,

Vous les eussiez vu tous, retournant en arrière,

Laisser entre eux et nous une large carrière ;

Et déjà quelques-uns couraient épouvantés,

Jusque dans les vaisseaux qui les ont apportés. ¹⁴⁸²

Mithridate fait acte de résistance et met en déroute l'armée romaine, qui fuit misérablement comme les Mores du Cid. L'acte de Mithridate montre que les Orientaux de notre corpus, bien que dérégés aux yeux des Occidentaux, ont encore la force et la dignité de s'imposer face au pouvoir étendu de Rome.

L'Orient renâcle face à la domination totale d'une puissance occidentale, de la même manière que l'Empire ottoman s'oppose indirectement au projet de monarchie universelle voulu par Louis XIV : c'est un élément fondamental pour comprendre les forces en présence dans le monde de 1680. L'Occident domine esthétiquement la matière orientale, mais il ne peut la contraindre entièrement et il en subsiste quelque chose de radicalement différent qui ne peut être assimilé dans le processus d'appropriation culturelle mis en œuvre par le dispositif monarchique. La validation de l'impérialisme romain trouve donc ses limites. Il ne parvient pas à être absolu, comme le voudrait Louis XIV pour son royaume. Comment ces « barbares » parviennent-ils à tenir tête à

1481 *Ibid.*, Acte II, scène 3.

1482 Jean Racine, *Mithridate*, Acte V, scène 4.

Rome ? Le génie occidental s'étonne des ressources de ce monde qui semble à bien des égards archaïque et primaire : le contre-modèle n'est pas un sous-modèle, il est un modèle de société à part entière, bien plus évolué que certains Occidentaux aimeraient le penser.

A.2. UNE SOCIÉTÉ LIBERTAIRE CONTRE LE POUVOIR ROYAL : LES PIRATES

Nous avons déjà évoqué plusieurs communautés vivant de manière marginale à l'intérieur du royaume, que ce soit les Gitans appelés Égyptiens, les protestants, ou mêmes les comédiens de Guénégaud dont les règles de fonctionnement créent une véritable « société », relativement autonome jusqu'en 1684 par rapport au pouvoir absolu. Par leur seule présence, ces groupes humains nient l'homogénéité rêvée du système monarchique. À côté de ces poches de résistance à l'unité intérieure, il est un ennemi extérieur qui semble inquiéter tout particulièrement Louis XIV dans les années 1680 : les pirates barbaresques.

Ce problème n'est pas nouveau et ne se limite pas à la politique extérieure du Roi-Soleil car les attaques fréquentes sur le sol français en font une question de sécurité nationale : Saint-Tropez, Agde ou Narbonne ont subi de nombreuses razzias dans les années 1660 et les pirates se sont même appropriés les îles d'Hyères pour établir leurs quartiers. C'est donc, avec les ambassadeurs, la manifestation la plus visible de la rivalité avec la Sublime-Porte dont ces flottes dépendent. Nous ne reviendrons pas sur leurs exactions que nous avons déjà évoquées¹⁴⁸³, ni sur les expéditions punitives mises en place par Louis XIV et ses amiraux pour lutter contre la course barbaresque (bombardement de Chio en juin 1681, d'Alger en 1683, Tripoli en 1685 et de nouveau Alger en 1688). La peur d'une attaque est si forte au Maghreb que les sultans marocains préfèrent construire les cités royales loin de la mer à Fès ou Meknès.

Du côté européen aussi, c'est une très grande peur qui se diffuse dans les différents ports de Méditerranée. En témoigne la vision très négative qui est donnée du pirate dans les pièces et récits de la première moitié du XVIIe siècle. Dans *Le Prince corsaire* par exemple, alors que le corsaire Orosmane propose ses services à Élise, celle-ci rejette catégoriquement son aide :

SEBASTE.

Orosmane, des Mers le redoutable Roi,
Qui sur mille Vaisseaux portant par-tout la guerre,
Fait respecter son nom aux Maîtres de la Terre,
Vous offre sa valeur contre vos ennemis,
Et Vingt mille soldats à vos ordres soumis.
Quand vous l'ordonnerez, d'une puissante Armée
Vous verrez à l'instant cette Ville enfermée ;
Vous verrez les Tyrans qui vous donnent la loi,
La recevoir de vous et trembler sous mon Roi.

ELISE.

On a mal informé votre vaillant Corsaire,

1483 Voir à ce sujet l'introduction, p. 19 et suivantes.

Et son secours ici ne m'est point nécessaire :
Mais d'où peuvent venir les soins officieux
D'un homme si funeste à la paix en ces lieux,
Plus craint de nos Vaisseaux que les plus grands orages,
Qui tient nos Ports bloqués, désolé nos rivages,
Et qui laissant en paix le reste des humains
Nous choisit pour l'objet de ses faits inhumains ?¹⁴⁸⁴

Cet échange reflète la très grande puissance du pirate (le terme se confond à l'époque avec celui de « corsaire », qui répond aux ordres d'un roi), roi des mers, qui s'impose à tous les autres souverains et fait régner la terreur partout où il passe. L'exaspération d'Élise est à l'image de celle de l'Europe face à la piraterie, mélange d'impuissance et de haine par rapport à ces hommes « si funeste[s] à la paix » maritime. Jean Mairet dans *L'Illustre corsaire* exprime la même idée :

EVANDRE.
Et ces cœurs sans pitié, ces Conquérants avarés,
Etoient assurément Pirates et Barbares ?

LEPANTE.

Oüy, des plus redoutez & des plus belliqueux.¹⁴⁸⁵

Quant à Mademoiselle de Scudéry, elle évoque les « mines affreuses de ces avarés et cruels Pirates (...) ils ont des cœurs stupides et brutaux », ce sont des « monstres de la mer et de la terre ». Ils sont « d'infâmes écumeurs » selon Philippe Quinault, des « écumeurs impitoyables » selon Cyrano de Bergerac, des « ennemis » selon Gomberville¹⁴⁸⁶. Le pirate incarne donc à première vue une autre forme d'altérité radicale et de barbarie dans les mentalités du siècle.

Il est évoqué, de manière significative, dans la moitié des pièces de notre corpus principal¹⁴⁸⁷ : c'est surtout dans le domaine de la comédie que le pirate prend naturellement place mais deux tragédies lui donne un rôle important. D'abord *Le Cid*, dont l'intrigue repose sur la descente des Mores qui s'apparente, par son mode d'attaque rapide et inattendu, à la technique des razzias puisque la surprise était censée donner l'avantage aux Orientaux pour prendre le contrôle de la ville assiégée. Dans *Mithridate*, le souverain se considère « moins roi que pirate »¹⁴⁸⁸ et règne sur l'espace maritime, « errant de mers en mers »¹⁴⁸⁹, « conservant pour tous biens le nom de Mithridate »¹⁴⁹⁰. Il est un roi déraciné, nomade et voyageur qui attaque Rome partout où elle s'est implantée et joue de prétendues retraites pour désorganiser la flotte romaine. Cette stratégie étonne son fils Pharnace pour qui le roi s'engage dans un combat improductif :

PHARNACE.
(...) Pourquoi tenter si loin des courses inutiles,

1484 Paul Scarron, *Le Prince Corsaire*, Acte I, scène 4, Paris, Guillaume de Luynes, p. 6.

1485 Jean Mairet, *L'Illustre corsaire*, Acte III, scène 1, Paris, Augustin Courbé, 1640, p. 80.

1486 Toutes ces citations sont tirées de l'article d'Alia Beccar Bournaz, « Les Avatars du Mahométan dans la littérature française du XVIIe siècle », *Travaux de littérature, Les Grandes peurs, op.cit.*, p. 313.

1487 Les pièces qui évoquent des pirates sont *Le Cid*, *Le Parasite*, *L'Étourdi*, *Les Fourberies de Scapin*, *La Fausse Turquie* et *Mithridate*.

1488 Jean Racine, *Mithridate*, Acte II, scène 4.

1489 *Ibid.*

1490 *Ibid.*

Quand vos États encor vous offrent tant d'asiles
Et vouloir affronter des travaux infinis,
Dignes plutôt d'un chef de malheureux bannis,
Que d'un roi qui naguère avec quelque apparence
De l'aurore au couchant portait son espérance,
Fondait sur trente États son trône florissant,
Dont le débris est même un empire puissant ?¹⁴⁹¹

Ce fonctionnement de pirate n'est pas digne d'un roi, il révèle la part orientale, cruelle et fourbe, de Mithridate qui s'apparente selon Pharnace à « un chef de malheureux bannis ». Le pirate mène donc une stratégie offensive plutôt malhonnête qui vise à surprendre l'ennemi plutôt que d'adopter le principe de la guerre de position, que se livrent les différentes nations européennes. La course est une guerre de mouvement, rapide, agile et imprévisible.

Les pièces de notre corpus témoignent de cette réalité presque banale de l'époque. Dans la comédie, l'intervention des pirates a une importance capitale pour l'intrigue car elle bouleverse les schémas traditionnels en redistribuant les identités et les pouvoirs au sein d'un groupe humain. Ces attaques sont, par leur fréquence, un fort bon ressort de manipulation, comme l'explique Mascarille à Lélie :

MASCARILLE.
(...) C'est qu'en fait d'aventure il est très-ordinaire
De voir gens pris sur mer par quelque Turc corsaire,
Puis être à leur famille à point nommé rendus,
Après quinze ou vingt ans qu'on les a crus perdus.
Pour moi, j'ai vu déjà cent contes de la sorte :
Sans nous alambiquer, servons-nous-en ; qu'importe ?¹⁴⁹²

Dans *Le Parasite*, c'est au large de Marseille que la famille d'Alcidor a été également séparée par un orage puis une attaque de corsaires :

PHÉNICE.
(...) Leur esquif fut bien loin poussé d'un vent de terre,
Il fit un grand orage, il fit un grand tonnerre,
Et maltraités ainsi du soir jusqu'au matin,
Le jour les fit trouver proches d'un brigantin :
C'étaient des écumeurs, des Turcs, qui les surprirent,
Et quelque temps après en Alger les vendirent ;
Et nous sûmes l'état de leur captivité,
D'un de ces prisonniers qui s'était racheté.
Mais en quatre ou cinq ans comme on a pu connaître,
Ils ont changé de ville, ils ont changé de maître,
Et le malheur est tel, que depuis quatorze ans,
Manille ne sait plus, s'ils sont morts ou vivants.¹⁴⁹³

Manille était restée à terre avec sa fille Lucinde, tandis que son mari et son fils s'étaient embarqués vers leur terrible destinée. Le port est un espace où le glissement du familier à l'étrange est immédiat. Scapin le sait bien quand il narre l'enlèvement fictif du fils de Géronte

1491 *Ibid.*, Acte III, scène 1.

1492 Molière, *L'Étourdi*, Acte IV, scène 1.

1493 Tristan L'Hermite, *Le Parasite*, Acte I, scène 4.

pour lui soutirer cinq cents écus. Un Turc des plus polis a invité le valet et son maître à monter dans son bateau puis leur a donné à manger et à boire. Soudain, le Turc montre son vrai visage :

SCAPIN.

Pendant que nous mangions, il a fait mettre la galère en mer, et, se voyant éloigné du port, il m'a fait mettre dans un esquif, et m'envoie vous dire que, si vous ne lui envoyez par moi tout à l'heure cinq cents écus, il va vous emmener votre fils en Alger.¹⁴⁹⁴

On retrouve ici deux réalités de l'époque : l'espace portuaire est ouvert sur le danger et peut être un lieu de jonction entre les deux mondes, occidentaux et orientaux, favorisant les échanges mais aussi les conflits et frictions. La réalité économique apparaît aussi puisque le prétendu pirate ruine Géronte qui est obligé, bien malgré lui, de payer la rançon pour sauver Léandre.

Gusman, dans *La Fausse Turquie*, utilise lui aussi la mascarade corsaire pour faire passer Santillane de l'espace occidental au sérail. Le valet propose à Dom Carlos d'utiliser un vrai navire corsaire pour « attaquer » Léonor et son mari pendant une tranquille promenade sur l'eau, au large de Cadix :

GUSMAN.

(...) Il lui faut proposer sur mer la promenade,
Et me laisser le soin de cette mascarade.
Depuis peu sur les Turcs ayant pris un vaisseau,
On peut se régaler d'un spectacle si beau ;
Et des Turcs pris dedans il est aisé de prendre
Les habits...¹⁴⁹⁵

On note là encore que les pirates n'apparaîtront pas sur scène, comme dans les pièces baroques où les combats de sabre se faisaient en direct, mais Gusman nous fait profiter dans une narration truculente de la scène d'abordage :

GUSMAN.

(...) Au son des instruments on a quitté le bord ;
Déjà notre vaisseau se voyait hors du port,
Quand l'autre, plein de Turcs pour cette mascarade,
A donné le signal par une canonnade.
D'abord les matelots, qui s'entendaient bien tous,
Ont dit : tout est perdu, le grand Turc vient à nous.
Monsieur, ont-ils crié, songez à cette guerre.
Santillane effrayé criait, à terre, à terre.
Faisant les empressés, ils s'en divertissaient ;
Plus il s'égosillait, et moins ils en faisaient.
Six grands coups de canon sans boulets pleins de poudre.
Ont, pour notre jaloux, été six coups de foudre ;
Qui, se croyant pour lors mortellement blessé,
Est tombé sur le nez, et se l'est tout cassé.
On a fait de nouveau ronfler l'artillerie ;
Lui, voyant que cela passait la raillerie,
Par la peur de la mort s'est si fort alarmé,
Qu'après quelques moments il est tombé pâmé.¹⁴⁹⁶

1494 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte II, scène 7.

1495 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte I, scène 8.

1496 *Ibid.*, Acte II, scène 3.

L'abordage instantané des pirates, la confusion à bord, les canons donnent une impression assez réaliste de ce que pouvait être une attaque corsaire à cette époque. La peur de Santillane reflète celle des commerçants et voyageurs sur mer qui partent sans savoir s'ils vont revenir. De là découle cette haine du pirate, cette « maudite engeance » comme dira Santillane. L'attaque simulée fait tellement peur à Santillane qu'il s'évanouit et se brise le nez en tombant. Il est ensuite transporté dans la « fausse Turquie », preuve du lien étroit entre les pirates barbaresques et la Sublime-Porte.

Effectivement, dans la dédicace de *Rodogune* adressée au prince de Condé, Corneille évoquait lui-même le problème et félicitait son protecteur pour l'action entreprise contre un bastion corsaire :

Dispensez-moi, MONSEIGNEUR, de vous parler de Dunkerque : j'épuise toutes les forces de mon imagination, et ne conçois rien qui puisse répondre à la dignité de ce grand ouvrage, qui nous vient d'assurer l'océan par la prise de cette fameuse retraite des Corsaires. Tous nos Havres en étaient comme assiégés, il n'en pouvaient échapper un vaisseau qu'à la merci de leurs brigandages, et nous en avons vu souvent de pillés à la vue des mêmes ports dont ils venaient de faire voile : et maintenant par la conquête d'une seule ville, je vois d'un côté nos mers libres, nos côtes affranchies, notre commerce rétabli, la racine de nos maux publics coupée (...)¹⁴⁹⁷

L'extrait prouve que les dramaturges, qui ne quittaient que très rarement Paris, n'étaient pas indifférent au sort des habitants des ports français et à cette question de la lutte contre les États barbaresques.

Les récits viatiques de l'époque ne manquent effectivement pas de raconter ces épisodes attendus d'effroi, dans le passage obligé de la traversée périlleuse vers le Levant où le vaisseau est pourchassé par des corsaires. On ne compte pas les récits – inventés ou réels¹⁴⁹⁸ – de prisonniers européens revendus comme esclaves parce qu'ils n'ont pu payer de rançon et obligés de vivre des années avant de retrouver leur liberté : on en compterait 850 000 entre 1580 et 1680¹⁴⁹⁹. Dans l'ouvrage de Germain Moüette publié en 1683¹⁵⁰⁰, la vie en captivité constitue d'ailleurs le cœur du témoignage de ce voyageur. Le terme de « galère » est entré dans le langage commun pour définir une situation pénible. Au XVIIe siècle, entrer en galère pour un homme libre conduisait possiblement à ne plus pouvoir en sortir pendant un très long temps. Des vies humaines sont transformées, des femmes et des hommes disparaissent de leur société pour passer dans « l'autre monde » en tant qu'esclaves, contraints de servir dans des maisons orientales pendant des années, comme Mariane dans *L'Avare* :

1497 Pierre Corneille, Préface de *Rodogune*.

1498 Voir sur ce sujet, Lauthelien-Mourier « Vraies et fausses captives dans le roman et le théâtre de la première moitié du XVIIème siècle », in *Captifs en Méditerranée, XVIème-XVIIIème siècles*, PUPS, 2008, pp. 243-252.

1499 Évaluation haute selon le comptage de R.C. Davis (2001).

1500 Germain Moüette, *Relation de la captivité du Sr. Mouette dans les royaumes de Fez et de Maroc, où il a demeuré pendant onze ans*, Paris, J. Cochart, 1683.

MARIANE.

(...) Le Ciel ne nous fit point aussi périr dans ce triste naufrage ; mais il ne nous sauva la vie que par la perte de notre liberté ; et ce furent des corsaires qui nous recueillirent, ma mère, et moi, sur un débris de notre vaisseau. Après dix ans d'esclavage, une heureuse fortune nous rendit notre liberté, et nous retournâmes dans Naples, où nous trouvâmes tout notre bien vendu, sans y pouvoir trouver des nouvelles de notre père.¹⁵⁰¹

Les proches des disparus demeureront bien souvent sans nouvelles et ne pouvant que se répéter, comme Géronte : « Mais que diable allait-il faire à cette galère ? ».

La mer devient donc un lieu où la structure familiale éclate pour se recomposer souvent au milieu de la pièce, favorisant des scènes de reconnaissance (comme dans *Le Parasite*, mais aussi dans *L'Avare* où Valère et Anselme retrouve leur sœur et fille à la fin de la pièce¹⁵⁰²) et des péripéties (dans *La Fausse Turquie* ou *Scapin*) qui alimentent l'intrigue en rebondissements et coups de théâtre propres à surprendre le spectateur. C'est une autre hétérotopie où les structures sociales se délitent et les êtres perdent leur rang, entrant dans un monde qui nie tout principe d'autorité et de justice issu du droit français.

C'est en cela que la piraterie constitue une menace inacceptable pour la France : elle est la grande maladie commerciale du XVIIe siècle, alors que Colbert tente de développer les échanges vers les Indes orientales. Elle perturbe le transit des marchandises et occasionne des dépenses supplémentaires pour sécuriser les trajets des navires français. On estime à dix millions de livres les pertes causées à la France par la piraterie entre 1652 et 1665. Une ordonnance sur la marine qui intervient en octobre 1681 établit à l'article 9, titre 6 du Livre III que « tous les navigateurs, passagers, et autres personnes pourront faire assurer la liberté de leurs personnes. » C'est la preuve que ce problème, qui dure depuis des décennies, devient une véritable entrave à la liberté de circulation des hommes et des marchandises, la *jus communicationis* théorisée par Grotius dans *Mare liberum*¹⁵⁰³, puisqu'il faut dorénavant prendre une assurance contre les rafles des pirates, preuve de leur fréquence.

La lutte contre les pirates barbaresques est donc au cœur de la politique extérieure de Louis XIV dans la décennie étudiée : le bombardement d'Alger en 1682, et de Gênes en 1684 par Duquesne en sont les épisodes les plus fameux. Les menaces de Géronte proférées sur la scène de Guénégaud à l'été 1682 s'adressent à tous les Turcs, réels et irréels, qui voudraient s'attaquer aux intérêts français :

GÉRONTE.

Mais dis à ce Turc que c'est un scélérat.

1501 Molière, *L'Avare*, Acte V, scène 5.

1502 La scène de reconnaissance conduit au dénouement puisque Mariane va pouvoir épouser Cléante, le fils d'Harpagon, avec la bénédiction d'Anselme qui financera ce mariage et celui de Valère et Élise. Voir Molière, *L'Avare*, Acte V, scène 5.

1503 Le penseur, qui joue un rôle d'ambassadeur à la cour de Louis XIII, conçoit un droit qui dépasse la séparation territoriale et politique des États, celui des peuples à communiquer, c'est-à-dire à se déplacer au-delà des frontières et sur la mer sans entrave. Ce droit fonde les prémices d'un commerce international. Les pirates sont hors-la-loi et donc hors du droit, ils « forcent le droit des gens » et doivent donc être combattus et détruits.

SCAPIN.

Oui.

GÉRONTE.

Un infâme.

SCAPIN.

Oui.

GÉRONTE.

Un homme sans foi, un voleur.

SCAPIN.

Laissez-moi faire.

GÉRONTE.

Qu'il me tire cinq cents écus contre toute sorte de droit.

SCAPIN.

Oui.

GÉRONTE.

Que je ne les lui donne ni à la mort, ni à la vie.

SCAPIN.

Fort bien.

GÉRONTE.

Et que si jamais je l'attrape, je saurai me venger de lui.

SCAPIN.

Oui.¹⁵⁰⁴

Reprenre la main sur la Méditerranée et le Levant est un des objectifs stratégiques principaux de la politique étrangère monarchique dans les années 1680 et se concrétise presque à travers le projet d'attaque secrète contre Istanbul que Louis XIV caresse vers 1685. Mais les raisons de cette peur du pirate, dans les plus hautes sphères de l'État, à la période qui nous intéresse, ne sont pas seulement économiques : au-delà de la menace qui pèse sur le commerce, c'est cette impuissance de la monarchie pour s'imposer qui est intolérable. Géronte a beau dire : « si jamais je l'attrape, je saurai me venger de lui. » Il est obligé de payer sa rançon comme tous les autres parce que la protection du roi devient impuissante au-delà des eaux territoriales :

GÉRONTE.

Va-t'en, Scapin, va-t'en vite dire à ce Turc que je vais envoyer la justice après lui.

SCAPIN.

La justice en pleine mer ! Vous moquez-vous des gens ?¹⁵⁰⁵

Et Zerbinette de renchérir quelques scènes après : « Il veut envoyer la justice en mer après la galère du Turc. Ah, ah, ah. »¹⁵⁰⁶ Quelque chose dans le modèle de ces cités maritimes barbaresques résiste donc à l'idée de société promue par le système politique du Roi-Soleil. Il devient donc indispensable de les mettre à genoux. Voici ce qu'écrit Giovanni Paolo Marana du bombardement d'Alger :

le Roi après avoir été insulté par ces Corsaires a envoyé le sieur du Quesne, Lieutenant Général de ses forces navales (...). Ce hardi guerrier a jetté tant de bombes dans la ville, qu'il en a ruiné la plus

1504 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte II, scène 7.

1505 *Ibid.*

1506 *Ibid.*, Acte III, scène 3.

grande partie, renversé les principales Mosquées, & tué je ne sçais combien de gens. (...) Ce Monarque est entièrement pour la guerre, qu'il n'entend pas moins bien que les affaires d'État ; son plaisir est de voir que ses sujets suivent son exemple.¹⁵⁰⁷

Il y a au moins autant d'ironie dans ce passage que dans le chapitre 3 de *Candide* : l'air de rien, Marana montre la « boucherie héroïque » commandé par un roi qui s'y entend bien à la guerre et aime que ses sujets « suivent son exemple ». Voilà tout le despotisme de Louis XIV et son œuvre destructrice qui sont exposés sous couvert de grandeur. Le Dialogue entre Gènes et Algiers, villes foudroyées par les armes invincibles de Louis le Grand, l'année 1684, du même Marana, n'est pas moins savoureux : la prosopopée des deux villes fait rouler la réflexion sur la validité de leur destruction par le Roi-Soleil. « Fais comme j'ay fait, humilie toi, confesse ton péché, demande pardon, et tu l'obtiendras », conseille Gênes à Alger. La guerre est juste puisque Louis XIV, comme le dieu biblique, a frappé les cités immorales : « Les infames villes de Sodome et de Gomorre ne furent pas plus severement punies par le feu du Ciel ». La morale est donnée par Alger : « les petits Princes s'exposent à de très graves perils quand ils outragent les grands ». C'est donc la loi du plus fort qui a remplacé la diplomatie dans cette phase du règne de Louis XIV. Marana ne cite pas un autre épisode biblique, celui de David contre Goliath, qui aurait pu être mal reçu par les censeurs. L'idée est dorénavant que le faible se soumette ou meure, quel que soit la légitimité du pouvoir qui restreint ses libertés. La force tyrannique remplace le droit. L'ouvrage de Marana sera mis à l'index car il offre une double lecture : en valorisant l'action du « plus redoutable Empereur de l'Univers », il expose toute la violence du modèle absolutiste. Une réédition hollandaise du Dialogue a lieu la même année, preuve que les détracteurs huguenots de la politique extérieure de Louis XIV ont trouvé dans ce livre du grain à moudre¹⁵⁰⁸.

Face à la clarté monarchique et la recherche d'homogénéité, les pirates posent un problème profond d'identité. En effet, alors qu'on aimerait à l'époque concevoir les écumeurs des mers comme des ennemis étrangers, barbares et orientaux, la réalité est toute autre. Beaucoup d'Européens font le choix de renier leur patrie et leur religion pour entrer au service d'un capitaine corsaire :

Parmi les renégats, on vit des marins, des pêcheurs, des marchands, mais aussi des soldats déserteurs ou mercenaires, des moines en rupture de ban, des captifs prêts à renier leur foi pour se libérer de leurs chaînes. Car on se “faisait turc” dans l'espérance d'une vie meilleure. Les candidats à la conversion et à la promotion sociale mettaient surtout leurs espoirs dans les cités de Barbarie - Alger, Salé ou Tunis – où les chefs de l'administration, les janissaires, les reis (ou capitaines de navire) et même les “rois” étaient des transfuges chrétiens, “Turcs de profession” comme on les nommait. À Istanbul, en revanche, les occasions de réussite était moins certaines tant la concurrence était rude.¹⁵⁰⁹

1507 Giovanni Paolo Marana, *L'Espion à la cour des princes chrétiens*, op.cit., Tome 8, p. 228.

1508 Voir à ce sujet l'article d'Olivia Ayme, « Le Dialogue de Gènes et d'Algiers de G. P. Marana, outil de propagande au service de l'hégémonie française en Méditerranée », in *Cahiers de la Méditerranée*, 2013 ; URL : <https://journals.openedition.org/cdlm/6846> (Consulté le 19/03/2020)

1509 Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIVe-XXe siècle*, op.cit., p. 223.

Comme pour Jourdain, beaucoup d'honnêtes européens voient dans l'Orient une opportunité pour se réinventer. Ils se convertissent avec la même facilité que le personnage de Jourdain, preuve que l'opposition entre les chrétiens et les musulmans est plus idéologique que fondée sur des faits réels. Ce brassage de population n'est pas un épiphénomène : la ville d'Alger compterait six mille maisons sur douze mille qui abriteraient des renégats pour un total de vingt-cinq mille âmes dont on pourrait retirer les femmes et les enfants mais qui laisse encore plus d'une dizaine de milliers d'individus. Ces chiffres montrent l'ampleur de la situation. Les renégats espèrent obtenir rapidement des responsabilités car la plupart des administrateurs de la Barbarie sont des anciens Européens convertis, comme le fameux Barberousse au XVI^e siècle :

Les Occidentaux anoblissaient les Andrea Doria, Surcouf, Jean Bart, "corsaires patriotes", et fustigeaient en face les Arrouj, Barberousse et Dragut, "pirates, écumeurs des mers"... Or le premier Baba Arrouj devint "roi d'Alger", Kherreddine Barberousse devint Bey des Beys et Grand Amiral de la flotte ottomane, tandis que le troisième fut Dargouth, Pacha de Tripoli : vérité au nord de la Méditerranée, erreur au sud !¹⁵¹⁰

C'est donc ici encore une « affaire d'Européens » qui se joue. Les renégats auraient plus de mal à obtenir des charges à Istanbul car la concurrence avec les « vrais » Turcs est plus rude. Des Italiens, des Maltais, des Espagnols, Chypriotes, Grecs, Provençaux, et même des Hollandais et des Anglais, mais aussi des Français constituent une grande part des effectifs des pirates barbaresques. Ils apportent leurs connaissances théoriques et techniques aux Orientaux et jouent le rôle d'intermédiaires entre les deux cultures. Dans un conte oriental de l'époque de La *Floridon* intitulé *Histoire de deux renégats dont l'un fut brûlé vif à Toutoïan et l'autre à Séville*, le narrateur suit le parcours de deux Espagnols qui ont décidé de « se faire Turcs ». L'un subit les pires tortures et finit brûlé à petit feu par les chefs religieux mahométans tandis que l'autre sert son maître jusqu'à sa mort, obtient sa maison puis se fait pirate :

Il s'associa à quelques bourgeois de Toutoïan afin de construire une frégate pour aller en course. Lorsqu'elle eut été mise en état et qu'il en eût été fait capitaine, il monta sur la mer afin de l'écumer, à quoi il gagna beaucoup de bien, et acquit une grande réputation, par les prises et descentes fréquentes qu'il faisait en Espagne.¹⁵¹¹

On voit à travers cette narration que la course est avant tout une entreprise commerciale comme les autres où l'on peut gagner de l'argent et de la renommée. Le personnage n'hésite pas à attaquer son ancien pays pour voler ses richesses. Il renonce donc à son ancienne identité pour s'en créer une nouvelle. La question délicate de son caractère se pose : a-t-il perdu ses qualités européennes, que l'on pense à l'époque associées à la race et aux origines, en devenant mahométan ? Quel est son statut ? Peut-il encore se dire Espagnol ? Est-il Turc ? Le renégat sort des catégories préétablies et brouille la séparation que l'esprit de croisades avait construite à grand peine pour justifier la supériorité des chrétiens sur les musulmans.

1510 Frédéric Tinguely, « La peur du Turc (XVI^e-XVIII^e siècle) », *op.cit.*, p. 315.

1511 Raymond Picard (dir.), *Nouvelles du XVII^e siècle*, *op.cit.*, p. 869.

La violence des pirates est incontestable, mais elle n'est en outre pas attribuable aux seuls Orientaux puisque la pratique existe aussi du côté des Européens, encouragée par les États qui y voient une manière de s'imposer sur l'espace méditerranéen et un intérêt économique évident lorsque les pirates prennent des esclaves et des richesses sur les bateaux des commerçants ottomans ou persans en route vers l'Ouest. On pourrait penser qu'il est juste que l'Occident joue sur le même terrain que l'Orient et contrarie les intérêts ottomans avec les mêmes pratiques que les pirates barbaresques. Mais, selon Michel Fontenay, « l'Occident a “su faire avec”, élaborer toute une gamme de contre-mesures souvent efficaces, (...) utiliser l'insécurité maritime au mieux de ses intérêts, par un phénomène de récupération qui commence à être connu. Le problème c'est qu'il semble bien que l'Empire ottoman, lui, n'a pas su ou pas pu intégrer le risque corsaire. »¹⁵¹² Le chevalier d'Arvieux affirme que « la côte égyptienne » est « terrorisée par les pirates chrétiens ». La Sublime-Porte considère que leur infériorité sur mer est un signe de Dieu pour les encourager à attaquer par la terre : le siège de Vienne est certainement le résultat d'un changement de stratégie face au harcèlement des pirates chrétiens durant tout le XVIIe siècle.

Le jugement naïf des personnages de notre corpus qui chargent les Turcs et les accablent des pires insultes n'est donc pas mérité : l'Europe est tout aussi redoutable en Méditerranée et compromet le commerce de la même façon, tout en rendant les rapports diplomatiques de plus en plus difficiles entre la France et l'Empire ottoman à chaque attaque contre un navire qui porte un pavillon allié. Pire encore, les corsaires chrétiens s'attaquent entre eux, détruisant l'idée d'un prolongement sur mer de la guerre de croisades. Le droit est bafoué par les pirates de toutes origines, ce qui brouille l'image propagandiste d'un combat pour la liberté des citoyens européens. Il n'est ici question, comme souvent, que de richesses et de stratégies de domination.

Le pirate se rapproche finalement du fonctionnement du mercenaire, qui a une importance capitale dans les guerres à l'époque :

Les musulmans recrutaient des mercenaires chrétiens pour combattre, de la même façon que les chefs chrétiens s'étaient depuis longtemps tournés vers les médecins et le personnel militaire musulman en cas de besoin.¹⁵¹³

Le manichéisme hérité de l'esprit de croisades se trouve contesté par la réalité suivante : sur mer ou sur terre, les escadrons qui se livrent un combat sans merci sont bigarrés, multiculturels et intègrent des individus du pays ennemi dans leurs rangs. Le mercenaire refuse toute forme d'attachement à son pays d'origine ou de patriotisme improductif et veille à ses intérêts individuels. Ce système s'intègre facilement dans la logique du don de charges au mérite qui

1512 Michel Fontenay, « L'Empire ottoman et le risque corsaire au XVIIe siècle », in *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1985, pp. 185-208, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1985_num_32_2_1315 (Consulté le 1/09/2019)

1513 Notre traduction. Nabil Matar, *Europe through Arab eyes, 1578-1727, op.cit.*, p. 4 : « Muslims recruited Christians mercenaries to fight in their wars, as Christian rulers had early relied on Muslim physicians and military personnel to help them in times of need. »

prévaut à la Sublime-Porte. Alors que l’Ancien Régime s’appuie sur une idée de l’État-Nation qui doit se construire et se renforcer dans l’opposition avec les autres pays, la piraterie instaure donc une première forme de mondialisation libertarienne où chacun trouve la place qu’il souhaite dans un espace politico-économique dynamique et mouvant. *Le Bourgeois gentilhomme* évoque la contradiction entre deux mondes rivaux : celui de la bourgeoisie et celui de la noblesse qui se repose sur ses acquis pendant que les nouveaux riches imitent leur modèle et volent leurs distinctions. La conversion de Jourdain n’est pas anodine : elle montre que cet homme est prêt à quitter les structures qui l’enferment dans la médiocrité pour obtenir un nouveau statut qui lui donnera la respectabilité qu’il recherche. Si le titre de Mamamouchi existait vraiment, Jourdain aurait tout compris et il serait vengé à la fin de la pièce de l’injustice de son sort. Dans ce contexte, la remise en cause de la nation royale constituée comme modèle universel est actée. La fuite des protestants et la conversion des renégats sont deux signes que la monarchie ne procure pas les promesses escomptées à ses citoyens qui sont obligés de trouver ou retrouver leur liberté ailleurs.

D’après ce que nous venons d’écrire, on pourrait penser que les corsaires ont adopté un système anarchique et individualiste où l’intérêt personnel dépasse celui du groupe. Il n’en est rien et de nombreuses études récentes sur la piraterie¹⁵¹⁴ ont montré que la vie des pirates est organisée selon un système politique bien plus avancé que celui des royaumes de l’époque.

On retient en particulier l’exemple de la République des corsaires de Salé (aussi appelé République des corsaires du Bouregreg) au XVIIe siècle qui est édifiant. Le fait que l’ambassadeur marocain envoyé à Paris en 1682 soit pacha de Salé, et que celui des dernières années du siècle soit un pirate salétin, Abdallah Benaïcha, met en évidence l’importance politique de Salé à l’époque dans les relations diplomatiques entre la France et le Maroc. Cette entité indépendante naît lorsque des milliers de Morisques arrivent de la péninsules espagnoles au début du XVIIe siècle. N’ayant aucune ressource, ils se tournent tout naturellement vers la piraterie pour subsister. L’autorité du sultan Moulay Zidane est contestée car il prélevait un impôt trop important. C’est alors qu’est fondée une véritable république avec un gouvernement, un divan, qui préside aux décisions jusqu’à 1668. La population de Salé est cosmopolite : des Hornacheros (habitants mores venus de la ville espagnole d’Hornachos), des Morisques andalous expulsés d’Espagne, des renégats européens et des Orientaux du Maghreb et du Levant. C’est d’ailleurs un Européen Jan Janszoon aussi connu sous le nom de Murade Reis qui est à la tête de Salé lorsque les Hornacheros prennent le pouvoir et fondent la république corsaire en 1627. Les habitants de

1514 Citons pour les seuls années 2018-2019 : Jacques Gasser, *Dictionnaire des flibustiers des Caraïbes : corsaires et pirates français au XVIIe siècle*, Les Sables-d’Olonne, Éditions de Beaupré, 2017 ; Patrick Villiers, *Pirates, corsaires et flibustiers*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2018 ; Bernard Foray-Roux, *À propos de quelques pirates et corsaires huguenots*, Saoû, Les Éditions de la Galipotte, 2019 ; Gérard Piouffre, *Corsaires, flibustiers et autres forbans*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2019 ; Jean-Marie Quémener, *La République des pirates : à frères et à sang*, Carrières-sur-Seine, À vue d’œil, 2019.

Salé opéraient au large de Salé et de Rabat où ils attaquaient des navires étrangers. C'est un État indépendant jusqu'à son rattachement au sultanat du Maroc en 1668. Cette intégration va permettre aux corsaires de Salé d'étendre leur zone de course dans les décennies suivantes. Salé est plusieurs fois bombardée par la flotte française en 1672, 1686, 1687 et 1698 : il faut faire aux Salétins « la plus rude et la plus continuelle guerre qu'il sera possible » (instructions données à Mortemart en 1687), mais toutes ces répressions ne parviennent pas à soumettre les pirates. Ils passionnent encore les spectateurs parisiens en 1729 puisque Le Sage écrit *Le Corsaire de Salé*, qui sera joué à la Foire Saint-Laurent.

Malgré des querelles intestines entre les différentes populations qui veulent prendre le pouvoir, l'organisation de la course est bien plus égalitaire que dans le système fiscal mis en place par Colbert et ses prédécesseurs, qui accablent les citoyens pauvres de taxes et ménagent les deux autres ordres : à Salé, le dixième des prises est remis à l'État, le reste est partagé entre l'armateur et les pirates équitablement. Un système de parts existe, comme à la Comédie-Française. Les officiers et le pilote reçoivent trois parts et les canonniers, deux parts. Une partie des prises étant mise en commun et versée à la communauté, les corsaires de Salé travaillent à la fois pour eux et pour le pays en menant leurs activités de piraterie, alors que les corsaires de Louis XIV obtenait une autorisation individuelle d'attaquer les autres pays puis prospéraient de manière individualiste.

Même si c'est surtout les flibustiers des Caraïbes qui vont construire l'image de la piraterie dans les mentalités, les corsaires orientaux partagent un certain nombre de fondamentaux des sociétés pirates : un code d'honneur solide entre les membres d'équipage pour éviter la trahison et les conflits, une certaine forme de démocratie car tout participant à la course a droit d'exprimer son opinion. Le capitaine est souvent élu et peut être démis de ses fonctions en cas de faute, il vit sur le bateau la même vie que ses subalternes et n'a pas de traitement de faveur. On garde une part des recettes pour dédommager les retraités et les blessés au combat. On peut ici établir un rapprochement avec les statuts des comédiens de la Comédie-Française, société indépendante qui met en place des compensations innovants, comme la retraite des anciens, payée par la contribution des actifs, qui ne seront généralisées qu'au XXe siècle en France. Que ce soit un mythe ou une réalité, l'utopie de Libertalia à Madagascar à la fin du XVIIe siècle prouve que le monde des pirates est une contre-société, où toutes les inégalités de l'Ancien Régime sont contestées et l'homme obtient une place plus juste, quelle que soit sa condition. Les corsaires approchent donc un modèle de société égalitaire que le christianisme place dans l'autre monde, comme le déclare Polyeucte à Félix, à propos du dieu des chrétiens :

POLYEUCTE.

N'en riez point, Félix, il sera votre juge ;

Vous ne trouverez point devant lui de refuge :

Les rois et les bergers y sont d'un même rang.
De tous les siens sur vous il vengera le sang.¹⁵¹⁵

Ils tentent de fonder une vraie universalité qui se joue des différences de peau ou d'origines car la solidarité de cette « vie de galère » pousse au dépassement du racisme qui ne juge l'individu qu'à partir des stéréotypes figés sans le considérer dans la réalité de son action et de son existence. La République des pirates est une autre société utopique, société d'hommes libres ou qui souhaitent le devenir, qui a existé en dépit de toutes les actions de représailles mises en place par Louis XIV. Alors que le pirate représentait, pour les aristocrates nostalgiques de grandeur et d'indépendance après la période de la Fronde, un idéal d'aventure (même s'il effraie, il est un « illustre corsaire » ou un « prince corsaire » dans les exemples que nous avons cités), il devient une figure du trouble, honnie parce qu'il menace la stabilité politique et identitaire de la France.

Pendant des années, le jeu convenu entre la Turquie et la France laisse prospérer la piraterie, avec des accords non-respectés, des moyens engagés trop faibles, des menées diagonales pour ne pas froisser la Sublime-Porte ou le roi de France... Le projet de conquête de la Méditerranée dans les années 1660 pour créer une base militaire française permanente est un échec : une guerre d'usure conduit à l'abandon de Djidjelli en 1664. De nouveaux traités sont signés avec Alger en 1684 et 1689, et Tripoli, en 1681 et 1685 alors que Tunis renouvelle ses accords en 1685 pour ne pas subir les frappes de la marine française. Mais Edward Saïd nous apprend qu'il existe encore des campagnes contre les pirates de Barbarie au début du XIXe siècle, en 1801 et 1815¹⁵¹⁶. C'est la preuve que cette faction orientale résiste, ouvre une brèche dans l'homogénéité et le projet de domination universelle de la monarchie et impose une autre société, espace des possibles, qui fascine les écrivains et les lecteurs et spectateurs.

À notre époque, les concepts de multiculturalité et de pluriversalité ont fait leur chemin dans les mentalités, bien que certains pour des raisons politiques ou idéologiques préfèrent feindre de ne reconnaître que des blocs civilisationnels qui s'affrontent. Mais la société de Louis XIV rejette tout ce qui ne fait pas partie de sa matrice : les pirates, les tziganes, les protestants apparaissent comme inassimilables par leur identité et la force de leurs valeurs, ce sont donc des menaces qui brouillent les repères établis.

A.3. LE BARBARE RAFFINÉ

« Le barbare est celui qui croit à la barbarie » écrit Claude Levi-Strauss dans *Race et histoire*¹⁵¹⁷. Mais il est encore trop tôt pour qu'une nation européenne soit capable d'adopter cette pensée relativiste et de prendre de la distance avec ses propres valeurs. En 1680, la France se considère non seulement supérieure à tous les autres États, voisins comme l'Italie ou reculés

1515 Pierre Corneille, *Polyeucte*, Acte V, scène 2.

1516 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 489.

1517 Claude Levi-Strauss, *Race et histoire*, *op.cit.*, p. 22.

comme la Chine, mais prévoit en outre, dans un futur proche, de dominer l'Occident en exportant un modèle culturel qui attire les autres cours européennes. Le concept même de monarchie universelle se construit comme la négation de tout ce qui n'est pas français. Cet impérialisme hérité des Romains n'a rien à voir avec l'idée d'universalité du genre humain, qui est bien trop abstraite pour rivaliser avec l'« impression sensible que l'Autre est différent ». Il faut passer par des démonstrations complexes pour prouver que l'Autre est un semblable, comme l'explique Levi-Strauss. Les Français de la fin du XVIIe siècle partagent la certitude qu'ils sont différents, dans le sens de « meilleurs ». L'évidence de la différence des races est inscrite dans les mentalités du temps. On en trouve trace dans une des réflexions du faux espion turc de Marana :

Autant que j'en puis juger, l'origine des mortels est aussi différente qu'il y a de différentes nations qui parlent diverses langues mères, qui obéissent à diverses formes de gouvernements, & qui pratiquent diverses maximes & divers principes. Pourquoi ne sera-t-il pas possible que l'Orient produise une sorte d'hommes, l'Occident une autre, puisque le Septentrion et le Midi fournissent la même variété ?¹⁵¹⁸

Effectivement, un examen sommaire des différentes parties de la Terre permet de voir sans grande difficulté que nous ne sommes pas pareils. Mais le principe de différenciation des hommes conduit à une hiérarchie pré-établie que Marana expose quelques pages auparavant à propos de la différence de couleur de peau entre les Blancs et les Noirs : l'espion relate une discussion qu'il a eue avec un médecin français qui lui soutient que la dissection d'un Noir lui a permis d'observer un liquide sombre qui circule sous la peau de ces individus et qui explique leur couleur. « Ils ne sont pas de la race d'Adam », en conclut l'espion¹⁵¹⁹. Le racisme lié à la théorie des climats et toutes les autres théories hasardeuses de cette période rend le concept de « barbare » apparemment efficace en séparant certains individus civilisés de certains autres, plus proches de la sauvagerie et donc inférieurs. Le terme « barbare » est d'ailleurs peu à peu remplacé par celui de « sauvage » après la découverte du Nouveau Monde, pour disqualifier une pratique que l'on juge inacceptable et renvoyer l'Autre à son animalité.

Mais là encore, quelque chose résiste : le Turc ne peut être mis au même rang que le More ou le « sauvage » amérindien, parce que la magnificence orientale s'impose à l'observateur. L'Oriental est donc un étrange phénomène, mélange de barbarie et de raffinement. De même, peut-on dire que Médée est barbare de tuer ses enfants ? L'étude de Michèle Longino aborde ce problème en profondeur¹⁵²⁰. Oui, elle agit d'une manière si extrême et si peu raisonnée qu'elle apparaît comme une furie qui ne se contrôle plus. Mais son acte appartient à une stratégie préméditée qui consiste

1518 Giovanni Paolo Marana, *L'Espion dans les cours des princes chrétiens*, op.cit., Tome 8, p. 219.

1519 Mais le « même » espion tenait un discours très différent dans une précédente lettre de 1670 : « Ces méprisables Mores que tous les Princes & grands de l'Europe & de l'Asie achètent pour esclaves, sont pourtant sorties de pays où la puissance, les richesses et la sagesse abondent autant que dans les pays occidentaux. » in *Ibid.*, Tome 7, p. 137.

1520 Voir le chapitre « Médée on trial » in Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama*, op.cit., p. 36 et suivantes.

à détruire ce que Jason a de plus cher. Il y a donc une recherche effroyablement logique dans la cruauté de Médée ou dans le stratagème de la Cléopâtre de *Rodogune*. Le raffinement dans le mal s'oppose au déchaînement bestial.

Il est toujours possible de « passer de Turc à More », comme le dit l'expression. Dans les mentalités du temps, pire que le Barbare ottoman, il y a le More cruel ou plutôt l'Africain inhumain. On l'a déjà relevé en étudiant les moments lyriques des pièces de notre corpus, les personnages africains n'ont qu'une place réduite sur scène. Ils ne sont que des faire-valoir, des ornements qui participent à un chant ou à une danse mais n'entrent jamais dans l'intrigue. S'ils le font, c'est pour subir un revers humiliant et mettre en lumière le génie de l'armée adverse occidentale, comme les Mores du *Cid*. Une sérénade prononcée à Montauban, et recensée par *Le Mercure Galant*, montre que le More ne peut jamais jouer les premiers rôles parce que le noir de sa peau le prive de l'estime qu'il recherche :

(...) Sans-doute qu'à vos yeux je ne suis point aimable,
Estant d'une figure un peu terrible à voir ;
Mais si je suis noir comme un Diable,
Je ne suis pas, Aminte, aussi Diable que noir.

Je connois la tendresse, je sçay que l'on aime
À Montauban tout comme ailleurs ;
Car l'Amour est par tout le mesme,
Il est de tout Païs, & de toutes couleurs.

Je ne dispute pas à vos Lys la victoire,
L'ombre le doit toujours céder à la clarté ;
Mais n'en déplaît au blanc, le noir a sa beauté,
Et l'Ebene a son prix, aussi-bien que l'Yvoire.

Si vostre ame préoccupée
Ne peut s'accoutumer à ma noire couleur,
Qu'il vienne des Rivaux éprouver ma valeur,
Je me feray contr'eux tout blanc de mon Epée.

Mais hélas ! je prévois qu'Amour, dont le pouvoir
M'a mis à vos rigueurs en bute,
Ne finira jamais nostre longue dispute,
Et que nous en serons toujours du blanc au noir.

(...) Les autres Amans dissimulent ;
Moy, je viens sans façon vous dire mon soucy.
C'est le Soleil qui m'a noircy,
Et ce sont vos yeux qui me brûlent.¹⁵²¹

Une tribu d'Africains apparaissait pourtant dans l'une des premières pièces véritablement exotiques de la fin du XVIe siècle : les Manicains des *Portugais infortunés* de Des Croix. Dans cette pièce, comme l'explique Christian Biet :

les Manicains ont forgé une véritable organisation sociale et un État particulier avec un roi fort, des coutumes et même un droit criminel, il reprend une suite d'arguments majeurs, parfaitement identifiables, bien connus depuis plus d'un demi-siècle, qui viennent, de fait, s'inscrire contre ce que le nom de Sepulvede indique.¹⁵²²

1521 « Vers faits pour une Mascarade », *Le Mercure Galant*, avril 1683, Tome 4, pp. 160-164.

1522 Christian Biet et Sylvie Requémora, « L'Afrique à l'envers ou l'endroit des cafres, tragédie et récit de voyage au XVIIe siècle, "chacun est en pareil de grandeur différente", les Portugais et les Africains saisis

Ces Manicains ne sont pas à proprement parler des « sauvages », des hommes des bois, puisqu'ils sont vêtus, ils ont une histoire et des coutumes, à la différence des Scythes. Depuis la controverse de Valladolid, la réflexion sur l'âme des indigènes a évolué et cette tragédie reprenait les principaux arguments affirmés par Las Casas. Mais cette pièce ne fonde pas véritablement une tradition : on aurait beaucoup de peine à trouver d'autres exemples de ce type avant le XVIIIe siècle. Dans les années 1680, on commence tout juste à vouloir cartographier et décrire le continent africain, alors que le Levant est connu depuis des siècles. Sur les premières cartes et dans les chapitres de la *Description de l'Afrique* de Olfert Dapper, on tente d'appréhender une certaine réalité de ce continent. Mais cette approche qui vise l'objectivité se mêle aussi à des fantasmes et des mythes : des géants et des monstres peuplent encore ces contrées inconnues. Le More et l'Africain sont donc éloignés de l'humanité. L'intérêt de la France et de Louis XIV pour l'Afrique est avant tout économique : c'est un réservoir d'esclaves pour les plantations des Antilles. Elle ne prend pas part dans les représentations picturales allégorisées qui ornent le château de Versailles ou dans le carrousel de 1662 : elle n'existe donc pas comme civilisation.

De même, les Indiens d'Amérique sont associés à un état de nature qui les éloignent de la civilisation : leur nudité et leurs techniques rudimentaires les rapprochent des animaux, ils sont considérés comme idolâtres et cruels puisqu'ils font encore des sacrifices humains, on leur attribue des actes de sodomie et de cannibalisme. Ce qui fait écrire à Fontenelle les réflexions suivantes :

Quand on va vers de certaines terres nouvellement découvertes, à peine sont-ce des hommes que les habitants qu'on y trouve ; ce sont des animaux à figure humaine, encore quelquefois assez imparfaite, mais sans presque aucune raison humaine.¹⁵²³

La violence de ces affirmations qui proviennent d'un philosophe, un esprit éclairé du Grand Siècle nous permet d'imaginer ce que la majorité des Français pense de ces hommes d'Amérique.

La distinction que nous venons d'établir entre les peuples d'Amérique et d'Afrique d'un côté et les peuples d'Orient est reprise sur le plan littéraire par Sylvie Requemora-Gros : si le corpus oriental est « mineur » au regard des autres pièces jouées à la Comédie-Française, « reste qu'elles sont “majeures” par rapport aux autres champs de l'exotisme de l'époque : société raffinée par excellence, à la différence de l'Afrique ou de l'Amérique, l'Orient fascine par le faste et les intrigues de sérail qui font écho aux fastes et aux complots du Louvre ou de Versailles. Les dramaturges, le roi et les courtisans voient dans l'Orient un reflet de leur propre société, plus exacerbé en tout, plus passionnée et plus sauvage. »¹⁵²⁴

par le spectacle des corps », Actes du colloque du CIR 17, Tunis, 2002, PFSCS, Biblio 17, Günther-Narr, 2003.

1523 Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, Amsterdam, Pieter Mortier, 1686.

1524 Sylvie Requemora-Gros, « Les “turqueries” : problème de définition d'une vogue théâtrale en mode mineur », *op.cit.*

L'Orient n'est pas une terre vierge et inculte : cet espace donne lieu à des échanges économiques et culturels nourris depuis l'Antiquité. Si l'Oriental est associé à la destruction du passé antique (les musulmans ayant fait disparaître de nombreuses statues ou inscriptions comme pour effacer les traces de la civilisation « non-barbare » qui a précédé leur invasion), les Européens n'ont pas fait mieux. Par certains côtés, les Occidentaux se sont montrés bien plus barbares dans l'histoire : n'oublions pas que ce sont ceux que l'on appelle les « Latins » ou les « Francs » qui ont organisé le sac de Constantinople en 1204. Un pillage de trois jours qui fait disparaître un nombre incalculable d'œuvres byzantines et tout l'or de la cité. Ce qui fait dire deux siècles plus tard aux rescapés : « Plutôt le turban turc que la mitre romaine »¹⁵²⁵. Les Ottomans ne détruisent pas Sainte-Sophie mais la transforment en mosquée, lui reconnaissant son statut de lieu saint. La disqualification de la religion musulmane repose sur des idées fausses que seul un contact direct avec l'Orient peut lever :

Mais si, au lieu de répéter les plus fausses légendes, on interroge les Arabes, on s'aperçoit que Mahomet et ses sectateurs, par les dons du cœur et de l'esprit, n'étaient pas inférieurs aux héros fameux des autres peuples. Quel mal les Gentils n'ont-ils pas dit de la religion chrétienne ? Quelles absurdités n'ont-ils pas proférées sur son compte ? Il en va toujours ainsi, quand on juge les choses du dehors. On a réfuté des propositions que les Mahométans n'avaient pas soutenues, des erreurs qu'ils n'avaient pas commises : ce triomphe était trop facile. En vérité, leur religion était parfaitement cohérente, et noble, et belle ; allons plus loin : leur civilisation était admirable ; après que la barbarie eut recouvert le monde, qui a maintenu les droits de la pensée et de la culture ? Les Arabes...¹⁵²⁶

Les Orientaux ont donc joué aussi le rôle de passeurs au Moyen âge :

Plus largement, il faut souligner l'importance de la culture antique grecque dans le monde musulman et le rôle de ce dernier dans sa transmission à l'Occident, grâce à la traduction latine de nombreux ouvrages arabes présents dans la péninsule ibérique. Les commentateurs arabes de l'oeuvre d'Aristote – Avicenne, mort en 1037, et Averroès, maître d'origine andalouse, mort en 1198 – ont à cet égard un statut prééminent.¹⁵²⁷

La culture grecque dont se nourrit le dispositif monarchique n'aurait pas pu parvenir jusqu'au XVIIe siècle sans les érudits orientaux, qui ont imprimé leur vision des textes les plus importants de l'Antiquité :

Si, au XIIIe siècle, les œuvres d'Aristote jouent un rôle central dans les milieux universitaires occidentaux, il ne faut pas oublier qu'elles y circulent toujours accompagnées de leurs commentaires arabes traduits en latin. Aristote est donc reçu et compris en Occident à travers le prisme de sa lecture arabe.¹⁵²⁸

Ici encore, on comprend que la séparation nette entre les deux civilisations ne tient pas. L'altérité orientale n'est pas seulement à l'Est et au-delà de la Méditerranée, mais a été diffusée dans des zones géographiques et culturelles plus complexes et hétérogènes, dans les écrits

1525 Jean-François Solnon, *L'Empire ottoman et l'Europe. XIVe-XXe siècle*, op.cit., p. 53.

1526 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 18.

1527 Jérôme Baschet, *La Civilisation féodale, De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Champs Histoire, 2006, p. 102.

1528 *Ibid.*, p. 103.

bibliques par exemple, qui sont au cœur de la pensée et du monde occidental. La dette de l'Occident vis-à-vis de l'Orient est énorme : « la raison occidentale ne se serait pas formée sans la médiation des Arabes et des Juifs »¹⁵²⁹. Les érudits du XVIIe siècle ont tout intérêt à oublier cette dette, mais ils ne peuvent nier qu'ils ont avec les Orientaux une culture partagée qui les constituent en alter-ego. « Le fils du Grand Turc ressemble à ce Cléonte, à peu de chose près »¹⁵³⁰. Cette parole de Covielle dans *Le Bourgeois gentilhomme* est lourde de sens : Cléonte et le fils du Grand Turc ne font qu'un puisque seul le costume, l'aspect le plus superficiel et extérieur, les sépare. C'est la même idée qui sera reprise par Montesquieu dans la célèbre lettre XXX des *Lettres persanes* : l'Oriental n'est qu'un Occidental avec des vêtements extravagants, mais sous son turban il a la tête bien faite et bien pleine. Le barbare raffiné est tout aussi subtil et érudit que l'Européen, comme l'affirme ce texte de 1673 qui plaide pour l'intelligence des femmes :

On s'imagine vulgairement que les Turcs, les Barbares, et les Sauvages n'y sont pas si propres [au domaine scientifique] que les peuples de l'Europe. Cependant, il est certain que si l'on en voyoit icy cinq ou six qui eussent la capacité ou le titre de docteur, ce qui n'est pas impossible, on corrigeroit son jugement, et l'on avoueroit que ces peuples estant hommes comme nous, sont capables des mêmes choses, et que s'ils estoient instruits, ils ne nous cederoient en rien. Les femmes avec lesquelles nous vivons, valent bien les Barbares et les Sauvages, pour nous obliger d'avoir pour elles des pensées qui ne soient pas moins avantageuses ny moins raisonnables.¹⁵³¹

Ce relativisme se retrouve dans d'autres écrits de l'époque : « Ce sont ces gens que les Chrétiens nomment Barbares, et qui dans leur morale le sont si peu qu'ils font honte à ceux qui leur donnent ce nom »¹⁵³² ; dès le XVIe siècle, Nicolas de Nicolay contestait déjà le terme « barbare » et plaidait pour ôter « celle arrogante presumption usurpée des Grecz et Romains, de tenir et appeler un autre homme, ou une autre nation plus barbare que soy ou la sienne. Ains plustost estimer comme le vieillard Terentian, qui dict ainsi : comme je soye homme, je n'estime rien humain estre de moy estrange. »¹⁵³³ Pourquoi faut-il attendre le XVIIIe siècle pour que les philosophes des Lumières diffusent cette idée si clairement et simplement exprimée : rien de ce qui est humain n'est étrange ? C'est parce que le royaume de France doit s'imposer face à une civilisation hautement évoluée et qui lui fait de l'ombre. Michèle Longino arrive aussi à ce constat à la fin de son étude du *Bourgeois gentilhomme* :

Ce que l'on voit mis en scène dans la comédie de Molière n'est autre que l'acte de domination des Français sur les Turcs, à la fois arrogant et anticipatoire, mais qui, comme nous le prouve l'histoire, ne rester qu'un vœu ; et c'est plutôt l'imaginaire français du XVIIe siècle qui fut bel et bien colonisé par la culture d'un empire que la France aurait souhaité dominer.¹⁵³⁴

1529 *Ibid.*

1530 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte IV, scène 3.

1531 François Poullain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, Paris, J. Dupuis, 1673.

1532 Jean Martheilhe cité par Hélène Desmet-Gregoire, *Le Divan magique : L'Orient turc en France au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 56.

1533 Nicolas de Nicolay, cité par Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History*, *op.cit.*, p. 291.

1534 Michèle Longino, « Le "Mamamouchi" ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », *op.cit.*, p. 78.

L'Orient, incarné en grande partie par la Turquie et les États barbaresques, s'impose à la fois militairement, diplomatiquement et culturellement dans la période que nous étudions. La France a beau vouloir imposer son modèle, elle n'y parvient pas en Orient. Personne ne porte la perruque à Istanbul ou Ispahan. À l'inverse, l'orientomanie qui frappe Paris dans les années 1670-1680 montre que le modèle français se régénère au contact de l'Orient. Les pièces de notre corpus en sont le meilleur exemple et nous allons voir ce que leurs créateurs tirent de cette source d'inspiration pour renouveler les structures du théâtre. L'Orient suscite le désir, la séduction orientale opère malgré toute sa violence, la magnificence est objet d'une admiration sincère, même si elle est au service de la tyrannie. Comme Penthée dans *Les Bacchantes*, les spectateurs de Guénégaud veulent approcher le mystère dionysiaque oriental mais sans s'exposer à la transe. Mais la distance artificielle qui est censée les protéger de la culture de l'Autre ne les empêche pas de vouloir les imiter. Or, on ne peut qualifier de « barbare » ce que l'on souhaite s'approprier.

C'est un mécanisme que Claude Lévi-Strauss explique dans *Race et histoire* et qui provient d'une illusion liée à la distance. Il pose le principe suivant : plus une culture est éloignée, plus l'observateur la considère comme statique et archaïque car il n'en conçoit pas l'utilité. Plus une culture est proche, même si elle diffère de sa propre culture, plus il la considère comme dynamique et porteuse de progrès. Il oppose ainsi « histoire stationnaire », celles des populations coupées de sa propre culture et « histoire cumulative », celles des populations qui s'enrichissent mutuellement et avancent en s'inspirant du modèle culturel de l'Autre. L'Afrique, l'Extrême-Orient ou l'Amérique ne produisent pas encore des intrigues dans le répertoire de la Comédie-Française, mais cela va changer à partir du XVIIIe siècle, preuve que ces populations commencent à exister aussi comme modèles attrayants. Il faut donc que la culture de l'Autre ait une signification pour que la France se tourne vers elle. L'étude que nous avons faite de l'Orient comme contre-modèle mais aussi de l'Orient comme miroir nous démontre que ce monde constitue un apport véritable pour la société française.

La figure de l'Oriental change donc peu à peu chez ceux qui ont pris le temps de la découvrir dans la littérature viatique ou fictionnelle de l'époque : « Par-dessus toutes les contradictions et les différences de détail, il se dégagea cette idée que l'Oriental était un homme extrêmement sympathique, malgré quelques bizarreries de vie et d'étranges superstitions (...) »¹⁵³⁵. Rappelons tout de même que si le fils de Géronte et Scapin acceptent de monter sur la galère turque, c'est, selon le valet, parce qu'un « jeune Turc de bonne mine nous a invités d'y entrer, et nous a présenté la main (...) nous a fait mille civilités, nous a donné la collation (...) »¹⁵³⁶. La description s'éloigne de beaucoup du pirate sanguinaire et brutal. Mais quand la rançon est demandée, le Turc est loin d'être sot. Lorsque Géronte propose d'échanger Scapin contre Léandre, le valet répond : « vous

1535 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 52

1536 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte II, scène 7.

figurez-vous que ce Turc ait si peu de sens, que d'aller recevoir un misérable comme moi »¹⁵³⁷. Les Ottomans ont donc des qualités, qui se retrouvent aussi dans les relations de voyage : Belon insiste sur leur bonne santé (nous avons déjà relevé l'expression « fort comme un Turc » utilisée par Molière) qui provient de leurs habitudes frugales. Ils pratiquent le jeûne et ne boivent pas de vin avant le combat, ce qui leur permet d'y voir plus clair au moment de l'attaque. Ils se nourrissent de riz avec une poudre de viande ou d'une viande « grossière et moins délicate, [qui] rend aussi les Turcs plus forts et vigoureux, et moins délicats et douillets que nos Français »¹⁵³⁸ selon Villamont, tandis que Deshayes établit que « Quatre de leurs soldats ne mangent pas ce que fait un des nostres. »¹⁵³⁹ Leur attitude est également sobre : ils ne s'adonnent pas aux jeux d'argent et fuient toute forme de luxe et de frivolité :

Ils ne travaillent guères pour la vanité, et s'il y en a dans les habits, ce n'est que pour les femmes, encore est-ce plutôt par richesse que par ornement, frivole et superflu. Ils sont toujours fort honnêtement vestus, et quelques modes, dont ils changent pour la couleur et la taille des habits, elle n'est jamais, ny malaisée, ny malseante.¹⁵⁴⁰

C'est aussi ce que note Busbecq en 1646 lorsqu'il assiste à un défilé militaire : « Leurs vestemens n'estoient point faits de quelque mode extravagante (...) ». Ils se montrent plus honnêtes que les marchands français dans les échelles du Levant qui « acquièrent la réputation de tromper les Turcs dès qu'ils en ont l'occasion, au moment où les Anglais et les Hollandais gagnent progressivement leur confiance en traitant avec eux honnêtement » selon Michèle Longino¹⁵⁴¹.

L'intérêt de la période que nous étudions réside donc dans ce rapport paradoxal et ambigu à l'Orient. Il se crée un écart conséquent entre cette image globalement méliorative de l'Oriental qui apparaît çà et là dans les récits de voyage, et une certaine forme de rejet, favorisé par la volonté politique de disqualification de ce monde rival par la monarchie et les serviteurs du pouvoir. Dans toute la période que nous étudions, la tentative de réduction au Même se solde par un profond échec : l'absorption de l'Orient est impossible, son intégration l'est tout autant car il reste indomptable militairement et affiche une forme de mépris et même d'hostilité culturelle face au modèle européen, et français en particulier. Jusqu'en 1689, l'Orient continue à dessiner fièrement un autre fondement de civilisation, une autre voie, qui coexiste avec le modèle absolutiste, et le contredit. La disqualification de ce modèle ne réussit pas plus : l'orientomanie des années 1670-1680 prouve que la France se trouve irrémédiablement attirée par cet autre monde, terriblement séduisant.

1537 *Ibid.*

1538 Cité par Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History, op.cit.*, p. 301.

1539 *Ibid.*, p. 298.

1540 Du Loir cité par Clarence Dana Rouillard, *Ibid.*, p. 303.

1541 Michèle Longino, « Le "Mamamouchi" ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », *op.cit.*, p. 74.

B. L'ORIENT COMME LABORATOIRE

B.1. L'EXPÉRIENCE INTERDITE DU DÉSIR

B.1.1. L'ŒIL DU PRINCE ET LA PULSION SCOPIQUE

Dans la cosmologie grecque, l'origine du monde remonte au moment où le « vide », « l'invisible », devient visible. La lumière divine sort les objets de l'informe et leur donne leur existence. De même au théâtre, c'est l'éclairage qui fait exister tout ce qui est sur scène pour le spectateur. Il y a donc un enjeu fort pour ce dernier à différencier ce qui est visible et ne peut pas être vu. L'œil fonctionne par sélection, par cadrage, au théâtre. Il est impossible de tout voir sur scène, surtout dans cet espace empêché où de nombreux obstacles parasitent le désir de voir ce qui se joue.

Selon Sigmund Freud, dans le réel, empêcher le regard conduit à un phénomène de castration pour l'observateur, frustré sexuellement. Or toute la rhétorique visuelle du sérail repose sur ce jeu d'exposition et de disparition. L'espace du sérail ne se montre pas, il se dérobe. C'est en cela qu'il inquiète l'œil européen, et qu'il attire à la fois, par un procédé érotique bien connu. Il faut donc supprimer l'angoisse en remplissant les blancs et en comblant le silence insoutenable de l'Orient. Là réside aussi « l'inquiétante étrangeté » car, selon Freud, l'« *unheimliche* » est ce qui n'est pas familier, la part sauvage, ce qui n'est pas encore « passé par l'acte domestique et civilisateur d'une œuvre modélatrice... »¹⁵⁴². Ici encore, l'écho avec ce que nous avons trouvé sur le « Barbare oriental » est significatif : le théâtre classique tente par son action « modélatrice », normative, de faire disparaître l'inquiétante étrangeté de ce monde, mais n'y parvient pas : quelque chose subsiste et échappe au contrôle des autorités. C'est cette part irréductible qui constitue le sérail comme espace utopique du désir. Un désir de voir, avant tout.

Le concept de « pulsion scopique » a évolué de Freud à Lacan. Mais l'idée est la même : pour Freud, qui utilise les concepts de « *Schaulust* » ou plaisir de regarder, puis de « *Schautrieb* » ou pulsion de voir, la « scopophilie » consiste au plaisir de dominer l'autre par le regard. C'est ce « mauvais œil » duquel le voile musulman doit protéger les femmes en théorie. C'est aussi celui du spectateur du parterre qui couve fièrement du regard les plus grands souverains de l'Orient. Pour Lacan, voir c'est nécessairement perdre quelque chose qui échappe toujours à l'œil. Ce quelque chose, c'est moi en tant que sujet regardant au moment où j'observe. Il ne faut plus appartenir à l'objet observé pour jouir du plaisir de l'observer. C'est la posture du voyeur : « il est là "à regarder par le trou de la serrure", il est pur sujet spectateur, absorbé par le spectacle, inoccupé de soi-même »¹⁵⁴³. C'est aussi la posture du spectateur de Guénégaud devant *Bajazet* :

1542 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 222.

1543 Jacques-Alain Miller, « Note sur la honte », in *La Cause freudienne*, juin 2003, n°54, p. 9. Cette citation et les suivantes sont tirés d'un article en ligne de Valérie Pera-Guillot, *Le regard et ses objets dérivés*, publié

« ce regard que je rencontre (...) est, non point un regard vu, mais un regard par moi imaginé au champ de l'Autre »¹⁵⁴⁴. Le plaisir consiste justement à être là sans être vu, auquel cas le sujet ressent soudain de la honte : « c'est que l'autre le surprend, lui, le sujet, comme tout entier regard caché »¹⁵⁴⁵. Mais le moment de honte ne vient pas. *Bajazet* est une pièce de la non-réciprocité : alors que le regard voyeur se construit dans un jeu entre voir et être vu, tout le dispositif du sérail se construit sur un regard non-rendu, qui reste au premier stade, sans intervention de l'Autre qui me constitue comme sujet regardant. « Ce qu'on regarde, c'est ce qui ne peut pas se voir. », écrit encore Lacan et ces paroles s'ajoutent à tout ce que nous avons déjà dit sur le sérail comme espace interdit à l'œil.

C'est le regard d'Amurat, le sultan invisible. Sabine Gruffat, dans un article intitulé « *Bajazet* ou les perversités de la médiation », écrit :

Le sérail reste sous l'étroite surveillance de l'œil du maître qui voit tout en demeurant toujours invisible, qui prétend régir depuis Babylone les destinées de ses sujets. S'il n'apparaît jamais sur scène, il est au cœur de toutes les conversations, de toutes les préoccupations et représente une menace constante et pesante qui accentue l'atmosphère déjà oppressante des lieux. À deux reprises, il envoie ainsi un esclave réclamer la tête de Bajazet et ces interventions ponctuent la temporalité de la tragédie comme autant de rappels à l'ordre et à la soumission.¹⁵⁴⁶

Son absence pendant toute la pièce lui donne une sorte d'ubiquité et d'omniscience quasi-divine. Le seul regard admis est donc celui de contrôle, de surveillance. L'équivalent de « l'Œil absolu » du despote serait aujourd'hui le drone, « la matérialisation du fantasme de Tout Voir, pulsion scopique déchaînée fondue dans le métal »¹⁵⁴⁷. Le drone n'existe pas comme entité définie (on ne connaît pas son propriétaire) mais est reliée à un œil assoiffé d'images, anonyme et omniscient. Orcan, personnage satellite n'existant qu'en coulisses, est cette entité omniprésente et dangereuse, grâce à qui Amurat met fin au désordre de la situation, à distance, tout en restant totalement invisible. Dans le palais de Topkapi, le sultan seul peut voir sans être vu, grâce à un dispositif de panneaux dont nous avons déjà parlé qui lui permettent d'épier ses conseillers et ministres du divan. Le sérail dans sa structure spatiale et symbolique correspond donc bien au *panopticon* de la société de contrôle analysée par Foucault dans *Surveiller et punir*. Le spectateur est lui-même placé par la fiction dans la position la plus confortable qui soit pour vivre cette expérience de surveillance totale. Même le public du parterre accède à cette place – ô combien valorisante – du souverain qui sait tout, voit tout, mais n'est pas là. Le monde qu'il regarde paraît dans une incroyable simplicité, rendu entièrement explicable et compréhensible par le discours

sur le site de l'UFORCA, [En ligne], URL: https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2016/10/5_-VPG.pdf (Consulté le 8/08/2020)

1544 Jacques Lacan, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », in *Le Séminaire*, livre XI, p. 79.

1545 Ibid, p. 166.

1546 Sabine Gruffat, « Bajazet ou les perversités de la médiation », in *Présence de Racine*, actes du colloque du 22 octobre 1999, Lyon, CEDIC, Tome 16, 2000, pp. 121-130.

1547 Gérard Wajcman, « Œil de guerre », in *La psychanalyse à l'épreuve de la guerre*, Paris, Berg international, 2015, pp. 213-227.

théâtral qui encadre la puissance orientale. Pierre Martino insiste sur cette volonté de construire un monde en boîte, que le spectateur peut comprendre :

Ainsi fut mise à la portée de tous une image de l'Orient, bien déformée, il est vrai, par son passage à travers de multiples intermédiaires, mais d'une simplicité et d'une généralité si commodes qu'elle était parfaitement intelligible.¹⁵⁴⁸

Parce qu'il n'appartient pas au sérail, le spectateur domine un monde dominé : il est donc placé à un niveau encore supérieur à celui du sultan invisible et omniscient, une position équivalente à celle de Dieu. C'était à en croire Silène le plus grand bien que l'on puisse souhaiter : de n'être jamais né, de n'être/naître pas. Le théâtre offre une possibilité au spectateur qui entre dans la posture de pur observateur (ce qui n'est jamais acquis, il est vrai dans la salle de Guénégaud). Il se nourrit comme un enfant en bas âge de ce que la scène lui donne, sans avoir à agir comme les personnages de la fiction. Il sort du rapport de nécessité pour entrer dans le plaisir gratuit de la contemplation, la jouissance tranquille du péril ottoman :

La jouissance propre de l'œuvre littéraire est issue du relâchement de tensions siégeant dans notre âme. Peut-être même le fait que le créateur littéraire nous met en mesure de jouir désormais de nos propres fantaisies, sans reproche et sans honte, n'entre-t-il pas pour peu dans ce résultat.¹⁵⁴⁹

Le spectateur ne fera rien, ne pourra rien faire pour sauver Bajazet, cet homme est condamné. Mais il reste à observer chaque instant qui le conduit au trépas, comprendre les mécanismes de sa chute, perdre sans perdre, par procuration et sans prendre part au monde qui défile sous ses yeux. Nous ne voudrions pas être à la place du héros, nous voulons tout simplement le voir en action. Comme un spectacle de marionnettes puisque ce monde incommensurable s'offre, en réduction, à notre appréciation. C'est finalement l'angle que le spectateur est poussé à adopter car c'est là qu'il peut vivre la toute-puissance du désir.

B.1.2. L'ACTE TRANSGRESSIF ET SON OBSERVATION

Le sérail est profondément obscène, c'est-à-dire qu'il contient des réalités qui doivent demeurer hors-scène. C'est pourtant ce monde intime que Racine nous propose d'observer, comme des voyeurs invisibles. En faisant coïncider ces deux espaces, intime et public, Racine nous renvoie à l'origine de ce qu'est la scène, la *skènè*, qui veut dire en grec « tente » ou « cabane », partie limitée de l'énorme surface occupée par le *proskenion* et l'*orchestra*, exposée à la vue de tous dans la tragédie grecque. La *skènè* est une petite pièce où les comédiens entrent pour se changer. Elle n'est donc pas destinée au regard du public, mais c'est un lieu d'intimité : elle aussi est obscène. Comment expliquer que la *skènè* ait fini par supplanter l'espace ouvert de l'*orchestra* ? Les comédiens faisaient parfois entendre des bruits suggestifs depuis cet espace caché pour faire deviner aux spectateurs l'action qui s'y déroulait, comme la mise à mort d'Agamemnon ou la

1548 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 136.

1549 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, op.cit., p. 46.

mutilation d'Œdipe. Il faut croire que l'évolution du théâtre public au théâtre privé réduit l'espace à voir et privatise aussi l'action dramatique. Les spectateurs privilégiés qui payent pour voir, alors que le spectacle était auparavant gratuit, ont la satisfaction d'être introduits dans un espace réservé où ils ont une vue directe sur la scène, lieu des passions les plus secrètes et les plus condamnables. Que cet espace secret soit devenu le cadre du spectacle nous porte à considérer que Racine, en plaçant le spectateur face à un endroit inaccessible, le sérail, ne retrouve que l'origine de la *skènè*, lieu de l'interdit scopique. Ce glissement du public vers le privé correspond à la transgression de la première cour à la troisième cour du palais ottoman :

Plus qu'un cadre ou un décor, le sérail est, par excellence, le lieu tragique. Fermé par définition à tout regard étranger, domaine exclusif d'un seul être, il n'est le paradis de la jouissance que parce que l'interdit le cerne de toutes parts. Le seul lever de rideau de *Bajazet* est donc déjà transgression, et rend le spectateur complice, avant même qu'il en soit témoin, du drame inévitable que déclenche le vizir Acomat, accompagné d'Osmin, en pénétrant dans ce lieu, et en y prenant la parole. Peu importe ce qui sera fait ou dit dans la suite, peu importe l'intention de tel geste ou le sens de tel mot, il suffit qu'on ait osé franchir son seuil, qu'on soit là présent et qu'on se mette à parler, pour que le crime soit perpétré et que la tragédie soit nouée, qui ne peut s'achever que dans le sang. C'est pourquoi *Bajazet*, de toutes les tragédies de Racine, est sans doute, la plus intensément, la plus continûment tragique : pas un mot, pas un geste qui ne transgresse l'interdit premier, qui ne répète le crime et ne mérite la mort.¹⁵⁵⁰

L'entrée dans le sérail est déjà un acte de « transgression » en soi qui rend « complice » le spectateur, placé dans l'espace du désir. Le tragique s'y déploie parce que la faute doit être payée par un sacrifice, qui est celui du héros, le double du spectateur, comme nous l'avons vu. L'acte de *spectation* devient crime. Mais le spectateur apprécie cette observation à distance. Même s'il ne voit pas grand-chose, tout ce qu'on lui présentera aura ce goût sulfureux de l'interdit. Il s'abreuve de paroles volées et de gestes inconvenants pour des princes.

Étymologiquement, l'acte de transgression correspond à un dépassement de la limite interdite. Celle du sérail semble finalement bien poreuse dans les contes galants du XVIIe siècle, mais aussi dans la réalité de l'époque, si l'on en croit Pierre Martino qui évoque « les harems où, disait-on, les voyageurs français étaient accueillis avec un empressement très flatteur. »¹⁵⁵¹ Ici encore, l'information est à prendre avec prudence car on ne sait qui dit cela et on pourrait se dire que c'est surtout par la répétition des scènes d'infiltration au sérail par un élément étranger dans la littérature romanesque que ce motif est devenu un topos narratif, et peut-être une rumeur infondée. Comme Jean Préhac dans *Le Prince esclave* (1688) l'écrit : « Malgré les grandes précautions du Grand Seigneur, & l'apparente férocité des Eunuques, il se passe toujours quelque galanterie secrète dans le Serrail »¹⁵⁵².

Le jeu galant est donc de trouver la faille du système pour entrer dans le sérail, comme Lélie dans *L'Étourdi* ou Adraste dans *Le Sicilien*. Hali annonce au maître du sérail, Dom Père :

1550 Alain Grosrichard, *Structure du Sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, op.cit., p. 154.

1551 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 243.

1552 Marie-Christine Pioffet, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVIIe siècle », op.cit., p. 13.

HALI.

Nous l'aurons, malgré vous.

DOM PÈDRE.

Comment, coquin...

HALI.

Nous l'aurons, dis-je, en dépit de vos dents.

DOM PÈDRE.

Si je prends...

HALI.

Vous avez beau faire la garde : j'en ai juré, elle sera à nous. (...) C'est nous qui vous attraperons : elle sera notre femme, la chose est résolue. Il faut que j'y périsse, ou que j'en vienne à bout.¹⁵⁵³

Le défi est stimulant pour les héros comme pour le spectateur ou le lecteur. C'est un jeu où l'amant déploie toutes les ruses et inventions pour parvenir à ses fins :

Je scai bien que le Sérail est un lieu presque Inaccessible, & que le péril d'y entrer, d'y être & d'en sortir, n'est guères moins inévitable ; mais j'aime Elimaïs, & quoi qu'il me puisse arriver, je suis resolu de tenter toutes sortes de moïens pour la voir & pour l'attendrir.¹⁵⁵⁴

Le Prince de Sinople déclare dans la même nouvelle : « quand on est fort amoureux (...) l'esprit qui agit pour le plaisir du cœur devient plus ingénieux ». C'est donc un rituel héroïque et sensuel de trouver le moyen d'entrer dans la place forte, au péril de sa vie. La difficulté augmente le plaisir de l'amant, une fois qu'il a rejoint celle qu'il aime.

La limite est toujours à la fois indépassable et à dépasser. Dans les contes, à la fois les contes de fées et les contes pour adultes, l'interdit est toujours posé pour être transgressé et l'Orient devient un espace à la fois fermé par ses pratiques jugées archaïques et une invitation à tous les excès, une fois la limite franchie. Les pièces de notre corpus, à bien y regarder, approchent des cas de transgression, qui sont toujours effleurés pour éviter que la bienséance ne soit contrariée. Les comédiens et les dramaturges savent qu'il y a des censeurs aux aguets, prêts à bondir. Mais certaines scènes explorent de profonds tabous de la société occidentales.

Nous n'évoquerons que très brièvement les cas de domination et de contrainte que nous avons déjà étudiés dans une précédente partie sur l'héroïne sacrifiée¹⁵⁵⁵. Roland Barthes avait déjà établi que la structure des pièces de Racine reposait sur un schéma récurrent : A a tout pouvoir sur B et l'aime mais B ne l'aime pas. Dans ce schéma, c'est la contrainte par la menace d'une punition violente qui va être utilisée par A pour soumettre B à ses désirs. Une réplique d'Hyarbas, le roi de Gétulie qui veut épouser Didon mais n'obtient que son rejet, résume toute la perversité de ce jeu de domination : « Je la posséderay comme une esclave infame, / Puisqu'elle a desdaigné la qualité de femme »¹⁵⁵⁶. Le prince éconduit adopte une forme de cruauté vis-à-vis de celle qu'il aime, qu'il souhaite soudain rabaisser et déshonorer en la faisant passer de femme à esclave. Dans la

1553 Molière, *Le Sicilien*, Scène 8.

1554 Extrait des *Mémoires du Serrail de Mme de Villedieu*, 1670, cité par Marie-Christine Pioffet, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVIIe siècle », *op.cit.*, p. 14.

1555 Voir deuxième partie, p. 384 et suivantes.

1556 François de Boisrobert, *La Vraie Didon*, *op.cit.*, Acte IV, scène 2.

comédie, citons une tirade de Sganarelle dans *Le Mariage forcé* qui exprime ce désir de possession totale de la femme :

SGANARELLE.

Hé bien ! ma belle, c'est maintenant que nous allons être heureux l'un et l'autre. Vous ne serez plus en droit de me rien refuser ; et je pourrai faire avec vous tout ce qu'il me plaira, sans que personne s'en scandalise. Vous allez être à moi depuis la tête jusqu'aux pieds, et je serai maître de tout : de vos petits yeux éveillés, de votre petit nez fripon, de vos lèvres appétissantes, de vos oreilles amoureuses, de votre petit menton joli, de vos petits tétons rondelets, de votre... ; enfin, toute votre personne sera à ma discrétion, et je serai à même pour vous caresser comme je voudrai. N'êtes-vous pas bien aise de ce mariage, mon aimable pouponne ?¹⁵⁵⁷

À la manière d'un sultan, le tyran domestique s'octroie un droit total sur le corps de sa future femme Dorimène, dont les appétences n'entrent que bien peu dans la perspective libidineuse de Sganarelle : le corps de la femme est débité en morceaux pour le seul plaisir masculin. Le mariage devient donc ce sérail légal en Occident qui permet au mari de réaliser tous ses désirs sans que sa femme puisse « rien refuser ». On sait que Molière se plaît en fait à inverser les rôles dans la suite de la pièce, en enfermant le futur mari, déjà par avance cocu, dans l'obligation du mariage déshonorant. Mais l'expression du désir masculin reste prédatrice dans les deux exemples présentés et dans un grand nombre de pièces du corpus où la femme ne s'appartient plus et doit se soumettre aux fantasmes du despote.

Plus transgressive peut-être est la question des interdits sexuels comme l'homosexualité ou l'inceste. L'anormalité de l'attirance des souverains mûrs ou des vieux barbons pour de jeunes personnes constitue déjà une étrangeté : Rodogune a séduit le père dans le passé et se trouve l'objet disputée par les deux fils. De même dans *Mithridate*, Monime est prise dans le même triangle de désir : Xipharès et Pharnace s'opposent tandis que Mithridate la contraint au mariage. Artaxerce entre en rivalité avec son fils Darius pour l'amour d'Aspasie.

Souvent, c'est le quiproquo qui permet au dramaturge d'amener un moment de quasi-transgression. Un personnage ignore l'identité réelle d'un autre et s'approche de la faute comme dans *Héraclius, empereur d'Orient* où le personnage éponyme doit épouser Pulchérie, qui est en réalité sa sœur. Alors que leur liaison menace l'ordre naturel, Léontine finit par révéler sa vraie identité à Héraclius. Le crime est évité de justesse. Mais Pulchérie et Martian ne sont pas mis au courant et se croient frère et sœur alors qu'ils s'aimaient auparavant. Un échange au début de l'Acte III fait reparaître le spectre de l'inceste : « Ah ! S'il m'était permis de ne pas me connaître, / Qu'un si charmant abus serait à préférer / À l'âpre vérité qui vient de m'éclairer ! »¹⁵⁵⁸, lance Martian, presque déçu de savoir ce qu'il croit être la vérité. Pulchérie, quant à elle, accepte de se marier avec Héraclius, qu'elle prend pour Martian pour éviter qu'on la soupçonne d'un reste d'amour pour son frère :

1557 Molière, *Le Mariage forcé*, Scène 2.

1558 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte III, scène 1.

PULCHÉRIE.

Ne pouvant être à vous, je pourrais justement
Vouloir n'être à personne, et fuir tout autre amant,
Mais on pourrait nommer cette fermeté d'âme
Un reste mal éteint d'incestueuse flamme.¹⁵⁵⁹

Par la suite, Héraclius propose à sa vraie sœur de « vivre en frère et sœur sous un feint hyménée »¹⁵⁶⁰ pour tromper Phocas. Les trois personnages, dans le brouillage de leur propre identité, se rapprochent donc plusieurs fois dangereusement de l'inceste sans le commettre en acte, mais peut-être en pensées.

Dans *L'Étourdi*, Célie a pour prétendant Andrès qui est en réalité son frère et Trufaldin, qui est son père :

MASCARILLE.

Par la confession de votre Égyptienne,
Trufaldin maintenant vous reconnaît pour sienne ;
Andrès est votre frère ; et comme de sa sœur
Il ne peut plus songer à se voir possesseur,
Une obligation qu'il prétend reconnaître,
A fait qu'il vous obtient pour épouse à mon maître (...) ¹⁵⁶¹

La révélation finale permet de disqualifier les deux amants pour laisser le champ libre à Lélie et tout le monde oublie la gêne de cet amour doublement incestueux qui a été heureusement évité à temps. Dans *Le Parasite*, c'est sur le mode du déguisement que se joue un rapport incestueux sur scène puisque Lisandre se fait passer pour Sillare, le frère disparu de Lucinde. Mais celui-ci, trop excité à la vue de celle qu'il aime, fait des caresses bien trop appuyées et ambiguës pour une situation de retrouvailles fraternelles. La scène est comique mais a de quoi déranger, si l'on ne connaît pas l'identité réelle des personnages.

On sait que les liaisons au sein d'une même famille étaient acceptées, en Orient comme en Occident : dans *Astrate, roi de Tyr*, Agénor doit au départ épouser sa cousine Élise sans que cela choque quiconque. Mais l'inceste remue un tabou bien plus profond. Dans *Œdipe en monarchie*, Christian Biet analyse le problème que pose l'inceste dans la société de l'Ancien Régime. La prohibition de cette pratique sépare l'homme de la sauvagerie de l'animal car elle est conçue comme contre nature, rapprochant un fils en âge de procréer d'une mère qui ne peut déjà plus donner la vie¹⁵⁶². Mais cela n'empêche pas de l'évoquer sur scène :

L'inceste est ainsi un interdit naturel humain, soumis à la reconnaissance par l'homme de la loi naturelle que Dieu lui dévoile ou à la formulation par l'homme d'une loi naturelle dont l'universalité prouve la naturalité. (...) Jamais il n'est excusable parce qu'il choque naturellement la nature. Négation de la nature humaine, c'est son existence dans le mythe, dans la fiction et dans la réalité du monde, confrontée à son caractère fondamentalement non-naturel et à l'interdit que pose la loi, qui attire et révolte les auteurs. Décrire, raconter ce qui ne doit pas exister, quitte à le condamner, quoi de plus fascinant pour la littérature ?¹⁵⁶³

1559 *Ibid.*

1560 *Ibid.*, Acte V, scène 5.

1561 Molière, *L'Étourdi*, Acte V, scène 8.

1562 Christian Biet, *Œdipe en monarchie*, *op.cit.*, p. 392 et suivantes.

1563 *Ibid.*, p. 399.

Pour reprendre le parallélisme de la formule de Lacan : ce qu'on dit, c'est ce qui ne peut pas se dire. Voilà l'acte transgressif qui jaillit à la fois dans le travail d'écriture du dramaturge et de réception du spectateur. Tous deux acceptent d'imaginer ce que la décence proscriit. La sexualité est toujours évoquée à demi-mot : comme quand Santillane demande aux pirates turcs si chacun « a pris » de sa femme ou imagine qu'elle est en train d'apprendre « comme l'on fait des cocus en Turquie » au moment où il parle, quand Gusman parle de la poitrine et de tout le corps de Léonor, quand Santillane se résout à céder sa femme au Turc et déclare : « Il vaut mieux la prêter et s'en faire un ami »¹⁵⁶⁴.

Dans la tragédie, c'est la question du genre qui est traversée par *Zaïde* de Jean de La Chapelle. Sans appliquer des questions contemporaines – nécessairement anachroniques – à une œuvre du XVIIe siècle, on peut s'étonner de la licence que prend son auteur lorsqu'il construit son intrigue. L'amour impossible est souvent le moteur de la tragédie, mais la brouillage des identités appartient plutôt à la comédie, comme nous l'avons vu dans *L'Étourdi* ou *Les Fourberies de Scapin*. Ici, c'est le statut de Zulemar qui entraîne une série de complications à la cour de Grenade : Zulemar est le nom emprunté par Zaïde pour pouvoir tenir une place auprès du roi. Son père a caché son sexe véritable en le faisant passer pour un homme pour que la lignée des Zegriss ne soit pas affaiblie face aux rivaux Abencérage. De ce fait, Zaïde est aimée par Fatime, alors qu'Alamir et le sultan Abderamen se disputent cette dernière. Pour complexifier ce schéma amoureux, Zaïde aime son ennemi Alamir, ce qui est presque plus inacceptable :

ABENDAX.
Surpris, confus, troublé de ce déguisement,
À peine je reviens de mon étonnement.
Qu'entends-je ! Zulemar est une fille ! Elle aime !
Hé qui ? Quel est l'objet de son amour extrême !
Grands Dieux ! C'est Alamir l'ennemi des Zegriss !
Avez vous oublié ses injustes mépris ?
Ne vous souvient-il plus de la haine d'un père,
Songez qu'elle doit être en vous héréditaire.¹⁵⁶⁵

Le trouble d'Abendax reflète certainement celui du spectateur : le déguisement et le mensonge sont un premier coup de théâtre, puis la passion arrive juste après, rendant la situation très complexe.

Pour le spectateur, deux modes de réception de la pièce s'imposent : il adopte d'abord la vision de Zaïde, puisqu'il est mis dès la première scène dans la terrible confidence :

ZULEMAR.
(...) Apprends donc de mes jours le secret déplorable,
Au milieu des honneurs, dont tu vois qu'on m'accable,
Parmi tant de grandeurs, sous ces titres pompeux,
Qui semblent relever le nom de mes aïeux,

1564 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte III, scène 4.

1565 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte I, scène 1.

Et soutenir l'espoir d'une illustre famille ;
Enfin sous cet habit tu ne vois qu'une fille.¹⁵⁶⁶

Le spectateur conçoit le déshonneur qui guette l'héroïne et sa famille si sa véritable identité est connue. La suite de la tragédie va la conduire au dilemme : sauver celui qu'elle aime ou conserver son secret :

ABENDAX.
(...) Quelle honte ! Et le Roi pour comble de malheur,
Apprenant votre sort verra-t-il sans douleur,
Qu'il a mis ses secrets dans le sein d'une fille,
Vous êtes tout l'espoir d'une illustre famille ;
Songez, si vous parlez dans quel triste embarras...

ZULEMAR.
Mais Alamir se perd si je ne parle pas (...) ¹⁵⁶⁷

Le roi a bien mal placé sa confiance puisqu'il a accordé une position de conseiller à une « fille ». Ce rappel n'est pas anodin : il replace la transgression dans son contexte traditionnel, dans un monde où les femmes n'ont aucune place dans le gouvernement de la chose publique. Et pourtant, Zulemar n'a jamais démérité, ce qui laisserait entendre qu'une conseillère s'en tire tout aussi bien qu'un conseiller. L'inégalité des rapports entre les femmes et les hommes est associée à cet univers oriental et il y a quelque chose de véritablement risible, de l'ordre de la comédie, à penser que tout le monde ignore l'identité de Zaïde depuis si longtemps. Le vêtement ample des Mores a permis de laisser régner la confusion, et ces Orientaux ont de toute façon des manières bien « féminines »... Voici peut-être ce que peuvent se dire les spectateurs français face à cette ouverture.

Mais le deuxième niveau de lecture du spectacle est bien plus indécent. En se positionnant à la place des autres personnages, le spectateur comprend que le jeu devient dangereux : Fatime aime une autre femme, Alamir est couvé des yeux par ce qu'il croit être un homme ! Même si les comédiennes et comédiens restent probablement sobres dans leur façon d'interpréter leur rôle, la passion doit se lire et s'entendre dans les scènes entre Fatime et Zulemar ou Zulemar et Alamir. La présence sous-jacente de l'homosexualité – un tabou encore plus fort du fait qu'elle est monnaie courante à la cour de Versailles, et non plus de Grenade – rend chaque scène particulièrement troublante, où la faute est presque commise, comme l'inceste qui guettait à tout moment Pulchérie et Héraclius dans la pièce de Corneille. Le plaisir transgressif est de conserver l'ambiguïté jusqu'au bout, de jouir jusqu'à la fin de cette situation intenable et ce n'est qu'à l'Acte V, et dans les dernières scènes que le roi est informé de l'identité de Zaïde qu'il allait mettre à mort pour l'empêcher d'épouser Fatime. L'inversion des sexes et la transgression qui en découle prend fin et tout semble se régler en quelques vers, l'ambiguïté disparaît, le roi se réjouit de ne plus avoir pour concurrent qu'une femme, qui élimine également son autre rival en se mariant avec le général

1566 *Ibid.*, Acte I, scène 2.

1567 *Ibid.*, Acte II, scène 6.

Alamir. Mais cela n'efface pas ce qui s'est joué au sérail : dans l'espace oriental, le féminin devient le masculin, le faux devient le vrai et le spectateur assiste sur la scène classique à un brouillage chaotique qui tient lieu de système politique et sentimental. Dans la parenthèse de la pièce, l'interdit peut donc prendre place et permettre au spectateur d'entrer dans ce monde qu'il ne connaît pas et qui l'attire. Le même brouillage avait lieu dans *Les Bacchantes* quand Penthée assiste au rituel sacré déguisé en femme. Pour Vernant, les habitants de Thèbes sont sous l'emprise dionysiaque mais sans en pouvoir ressentir l'extase :

Sous l'emprise du délire dont Dionysos les aiguillonne elles ont, au grand scandale des mâles, rejeté leur mentalité ancienne, abandonné leurs habitudes de jeunes filles ou de matrones ; pourtant, elles ne connaissent pas le bonheur de l'extase, la joie d'une communion intime avec le dieu. (...) Faute de réellement connaître Dionysos, de le "voir" au cours de la transe, quand elles reviennent à elles après la crise, c'est comme si rien ne s'était produit.¹⁵⁶⁸

Peut-on dire la même chose des spectateurs de Guénégaud ? Sont-ils questionnés par le changement de sexe de Zaïde ou mettent-ils à distance l'expérience transgressive en la laissant dans le domaine de l'Autre ? Il sera difficile d'affirmer quoi que ce soit mais le moment transgressif existe néanmoins dans la fiction, il existe au sein d'un espace réel contrôlé moralement et politiquement par des valeurs normalement inflexibles et qui ne tolèrent pas la concurrence.

L'espace du sérail devient, une fois ouvert au regard du lecteur, un terrain d'exploration de tous les excès dans les romans galants et libertins au XVIIe siècle, puis pornographiques et scabreux au siècle suivant¹⁵⁶⁹. Au théâtre, bien sûr, la sexualité ne peut pas prendre place de manière aussi explicite. Mais la recherche du consentement de l'esclave au mariage cache, selon Pierre Martino, une demande bien plus sensuelle :

Là encore la tentative originale de Racine a été gênée par les habitudes du théâtre français ; une certaine pudeur de la scène y a souvent altéré, du moins à l'apparence, le vrai caractère des sujets : c'est (...) de mariage que Roxane parlera à Bajazet : mais sous la pompe un peu solennelle de ces mots, il s'agit de sentiments violents, point soucieux des convenances, pour lesquels le poète quelquefois a su trouver une expression brutale.¹⁵⁷⁰

Dans la nouvelle de Segrais, on sait bien que la sultane ne cherchait en aucun cas le mariage : c'était le désir charnel qui l'animait pour le jeune Bajazet. Mais les comédiennes n'étaient pas dupes et connaissaient cette dimension du personnage puisque Mademoiselle Clairon recommandait aux jeunes actrices qui voulaient interpréter le rôle : « Défendez-vous de toute expression touchante. L'air du désir est la seule marque de sensibilité qu'on doit apercevoir dans vos yeux. »¹⁵⁷¹ Le mariage, qui constitue un objectif important dans toutes les pièces, comédies ou tragédies, de notre corpus, est même contredit par le désir tout-puissant. Dans *La Fausse Turquie*,

1568 Jean-Pierre Vernant, « Dionysos masqué », *op.cit.*

1569 Pierre Martino nous en donne plusieurs exemples dans son essai, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 176 et suivantes.

1570 *Ibid.*, p. 205.

1571 Cité par Pierre Martino, *Ibid.*

Santillane l'apprend à ses dépens puisque Léonor est démarierée pour entrer dans le sérail du faux sultan, joué par Gusman :

SANTILLANE.

À la fin, à la fin, la rage me surmonte.

Quoi ! me démarier ! Qui diable vous enjoint

De nous ôter un corps à notre corps conjoint ?¹⁵⁷²

Le caractère sacré de l'alliance qui se fait devant Dieu est nié et même moqué par le Turc qui impose ses désirs aux deux Espagnols sans tolérer la moindre remarque. Opposée à la stabilité du mariage, la polygamie, qui est inscrite dans les règles religieuses coraniques, fascinait les Français à l'époque :

Tout était permis en ces pays d'Asie ; la religion d'ailleurs enseignait que c'est péché de résister à l'amour. Combien l'imagination galante des Français devait s'exciter à de tels récits ! La polygamie, loi religieuse, était là pour les consoler des désillusions possibles ; ils pouvaient recommencer plusieurs fois et renouveler, selon leurs désirs changeants, la recherche de leur idéal amoureux.¹⁵⁷³

On apprend dans *Les Fourberies de Scapin* que Géronte, qui n'est pourtant pas musulman, a eu deux femmes¹⁵⁷⁴. Antoine aussi d'ailleurs dans la tragédie *Cléopâtre* de Jean de La Chapelle, et César, dans *La Mort de Pompée*, où la Cléopâtre de Pierre Corneille espère que « le divorce, aujourd'hui si commun aux Romains » pourra libérer son amant de sa femme Calpurnie. L'Orient met donc à bas les carcans moraux et les structures sociales qui assurent la stabilité amoureuse. Edward Saïd écrit au sujet de l'époque de Flaubert des propos qui peuvent tout à fait s'appliquer au XVIIIe :

Pour l'Europe du XIXe siècle, avec son "embourgeoisement" croissant, la sexualité s'est institutionnalisée dans une mesure très considérable. D'une part, il n'y a rien qui ressemble à une sexualité "libre", et, de l'autre, la sexualité, dans la société, met en jeu un réseau d'obligations légales, morales, politiques et économiques même qui sont d'une espèce minutieuse et certainement encombrantes.¹⁵⁷⁵

La solution, pour les écrivains comme Gustave Flaubert, est de voyager pour trouver « une sexualité d'un type différent, peut-être plus libertine, et moins chargée de péché ». Saïd utilise une analogie très intéressante pour qualifier l'attitude de Flaubert en Orient : il le rapproche de la figure de Saint-Antoine qui a « une répugnance intérieure à entrer dans ce qu'il voit et à y participer », « un homme pour lequel la réalité est une série de livres, de spectacles, de reconstitutions historiques qui se déroulent sous ses yeux comme des tentations. »¹⁵⁷⁶ Saint-Antoine et Flaubert sont tout simplement des spectateurs de la tentation orientale. Le XVIIIe ne permet pas aussi facilement de voyager et on se souvient avec quelle pudeur des voyageurs

1572 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 6.

1573 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIIe et au XIXe siècle*, op.cit., p. 67.

1574 Sylvestre évoque « la fille que le seigneur Géronte a eue d'une seconde femme qu'on dit qu'il a épousée à Tarente. », à l'Acte I, scène 2.

1575 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, op.cit., p. 331.

1576 *Ibid.*, p. 328.

comme Chardin reçoivent la sensualité de certains spectacles persans qui effacent dans les gestes des corps la séparation entre la fiction et la réalité. C'est au théâtre que le spectateur trouve, dans le sérail scénique, un monde où le désir se vit sans ressentir le poids du péché, sans devoir faire face à la morale, sans prendre part à l'action licencieuse. La *catharsis* qui devait avoir lieu pour purger le public de ses mauvaises pensées ne jouent plus, puisque l'interdit continue d'attirer. Le désir se déploie en toute liberté dans une exploration frénétique, qui ne paraît néanmoins que très rarement sur scène, par exemple dans le cas de Soliman, qui est à la fois lié à Roxelane et veut prendre pour épouse Célonide. Dans les autres pièces, le despote est étrangement monogame et même obsédé par une seule femme, retrouvant le schéma galant occidental. Le vrai despote ne connaît pas de limite à son désir. Mais il doit pour cela rester au sein du lieu de la transgression, le sérail. Ainsi, frustré par le refus de Léonor, le pseudo-sultan de *La Fausse Turquie* retourne dans l'espace du désir absolu pour se consoler :

GUSMAN.

De détalier qu'on prenne donc la peine.

Fabrice, faites-les partir et promptement ;

Je vais dans mon sérail m'ébaudir un moment.¹⁵⁷⁷

B.1.3. LE DÉSIR ABSOLU

L'exploration des désirs interdits est donc timide mais commence à exister en cette fin de XVIIe siècle. Le théâtre favorise cette exploration car il met sur scène des personnes de haut rang. C'est dans les classes supérieures que l'on prend le plus facilement des libertés avec la religion ou les bonnes mœurs. Les classes inférieures craignent le châtement et la punition. Nous avons dit que les spectateurs trouvaient leurs représentants héroïques dans les personnages vertueux des pièces de notre corpus. Mais si nous appliquons le schéma freudien du désir, ces personnages incarnent la puissance du surmoi, c'est-à-dire la part de l'esprit qui a intégré les règles de la société (même si ces règles sont vécues comme injustes) et les respecte. Mais le double caché, le « ça », est tapi dans l'inconscient du moi et continue à diriger notre existence. C'est le narcissisme de l'enfant-roi, de l'enfant-tyran pour qui rien n'est impossible, rien ne doit s'opposer à la réalisation de son désir. L'incarnation de cette part du spectateur est le tyran oriental. Le théâtre accomplit l'horrible afin que les pulsions mauvaises soient exprimées dans un cadre contrôlé, celui de la scène. Ainsi, le dilemme du spectateur est de désirer la chute du tyran tout en ressentant une vive admiration pour ce désir absolu qui souhaite se réaliser sans obstacle.

Nous devons encore une fois prendre des précautions face à cette idée : peut-être que cette vision de la réception est anachronique, peut-être qu'elle ne s'applique pas à tous les spectateurs, peut-être que pour les femmes spectatrices, le désir masculin qui se réalise dans l'espace du sérail ne peut provoquer une identification aussi directe et évidente – mais l'on connaît l'intérêt des

1577 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte III, scène 7.

lectrices de contes pour la liberté des mœurs qui se rencontre au sérail. Nous faisons néanmoins l'hypothèse que l'attrait que constitue le monde oriental, sur scène et dans ce qu'on en perçoit à travers les témoignages de l'époque, repose sur cette toute-puissance des passions et du désir dans une société par ailleurs très encadrée.

Pourquoi faut-il contraindre la passion des hommes ? Pourquoi faut-il placer un chef autoritaire au-dessus d'eux qui limite leur pouvoir désirant ? Pour sauver la société, répond Thomas Hobbes au milieu du XVIIe siècle :

La destruction de l'espèce s'ensuivra-t-elle ? Assurément, si on ne remédie par quelque artifice aux maux de l'état naturel ; si on ne substitue à l'égalité parmi les hommes un régime d'inégalité, seul capable de les préserver d'eux-mêmes. D'où l'institution d'un corps politique, sous l'autorité d'un monarque qui, de toute nécessité, doit être un tyran.¹⁵⁷⁸

Paul Hazard résume ainsi la pensée de Hobbes qui instaure et légitime l'existence d'un pouvoir fort pour permettre à la société de subsister sans que les hommes, qui sont foncièrement mauvais, s'entre-déchirent. Le contexte de publication du *Léviathan* doit être pris en cause car il diffère de la stabilité apparente de la monarchie absolue de Louis XIV : le roi Charles Ier vient d'être exécuté à la demande de Cromwell, des querelles intestines conduisent à une série de guerres civiles. Il part plutôt d'une conception de la passion qui fait écho à notre réflexion sur le sérail : l'égalité des hommes et le désir de pouvoir conduira nécessairement l'espèce humaine à un combat à mort. Il faut qu'un désir supérieur, doté d'une force de répression assez violente pour réduire les autres passions à l'obéissance, s'impose : c'est le Léviathan.

Dans cette configuration, le monde tourne autour du désir souverain ; si tous les autres désirs sont soumis à ceux du Léviathan et n'ont aucun droit de se réaliser, le tyran entre alors dans l'état paranoïaque décrit par Freud : le monde s'organise selon sa pensée et son désir. C'est la *libido dominandi*. Le spectateur, qui comme Jourdain ressent très vite la frustration, c'est-à-dire les limites de son pouvoir sur le monde dans la vie quotidienne, entre alors dans le plaisir de la contemplation d'un désir qui s'impose. Jourdain vit une illusion qui entre en écho avec son propre fantasme de reconnaissance par le statut. Or, jusqu'à la fin de la pièce, il reste en suspension, ne sort jamais de cette illusion caressante qui fait de lui un haut dignitaire turc. Georges Forestier place la fin de la pièce dans le domaine du merveilleux :

On débouche dans le merveilleux, quel que soit le degré de réalisme social auquel le reste de l'œuvre est parvenu par instants. Le regard du spectateur intérieur est le dernier lien qui retient le public sur les bords du rêve pur, tout en le poussant dans l'incertitude la plus totale : car il hésite non pas entre le réel et la fiction, comme dans le cas du théâtre dans le théâtre ordinaire, mais entre la fiction et le merveilleux.¹⁵⁷⁹

En quittant les contraintes du réel, le spectateur est donc invité à vivre en toute quiétude l'expérience du désir absolu, car il reste à distance de l'expérience extrême, que le tyran va bien

1578 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 192.

1579 Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, Genève, 1996, p. 136.

souvent payer de sa vie ou de son trône, s'il n'accepte pas de se limiter face au monde qui l'entoure :

Le spectateur est détrompé sur ceci, que même pour celui qui s'avance à l'extrême de son désir, tout n'est pas rose. Mais il est également détrompé – et c'est l'essentiel – sur la valeur de la prudence qui s'y oppose, sur la valeur toute relative des raisons bénéfiques, des attachements, des intérêts pathologiques (...)qui peuvent le retenir sur cette voie risquée.¹⁵⁸⁰

La quiétude n'est pas totale car le spectateur traverse la question profonde du désir et du risque de le vivre pleinement. « La tragédie aurait à partir de là pour fonction de nous rappeler quel franchissement de la limite suppose l'expérience de notre désir. »¹⁵⁸¹ C'est là que réside la fonction cathartique du théâtre selon Lacan. Le spectateur de Guénégaud, quelle que soit son origine sociale, comprend qu'on ne peut pas vivre à la première personne son désir sans perdre quelque chose, qu'on ne peut pas contempler l'interdit sans se brûler les yeux. L'Orient exposé sur scène repose sur un paradoxe : ce qui est montré devrait être caché et la séance théâtrale agit comme une parenthèse qui permet à l'interdit d'exister en toute légalité pour le spectateur. Le théâtre a trouvé sa justification face aux pouvoirs religieux en revendiquant l'effet de la *catharsis* comme principe qui valide l'expérience de transgression en confortant le spectateur dans les valeurs extérieures à la pièce. Vivre à la manière orientale devrait pousser le spectateur à redouter l'altérité radicale et à valoriser sa propre expérience de Français sans chercher à imiter les Turcs dans leurs coutumes odieuses. Mais il a malgré tout l'occasion de se faire Turc comme Jourdain, le temps de la représentation.

Le théâtre construit un rapport au protagoniste (conçu comme figure aristocratique) qui repose sur le tragique de la puissance : le héros est au-dessus des autres hommes mais cette position enviable le porte à vouloir plus, à dépasser le statut d'humain qui lui est donné et à dépasser les bornes. La réponse de la fatalité est une punition divine qui l'écrase, lui rappelle sa finitude. L'*hybris* est puni parce que le spectateur ne doit pas rester sur l'impression que l'excès est permis. Mais le sacrifice du protagoniste, de celui qui se place en première ligne, n'annule pas le moment de plaisir au centre de la pièce où le spectateur accède à un besoin humain de grandeur :

Le spectateur vit trop peu de choses, il se sent comme "un misérable à qui rien de grand ne peut arriver", il a dû depuis longtemps étouffer, mieux, déplacer son ambition d'être en tant que moi au centre des rouages de l'univers, il veut sentir, agir, tout modeler selon son désir, bref être un héros, et les acteurs-poètes du théâtre le lui rendent possible en lui permettant l'*identification* avec un héros. [Mais comme devenir un héros véritable n'est pas sans douleur et privation de jouissance], sa jouissance [du spectateur] présuppose-t-elle l'illusion, c'est-à-dire l'adoucissement de la souffrance par l'assurance que premièrement c'est un autre qui agit et souffre là-bas sur la scène, et que deuxièmement ce n'est finalement qu'un jeu d'où il ne peut découler aucun dommage pour sa sécurité personnelle¹⁵⁸²

1580 Jacques Lacan cité par Jean-Michel Vivès, « La *catharsis*, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », in *Recherches en psychanalyse*, janvier 2010, n° 9, pp. 22-35. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm> (consulté le 15/08/20)

1581 *Ibid.*

La tragédie change donc de fonctionnement : elle devait produire un effet de « terreur et pitié » sur le spectateur, elle produit d'abord un plaisir. Celui de voir sur scène un homme donner forme à ce qu'il veut, comme Louis XIV qui fait sortir de terre le château de Versailles par la seule force de son désir.

Le fantasme ne doit être contraint ni par la réalité, ni par des obstacles moraux : nous avons déjà montré que le monde oriental ne fonctionne pas avec les mêmes critères de justice et que le mal n'y est pas toujours puni, même si les pièces des années 1670-80 s'efforcent de revenir à une situation moralement acceptable à la fin de la pièce. Dans notre corpus, le désir du sultan trouve soudain sa limite : il est contraint de prendre conscience douloureusement de l'altérité comme concept limitant du désir. On comprend que cette obligation est liée à la rigueur des censeurs du théâtre, qui aimeraient pouvoir établir justement qu'il pêche en diffusant des valeurs et des idées contraires à la religion. Mais le principe même de la tyrannie voudrait que le corps désirant ne connaisse plus de séparation entre le monde intérieur et le monde extérieur. L'artiste seul peut ressentir ce plaisir en contrôlant l'univers fictionnel qu'il crée selon ses envies. Nous avons vu que le dramaturge en 1680 ne peut se permettre d'aller jusqu'au bout de ses pulsions créatrices, se projetant pendant le moment de l'écriture dans le moment de la réception. Il intègre donc à chaque instant le regard de l'Autre comme carcan. Mais la recherche du plaisir chez le spectateur porte l'auteur à reconsidérer les critères qui cadrent son art. Le glissement de la doctrine objective qu'il faut suivre à la recherche d'une validation subjective du spectateur semble s'opérer à la fin du XVIIe siècle et l'Orient est un objet qui favorise tout particulièrement ce glissement. Une fable orientale de Jean de La Fontaine illustre tout particulièrement cette idée, « Le Philosophe scythe » : à la fin du texte, alors qu'un Scythe (nous avons déjà expliqué en quoi ce peuple était barbare et grossier) a reçu des conseils d'un Grec (porteur d'une culture avancée et raffinée) pour enlever les mauvaises herbes de son jardin, le « Barbare » finit par détruire toutes les plantes. Voici la morale de la fable :

Ce Scythe exprime bien
Un indiscret Stoïcien :
Celui-ci retranche de l'âme
Désirs et passions, le bon et le mauvais,
Jusqu'aux plus innocents souhaits.
Contre de telles gens, quant à moi, je réclame.
Ils ôtent à nos cœurs le principal ressort ;
Ils font cesser de vivre avant que l'on soit mort.

À force de vouloir faire la guerre aux passions, les censeurs rendent arides les jardins des poètes. La Fontaine plaide pour une liberté créative qui trouverait son expression dans le jardin à l'anglaise, où les herbes sauvages peuvent pousser en toute quiétude, là où le jardin à la française ne laisse rien dépasser. Deux paradigmes se font face et s'opposent : d'un côté, la passion libérée

1582 Sigmund Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », 1905, 1906, in *Résultats, Idées, Problèmes*, PUF, Tome 1, 1991, pp. 123-130.

et le vivant plaisir associés à l'Orient, de l'autre le contrôle rationnel et la vie morale, morte et morte, qui sont les principes de l'Occident et même plus spécifiquement de la France. L'Orient est donc ce jardin scythe, ce lieu fermé et protégé où peuvent fleurir de nouvelles idées.

B.2. LE SÉRAIL COMME HÉTÉROTOPIE

(...) m'instruisant ainsi de tout ce qui pouvait mériter la curiosité de notre Europe touchant un pays que nous pouvons appeler un autre monde, soit pour la distance des lieux, soit pour la différence des mœurs et des maximes.

Jean Chardin, préface des *Voyages de Monsieur le chevalier Chardin en Perse et autre lieux de l'Orient*, 1686.

L'Orient est un « autre monde » selon Jean Chardin car il est à distance géographiquement et culturellement de la France. C'est aussi ce qu'en disait Racine dans la préface de *Bajazet*. Ces deux caractéristiques rattachent l'espace oriental à la tradition de l'utopie. Thomas More avait lui aussi créé un monde clos sur lui-même, séparé symboliquement de l'Europe par la destruction d'une portion de terre qui le rattachait au vieux continent, fonctionnant avec ses règles propres et dessinant une autre société, l'*optima Republica*, bien meilleure que celle d'Angleterre à l'époque où More rédige *Utopia*¹⁵⁸³. Mais l'utopie est associée à cette zone géographique orientale bien avant le XVIe siècle, par la présence supposée du paradis terrestre quelque part « en Éden, à l'Orient ». Le texte biblique situe très précisément le paradis en Mésopotamie. Le terme même de « paradis » est une transformation d'un mot persan qui désigne un verger protégé des vents brûlants, en hébreu puis en grec. Tous les pèlerinages vers Jérusalem se donnent pour objectif un retour aux sources, à l'Est, dans ces lieux mythiques du bonheur perdu. L'Orient est donc associé à une vie heureuse et douce, un espace de l'avant-faute d'Adam et Eve. En est-il de même du sérail ?

B.2.1. UN LIEU À PART

Nous avons employé le terme de « sérail » de manière large et assez imprécise pour qualifier l'espace politique du palais oriental dans la tragédie. Mais ce lieu est si important dans l'imaginaire lié à l'Orient au XVIIe siècle qu'il nous faut absolument préciser ce qu'est cet espace et quelle est sa signification symbolique réelle, dans la littérature romanesque et au théâtre. De très nombreuses études ont été faites sur le sérail, notamment en lien avec *Bajazet*, qui est la pièce qui l'expose de la manière la plus assumée¹⁵⁸⁴.

1583 Sur la symbolique de l'île dans la littérature, voir « Scènes de la littérature de l'île à l'aube des Lumières », in *Le théâtre des voyages: une scénographie de l'âge classique*, op.cit., p. 395 et suivantes.

1584 Voir notamment Roland Barthes, *Sur Racine*, op.cit. ; Bernard Dort, « Huis clos racinien », in *Théâtre public*, Seuil, 1967, pp. 34-40 ; Alain Grosrichard, *Structure du Serrail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, op.cit. ; Jean Dubu, « Bajazet : " Serrail " et transgression », in *Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*, op.cit., p. 99 et suivantes ; Thomas

Le terme de « sérail » relève d'une ambiguïté, comme nous l'avons déjà explicité : il englobe deux lieux qui dans le palais de Topkapi sont en réalité séparés. L'espace politique où le sultan accepte ses conseillers et son vizir et la partie fermée, le quartier des femmes, qui est interdit à tous, sauf aux Eunuques. Une description du XVI^e siècle délimite ces espaces qui vont du public au privé, et du collectif à l'intime :

En ce Saray, maison recreative,
Deux grands portails on vient à rencontrer :
Et double court avant que d'y entrer (...).
La grande court que l'on trouve premiere,
À recevoir chevaux est costumiere
Des courtisans, qui vont faire la court.
En l'autre endroit de la seconde court,
Ou du logis est la magnificence,
Y sont Bachas qui donnent audience
Qui sont trois chefs, gouverneurs de l'Empire (...)¹⁵⁸⁵

Le mot « sérail » relève donc d'une confusion des observateurs européens entre deux espaces. Madeleine de Scudéry lui préfère d'ailleurs le terme de « palais », bien moins ambigu selon elle. Michel Baudier donne une description de l'une de ses parties dans son *Histoire générale du serrail* :

Cette salle est revestü de marbre, le plancher en est tellement doré que l'on croit qu'il soit d'or massif : Et par terre il y a un grand tapis de velours plain, brodé d'or et de perles, sur lequel on marche avec beaucoup d'incommodité, à cause de la broderie. À l'un des coins de la salle il y a un lieu relevé d'un pied et demy, et de six en quarré, qu'il appellent Taht, couvert d'un tapis beaucoup plus riche que le premier, avec plusieurs carreaux de mesme parure, où le grand Seigneur s'assiet sur ses jambes pour donner audience. (...)¹⁵⁸⁶

On comprend que cet espace richement paré et magnifique est « public », c'est là que le sultan reçoit les visiteurs. En effet, les rares personnes qui peuvent pénétrer à l'intérieur de ce lieu n'ont eu l'occasion d'explorer que la première et la deuxième cour, la troisième étant inaccessible, fermée par onze portes de fer verrouillées. C'est le quartier des femmes ou harem auquel on n'accède que par la « porte de la félicité », qui s'ouvre et se referme sur le Grand-Turc. Aucun ambassadeur n'est admis dans ce lieu qui est exclusivement réservé au sultan. Seuls les eunuques, qui ont été privés de leur virilité, servent à l'intérieur du harem. Jean Thévenot admet d'ailleurs qu'il ne peut pas parler de cet espace, ne l'ayant pas vu : « comme je n'y ai point été appelé et que ce lieu n'est rempli que de mystères, je me dispenserai d'en parler (...) »¹⁵⁸⁷ De Loir explique pourquoi aucun témoin ne peut lever le mystère qui entoure le sérail :

Pavel, « Espaces raciniens », in *Communications*, Année 1988, n°47, pp. 173-186 ; « Scènes de sérail : la construction d'une Barbarie théâtrale et romanesque au XVII^e », Anne Duprat, Emilie Picherot (dir.), in *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, PUPS, 2008, p. 249 et suivantes ; l'article « Sérail », Olivier Battistini (dir.), Jean-Dominique Poli, Pierre Ronzeaud, Jean-Jacques Vincensini, *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Paris, Laffont, 2011, pp. 1091-1096.

1585 Bertrand de la Borderie, *Discours de voyage de Constantinople*, 1547

1586 *Ibid.*, p. 245.

1587 Jean Thévenot, *Relation d'un Voyage fait au Levant*, Tome 1, *op.cit.*, p. 59.

Ces monstres abominables d'horreur et d'impudicité, vangent leur impuissance par une jalousie si estrange, qu'ils ne leur permettent pas d'avoir rien qui puisse consoler leur passion, dans la rage qu'elles ont de n'estre point employées. On ne porte jamais de concombres entiers dans leurs appartements, on leur deffend l'usage de ces Liçoirs de verre, dont on se sert pour polir le linge, et si le Grand Seigneur est dans leur appartement, et qu'il demande quelque Page, deux Eunuques vont le querir, et tous deux à ses costez l'amenent, l'un tenant un arc prest à tirer, et l'autre un poignard nud afin de le tuër sur le champ, s'il s'apercevoient seulement que ses yeux voulussent se licencier à regarder un peu de costé. Quand les Sultanes vont dans leurs Jardins si quelqu'un s'y rencontroit autrement que couché le nez en terre, et la teste entre ses bras, c'est fait de sa vie, voyez apres cela si je n'ay pas raison de vous dire qu'il est impossible d'en sçavoir aucune particularité.¹⁵⁸⁸

Le sérail est donc le lieu d'une interdiction totale d'agir et même de regarder en direction des femmes, qui sont jalousement préservées pour le sultan. Certaines relations de voyages prétendent pourtant donner une description de ce sérail-là, comme Baudier, qui va au-delà des limites imposées à l'œil et offre une vision du « département des femmes », se permettant même de décrire la nuit d'amour du sultan :

Il y a toute la nuict deux grand flambeaux de cire blanche, allumez pour donner plus de moyen à ce Prince de considerer les beautez de celle qui est couchée avec luy. Cinq ou six de ces vieilles demeurent toute la nuict à la porte de la chambre, avec des eaux de senteur, toutes prestes pour laver celle qui est avec le grand Seigneur : car la coustume des Turcs n'est pas de cognoistre une femme deux fois sans qu'elle se nettoye. (...) Tout leur soin va à se rendre agreable au Prince, et à luy donner de l'amour... Cela est cause que les Princes Otthomans s'abandonnent aisément à cette sorte de volupté, et menent une vie tres-lascive et tres-delicieuse (...).¹⁵⁸⁹

On entre ici dans l'angle mort de la relation de voyage : pour entrer dans cette précision du détail intime, Baudier a-t-il écouté des témoignages ou se figure-t-il la scène obscène en laissant son imagination divaguer au gré de ses fantasmes ? C'est alors que l'on comprend ce que ce lieu a de paradoxal : étant impossible à connaître, relevant d'un interdit du savoir, il s'apparente à un nouveau jardin d'Éden, à la différence que les membres de cette communauté fermée sont en pleine possession des connaissances sensuelles nécessaires, puisque mises à profit dans ce lieu. C'est ainsi que le sérail apparaît d'après l'étude approfondie de Marie-Christine Pioffet sur la littérature romanesque du XVIIe siècle¹⁵⁹⁰.

Celle-ci évoque un « microcosme de l'Orient », un « locus amoenus » qui « fascine les écrivains de l'époque ». Il apparaît dans certains textes comme « une prison perpétuelle » dans un conte de Jean de Préchac, « une retraite perpétuelle » pour les esclaves hommes et femmes dans un autre conte de Mademoiselle de La Roche-Guilhem). Les créatures qui y sont enfermées cessent d'exister pour le monde extérieur et sont considérées comme mortes. Sorties de leur milieu social, les femmes ne reçoivent qu'un rôle : celui de donner tendresse et volupté à leur(s) visiteur(s), car le sultan n'est jamais seul au sérail. Comme nous l'avons vu dans les pièces de notre corpus, c'est un monde à part où règne le féminin comme dans la nouvelle de Brémont,

1588 Cité par Clarence Dana Rouillard, p. 266.

1589 *Ibid.*, p. 246.

1590 Marie-Christine Pioffet, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVIIe siècle », *op.cit.*

Hattigé publiée en 1676 : « Le titre de maistresse et de maistresse favorite * donne avec le pouvoir qu'elles ont beaucoup de liberté dans le Serrail & Hattigé, comme de toutes choses en prenant encore plus qu'il ne luy en estoit donné, y vivoit presque en souveraine, tout luy estoit soumis. »¹⁵⁹¹ Cet espace coupé du reste du monde apparaît comme une « véritable île de Cythère »¹⁵⁹². Souvenons-nous que l'Utopia de Thomas More est aussi une île qui a été détachée de l'Angleterre pour vivre selon ses lois. Cette enclave fonctionne donc comme un univers marginal : « le sérail reste un endroit fictif, situé en dehors du temps et de l'espace réel. »¹⁵⁹³ L'importance du jardin, à la fois labyrinthe et « échappatoire à l'enfermement du harem et à ses lois iniques »¹⁵⁹⁴ renforce notre idée quant à l'analogie impie entre le premier lieu de l'humanité tel que décrit dans la bible et le sérail, nouvel Éden. Comme au théâtre, c'est un lieu à la fois extérieur et intérieur puisque l'ouverture à la nature se trouve englobée dans l'espace contrôlé par l'homme. Tout l'enjeu des odalisques est de se libérer du joug du tyran pour retrouver leur liberté de femmes dans les bras d'un héros impétueux. Il y a donc également une dimension dystopique que Laure Delaunay mettait déjà en évidence dans son article « La surveillance dans la tragédie classique : l'exemple de Racine »¹⁵⁹⁵. Elle rapprochait bien sûr l'espace de *Bajazet* du fameux *panopticon* décrit par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Nous reviendrons sur ce point.

Le sérail joue donc un rôle particulier dans l'imaginaire européen et en particulier dans la production littéraire française¹⁵⁹⁶ : il est un espace utopique, ou plutôt une hétérotopie, concept construit à partir des mots grecs « topos » (le lieu) et « hétéro » (autre) par Michel Foucault : contrairement à l'utopie, qui est placée dans un non-lieu, l'hétérotopie s'inscrit dans un espace réel mais fait sécession avec celui-ci en proposant d'autres règles de fonctionnement et en développant un imaginaire qui lui est propre. Le sérail et le théâtre sont deux hétérotopies qui sont intégrées à un espace politique contrôlé, celui de la Sublime-Porte d'un côté et de la monarchie absolue, de l'autre. Le jardin, oriental ou français, en est une autre, « heureuse et universalisante ». Toute hétérotopie est aussi selon Foucault une hétérochronie. C'est ce que nous avons relevé en voyant que l'Orient était associé à un monde passé, perdu et à retrouver par la magie de l'évocation orientaliste. Enfin, le philosophe établit une différence entre « hétérotopie d'illusion » et de « compensation » :

Le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de

1591 *Ibid.*, p. 16.

1592 *Ibid.*, p. 17.

1593 *Ibid.*, p. 19.

1594 *Ibid.*, p. 21.

1595 Laure Delaunay, « La surveillance dans la tragédie classique : l'exemple de Racine », in *Études théâtrales*, février 2006, n°36, pp. 25-31, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-2-page-25.htm> (Consulté le 26/07/2020)

1596 Sur la transgression des limites, voir notamment Alain Grosrichard, *Structure du Sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, op.cit. ; Peter Stallybrass et Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University, 1986.

créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies.¹⁵⁹⁷

Le séraïl, qui est aussi à sa façon une « maison close », semble jouer ce rôle, pris en charge par le discours français et organisé par ce même discours. Il apparaît comme une « réserve d'imagination » que les écrivains du Grand Siècle explorent pour trouver une autre voie, qui n'est peut-être pas moins brouillonne que la société parisienne de 1680 mais qui agit comme une contradiction et une « compensation » d'une réalité trop étroitement contrôlée moralement et politiquement.

En étudiant la « politique tragique du séraïl », nous avons pu montrer que se développe dans cet espace la toute-puissance du désir, qui suspend nécessairement pendant le temps de la représentation une part des valeurs bienséantes du public, même si l'écriture dramaturgique fait en sorte d'adapter la matière orientale pour la scène classique. Nous allons donc aller plus loin en démontrant à présent qu'il se constitue en véritable hétérotopie sur la scène de la Comédie-Française en ouvrant une parenthèse dans l'espace éthique contrôlé par le pouvoir monarchique afin de permettre une exploration de l'interdit. Nous faisons en outre l'hypothèse que la contemplation du séraïl constitue pour le spectateur une « inquiétante étrangeté », au sens où le définit Sigmund Freud, puisqu'il vit un moment à part où toutes les certitudes sont brouillées et où les pires transgressions sont acceptées. Il en résulte un mélange d'attirance et de peur qui constitue le spectateur en sujet désirant, au même titre que le tyran.

B.2.2. UN ESPACE DE L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

Il faut bien sûr justifier l'utilisation d'un concept mis au jour au XIXe siècle et qui va être davantage appliqué à la littérature fantastique qu'au théâtre par Freud. Si l'on revient à son étymologie, le terme que l'on traduit par « inquiétante étrangeté » ou plutôt son adjectif correspondant (« inquiétant-étrange ») est « *unheimlich* » en allemand, qui provient de « *heimlich* » ou « *hemlich* » (« du pays »). Il a donc un rapport au spatial et à la frontière, cette ligne qui délimite ce qui est et n'est pas du pays. « *Heimlich* » est l'adjectif qui nous manquait pour trouver un pendant positif au terme de « barbare », si cher aux Grecs. Ce qui nous conduit à mettre en parallèle le « barbare » et l'« étranger inquiétant ». Dionysos est une manifestation très

1597 Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49, [En ligne], URL : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> (Consulté le 26/08/2020)

représentative de l'« *unheimlich* » car il vient porter dans l'espace connu une dimension mystérieuse et terrifiante qui vient bousculer les lignes établies et semer le chaos dans l'espace de la cité.

En quoi peut-on dire que les personnages du sérail sont frappés par cette inquiétante étrangeté ? Selon Freud, le sujet qui ressent cet effet se retrouve dans une conception du monde proche de l'animisme. Une vision magique du monde qui dépend des processus psychiques propres du sujet : par une « surestimation narcissique », l'homme voit un monde qui s'organise devant lui par la « toute-puissance des pensées ». C'est un état paranoïaque que nous avons déjà perçu, en particulier chez le tyran, dont la vision ne peut plus être contrariée par la réalité. « Le sommeil de la raison engendre des monstres », écrivait Goya au dos d'une de ses créations les plus célèbres. Ces visions monstrueuses se mélangent à la réalité dans un brouillage total qui rend impossible toute partition entre ce qui est vrai et faux, ce qui est et ce qui n'est pas :

un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réelle quelque chose que nous avons considérée jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre.¹⁵⁹⁸

Cet état instable pousse le tyran vers la folie meurtrière, menaçant tous les membres du sérail. L'Orient théâtral est donc un des espaces où peut se manifester l'inquiétante étrangeté. Bien que Freud explique que la littérature est le domaine privilégié où peut apparaître cette impression car le lecteur est amené plus facilement à accepter des éléments qu'il n'accepterait pas ailleurs :

dans la création littéraire, beaucoup de choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient si elles se passaient dans la vie, et que dans la création littéraire, il y a beaucoup de possibilités de produire des effets d'inquiétante étrangeté, qui ne se rencontre pas dans la vie.¹⁵⁹⁹

Il ne faut peut-être pas rechercher un effet fantastique comme le produisent les récits du XIXe siècle. Edward Saïd explique tout de même que l'Orient, sous l'écriture des orientalistes comme Flaubert, devient un « tableau vivant du bizarre », « un réservoir d'excentricité infinie »¹⁶⁰⁰. Déjà la scène de Guénégaud présente une hétérotopie, un lieu autre où l'altérité peut se déployer sans limite dans le temps de la représentation car elle prend place au sein d'une autre hétérotopie, la salle de théâtre, qui est coupée du système de valeurs des spectateurs, resté à l'extérieur. Une fois qu'il est admis qu'une très large partie de ce qui sera présenté dans le sérail est opposée à ce que l'honnête homme doit souhaiter en société, le public peut enfin jouir de cet espace-autre. Le décalage entre le réel connu et le monde présenté fait l'effet du fantastique où intervient ce qui « ne se rencontre pas dans la vie ». C'est en cela que le sérail est fantastique. En se plaçant à la limite entre la vie et l'art, le théâtre est l'art le plus propre à produire cette inquiétante étrangeté par la présence réelle des comédiens qui incarnent les personnages de papier. Mais pour cela, il

1598 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, *op.cit.*, p. 251.

1599 *Ibid.*

1600 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 189.

faut que le spectateur croie ce qu'il voit. D'où l'importance de la notion de vraisemblance qui va valider les fondements de l'expérience en lui donnant une possibilité d'exister, et de la *mimesis* qui va favoriser l'identification du spectateur aux personnages et le plonger dans ce monde inquiétant. Nous avons vu dans la partie sur le costume et le décor que l'identification ne peut être totale car le système mis en place est imparfait¹⁶⁰¹. Le spectateur reste donc probablement à distance de ce qui lui est montré mais il n'expérimente pas moins indirectement la levée de toutes les interdictions morales et l'établissement de nouvelles lois. Les tabous les plus terribles sont esquissés sur scène, nous allons en donner des exemples concrets.

Nous formulons l'hypothèse suivante : le spectateur adopte « l'œil du prince », une position de *spectation* qui lui permet de voir ce qui ne devrait pas être vu. Il partage donc la vision paranoïaque du monde qu'a le tyran, où tout peut advenir et dépasse le cadre de la réalité connue. C'est ce que Freud appelle « la toute-puissance de la pensée », que le théâtre permet en présentant sur scène une image mentale, simplifiée de la vie.

Nous prendrons toutes les précautions nécessaires pour aller jusqu'au bout de notre démonstration car cette approche synchronique et même homogène du public pose des problèmes évidents. Les spectatrices ont-elles autant de plaisir que les spectateurs dans la contemplation de la soumission des esclaves féminines aux désirs du despote ? Les loges peuvent-elles exprimer leur émoi autant que le parterre face à l'évocation de la transgression ? Il est en tout cas possible d'affirmer l'idée suivante : le sérail nous expose la part la plus étrangère de nous, ce que Gabriel Liiceanu appelle le « fonds intime-étranger » : « ce qui est pour nous le plus intime (notre être, notre humanité) nous est aussi le plus étranger (parce qu'on ne l'a pas décidé) »¹⁶⁰². Cet « obscur objet du désir » que le roi Œdipe, qui croit tout connaître, découvre avec horreur dans son identité de parricide et d'incestueux. Le monde oriental agite des questions profondes et place le spectateur dans un état d'intranquillité, qui naît du désir. C'est John Locke qui en explique le mécanisme dans son *Essai sur l'entendement humain*, publié en 1690 :

L'inquiétude qu'un homme ressent en lui-même pour l'absence d'une chose qui lui donnerait du plaisir si elle était présente, c'est ce qu'on nomme désir, qui est plus ou moins grand, selon que cette inquiétude est plus ou moins ardente. Et il ne sera peut-être pas inutile de remarquer en passant que l'inquiétude est le principal, pour ne pas dire le seul aiguillon qui excite l'industrie et l'activité des hommes.¹⁶⁰³

Le terme employé par Locke est « *uneasiness* », traduisible par « inquiétude » ou « intranquillité », terme qui apparaissait dans le titre de l'ouvrage de Pessoa. Locke insiste sur cette notion qui lui semble primordiale :

1601 Voir deuxième partie, p. 254.

1602 Gabriel Liiceanu, *De la limite, op.cit.*, p. 17.

1603 John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, 1690. Livre II, chap. XX. Cité par Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 290.

Quiconque réfléchit sur soi-même trouvera bientôt que le désir est un état d'inquiétude ; car qui est-ce qui n'a point senti dans le désir ce que le sage dit de l'espérance qui n'est pas fort différente du désir, qu'étant différée elle fait languir le cœur (Proverbes, XIII, 12) ; et cela d'une manière proportionnée à la grandeur du désir, qui quelquefois porte l'inquiétude à un tel point qu'elle fait crier avec Rachel : donnez -moi des enfants, donnez -moi ce que je désire, ou je vais mourir ?¹⁶⁰⁴

Le désir naît du sentiment de manquer de quelque chose. Quand l'homme prend conscience qu'il n'a pas ce qu'il veut, il se met en mouvement, poussé vers l'inconnu. Dans ce monde de stabilité qu'est le gouvernement absolutiste des années 1680, le spectateur pourrait penser que le modèle qu'on lui propose lui procure entière satisfaction. Mais l'Orient, tel qu'il est représenté, dessine un autre chemin, qui suscite du désir. Il permet au spectateur du XVIIe siècle d'accéder au désir, cette puissance motrice humaine, cette altérité familière que la monarchie tient sous contrôle et interdit à tout autre que ceux qui font partie de son élite, et dans des conditions très encadrées.

Le sérail et le théâtre sont donc deux hétérotopies, des lieux réels qui fonctionnent différemment de l'espace dans lequel ils s'inscrivent. Que l'on parle d'utopie ou d'hétérotopie, l'idée qui nous intéresse est que certaines valeurs de ces lieux s'opposent à l'espace connu, qui est le monde occidental et français des années 1680. En construisant un monde qui ne peut être pris pour la réalité, le théâtre s'affranchit de celle-ci pour se constituer un univers à part. Il est un lieu autonome et clos, un territoire à la fois fermé et ouvert sur l'immensité de l'extérieur :

Le théâtre serait donc, à l'articulation du magique et du politique, cet étrange domaine où le pouvoir bascule, change de nature et change de camp, ce lieu qui n'est ni île ni continent, mais qui permet le passage de l'un à l'autre comme s'effectue le glissement du fictif au réel et inversement.¹⁶⁰⁵

Le monde-théâtre ainsi créé propose de nouvelles valeurs et références pour ceux qui le contemplent. L'Orient théâtral s'affirme donc face au monde référentiel, il n'a plus la fonction d'éducation à la norme qu'on lui prêtait mais celle d'expérimentation. L'altérité ressurgit et s'affirme dans cette proposition d'une autre voie. Le simple fait de savoir qu'il y a un autre mode de vie conteste le projet de monarchie universelle voulu à cette époque par Louis XIV. Nous faisons l'hypothèse que l'Orient théâtral est donc un espace d'expérimentation, un laboratoire qui permet de donner au spectateur accès à un autre modèle esthétique et politique.

Les pré-orientalistes du XVIIe ont trouvé la « manière de faire des mondes », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Nelson Goodman¹⁶⁰⁶. La fiction étant un moyen d'expérimenter d'autres possibilités d'existence. C'est d'ailleurs à cette époque que Leibniz construit sa théorie des « mondes possibles »¹⁶⁰⁷. Nous appelons cet espace, Orient philosophique : c'est celui que Voltaire ou Montesquieu utiliseront au XVIIIe siècle pour mener une réflexion abstraite sur la société et le

1604 *Ibid.*

1605 Jean-Michel Racault, « Insularité, théâtralité et pouvoir », in *Le Cabinet de curiosités : mélanges offerts à Claude Wanquet*, Claude Wanquet et Colombe Couëlle (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 2000, p. 344.

1606 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* (1978), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

1607 Voir à ce sujet Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 288.

pouvoir de leur propre pays, sans s'exposer à critiquer de manière trop franche le système monarchique. C'est l'art « du pas de côté » qui conduit au relativisme, en sortant de sa propre perspective pour adopter le prisme de l'Autre. Par son aspect abstrait justement, le monde oriental, ainsi réduit, offre une illustration simplifiée de la société, qui permet de soulever et d'étudier des questions complexes, de lancer des tentatives de réforme que la France n'est pas encore prête à entrevoir sur le plan officiel. Le théâtre s'apparente finalement à une boîte avec des hommes mis dans les conditions d'une expérience en vase clos. La tragédie et la comédie, pour peu qu'elles explorent de nouveaux terrains, pourraient permettre de découvrir de nouvelles lois. C'est en cela qu'il joue le rôle, à chaque époque, d'espace-laboratoire et d'espace utopique.

B.3. UNE REMISE EN CAUSE ESTHÉTIQUE

B.3.1. VERTIGE BAROQUE ET MODERNITÉ

Dans la seconde moitié du siècle, l'idéologie baroque recule, et il n'en subsiste, pour quelques années encore, que la traduction artistique et les jeux intellectuels qui en résultent. Le théâtre n'est plus le microcosme du théâtre du monde ; il n'est plus que spectacle en soi, et les pièces ne renvoient plus à autre chose qu'elles-mêmes.¹⁶⁰⁸

L'affirmation de Forestier mérite d'être quelque peu nuancée : au regard de ce que nous avons montré sur l'exercice des applications, l'Orient est utilisé comme miroir de la société française que le spectateur doit reconnaître au-delà du déguisement pseudo-oriental ; le signe n'est pas encore totalement libéré de son référent réel pour le public de Guénégaud. Mais Forestier établit une distinction intéressante entre le théâtre baroque et le théâtre classique : le premier serait conçu comme une réduction du monde dans son entier sur scène, alors que la scène classique se limite au palais à volonté, un espace abstrait et clos, qui n'existe que pour lui-même, ce que nous avons appelé un « monde-théâtre », différent du « théâtre du monde ».

L'opposition entre le théâtre de la première moitié du XVIIe siècle que l'on a placé sous l'étiquette de « baroque » et celui que nous étudions, considéré sommairement comme classique, a été construite et établie depuis des décennies dans les histoires littéraires et les manuels scolaires. Mais l'étude de notre corpus a fait apparaître que le répertoire de la Comédie-Française n'était pas hermétique à des œuvres dramatiques plus anciennes comme *Le Cid*, *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, *Don Japhet d'Arménie* de Scarron ou le *Venceslas* de Rotrou. La séparation nette ne tient pas, si l'on considère les choix éclectiques des comédiens, et provient d'une catégorisation scientifique qui a sa propre histoire. Le baroque est d'abord associé au Siècle d'or, puis est utilisé pour marquer une supériorité du classicisme français face à la décadence de l'art italienne et espagnol. Dans son ouvrage de 1935, Eugenio d'Ors associe indifféremment le baroque à Rousseau ou Proust et le relie au dionysiaque nietzschéen dont nous avons déjà parlé.

¹⁶⁰⁸ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op.cit., p. 292.

C'est Jean Rousset qui théorise l'instabilité baroque en 1953, mais il ne l'enferme pas dans une catégorie englobante. La distinction se fait ensuite sur un plan sociologique en opposant une tradition nobiliaire du baroque au classicisme de la bourgeoisie, caractérisée par une recherche d'équilibre. Marc Fumaroli dans *L'Âge de l'éloquence* (1980) construit une nouvelle contradiction entre l'asianisme marqué par la profusion, et l'atticisme, fondé sur la concision, mais aussi une distinction sur le plan religieux entre la netteté du jansénisme et la profusion des Jésuites. On en arrive aujourd'hui à l'idée qu'il n'y aurait pas d'œuvres baroques mais seulement une lecture baroque ou classique d'une œuvre. Ce rapide parcours montre bien que les séparations arbitraires ne sont pas des vérités absolues et que l'idée d'une hiérarchie entre les écrivains irréguliers du premier XVIIIe et les auteurs plus avancés dans la recherche de la perfection à partir des années 1660, héritée du Lagarde et Michard, est des plus schématiques.

L'Orient apparaît dans un certain nombre de pièces du début du XVIIe que nous avons déjà listées. Rouillard évoque les pièces du « cycle Soliman »¹⁶⁰⁹ mais aussi d'autres pièces hors de ce cycle¹⁶¹⁰ Et enfin les apparitions occidentales de l'Orient dans certaines comédies comme *L'Illusion comique*, *La Sœur* de Rotrou ou *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac¹⁶¹¹. Il semble que la matière orientale corresponde particulièrement bien à la scène baroque : espace mouvant ouvert aux quatre vents, l'Orient se caractérise par son absence de frontières définies, son brouillage des normes et des valeurs, sa démesure et sa beauté extrême, sa violence et sa cruauté sans limite. Ce qui en fait un véritable espace « baroque ». Ce terme est si connoté qu'on préférerait l'abandonner ; mais il est associé à une esthétique plus ouverte et libre en terme de bienséance et d'expression scénique. Cet Orient des pièces de Mairet ou Scudéry est absent du répertoire de la Comédie-Française et peut donc être considéré comme véritablement irreprésentable. Nous ne pouvons pas nous lancer dans une étude approfondie et comparée de ces pièces, mais nous avons déjà mis en évidence des traits caractéristiques de l'obsène baroque : l'horreur barbaresque de certains actes (défenestration, arrachage de cœur encore palpitant, décapitation ou suicide sur scène à la vue de tous...), le mouvement et le spectaculaire (duels à l'épée, attaque de pirates, voyages sur les mers et naufrages), l'amour charnel et la sexualité présentés de manière souvent explicites. Nous ne prendrons qu'un exemple de pièce orientale pour illustrer ce que nous appelons « le vertige baroque » : *Tyr et Sidon* de Jean Schélandre, publiée en 1628. Cette pièce est plus parlante qu'une autre pour plusieurs raisons : d'abord parce qu'elle est une réécriture par son auteur d'une tragédie plus courte de 1608 ; ensuite parce que cette réécriture questionne les limites de la représentation, étant prévu à l'origine sur deux journées : on compte pas moins de neuf voyages entre les villes de Tyr et Sidon, dont six pour la

1609 Voir Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History*, *op.cit.*, p. 421 et suivantes.

1610 *Ibid.*, p. 466 et suivantes.

1611 *Ibid.*, p. 504 et suivantes.

deuxième journée ! Cette pièce a-t-elle été représentée ? Il faut le croire à lire l’Avertissement de l’imprimeur :

Ceste piece ayant esté composée proprement à l’usage d’un theatre public, où les acteurs sont privilegiez de dire plusieurs choses qui seroient trouuées ou trop hardies, ou mal-seantes aux personnes plus retenuës que les Comediens ordinaires, & d’ailleurs y ayant quelques representations de Scenes dont l’appareil apporteroit plus de frais qu’une compagnie priuée n’en voudroit peut-estre faire pour une seule fois, (combien qu’à le bien prendre il n’y ait rien ny qui soit insupportable aux oreilles chastes, ny de despense excessive) i’aye prié l’Auteur de tracer un modelle retranché pour remedier en un besoin à l’un & à l’autre de ces deux inconuenients, & mesme de reduire ces deux journées en une pour la commodité de ceux qui s’en voudroient donner le plaisir en des maisons particulieres (...)¹⁶¹²

Ces précautions d’imprimeur indiquent la difficulté de la transposition à l’écrit d’une pièce destinée à la scène. La parole indécente s’envole mais il est plus délicat de la figer sur le papier. Le contenu de la pièce choque donc la bienséance. Le deuxième « défaut » de la pièce est de demander des « frais qu’une compagnie priuée » ne peut pas faire pour une seule représentation. Il y a une contradiction dans l’obscénité de Tyr et Sidon : trop coûteuse, elle est impossible à mettre en scène, mais elle a pourtant « esté composée proprement à l’usage d’un théâtre public ». Si elle a été montrée, elle peut être imprimée (et elle le fut, avec l’accord du roi) dans l’état où le spectateur l’a découverte, et les excuses de l’imprimeur semblent hors de propos. On voit donc neuf ans avant la querelle du Cid que ce type de pièces, ce théâtre « en liberté » pose déjà problème, tant au niveau scénographique que moral. L’auteur trouve un défenseur en la personne de François Ogier, ecclésiastique et prédicateur du roi, qui rédige la préface de *Tyr et Sidon*, qui a valeur de manifeste : Ogier démontre que la règle des vingt-quatre heures n’est pas vraisemblable en citant des exemples des dramaturges grecs qui chargent leurs pièces de messagers (comme dans *Les Perses*) et d’un déferlement de péripéties dans un temps restreint (comme dans *Œdipe roi*). Ogier prône la variété et la liberté de composition : « ce plaisir ne peut proceder que de la varieté des événements qui s’y representent (...) les Poëtes ont esté contraints de quitter peu à peu la pratique des premiers qui s’estoient resserrez dans des bornes trop estroites »¹⁶¹³. Si les auteurs grecs ont respecté ces règles, c’est selon Ogier par conformisme car ils « s’obligeoient d’escrire à l’appetit & au goust du peuple & des Iuges, qui sans doute eussent refusé d’admettre au nombre des contendans, celui qui n’eust pas gardé les formes d’escrire, obseruées en telles occasions auparauant luy. »¹⁶¹⁴ Les Romains ont été assujettis aux formes des Grecs et ont reproduit selon lui cette forme dramatique limitée, puis « l’hardeur trop violente de vouloir imiter les anciens a fait que nos premiers poëtes ne sont pas arrivez à la gloire, ny à l’excellence des Anciens »¹⁶¹⁵.

1612 Avertissement de l’imprimeur in Jean Schélandre, *Tyr et Sidon*, Paris, Robert Estienne, 1628.

1613 François Ogier, Préface de *Tyr et Sidon*, *op.cit.*

1614 *Ibid.*

1615 *Ibid.*

Il n'est pas anodin que François Ogier prenne la défense d'une pièce orientale tirée d'un récit biblique. Autres temps, autres mœurs. Mais aussi autres espaces, autres mœurs, selon le rédacteur de la préface qui cite les Mores pour prouver que les goûts ne sont pas les mêmes partout :

Ils ne consideroient pas que le goust des nations est different aussi bien aux obiects de l'esprit, qu'en ceux du corps, & que tout ainsi que les Mores (...) se figurent & se plaisent à une espèce de beauté toute differente de celle que nous estimons en France, & qu'ils desirent en leurs maistresses une autre proportion de membres & autres traits de visage que ceux que nous y cherchons. (...) Il ne faut donc pas s'attacher aux methodes que les anciens ont tenuës, ou à l'art qu'ils ont dressé, nous laissant mener comme des aueugles ; mais il faut examiner & considerer ces methodes mesmes par les circonstances du temps, du lieu, & des personnes pour qui elles ont esté composées, y adioustant & diminuant pour les accommoder à nostre usage.¹⁶¹⁶

Déjà l'idée d'adaptation d'un sujet éloigné par l'espace et le temps apparaît dans cet écrit, annonçant le filtre classique qui va transformer la matière orientale pour la scène française. Mais Ogier plaide pour une plus grande liberté face aux Anciens, et de ce point de vue là, il est déjà placé dans le camp des Modernes, avec La Fontaine et Perrault.

Les œuvres de notre corpus qui datent des années 1680, par certains aspects, retrouvent des formes de transgression esthétique propres au baroque. Le *Zaïde* de Jean de La Chapelle fait écho par exemple à la pièce de Jean de Rotrou, *La Belle Alphrède*, où l'héroïne apparaît au premier acte déguisée en cavalier et poursuit, le sabre au clair, un groupe d'Arabes qui les avait attaqués. Le brouillage d'identité est au cœur des deux pièces et la femme prend un rôle et des caractéristiques qui ne sont pas celles que la société lui donne traditionnellement. Le même La Chapelle dans *Cléopâtre* n'hésite pas à décrire crûment l'état du corps d'Antoine (« dépoüillé des marques de son rang, / Pasle, défiguré, tout couvert de son sang. », « cet Objet sanglant. » v.1267-1272), et à montrer la violence sur scène puisque l'empereur se frappe après avoir prononcé ces mots : « Mourons donc, sur ses pas hastons-nous de courir » (v. 1188), même si ses derniers instants sont racontés et non exposés (« Du mesme fer qu'Eros avoit teint de son sang, / Luy mesme, à ce qu'on dit, s'estoit percé le flanc, / Il pleuroit Cléopâtre, & d'une main cruelle / Tâchoit encor d'aigrir sa blessure mortelle. »). À l'inverse, Cléopâtre prend son poison hors-scène mais vient mourir sur scène. Rappelons que la Cléopâtre de *Rodogune* prenait le poison sur scène mais Corneille la faisait expirer hors-scène. Le dramaturge, dans sa préface, est obligé de s'expliquer :

La délicatesse de ceux qui se sont récriez contre la maniere dont Antoine & Eros se tüent sur le Théâtre, est encore plus mal fondée que l'objection que je viens de détruire. Il ne faut point ensanglanter la Scene, disent-ils, & ils souütiennent ce faux principe avec tant de chaleur, qu'on diroit à les entendre qu'ils ont une connoissance parfaite de l'Art du Théâtre, & qu'ils ont tiré des Anciens toutes les maximes qu'ils établissent ; & tous les raisonnemens qu'ils font ensuite sur cet endroit de ma Piece, qui assurément n'est pas un des moins beaux.

Horace, dis-je, n'a point prétendu par là condamner les Spéctacles sanglans qu'Aristote demande au Théâtre, mais la représentation de certaines choses si horribles & si éloignées de la vray-

1616 *Ibid.*

semblance, que quand mesme elles seroient vrayes, elles paroistroient incroyables au Spéctateur, dont l'esprit ne manque pas de rejeter & de condamner tout ce qui ne luy paroît pas possible.¹⁶¹⁷

Le même argument de vraisemblance est utilisé par La Chapelle, comme Ogier, pour contester non seulement les pratiques des Grecs mais surtout l'utilisation des textes antiques par ceux qui veulent contraindre les dramaturges du XVIIe siècle. La matière orientale ne peut être contenue dans sa boîte : elle déborde. Il faudrait trop de lieux, trop de splendeurs, de costumes, d'intrigues pour figurer dignement sa complexité. Elle conduit à sortir le théâtre de ses limites et ses règles pour créer du nouveau.

Si l'on ajoute les autres exemples de transgression que nous avons déjà analysés, nous pouvons constater que les pièces de notre corpus semblent hantées par ce premier théâtre, sans le laisser paraître pour autant sans médiatisation. Elles conservent l'irrégularité du sujet oriental, rendu néanmoins par la régularité de la scène classique, ce qui explique la difficulté de figurer l'Orient à Guénégaud. L'Orient baroque a laissé des traces : le sujet oriental était en adéquation avec la forme théâtrale baroque car il interroge les limites de la décence et du représentable. En repoussant les conditions du vraisemblable, l'Orient baroque va bien plus loin que le théâtre classique et propose au spectateur une remise en question de ses certitudes dans l'expérience théâtrale. Les nombreuses conventions que pose ce théâtre montrent que le spectateur doit accepter de faire un pas de côté pour profiter de la matière orientale. Le théâtre classique se fonde sur l'idée inverse : il faut rapprocher l'expérience orientale de la réalité du spectateur pour l'aider à se projeter, ce qui favorise l'exercice des applications. Les pièces orientales jouées dans les années 1680 retrouvent l'instabilité et le brouillage que l'Orient, en tant qu'espace étranger et étrange, permet : violence et morts sur scène comme dans *Cléopâtre*, incertitude des identités comme dans *Zaïde* ou *La Fausse Turquie* :

GUSMAN.
(...) Quel es-tu ?

SANTILLANE.
Je ne sais.

GUSMAN.
Tu ne sais ?

SANTILLANE.
Je vous jure.
Que la peur a si fort troublé tous mes esprits,
Que je ne pense pas bien savoir qui je suis.¹⁶¹⁸

Le personnage n'est plus un monolithe caricatural comme ceux de la Comedia dell'arte, il est traversé d'incertitudes sur ses désirs, son statut, ses valeurs. Astrate a-t-il raison de vouloir sauver Élise, qui a usurpé le pouvoir qui lui revient ? Il n'y a plus de réponses toutes faites

1617 Jean de La Chapelle, préface de *Cléopâtre*.

1618 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 5.

pour le spectateur mais une grande incertitude, un inconfort de jugement. Le dramaturge explore cette ambiguïté et cette complexité de l'âme humaine : il pousse le personnage à la limite, il place le spectateur sur le fil, dans un va-et-vient constant entre le vrai et le faux, le juste et l'injuste, l'être et le paraître.

Selon Paul Hazard, cette recherche de la perfection de l'esthétique classique n'est qu'un point d'étape, et non une remise en cause du mouvement des consciences, initié à la Renaissance, et qui va se réaliser au XVIIIe siècle :

À partir du milieu du XVIIe siècle, environ, un arrêt provisoire ; un paradoxal équilibre qui se réalise entre des éléments opposés ; une conciliation qui s'opère entre des forces ennemies ; et cette réussite, littéralement prodigieuse : le classicisme. Vertu d'apaisement ; force calme ; exemple d'une sérénité consciemment atteinte par des hommes qui connaissent les passions et les doutes, comme tous les hommes, mais qui, après les troubles de l'âge précédent, aspirent à un ordre sauveur. Ce n'est pas que l'esprit d'examen soit annihilé : il persiste chez les classiques eux-mêmes, discipliné, endigué, s'appliquant à porter jusqu'à leur dernier point de perfection les chefs-d'œuvre qui exigent une longue patience pour devenir éternels. Il persiste chez les rebelles qui attendent leur tour, dans l'ombre. Il persiste chez ceux qui pactisent, en les minant, avec les institutions politiques et sociales dont ils profitent et qui font l'agrément de leur vie, comme Saint-Evremond et comme Fontenelle, aristocrates des révolutions. Aussi, dès que le classicisme cesse d'être un effort, une volonté, une adhésion réfléchie, pour se transformer en habitude et en contrainte, les tendances novatrices, toutes prêtes, reprennent-elles leur force et leur élan ; et la conscience européenne se remet à sa recherche éternelle. Commence une crise si rapide et si brusque, qu'elle surprend : alors que, longuement préparée par une tradition séculaire, elle n'est en réalité qu'une reprise, une continuation. Totale, impérieuse et profonde, elle prépare à son tour, dès avant que le XVIIe siècle soit achevé, à peu près tout le XVIIIe siècle.¹⁶¹⁹

Cette vision du XVIIe est bien plus intéressante que celle qui voudrait que le XVIIIe siècle soit né par magie ou génération spontanée pour réformer une pensée sclérosée : l'art et la pensée de la période que nous étudions contient à la fois les traces du vertige baroque et les semis du relativisme des Lumières.

L'Orient comme espace et objet de représentation permet de repérer la continuité qui s'établit entre ces trois mouvements esthétiques et philosophiques que l'on aurait tendance à séparer et à opposer schématiquement. L'Orient est un sujet résolument moderne car c'est un espace actuel éloigné que le dramaturge peut utiliser pour renouveler son écriture sans risquer d'être accusé de transgresser les règles, comme lorsqu'il choisit un sujet antique. Cette actualisation de la création est au cœur d'un vif débat qui va prendre place à la fin de notre période et qui est resté dans l'histoire littéraire sous le nom de « querelle des Anciens et des Modernes ». La recherche du progrès dans les sciences conduit certains penseurs et écrivains à une même quête dans le domaine artistique. On commence vers 1680 à rédiger les inscriptions des tableaux de Versailles en français plutôt qu'en latin, comme il était coutume de le faire auparavant. Fontenelle et Saint-Evremond attaquent les défenseurs du modèle antique dans deux œuvres des années 1680, respectivement *Le Dialogue des Morts* et *Sur les poèmes des Anciens*. Il faut « entrer dans le goût et dans le génie du siècle où nous sommes », comme l'écrit Saint-Evremond. Puis c'est au tour de

1619 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 330.

Charles Perrault de choquer l'Académie française en assurant que le siècle de Louis XIV est supérieur à celui d'Auguste dans le poème « Le Siècle de Louis le Grand » en 1687. *Le Mercure Galant* devient donc l'organe des Modernes pour lutter contre les rétrogrades qui ne jurent que par le modèle antique, considéré comme indépassable. Perrault et Fontenelle publieront une série d'ouvrages pour traiter de la question à la fin des années 1680 et au début des années 1690.

Quel rôle joue l'Orient dans tout cela ? Le passé idéal mythique hérité de l'Antiquité gréco-latine, principale source de l'imaginaire absolutiste du Roi-Soleil, se trouve contesté par un retour du présent grâce à l'histoire et à la culture orientales ; l'éloignement temporel se transforme en éloignement géographique, ce qui permet d'actualiser la réflexion sur le pouvoir royal par exemple. Face à une culture figée et immuable, enfermée dans une idée qui ne peut souffrir aucune variation, l'Orient constitue un nouveau modèle et un nouveau vivier dans lequel les Modernes vont puiser pour trouver des sujets originaux : Fontenelle pour ses dialogues, La Fontaine pour ses fables, Perrault pour ses contes... Il faut changer les règles du jeu pour de bon. La recherche de l'indépendance créative conduit tout naturellement les auteurs à abandonner l'Antiquité, domaine réservé des érudits, trop connu, trop étudié, pour se tourner vers le monde oriental dont la culture commence à être diffusée mais qui n'a pas encore été exploitée, hormis les quelques tentatives romanesques et dramatiques que nous avons déjà listées. Comme l'écrit Saïd : « parmi les premiers amateurs de l'Orient, beaucoup d'entre eux l'ont accueilli comme un “dérangement” salutaire de leurs habitudes de pensée et d'esprit européennes. »¹⁶²⁰

Le théâtre, comme art vivant, participe et a même préfiguré la querelle en posant, bien avant, la question du renouveau de l'écriture dramatique par le détour oriental. L'Orient place le théâtre des années 1680 dans une perspective moderne en soulevant les problèmes de la représentation de la matière orientale. Que ce soit *Le Cid*, *Mirame*, *Le Bourgeois*, *Bajazet* ou *Sémiramis*, chaque pièce favorise une réforme de la scène française, contribue à une mise en mouvement des structures esthétiques et éthiques, fait bouger les lignes en somme. Le théâtre ne donne pas seulement au spectateur ce qu'il a déjà vu dans une logique purement mimétique, il lui montre ce qu'il verra, d'où sa fonction expérimentale et réformatrice. La matière orientale nous permet de voir qu'en cette fin de XVIIe siècle, ce théâtre dit « classique » est déjà en pleine réinvention. Il a marqué tous les autres domaines, en premier lieu la politique. Or théâtraliser, c'est donner un cadre pour produire un effet : sans changement de cadre, l'action du théâtre se réduit. La régénération naturelle de cet art passe donc par l'intégration de l'altérité, même médiatisée et transformée. L'élément oriental devient donc le ferment dramatique nouveau qui déploie les possibilités de jeu : le déguisement oriental entraîne des intrigues plus complexes que celles de la Commedia, puisque l'exotisme exige une ouverture de l'histoire sur l'Autre. L'Orient est une espace de ruse dans la comédie et une machine à surprise politique dans la tragédie. Les dramaturges le mettent à

1620 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 266.

contribution pour questionner les structures et le fonctionnement du théâtre tel qu'il existait et trouver ou retrouver une liberté créative affranchie des carcans de la doctrine.

B.3.2. DE LA MORALE AU PLAISIR : LA REDÉFINITION DE LA *CATHARSIS*

Le théâtre tirait depuis la Renaissance la justification de son existence d'un principe édicté dans *La Poétique* d'Aristote et qu'on continue à tenter de comprendre aujourd'hui : celui de la *catharsis*¹⁶²¹. Ce terme grec qui a souffert plusieurs traductions, « purification » ou « purgation », est avant tout médical et laisse entrevoir un procédé clinique qui débarrasse le spectateur des passions mauvaises qui pourraient l'habiter, par le biais du spectacle. Au théâtre, il s'agirait de purger le spectateur de ses désirs en lui faisant vivre par procuration ceux des protagonistes sur scène. Si les dramaturges de notre corpus se réclament encore au XVIIe siècle de cette théorie, le spectateur nouveau semble peu à peu délaisser ce lavement spirituel pour s'arrêter au pur plaisir de voir. C'est sur cette idée que conclut Forestier en rapprochant le spectacle tragique du film d'horreur¹⁶²².

Comme nous l'avons vu, la contemplation du sérail produit moins de l'effroi et de la pitié que de l'excitation pour le public¹⁶²³. Cela conduit à une véritable révolution de la réception : l'expérience théâtrale qui reposait aux yeux des spécialistes sur la règle consensuelle se transforme en une expérience de libre subjectivité du goût, et donc de *dissensus* au niveau esthétique et politique : il n'y a pas qu'une seule façon de voir le monde, il y en a plusieurs. Les individus ne sont plus un groupe constitué par un goût commun mais une myriade de monades libres et atomisées dans la société. C'est le phénomène qui donne son rôle à la séance théâtrale selon Christian Biet qui, après avoir présenté la fonction de lien social via le divertissement présente une autre fonction, critique cette fois :

Le second cas de figure, ainsi, repose sur un système de médiation qui ne lie pas les participants entre eux, excite des passions individuelles et collectives contradictoires, peut aller jusqu'à les rendre immaîtrisable, et surtout se présente comme le lieu critique spécifique de la cité. C'est alors de ce lieu, placé au sein de la cité, qu'il devient possible de regarder le pouvoir, la ville et la société, d'en dévoiler les "vérités", les apparences et les travers, d'en proposer hic et nunc une figuration et une série d'interrogations à même d'être différemment jugées par l'ensemble des partenaires du spectacle. Ici, l'hyper-présence et l'éphémère se rejoignent, au sein d'un mouvement ambigu, paradoxal et réversible qui propose dans le temps et l'espace de l'événement une figuration qu'il s'agit de juger en examinant les certitudes et les incertitudes des questions qui y sont posées. Partant du cadre codé et conventionnel de la loi commune, l'événement théâtral le dépasse alors en laissant une grande place à l'exceptionnel et à la surprise.¹⁶²⁴

1621 Voir sur ce sujet Georges Forestier, « *Catharsis* et tragique. À propos de quelques malentendus », in Hélène Baby, Jacqueline Assaël (dir.), *Anthropologie tragique et création poétique de l'Antiquité au XVIIe siècle français*, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2020, pp. 447-460.

1622 *Ibid.*, p. 457 et suivantes.

1623 Voir troisième partie, p. 602 et suivantes.

1624 Christian Biet, « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale », *op.cit.*, p. 323.

Ce que décrit Christian Biet correspond à l'idée que nous pouvons nous faire de l'Hôtel Guénégaud comme espace de *dissensus*, d'après la description que nous en avons donnée¹⁶²⁵. Les différentes strates du public communiquent plus qu'ils ne communient autour du spectacle présenté. Le théâtre serait alors une sorte de rêverie collective dissensuelle, une confrontation des mondes de l'auteur, de l'acteur, et du spectateur. Une remise en cause de l'expérience unique par l'art. L'expression du désaccord, qui va parfois jusqu'au désordre physique, mine l'harmonie voulue par le pouvoir royal au sein de cette institution. L'espace de Guénégaud, nous l'avons vu, est en perpétuel mouvement et la salle dispute son existence dramatique à la scène. Dans ces conditions, la soumission à la toute-puissance de la fiction n'est pas accomplie.

Le problème de l'identification est donc bien plus complexe que l'idée de Freud ne semble l'établir : vivre par procuration exigerait que le public accepte que ce qui se joue sur scène est identique à ce qui pourrait se jouer à l'extérieur de la salle de théâtre. Ce n'est pas le cas. Par le manque de mimétisme du décor et du costume, par l'encombrement de la scène de Guénégaud, l'espace fictionnel ne se superpose pas à l'espace réel. Le spectateur ne croit pas au personnage ou y croit par intermittence (parfois il sort de l'illusion de l'intrigue pour analyser la justesse d'une diction ou parce que le brouhaha ou la claque le distrait...). Il n'est jamais dans un abandon total à la fable, mais plutôt dans une sorte de sommeil critique, voyant si le rêve de l'autre (du dramaturge, des comédiens) peut être compatible avec son propre rêve d'Orient (l'idée qu'il s'en faisait avant d'entrer dans la salle de spectacle). Le public résiste à l'illusion complète et donc à la tyrannie de la passivité. Il est actif puisqu'il accepte les limites matérielles du théâtre, le jeu des conventions, pour entrer dans l'imaginaire qui est porté par la scène. Le spectateur à Guénégaud n'oublie jamais où il est. Les nombreux et réguliers parasitages l'empêchent de s'immerger dans la fiction. Il se maintient donc dans un état paradoxal, de la même façon que le sommeil est paradoxal : éveillé et endormi à la fois, il croit et ne croit pas, il perçoit le personnage, mais voit l'acteur. Le postulat d'homogénéité entre la scène et le réel, s'il a jamais existé dans l'histoire de l'art dramatique, ne tient pas à Guénégaud. Ce que l'Orient théâtralisé nous permet de comprendre est que le spectateur du XVIIe est bien plus « actif » que le spectateur contemporain, parce que son expérience ne peut jamais faire abstraction des autres participants de la séance théâtrale. Il ne quitte donc jamais la conscience de sa présence à l'intérieur de la représentation. Peut-il alors se dessiner une émancipation par le spectacle comme Rancière l'a théorisé pour le théâtre d'aujourd'hui ?

La transformation que nous repérons à travers l'Orient théâtral des années 1680 va se faire de manière très progressive et ne déclenche pas encore une révolution d'ampleur dans les mentalités. On approche peu à peu, dans ces prémisses, de la théorie de la sensibilité par l'abbé Du Bos :

1625 Voir première partie, p. 153 et suivantes.

Parce que la fréquentation de Locke (il l'a connu à Londres, et il s'est assuré, sur le manuscrit, de la fidélité de la traduction de Pierre Coste) l'a amené vers cette source de sensibilité que le grand Anglais avait découverte : et Dubos a compris qu'elle pouvait étancher la soif inexplicable de ses contemporains. La sensibilité est la source du beau ; et du sublime ; et de l'art. Il se charge de le prouver aux hommes.¹⁶²⁶

Paul Hazard insiste sur l'importance de cette idée en citant Du Bos :

“Les peintures et les poésies excitent en nous ces passions artificielles, en nous présentant les imitations des objets qui sont capables d'exciter en nous des passions véritables.” Dès lors la formule généralement adoptée : art égale raison, ne vaut plus. Art égale passion ; passion épurée, mais intensément rendue.¹⁶²⁷

Le travail de l'artiste est à partir de ce moment de susciter la passion du spectateur sans s'enfermer dans les règles que les théoriciens ont prescrites, car ces gens-là sont insensibles, si l'on en croit La Fontaine dans la morale du « Philosophe Scythe » déjà évoqué.

En plus d'une redéfinition esthétique, ce glissement entraîne aussi une redéfinition politique, qui se dessine à la période que nous étudions. En effet, en contemplant le tyran théâtral sur scène, le public comprend ce qui a été théorisé au XXe siècle par Ernst Kantorowicz sur le pouvoir royal¹⁶²⁸ : les deux corps du roi existent, même si la monarchie tente de faire disparaître la réalité périssable et passionnelle du monarque derrière sa continuité spirituelle. L'*ethos* royal ne devrait souffrir aucune contestation car il est associé à une permanence d'ordre divin que l'on nomme royauté. Mais le *pathos* royal est bien réel, nous en avons donné des exemples et nous y reviendrons quand nous étudierons les représentations protestantes de Louis XIV à la fin de notre période. Montrer le roi comme corps désirant, c'est remettre en cause la perfection absolue du pouvoir monarchique car des mouvements temporaires, les passions, peuvent infléchir ses décisions. Le pouvoir est aussi une question de subjectivité et peut donc être contesté.

Paradoxalement, la fascination pour le chef fictionnel qui décide selon son bon plaisir sur scène impose et renforce aussi le pouvoir monarchique. L'idée est formulée par Gabriel Liiceanu :

N'aspérons-nous pas tous en secret à être exemptés de ce don bien inconfortable qu'est notre pouvoir de décision, dont nous ne savons trop que faire le plus souvent ? L'enfance n'est-elle pas le temps du bonheur perdu juste parce que les décisions difficiles s'y prennent “au-dessus de nos têtes” ? Pourquoi vivre arc-boutés sur la perspective d'avoir à se donner un destin ? et pourquoi faut-il que nous ayons à répondre de l'usage d'un don que nous n'attendions pas et pour lequel nul ne nous a jamais demandé si nous en voulions ou non ? Il est à tout point de vue plus commode qu'un autre décide pour nous et nous octroie, en échange de notre renoncement au fardeau de la liberté, notre portion de destin.¹⁶²⁹

1626 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 293.

1627 *Ibid.*, p. 294.

1628 Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957. Voir également à ce sujet Hélène Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.

1629 Gabriel Liiceanu, *De la limite*, op.cit., p. 127.

Le personnage de théâtre prend des décisions dans l'intimité du palais qui retombent sur la société et qui influent sur la vie publique du peuple. Mais il est seul tenu responsable de ces décisions quand le pays entre dans une destinée malheureuse, comme Xerxès dans *Les Perses*. Il y a une forme de consentement à la passivité que le théâtre rejoue quand il demande aux spectateurs de déléguer leur liberté d'agir au comédien sur scène :

C'est parce que la liberté est inégalement répartie, inégalement éduquée que la peur du destin rencontre l'excès de liberté. En l'absence de lois bonnes ou bien appliquées, un « autre » pourra alors en venir à décider au nom de la collectivité. Se tenant à la place de la loi et décidant au nom de tous, il assume la responsabilité de leur liberté tandis qu'ils portent, pour leur part, celle de la lui avoir abandonnée.¹⁶³⁰

Le tyran de théâtre est donc l'incarnation parfaite de cette liberté spoliée mais surtout abandonnée par des citoyens qui craignent d'administrer leur propre destinée. La « peur du destin » pousse l'homme à se réfugier dans une forme de passivité qui est celle de la contemplation sans action, activité toute particulière du spectateur de théâtre.

Malgré cela, un changement de paradigme s'esquisse : le désir absolu monarchique se heurte à d'autres subjectivités, d'autres discours, d'autres vérités, à commencer par ceux que l'on rapporte de l'Orient. Le spectateur est confronté à deux mondes, deux systèmes de valeurs et peut s'interroger sur le bien-fondé de sa propre culture, conçue auparavant comme modèle de perfection ne tolérant aucun équivalent.

C. L'ORIENT COMME CONTESTATION

En analysant les différentes fonctions de l'Orient, nous avons vu qu'il pouvait jouer deux rôles principalement dans le dispositif politico-esthétique des années 1680 : il peut être un contre-modèle qui s'oppose à la rationalité française, que l'on suppose héritée du modèle gréco-romain, en faisant abstraction de tous les aspects décadents, ou plutôt dionysiaques, de ces deux civilisations antiques. Il renforce alors pour le spectateur un sentiment de fierté d'être ce qu'il est et de dominer un monde présenté comme inférieur. Il peut prendre également une fonction de miroir déformant pour refléter la société française et la cour de Louis XIV. Ce qui semblerait contradictoire ne l'est pas : pour montrer le Même, l'Autre doit être contrôlé par le langage, transformé par la scène pour devenir une matière occidentalisée et compréhensible. Mais ce processus d'appropriation culturelle ne parvient pas à aller à son terme : quelque chose échappe à la volonté des autorités et résiste à l'atténuation. L'Orient conserve sa radicale altérité. Il faut donc différencier ce qu'on voudrait faire de ce monde, et ce qu'il produit en dépit d'une logique de contrôle. En s'imposant comme hétérotopie, l'Orient ouvre une brèche dans le principe absolutiste et se constitue comme anti-modèle utopique face à l'Occident. Il permet donc d'explorer du

¹⁶³⁰ *Ibid.*, p. 130.

nouveau pour les penseurs et dramaturges de la fin du XVIIe siècle et favorise le glissement vers une nouvelle société en maturation, celle des Lumières.

Nous allons voir que le théâtre, qui était pensé comme un art au service du pouvoir royal, pouvoir qui puisait depuis des décennies dans cet art pour construire sa magnificence, résiste lui aussi à la mécanique consensuelle et apparaît comme un espace de contestation et de résistance au modèle absolutiste. Alors qu'il devait créer des certitudes et de la pensée toute faite, le théâtre officiel monarchique fait naître de l'inquiétude, de l'intranquillité dans l'esprit du spectateur, le poussant à remettre en cause ses idées reçues sur l'Autre comme inconnu. C'est entre les lignes des pièces de notre corpus que nous allons trouver les éléments qui nourriront de manière bien plus explicite les discours philosophiques contre le despotisme au siècle suivant. Les pièces de notre corpus participent à un mouvement plus large, venu de l'extérieur après la Révocation de l'Édit de Nantes, qui critique l'absolutisme du Roi-Soleil, conteste ses fondements et expose toute la violence de son règne, à partir des années 1680.

C.1. LA CRITIQUE PAR LE DEHORS

À la fin de son essai *Race et histoire*, Claude Levi-Strauss remet en cause l'idée d'une société en vase clos et propose le concept d'« histoire cumulative » pour expliquer les progrès de l'humanité. Les cultures collaborent selon lui par leur proximité et même si une culture se pense supérieure (c'est le cas de la France comme de l'Empire ottoman), elle ne vaut rien seule. Une civilisation est comme un « joueur » qui spéculé pour gagner aux jeux de hasard. S'il veut obtenir plus de chances de gagner, il doit s'associer à d'autres partenaires culturels et prendre, consciemment ou inconsciemment, le meilleur de la société limitrophe. Le danger est que la trop grande interaction produise une homogénéité qui conduit à tarir les ressources culturelles, vectrices de progrès. C'est le cas du modèle français, s'il avait pu s'imposer dans son universalité. Mais la France n'est pas seule en lice et se renouvelle par l'apport d'autres civilisations, notamment orientales : « Il s'agit toujours d'augmenter le nombre de joueurs, c'est à dire de revenir à la complexité et à la diversité de la situation initiale. »¹⁶³¹ Le progrès d'une civilisation repose donc à la fois sur la mise en commun et sur la diversification culturelles. Le modèle hégémonique ne peut durablement s'imposer, il doit s'ouvrir à la culture de l'Autre pour prospérer. En est-il de même au XVIIe siècle ? L'Occident, et la France en particulier, ont-ils tiré quelque profit, dans le domaine de l'esprit, de la contemplation du monde oriental ?

1631 Claude Levi-Strauss, *Race et histoire*, *op.cit.*, p. 81.

C.1.1. L'ORIENT PHILOSOPHIQUE OU L'ART DU « PAS DE CÔTÉ »

Nous avons déjà utilisé auparavant l'expression d'« Orient philosophique ». Pierre Martino explicite cet accaparement de l'espace oriental comme terrain de réflexion et d'expérimentation de nouveaux modèles :

en un mot il y avait toute une instruction à dégager de la contemplation de cet Orient, à qui l'on demandait d'ordinaire d'égayer l'imagination ou de divertir l'esprit. Les philosophes le comprirent et, très consciemment, ils s'avisèrent des richesses intellectuelles que leur offrait l'exotisme (...).¹⁶³²

L'Orient devient avec Montesquieu ou Voltaire un espace de questionnement, un cadre mental commode pour penser l'impensable : d'abord, il permet d'éviter la censure, qui est bien plus efficace au XVIII^e siècle, en faisant un détour par l'extérieur, en passant par l'Autre pour critiquer le Même. Ensuite, parce que l'Orient fictionnel devient un passeur entre l'abstrait et le concret, il permet de manier des concepts complexes comme celui de liberté, de droit naturel, de légitimité, de fanatisme en leur donnant une illustration séduisante grâce au masque ou au voile oriental, qui rend plus exotique et avenante une réflexion à la fois large et spécifique. Cette pensée en mouvement est ce que nous appelons « la critique par le dehors » et que Roger Caillois nomme « révolution sociologique », étant « la démarche de l'esprit qui consiste à se feindre étranger à la société où l'on vit, à la regarder du dehors et comme si on la voyait pour la première fois »¹⁶³³. Se mettre « dans la peau de l'Autre » pour juger de son propre modèle n'est pas nouveau puisque Montaigne dans *Les Essais* ou Jean de Léry dans *Histoire faict en terre du Brésil* adoptaient le point de vue des « Sauvages » face aux fonctionnements européens. Les Orientaux ont pu, par moment s'adonner au même exercice, n'en déplaise à Edward Saïd. Ainsi, l'envoyé Mehmet Efendi écrit de son retour de France en 1721 :

Les Francs ne ressemblent pas plus aux Turcs que la nuit ne ressemble au jour. Quand nous entrons dans un appartement, nous ôtons nos chaussures et demeurons la tête couverte. Les Francs gardent leurs souliers et enlèvent leur chapeau. Nous laissons croître notre barbe et rasons nos cheveux. Ils laissent croître leurs cheveux et rasent leur barbe. Nous écrivons de droite à gauche, ils écrivent de gauche à droite. Nous mettons des tapis sous les tables. Ils en mettent dessus. Chez nous les morts vont vite et les vivants lentement. Chez eux, les vivants vont vite et les morts lentement. Chez nous les femmes portent des pantalons et les hommes des robes. Chez eux les hommes portent des pantalons et les femmes des robes. Bien plus, dans les cérémonies, chez nous les femmes passent derrière ; chez eux, elles passent devant. Bref, mettez un Turc la tête en bas et les pieds en l'air, vous aurez un Franc.¹⁶³⁴

Le monde inversé que l'ambassadeur donne à voir relève d'une observation soignée des mœurs françaises et conduit à un certain relativisme, même si le Franc « marche sur la tête » d'après cette

1632 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, op.cit., p. 309.

1633 Roger Caillois, « Préface » in *Montesquieu, Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1985, p. V-VI.

1634 Cité par Beki Haleva, « La relation de voyage de Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi et son impact », in *Synergies, Turquie* n° 5, 2012, p. 30, [En ligne], URL : <https://gerflint.fr/Base/Turquie5/haleva.pdf> (Consulté le 10/09/2019)

description. Ce décentrement philosophique se retrouve aussi dans les nombreuses relations de voyage des années 1670 et 1680 selon une note de Rouillard :

Nous devons, bien sûr, l'attribuer à la tendance naturelle des voyageurs de valoriser exagérément le pays visité (...). Malgré ces réserves, je suis convaincu que tous les opinions citées dans ce chapitre sont de la plus grande sincérité et fondées sur des observations intelligentes et personnelles. Nous verrons encore plus souvent des exemples de tolérance, de relativisme et d'idée de progrès que Bayle, Fontenelle ou Voltaire auraient pu relever. Ce peut être inconsidéré de parler de la naissance de l'esprit philosophique bien avant le dix-huitième siècle, mais ces citations vont prouver l'apparition précoce, fondée sur des faits tirés du voyage, d'une "mentalité positive et expérimentale dans laquelle les idées du XVIIIe siècle ont pu éclore plus tard."¹⁶³⁵

Nous avons déjà constaté que les observateurs français pouvaient donner une vision très positive des Orientaux, qu'ils soient Turcs, Persans, Indiens ou Chinois. Pour ne pas reparler de Chardin ou Tavernier, déjà maintes fois évoqués, si Vaillant insiste sur les destructions des vestiges de l'Antiquité par les Turcs (en omettant de l'expliquer par un interdit religieux), il admet aussi que les mœurs des habitants de Bursa sont douces, admire la gentillesse de ceux de Nicomédie. De même, Du Loir écrit que « Les Turcs, au contraire, font particulièrement profession de sincérité et de modestie, et si vous en exceptez les courtisans qui presque tous, et partout sont esclaves de l'ambition et de l'avarice, la simplicité et la candeur règnent chez eux avec une franchise sans pareille. »¹⁶³⁶ Confronté aux Ottomans en chair et en os, les préjugés s'affaiblissent. Belon et Baudier s'étonnent aussi qu'à la Sublime-Porte, la naissance n'influe pas sur la charge des hauts dignitaires :

La raison en est, que la noblesse au pays du Turc n'est pas semblable à celle des autres pays des Chrestiens, qui y viennent de pere en filz. Mais celuy entre les Turcz tiendra la première dignité apres le grand seigneur, qui ne sçait dont il est, ne qui sont ses pere, et mere, ains quiconque est payé de soultte du Turc, s'estime estre autant gentilhomme comme est le grand Turc mesme.¹⁶³⁷

Alamir lui-même, dans *Zaïde*, espérait que le sultan saurait le juger selon les services accomplis. Les titres distribués par le sultan se font au mérite et ce système permet d'éviter les nominations injustifiées :

On n'esleve jamais à telles dignitez des personnes incapables, qui n'ont durant le cours de leur vie appris autre chose qu'à jouïr à la paume, pousser bien un dé, parler brutalement, et exercer toute sorte de vices. Ainsi il ne faut plus estonner si l'Estat du Turc prospere, puis que parmy un grand nombre de jeunes hommes on sçait faire l'eslite des plus beaux esprits.¹⁶³⁸

1635 Notre traduction. Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History, op.cit.*, p. 290 : « We must, of course, allow for the natural tendency of travelers to give exaggerated praise to the country visited (...). With all these reservations, however, I am convinced that the bulk of opinion quoted in this chapter is of a high order of sincerity and based upon intelligent, personal observation. Even more often we shall see examples of tolerance, relativity, or the idea of progress that Bayle or Fontenelle or Voltaire, would have snatched at. It may be rash to speak of the beginnings of the esprit philosophique so long before the eighteenth century, but at least the quotations here to be presented will demonstrate the early growth, based upon facts learned from travel, of "une mentalité positive et expérimentale dans laquelle les idées du XVIIIe siècle ont pu éclore plus tard." » (citation de G. Atkinson).

1636 *Ibid.*, p. 322.

1637 *Ibid.*, p. 310.

1638 *Ibid.*

La critique des vices de la noblesse oisive fait écho à notre corpus où l'espace du sérail permet de moquer le titre de « gentilhomme » dont Santillane se glorifie :

GUSMAN.

(...) Ton métier ?

SANTILLANE.

Gentilhomme.

GUSMAN, *après avoir ri quelque temps.*

Combien en ton pays gagne-t-on bien par jour

À faire ce métier ?¹⁶³⁹

Santillane est un propre à rien et sa réponse montre qu'il confond être et faire, son statut et sa profession.

La leçon orientale ne se borne pas au domaine politique. En 1689, dans son *Epistola de Tolerantia*, John Locke écrit « que la tolérance est l'essence même du Christianisme. Car si l'on manque de charité, de douceur et de bienveillance, comment osera-t-on se dire chrétien ? La foi agit par la charité, non par le fer et par le feu. »¹⁶⁴⁰ Le roi très catholique est très loin de suivre ce précepte. L'Orient permet ainsi d'engager une profonde réflexion sur le plan religieux : dans *Ce que c'est que la France toute catholique sous le règne de Louis le Grand* (1686), Pierre Bayle s'inspire des exemples des ouvrages érudits et des récits de voyage de son époque pour réaliser des comparaisons entre plusieurs royaumes asiatiques et la France : l'Empereur de Chine, qui laisse s'installer les missions chrétiennes, se montre plus tolérant que Louis XIV. Les Siamois et les Chinois, tout en étant athées, sont de haute moralité. Les musulmans acceptent les autres religions, alors que l'Église romaine les condamne. Les Français, selon Paul Hazard, s'étonnent par exemple de la réponse du Roi de Siam quand les ambassadeurs lui proposent de se convertir :

il a répondu que si la Providence divine avait voulu qu'une seule religion régnât sur le monde, rien ne lui aurait été plus facile que d'exécuter ce dessein ; mais puisque Dieu avait toléré une foule de religions dissemblables, on devait conclure qu'il préférerait être glorifié par une prodigieuse quantité de créatures le louant chacune à sa manière. En rapportant ces propos, on s'émerveille : eh quoi ! ce prince de Siam, qui pourtant ignore les sciences de l'Europe, a exposé avec une force et une netteté remarquables la raison la plus plausible de la philosophie païenne contre la seule vraie religion !... Les conclusions qu'on tire de tout cela tournent à l'hétérodoxie. Les Siamois souffrent toute sorte de religions, et leur Roi permet à des missionnaires chrétiens de prêcher librement dans leurs villes : les Européens sont-ils aussi larges, aussi tolérants ?¹⁶⁴¹

La Bruyère semble penser le contraire puisqu'il reprend cette réflexion dans les *Caractères* (1688) et montre que la comparaison entre les Siamois et les Français ne tourne pas à notre avantage :

Si l'on nous assurait que le motif secret de l'ambassade des Siamois a été d'exciter le Roi Très-Chrétien à renoncer au christianisme, à permettre l'entrée de son royaume aux Talapoins, qui eussent pénétré dans nos maisons pour persuader leur religion à nos femmes, à nos enfants et à nous-mêmes par leurs livres et par leurs entretiens, qui eussent élevé des pagodes au milieu des villes, où ils eussent placé des figures de métal pour être adorées, avec quelles risées et quel

1639 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 5.

1640 Cité par Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 217.

1641 *Ibid.*, p. 20.

étrange mépris n'entendrions-nous pas des choses si extravagantes ! Nous faisons cependant six mille lieues de mer pour la conversion des Indes, des royaumes de Siam, de la Chine et du Japon, c'est-à-dire pour faire très sérieusement à tous ces peuples des propositions qui doivent leur paraître très folles et très ridicules. Ils supportent néanmoins nos religieux et nos prêtres ; ils les écoutent.¹⁶⁴²

Jouant sur le principe d'inversion, le moraliste imagine quelle serait la réaction française face à des Siamois qui tenteraient la conversion brutale de l'Hexagone. La tolérance admirable des Siamois pousse La Bruyère à adopter le « pas de côté » pour juger de ses propres pratiques : « Si nous entendions dire des Orientaux qu'ils boivent ordinairement d'une liqueur qui leur monte à la tête, leur fait perdre la raison et les fait vomir, nous dirions : "Cela est bien barbare." »¹⁶⁴³ Le terme de « barbare » revient encore mais pour qualifier cette fois les Européens ivrognes, en adoptant le point de vue des musulmans pour qui l'alcool est interdit. Cet examen des mœurs étrangères conduit La Bruyère à réformer son jugement et à abandonner toute catégorisation stéréotypée des individus. Il parvient même à une réévaluation du jugement de l'Autre et à une vision universaliste de l'homme :

Si les ambassadeurs des princes étrangers étaient des singes instruits à marcher sur leurs pieds de derrière, et à se faire entendre par interprète, nous ne pourrions pas marquer un plus grand étonnement que celui que nous donne la justesse de leurs réponses, et le bon sens qui paraît quelquefois dans leurs discours. La prévention du pays, jointe à l'orgueil de la nation, nous fait oublier que la raison est de tous les climats, et que l'on pense juste partout où il y a des hommes : nous n'aimerions pas à être traités ainsi de ceux que nous appelons barbares ; et s'il y a en nous quelque barbarie, elle consiste à être épouvantés de voir d'autres peuples raisonner comme nous. (...) Tous les étrangers ne sont pas barbares, et tous nos compatriotes ne sont pas civilisés : de même toute campagne n'est pas agreste, et toute ville n'est pas polie : il y a dans l'Europe un endroit d'une province maritime d'un grand royaume où le villageois est doux et insinuant, le bourgeois au contraire et le magistrat grossiers, et dont la rusticité est héréditaire.¹⁶⁴⁴

C'est déjà tout le relativisme des Lumières qui s'offre dans cette maxime : « la raison est de tous les climats ». Ces propos, bien que minoritaires au regard de tous les écrits qui témoignent d'un mépris occidental pour la barbarie des étrangers, n'ont rien à envier à ceux d'un Voltaire. Ils émanent d'un moraliste qui a su prendre ses distances avec la conception impérialiste et absolutiste du modèle français pour considérer l'Autre comme égal, voire meilleur.

Le XVIII^e s'affranchira de l'esprit de croisades et reconsidérera la religion musulmane avec une curiosité nouvelle. Richard Simon l'explique dans un des chapitre de son *Histoire critique de la créance et des coutumes des Nations du Levant* (1694) « afin que ceux qui voyagent en Levant se défassent de quantité de préjugés contre cette religion ». Voltaire montrera dans son *Essai sur les mœurs* que celle-ci est bien moins dangereuse que le fanatisme de certains chrétiens. On la rapproche parfois d'une forme de déisme, religion naturelle en adéquation avec les valeurs des Lumières.

1642 Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, « Des Esprits forts », 29, Paris, Flammarion, 1880, p. 349.

1643 Jean de La Bruyère, *Les Caractères*, Chapitre XII « Des Jugements », 24, op. cit., p. 265.

1644 *Ibid.*, 22, op.cit., p. 264.

Effectivement, certains penseurs orientaux ne voient pas les Occidentaux comme différents par essence. Nabil Matar donne trois raisons à cela : les prophètes de l'islam sont associés à la culture judéo-chrétienne, le concept d'amour (« *mahaba* ») intègre l'Autre comme un semblable, enfin l'absence d'imprimerie empêche la diffusion de stéréotypes sur les Européens. Les représentants de l'islam ont toujours tenté de ramener les chrétiens vers leur religion. Déjà du temps de Mahomet, ce dernier avait écrit à Héraclius Ier pour le convaincre de se convertir, sans succès. Le sultan du Maroc Moulay Ismaïl et le roi exilé Jacques II conversent à la fin du XVIIe siècle : le sultan tente dans deux lettres de 1698 de convaincre l'ancien roi d'Angleterre de se convertir en échange d'un soutien militaire pour l'aider à regagner le trône. Le sultan place le protestantisme au-dessus du catholicisme car il est jugé plus raisonnable, refusant par exemple l'adoration des images. Mais Jacques II ne donnera pas suite à cette proposition.

Il y a donc une tolérance réelle des Orientaux vis-à-vis de l'Autre occidental, ce que ne manquent pas de relever les voyageurs, comme Louis Deshayes dans ses *Voyages de Levant fait par le commandement du roi l'année 1621* :

Il fait remarquer qu'à Constantinople, la moitié de la population est juive et chrétienne ; les juifs peuvent vivre bien plus librement que dans les pays chrétiens et les chrétiens – dont seulement vingt-huit familles, si on enlève les marchands et les membres de l'ambassade, sont catholiques – jouissent d'une liberté de conscience aussi grande que dans les pays chrétiens.¹⁶⁴⁵

Même si les membres des autres religions payent une taxe pour pouvoir vivre en terre musulmane, ils ne sont nullement inquiétés pour leurs croyances. Du Loir note à Istanbul que « le Chrestien et le Juif aussi bien que le Turc, est indifferamment escouté pour le moindre sujet de plainte, sans qu'il soit besoin de l'eloquence d'un Advocat pour deffendre la verite. »¹⁶⁴⁶ La liberté de conscience et l'exigence d'une justice plus impartiale seront au cœur des luttes de Voltaire au XVIIIe siècle. Cette tolérance se lit aussi dans *L'Espion* de Giovanni Paolo Marana : Mahmut écrit au grand mufti qu'il souhaiterait voir les deux religions ennemies « ensemble, de manière qu'elles n'en composent qu'une seule ». Il place la morale au-dessus des dogmes et fait la satire des institutions religieuses, du Pape Antéchrist aux capucins qui vivent « un enfer continuel ». Montesquieu et Voltaire reprendront les mêmes idées et les mêmes procédés pour critiquer les institutions religieuses catholique et leur rigidité.

Comme l'écrit Claude Lévi-Strauss : « La tolérance n'est pas une position contemplative, (...) c'est une attitude dynamique, qui consiste à prévoir, à comprendre et à promouvoir ce qui veut être. »¹⁶⁴⁷ Dans la lutte pour la redéfinition d'un nouveau modèle de société, les philosophes

1645 Notre traduction. Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History, op.cit.*, p. 244 : « He remarks that at Constantinople a half of the population are Jews and Christians ; the Jews live in greater liberty than they could in Christian countries, and the Christians, of which only twenty-eight families, besides merchants and members of the embassy, are Catholics, enjoy as much as freedom of conscience as they would in Christian countries. »

1646 *Ibid.*, p. 308.

1647 Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire, op.cit.*, p. 85.

s'appuient activement sur l'ouverture à l'Autre pour lancer une réflexion d'ampleur qui conteste les bases de l'Ancien Régime. Le détour par l'extérieur est un des ressorts principaux pour attaquer l'absolutisme monarchique et dessiner une autre voie.

Voltaire ou Montesquieu ont peut-être goûté aux turqueries de notre corpus dans leur jeunesse, étant des spectateurs assidus de la Comédie-Française si l'on en croit l'extrait des *Lettres persanes* sur le théâtre ou le début de la carrière de Voltaire. Mais ils lisent surtout les relations du Levant pour préparer leurs essais et leurs fictions orientales. L'Orient philosophique est précédé par le récit viatique. Or, une grande partie des voyageurs ont la particularité d'être de l'Église Réformée. C'est le cas de Chardin ou Tavernier, mais aussi de Jacob Spon. Comme Pierre Bayle, ces Français sont conduits à l'exil peu à peu, d'abord de manière volontaire, choisissant l'étranger pour prospérer, puis sous la contrainte après la Révocation de l'Édit de Nantes : Chardin partira vivre à Londres et Tavernier finira sa vie à Moscou. L'Orient devient pour eux un espace finalement bien plus tolérant que la France. Les relations de voyage sont pétries par cette comparaison constante en faveur du monde oriental, bien moins violent et despotique sur le plan religieux que le royaume de France. Les dramaturges de notre corpus sont, eux, catholiques et on ne peut les soupçonner de sympathie pour l'ennemi huguenot. Mais nous avons déjà établi que l'on retrouve de manière troublante à plusieurs reprises le motif de la fuite comme seule solution face au pouvoir centripète du tyran¹⁶⁴⁸. Le bonheur est donc placé hors-scène, dans un ailleurs indistinct qu'il faut gagner au plus vite pour ne pas perdre la vie. Ces fuites théâtrales ont une résonance toute particulière dans les années 1680, alors que les brimades contre les protestants se multiplient et que les premières dragonnades apparaissent. Le projet d'unité de Louis XIV est presque achevé :

La France, le plus logique et comme le plus implacable de tous les pays quand il s'agit d'idées, s'enivra de ce goût d'unité parfaite. Un roi tout-puissant, qui a réduit le problème politique à un dogme simple, éprouve une gêne, une souffrance, a le sentiment d'une tâche non finie, aussi longtemps qu'une dissidence demeure au fond des cœurs, aussi longtemps qu'une minorité s'attache à une religion rebelle ; régler même la croyance, uniformiser même la foi, proscrire le Protestantisme, ne laisser subsister qu'une seule Église dans un État enfin bien ordonné : tel fut le rêve de Louis XIV.¹⁶⁴⁹

Des lois de plus en plus contraignantes privent les enfants de leur religion ou de leurs parents à l'âge de sept ans, purgent les institutions, ferment les temples, l'interdisent aux Huguenots de quitter le territoire, car l'exode vers les pays du nord, la Hollande en premier lieu, est massif. Elle vide la France de ses esprits et de ses mains, comme l'écrit Voltaire :

Plus de cinq cent mille protestants, fuyant la persécution de Louis, et emportant avec eux hors de France leur industrie et leur haine contre le roi, étaient de nouveaux ennemis qui allaient dans toute l'Europe exciter les puissances déjà animées à la guerre. (On parlera de cette fuite dans le chapitre de la religion.) Le roi était de tous côtés entouré d'ennemis, et n'avait d'ami que le roi Jacques :

1648 Voir Seconde partie, p. 398 et suivantes.

1649 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 61.

S'il eût été mahométan, ou de la religion de Confucius, les Anglais n'eussent jamais troublé son règne ; mais il avait formé le dessein de rétablir dans son royaume le catholicisme, regardé avec horreur par ces royalistes républicains comme la religion de l'esclavage.¹⁶⁵⁰

Si l'on en croit le philosophe, la guerre de la ligne d'Augsburg résulte de la répression des Huguenots en France, et de l'échec de l'établissement du catholicisme en Angleterre par Jacques II, religion plus détestée que l'islam ou le confucianisme ! La Révocation de l'Édit de Nantes peut donc être considérée comme l'apogée de l'absolutisme de Louis XIV mais aussi le tournant qui va entraîner sa chute.

C.1.2. MUSULMANS ET PROTESTANTS

Il n'y a point au monde de gens si entêtés, si singuliers, si partiaux, si prévenus en leur faveur, si opiniâtres, & si incorrigibles (...). En un mot, les Huguenots sont si méchants, ou du moins ils ont le malheur d'être si odieux à la Cour, que le Roi, fort mécontent d'eux, a résolu d'extirper de ses Etats, & eux, & leur hérésie.¹⁶⁵¹

Même si l'ouvrage n'est publié qu'en 1684, cette lettre datée de 1680 montre bien que la lutte contre l'Église réformée est déjà lancée au début de la période qui nous intéresse. Le prétendu auteur de cette analyse, l'espion ottoman, parle comme le catholique qu'il est, puisque c'est Marana qui se cache derrière ce masque fictionnel (il finit d'ailleurs sa lettre par un long éloge de l'évêque de Meaux, Bossuet, figure religieuse de l'intolérance vis-à-vis des calvinistes). La charge contre les protestants est forte mais on note que Marana se corrige après avoir écrit qu'ils sont « méchants » : ils ont surtout le terrible défaut de déplaire au roi, ce qui suffit à les condamner. Mais les musulmans sont bien plus favorables aux Huguenots que cet extrait ne pourrait le laisser penser à un lecteur naïf : un lien méconnu se crée entre les deux religions dans les années 1680 que nous allons tenter d'expliquer¹⁶⁵².

Nous avons déjà dit qu'en dépit de plusieurs écrits de Calvin et Luther contre l'islam, les protestants et les musulmans ont une sensibilité spirituelle commune et une vision de la foi qui s'oppose radicalement au catholicisme, conçue comme une religion institutionnalisée, de pouvoir, dans les mains d'un roi ou d'un pape. Au contraire, on ne trouve pas de représentant unique qui édicte les dogmes à suivre dans les deux autres religions, il n'y a pas de culte idolâtre, ni de rituel qui repose sur la présence réelle de la divinité. Le mariage des officiants est aussi permis, ce qui fait une grosse différence. Mais c'est l'histoire surtout qui rapproche ces deux ensembles de fidèles : en 1609, soit moins d'un siècle avant, a lieu en Espagne l'expulsion des Morisques (descendants de musulmans convertis au christianisme en 1502, qui vont fuir vers la Barbarie, et notamment à Salé). Pour des raisons à la fois économiques, sociétales et religieuses, un décret est publié à la demande de Philippe III à Valence en avril 1609. Les costumes morisques sont

1650 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op.cit.*, p. 296.

1651 Giovanni Paolo Marana, *L'Espion dans les cours des princes chrestiens*, *op.cit.*, Tome 8, p. 100.

1652 Voir sur ce sujet Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, *op.cit.*, p. 137 et suivantes.

interdits, puis on ferme les maisons, on interdit les bains publics et l'emploi de l'arabe à ces populations. De la même manière en 1680 se mettent en place les lois scélérates qui privent peu à peu ces Français de leurs droits de citoyen pour la simple raison qu'ils ne partagent pas les mêmes croyances que leur monarque : elles les transforment en malades qu'il faut guérir, en ennemis de la foi, en rebelles qui mettent en péril le royaume. Comme la Révocation de l'Édit de Nantes en 1685 à l'époque de Louis XIV, le décret de 1609 émane d'une volonté d'unifier l'Espagne :

L'expulsion des Morisques constitue un exemple significatif d'épuration ethnique, religieuse et politique. Elle s'alimente d'une idéologie solidement fondée sur l'idée selon laquelle la liberté de parole et de culte étaient incompatibles avec le fonctionnement d'une société bien organisée. Cette idéologie donnait plus de valeur à l'uniformité qu'à la diversité, et militait en faveur de l'expulsion, parce qu'elle jugeait que le processus d'assimilation culturelle et d'intégration totales qu'elle prétendait poursuivre avait échoué.¹⁶⁵³

Ces deux événements rapprochent les populations protestantes et morisques, toutes deux victimes de l'intolérance catholique en Espagne et en France, à moins de quatre-vingts ans d'intervalle : une religion considérée comme impie et que l'Église prétend combattre, une conception de la foi ouverte et tolérante, mais aussi un sort identique pour les prisonniers de la couronne : les Turcs et les protestants se côtoient en effet dans les galères françaises où les prisonniers huguenots et les esclaves ottomans et barbaresques rament ensemble :

Un élément fort intéressant de la vie communautaire des galères était l'état des relations privilégiées entre les réformés condamnés pour leur foi, et les Turcs. Ces derniers avaient une situation plus favorable que les forçats de droit commun et surtout que les protestants sur qui les aumôniers des galères exerçaient des pressions de toutes sortes, espérant, par ce moyen, obtenir leur abjuration. (...) Très souvent, les Turcs servaient d'intermédiaires entre certains négociants protestants suisses, allemands etc. se trouvant dans les ports, et les galériens de cette même religion (...).¹⁶⁵⁴

Les deux communautés se fédèrent donc grâce à l'action punitive du gouvernement français. Selon Ina Baghdiantz McCabe, les autorités françaises voient avec une grande inquiétude l'alliance entre les protestants et les corsaires barbaresques, qui pourrait conduire à un complot contre la France et détruire sa belle unité :

La collaboration entre des corsaires individuels qui étaient protestants, Hollandais ou Anglais, et les Turcs (c'est ainsi que les corsaires barbaresques étaient souvent nommés) corroborait les suspicions françaises d'une sympathie des protestants vis-à-vis de l'islam et mena à des protestations officielles de la France.¹⁶⁵⁵

1653 Ma traduction. Lahoucine Aammari, « Discursive and Cultural Encounters in Ahmad bin Qasim Al-Hajari's Ambassadorial Travel Narrative, Kitab Nasir Adin ala alqawm al-kafirin », in *Athens Journal of Mediterranean Studies*, Volume 4, Issue 1, janvier 2018, p. 62. « The expulsion of the Moriscos constitutes a significant instance of ethnic, religious and political cleansing. It fed off an ideology firmly based on the idea that freedom of word and religion were incompatible with the functioning of a well-ordered society. It was an ideology which valued uniformity over diversity and argued in favour of the expulsion because it deemed the processes of complete cultural assimilation and full integration which it claimed to pursue to have failed. »

1654 Philippe Joutard, *La Révocation de l'Édit de Nantes ou les faiblesses d'un État*, Paris, Gallimard, 2018, p. 36.

1655 Ina Baghdiantz McCabe, *Orientalism in Early Modern France*, op.cit., p. 87 : « The collaboration of individual corsairs, who were Protestant, Dutch, or English, with the Turks (as the Barbary corsairs were

L'idée d'un ennemi extérieur en lien avec l'ennemi intérieur, plus effrayant encore car il n'a pas de visage et est intégré dans toutes les strates de la société française, inquiète la royauté et la noblesse. C'est pour ça que la violence qui s'exerce contre ces deux groupes humains – les protestants et les pirates – est disproportionnée : la piraterie conduit à des bombardements destructeurs dans les plus grands ports de Méditerranée, les révoltes des Huguenots, dans les campagnes du Vivarais et du Dauphiné en 1682, sont vite écrasées, et mènent aux dragonnades (brimades des troupes royales et exactions contre les protestants réfractaires) à partir de 1684-1685. Les mutins sont mis à mort : on les pend, on les noie, on les brûle, on les torture en public pour l'exemple, à la manière de ce que subit Polyeucte. Il est d'ailleurs très étonnant que cette pièce soit applaudie à la Comédie-Française d'année en année, sans que le public n'y voie un reflet de la situation des Huguenots en France : certes, c'est sous sa forme première que le christianisme triomphe grâce au martyr de Polyeucte, mais sa rébellion contre le pouvoir romain, que nous avons déjà analysée¹⁶⁵⁶, est un appel à la résistance face à toute intolérance religieuse. La destruction des statues des dieux romains pourrait s'apparenter au refus des idoles :

STRATONICE.

(...) Cieux ! A-t-on vu jamais, a-t-on rien vu de tel ?
 Du plus puissant des dieux nous voyons la statue
 Par une main impie à leurs pieds abattue,
 Les mystères troublés, le temple profané,
 La fuite et les clameurs d'un peuple mutiné,
 Qui craint d'être accablé sous le courroux céleste. (...) ¹⁶⁵⁷

Le peuple qui fuit le châtement divin montre la même attitude superstitieuse que les penseurs protestants se plaisent à moquer chez les catholiques. L'ignorance des opposants de Polyeucte les pousse à la haine :

SÉVÈRE.

(...) Je te dirai bien plus, mais avec confiance :
 La secte des chrétiens n'est pas ce que l'on pense ;
 On les hait ; la raison, je ne la connais point,
 Et je ne vois Décie injuste qu'en ce point,
 Par curiosité j'ai voulu les connaître :
 On les tient pour sorciers dont l'enfer est le maître,
 Et sur cette croyance on punit du trépas
 Des mystères secrets que nous n'entendons pas (...) ¹⁶⁵⁸

Dans les campagnes françaises, de même, on accuse les Huguenots de tous les maux et on leur prête toutes les sorcelleries. La diabolisation de l'Autre conduit à l'intolérance et à l'épuration. Mais Sévère, à la fin de la pièce, tient un tout autre discours, que le roi de France n'entend visiblement pas :

SÉVÈRE.

often called) corroborates French suspicions about Protestant sympathies for Islam and led to formal French protests. »

1656 Voir troisième partie, p. 455 et suivantes.

1657 Pierre Corneille, *Polyeucte*, Acte III, scène 2.

1658 *Ibid.*, Acte IV, scène 6.

(...) Sans doute vos chrétiens, qu'on persécute en vain,
Ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain :
Ils mènent une vie avec tant d'innocence,
Que le ciel leur en doit quelque reconnaissance :
Se relever plus forts, plus ils sont abattus,
N'est pas aussi l'effet des communes vertus.
Je les aimai toujours, quoi qu'on m'en ait pu dire ;
Je n'en vois point mourir que mon cœur n'en soupire ;
Et peut-être qu'un jour je les connaîtrai mieux.
J'approuve cependant que chacun ait ses dieux,
Qu'il les serve à sa mode, et sans peur de la peine.
Si vous êtes chrétien, ne craignez plus ma haine (...)¹⁶⁵⁹

L'engagement de Polyeucte, même s'il perd la vie, donne raison aux protestants qui luttent pour leur liberté spirituelle. Comme le héros cornélien, les survivants des exactions sont engagés plus fortement encore à résister. Alors que la tragédie trouve une sortie par le haut, la répression de l'Église réformée mène à une escalade de la violence qui transforme le roi en tyran : le droit naturel est nié, par la séparation des enfants de leurs parents, le pouvoir absolu dérive en despotisme puisqu'il veut tout contrôler, jusqu'au secret des cœurs et des consciences. La figure du Roi-Soleil en est ternie, comme le regrette Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV* :

Pourquoi, enfin, vouloir faire haïr à plus d'un million d'hommes un nom cher et précieux, auquel, et protestants et catholiques, et Français et étrangers, avaient alors joint celui de grand ? (...) C'était un étrange contraste que du sein d'une cour voluptueuse, où régnaient la douceur des mœurs, les grâces, les charmes de la société, il parût des ordres si durs et si impitoyables. Le marquis de Louvois porta dans cette affaire l'inflexibilité de son caractère ; on y reconnut le même génie qui avait voulu ensevelir la Hollande sous les eaux, et qui, depuis, mit le Palatinat en cendres. Il y a encore des lettres de sa main, de cette année 1685, conçues en ces termes : "Sa Majesté veut qu'on fasse éprouver les dernières rigueurs à ceux qui ne voudront pas se faire de sa religion ; et ceux qui auront la sottise gloire de vouloir demeurer les derniers doivent être poussés jusqu'à la dernière extrémité."¹⁶⁶⁰

Comme l'*Aman* de Racine, Louvois devient l'artisan de la stratégie de destruction absolue d'une population entière pour des raisons religieuses. Ceux qui refusent l'hostie sont brûlés vifs, ceux qui fuient et sont pris, même âgés, sont envoyés aux galères. Ceux qui refusent le dernier sacrement sont jetés sur la voirie, selon Voltaire. En plus de mener cette guerre contre son peuple, Louis XIV outrepassa les traités qu'il a signés avec ses voisins dès 1684 en reprenant sa conquête vers l'Est, il agit dans sa cour comme dans tout son royaume de manière de plus en plus stricte et austère, il s'enferme dans Versailles comme un sultan. Ce que le théâtre donne à voir à travers le prisme des applications est la réalité de la monarchie française qui s'enfonça dans le despotisme le plus sombre à la fin de la période qui nous intéresse.

1659 *Ibid.*, Acte V, scène 6.

1660 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op.cit.*, Tome 15, p. 26.

C.1.3. LOUIS XIV : « LE PLUS CHRÉTIEN DES TURCS »

Le nom de roi « plus chrétien des Turcs » apparaît dans un ouvrage anglais publié anonymement à Londres en 1690. Il est accompagné du descriptif suivant :

Le Turc Très Chrétien ou un regard sur la vie et le règne sanglant de Louis XIV, roi actuel de France. Contenant une recension de sa naissance monstrueuse, des transactions qui eurent lieu pendant son enfance sous le Cardinal Mazarin ; puis de ses menées personnelles injustes en temps de guerre et de paix, comme ses alliances et serments rompus, etc. ; des titres impies qu'il reçut, de ses intrigues de cœur, de sa confédération avec les Turcs pour envahir la Chrétienté, de la persécution cruelle de ses sujets protestants, de ses connivences avec les pirates, de ses invasions illégales de l'empire, portant le fer et le feu partout où il passe, de ses querelles avec le Pape et les Génois, de ses trahisons envers l'Angleterre, l'Écosse et l'Irlande, l'alliance des princes confédérés contre lui ; avec toutes les batailles, sièges et combats maritimes que cela a entraîné jusqu'à aujourd'hui.¹⁶⁶¹

Les griefs sont si nombreux qu'ils suffiraient à condamner le Roi-Soleil. Mais une gravure qui illustre ce pamphlet nous permet de reconnaître Louis XIV à cheval, allant l'épée à la main droite et une torche à la main gauche contre un prêtre, poussé par le Grand-Turc (dont le flambeau est parfaitement parallèle avec celui de Louis XIV). Le roi piétine le globe et transperce le ciel, symboles de son *hybris*. Lucifer se frotte les mains sur la partie basse, à gauche, du tableau, en regardant le chaos que vient porter sur terre le roi Très Chrétien. Si Louis le Grand n'est pas représenté enturbanné, il est associé explicitement à l'Orient par la présence du sultan qui accompagne son geste conquérant et rend le titre compréhensible en un clin d'œil. Le roi est un chrétien qui se bat contre les chrétiens, c'est en cela qu'il est « Turc » car il a abandonné ses coreligionnaires pour rejoindre les rang ennemis des infidèles.

Ces représentations ne sont pas rares dans les pays du Nord et parviennent parfois à passer la frontière pour être distribuées sous le manteau à Paris. La thèse de Kathrina Ann LaPorta s'est intéressée à la littérature pamphlétaire anti-monarchique entre 1667 et 1714¹⁶⁶², tandis que, plus récemment, Isaure Boitel a répertorié et analysé les illustrations de ces ouvrages¹⁶⁶³. Voici quelques-uns des titres listés par ces études : *Le Pot aux roses des Français découvert* (1672), *La France intrigante* (1676), *Mauvaise Foy ou violences de la France* (1677), *Christianissimus*

1661 Notre traduction : « The most Christian Turk: or, a view of the life and bloody reign of Lewis XIV. present King of France Containing an account of his monstrous birth, the transactions that happened during his minority under Cardinal Mazarin; afterwards his own unjust enterprizes in war and peace, as breach of leagues, oaths, &c. the blasphemous titles given him, his love-intrigues, his confederacy with the Turk to invade Christendom, the cruel persecution of his Protestant subjects, his conniving with pirates, his unjustly invading the empire, &c. laying all waste before him with fire and sword, his quarrels with the Pope and Genoieze, his treachery against England, Scotland, and Ireland, the engagements of the confederate princes against him; with all the battles, sieges, and sea fights, that have happened of consequence to this time. » Anonyme, *The Most Christian Turk*, Londres, Henry Rhodes, 1690.

1662 Kathrina Ann LaPorta, *Striking the King's Two Bodies: The Aesthetics and Politics of Late Seventeenth-Century. Anti-Monarchical Pamphlet Literature in France (1667-1714)*, sous la direction d'Henriette Goldwyn, New York University, 2014.

1663 Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, *op.cit.* ; voir aussi sur ce sujet Pierre Ronzeaud, « Modifications de l'image du Roi en situation intertextuelle polémique (1670-1685) » in *L'image du Souverain*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 234 et suivantes.

christianandus ou le moyen de réduire la France à un Estat plus chrétien pour le bien de l'Europe (1678), *La Conduite de la France depuis la paix de Nimègue* (1683), *Le Nouveau Turcq des Chrétiens* (1683), *La France sans bornes* (1684), *La Cour de France turbanisée* (1686), *L'Esprit de la France et les maximes de Louis XIV découverts à l'Europe* (1688), *Les Injustes procédures de Louis XIV* (1688), *La France toujours ambitieuse et toujours perfide* (1689).



Figure 54: Anonyme, *The Most Christian Turk*, illustration ; Source : Gallica / BNF

La fréquence et la régularité de ces publications montre que le sujet devient véritablement une obsession pour les États du Nord dans la période qui nous intéresse. À mesure que les écrivains protestants croient voir les étapes du projet de monarchie universelle se réaliser (la reprise de Strasbourg, la politique de réunions, l'absence d'intervention de Louis XIV lors du siège de Vienne, la Révocation de l'Édit de Nantes, la rupture de la trêve de Ratisbonne, le sac du Palatinat...), ils contre-attaquent en publiant ces ouvrages au vitriol pour détruire symboliquement la figure et les fondements de la royauté française. Comme on peut le lire dans l'Avis du traducteur de *La France toujours ambitieuse et toujours perfide* :

Toute l'Europe est aujourd'hui liguée contre la France. Les Auteurs sont de cette Ligue. Ils font une petite Armée qui combat avec la plume pendant que d'un autre côté on combat avec l'épée. La partie n'est pas égale ; la France a beaucoup d'Auteurs et beaucoup d'armées. Mais elle n'en a pas à beaucoup près autant que tous ses ennemis ensemble... Elle a considérablement perdu de ses forces et ses Auteurs sont surtout extrêmement faibles. Ils soutiennent une fort mauvaise cause contre de fort habiles Gens. ... [Si] le sort des armes est incertain, il n'est pas incertain de quel côté sera la victoire dans la Guerre des Auteurs.¹⁶⁶⁴

1664 Cité par Kathrina Ann LaPorta, *Striking the King's Two Bodies*, op.cit., p. 4.

Dans cette guerre littéraire, bien souvent, le rapprochement entre la France et l'Empire ottoman, qui ne tient pas seulement du fantasme comme nous avons pu le voir, nourrit les écrits pamphlétaires pour prouver que la monarchie de Louis XIV est un despotisme oriental déguisé. Nous retenons en particulier *La Cour de France turbanisé* et *Les Trahisons démasquées* pour l'analogie explicite qui apparaît dans le titre de l'ouvrage¹⁶⁶⁵. Son auteur critique vertement les actions du Roi-Soleil dans sa dédicace : « La Flandres n'est pas le seul païs qui ait senti la tyrannie de la France & qui en ait été ruiné * plusieurs Royaumes & États ressentent depuis long temps, & presentement encore plus que jamais, les tristes effets de sa détestable politique. » La politique de Louis XIV « met à la ruïne la Chrétienté, et en faveur des Infideles Ottomans ses Alliez. (...) C'est cette Politique, qui ne peut avoir été inspirée que par le Demon. » Dans son avertissement au lecteur, l'auteur présente les trois parties de sa démonstration : « la maniere d'agir de la France, sa conduite & ses usurpations, ses injustes guerres, avant le siege de Vienne & depuis sa delivrance, & à quel dessein ils ont causé la guerre », puis « la preuve que la France a suscité cette cruelle guerre des Turcs, par ses intrigues & ses injustes menées depuis long-temps & en-suite l'heureux succez des armes Chrêtiennes que Dieu a bénites dans la delivrance de Vienne & après. » Enfin, l'auteur propose une réflexion sur « les moyens par lesquels on peut éviter la tyrannie de la France, & en quel état seroit réduit l'Empire & toute l'Allemagne dans la sujection Françoisé ». Le programme est donc clair : exposer la proximité des ennemis de la chrétienté puis le plan qui permettra de les réduire à néant (« il faut une Alliance generale déjà bien commencée, c'est la seule voye pour éviter la sujétion de France & la tyrannie des Turcs. »¹⁶⁶⁶). Comme pour l'Orient dans notre corpus, il s'agit d'abord d'utiliser le pouvoir des mots pour diminuer l'adversaire. Ainsi, l'auteur anonyme rappelle par une digression le bon mot d'un prédicateur qui « disoit en chaire » :

prions Dieu du fonds de nôtre ame, qu'il veuille bien benir les Armes de l'Empereur, & de ses Alliez, & que par sa bonté, & sa grande misericorde, il lui plaise d'extirper et de chasser le Grand Turc de devant Vienne, & ailleurs : & de délivrer aussi nôtre païs du petit Turc François, qui nous sacage, & qui nous ruïne par le fer & par le feu, grand Dieu !¹⁶⁶⁷

L'axe du bien au Nord- Ouest s'oppose à un axe méditerranéen qui réunit le « petit » et le « grand » Turcs. Dans tous ces ouvrages, on accuse le roi de France d'être un adepte de la secte coranique, de s'entretenir avec Mahomet par le biais de rites occultes, de se soumettre au pouvoir du sultan (une médaille de l'époque le représente à genoux face à lui). On lui donne les titres de « Grand Turc de l'Ouest », de « nouveau Turc des Chrétiens », de « satrape oriental »... L'idée est

1665 Monsieur L.B.D.E.D.E., *La Cour de France turbanisée* et *Les Trahisons démasquées*, Cologne, Pierre Marteau, 1686.

1666 *Ibid.*, p. 216.

1667 *Ibid.*, p. 61.

de salir la figure du monarque absolu en utilisant le même système de glorification de l'image royale (pure idolâtrie selon Jurieu et les autres penseurs huguenots) a contrario¹⁶⁶⁸.

À côté des représentations scatologiques ou érotisées de la cour, le parallèle entre Louis XIV et les tyrans orientaux est une manière de délégitimer ce pouvoir autoritaire et de contester le principe de l'absolutisme. Les *Soupirs de la France esclave*, qui aspire après la liberté, publié en 1689 et écrit vraisemblablement en partie par Jurieu, se présente comme une suite de mémoires qui décrivent la décadence du royaume sous l'autorité du roi de France. Voici les trois premiers titres qui sont parlants : « De l'oppression de l'Église, des Parlements, de la Noblesse des Villes », « De l'oppression des peuples », « Les Tristes effets de la Puissance Arbitraire & Despotique de la Cour de France : Que cette puissance est tout aussi Despotique que celle du Grand Seigneur ». On trouve ici encore l'analogie avec le mode de gouvernement ottoman où le désir du sultan régit tout. La tyrannie est ainsi définie : « faire tout pour son intérêt & non pour celui du Peuple »¹⁶⁶⁹. Lucien Bély insiste dans *Le Dictionnaire de Louis XIV* sur l'idée que le pouvoir du roi se heurte à certains obstacles institutionnels. La réduction du rôle des parlements, en particulier du Parlement de Paris, prive le royaume d'un contre-poids politique réel :

En cela, il y a bien une évolution absolutiste de la monarchie qui n'est plus obligée de dialoguer avec des représentants des sujets ou des corps qui parlent en leur nom. (...) Dans la pratique, Louis XIV a dû négocier, tout au long de son règne, avec les grands seigneurs qui peuplent la cour, avec les assemblées du clergé, réunies tous les cinq ans, avec les États qui ont survécu dans certaines provinces comme la Bretagne, la Bourgogne ou le Languedoc, avec les municipalités des villes.¹⁶⁷⁰

Le roi n'est donc pas totalement libre de dicter ses volontés mais il n'y a pas véritablement de dialogue qui précède la prise de décision, encore moins avec le peuple. Dans le septième mémoire des *Soupirs de la France esclave*, l'idée que les États sont seuls dépositaires de la souveraineté est posée. À l'inverse, le Roi-Soleil avance de manière fourbe, en adoptant des stratagèmes sournois :

Les libellistes de la seconde vague pamphlétaire (1680-1690) ne cesseront de ressasser le stéréotype d'un Louis XIV dont les "maximes ottomanes" surdéterminent les "maximes italiennes", héritées de Machiavel et transmises par son parrain Mazarin.¹⁶⁷¹

La Révocation de l'Édit de Nantes est le meilleur exemple de cette politique perfide qui s'oppose au droit des peuples, un droit irrévocable et sacré que le roi a supprimé en suivant sa folie absolutiste et despotique, mais aussi par opportunisme. Voltaire met en effet dans la bouche de Louis XIV la phrase suivante : « Mon grand-père aimait les huguenots, et ne les craignait pas ; mon père ne les aimait point, et les craignait ; moi je ne les aime, ni ne les crains. »¹⁶⁷² L'action du

1668 Sur ce sujet voir en particulier Annie Duprat, *Les rois de papier, La caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin, 2002.

1669 Anonyme, *Les soupirs de la France esclave, qui aspire après la liberté*, S.I., 1689.

1670 Article « Absolutisme », Lucien Bély, *Dictionnaire de Louis XIV*, *op.cit.*, pp. 35-36.

1671 Pierre Bonnet, « La "Monarchie Universelle" de Louis XIV : une notion clé de la pensée politique, de Campanella à Montesquieu », *op.cit.*

1672 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *op.cit.*, p. 484.

Roi-Soleil entre 1680 et 1688 le transforme aux yeux des protestants de l'extérieur en un tyran de la pire espèce :

À tous les pays du nord, Louis XIV apparut comme l'ennemi par excellence, l'ennemi de la foi librement consentie. On répétait que son acte était la preuve manifeste, le symbole de son arbitraire, de son injustice, de sa brutalité, de sa violence, de son mépris des droits de la personne humaine ; ce tyran, ce Machiavel, cette Bête de l'Apocalypse, cet Antéchrist, non content de vouloir imposer au monde la force de ses armes, non satisfait de ses conquêtes et de ses hypocrites annexions, prétendait dominer les âmes, et substituer sa loi à l'appel divin !¹⁶⁷³

La démesure du projet du souverain réside dans cette volonté de contrôler les esprits, d'esclavagiser les âmes. C'est en cela qu'il est un véritable sultan, régner sur un sérail spirituel qu'il enferme dans le but de le réduire à la soumission absolue. Face à cette puissance menaçante et tyrannique, on peut opposer légitimement une force juste, celle de la ligue qui va combattre contre la France à partir de 1688 pour restaurer l'ordre et la paix en Europe.

À partir de 1690, la dénonciation se transforme en dérision : les rêves de grandeurs de Louis XIV sont moqués et son projet de monarchie universelle apparaît comme infaisable et grotesque. Comment peut-on croire à un empire français alors que le royaume est déjà si mal géré ?

Dès lors, comme pour entériner la faillite des ambitions hégémoniques du roi, la critique, à l'instar des *Soupirs de la France esclave* (1689-1690), se concentre sur la politique intérieure. Celle-ci est identifiée à une tyrannie judiciaire, administrative et fiscale qui ferait que seul pèserait désormais sur les peuples – les cours souveraines et les corps intermédiaires anéantis – un exécutif royal vertical et arbitraire écrasant les derniers droits et les dernières franchises de la nation. Le bellicisme de Louis XIV est rapporté à l'hyperfiscalité, à l'épuisement des ressources du royaume, dans la propagande orangiste qui se radicalise.¹⁶⁷⁴

Selon Pierre Bonnet, cette dénonciation du pouvoir despotique annonce la pensée politique et philosophique de Montesquieu qui contestera purement et simplement la possibilité d'une monarchie universelle en Europe. Ce même Montesquieu exposera aussi les fragilités du despotisme dans *Les Lettres persanes* à la même période.

Que le portrait que les protestants font de Louis XIV soit exact ou exagéré ne modifie pas l'intérêt que ces ouvrages ont pour notre étude : cette revanche symbolique, esthétique, contre la monarchie française montre l'importance de l'image dans le système esthético-politique des années 1680 en France. Dans les écrits comme dans les gravures qui circulent sous le manteau à Paris et ailleurs, on trouve toutes les caractéristiques du tyran tel qu'il est représenté dans notre corpus. Tout ce que nous avons pu écrire sur la galerie de tyrans orientaux que présentent les pièces représentées à Guénégaud peut donc être appliqué à Louis XIV pour peu que l'on accepte l'analogie entre le sultan ottoman et Louis XIV¹⁶⁷⁵. Si le spectateur est trop plongé dans la

1673 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 63.

1674 Pierre Bonnet, « La "Monarchie Universelle" de Louis XIV : une notion clé de la pensée politique, de Campanella à Montesquieu », *op.cit.*

1675 Voir à ce sujet la troisième partie, p. 544 et suivantes.

propagande monarchique pour accepter cette analogie, il tire néanmoins de la contemplation de la tyrannie sur scène le même sentiment désagréable que les protestants de l'extérieur tirent de l'observation de la politique française : aucun homme ne devrait concentrer autant de pouvoir entre ses mains. Les pièces de l'époque sont donc écrites en guise d'avertissement pour le souverain et s'intègrent dans ce système négocié qu'est le théâtre, qui éloigne le sujet représenté de la réalité quotidienne du public, tout en impliquant une interprétation plus large, abstraite, politique qui peut avoir une fonction apologétique et donc s'appliquer au monde que connaît le spectateur. En 1714, soit un an avant la mort du vieux roi, Chateaubrun, dans sa pièce Mahomet II, établit encore un lien d'analogie entre le Grand Turc et Louis XIV : dès le début de la scène, l'attitude généreuse du sultan face aux Grecs rappelle celle de la royauté à l'égard de la noblesse, mais la révolte menace la Porte, preuve que les titres octroyés aux nobles ne suffiront pas à éviter la fureur du peuple.

La tragédie est un avertissement lancé à l'homme-roi pour lui rappeler ses obligations et la légitimité qu'il tient de Dieu, son maître. Le théâtre, art pourtant honni et condamné par les représentants religieux – les discours de Bossuet en témoignent à la fin du siècle –, semble porter le même avertissement à travers la tragédie et rappeler cette leçon continuellement au roi : devenir despote, c'est ne plus agir comme « instrument » de la puissance divine, mais placer « sa volonté et ses caprices » au-dessus de celle-ci. C'est donc s'exposer à une punition transcendante qui annihile les trônes bâtis sur l'injustice et la terreur. Le tyran est le reflet sombre et cruel du roi de droit divin, son contre-modèle éthique, de la même façon que l'Oriental construit un autre radical pour l'Européen. Les dramaturges utilisent l'Orient pour mettre à distance les questions délicates liées au pouvoir d'un seul, représenter et remettre en cause les dérives tyranniques possibles du pouvoir. Mais la portée politique de ce théâtre est amoindrie par le fait que l'art dramatique soit encore considéré comme un divertissement et apprécié comme plaisir esthétique, plutôt que comme un discours explicite sur la réalité. Ces œuvres portent néanmoins les germes d'une contestation du pouvoir absolu, vécu comme arbitraire. C'est un précédent qui compte pour l'avenir : la remise en cause de l'autorité royale au XVIIIe siècle n'aurait pu se faire sans cela.

C.2. LA REMISE EN CAUSE DE L'AUTORITÉ

Alors que le pouvoir de Louis XVI étend sa juridiction sur tous les domaines de la société française, on pourrait croire en toute bonne logique que le théâtre officiel qu'est la Comédie-Française joue un rôle d'organe de conditionnement pour imposer aux esprits une certaine idée du monde. L'Orient de pacotille créé à Guénégaud n'a ni la complexité ni la splendeur du monde oriental. Il est un contre-modèle et un faire-valoir pour la monarchie. Mais les pièces de notre corpus donne aussi l'impression que le sérail, quand il n'est pas dominé par un chef, entre dans le chaos. Comme chez Hobbes, le tyran devient une figure indispensable au fonctionnement d'une

société apaisée. Dans les comédies, le père du Parasite, de *La Rue Saint-Denis*, de *Scapin*, est absent. Dans *La Vraie Didon*, *Héraclius, empereur d'Orient*, *Rodogune*, *Astrate, roi de Tyr*, *Bajazet*, *Mithridate* (pendant tout le début de la pièce), il en est de même : le trône est vide parce que le roi légitime est mort, disparu ou caché. Cette autorité manquante provoque les dérèglements dramatiques de la pièce car il n'y a plus de maître à bord :

ZINDARISE.

Oui, Madame, avec soin les portes sont gardées
D'armes et de Soldats, les places sont bordées,
Les courtisans confus, les ministres troublés,
Les princes interdits, les juges assemblés.
Le Roi même inquiet fuyant l'aspect du monde,
Jette dans les esprits une terreur profonde.¹⁶⁷⁶

Tout ce petit monde du sérail compte sur la tête pour reprendre le contrôle du corps social et éviter le déchaînement des passions à tous les niveaux de la société. Son apparition ou sa réapparition peut tantôt restaurer la tranquillité ou semer encore plus de désordre, en contrariant les désirs des personnages, comme dans *Mithridate* ou *Bajazet*.

La société, familiale ou étatique, peut-elle se passer de la figure d'autorité ? Nous avons vu que la question de la légitimité du pouvoir royal hante à la fois la tragédie et les traités de l'époque, notamment dans les écrits des protestants exilés qui condamnent la brutalité de Louis XIV et son gouvernement. Si l'Orient reflète à un second niveau la société française, ce que la pratique commune des applications semble nous prouver, le théâtre porte alors un discours particulier, bien plus libre qu'on pourrait le croire, qui permet de penser l'impensable : par exemple, l'illégitimité du pouvoir en place, la tyrannie de la royauté et la possibilité d'un soulèvement populaire. Le théâtre y met les formes nécessaires, mais adresse une leçon aux détenteurs du pouvoir domestique et étatique : il pose le principe fondateur que les choses pourraient en être autrement. Dans ce système négocié entre un public qui ne veut pas être choqué et une scène qui ne peut pas aller aussi loin qu'elle le voudrait, les conséquences de cette réflexion restent limitées. Il ne faut pas chercher dans nos pièces un discours explicite de contestation ; mais de manière implicite, presque malgré son auteur, la remise en cause des structures a lieu dans les interstices, dans les zones de friction, les zones grises de la tragédie et de la comédie.

C.2.1. SE JOUER DE L'AUTORITÉ PATERNELLE

La comédie jouit d'une liberté plus grande que la tragédie car elle propose des sujets inventés et non pas des sujets connus. L'expérimentation orientale peut aller plus loin dans les pièces comiques et se moquer des figures d'autorité les plus importantes de la société de l'époque : le père et le mari. Pour cela, l'Orient est utilisé comme illusion, comme cadre de jeu. Le terme « illusion » vient du verbe latin « *illudere* », se jouer ou se moquer de quelque chose. Dans la

1676 Jean de La Chapelle, *Zaïde*, Acte IV, scène 1.

comédie, l'apport oriental ouvre les possibilités dramatiques et permet de brouiller les structures traditionnelles dans une logique carnavalesque. C'est pour cette raison que la figure du Bohémien est centrale chez Molière, car une culture étrangère, mystérieuse et exotique conduit à une redéfinition festive et légère du monde, où la duperie régit tous les rapports humains.

Si le valet fourbe existe depuis l'Antiquité¹⁶⁷⁷ et ne peut être associé seulement à l'Orient, il est évident que ce monde lui donne plus de possibilités pour construire son illusion et subvertir le système de domination qui l'écrase d'ordinaire. Le plaisir du spectateur est de voir un personnage se réinventer dans la fiction qu'il crée, redessiner de nouvelles limites, ce qui est le propre de l'espèce humaine :

L'homme est cette chose qui, en plus des contours reçus, peut aussi en octroyer et s'en donner à elle-même. Seul, parmi les choses, il peut se décider. Le fait que nous ne sommes pas une fois pour toutes mais capables d'être de multiples manières – imprévisibles, étonnantes, contradictoires –, cette spécificité nous vient de la façon dont nous pouvons décider et nous décider, dont nous sommes aptes, par nous-mêmes, à nous donner et à donner forme aux choses.¹⁶⁷⁸

Le « *trickster* »¹⁶⁷⁹ est un faiseur de tours, de combines, de la farce au numéro de magie ou de jonglage. Il apparaît partout et dans l'histoire de l'humanité à travers le « mythe du Fripon » selon Radin. Le concept de « psychologème » de Jung (une structure psychique très ancienne) est convoqué par Céline Candiard pour expliquer que le « *trickster* » représente « une liberté sans lois confrontée à une collectivité répressive dont elle violerait les tabous. Vacillant entre le méchant et le bienfaiteur, le *trickster* serait donc une figure ambiguë assumant une fonction médiatrice dans les conflits inhérents à la psyché. »¹⁶⁸⁰ Le spectateur trouve donc virtuellement une liberté face aux structures coercitives de sa société en regardant agir le valet fourbe, qui saute au-dessus des barrières immuables et se joue de l'autorité en place : Hali, Mascarille, Scapin, Covielle, La Flèche, Gusman font partie de cette engeance de basse extraction dont l'intelligence permet de remettre en cause les rapports de force à travers la fiction orientale. En utilisant l'exotisme et l'altérité d'un monde inconnu, ils imposent à la figure d'autorité (en général, le père ou le mari) un contre-pouvoir capable de la ridiculiser et donc de la faire vaciller. C'est aussi ce que Charles Mauron appelait les « fantaisies de triomphe », qui donne l'illusion au spectateur d'échapper pendant un temps à l'oppression du pouvoir autoritaire. L'abbé d'Aubignac considérait cette figure comme périmée, « comme nous n'avons plus d'Esclaves, et que tous leurs moyens pour tirer de l'argent d'un père ne sont plus en usage, nous n'avons aucun rapport aux règles de leur vie, ni aucune conformité aux mouvements de leur esprit ; si bien que nous ne les approuvons

1677 Voir sur ce sujet Céline Candiard, *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France de l'Ancien Régime*, Champion, Paris, 2017.

1678 Gabriel Liiceanu, *De la limite*, op.cit., p. 38.

1679 Expression consacrée par Paul Radin, *The Trickster : A Study in Native American Mythology*, New York, Schocken Books, 1956.

1680 Céline Candiard, *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France de l'Ancien Régime*, op.cit., p. 35.

point, et n'en pouvons recevoir aucune impression. »¹⁶⁸¹ Pourtant, il semble qu'ils jouent encore en 1680 un rôle essentiel puisqu'on les retrouve dans de nombreuses pièces du répertoire de la Comédie-Française. Ces « fourbum imperatores » sont porteurs de mouvement dans un système social paralysé. Comme les pirates, ils brouillent les codes et les remplacent par de nouvelles conventions qui remettent tout le monde sur un pied d'égalité, voire inversent les rapports de force, car selon Bakhtine leur action met en place une « licence temporaire donnant lieu à un défoulement des sens et à une abolition des hiérarchies, à la création d'un "monde à l'envers" »¹⁶⁸².

La grande majorité des femmes, qui n'ont pas voix au chapitre dans la société du XVII^e siècle, prend d'étonnantes libertés dans les pièces de Molière. Elles peuvent exprimer leurs désirs et leur mécontentement par rapport au traitement qu'elles reçoivent, comme le fait Isidore dans *Le Sicilien* :

ISIDORE.

(...) Je ne vous dis rien là-dessus. Mais les femmes enfin n'aiment pas qu'on les gêne ; et c'est beaucoup risquer que de leur montrer des soupçons, et de les tenir renfermées.¹⁶⁸³

Le changement de contexte permet de remettre en question les valeurs établies, comme la fidélité dans le mariage :

LÉONOR.

Mon honneur se hasarde...

SANTILLANE.

L'honneur est un vieux fou qu'à présent on nasarde,
Les cornes sont en règne, et tant de gens en ont,
Qu'on peut, sans s'alarmer, devenir ce qu'ils sont ;
De cette marchandise un chacun s'accommode.
Et l'on est toujours bien, quand on est à la mode.¹⁶⁸⁴

À la fin de la pièce de Montfleury, le jaloux tient un discours bien différent, où la liberté de la femme devient centrale et où le plaisir du mari est de voir sa femme heureuse. Il aura dû passer par un moment oriental, voir comment le sérail fonctionne et être menacé d'y vivre comme eunuque, pour cela :

SANTILLANE.

(...) De mes jaloux soupçons je prétends me défaire,
Je n'ai plus de dessein que celui de te plaire ;
Mignonette, je veux devenir bon mari.
De ma bizarre humeur je me sens bien guéri.
Oui, je veux te laisser vivre à ta fantaisie,
J'en aurai du plaisir, et point de jalousie :
Sa vertu m'est connue, et j'en suis convaincu.
Quoi, morbleu ! la prier de me faire cocu,
Et de peur que cela ne me mette en colère,

1681 *Ibid.*, p. 218.

1682 *Ibid.*, p. 220.

1683 Molière, *Le Sicilien*, Scène 6.

1684 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte III, scène 6.

Aimer mieux me voir pendre, et n'en vouloir rien faire !
Voilà ce qui s'appelle une femme de bien.

LÉONOR.
Je faisais mon devoir.

SANTILLANE.
Je veux faire le mien.¹⁶⁸⁵

La comédie a une fonction réformatrice, même si le retour au calme après le dénouement est aussi un retour aux structures traditionnelles : Santillane reste le mari et Léonor, sa femme, mais leur mariage a évolué de la tyrannie domestique vers plus de confiance et de liberté.

Même si la parenthèse s'ouvre et se referme, le cœur de la comédie est un moment d'expérimentation de nouveaux rapports de domination. Le valet Gusman jette son turban sur l'aristocrate et l'insulte. L'inversion des rôles montre que la hiérarchie sociale n'est qu'une convention inscrite dans une époque et un lieu. Il pourrait en être autrement :

SANTILLANE, *seul*.
La fortune a sa roue et se moque de nous,
Tantôt l'un est dessus, tantôt l'autre est dessous,
C'est en vain que l'on veut la tourner à sa guise.
On sait malaisément quand son tour favorise (...)¹⁶⁸⁶

La même réflexion émerge d'ailleurs, sur un mode plus douloureux et profond, dans la tragédie également :

CORISBE.
Quoi, le sort qui pour vous semblait si favorable,
Veut déjà s'en dédire et vous abandonner ?
Quel revers étonnant !
ÉLISE.
Faut-il s'en étonner ?
Le Sort m'avait flattée ; il me menace, il change ;
Ce n'est que sa coutume, il ne fait rien d'étrange :
Il avait trop longtemps soutenu mon parti ;
À ne s'en pas dédire, il se fût démenti.
N'attends point de me voir plaindre de la Fortune ;
La plainte a des douceurs pour une âme commune :
Mais une âme élevée en doit bien moins trouver
À se plaindre du Sort, qu'à le savoir braver.¹⁶⁸⁷

En toute bonne logique, si la tragédie encourage le spectateur à ne pas « se plaindre du sort » mais « à le savoir braver », il devrait en sortant de la salle de spectacle prendre une attitude révolutionnaire face au système, s'opposer aux carcans de son milieu et de son rang pour se réinventer. Mais la société monarchique ne le permet pas : chacun doit rester à la place qui lui a été donnée. Astrate le rappelle à Élise lorsqu'elle annonce son intention de l'épouser :

ELISE.
Les inégalités ne sont rien, quand on aime ;

1685 *Ibid.*, Acte III, scène 8.

1686 *Ibid.*, Acte III, scène 3.

1687 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte II, scène 1.

Et quelques rangs divers où deux cœurs soient placés ;
Quand l'amour les unit, il les égale assez.¹⁶⁸⁸

Le monde du sérail favorise la mobilité sociale car une esclave peut devenir reine, un courtisan de basse extraction peut épouser une reine. L'amour change les positions établies car un autre système de valeurs s'impose : celui de la qualité plutôt que celui du titre. C'est sur cette opposition que toutes les pièces de mariage contrarié de Molière se fondent. La jeune héroïne veut épouser selon son cœur mais un autre prétendant, plus riche ou mieux placé, a la faveur de son père. Il faut donc que la comédie se joue des oppositions paternelles, par tous les moyens existants, y compris la manipulation.

Céline Candiard note que Molière ne jouait pas les rôles de tricksters, préférant incarner les dupes, Harpagon, Jourdain ou Dom Pèdre. En tant que comédien principal de sa troupe, il prend la figure d'autorité pour mieux être mis en danger, contesté par la comédie. À l'inverse, les dupeurs reprennent le rôle métathéâtral de meneurs de jeu, de metteurs en scène : ils dominent l'illusion orientale et la font évoluer au gré de leurs fantaisies. La matière orientale refonde l'émerveillement en renouvelant les motifs de jeu : l'Orient devient un terrain ludique où peuvent se déployer toutes les intrigues propres à stimuler l'intérêt du spectateur. Mais, hormis dans *Le Bourgeois gentilhomme* et *Le Sicilien*, la fiction orientale créée par le valet ne conduit pas nécessairement au dénouement heureux de la pièce : c'est le sort qui décide de lever les quiproquos et de conduire les personnages à la scène de reconnaissance qui règle tous les problèmes. La fermeture de la parenthèse valide et renforce la norme, selon Umberto Eco¹⁶⁸⁹. Ce qui a été dérangé retrouve une stabilité relative (sauf dans le cas très intéressant de Jourdain, qui reste en suspension dans l'illusion de Covielle). L'autorité du père est restaurée puisque c'est lui qui donne son accord pour valider le principe du mariage espéré par les deux amants. Le carnaval, on le sait bien, est un temps particulier qui permet de libérer les tensions qui perdurent dans la société le reste de l'année.

Mais le valet restaure dans ce moment d'illusion orientale le plaisir du jeu, plaisir de l'enfant qui se soustrait momentanément à la vie pratique pour entrer dans la gratuité de la manipulation : c'est ce que fait Jourdain quand il apprend des mots turcs, une exploration jubilatoire et passionnée du langage quand il ne signifie plus rien en dehors de son propre système. Jourdain comme double du spectateur découvre avec avidité ce monde brouillé qui ne signifie plus rien de connu et qui existe pour lui-même. Nous avons dit que l'Orient invitait au silence, au silence des vérités toutes faites, silence du *logos* triomphant qui tente de mettre des mots sur tout, de tout expliciter. Le jeu oriental est oblique, insaisissable, il se joue de toute explication définitive. Le problème de la philosophie selon Georges Bataille est qu'« elle ne sort pas d'elle-même, elle ne peut sortir du langage ». Le langage de la scène, le mouvement des passions ou des personnages

1688 *Ibid.*, Acte II, scène 4.

1689 *Ibid.*

qui combinent une « bourle », échappe au cadrage du *logos* : l'Orient théâtral met en mouvement des questions essentielles, comme la légitimité du pouvoir ou l'identité sexuelle, qui travaillent la société de l'Ancien Régime sans pouvoir être exprimées. Si le début et la fin du drame encadrent l'expérience orientale, le milieu se déploie de manière chaotique, laissant percevoir de véritables tabous que nous avons mis au jour.

La redéfinition du monde à travers le prisme de l'Orient contredit la fixité de la vérité, posée comme absolue, telle que la conçoit le système politico-esthétique de l'époque. Le théâtre et la comédie en particulier favorisent la remise en cause des vérités en s'opposant à la pensée sérieuse, fixe, incontestable, et en montrant que toute vérité peut vaciller si le contexte socio-culturel le permet. La limite est au contraire changeante, vivante, en mouvement et ne peut être appréhendée que dans l'expérience empirique du théâtre. L'Orient au théâtre peut rire de lui-même, embrasser tous les possibles, même de son propre échec : dans la cérémonie turque, il joue avec ses limites, et son impuissance à se donner pour vrai et à faire connaître sa réalité. Cette mise en échec du théâtre par lui-même nous montre que Molière intègre l'impossibilité de représenter fidèlement l'Autre. La mascarade de la cérémonie du Mamamouchi ne vise pas à créer une illusion durable mais seulement à jouer avec la matière orientale, par simple plaisir ludique.

Mais à travers le jeu, des perspectives plus audacieuses se dégagent : l'expérimentation de la subversion conduit à remettre en cause la domination en tant que telle et celui qui est porteur de cette autorité tyrannique : qu'il soit père, roi ou les deux.

On ne citera que quelques exemples de la formidable galerie de tyrans domestiques des pièces de Molière. Jourdain, par exemple, tente de dominer les femmes de sa maison : sa fille veut épouser un homme sans rang et sa femme lui tient tête continuellement. Même sa bonne se moque de lui dès qu'elle en a l'occasion. Il prend comme une aubaine sa promotion au titre de « Mamamouchi », qui lui donne un cadre fantasmatique pour réaliser ses désirs de reconnaissance et construire enfin le sérail dont il rêve. La pièce se suspend avant le retour à la réalité, laissant Jourdain dans une délicieuse illusion de maîtrise :

MADAME JOURDAIN.

Oui, voilà qui est fait, je consens au mariage.

MONSIEUR JOURDAIN.

Ah ! voilà tout le monde raisonnable.¹⁶⁹⁰

Les autres pères de *Les Fourberies de Scapin* ou de *L'Étourdi* agissent de même, sans avoir besoin de se déguiser en sultan. Le valet Mascarille rappelle au début de la pièce à son jeune maître que la volonté du père est irrévocable :

MASCARILLE.

(...) Vous savez que sa bile assez souvent s'aigrit,
Qu'il peste contre vous d'une belle manière,
Quand vos déportements lui blessent la visière.

1690 Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, Acte V, scène 6.

Il est avec Anselme en parole pour vous
Que de son Hippolyte on vous fera l'époux,
S'imaginant que c'est dans le seul mariage
Qu'il pourra rencontrer de quoi vous faire sage ;
Et s'il vient à savoir que, rebutant son choix,
D'un objet inconnu vous recevez les lois,
Que de ce fol amour la fatale puissance
Vous soustrait au devoir de votre obéissance,
Dieu sait quelle tempête alors éclatera,
Et de quels beaux sermons on vous réglera.¹⁶⁹¹

Le père a ses raisons que le cœur du fils ignore. Le valet entre en scène et, par des chemins détournés, fléchit les volontés autoritaires pour œuvrer au bonheur des fils :

ARGANTE.
Hoy. Voici qui est plaisant. Je ne déshériterai pas mon fils.

SCAPIN.
Non, vous dis-je.

ARGANTE.
Qui m'en empêchera?

SCAPIN.
Vous-même. (...) La tendresse paternelle fera son office.

ARGANTE.
Elle ne fera rien.

SCAPIN.
Oui, oui.¹⁶⁹²

La sévérité du père remplace l'amour inconditionnel. Géronte aussi traite peu après son fils de « pendarde » et promet qu'il « sera puni par son père du tour qu'il lui a fait » et que Scapin « sera par Géronte envoyé au gibet avant qu'il soit demain. »¹⁶⁹³ C'est le même traitement que promet Pandolfe à Mascarille dans *L'Étourdi*. La violence tyrannique se déploie dans ce *furor* paternel. Les sujets sous sa juridiction risquent gros, surtout quand ils ne sont que serviteurs.

Dans la tragédie *Soliman* de 1680, le personnage éponyme tente lui aussi d'imposer ses vues à sa fille. Sur scène, nous ne voyons plus un roi mais un père dont l'autorité est questionnée, puisqu'il doit exposer les raisons de son choix :

SOLIMAN.
(...) Quand il en sera temps, vous saurez mes secrets,
Cependant plus soumise aux volontés d'un père,
Songez que vous devez craindre de lui déplaire.
Lui vouloir résister, ce seroit le trahir.
Que résolvez-vous donc, ma fille ?

ASTÉRIE.
D'obéir.

SOLIMAN.
Ma fille, il me suffit.¹⁶⁹⁴

1691 Molière, *L'Étourdi*, Acte I, scène 1.

1692 Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Acte I, scène 4.

1693 *Ibid.*, Acte III, scène 3.

1694 Abbé Gaspard Abeille, *Soliman*, Acte IV, scène 5.

Le père autoritaire rappelle sa fille à l'ordre et ne cherche même plus à justifier ce qui le pousse à empêcher son bonheur d'épouser Achomat :

SOLIMAN.

Ma fille, des raisons trop longues à déduire,
Et dont avec le temps je pourrai vous instruire,
M'avaient fait d'Achomat approuver les désirs ;
(...) Mais par d'autres raisons que je ne puis vous dire,
Et qui n'ont d'autre but que le bien de l'Empire,
Je prétends qu'Achomat ne pense plus à vous (...)¹⁶⁹⁵

L'explication est si floue et si incohérente qu'elle prête à rire. Le tyran égaré devient tout à fait risible. Le « bien de l'Empire » n'est autre que l'amour de Soliman pour Célonide ; son stratagème est transparent : détourner Ibrahim de celle-ci en lui donnant la main de sa fille. Le sultan n'écoute plus personne et reste braqué sur son projet, l'imposant à Roxelane, comme Jourdain à sa femme :

ROXELANE.

À partager l'Empire, Ibrahim peut prétendre.
Il peut...

SOLIMAN.

Quoiqu'il en soit, je le choisis pour gendre ;
Et ma fille à mes lois plus soumise que vous,
Ne trouve point de honte à l'avoir pour époux.¹⁶⁹⁶

Il apparaît clairement dans cet échange que la raison d'Etat n'est pas celle qui guide Soliman, indifférent aux arguments politiques de Roxelane, et de plus en plus autoritaire face à ceux qui lui résistent. L'emprunt à *Mithridate* date est dans cette scène évident : au début de la pièce, le roi du Pont décide d'envoyer son fils Pharnace, dont il connaît l'amour pour Monime, chez les Parthes pour un mariage brusqué. Alors que Pharnace proteste, le père impose ses volontés :

MITHRIDATE.

Vous me suivrez, je veux que rien ne nous sépare.
Et vous, à m'obéir, Prince, qu'on se prépare.
Les vaisseaux sont tout prêts ; j'ai moi-même ordonné
La suite et l'appareil qui vous est destiné.
Arabate, à cet hymen chargé de vous conduire,
De votre obéissance aura soin de m'instruire.
Allez ; et soutenant l'honneur de vos aïeux,
Dans cet embrassement recevez mes adieux.¹⁶⁹⁷

Par un ordre ferme et sans réplique possible, le vieux roi entend se débarrasser d'un rival potentiel et se laisser le champ libre pour obtenir Monime. Mais, malgré les menaces du père, Pharnace répond et se fait mettre en prison en raison de son « amour criminel ». La pièce aurait pu se construire sur la rivalité entre les deux demi-frères, Xipharès et Pharnace, comme Séleucus et Antiochus dans *Rodogune*. Mais Racine choisit de mettre en concurrence le père et ses fils. Ce n'est pas la seule pièce de notre corpus où ce schéma incestueux se trouve reproduit, comme nous

1695 *Ibid.*

1696 *Ibid.*, Acte V, scène 4.

1697 Jean Racine, *Mithridate*, Acte III, scène 1.

l'avons vu : Darius entre en rivalité avec son père Artaxerce pour l'amour d'Aspasie. Phocas veut obtenir de Pulchérie un mariage d'intérêt alors qu'elle se destine à Martian, qui est le fils du tyran, sans le savoir. Soliman prive son fils spirituel Ibrahim de son amour, de la même façon que le sultan Abderamen vole Fatime à Alamir. Bajazet est sollicité par Roxane, qui pourrait être sa mère, tout comme Pyrame par Amestris dans la pièce de Pradon. Nous avons déjà relevé l'aspect transgressif de cette concurrence sensuelle, mais on peut tirer de cette récurrence l'idée que le tyran utilise son pouvoir autoritaire pour s'octroyer une seconde jeunesse, ce qui le rend parfois ridicule, retrouvant à la fois la figure du « *senex iratus* » (vieillard colérique) ou du « *papos* » (père amoureux d'une jeune fille) des comédies latines¹⁶⁹⁸. Il s'oppose à l'ordre traditionnel, considéré comme naturel, qui veut que deux personnes de même âge soient enclines à se marier, tandis que les rois vieillissants doivent se tourner vers la sagesse et quitter les impétuosités de la jeunesse.

Le dérèglement qui frappe la stabilité politique de l'espace oriental s'explique par une maxime simple que Nicomède rappelle à Prusias qui a du mal à arbitrer entre les injonctions de sa femme, Arsinoé, et les sentiments qu'il a pour son fils :

PRUSIAS.
(...) J'y veux mettre d'accord l'amour et la nature,
être père et mari dans cette conjoncture...

NICOMÈDE.
Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi ?
Ne soyez l'un ni l'autre.

PRUSIAS.
Et que dois-je être ?

NICOMÈDE.
Roi.
Reprenez hautement ce noble caractère.
Un véritable roi n'est ni mari ni père ;¹⁶⁹⁹

Le roi prend ses décisions pour le bien commun, pour tous les sujets, tandis que le père ou le mari entrent dans des calculs domestiques, privés, individuels. C'est en cela que le despote a des allures de père de comédie. Il oublie la sphère publique pour se tourner vers des intérêts privés bien médiocres. Il s'oublie dans l'égoïsme en mettant la seconde au-dessus de la première et menace la quiétude de tous pour préserver les avantages de quelques-uns, à commencer par lui-même.

Il s'agit donc dans la comédie comme dans la tragédie de « tuer le père », ou du moins de le tuer symboliquement en sapant son pouvoir de juridiction sur les êtres qu'il domine. L'analogie entre le père de famille et le roi n'est pas nouvelle : en 1680, est publié l'ouvrage de Robert Filmer, *Patriarcha*, qui tente de prouver que l'autorité royale est une prolongation de l'autorité paternelle. Aucun fils ne saurait, dans ces conditions, s'opposer au roi. Locke viendra contredire

1698 Christian Biet, « Mithridate, ou l'exercice de l'ambiguïté », *op.cit.*, p. 86.

1699 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte IV, scène 3.

les arguments du philosophe ; mais l'œuvre traduite sera rééditée les années suivantes, preuve de son succès. Comme l'explique Paul Hazard :

Le pouvoir paternel existe donc ; mais il n'est pas absolu ; il est plutôt un devoir qu'un pouvoir ; il ne saurait édicter des lois ; et si l'on peut supposer, à l'origine des temps, un état patriarcal, cet état n'a pu reposer que sur un consentement tacite des enfants.¹⁷⁰⁰

La tyrannie sur scène vient évidemment bousculer cette idée. La gestion n'est plus paternelle, puisqu'elle ne s'intéresse pas au développement des sujets-enfants mais vise la cannibalisation de ceux-ci. Le père se transforme en ogre. Le monarque-père abusif rapproche parfois le genre tragique de la comédie : du tyran père au père tyran, il n'y a qu'un pas. La deuxième définition du mot « tyran » opère ce glissement : « Personne qui, du fait de sa situation, de sa richesse, etc., abuse vis-à-vis de son entourage de son autorité, de son pouvoir (dans le domaine des relations familiales, affectives ou d'une activité professionnelle, sociale, religieuse, etc.). »¹⁷⁰¹ La tyrannie ne qualifie plus seulement un statut politique ou un mode de gouvernement, mais un rapport aux autres : « être le tyran de ses enfants, de son conjoint, de ses subordonnés ». On est toujours tyran de quelqu'un, reste à trouver une victime pour lui imposer ses vues.

Face à la violence de la domination autoritaire, le peuple-enfant peut s'opposer au père-tyran. Il faut oublier, comme l'énonçait Nicomède, tout lien d'affection pour combattre le despote en le séparant de la figure paternelle : « Vous le devez haïr, et fût-il votre père, / Si ce titre est douteux, son crime ne l'est pas. »¹⁷⁰² Héraclius est encouragé par Pulchérie à mettre de côté ses devoirs de fils (car le doute persiste quant aux liens qui unissent le héros et le tyrannique Phocas). Le roi-despote pourrait donc recevoir la punition suprême des mains de ses enfants : « C'est à de telles mains qu'il nous faut recourir, / C'est par là qu'un tyran est digne de périr, / Et le courroux du ciel, pour en purger la terre, / Nous doit un parricide au refus du tonnerre. »¹⁷⁰³ Les paroles de Léontine vont à l'encontre de la théorie de Filmer selon laquelle les fils ne peuvent attaquer le roi-père. Quand le tyran bafoue les lois du ciel, une autorisation tacite est donnée aux hommes pour le combattre et le terrasser. C'est la réponse de John Locke : le pouvoir qui se construit sans consentement ne peut perdurer longtemps.

C.2.2. QUESTIONNER LA VOLONTÉ DE DIEU

Dans la première partie de notre recherche, nous avons vu que l'espace oriental était immanquablement associé, dans les esprits européennes, à la religion musulmane : rappelons que, dans le langage courant, un « Turc » désigne un serviteur de Mahomet. De plus, dans la période très particulière des années 1680, la question religieuse est au premier plan, que ce soit à cause

1700 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, op.cit.*, p. 199.

1701 Définition du terme « tyran » sur *Le Trésor de la langue française*, [En ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1303567140>;

1702 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte V, scène 2.

1703 *Ibid.*, Acte II, scène 3.

des mesures contre les Églises réformées ou par l'attaque de Vienne, qui remet au centre du destin de l'Europe l'esprit des Croisades. D'autres événements occasionneront des débats théologiques et philosophiques de grande ampleur, comme le passage de la comète en décembre 1680, qui donna lieu à une pièce très appréciée, dans les premières années de la Comédie-Française¹⁷⁰⁴. Dans ce contexte spirituel omniprésent, le statut de Dieu et de la religion dans notre corpus relève d'un paradoxe fondamental : les personnages parlent effectivement du ciel très souvent, mais le ciel ne leur répond pas. Faut-il considérer que ce silence signale l'absence de Dieu, que le tyran règne sur un monde privé de transcendance ?

Dans les œuvres de notre corpus, comiques comme tragiques, la religion tient une place importante. Elle est intégrée à l'intrigue de la pièce, allant même jusqu'à occuper la scène la plus importante du *Bourgeois gentilhomme* : la cérémonie du Mamamouchi utilise le rituel coranique pour nourrir la bouffonnerie. Si l'on en croit l'auteur Antoine Bret, cela ne fut pas du goût de l'ambassadeur turc Effendi au XVIIIe siècle qui poussa des hauts cris face à cette profanation et les proférations gratuites du nom du tout puissant et du mot sacré « hou », qui ne se prononçait chez les Turcs « qu'avec une crainte respectueuse »¹⁷⁰⁵. Voltaire retint la leçon et ne joua pas Mahomet en 1742 « car, en vérité, il ne serait pas honnête de dénigrer le prophète pendant que l'on nourrit l'ambassadeur, et de se moquer de sa chapelle sur notre théâtre. Nous autres Français, nous respectons le droit des gens, surtout avec les Turcs. »¹⁷⁰⁶ Les comédiens du Français sont très loin de cette prévenance-là. Ils n'ont pas de raisons de s'inquiéter de la réception des Orientaux, puisqu'à l'exception des très rares occasions que nous avons évoquées, ces derniers n'assistent jamais à une représentation dramatique mettant en scène leur propre culture. On peut utiliser sans crainte le voile religieux pour faire disparaître une Grecque (dans *Le Sicilien*), traiter Dom Juan de « Turc », de « chien » et d'« hérétique » (ce que fait aussi Lélie déguisé à l'orientale, au grand dam de Mascarille), de jurer « par Mahomet » comme Gusman (dans *La Fausse Turquie*). On boit « à la santé du Turc » (toujours Gusman : « La santé du Grand-Turc s'est et bue et rebue », Acte III, scène 1) et on fait même boire les Turcs, en s'écriant, comme l'épicurien Fripesauces : « Il n'est plus Alcoran ni Mahomet qui tienne, / Il apprendra de nous à boire à la Chrétienne... » (*Le Parasite*, Acte III, scène 1).

Les références à la religion musulmane restent néanmoins fort rares. Dans les tragédies de la fin du XVIe siècle, la méchanceté des personnages était directement liée à leurs croyances mahométanes : le « More cruel » ne cesse de jurer sur « Mahon » tout en commettant le parjure.

1704 Il s'agit de *La comète* de Fontenelle (co-écrit probablement avec Jean Donneau de Visé), publié en 1681, qui construit son intrigue autour de l'événement puisqu'un père superstitieux s'oppose au mariage de sa fille pour des raisons astrologiques, le passage de l'astre étant jugé de mauvais augure selon lui. Nous n'avons pas jugé bon de retenir cette pièce dans notre corpus, car elle ne contient aucun élément oriental.

1705 Antoine Bret, *Œuvres de Molière avec des remarques grammaticales, des avertissements et des observations sur chaque Pièce*, Tome 5, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1788, p. 775.

1706 Voltaire, « Lettre 1487 », *Œuvres complètes*, Tome 36, Paris, Garnier, 1877, pp. 112-114.

La Tragédie mahométiste porte assez bien son nom pour indiquer que la religion y tient une place primordiale dans le comportement des personnages. Les références sont explicites car le prophète, caricaturé comme un homme fanatique et sanguinaire, nourrit la violence et la cruauté des personnages orientaux. À la fin du XVII^e siècle, on ne trouve rien de semblable dans la tragédie : une confusion aussi grande que celle de *Lélie* (qui « assur[ait], par serments authentiques, / Adorer pour leurs dieux la lune et le soleil. »¹⁷⁰⁷) règne dans l'esprit des dramaturges, qui n'hésitent pas à assimiler l'islam aux cultes polythéistes et païens des Anciens. Dans sa préface, La Chapelle s'en justifie avec une certaine désinvolture, après des critiques qu'il a reçues « contre les sacrifices, les Dieux et les prêtres, expressions poétiques et figurées, dont j'ai voulu orner cette pièce : S'imaginent-ils que je n'aie pas su quelle était l'origine des Maures de Grenade, peuples sortis de l'Arabie, où la première Religion était la païenne. Le Mahometisme succéda au culte des faux Dieux, mais il ne l'abolit pas si entièrement qu'il n'en restât encore dans les derniers siècles quelques vestiges, même à Grenade. »¹⁷⁰⁸ Il assume donc sa fantaisie, arguant que « les faux dieux et l'idée des sacrifices font un assez agréable ornement. » Effectivement, à chaque moment pathétique, on trouve toujours au pluriel le vocatif : « Ah Dieux ! Combien par vous ma vie est traversée ! »

Les autres pièces que nous étudions s'inscrivent dans la période antique et se placent donc dans un temps de polythéisme vraisemblable historiquement. Mais on aura plus de mal à comprendre pourquoi Mascarille lance : « Au nom de Jupiter, laissez-nous en repos... », si ce n'est pour reproduire le juron italien « Per Jove ! », encore en usage au XVII^e siècle en Italie. Le plus souvent, c'est le terme abstrait et neutre de « Ciel » qui figure la transcendance divine, même dans le contexte musulman de *Zaïde* et *Bajazet*. Il n'y a qu'une occurrence du singulier dans *Héraclius*. Dans un souci de couleur locale, Corneille met dans la bouche du serviteur Charmion le nom d'« Osiris » dans *Pompée*. La tragédie *Polyeucte, martyr* qui marque la transition du polythéisme au monothéisme évoque cette opposition de croyances dans un échange entre Pauline et le héros :

POLYEUCTE.

(...)Si mourir pour son prince est un illustre sort,
Quand on meurt pour son dieu, quelle sera la mort !

PAULINE.

Quel dieu !

POLYEUCTE.

Tout beau, Pauline : il entend vos paroles,
Et ce n'est pas un dieu comme vos dieux frivoles,
Insensibles et sourds, impuissants, mutilés,
De bois, de marbre, ou d'or, comme vous les voulez :
C'est le dieu des chrétiens, c'est le mien, c'est le vôtre ;
Et la terre et le ciel n'en connaissent point d'autre.¹⁷⁰⁹

1707 Molière, *L'Étourdi*, Acte IV, scène 4.

1708 Jean de La Chapelle, Préface de *Zaïde*.

1709 Pierre Corneille, *Polyeucte, martyr*, Acte IV, scène 3.

Les personnages de notre corpus affichent une forme de superstition archaïque : Anselme pousse des cris de frayeur en prenant Pandolfe pour un fantôme dans *L'Étourdi*. Dans *La Rue Saint-Denis*, La Mouche menace de malédiction Margot si elle s'oppose à la prétendue volonté de son père, faussement annoncé défunt. Dans trois tragédies (*La vraie Didon*, *La Mort de Pompée* et *Cléopâtre*), on évoque les « mânes » qu'il faut apaiser. Plusieurs personnages font de mauvais rêves qui leur annoncent de mauvais présages (comme Hérode, au début de *Mariane*). On consulte les oracles, comme Élise dans *Astrate* ou *Atilla* qui les croit sur parole. La religion est donc omniprésente et les personnages peuvent se montrer fort croyants, à l'image des Français à cette époque.

Le pouvoir du roi de France émane de la puissance divine. Dans la conception du XVIIIe siècle, le souverain a des obligations devant Dieu, comme le rappelle Bossuet à Louis XIV dans un de ses sermons :

Sire, votre Majesté rendra compte à Dieu de toutes les prospérités de son règne ; si vous êtes aussi fidèle à faire ses volontés, comme il est soigneux d'accomplir les vôtres. Plus la volonté des rois est absolue, plus elle doit être soumise ; parce que Dieu, qui régit le monde par eux, prend un soin plus particulier de leur conduite et de la fortune de leurs États. Rien de plus dangereux à la volonté d'une créature, que de penser qu'elle est souveraine.¹⁷¹⁰

Cette mise en garde nous rappelle le fonctionnement de l'*hybris* dans la tragédie grecque : celui qui est au sommet de l'État ne doit jamais oublier qu'il a toujours des comptes à rendre à une entité supérieure, sans quoi sa faute sera punie des pires malheurs. Aucun roi ne jouit d'un pouvoir absolu : Voltaire note de la même façon que « l'Alcoran et les commentaires approuvés sont les lois des musulmans, que le sultan jure d'observer. » Les textes sacrés prescrivent au souverain un code moral qu'il se doit de suivre à la lettre. C'est à lui qu'il devra rendre des comptes après sa mort. Les sujets croyants acceptent donc de confier leur destinée à la surveillance supérieure de Dieu qui règne sur toutes choses de ce monde :

L'autorité royale est sacrée, mais elle est paternelle ; elle est absolue, mais elle est soumise à la raison ; elle s'exerce par des volontés générales, non par des caprices ; si celui qui est investi d'un pouvoir immense en use mal, qu'il tremble, car il aura de terribles comptes à rendre le jour du jugement. Mais, responsable devant Dieu, le roi n'est pas responsable devant ses sujets ; il n'a pas à prendre leur conseil, à suivre leur avis. En effet, attribuer à ceux qui doivent obéir un pouvoir efficace sur ceux que Dieu a destinés à commander serait un illogisme et une impiété. Cette maxime est si forte, que même l'incroyance déclarée de la part du souverain, même la persécution, n'exemptent pas les peuples de la soumission ; ils n'ont à opposer à la violence des princes que des remontrances respectueuses, sans mutinerie et sans murmure, des prières pour leur conversion. Dieu tient du plus haut des cieux les rênes de tous les royaumes ; les rois commandent à leurs sujets suivant ses desseins secrets ; les sujets obéissent sans murmure ; et les événements passagers qui troublent en apparence cette harmonie nous paraîtront y contribuer pour leur part, quand nous cesserons de les voir avec nos yeux de chair, et que nous serons capables de les comprendre dans leur enchaînement.¹⁷¹¹

1710 Jacques Bénigne Bossuet, *Premier sermon pour le jour de la Purification de la Sainte-Vierge*, in *Œuvres complètes de Bossuet*, Tome 8, Paris, Louis Vivès, 1862.

1711 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 190.

Pour l'enfant-sujet, tout ce que fait le père-roi est bien fait puisque l'action du roi est validée par en haut. Les hommes du XVIIe siècle, comme l'explique Paul Hazard, ne peuvent s'en remettre qu'à Dieu pour régler leurs problèmes. Mais la ciel souhaite-t-il réellement la politique belliqueuse et injuste de Louis XIV dans les années 1680 ? Le Roi-Soleil a-t-il été inspiré par Dieu dans sa lutte acharnée contre les chrétiens protestants ? Est-ce à dire que son ancêtre Henri IV ne l'était pas ? Son traitement violent et inhumain de l'Église Réformée ne nie-t-il pas le fondement de justice et de raison qui doit toujours présider dans le jugement royal ? Louis XIV affirme qu'il sert Dieu en imposant le catholicisme dans tout son royaume, mais ce changement brutal peut-il être attribué à la seule piété du souverain ? N'y a-t-il pas aussi une dimension politique et personnelle qui le guide ? La Révocation est vécue comme une trahison par les protestants. En agissant ainsi, le Roi-Soleil rompt le pacte avec une partie de ses sujets qui ne lui reconnaissent plus de légitimité. L'idée d'une justice transcendante est fortement ancrée dans la pensée protestante, qui espère que la mort prochaine du roi vieillissant va libérer la France de sa tyrannie. Sur une gravure anglaise intitulée « The French King's Vision », Louis XIV apparaît en Nabuchodonosor, tyran biblique bien connu, et l'on peut lire l'épigramme suivant :

Le Trône il déshonora, le Turc il embrassa,
Et de nombreuses villes innocentes par le feu il dévasta,
Détruisant tout, ces crimes appellent
Vengeance, fier Louis regarde ta chute lugubre !¹⁷¹²

Le *Livre de Daniel* raconte que le roi babylonien avait reçu de très mauvais présages dans ses rêves, qui lui annonçaient sa chute, dans un épisode bien connu qui a donné l'expression « colosse aux pieds d'argile ». Sa figure est convoquée ici pour envoyer un avertissement au Roi-Soleil : lui aussi sera détruit, car celui qui vit par l'épée, meurt par l'épée. L'analogie avec le tyran oriental est de plus en plus fondée dans les années 1680, comme nous l'avons déjà remarqué : mœurs licencieuses, contournement des lois, attitude agressive... l'effet de miroir du théâtre expose le caractère abusif et arbitraire du pouvoir « à l'orientale » qui ressemble de plus en plus au pouvoir « à la française ». L'Orient met en évidence les deux corps du roi, là où la propagande monarchique française tend à faire disparaître le corps physique vieillissant et malade derrière son symbole spirituel inaltérable. Derrière le *decorum* ancestral qui fonde l'immortalité de la royauté, le roi est nu :

SANTILLANE, à Fabrice, bas.
Quoi ! c'est là le Grand-Turc ?
FABRICE.
Lui-même.
SANTILLANE.
Ce l'est-là ?

1712 Cité par Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, op.cit., p. 424.

De l'air qu'on en parlait dedans le pays nôtre,
Je croyais le Grand-Turc deux fois plus grand qu'un autre (...) ¹⁷¹³

La déception de Santillane face à un valet déguisé correspond au retour à la réalité charnelle du corps du roi : sans la cérémonie qui transforme le sultan en un demi-dieu, ses proportions restent terriblement humaines. Louis XIV n'était pas plus grand. Le corps royal déçoit. Il n'est pas mieux qu'un autre. Ses passions le guident, sa fonction même l'éloigne d'un jugement détaché et raisonnable en le poussant vers des envies de conquêtes démesurées et des dépenses inconsidérées. Il est un pouvoir charnel, désirant, fou.

Dans ce moment très particulier de « crise de conscience européenne », la question de la volonté divine incarnée dans la politique royale pose problème : comme Tartuffe, il est facile de détourner les paroles de l'Évangile et de traduire à son avantage les messages venus du ciel pour les adapter à ses propres désirs. À propos du fonctionnement judiciaires des Îles Maldives, Pyrar de Laval écrivait au début du XVIIe siècle :

Bien est vray que le Roy envoie qui il lui plaist, & fait condamner & executer à mort ceux qui le meritent, ou qui l'ont offensé. Car bien que la iustice soit entre les mains des Docteurs de la loy qui iugent sur icelle : toutefois c'est le Roy qui en est le seul arbitre & distributeur, qui seul a la puissance de mort, auquel on a recours, & qui commande de faire la iustice comme il lui plaist, soit aux prestres susdits, soit à ses seigneurs & officiers : & generalement il est absolu par tout son estat, & dispose de tout à son plaisir, & quelque fois fort tyranniquement, principalement sur le commun peuple, qui est fort vil & fort mesquin. ¹⁷¹⁴

Chaque île des Maldives est sous la juridiction d'un « Naybon », un de ces chefs à la fois théologiques, judiciaires et politiques et « la religion qu'ils tiennent est celle de Mahomet ». Le roi de cet État insulaire très organisé se sert du droit divin pour opprimer son peuple selon son bon plaisir. Son dieu le laisse faire. Est-il si différent de Louis XIV avec ses sujets huguenots ?

Le tyran est un roi sans légitimité, comme nous l'avons vu. Il n'a obtenu le trône que par ses propres moyens, des moyens humains, en s'opposant à la continuité et la stabilité de la transmission de père en fils. Il est donc privé de l'assentiment divin. Mais la théorie de Thomas Hobbes faisait déjà disparaître la dimension divine du droit royal puisque Dieu a laissé le roi d'Angleterre, Charles Ier, mourir. Mais il laisse aussi les Huguenots vivre l'enfer en France. Comment interpréter ce silence de Dieu ?

Avant de frapper le général romain Pompée, Ptolémée et ses conseillers délibèrent au début du premier acte sur les conséquences de l'assassinat. Un argument vient encourager leur projet :

PTOLEMÉE.
(...) Allez donc, Achillas, allez avec Septime
Nous immortaliser par cet illustre crime.

1713 Antoine Jacob dit Montfleury, *La Fausse Turquie*, Acte II, scène 5.

1714 François Pyrar, *Discours du voyage des François aux Indes Orientales, ensemble des divers accidens, adventures et dangers de l'auteur en plusieurs royaumes des Indes et du séjour qu'il y a fait par dix ans, depuis l'an 1601 jusques en cette année 1611*, Paris, Le Clerc, 1611, p. 74.

Qu'il plaise au ciel ou non, laissez-m'en le souci.
Je crois qu'il veut sa mort, puisqu'il l'amène ici.¹⁷¹⁵

Le roi égyptien prend sa responsabilité face au divin et interprète comme une permission céleste le mouvement du vent qui porte la future victime vers son trépas. La sœur de Ptolémée, Cléopâtre, formulera le souhait inverse : « Dans mon âme en secret je l'exhorte à la fuite, / Et voudrais qu'un orage, écartant ses vaisseaux, Malgré lui l'enlevât aux mains de ses bourreaux. »¹⁷¹⁶ Le parallélisme entre les deux regards opposés est intrigant. Le ciel ne déclenche pas d'orage, mais est-il favorable pour autant au crime qui va se réaliser ? Un grand silence laisse les hommes seuls juges du bien-fondé de leur entreprise. Cette question traverse la pièce de Corneille, chacun s'accaparant les signes du ciel pour valider les actions de son camp. Ainsi, Cornélie (la veuve de Pompée) et Cléopâtre se disputent la faveur divine :

CLÉOPÂTRE.

Le ciel sur nos souhaits ne règle pas les choses.

CORNÉLIE.

Le ciel règle souvent les effets sur les causes,
Et rend aux criminels ce qu'ils ont mérité.

CLÉOPÂTRE.

Comme de la justice, il a de la bonté.

CORNÉLIE.

Oui ; mais il fait juger, à voir comme il commence,
Que sa justice agit, et non pas sa clémence.

CLÉOPÂTRE.

Souvent de la justice il passe à la douceur.

CORNÉLIE.

Reine, je parle en veuve, et vous parlez en sœur.¹⁷¹⁷

La question de la justice divine devient, à travers cet échange vif en stichomythie, affaire de subjectivité.

Dans un texte de 1556, un certain Nicolas de Moffan se réjouit de la mort du sultan Mustapha, assassiné par Soliman. Ce « meurtre exécrable et inhumain (...) doit être advenu par la grande prévoyance de Dieu, qui en cet endroit a voulu prendre le soin de nous. (...) À quoi j'ai espérance que le créateur de toutes choses, et sauveur du monde mettra si bon ordre, que le tout enfin tournera à sa grande gloire et louange. »¹⁷¹⁸ L'interprétation catégorique de cet auteur, fervent catholique, est que son dieu a guidé la main du sultan pour protéger la chrétienté. Mais un croyant musulman ne sera pas de cet avis et présentera le même événement comme un signe de la volonté divine pour servir les intérêts de l'Islam. La répression contre l'Église réformée des années 1680 pose le même problème théologique que celui des croisades : les croyants de chaque camp considère qu'ils agissent en servant Dieu et en réalisant sa volonté, mais le sort fait triompher les

1715 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte I, scène 1.

1716 *Ibid.*, Acte II, scène 1.

1717 *Ibid.*, Acte V, scène 3.

1718 Cité par David Chataignier, « Le sujet turc sur la scène française des XVIe et XVIIe siècle », *op.cit.*, p. 65.

uns et périr les autres. Un fervent catholique considérera que l'action de Louis XIV est légitime car il fait régner pour la première fois dans la royaume de France la seule vraie religion, tandis que les penseurs protestants attendront du ciel une aide pour renverser ce pouvoir impie. Les intérêts contradictoires s'expriment et clament que Dieu les accompagne de sa « clémence » ou de sa sévérité. De même, les protestants sont convaincus que leur lutte émane de Dieu mais les mesures royales continuent à tomber sans que ce même Dieu n'intervienne pour les sauver. Comme l'écrit Philip Butler, en 1959 à propos de *Bajazet* : « Dieu se tait », laissant les hommes en proie au hasard, sans aucune certitude de justice¹⁷¹⁹. « La tyrannie n'a malheureusement pas de bornes » et « Dieu (...) n'a aucun impact sur les choses politiques. »¹⁷²⁰

Un autre dialogue animé de Corneille nous place dans cette impossibilité d'interpréter la volonté de Dieu. Dans *Atilla*, le monarque plein d'*hybris* se présente comme le bras de Dieu qui accomplit la volonté divine sur le monde :

ATTILA.
(...) Ce dieu dont vous parlez, de temps en temps sévère,
Ne s'arme pas toujours de toute sa colère ;
Mais quand à sa fureur il livre l'univers,
Elle a pour chaque temps des déluges divers.
Jadis, de toutes parts faisant regorger l'onde,
Sous un déluge d'eaux il abîma le monde ;
Sa main tient en réserve un déluge de feux
Pour le dernier moment de nos derniers neveux ;
Et mon bras, dont il fait aujourd'hui son tonnerre,
D'un déluge de sang couvre pour lui la terre.

Ce à quoi Honorie répond :

HONORIE.
Lorsque par les tyrans il punit les mortels,
Il réserve sa foudre à ces grands criminels,
Qu'il donne pour supplice à toute la nature,
Jusqu'à ce que leur rage ait comblé la mesure.
Peut-être qu'il prépare en ce même moment
À de si noirs forfaits l'éclat du châtement,
Qu'alors que ta fureur à nous perdre s'apprête,
Il tient le bras levé pour te briser la tête,
Et veut qu'un grand exemple oblige de trembler
Quiconque désormais t'osera ressembler.¹⁷²¹

Cet échange, comme celui de *La Mort de Pompée*, montre que chacun lit les desseins du ciel selon ses propres intérêts ou espoirs. Il y a une forme de subjectivité très poussée dans la capacité des personnages à interpréter la volonté divine : alors qu'Attila pense que ses succès militaires sont la preuve que son action est validée par Dieu, Honorie le présente comme contre-exemple tyrannique qui va permettre au ciel de montrer aux hommes ce qu'il en coûte de le braver. La dernière réponse d'Attila est un défi direct envoyé à la transcendance :

1719 Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

1720 Christian Biet, « Les miroirs de la Sublime Porte. Reflets et distorsions de l'image de Constantinople dans le théâtre du XVIIe siècle. », *op.cit.*, p. 244.

1721 Pierre Corneille, *Attila, roi des Huns*, Acte V, scène 3.

ATTILA.

(...) Eh bien ! En attendant ce changement sinistre,
J'oserai jusqu'au bout lui servir de ministre,
Et faire exécuter toutes ses volontés
Sur vous et sur des rois contre moi révoltés.
Par des crimes nouveaux je punirai les vôtres,
Et mon tour à périr ne viendra qu'après d'autres.¹⁷²²

Attila se fait l'agent de la volonté divine. Entre la violence du déluge et du jugement dernier, il laisse en ses mains « son tonnerre » pour frapper ceux qu'il considère subjectivement (ou arbitrairement) comme ses ennemis. Cette usurpation de la volonté divine est reprochée à Mahomet dans les textes anti-musulmans de l'époque que nous étudions. La ridicule fin d'un si terrible guerrier (un problème digestif) est-elle la preuve qu'Attila est puni ? Le vrai n'est quelque fois pas vraisemblable et cette mort bien peu héroïque semble un châtement qui rabaisse celui qui se pensait comme invulnérable. Mais on pourrait se dire que la mort d'Attila a si peu de sens qu'elle pourrait tout simplement être le fruit du hasard. La chute d'Antoine dans *Cléopâtre* de La Chapelle est, par contre, vécue comme une punition céleste :

ANTOINE.

(...) Madame, vous voyez dans mon sort déplorable,
Des vengeances des Dieux l'exemple mémorable
(...) Dieux vengeurs, puissiez-vous borner votre colere !¹⁷²³

Mais pour *Cléopâtre*, les dieux n'ont qu'une part limitée dans leur déclin fatal, puisqu'elle affirme que « Les dieux ont dans son cœur mis cet amour funeste, / Le Sénat l'a proscrit, et j'ay fait tout le reste. »¹⁷²⁴ Spinoza remet en cause à la même époque l'impression de libre-arbitre que l'homme peut avoir dans son existence. La question des effets et des causes ne semble pas tranchée : est-ce que l'amour pour *Cléopâtre* est l'origine de la malédiction divine, ou est-ce que c'est la loi des hommes qui a rendu cet amour illicite, et donc condamné les deux amants au malheur ? Ici encore, le silence des espaces infinis est tout bonnement effrayant. On peut interpréter cette absence de transcendance de deux façons : soit c'est un interdit de la scène classique qui empêche les dramaturges de parler des religions monothéistes de manière critique : il faut encore attendre le siècle suivant pour qu'elle soit au centre d'une réflexion critique, comme dans le *Mahomet* de Voltaire, qui met en garde le peuple français contre les dérives autoritaires du pouvoir théocratique. Soit c'est une idée plus forte encore : Dieu est absent de l'espace oriental, il l'a délaissé car il n'y a pas sa place. Les personnages qui s'agitent dans cet espace sont guidés par leurs passions et non par un principe directeur raisonnable, par une cause supérieure, en d'autres termes par Dieu. Il n'y a que *Polyeucte*, pièce chrétienne, qui déroge à cette règle, comme nous l'avons vu. Si le droit divin disparaît, que reste-t-il du pouvoir royal ?

1722 *Ibid.*

1723 Jean de La Chapelle, *Cléopâtre*, Acte IV, scène 4.

1724 *Ibid.*, Acte V, scène 5.

Le théâtre soulève cette question fort délicate. L'abbé d'Aubignac regrettait le choix de Comeille de porter Œdipe sur scène :

À quoi bon faire voir au peuple, que ces têtes couronnées ne sont pas à l'abri de la mauvaise fortune (...) que le malheur imprévu d'un prince attire sur les siens une peste générale et la désolation dans tout son Royaume ? C'est leur donner sujet, quand il arrive quelque infortune publique, d'examiner toutes les actions de leurs Princes (...). Il faut les entretenir dans cette pieuse croyance, que les rois sont toujours accompagnés d'une faveur particulière du Ciel, qu'ils sont partout innocents, et que personne n'a droit de les estimer coupables.¹⁷²⁵

Œdipe révèle la grande fragilité d'un roi qui reste malgré tout un homme, nécessairement faillible alors que le ciel ne l'est pas. La tyrannie exposée sur scène soulève donc une interrogation profonde, que le XVII^e siècle n'est pas encore à même d'exprimer en toute liberté, mais qui commence à se faire jour dans les cercles de penseurs libertins : celle de la légitimité du pouvoir et de son assise. Le théâtre expose toute l'ambiguïté de cette question politico-religieuse au lieu de bercer dans une saine ignorance son spectateur. Il intègre du *dissensus* dans la pensée unique, du doute dans la certitude idéologique. Le spectateur de 1680, en suivant la destinée d'Œdipe sur la scène de Guénégaud peut s'interroger : un roi ne peut-il pas faire fausse route ? Quand il est guidé par son *hybris*, ne mène-t-il pas son peuple à sa perte ? Œdipe pourrait-il agir autrement ? Selon Christian Biet, « Parler d'un roi, et plus particulièrement d'un roi tyrannique, discuter du pouvoir, en 1659, c'est s'engager dans une définition du roi possible ou souhaitable. »¹⁷²⁶ Dès le milieu du siècle, avant la montée en puissance de Louis XIV et de l'absolutisme, le pouvoir est déjà questionné, -et la réflexion politique sur une autre forme, une autre possibilité de gouvernance, est lancée-. Il peut l'être à plus forte raison trente ans après. D'autres voies politiques commencent à se dessiner et une critique contre le pouvoir monarchique a émergé, notamment dans le *Tractatus theologico-politicus* (1670) dont Paul Hazard résume les grandes lignes :

Spinoza s'en prenait aux rois, et recommençait une démonstration : que les rois ont exploité à leur avantage le préjugé religieux ; le régime monarchique est l'art de tromper les hommes, puisqu'il décore du nom de religion la crainte où les puissants veulent que le peuple demeure asservi ; les sujets appellent devoir d'obéissance ce qui n'est en réalité que l'intérêt du roi ; ils croient combattre pour leur salut, quand ils assurent leur propre servitude ; au prix de leur sang, ils fortifient la puissance et exaltent l'orgueil d'un seul homme, qui les traite comme des moyens, et qui, leur enlevant leur liberté, leur enlève leur raison de vivre. S'ils veulent sortir de cet état, ils n'ont à leur disposition qu'un remède : appliquer à la nature et au but des constitutions politiques le même esprit d'examen qui sert à confondre la superstition ; et pour ce faire, commencer par penser librement. Ils comprendront alors que l'État n'est pas fait pour le despote, que le pouvoir n'est qu'une délégation consentie par les sujets, que la démocratie est la forme de gouvernement la plus rapprochée du droit de nature, et qu'en tout état de cause, le but des institutions politiques est d'assurer à l'individu la liberté de la croyance, de la parole et de l'action.¹⁷²⁷

Bien sûr, la pensée politique de Spinoza est hétérodoxe et même hérétique à l'époque. Mais elle pose les principes d'une contestation rationnelle du pouvoir royal qui ne repose que sur la

1725 Cité par Christian Biet, *Œdipe en monarchie*, *op.cit.*, p. 144.

1726 *Ibid.*, p. 208.

1727 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, *op.cit.*, p. 101.

superstition et la contrainte. Il est possible que certains érudits qui fréquentent la Comédie-Française aient lu Spinoza. Mais quand bien même ce ne serait pas le cas, les pièces de notre corpus présentent, de manière certes moins explicite mais tout aussi claire, les méfaits de ce type de gouvernement. Corneille avait fait dire à Sévère les quatre vers suivants dans *Polyeucte*, avant de les faire disparaître :

SÉVÈRE.
Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques
Pour contenir le peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.

La charge politique est osée, même si elle concerne en apparence l'Antiquité. L'autocensure de l'auteur montre la vérité de cette réflexion, qui est exposée de manière si explicite qu'elle pourrait mettre en péril son auteur. La manipulation mise à l'œuvre par le vizir Acomat dans *Bajazet* fait écho à la dénonciation de Spinoza : « Pour moi, j'ai su déjà par mes brigues secrètes / Gagner de notre loi les sacrés interprètes : / Je sais combien crédule en sa dévotion / Le peuple suit le frein de la religion. »¹⁷²⁸ Par son emprise religieuse, le vizir domine les esprits à Constantinople et veut leur imposer arbitrairement Bajazet comme nouveau souverain :

ACOMAT.
(...) Les peuples, prévenus de ce nom favorable,
Savent que sa vertu le rend seule coupable.
D'ailleurs un bruit confus, par mes soins confirmé,
Fait croire heureusement à ce peuple alarmé
Qu'Amurat le dédaigne, et veut loin de Byzance
Transporter désormais son trône et sa présence.
Déclarons le péril dont son frère est pressé,
Montrons l'ordre cruel qui vous fut adressé ;
Surtout qu'il se déclare et se montre lui-même,
Et fasse voir ce front digne du diadème.¹⁷²⁹

Afin de servir les intérêts de Roxane, il s'agit de créer de toutes pièces un candidat crédible pour l'installer au pouvoir. Le « bruit confus » de la foule est « confirmé » par le vizir contre son sultan, que son silence permet d'accuser. Le nouveau candidat, Bajazet, doit être mis en lumière pour ses qualités de bon monarque : vertueux par rapport à son frère « cruel », honorable par son nom et « digne du diadème ». Une véritable campagne de promotion avant l'heure pour persuader le peuple qu'un changement de régime est non seulement inéluctable, mais encore souhaitable. Bélus en fait de même dans *Pyrame et Thisbé* selon Arsace, le conseiller de la reine : « Le Peuple l'aime, & prend son caprice pour guide, La nouveauté luy plaît. Le Prince vostre Fils / S'étudie à gagner les cœurs & les esprits. »¹⁷³⁰ L'impression de changement et de nouveauté (alors que Bélus reste dans la droite lignée d'Amestris et son successeur légitime) permet de conquérir aisément l'assentiment du peuple.

1728 Jean Racine, *Bajazet*, Acte I, scène 2.

1729 *Ibid.*

1730 Nicolas Pradon, *Pyrame et Thisbé*, Acte I, scène 4.

Mais dans certaines pièces la critique du pouvoir autocratique va plus loin, allant jusqu'à évoquer la chute du tyran : sa fuite ou sa mort. C'est le cas à la fin de *Nicomède* où Prusias a disparu avec l'ambassadeur de Rome Flaminius :

ATTALE.

(...) Mais écoutez encore ce qui me désespère.
J'ai couru me ranger auprès du roi mon père ;
Il n'en était plus temps : ce monarque étonné
À ses fraveurs déjà s'était abandonné,
Avait pris un esquif pour tâcher de rejoindre
Ce Romain, dont l'effroi peut-être n'est pas moindre.¹⁷³¹

Les rats abandonnent le navire, pour ainsi dire. Ce départ ridicule montre la faiblesse du tyran lorsque le sort joue contre lui. Au lieu de défendre son trône au prix de sa vie, il part discrètement avec son allié romain. C'est aussi le cas de Ptolémée dans *La Mort de Pompée*, qui disparaît dans les flots, après avoir été pris d'une panique inexplicable :

ACHORÉE.

(...) Le vainqueur crie en vain qu'on épargne le roi ;
Ces mots au lieu d'espoir lui donnent de l'effroi ;
Son esprit alarmé les croit un artifice
Pour réserver sa tête à l'affront d'un supplice.
Il pousse dans nos rangs, il les perce, et fait voir
Ce que peut la vertu qu'arme le désespoir ;
Et son cœur, emporté par l'erreur qui l'abuse,
Cherche partout la mort, que chacun lui refuse.
Enfin perdant haleine après ces grands efforts,
Près d'être environné, ses meilleurs soldats morts,
Il voit quelques fuyards sauter dans une barque :
Il s'y jette, et les siens, qui suivent leur monarque,
D'un si grand nombre en foule accablent ce vaisseau,
Que la mer l'engloutit avec tout son fardeau.¹⁷³²

Cette l'effroi de Ptolémée le conduit à sa perte : en grossissant le nombre de fuyards sur la modeste embarcation, il disparaît sans qu'aucun Romain n'ait à se salir les mains en lui ôtant la vie. Le départ de ces tyrans peut évoquer celui du roi d'Angleterre, Jacques II, en 1688. Pour avoir tenté d'imposer le catholicisme, le roi est obligé de se réfugier en France, laissant son trône à Guillaume d'Orange, qui fonde un nouveau pacte avec son peuple. L'Édit de tolérance et la déclaration des droits en 1689 octroient plus de libertés religieuses et politiques aux Anglais, au moment où Louis XIV prive ses concitoyens de ces mêmes libertés. Après l'Italie, l'Espagne, la France, l'Angleterre s'impose comme un nouveau modèle culturel et politique. Voltaire prendra cet exemple pour fonder ses réflexions sur une nouvelle société française où le bonheur commun devient le nouvel objectif et où le droit naturel surpasse à la fois le caractère arbitraire de la loi humaine et abstrait de la loi divine :

[La loi naturelle] ne nécessite pas une validation par le haut puisqu'elle nie par essence ce qui est de l'ordre du surnaturel, du divin et se place dans l'immanence du réel. Ses conséquences sont vertigineuses : l'autorité qui, à l'intérieur, règle arbitrairement les rapports des sujets et du prince,

1731 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte V, scène 7.

1732 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte V, scène 3.

et qui, à l'extérieur, n'aboutit qu'aux guerres, doit être rejetée, et remplacée par un droit nouveau, d'où sortira peut-être le bonheur : un droit politique qui règle les rapports des peuples, avec l'idée qu'eux-mêmes dirigent leurs propres destins.¹⁷³³

Ce changement de paradigme total conduit à l'impensable : la contestation du pouvoir royal et la mise en place d'un système politique pour et par le peuple. Il faut attendre encore un siècle pour que cette idée de société puisse naître en France. Mais au-delà des frontières, nombreux sont ceux qui souhaitent que Louis disparaisse.

C.2.3. RENVERSER LE POUVOIR ?

« Il n'y a qu'une seule exception à l'obéissance qu'on doit au prince, c'est quand il commande contre Dieu. », énonçait Saint Paul¹⁷³⁴. Pour les protestants, la chose est claire : le roi qui n'est plus soutenu dans son action par Dieu n'est plus un roi mais un homme, qui jouit d'un pouvoir usurpé. Le pacte est rompu entre le corps royal et son peuple, qui pourrait légitimement se retourner contre son monarque. C'est, en réalité, bien plus compliqué que cela dans les années 1680 :

De la France qui se constitue hors de France, des Refuges établis en terre étrangère, partent des appels à la révolte. Certes, tous les Réformés, même après la persécution et l'exil, ne se croient pas déliés de leur serment de fidélité envers le Roi ; ils ne résolvent pas tous de la même façon le problème de conscience qui se pose à eux, puisqu'il en est qui continuent à croire que le droit divin fondant l'obéissance envers le prince, les fautes du prince n'altèrent pas l'autorité du Roi de droit divin. Mais il en est aussi, plus bruyants, qui demandent à grands cris qu'à la violence la violence réponde. De 1686 à 1689, Jurieu lance ses Lettres pastorales aux fidèles qui gémissent sous la captivité de Babylone ; il y proclame le droit à l'insurrection : "l'usage du glaive des princes ne s'étend pas sur les consciences" : Louis XIV, ayant usé du glaive pour forcer les consciences, s'est mis hors la loi : la révolte est désormais légitime.¹⁷³⁵

Prendre les armes contre le pouvoir de droit divin, même en ces temps de division, semble presque impossible à concevoir. Comme l'explique Monique Cottret :

Après l'assassinat d'Henri IV et l'exécution de Charles Ier, l'horreur du tyrannicide atteint son paroxysme. Le siècle dit classique travaille à reconstruire le politique : il tend à le sacraliser davantage encore pour faire du régicide une catégorie impensable.¹⁷³⁶

Il ne s'agit donc pas de tuer le père, de tuer Louis XIV « pour de vrai », mais de le faire mourir symboliquement. Si le régicide ou le tyrannicide est « impensable », on peut néanmoins voir qu'il est « représentable » puisqu'il figure dans les tragédies de notre corpus, qui se concluent bien souvent par une destitution du souverain en place, mis en fuite ou trépassé. Le théâtre matérialise une image mentale, c'est en cela qu'il est révolutionnaire. Avant même que la réalité puisse être réformée, le théâtre se fonde sur la puissance de l'esprit

1733 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 279.

1734 Cité par Christian Biet, *Œdipe en monarchie*, op.cit., p. 198.

1735 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 196.

1736 Citée par Isaure Boitel, *L'Image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, op.cit., p. 436.

pour créer un modèle à partir de quelque chose qui n'existe pas ou pas encore : c'est en cela que l'on a écrit que *Figaro* annonçait la Révolution française. En tant que lieu d'expérimentation sociale et politique, le théâtre permet de repousser les limites du connu, d'aller au-delà des permissions données. C'est aussi pour cette raison qu'il est si étroitement contrôlé. Nous avons vu que l'Orient confronte le spectateur à un monde impossible que la scène rend possible. Dans ce monde-théâtre, le spectateur peut penser l'impensable politique de l'époque : l'absence de roi après un soulèvement par exemple. Pour cela, il faut que les dramaturges donnent au peuple un rôle, qu'il agisse comme une force progressive et réformatrice. Nous allons voir ce qu'il en est.

Pour des raisons à la fois politiques, esthétiques et économiques, le théâtre du XVIIe siècle a fait disparaître le rôle du chœur, là où celui de la Renaissance avait conservé cette instance très importante dans la tragédie grecque. La parole publique, qui s'exprimait auparavant au cœur des stasima, dans une logique de va-et-vient entre les actions scéniques et leur commentaire populaire, se trouve médiatisée sur la scène classique par le discours des quelques personnages impliqués dans la machine tragique. L'*Alexandre* de Racine, où le peuple est totalement absent, est un fort bon exemple : le dramaturge recentre son intrigue galante sur les quelques personnages qui l'animent, à savoir les deux rois indiens, Alexandre et les deux femmes qu'on se dispute. Liste à laquelle il faut ajouter Éphestriion, qui parle pour Alexandre avant son arrivée. Nous avons déjà distingué ailleurs ces rôles de tragédie : rois et reines, généraux, princesses et princes, serviteurs, nourrices et servantes. Si ces trois derniers types de personnage pourraient permettre de refléter de manière métonymique la doxa des sujets du royaume, on constate bien souvent que les confidentes n'ont qu'une fonction rhétorique pour accompagner, contredire ou encourager la parole aristocratique. Le peuple, lui, n'apparaît pas sur scène. Au mieux est-il suggéré par une agitation en coulisse dans L'*Astrate* :

SICHÉE.

Je révère le rang où vous avez pris place... *Il se fait un grand bruit derrière le théâtre.*

Mais je crains tout du peuple, et ce bruit vous menace.¹⁷³⁷

C'est peu ou prou la même technique qu'utilise Scapin quand il crée pour Géronte, caché dans son sac, des hordes imaginaires qui le menacent : il suffit d'évoquer sa puissance, sa violence, sa proximité pour que le peuple advienne dans l'esprit des spectateurs et joue un rôle à part entière. Responsable du désordre dans la salle de spectacle, la foule n'a pas sa place dans l'espace élitiste du palais à volonté. Après avoir pris contrôle du trône par un coup d'État, Sichée ordonne ainsi aux mutins :

SICHÉE.

Voici la Reine, amis ; sa perte est légitime :

Mais respectons le trône, en punissant le crime ;

1737 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte V, scène 2.

Empêchez que le peuple ose passer plus loin,
Et laissez de nos Rois la vengeance à mon soin.¹⁷³⁸

La conclusion de la révolte doit se régler entre personnes de bonne compagnie pour éviter les exécutions sommaires et les procès expéditifs. Mais même absente, la plèbe reste à l'esprit du tyran, continuellement obsédé par la conservation du pouvoir, et dans la narration des messagers, lorsque les choses tournent mal et qu'un soulèvement éclate pour renverser le gouvernement despotique. La reine de Babylone, Amestris, exprime à Arsace, son conseiller, ses tourments au début de *Pyrame et Thisbé* :

AMESTRIS.
(...) Le Sceptre a ses chagrins, & j'en sens tout le poids.
Il faut le soutenir. Une Reine qu'on brave,
De son autorité se doit rendre l'Esclave,
Et pour se maintenir dans cet illustre rang,
Abaisser (s'il le faut) jusqu'à son propre sang.
Je suis jalouse, Arsace, & jalouse du Trône ;
Mon Fils semble à mes yeux regner dans Babylone,
Le Peuple le chérit, l'idolâtre, & je voy
Que lors qu'on me neglige, on le regarde en Roy.¹⁷³⁹

Amestris doit composer avec l'envie du peuple de voir son fils Bélus sur le trône. Pour cela, elle imagine un stratagème qui consiste à se marier avec Pyrame pour en faire un roi fantoche, qui lui laissera toute la latitude nécessaire afin de continuer à gouverner librement. C'est exactement le même calcul que fait Élise dans *Astrate*, pour des raisons similaires :

SICHEE.
(...) Élise, après son père,
Du pouvoir souverain n'est que dépositaire :
La Cour, qui veut un maître, à regret suit ses lois ;
Le peuple est irrité du meurtre de ses Rois ;
Les plus braves soldats sont mécontents dans l'âme ;
Un Roi sied mieux enfin au trône qu'une femme (...)¹⁷⁴⁰

Issue d'une famille de tyrans, Élise est consciente de l'instabilité de sa situation. Elle conçoit le mariage comme un détour habile pour contenter les esprits :

ELISE.
(...) Et le peuple serait encor plus mutiné,
S'il voyait des tyrans tout le sang couronné.
J'ai besoin d'un époux illustre et magnanime,
Qui m'allie à la gloire, et me tire du crime,
Dont la vertu pour moi calme les factieux,
Écarte la tempête et désarme les Dieux.¹⁷⁴¹

Le problème se pose aussi dans *Rodogune* où le pouvoir féminin de Cléopâtre inquiète :

LAONICE.
(...) Le peuple épouvanté, qui déjà dans son âme

1738 *Ibid.*

1739 Nicolas Pradon, *Pyrame et Thisbé*, Acte I, scène 4.

1740 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte I, scène 3.

1741 *Ibid.*, Acte I, scène 5.

Ne suivait qu'à regret les ordres d'une femme,
Voulut forcer la reine à choisir un époux.¹⁷⁴²

Ces trois exemples exposent la fonction normalisatrice du peuple : détenteur de ce que l'on pourrait appeler le « bon sens commun », qui s'apparente à une forme de sensibilité morale mêlée à un respect instinctif pour les traditions (et donc à un rejet de tout bousculement des modèles en place), le peuple recherche la continuité et a un rapport intuitif d'hostilité à l'égard du tyran, homme et surtout femme, qui incarne le désordre. L'assassinat de Pompée ne déclenche par exemple aucunement de scènes de liesse chez les Égyptiens :

ACHORÉE.
Pendant Achillas porte au roi sa conquête :
Tout le peuple tremblant en détourne la tête ;
Un effroi général offre à l'un sous ses pas
Des abîmes ouverts pour venger ce trépas ;
L'autre entend le tonnerre, et chacun se figure
Un désordre soudain de toute la nature :
Tant l'excès du forfait, troublant leurs jugements,
Présente à leur terreur l'excès des châtiments !¹⁷⁴³

Le peuple a conscience de l'inhumanité du crime et redoute sa conséquence divine. Il exprime la peur qui l'anime, qui devient communicative, créant une atmosphère sombre où les coupables sont déjà menacés par la fatalité. Ce grand corps invisible devient une caisse de résonance qui favorise la propagation d'une nouvelle, bonne ou mauvaise :

ARTAXERCE.
Vous voyez Darius assuré de mon trône ;
Vous l'apprenez du bruit dont toute Babylone,
Dont mes peuples charmés font retentir les airs,
Et dont la Renommée instruira l'Univers.¹⁷⁴⁴

De la même façon, l'arrestation de Mariane est vécue très intensément par la foule qui se réunit près de la prison :

MARIANE
(...) D'où vient qu'en me parlant tu parais si troublé ?

LE CONCIERGE.
D'avoir vu là dehors tout le peuple assemblé,
Dont les cris et les pleurs sont de mauvais présage
Pour votre Majesté.

MARIANE.
Le peuple n'est pas sage,
D'affliger son esprit et de se tourmenter,
D'un bien que mes amis me doivent souhaiter.
Mais ils pourraient là-bas s'ennuyer de m'attendre,
Dis-leur donc de ma part que je m'en vais descendre.¹⁷⁴⁵

Mariane ne fait pas attendre son public : elle court à la mort, convaincue de son honnêteté, sans que personne ne s'y oppose. Mais son exécution déclenche une émotion unanime que le messager

1742 Pierre Corneille, *Rodogune*, Acte I, scène 1.

1743 Pierre Corneille, *La Mort de Pompée*, Acte II, scène 2.

1744 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte III, scène 5.

1745 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte IV, scène 3.

apprend au tyran Hérode :

NARBAL.
(...) Là-dessus un grand cri tout autour s'entendit,
Qui pénétra les airs que son âme fendit.
On vit sourdre aussitôt mille chaudes fontaines,
Des yeux de tout le peuple ainsi que de ses veines.
Voilà comme finit votre illustre moitié,
Avec un monde entier qui mourut de pitié.¹⁷⁴⁶

La foule devient le catalyseur du *pathos* et vibre comme un instrument, au diapason de la souffrance des héros : « Pardonnez à ce peuple un peu trop de chaleur / Qu'à sa compassion a donné mon malheur », lance non sans ironie Nicomède aux tyrans déchus à la fin de la pièce. Roland Barthes considère le peuple chez Racine comme une « horde » soumise aux désirs d'un seul :

La foule humaine se caractérise par la “disparition de la personnalité individuelle consciente”, “l'orientation des pensées et des sentiments dans des directions identiques”, la “prédominance de l'affectivité et du psychisme inconscient”, la “tendance à la réalisation immédiate de desseins qui surgissent” et c'est dans cette foule que, d'après les théories de Freud, l'individu se trouve vraiment isolé, la foule, en proie à la soif de soumission, voulant être dominée par un meneur à la puissance illimitée.¹⁷⁴⁷

Mais le peuple, ainsi bouleversé, peut devenir une force incontrôlable : c'est la force de l'émeute, dont l'étymologie indique le lien direct entre le *pathos* et la révolte. Le bœuf docile se transforme en taureau, et voit rouge. Animée comme un seul grand corps par la passion, la foule prend conscience de sa puissance. La Boétie l'avait souligné au XVI^e siècle dans *Le Discours de la servitude volontaire* : aucune résistance militaire ou politique ne peut alors tenir. Fénelon l'écrit aussi dans *Télémaque* à la fin du XVII^e siècle :

Souvenez-vous que les pays où la domination du souverain est plus absolue sont ceux où les souverains sont moins puissants. Ils prennent, ils ruinent tout, ils possèdent seuls tout l'État ; mais aussi tout l'État languit : les campagnes sont en friche et presque désertes ; les villes diminuent chaque jour ; le commerce tarit. Le roi, qui ne peut être roi tout seul, et qui n'est grand que par ses peuples, s'anéantit lui-même peu à peu par l'anéantissement insensible des peuples dont il tire ses richesses et sa puissance. Son État s'épuise d'argent et d'hommes : cette dernière perte est la plus grande et la plus irréparable. Son pouvoir absolu fait autant d'esclaves qu'il a de sujets. On le flatte, on fait semblant de l'adorer, on tremble au moindre de ses regards ; mais attendez la moindre révolution : cette puissance monstrueuse, poussée jusqu'à un excès trop violent, ne saurait durer ; elle n'a aucune ressource dans le cœur des peuples : elle a lassé et irrité tous les corps de l'État ; elle contraint tous les membres de ce corps de soupirer après un changement. Au premier coup qu'on lui porte, l'idole se renverse, se brise et est foulée aux pieds. Le mépris, la haine, la crainte, le ressentiment, la défiance, en un mot toutes les passions se réunissent contre une autorité si odieuse. Le roi, qui, dans sa vaine prospérité, ne trouvait pas un seul homme assez hardi pour lui dire la vérité, ne trouvera, dans son malheur, aucun homme qui daigne ni l'excuser ni le défendre contre ses ennemis.¹⁷⁴⁸

Le roi est un colosse d'argile, lorsque sa base remue, il tombe et se fracasse. Didon observe impuissante son palais subir les pillages de mutins, encouragés par son frère Pygmalion à l'Acte

1746 *Ibid.*, Acte V, scène 2.

1747 Despina Zarzouli, « L'étude de la violence dans le *Sur Racine* de Roland Barthes », *Babel* [En ligne], 38 | 2018, URL : <http://journals.openedition.org/babel/6423> (Consulté le 19/03/2020)

1748 Fénelon, *Les aventures de Télémaque*, Livre X, La Haye, Adrian Moetjens, 1699.

V, scène 2 de *La vraie Didon*. Alcibiade, qui est poursuivi par la « fureur vengeresse » et « l'injuste cruauté » des Grecs après sa trahison, est obligé de trouver refuge chez Artaxerce, mais sera livré par ce dernier à la fin de la pièce. La fureur du peuple est donc redoutable et redoutée : « Ce peuple que je crains », admet le despote Phocas dans *Héraclius*¹⁷⁴⁹, pressentant une révolte que le fils du souverain légitime prépare. Élise évoque aussi au début d'*Astrate* un fils qui a survécu au massacre et prépare sa vengeance : « le peuple irrité, / Pour lui, sans le connaître, est presque révolté. »¹⁷⁵⁰ Salomé engage Hérode à agir contre Mariane pour éviter que « ce levain de révolte » ne vienne anéantir son règne :

Ce serait un prétexte à sa mutinerie,
Il viendrait de vos mains tirer cette furie,
On la verrait marcher avecque le flambeau,
Pour brûler le Palais, et vous mettre au tombeau.¹⁷⁵¹

Le peuple est un mélange instable et explosif, dont la mèche peut être allumée à tout moment par celui ou celle qui décide de s'opposer au pouvoir tyrannique. Le coup d'État rythme bien souvent les pièces de notre corpus : Pharnace est libéré de prison et prend les armes aux côtés des Romains contre son père dans *Mithridate*, Nicomède aussi, Bélus monte une cabale contre sa mère dans *Pyrame et Thisbé*, Exupère prépare un complot contre Phocas dans *Héraclius*, Acomat prend contrôle du sérail dans *Bajazet*... Voici comment Zatime informe Roxane de l'attaque :

ZATIME.
Ah ! venez vous montrer, Madame, ou désormais
Le rebelle Acomat est maître du palais :
Profanant des sultans la demeure sacrée,
Ses criminels amis en ont forcé l'entrée.
Vos esclaves tremblants, dont la moitié s'enfuit,
Doutent si le vizir vous sert ou vous trahit.¹⁷⁵²

C'est une scène maintes fois répétée où le messager entre éploré pour annoncer l'arrivée des mutins dans le palais, comme dans *Astrate, roi de Tyr* :

GÉRASTE.
Ah, Madame ! tout cède au pouvoir des mutins ;
Et l'ennemi fatal, réservé pour vous nuire,
Au dernier désespoir est prêt à vous réduire.
De sa haine pour vous tout est à redouter ;
Sa vengeance a déjà commencé d'éclater ;
Et contre votre sang la fureur qui l'anime,
A pris dans Agénor sa première victime.
Mais ce qui doit surprendre, est qu'on a fait effort
Pour, même en l'immolant, vous charger de sa mort.
Ces mutins, à la force ajoutant l'artifice,
Vous ont de ce trépas imputé l'injustice.
D'abord, avec succès, ce faux bruit a couru ;
Des amis d'Agénor le parti s'est accru ;

1749 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte III, scène 4.

1750 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte I, scène 5.

1751 Tristan L'Hermite, *Mariane*, Acte IV, scène 1.

1752 Jean Racine, *Bajazet*, Acte V, scène 7.

Et l'effort réuni de toute la tempête
Vient jusqu'en ce palais fondre sur votre tête.¹⁷⁵³

Le souverain injuste se retrouve seul face à la multitude furieuse et à la puissance de la rumeur, qui alimente la sédition. Alors que la société française est de plus en plus verrouillée par l'absolutisme monarchique, les dramaturges de notre corpus présentent le soulèvement populaire comme une possibilité et même une solution pour lutter face au tyran. Ils conçoivent que cette force est présente et qu'elle ne peut être ignorée par le souverain car celui qui minimise la viralité de la révolte se voit débordé en quelques instants, comme Arsinoé, et Prusias au moment de l'arrestation de Nicomède. Au début de l'Acte V en effet, la reine Arsinoé prétend mépriser cette émotion qu'elle juge passagère : « J'ai prévu ce tumulte, et n'en vois rien à craindre : / 1480 Comme un moment l'allume, un moment peut l'éteindre (...) »¹⁷⁵⁴ Mais Flaminius tente de lui faire entendre raison :

FLAMINIUS.
Le mal croît ; il est temps d'agir de votre part,
Ou quand vous le voudrez, vous le voudrez trop tard.
Ne vous figurez plus que ce soit le confondre
Que de le laisser faire et ne lui point répondre.¹⁷⁵⁵

Effectivement, on avertit peu après Arsinoé de la violence de la mutinerie :

CLÉONE.
Tout est perdu, madame, à moins d'un prompt remède :
Tout le peuple à grands cris demande Nicomède ;
Il commence lui-même à se faire raison,
Et vient de déchirer Métrobatte et Zénon.¹⁷⁵⁶

La métaphore filée de la contamination souligne la rapidité de la fièvre séditeuse dans le corps tyrannique. Or, la France des années 1680 est dans cette effervescence, de nouveau divisée après cent ans de relative tranquillité sur le plan religieux.

Pour extirper le mal, il faut tuer l'agent : l'exécution pour l'exemple est un procédé bien connu pour s'imposer par la violence et tenir le peuple en respect. Nicomède et Héraclius en font presque les frais, tandis que Polyeucte ne survit pas à la décision de Félix. Il faut exhiber la mort, la rendre physiquement palpable pour impressionner la foule. Dans *Héraclius*, Exupère, pour contenter en apparence Phocas, imagine une mise en scène macabre capable de rétablir son pouvoir pour de bon :

PHOCAS.
Donc, pour ôter tout doute à cette populace,
Nous enverrons sa tête au milieu de la place.
EXUPÈRE.
Mais si vous la coupez dedans votre palais,
Ces obstinés mutins ne le croiront jamais (...)
Si vous voulez calmer toute cette tempête,

1753 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte IV, scène 4.

1754 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte V, scène 1.

1755 *Ibid.*, Acte V, scène 2.

1756 *Ibid.*, Acte V, scène 4.

Il faut en pleine place abattre cette tête,
Et qu'il dise, en mourant, à ce peuple confus :
"Peuple, n'en doute point, je suis Héraclius."¹⁷⁵⁷

Dans ce contexte généralisé de brouillage, Héraclius craint lui aussi l'égaré du peuple, auquel il n'accorde aucune confiance, si l'on en croit les mots qu'il adresse à Léontine :

HÉRACLIUS.
(...) Montrons Héraclius au peuple qui l'attend,
Evitons le hasard qu'un imposteur l'abuse,
Mais gardons jusqu'au bout ce secret important ;
Fiez-vous plus à moi qu'à ce peuple inconstant :
Laissez entre mes mains mûrir vos destinées,
Et ne hasardez point le fruit de vingt années.¹⁷⁵⁸

Celui qui aspire au pouvoir n'a pas plus d'estime que le tyran Phocas pour ses sujets. Le peuple est vu comme aveuglé, capable d'applaudir le premier venu sans discernement. Il est à l'image des prisonniers de la caverne platonicienne, éblouis par des ombres que l'on agite devant eux. Le peuple veut Héraclius, qui n'est qu'une légende selon Phocas. Crispe lui répond : « Tout ridicule, il plaît, et le peuple est crédule. »¹⁷⁵⁹ Il faut aller dans le sens de l'illusion de la plèbe et non aller contre. Ce discours d'élite que portent les protagonistes de notre corpus reflète un profond sentiment de mépris, partagé à la cour, et que les dramaturges s'emploient à caresser. Ces auteurs, qui font pourtant partie de la bourgeoisie, ne sont pas les chantres de la démocratie : ils n'y croient pas car le *vulgus*, le commun des hommes, n'a pas les qualités nécessaires pour prendre en main son destin.

On retrouve une idée constante des théories orientalistes que nous avons déjà mise au jour à travers l'exemple de la domination romaine : l'Orient a besoin de l'Occident pour se réaliser, de la même manière que le peuple a besoin de l'aristocratie pour régler son destin. Le peuple – oriental comme occidental – en tant que corps social, corps désirant qui n'a pas de tête, a besoin d'un chef pour le mener : « La société arabe est représentée en termes presque totalement négatifs et, en général, passifs, elle est ravie et gagnée par le héros orientaliste (...) »¹⁷⁶⁰. La plèbe n'a pas les connaissances nécessaires pour administrer la chose publique, pas de vision, pas d'intérêt pour la politique : « Jusqu'à une période récente, le musulman, citadin ou villageois, ne s'intéressait pas à la politique et n'y avait pas de rôle »¹⁷⁶¹, écrit Gibb en 1932. Plus récemment, pour Bernard Lewis, « la doctrine occidentale sur le droit de résister à un mauvais gouvernement est étrangère à la pensée islamique », ce qui conduit selon lui au « défaitisme » et au « quiétisme »¹⁷⁶². Il y a pourtant un mot arabe pour traduire l'idée de soulèvement ou de révolution : « *thawra* ». Mais Lewis rapproche ce mot du verbe qui veut dire « se lever » pour un chameau, il le rapproche de

1757 Pierre Corneille, *Héraclius*, Acte III, scène 4.

1758 *Ibid.*, Acte II, scène 2.

1759 *Ibid.*, Acte I, scène 1.

1760 Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 510.

1761 Cité par Edward Saïd, *Ibid.*, pp. 464-465.

1762 *Ibid.*, p. 512.

l'agitation qui va bientôt se calmer ou de la sédition. Pour Saïd, « la raison de Lewis est, évidemment, de ramener la révolution de l'estime où on la tient à quelque chose qui n'est pas plus noble (ou plus beau) qu'un chameau sur le point de se lever. La révolution est l'agitation, la sédition, la mise en place d'une souveraineté mineure, rien de plus ; »¹⁷⁶³ Les orientalistes seront incapables d'expliquer les soulèvements du monde arabe au XXe siècle, à peu près de la même façon que les élites du XVIIIe pour la Révolution française.

L'analogie est frappante : l'émotion est à la fois la force et la faiblesse du peuple. Si son désir est comblé par le tyran, elle s'éteint d'elle-même. Il faut donc « rendre ce peuple raisonnable »¹⁷⁶⁴, comme le dit Flaminius à Arsinoé. C'est-à-dire transformer son émotion pour qu'elle suive et accomplisse le désir du souverain. Cela n'est pas toujours possible, comme nous l'avons vu dans le cas de Titus ou d'Antoine : car le peuple romain a des principes, et ne se laisse pas mener au gré des envies de son chef. La masse orientale est au contraire malléable à souhait. Il suffit de savoir contenir son énergie. Mais parfois, la violence n'est pas une réponse appropriée. Il peut être contre-productif de verser le sang pour calmer la révolte :

ALBIN.

Votre ordre est rigoureux.

FÉLIX.

Il faut que je le suive,

Si je veux empêcher qu'un désordre n'arrive.

Je vois le peuple ému pour prendre son parti ;

Et toi-même tantôt tu m'en as averti.

Dans ce zèle pour lui qu'il fait déjà paraître,

Je ne sais si longtemps j'en pourrais être maître ; (...)

ALBIN.

Tout vous nuit, tout vous perd, tout vous fait de l'ombrage ;

Mais voyez que sa mort mettra ce peuple en rage,

Que c'est mal le guérir que le désespérer.

FÉLIX.

En vain après sa mort il voudra murmurer ;¹⁷⁶⁵

Le calcul politique de Félix, qui va comme souvent chez Corneille contre sa sensibilité (« 1685 Je me fais violence, Albin ; mais je l'ai dû : / Ma bonté naturelle aisément m'eût perdu. »), ne produit pas l'effet escompté : « Que la rage du peuple à présent se déploie... »¹⁷⁶⁶, dit-il, accablé, à la fin de la pièce. Attale, quant à lui, parvient à dissuader Prusias (certainement plus faible que Félix) de commander l'exécution de Nicomède à la vue de tous : « Ah ! Seigneur, c'est tout perdre, et livrer à sa rage / Tout ce qui de plus près touche votre courage ; / Et j'ose dire ici que votre majesté / Aura peine elle-même à trouver sûreté. »¹⁷⁶⁷

1763 *Ibid.*, p. 514.

1764 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte V, scène 2.

1765 Pierre Corneille, *Polyeucte*, Acte V, scène 1.

1766 *Ibid.*, Acte V, scène 4.

1767 Pierre Corneille, *Nicomède*, Acte V, scène 5.

Si Louis XIV n'est pas aussi prudent que Prusias, c'est qu'il est conscient que le moment politique lui est favorable pour lancer les dragonnades contre ses sujets huguenots : il n'y a pas de Polyeucte, de héros protestant pour incarner la lutte contre la répression et cette population invisible, espère-t-il, va disparaître sans faire de bruit. Effectivement, le peuple français ne proteste pas contre ces exactions injustes. La révolte intérieure ne vient pas contre le pouvoir monarchique autoritaire. Mais la critique arrive de l'extérieur et impacte les esprits durablement, sans mobiliser une résistance assez importante pour apparaître comme une vraie force de contestation de la monarchie.

À l'époque que nous étudions, le peuple n'apparaît donc pas encore comme une instance révolutionnaire. Il n'est pas porteur du changement, mais suit seulement le mouvement initié d'en haut par les héros contre la tyrannie. Son attitude en fait une entité conservatrice : que ce soit dans *Alcibiade*, où le personnage fugitif est livré aux Grecs, ou dans *Zaïde*, où l'héroïne reprend en fin de pièce le sexe que lui a donné la nature, on constate que la tragédie n'a pas vocation à changer les structures et à remettre en cause les normes. Il suffit d'éviter le dérèglement et de rétablir l'ordre pour contenter la foule.

Nous avons vu que le sérail est un espace privé et secret. L'intrigue noue et dénoue les relations de pouvoir entre personnes de l'élite sans que le peuple soit au courant de ce qui s'y joue puisqu'il n'a pas accès à cet espace protégé. Mais les mouvements qui l'animent et les décisions qui y sont prises ont une influence directe sur la vie publique. À l'extérieur, l'attente est visiblement de retrouver une forme d'équilibre, perdu au début de la pièce ou au cours de son déroulement par l'action du tyran. La tragédie d'*Artaxerce* se construit sur cette mise en balance, et cette attente du peuple qui ne connaît rien du dilemme du roi : en effet, celui-ci doit remettre son sceptre à l'un de ses fils. Darius est le favori et attend ce moment pour demander, selon la tradition séculaire, de réaliser son vœu le plus cher : celui d'épouser Aspasia. Mais Artaxerce se trouve ici déchiré : aimant lui-même Aspasia, il ne peut se résoudre à renoncer à son amour mais veut tout de même confier le pouvoir à son fils, en lui donnant la main de Nitocris (la fille de Tiribaze, son conseiller). Dans la cité, tous ces démêlés importent peu : on veut seulement connaître le choix du roi et le vœu de son successeur : « Tout le Peuple demande avec impatience / Un choix que vous tenez si longtemps en balance. »¹⁷⁶⁸, annonce Tiribaze au roi inquiet. L'impatience se transforme en soulèvement, et Darius refuse de céder à son père, conscient du soutien populaire dont il dispose. Alors que le jeune prince va triompher, c'est Tiribaze qui lui porte un coup mortel avant de mourir lui-même, mettant fin à la rivalité entre père et fils. La mort de Darius n'entraîne aucune révolte : la pièce se termine dans le silence qui suit la perte d'un être cher, alors que le roi Artaxerce est bien décidé à épouser Aspasia, sans qu'il rencontre d'opposition. C'est la preuve que les affaires privées de la royauté n'intéressent pas la plèbe. Le retour au calme lui suffit.

1768 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte II, scène 5.

Le héros de la pièce de Quinault, Astrate, est lui-même porteur d'équilibre (en tant que roi légitime de Tyr) et de déséquilibre (en tant qu'amant d'Élise, qui a usurpé le pouvoir) dans la cité. La sphère privée entre alors en contradiction avec la sphère publique car le peuple réclame la tête d'Élise qu'Astrate veut sauver. Sichée, son serviteur qui l'a éduqué comme son fils, tente de le raisonner :

SICHÉE.

Si l'horreur des forfaits n'a rien qui vous arrête,
Appréhendez, du moins, l'orage qui s'apprête ;
Craignez de vous charger, par un sceptre odieux,
De la fureur du peuple et du courroux des Dieux.
Sur un trône usurpé, la Reine, trop soufferte,
Touche peut-être enfin au moment de sa perte :
Tout l'État à ses lois n'obéit qu'à regret ;
On murmure, on cabale, on conspire en secret.
Le vrai Roi va paraître, et la Reine chancelle ;
Gardez qu'un nœud fatal vous entraîne avec elle ;
Ne vous hâtez point tant de régner à ce prix,
Et de monter au trône au point de son débris.¹⁷⁶⁹

Tout le paradoxe de la situation est énoncé ici : le peuple qui cherche à retrouver la stabilité est entré en révolution. La solution est qu'Astrate se déclare pour reprendre le pouvoir qui lui a été enlevé et réinstaura la monarchie légitime spoliée. Mais le héros espère encore qu'un mariage avec Élise puisse transformer l'issue de la tragédie en comédie. Sichée rappelle intelligemment son maître à la raison : s'associer à la criminelle, c'est s'attacher à périr avec elle. La renaissance politique doit s'accompagner d'un changement de régime visible. C'est, comme dans le cas de Bajazet, une question de communication : il faut de nouvelles têtes pour donner au peuple une impression de renouvellement.

L'empoisonnement d'Élise anéantit le projet d'Astrate et lui permet d'accéder aux vœux de Sichée : « Rendez-vous à la gloire ; allez où vous appelle / L'impatiente ardeur d'un peuple plein de zèle. »¹⁷⁷⁰ Ce à quoi Astrate répond : « Contentez donc le peuple, et lui faites connaître / Son légitime Roi, son véritable maître ; »¹⁷⁷¹ La présentation du nouveau roi à la foule devient un moment symbolique de passation de pouvoir. C'est aussi ainsi que s'achève la tragédie d'*Héraclius*, par la rencontre du vrai roi et de son peuple. Cette conclusion ne fait que restaurer la monarchie, elle ne donne en aucun cas le pouvoir au peuple.

Le théâtre ne donne pas sa place aux citoyens parce qu'il est un art créé pour la satisfaction des élites. La Comédie-Française accueille une population, certes hétéroclite, mais qui n'appartient pas au prolétariat puisque le spectateur du parterre peut se permettre de payer sa place pour l'équivalent d'une journée de travail de l'époque. La scène n'est donc pas un lieu révolutionnaire car l'agitation qui se déploie entre le début et la fin reste encadrée et prise en

1769 Philippe Quinault, *Astrate*, Acte III, scène 5.

1770 *Ibid.*, Acte IV, scène 2.

1771 *Ibid.*, Acte V, scène 4.

charge par le médium théâtral. Selon Augusto Boal, c'est en cela que le système d'Aristote est coercitif : la purgation s'opère sur les mentalités pour les détourner de l'action réelle puisqu'un autre agit pour eux sur scène et que celui qui a agi est puni : le bouc émissaire doit payer pour les autres, il est châtié pour l'exemple. Ainsi, le public qui fréquente Guénégaud peut expérimenter la révolte, mais sans que la foule soit présente sur scène et dans une version épurée et contrôlée de l'émeute, qui se déroule dans un milieu inoffensif, celui de la fiction théâtrale. C'est en ce sens qu'on peut parler d'une purgation des passions sociales. La *catharsis* purge les énergies populaires en limitant ses passions au cadre de la scène. Mais nous avons vu que la Comédie-Française est un lieu de *dissensus* où les expressions populaires sont difficilement contrôlables : elles indiquent déjà que le pouvoir se trouve impuissant face à la multitude, et si les pièces de notre corpus ne formulent pas aussi clairement que *Le Mariage de Figaro* qu'une révolution est inévitable, elles laissent supposer que la juridiction royale n'est pas absolue, qu'il reste des poches de résistance qui permettent, au moment le plus sombre de la monarchie absolue, de contester la volonté consensuelle et la légitimité du pouvoir en place. Le théâtre apparaît donc comme un instrument de la Cité qui déjoue son utilisation propagandaire, ou officielle si l'on préfère. Le peuple n'est pas encore conscient de sa propre puissance contestataire. On la lui rappelle à demi-mot pourtant :

MINDATE.

Le Peuple est discret, Seigneur, mais quelquefois

Le Ciel le fait parler pour avertir les Rois.¹⁷⁷²

Discret, et même absent car le temps du chœur et du *deus machina* est terminé : sur la scène classique, le peuple comme les dieux ne se montrent plus. Mais son pouvoir est immense : il est selon Mindate la chambre de résonance, dans la sphère terrestre, de la volonté divine. Le contrat social de la monarchie de droit divin repose intégralement sur cette alliance harmonieuse entre la Nation et son roi. Par son action politique à l'intérieur et à l'extérieur du royaume, le Roi-Soleil qui voulait unir les peuples sous un même empire culturel les divise et s'en fait des ennemis jusqu'à la fin de son règne. Quand les Français décident un siècle plus tard de marcher sur Versailles pour ramener Louis XVI à Paris, il est déjà trop tard : le peuple n'est plus discret mais furieux, le Ciel ne le fait plus parler car il parle en son propre nom, les rois ne seront plus avertis mais jugés et condamnés.

1772 Claude Boyer, *Artaxerce*, Acte IV, scène 1.

Conclusion générale

DE L'ORIENTOMANIE À L'ORIENTALISME AU XVIIIE SIÈCLE

Le siècle de Louis XIV est indubitablement orientaliste. Au terme de cette étude, nous pouvons également affirmer que son théâtre, la Comédie-Française, *a pressenti* l'orientomanie ambiante en intégrant le sujet oriental dans les pièces représentées dès sa création, en 1680. L'hypothèse d'un théâtre orientaliste s'est trouvée confirmée par l'analyse du corpus que nous avons menée à travers l'étude statistique et esthétique des pièces inscrites dans le registre de La Grange, qui révèle une présence constante de l'Orient entre 1680 et 1688. Ceux qui avaient considéré que la naissance de l'orientalisme était bien plus tardive doivent donc admettre que quelque chose advient à cette époque et qui relève du même esprit que celui qui est observé aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles par Edward Saïd.

L'Orient est une construction mentale qu'il serait vain de chercher dans la réalité, au XVIIe siècle, comme aux siècles passés et suivants. C'est une fabrication occidentale qui permet de délimiter une région, une zone, un espace aux contours flottants, de la séparer de notre espace référentiel, pour l'opposer à ce qui fonde l'esprit européen, une notion toute aussi vague d'ailleurs. Cette aire culturelle, qu'elle soit décrite ou représentée sur scène, est toujours chargée de significations imprimées par celui qui l'expose et ne peut exister sans être conçue par un observateur extérieur, forcément occidental.

Nous nous étions étonné que Saïd ne fasse pas porter son étude sur le Grand Siècle, qu'il fasse mine de l'ignorer, ou qu'il s'y intéresse au tournant du XVIIIe siècle, quand le sujet oriental se trouve diffusé et vulgarisé à la fois par l'ouvrage théorique de Barthélemy de d'Herbelot et fictionnel d'Antoine Galland. Au terme de notre étude, nous pouvons proposer une piste d'explication : le XVIIe siècle, contrairement au Moyen Âge, est bien trop orientomane pour entrer dans la démonstration développée par Saïd. En effet, s'il s'agit de montrer le Turc ou le Perse uniquement comme un danger effroyable, comment expliquer les écrits de voyage de Jean Chardin ou de Jean-Baptiste Tavernier ? Les descriptions qui sont faites des pays visités par ces auteurs ne sont pas toujours à leur avantage, mais elles ont le mérite de montrer beaucoup plus de nuance que l'essai d'Edward Saïd, qui s'enferme dans son prisme démonstratif. L'Oriental reste fascinant au XVIIe siècle car sa culture est aussi étrange que subtile. Les voyageurs ont une perception positive de ce monde et leurs relations, une fois publiées, vont construire un nouveau regard sur l'Est : terre des origines, terre de splendeurs et de sagesse.

Il y a peut-être une autre raison pour expliquer l'impasse que fait Saïd : l'image constituée appartient à ce qu'il nomme l'orientalisme « latent », une perception empirique de l'Orient qui se retrouve en particulier dans l'art. Ce qui l'intéresse est d'observer le phénomène quand il devient

péremptoire, rigide, emplie de lui-même, « manifeste ». Quand l'Orient fabriqué s'impose face à la réalité, comme seule réalité, avec ses ribambelles de théories définitives sur le monde oriental, son peuple, sa langue, sa religion, sa culture. Le XVII^e siècle va dans cette direction à tâtons. La fabrication orientale reste branlante, elle ne tient debout que parce que ses observateurs acceptent d'y croire mais, pour l'observateur du XX^e et du XXI^e siècles, elle paraît dans toute sa fragilité. L'image qui est donnée reste contradictoire et dissensuelle, c'est-à-dire politique, dans le sens où Jacques Rancière entend ce que doit être le politique : un espace de discussion entre les consciences humaines.

Au XVIII^e siècle, la volonté de domination de l'Occident sur l'Orient ne se heurte à aucune résistance. À la fin du XVII^e siècle, l'Empire ottoman est toujours éblouissant de grandeur et de force. C'est en cela qu'il nous a semblé fructueux de repérer les formes et expressions de l'orientalisme qui se retrouvent à la fois dans la société et dans les arts de la monarchie absolue de Louis XIV.

Il y a une façon superficielle et naïve de considérer à la fois l'Orient et la Comédie-Française comme deux « objets » contrôlés par un dispositif monarchique. On pourrait penser à première vue que l'étendue du pouvoir de Louis XIV est quasiment illimitée et règne sur tous les domaines et sur tous les espaces. Dans un contexte d'absolutisme, le théâtre devrait donc jouer un rôle déterminé par en haut, un rôle moral et politique qui consiste à imposer une vision du monde en adéquation avec l'harmonie consensuelle voulue par le pouvoir. Dans ce dispositif, l'Autre est forcément inférieur et méprisable puisqu'il n'appartient pas à la culture dominante. C'est le cas de Tziganes ou des protestants qui s'opposent au projet d'unité monarchique et subissent un châtement législatif de plus en plus lourd dans les années 1680. L'Autre lointain, l'ennemi extérieur à qui l'on donne des gages d'amitié, doit être lui aussi soumis à la volonté royale. Le projet d'attaque d'Istanbul en 1685 aurait dû conduire à une invasion de l'Empire ottoman, affaibli suite au siège de Vienne, par les troupes françaises. Les bombardements des grandes cités barbaresques jouent sur un plan bien moins prestigieux l'affirmation de Louis XIV face à la Sublime-Porte. La France ne peut aller au bout de son projet, isolée dans une Europe qui s'allie contre la tyrannie et les prétentions du Roi-Soleil. Mais l'art, qui se doit d'être au service de la grandeur monarchique, prend la relève sur le plan symbolique et esthétique que l'Orient a délaissé. Les peintures de Versailles, les poésies publiées dans *Le Mercure Galant*, les contes orientaux et les pièces à sujet oriental concourent à créer une image de l'Orient dominé, mis sous tutelle et administré par les Français. Les esprits commencent à intégrer l'idée que l'Oriental et son petit théâtre sont à la merci de la France et que l'Occident a, depuis l'Antiquité, un droit d'ingérence dans les affaires asiatiques : les grands modèles que sont César ou Alexandre le prouvent résolument. Le

nouvel empereur de l'Europe, Louis XIV, au sommet de son règne, pourrait prendre la suite et soumettre l'Asie. Ce n'est qu'une question de temps car le projet de monarchie universelle doit se réaliser.

Cette vision à travers les yeux de l'autorité implique donc un double contrôle : celui de l'Orient par le biais de l'esthétique et celui des institutions esthétiques qui construisent cette image. Les comédiens et auteurs doivent intégrer les cadres qui régissent leur art s'ils veulent continuer à créer sans crainte. Dans ce dispositif, l'autocensure devient plus puissante encore que la censure : l'exemple de Jean Galbert de Campistron qui tente lui-même d'interdire son *Phraate* est éloquent à cet égard. Le pouvoir n'a pas besoin d'imposer son modèle, la société entière poussée vers l'encomiastique transforme la réalité pour qu'elle épouse le désir du roi. Ce qui sort de l'harmonie souhaitée est condamné : l'Orient devient donc un contre-modèle radical, un espace immoral qu'il faut condamner pour son fonctionnement chaotique et dégénéré et dont il faut avoir peur. Les modèles occidentaux et orientaux apparaissent alors comme deux visions inconciliables du monde, qui s'opposent en tout.

L'APPROPRIATION CULTURELLE OU LE RETOUR AU MÊME

Nous avons déjà montré que la réalité est tout autre à la fin du XVIIe siècle. Si certains de ces aspects très négatifs de l'Orient se retrouvent dans les pièces de notre corpus, le foisonnement de motifs orientaux dans les représentations données à Guénégaud nous indique qu'il y a un intérêt évident pour ce monde et sa culture. Ce qui n'est pas le cas de l'Afrique ou de l'Amérique pour l'instant qui sont conçues comme des contrées « sauvages ». Nous devons donc nous éloigner de notre première hypothèse pour entrer dans une perception plus subtile de la fonction de l'Orient dans la société de 1680 à travers la scène de la Comédie-Française. D'abord, le processus d'appropriation culturelle qui se met en place dans ce cadre pose un problème fondamental : les moyens matériels pour montrer l'Orient sont insuffisants à cette époque. Alors que les costumes des carrousels et des bals rivalisent de splendeur et d'inventivité pour figurer la magnificence orientale, ceux que portent les comédiens de Guénégaud sont faits de bric et de broc, ce sont des combinaisons vagues de costumes qui ne sont pas français : vêtements espagnols et éléments à l'antique associés pour construire ce que nous avons nommé le « costume extrapolé », un habit qui pourrait être oriental parce qu'il réunit la grandeur du passé et l'exotisme de l'étranger familier. De la même façon, la scène, beaucoup trop étroite, encombrée de spectateurs, ne peut en aucun cas constituer un espace imaginaire propre à créer une illusion exotique. Il faut attendre Voltaire pour trouver une volonté de réforme des éléments scéniques et la fin du XVIIIe siècle pour constater que la scène et les comédiens se sont parés d'une couleur locale, ce qui n'est d'ailleurs pas du goût des érudits qui craignent qu'on perde l'intérêt pour la fable en se

concentrant trop sur l'accessoire. L'exemple que nous avons donné de la pièce de Ducis, *Abufar*¹⁷⁷³ est frappant à cet égard : les somptueux décors de Degotti, les costumes véristes, la machinerie complexe éveillent une inquiétude soupçonneuse des critiques de l'époque.

L'appropriation culturelle est donc pour l'instant très incomplète, imparfaite, et conduit à un remplacement de l'Autre par le Même que nous avons mis au jour aussi dans les textes de notre corpus : il n'y a pas un Oriental dans *Le Cid* ou *Le Bourgeois gentilhomme*. Ce sont des Européens qui jouent avec des figures lointaines, convoquées dans l'intrigue pour la nourrir d'éléments nouveaux, venus d'ailleurs. Le théâtre à l'orientale est donc purement une affaire de Français : rares sont les ambassadeurs étrangers que l'on confronte au XVIIe siècle à cette fabrication branlante qui ose se donner pour l'Orient aux yeux du public. Les spectateurs d'ailleurs sont-ils dupes ? Il y a parmi eux des lecteurs des relations levantines et persanes, des habitués des salons qui apprennent les dernières nouvelles venues de l'Est, des marchands qui ont peut-être échangé en Méditerranée avec de vrais Orientaux. Pourquoi acceptent-ils cet ersatz, cette ignorance partagée le temps de la représentation ? Parce que la vraisemblance, notion essentielle, est respectée : ces Turcs-là pourraient être comme les vrais. Leurs mœurs, leur façon d'agir et de parler, bien que prises en charge et adoucies par le filtre esthétique en vigueur, semblent convenir. L'Orient est donc appréhendé en suivant les critères et les besoins que la société française établit à cette époque. L'orientomanie ambiante pousse les spectateurs à découvrir ce monde si proche et si lointain et la scène de Guénégaud leur offre un spectacle convenable de l'Autre, rendu lisible.

Le corpus que nous avons étudié partage des similitudes avec d'autres corpus, comme celui qui réunit les pièces à sujets antiques : il s'agit de voyager dans le temps ou dans l'espace pour prendre une distance avec l'ici et maintenant monarchique et interroger indirectement l'époque actuelle. La phrase de Victor Hugo sur le caractère grec du siècle de Louis XIV que nous avons contestée en introduction nous enseigne néanmoins une idée fondamentale : l'art a souvent besoin de faire un détour pour produire un discours sur le présent. Que ce soit un détour historique, comme dans le cas des artistes du XVIIe siècle qui se rattachent en grande majorité à la magnificence greco-romaine prise comme source et modèle. Ou un détour spatial, car l'Orient, éloigné géographiquement de la France, est désormais à portée de main. Il est une invitation au dépaysement familial. L'Orient ou l'Antiquité ne sont donc pas seulement représentés pour que le spectateur s'en fasse une image exacte, mais pour qu'il envisage un monde autre où certaines vérités peuvent advenir alors que l'espace monarchique interdit ce questionnement. Une forme de critique du modèle politique français, voulue par les dramaturges ou qui émane de l'œuvre elle-même, se fait jour : est-il bon qu'un seul homme concentre tous les pouvoirs ? La passion n'est-elle pas dangereuse quand elle altère le jugement d'un souverain ? Le pouvoir est-il infaillible ou

1773 Voir Martial Poirson, « Scènes d'Orient, regards d'Occident. Images et imaginaires orientaliste dans *Abufar* (1795) de Ducis », *op.cit.*, p. 203 et suivantes.

commet-il des erreurs quand sa maladie chronique, l'*hybris*, le frappe ? Au moment du durcissement idéologique de la royauté, de la persécution des membres de l'Église Réformée et de la concrétisation du projet de monarchie universelle, ces questions-là sont d'une brûlante actualité. Mais elles ne peuvent pas être posées explicitement. Elles doivent être travaillées par la fiction pour s'exprimer indirectement.

L'examen critique est l'effet et la conséquence de la représentation : le théâtre, que l'on pensait un peu rapidement à la solde du pouvoir, offre aux dramaturges et aux comédiens un moyen de déjouer la censure et de rappeler légitimement au roi ses obligations envers ses sujets afin de le prévenir contre les tentations de la tyrannie.

Il y a une différence fondamentale entre les pièces antiques et les pièces orientales : comme l'explique Racine dans la préface de *Bajazet*, le sujet oriental opère un déplacement géographique alors que le sujet antique induit un déplacement temporel. Cela n'est pas anodin : écrire sur l'Orient, c'est écrire sur une actualité beaucoup plus proche de la France que lorsque le cadre dramatique est à Rome. La scène devient alors un miroir déformé et déformant où le spectateur contemple son monde, mis en relief par l'hyperbole et la folie orientales. Nous avons d'ailleurs pu voir que l'application – qui consiste à créer un rapprochement analogique entre la fiction et la réalité – est un réflexe pour les contemporains de Louis XIV : le sérail sera comparé à Versailles, le sultan au Roi-Soleil, les troubles politiques aux intrigues de cour. C'est la seconde fonction de l'Orient : en plus de constituer un contre-modèle radical, il donne paradoxalement à voir un monde aussi proche qu'éloigné de l'expérience du spectateur.

Mais ce monde n'est pas l'Orient, ce n'est même pas un reflet de l'Orient. Le théâtre qui choisit de montrer l'Orient construit un mirage dans un mirage : il représente une représentation, s'éloignant toujours plus du modèle initial. Par le processus d'appropriation, de simplification, d'intégration à la dramaturgie de l'époque, sa puissance a été amoindrie, sa vitalité dionysiaque a été atténuée et a disparu sous le polissage de la langue de Molière. L'Autre est privé de ce qui fait son originalité et sa différence : il n'est qu'un support du Même, dont l'exotisme maladroit crée un écart bien artificiel.

UN MODÈLE D'ALTÉRITÉ INASSIMILABLE

Ce constat nous conduirait à une impasse : si l'Orient, comme il a souvent été dit, n'est qu'un miroir de l'Occident, il disparaît. Mais nous avons tenté de prouver au contraire que la matière orientale, même transformée, conserve une part de son altérité radicale : même si l'Orient ne produit pas un discours sur lui-même comme celui de l'orientalisme, même s'il n'investit pas le champ artistique, sa présence dans la pensée occidentale reste inassimilable. Comment intégrer dans le modèle esthétique et politique de l'époque ce qui est par définition inintégré ? La violence et la sensualité de ce monde résistent à la représentation : on ne montrera ni le désir nu,

ni la cruauté qui s'accomplit sur la scène de Guénégaud. On choisit donc de ne pas ouvrir complètement la boîte de Pandore par peur d'y trouver une liberté absolue, sans limite éthique. C'est justement ce que vantait Victor Hugo au XIXe siècle, dans la préface des *Orientales* : l'Orient deviendra par la suite une terre poétique libre où l'artiste pourra « se promener » et divaguer sans crainte ; ce monde échappe aux « préoccupations graves du public » : la turquerie est légère, elle se développe dans un cadre qui n'est pas lesté par le poids de la réalité. « À quoi rime l'Orient ? », demande Hugo. Au XVIIIe siècle, il faut qu'il rime avec des sons déjà entendus et familiers pour ne pas déplaire à l'auditeur : ainsi Lulli ne fera pas entrer la gamme orientale dans sa marche pour l'entrée des Turcs du *Bourgeois gentilhomme*. Les artistes tentent toujours de cacher la vérité aveuglante dionysiaque en la passant au filtre de l'apollinien. Mais peu à peu, l'auditeur exigera de l'inouï et accoutumera son oreille aux sons les moins communs. La couleur locale pourra alors advenir, sans gêner l'œil aguerri de l'observateur, friand d'exotisme. Mais au XVIIIe siècle, le mouvement n'est qu'amorcé : il est à son commencement et il serait trompeur de l'assimiler à un orientalisme « de la maturité », celui dont parle Victor Hugo, et qui se développe véritablement au XIXe siècle.

L'Orient de Guénégaud est donc un objet faux qui conserve une vérité interne de ce monde, et à laquelle le spectateur a accès dans l'instant de la représentation. Quelque chose subsiste de cette altérité qui est insoluble dans le modèle absolutiste français et qui commence à se constituer comme contre-modèle, réprouvé en apparence, mais ô combien fascinant. Cette orientomanie dont nous avons maintes fois parlé n'a rien d'anodin : elle indique un désir d'ailleurs, une attente de renouvellement des structures dans tous les domaines. L'idée d'absolutisme se trouve sévèrement remise en cause par ce désir-même : le métissage est en contradiction avec l'idée d'unité, d'uniformité, de contrôle, de pureté qui tente de s'appliquer de manière ferme et systématique dans les années 1680. L'Orient apparaît comme une mise en doute de la volonté monarchique et du modèle absolu, une contestation de cette société verrouillée par la bienséance et le contrôle de soi.

L'Orient propose une expérience de la limite, posée pour être dépassée. Une jouissance de la transgression qui se déploie dans un cadre donné, celui de la fiction. Le sujet oriental va plus loin que les autres sujets, il exacerbe ce que toute tragédie ou comédie contient de subversif et de transgressif : parce qu'il est un espace du désir incontrôlé. C'est l'idée qu'on se fait de l'Oriental, du plus grand de tous les Orientaux, le sultan, guidé par ses appétits et presque fou. Les dramaturges s'emparent de ce stéréotype et s'engouffrent dans cette permission en s'abritant derrière la fonction morale du théâtre. Si l'on montre le visage terrifiant de l'Orient, c'est d'abord pour ce qu'il est ainsi et ensuite parce que les spectateurs doivent sentir combien il est terrible de vivre à l'orientale. L'Orient constituerait une expérience cathartique, au sens

traditionnel du terme : montrer la violence de cet espace et de ces individus entièrement régis par la pulsion serait un moyen de pratiquer la purgation des passions du spectateur, qui pourrait s'en retourner vivre tranquillement dans son univers de référence. Mais il s'agit bien plus de traverser les passions : l'image noire du sérail effraie, certes, mais invite surtout le spectateur et la spectatrice à un cheminement au cœur de ses désirs les plus obscènes, qui sont pudiquement mis en lumière par la scène de Guénégaud. Rien n'est montré, mais tout est vu. Ce qui, d'habitude, se déploie dans le cercle privé et est réservé aux élites qui sont, par leur statut, moins exposées à la rigueur de la censure religieuse, devient partagé avec tous. La liberté dont jouit le Grand-Turc fascine : le roi lui-même jalouse peut-être secrètement son homologue ottoman qui n'écoute que ses inclinations, tandis que le roi de France doit, lui, se marier en catimini avec Madame de Maintenon, la favorite du sérail. Sa *libido dominandi* n'est pas absolue dans son royaume et rencontre bien souvent des limites juridiques, économiques ou politiques. Peut-être est-ce pour cela que Louis XIV demande encore et encore que l'on représente *Mithridate*, admirant ce modèle de souverain vieillissant qui continue à suivre imperturbablement ses désirs.

L'ORIENT SCÉNIQUE, VECTEUR DE RENOUVEAU AU THÉÂTRE ?

Face à la recherche d'homogénéité et d'harmonie, le désir oriental sème la discorde : les personnages s'affrontent pour imposer leur désir et transgresser les interdits, qui sont autant d'obstacles à sa réalisation. La limite est sans cesse posée brutalement sur scène, puis contestée, et finalement dépassée : c'est ce que Gabriel Liiceanu appelle la fonction « à atteindre-à dépasser » de la limite. L'Orient se constitue comme espace du liminaire : il est un monde limité, circonscrit par la scène, un autre lieu : une utopie. Ce « monde en boîte » contient pourtant des éléments qui sont trop grands pour lui. C'est pour cela que la matière orientale a toujours bouleversé les structures dans l'histoire du théâtre : du *Cid*, où l'on choisit de mettre des spectateurs sur scène, à *Sémiramis* où l'on choisit de les retirer, c'est souvent le sujet oriental qui impose des réformes à l'art dramatique, pour lui permettre d'exposer cette réalité qui déborde. Quand Voltaire parvient à imposer qu'on abandonne les places les plus onéreuses sur scène, il le fait dans le but de penser l'espace scénique comme porteur de signification et d'émotion pour le public. L'Orient et le théâtre jouent donc comme deux pièces qui se font l'une à l'autre. Les frottements que nous avons observés sur la scène de Guénégaud résultent de cette rencontre, et de cette inadéquation matérielle par rapport au sujet oriental : l'Orient est trop grand pour un si petit espace, le théâtre est trop sage pour un monde si transgressif. D'un théâtre limité et apprécié pour ses règles, l'Orient le fait passer à un art poussé à la limite : il propose peu à peu au spectateur une expérience plus complète, qui l'interroge sur ses représentations au lieu de le flatter sur ses certitudes. La modernité de ce théâtre est de pousser le spectateur dans ses limites : interroger sa

résistance en lui suggérant des choses atroces, l'inciter à suppléer, par son imagination, aux manquements de la scène.

Le théâtre entre dans de nouveaux questionnements : on ne se demande plus ce que l'on doit montrer ou cacher (dire ou taire) mais comment on peut montrer, dire ce qui ne peut être dit, sur scène. Non plus ce qu'on doit imiter, mais comment l'on peut créer du nouveau. Plutôt que de choisir ce qui est déjà vu et entendu, on se met à chercher l'inattendu et l'étrange. Les réflexions soulevées par Voltaire puis par Diderot ou Marmontel sur l'expérience théâtrale au XVIII^e siècle sont aussi le résultat de cette mise en question des moyens scéniques et dramaturgiques à disposition : comment montrer l'étranger de manière vivante et authentique ? Comment trouver dans le costume, le décor, les scènes jouées, l'interprétation, un « naturel » qui pourra rendre l'expérience attrayante pour le spectateur ?

La réalité est « reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible... »¹⁷⁷⁴ L'Orient est donc cette nouvelle « topographie du possible » qui permet de penser la scène et la réalité différemment. En plus de faire bouger les limites externes, matérielles du théâtre, il provoque aussi des bouleversements dans les structures traditionnelles de la fiction : espace de redéfinition des êtres, il permet au valet de se moquer du noble dans *La Fausse Turquie* et au gendre de duper le beau-père dans *Le Bourgeois gentilhomme*. Cette inversion carnavalesque n'est pas nouvelle, mais l'utilisation d'une supercherie l'est. Dans la tragédie, genre qui entretient un rapport incontestable avec le politique, il permet à une femme orientale, Zaïde, d'occuper une fonction de premier ordre dans le palais de Grenade, ce qui apparaît comme difficilement concevable à l'époque que nous étudions.

Le théâtre de cette fin du XVII^e semble donc un art-limite par excellence. Toujours empêtré dans ses vieux schémas, il dessine aussi les conditions de leur dépassement : lieu privilégié de l'expression des passions humaines, il est donné pendant tout le siècle comme contre-exemple, censuré, condamné par ses ennemis religieux. Preuve de son pouvoir sur le public, qui ne participe pas physiquement à l'action théâtrale, mais goûte aux joies de la transgression, par procuration et à distance. Il fallait lui donner une fonction morale pour le protéger de ces attaques. Mais un glissement se met en place dans les dernières années du Grand Siècle, dont la querelle des Anciens et des Modernes témoigne : ce n'est plus seulement la règle autoritaire édictée par les théoriciens qui régit la production et la réception de l'œuvre dramatique, mais des subjectivités individuelles, dramaturge ou spectateur, qui lui confèrent son intérêt. Devant un objet inconnu comme l'Orient, chacun doit aiguiser son propre jugement seul, et apprécier la qualité de la pièce selon ses goûts. On passe donc d'une esthétique fondée sur la règle à une esthétique fondée sur le goût personnel, qui caractérise toute la création du XVIII^e siècle. Le dramaturge peut désormais

1774 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 55.

vagabonder sur des chemins de traverse. L'homme « sans qualité » peut critiquer une œuvre en considérant uniquement son effet sur ses sens et son esprit. Le théâtre est entré en mutation et l'Orient n'est pas étranger à ce changement car il fait bouger les lignes.

La proposition en 2019 de Frank Castorf, *Bajazet - En considérant « Le Théâtre et la Peste »*, à partir du *Bajazet* de Racine et des textes d'Antonin Artaud, révèle peut-être comment l'Orient continue à jouer sur le théâtre contemporain : la scénographie du spectacle, segmentée en espaces publics et privés (voiles qui dévoilent), filmés par une caméra au poing, nous constitue en observateurs-voyeurs du désastre ottoman. Le travail du stéréotype, la sensualité exacerbée des corps, l'exploration du langage jusqu'à sa dissolution dans le cri, l'expression tyrannique du désir, la transe raffinée de la cruauté... Toutes ces dimensions amplifient ce que les spectateurs pouvaient déjà ressentir lors des représentations des pièces de notre corpus. Face au sérail, le spectateur est toujours placé à l'extrême limite de l'expérience théâtrale. D'un monde rassurant car limité, on passe bien vite à un espace inquiétant, étranger à tout ce qui constitue nos repères habituels. L'Orient apparaît donc comme espace de l'Autre à explorer, et invitation à transgresser les bornes du Même, jusqu'à l'excès.

La Comédie-Française est une hétérotopie, pour reprendre le concept de Michel Foucault. Une hétérotopie intégrant une utopie transgressive et se constituant ainsi comme un lieu de *dissensus*, qui fait sécession avec l'espace monarchique : bien que de plus en plus étroitement surveillée, elle agit sur le public en remettant en question certaines certitudes partagées. Il est un espace de dialogue et de confrontation entre la vision des dramaturges et celle des comédiens, entre l'interprétation des spécialistes et celle des enthousiastes amateurs de divertissement. Au sein de même de notre corpus, l'image de l'Orient, bien que souvent cohérente, comporte des approches différentes, voire parfois contradictoires : chaque dramaturge s'empare de ce sujet en imprimant ses propres fantasmes pour dessiner un lieu et des personnages tantôt terribles et tantôt très séduisants. Il n'y a donc pas d'unité esthétique dans la constitution de l'Orient théâtral à Guénégaud. Ces deux espaces résistent donc dans les faits à ce mouvement d'uniformisation inscrit dans l'idéal absolutiste.

Claude Lévi-Strauss écrivait dans *Race et histoire* : « une humanité confondue dans un genre de vie unique est inconcevable, parce que ce serait une humanité ossifiée »¹⁷⁷⁵. C'est peut-être le risque que court la société de l'Ancien Régime dans les années 1680 : l'ossification de la monarchie absolue, qui se coupe de l'Autre : Versailles, coupé de Paris ; les catholiques, coupés des protestants, les Tziganes coupés de la population française... à force de repli sur ses valeurs, sans apports extérieurs, la France se fige, se statue. Ce n'est pas l'inspiration antique, même renouvelée par les artistes et penseurs du Grand Siècle, qui pourra mettre en mouvement cette société pétrifiée. Comme une réaction naturelle, la société et les artistes se tournent vers l'Est pour

1775 *Ibid.*

trouver du nouveau. C'est un réflexe de toute société selon Levi-Strauss, qui ne peut en aucun cas fonctionner en circuit fermé, sous peine de disparaître. C'est là où la démonstration de Saïd devient caricaturale : en faisant mine d'opposer les deux blocs sans possibilité de métissage culturel et d'apport réciproque, celui-ci oublie que les cultures n'évoluent jamais en vase clos. Qu'il résulte toujours une communication, un échange qui provoque un enrichissement mutuel, bien que l'Orient semble se protéger à notre époque de l'influence étrangère, ce qu'elle ne pourra faire éternellement, intégrant peu à peu les valeurs occidentales et ses pratiques culturelles, ainsi le théâtre comme art et comme lieu de divertissement, à partir du XIXe siècle.

L'AUTRE « SEMBLABLE ET INFÉRIEUR » : L'APORIE DE L'APPROCHE ORIENTALISTE

Nous avons retracé en résumé les trois fonctions principales qui sont données à l'Orient sur la scène de Guénégaud : il est un contre-modèle de société contrôlée par la fiction, exhibée pour valoriser le mode de vie occidental et le génie français – qui est capable de l'imiter avec beaucoup de vraisemblance tout d'abord, mais aussi un reflet déformé de la France monarchique, qui permet de montrer ses travers socio-politiques en passant par l'extérieur. Mais il échappe pour une part à son appropriation et il finit par constituer un espace d'altérité utopique qui offre une expérience du désir aux spectateurs, comme ce grand corps désirant que l'on nomme Louis XIV. La Comédie-Française et l'Orient qu'elle représente deviennent donc des îlots de résistance à l'absolutisme de Louis XIV. Les idées qui se partagent ne sont pas encore celles des Lumières, mais elles les préparent, dans l'espace de la fiction et du divertissement.

Ces trois fonctions nous invitent à reconsidérer l'orientalisme, non comme un courant artistique ou scientifique daté et inscrit dans une époque, mais comme un tendance de fond qui pourrait donner lieu à une étude bien plus large, un rapport établi depuis l'Antiquité entre ces deux univers culturels que l'on tente de circonscrire en utilisant des concepts globalisants tels que « l'Occident » ou « l'Orient ». Cette approche apparaissait dès *Les Perses* et continuera après le XVIIe siècle, jusqu'à nos jours où l'idée d'une « guerre de civilisations » a été réactivée par certains pour des raisons éminemment politiques. Dans *Les Perses*, un auteur occidental, Eschyle, mettait déjà en scène des hommes et des femmes d'Orient qui s'opposent par leurs valeurs au monde des spectateurs athéniens. La confrontation entre ces deux mondes émane d'un besoin de s'imposer face à l'Autre, de montrer sa supériorité sur le plan moral et culturel, son élection sur le plan divin : c'est tout ce qui nourrit au Moyen Âge l'esprit de croisades, où chacun prend à témoin Dieu pour valider sa propre entreprise. À chaque époque, l'Orient et l'Occident se sont fait face et ont dialogué avec la même volonté ambivalente de rapprochement et de domination.

Dans la préface française de l'édition de *L'Orientalisme*, Tzvetan Todorov résume l'histoire du discours occidental sur l'Autre par ces mots :

De tout temps les hommes ont cru qu'ils étaient mieux que leurs voisins ; seuls ont changé les tares qu'ils imputent à ceux-ci. Cette dépréciation a deux aspects complémentaires : d'une part, on considère son propre cadre de référence comme étant unique, ou tout au moins normal ; de l'autre, on constate que les autres, par rapport à ce cadre, nous sont inférieurs. On peint donc le portrait de l'autre en projetant sur lui nos propres faiblesses ; il nous est à la fois semblable et inférieur. Ce qu'on lui a refusé avant tout, c'est d'être différent : ni inférieur ni (même) supérieur, mais autre, justement. La condamnation d'autrui s'accommode aussi bien du modèle social hiérarchique (les barbares assimilés deviennent esclaves) que de la démocratie et de l'égalitarisme : les autres nous sont inférieurs parce qu'on les juge, dans le meilleur des cas, par les critères qu'on applique à soi-même.¹⁷⁷⁶

L'orientalisme est donc fondé sur ce rapport qui existe de tous temps et produit des « discours », dont les pièces de notre corpus font partie. Il s'agit toujours de marquer sa supériorité face à celui qui n'est pas « nous ». La comparaison des différences avec l'Autre se fera donc à son désavantage : il sera bouffon, comme les Turcs de la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*, concupiscent comme le Grand-Turc de pacotille de *La Fausse Turquie* ou *Mithridate*, effrayant comme les reines asiatiques des tragédies de Corneille, toujours tyrannique et injuste, ou passif et veule face à ceux qui l'oppriment. Mais il est aussi un reflet sombre du Même, une autocritique nécessaire qui ne peut se faire que par rebond, en se confrontant à celui qui n'est pas « nous » pour trouver ce qui caractérise le « nous », comme un négatif photographique qui inverse la lumière et les ombres.

Todorov met le doigt sur la limite de la figuration de l'Orient à l'époque qui nous intéresse : l'impossibilité de concevoir l'altérité comme une valeur positive, indépendante de ce que nous avons appelé le « même ». « Comment serions-nous si nous n'étions pas ce que nous sommes ? » Telle est « la question fondamentale et inquiétante » que pose « toute approche de l'altérité » selon Jane Conroy¹⁷⁷⁷. Or, le siècle de Louis XIV ne peut faire ce mouvement vers l'autre sans revenir en miroir sur ses propres valeurs, érigées en vérité et en modèle absolus. Et pourtant, comme l'affirme Levi-Strauss, « aucune fraction de l'humanité ne dispose de formules applicables à l'ensemble »¹⁷⁷⁸. L'hégémonie culturelle de la France à ce moment d'apogée laisse pourtant les Français, et le Roi-Soleil en premier lieu, dans le fantasme que ce modèle est assez grandiose pour être exporté partout ailleurs et pour remplacer celui d'autres civilisations, jugées inférieures.

C'est pour cette raison qu'il nous a semblé particulièrement riche d'étudier cette tendance de fond dans la période de 1680 à 1688, caractérisée par une friction particulièrement « chaude » entre le monde oriental et l'Europe, entre la Turquie et la France. Il y a finalement moins d'enjeux à étudier l'orientalisme qui se déploie ensuite, parce que les rapports de force ont changé, et que le déclin de l'Empire ottoman transforme l'image qu'on s'en fait en Occident. Devenu inoffensif, l'Orient est un terrain d'investigation acquis, et de plus en plus familier, pour les philosophes des

1776 Tzvetan Todorov, préface à l'édition française de *L'Orientalisme* (1980), in Edward Saïd, *L'Orientalisme*, *op.cit.*, p. 22.

1777 Jane Conroy, « Figures de Mithridate, 1580-1680 : l'Orient redoutable », *op.cit.*

1778 Claude Levi-Strauss, *Race et histoire*, *op.cit.*, p. 83.

Lumières, de Montesquieu à Voltaire. Les pièces de notre corpus constitueront l'une des sources pour ces auteurs, qui fréquentent dans leur jeunesse la Comédie-Française. Une source parmi d'autres : car Voltaire lira tout ce que la bibliothèque royale contenait sur l'Orient pour écrire *Zadig* ou *Sémiramis*. L'image de l'Oriental évolue vers un nouveau stéréotype à partir du XVIIIe : celui du sage oriental qui enseigne des vérités simples et essentielles et remet en cause les certitudes de la société occidentale corrompue. Mais déjà en 1688, La Bruyère publie ses considérations sur les envoyés siamois, qui annoncent le décentrement de la pensée caractéristique du Siècle des Lumières.

Notre propos n'est pas de dire que le XVIIe a réalisé le mouvement philosophico-critique que l'on attribue ordinairement au siècle suivant. Mais Paul Hazard considère « qu'à peu près toutes les idées qui ont paru révolutionnaires vers 1760, ou même vers 1789, s'étaient exprimées déjà vers 1680. »¹⁷⁷⁹ Quant à Pierre Martino, il insiste sur le fait que l'Orient a permis de « démolir – théoriquement – les trois piliers qui soutenaient l'édifice monarchique en France : la noblesse, l'hérédité, l'absolutisme »¹⁷⁸⁰. Mais la mise en œuvre de cette destruction est encore prématurée et doit attendre la fin du XVIIIe siècle pour se réaliser pleinement. Le discours sous-tendu par l'Orient conduit d'ores et déjà dans les années 1680 à ces conclusions ; mais personne n'ose les tirer ouvertement. Le relativisme n'a pas encore imprégné la pensée française de l'époque que nous étudions ; mais la crise des consciences européennes est déjà là, puisque la vérité absolue est contestée par l'existence d'autres voies, d'autres manières de faire, qui bousculent l'harmonie du Grand Siècle. Il pousse les consciences à une émancipation face au pouvoir monarchique. On ne peut de toute façon exiger du XVIIe ce qui n'avance que très lentement au XVIIIe. Martial Poirson insiste sur le fait que le théâtre orientaliste de Chamfort, par exemple, « tranche avec une part importante de l'anthropologie des Lumières »¹⁷⁸¹ :

Chamfort paraît ainsi en rupture avec l' "humanisme des Lumières", réductible, dans le meilleur des cas, à une forme de "réformisme humanitaire", censé servir de justification à une vision inégalitaire et hiérarchisée de l'ordre des hommes, elle-même fondée sur une conception normative de l'histoire des sociétés humaines qui, sous couvert d'un primitivisme de façade (le mythe du bon sauvage) place le "sauvage", le "barbare", l' "autre", l' "étrange étranger", sous le signe du manque (peuples sans histoire, sans écriture, sans raison, sans religion...), de la différence problématique, ou de la nécessité de le civiliser, qui servira de légitimation indirecte et souvent inconsciente à l'idéologie coloniale.¹⁷⁸²

La colonisation de l'Orient par l'imaginaire occidental au XVIIIe annonce son invasion militaire et son administration par les nations européennes : car le rapport à l'Autre, même bienveillant, reste condescendant et suffisant. La maxime 517 de Chamfort nous indique la voie vers un humanisme et un altruisme qui peinent encore à se réaliser dans nos sociétés contemporaines :

1779 Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, op.cit., p. 5.

1780 Pierre Martino, *L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle*, op.cit., p. 330.

1781 Martial Poirson, introduction au *Théâtre de Chamfort*, Martial Poirson, op.cit., p. 32.

1782 *Ibid.*

« moi, tout ; le reste, rien : voilà le despotisme et ses partisans. – Moi, c'est un autre ; un autre, c'est moi : voilà le régime populaire et ses partisans. Après cela décidez. »¹⁷⁸³

1783 *Ibid.*, p. 34.

Bibliographie

En raison des conditions sanitaires exceptionnelles de l'année 2020, la Bibliothèque Nationale de France est restée fermée dans la période où nous prévoyions de finaliser les recherches des références utilisées dans notre étude, en particulier celles liées aux pièces de notre corpus principal. Par conséquent, nous avons été contraint d'inscrire les ouvrages disponibles en ligne et accessibles à la date où nous avons rédigé notre bibliographie.

Corpus primaire

Œuvres théâtrales

ANONYME, *Tragédie françoise du More cruel envers son seigneur nommé Rivierey, gentilhomme espagnol, sa femme et ses enfans*, Rouen, A. Cousturier, 1620.

ANONYME, *Tragédie mahometiste*, Rouen, A. Cousturier, 1612.

ABEILLE Gaspard (Abbé), *Soliman, tragédie*, Paris, Jacques Ribou, 1681.

ABEILLE Gaspard (Abbé), *Soliman*, [En ligne], URL : <http://www.theatre-documentation.com/content/soliman-gaspard-abeille>

ALIBRAY Charles-Vion de, *Le Soliman tragi-comedie. Imitée du comte Prosper Bonarelli*, Paris, Toussaint Quinet, 1637.

BOISROBERT François (Le Métel de), *La Vraye Didon ou Didon la chaste, tragédie*, Paris, Toussaint Quinet, 1643.

BOISROBERT François (Le Métel de), *La Vraye Didon ou Didon la chaste, tragédie*, [En ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1513911g/>

BOUNIN Gabriel, *La Soltane*, Paris, Guillaume Morel, 1561.

BOYER Claude, *Agamemnon, tragédie*, Paris, S. I., 1682.

BOYER Claude (Abbé), *Artaxerce, tragédie*, Paris, Veuve Blageart, 1683.

BOYER Claude (Abbé), *Artaxerce, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/BOYER_ARTAXERCE.xml

CAMPISTRON Jean Galbert de, *Alcibiade, tragédie*, sur la copie de Paris, Amsterdam, Desbordes, 1686.

CAMPISTRON Jean Galbert de, *Alcibiade, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/CAMPISTRON_ALCIBIADE.xml

CHAMPMESLÉ Charles Chevillet dit, *La Rue Saint-Denis, comédie*, Paris, Jacques Ribou, 1682.

CHAMPMESLÉ Charles Chevillet dit, *La Rue Saint-Denis, comédie*, [En ligne], URL : <https://books.google.fr/books?id=3fAFAAAAQAAJ&>

CORNEILLE Pierre, *Attila, roi des Huns, tragédie*, Paris, Thomas Jolly, 1668.

CORNEILLE Pierre, *Attila, roi des Huns, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_ATTILA.pdf

CORNEILLE Pierre, *Héraclius, empereur d'Orient, tragédie*, Rouen, A. Courbé, 1647.

CORNEILLE Pierre, *Héraclius, empereur d'Orient, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_HERACLIUS.pdf

CORNEILLE Pierre, *Nicomède, tragédie*, Leyde, Jean Sambix, 1652.

CORNEILLE Pierre, *Nicomède, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_NICOMEDE.pdf

CORNEILLE Pierre, *La Mort de Pompée, tragédie*, Paris, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644.

CORNEILLE Pierre, *La Mort de Pompée, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_MORTPOMPEE.pdf

CORNEILLE Pierre, *Polyeucte martyr, tragédie chrétienne*, Paris, Louis Billaine, 1664.

CORNEILLE Pierre, *Polyeucte martyr, tragédie chrétienne*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_POLYEUCTE.pdf

CORNEILLE Pierre, *Rodogune, princesse des Parthes, tragédie*, Rouen, A. de Sommaville, 1647.

CORNEILLE Pierre, *Rodogune, princesse des Parthes, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_RODOGUNE.pdf

CORNEILLE Pierre, *La Toison d'or*, Paris, veuve G. Adam, 1683.

CORNEILLE Pierre, *La Toison d'or*, [En ligne], URL : https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_TOISON.pdf

CORNEILLE Thomas, *Le Baron d'Albikrac, comédie*, Paris, G. Quinet, 1669.

CORNEILLE Thomas, *Le Baron d'Albikrac, comédie*, [En ligne], URL : <http://www.xn--thtre-documentation-cvb0m.com/content/le-baron-dalbikrac-thomas-corneille#toc>

CORNEILLE Thomas, VISÉ Jean Donneau de, *La Devineresse*, Paris, Veuve Blageart, 1680.

CORNEILLE Thomas, *Le Festin de pierre*, comédie mise en vers sur la prose de feu Mr de Molière, Paris, S. Louïs, 1683.

CORNEILLE Thomas, *Le Festin de pierre*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLET_FESTINPIERRE.pdf

CORNEILLE Thomas, *L'Inconnu, comédie meslée d'ornements*, Paris, Jacques Ribou, 1675.

CORNEILLE Thomas, *L'Inconnu*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLET_INCONNU.pdf

DESFONTAINE François-Georges Fouques Deshayes, *Perside ou La Suite d'Ibrahim Bassa*, Paris, Toussaint Quinet, 1644.

DESMARES Victor-Eugène, *Roxelane*, Paris, A. de Sommerville et A. Courbé, 1643.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN Jean, *Les Visionnaires, comédie*, Paris, H. Le Gras, 1644.

DESMARETS DE SAINT-SORLIN Jean, *Les Visionnaires, comédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DESMARETS_VISIONNAIRES.pdf

DUCIS Jean-François, *Abufar ou La famille arabe*, POIRSON Martial (dir.), Paris, L'Harmattan, 2014.

ESCHYLE, *Les Perses, Théâtre complet*, traduction CHAMBRY Emile, Paris, Flammarion, 1964.

ESCHYLE, *Les Perses*, [En ligne], URL : <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/eschyle/perses.htm>

EURIPIDE, *Les Bacchantes, Théâtre complet*, Tome 3, traduction française de BERGUIN Henri, Paris, Garnier, 1966.

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, [En ligne], URL : <http://remacle.org/bloodwolf/tragediens/euripide/bacchantesfr.htm>

FAVART Charles-Simon, *Soliman II ou les trois sultanes*, Paris, Les Comédiens italiens, 1761.

GHERARDI Evariste, *Mezzetin, Grand Sophy de Perse, Le Théâtre italien de Gherardi*, Paris, Briasson, 1741.

GHERARDI Evariste, *Le Théâtre italien de Gherardi*, Tome 2, Paris, Briasson, 1741.

JACQUELIN, *Soliman ou l'Esclave généreuse*, Paris, Charles de Sercy, 1653.

LE BLANC Abbé, *Aben-Said, empereur des Mongols*, Paris, Prault fils, 1736.

L'HERMITE Tristan, *Le Parasite*, Paris, A. Courbé, 1654.

L'HERMITE Tristan, *Le Parasite*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/TRISTAN_PARASITE.pdf

L'HERMITE Tristan, *La Mariane, tragédie*, Paris, A. Courbé, 1637.

L'HERMITE Tristan, *La Mariane, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/TRISTAN_MARIANE.pdf

LA CHAPELLE Jean de, *Cléopâtre, tragédie*, Paris, Jacques Ribou, 1682.

LA CHAPELLE Jean de, *Cléopâtre, tragédie*, [En ligne], URL : <https://books.google.fr/books?id=0IMUAAAQAAJ>

LA CHAPELLE Jean de, *Zaïde, tragédie*, Paris, Jacques Ribou, 1681.

LA CHAPELLE Jean de, *Zaïde, tragédie*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/LACHAPELLE_ZAIDE.pdf

MAINFRAY Pierre, *La Rhodienne ou La Cruauté de Solyman*, Rouen, D. du Petit Val, 1621.

MAINFRAY Pierre, *La Rhodienne ou La Cruauté de Solyman*, [En ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71547p>. image

MAIRET Jean, *L'Illustre corsaire, tragicomédie*, Paris, A. Courbé, 1640.

MAIRET Jean, *Le Grand et Dernier Solyman ou La Mort de Mustapha*, Paris, A. Courbé, 1639.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *L'Avare, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *L'Avare*, [En ligne], URL : <http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/avare.pdf>

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *Le Bourgeois gentilhomme, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *Le Bourgeois gentilhomme*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/bourgeois_gentilhomme.pdf

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *La Comtesse d'Escarbagnas, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *La Comtesse d'Escarbagnas*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/comtesse_d_escarbagnas.pdf

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *Dom Juan ou Le Festin de pierre, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *Dom Juan ou Le Festin de pierre*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_DOMJUAN.pdf

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *L'École des maris, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *L'École des maris*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/ecole_des_maris.pdf

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *L'Étourdi, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *L'Étourdi*, [En ligne], URL : <http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/etourdi.pdf>

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Les Fourberies de Scapin, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Les Fourberies de Scapin*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/fourberies_de_scapin.pdf

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *Le Malade imaginaire, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean-Baptiste Poquelin, *Le Malade imaginaire*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/malade_imaginaire.pdf

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Le Mariage forcé, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Le Mariage forcé*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/mariage_force.pdf

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *La Pastorale comique, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *La Pastorale comique*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/pastorale_comique.pdf

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Monsieur de Pourceaugnac, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Monsieur de Pourceaugnac*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/monsieur_de_pourceaugnac.pdf

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Les Précieuses ridicules, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Les Précieuses ridicules*, [En ligne], URL : http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/precieuses_ridicules.pdf

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Le Sicilien ou L'Amour peintre, Les œuvres posthumes de Monsieur de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682.

MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Le Sicilien ou L'Amour peintre*, [En ligne], URL : <http://www.toutmoliere.net/IMG/pdf/sicilien.pdf>

MONTFLEURY Antoine Jacob dit, *La Fausse Turquie* (Titres alternatif : *L'École des jaloux* ou *Le Cocu volontaire*), comédie en vers et en trois actes, Paris, Compagnie des libraires, 1761.

MONTFLEURY Antoine Jacob dit, *La Fausse Turquie* (Titres alternatif : *L'École des jaloux* ou *Le Cocu volontaire*), [En ligne], URL : <http://www.xn--thtre-documentation-cvb0m.com/content/1%E2%80%99%C3%A9cole-des-jaloux-montfleury>

PRADON Nicolas, *Pyrame et Thisbé, tragédie*, Paris, H. Loyson, 1674.

PRADON Nicolas, *Pyrame et Thisbé, tragédie*, [En ligne], URL : <https://archive.org/details/PirameEtThisbeTragedie1724>

QUINAULT Philippe, *Astrate, roy de Tyr, tragédie*, Paris, G. Quinet, 1665.

QUINAULT Philippe, *Astrate, roy de Tyr, tragédie*, [En ligne], URL : <http://www.théâtre-documentation.com/sites/default/files/Quinault%20-%20Astrate%2C%20Roi%20de%20Tyr.pdf>

RACINE Jean, *Alexandre le Grand*, Paris, T. Girard, 1666.

RACINE Jean, *Alexandre le Grand*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_ALEXANDRE.pdf

RACINE Jean, *Andromaque*, Paris, T. Girard, 1668.

RACINE Jean, *Athalie, tragédie tirée de l'Écriture sainte*, Paris, Denis Thierry, 1691.

RACINE Jean, *Athalie*, [En ligne], URL : https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_ATHALIE.pdf

RACINE Jean, *Bajazet*, Paris, P. Le Monnier, 1672.

RACINE Jean, *Bajazet*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_BAJAZET.pdf

RACINE Jean, *Bérénice*, Paris, Claude Barbin, 1671.

RACINE Jean, *Bérénice*, [En ligne], URL : http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_BERENICE.pdf

RACINE Jean, *Mithridate*, Paris, Claude Barbin, 1673.

RACINE Jean, *Mithridate*, [En ligne], URL : http://theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_MITHRIDATE.pdf

RACINE Jean, *Esther*, seconde édition, Neuchâtel, Jean Pistorius, 1689.

RACINE Jean, *Esther*, [En ligne], URL : https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/RACINE_ESTHER.pdf

ROTROU Jean de, *La Sœur*, Paris, Toussaint Quinet, 1647.

ROTROU Jean de, *La Sœur*, [En ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70863h/f4.highres>

SCARRON Paul, *Le Prince corsaire, tragicomédie*, Paris, Guillaume de Luynes, 1663.

SCHELANDRE Jean, *Tyr et Sidon*, Paris, Robert Estienne, 1628.

SCUDERY Georges de, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, Paris, N. de Sercy, 1643. VOLTAIRE, *La Tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature*, Paris, P.-G. Le Mercier et Michel Lambert, 1749.

VOLTAIRE, *La Tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature*, [En ligne], URL : http://theatre-classique.fr/pages/pdf/VOLTAIRE_SEMIRAMIS.pdf

Ouvrages sur le théâtre et les autres arts de la scène

AUBIGNAC Abbé d', *Dissertation sur la condamnation des théâtres (1666)*, Paris, Lefebvre, 1694.

AUBIGNAC Abbé d', *La Pratique du théâtre*, éd. H. BABY, Paris, Champion, 2000.

BENSÉRADE Isaac de, *Ballets pour Louis XIV*, Tome 1, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1997.

BÉRAIN Jean, *Carrousel des Galans Maures de Grenade entrepris par monseigneur le Dauphin à Versailles*, Paris, Veuve Blageart, 1685.

- BOSSUET Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, J. Anisson, 1694.
- BOUHOURS Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671.
- BOULLAY Benoît, *Le Tailleur sincère contenant les moyens pour bien pratiquer toutes sortes de pieces d'ouvrage pour les habits d'hommes, & la quantité d'estoffe qu'il y doit entrer en chaque espece, savoir depuis l'âge de quinze ans jusqu'à la plus grande hauteur et grosseur que les hommes puissent avoir, et en toutes sortes d'estoffe... Enrichis de plusieurs planches gravées*, Paris, Antoine de Raffé et Jean de la Tourette, 1671.
- BRET Antoine, *Œuvres de Molière avec des remarques grammaticales, des avertissements et des observations sur chaque Pièce*, Tome 5, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1788.
- CHAPPUZEAU Samuel, *Le Théâtre françois*, Lyon, Michel Mayer, 1674.
- CHAPPUZEAU Samuel, *Le Théâtre français (1674)*, Tübingen, G. Narr Verlag, 2009.
- CORNEILLE Pierre, *Examen du Cid*, Paris, au bureau de la Petite Bibliothèque des théâtres, 1785.
- CORNEILLE Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999.
- DIDEROT Denis, *Traité de la poésie dramatique, Œuvres philosophiques et dramatiques de M. Diderot*, Amsterdam, 1772.
- DIDEROT Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel, Second entretien*, Évreux, Larousse, 1975.
- GRIMAREST Jean-Léonor Le Gallois de, *La Vie de M. de Molière*, Paris, J. Le Lefebvre, 1705.
- LA GRANGE Edouard Lelièvre (Marquis de), *Registre de La Grange (1658-1685)*, « Extrait Des Receptes et des affaires de la Comédie Depuis Pasques de l'Année 1659, appartenant au Sieur de La Grange L'un des Comédiens du Roy ». Fac-similé intégral. Avec une note sur *La Grange et son Registre* [ill.], et index, par Sylvie Chevalley, Genève, Minkoff, 1973.
- LAGRANGE Edouard Lelièvre, Marquis de, *Répertoire des comédies françoises qui se peuvent jouer à la cour*, 1685 (BN Mss fonds fr n°2509 57).
- LA MESNARDIERE Hippolyte Jules de la, *La Poétique*, Paris, A. de Sommaville, 1639.
- MAHELOT Laurent, *Mémoire de Laurent Mahelot, Michel Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, éd. H. C. Lancaster, Champion, 1925.
- MAHELOT Laurent, *Édition du Mémoire de Mahelot*, édition critique établie par Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005.
- MAIRET Jean, « Préface en forme de discours poétique à la *Silvanire* », *Théâtre du XVIIe siècle*, éd. J. Scherer, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975.
- MÉNESTRIER Claude-François, *Des Représentations en Musiques ancienne et moderne*, Paris, René Guignard, 1682.
- MÉNESTRIER Claude-François, *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669.

PARFAICT François et Claude, *Histoire du Theatre Francois, depuis son origine jusqu'a present, avec la vie des plus célèbres poètes dramatiques, un catalogue exact de leurs pièces et des notes historiques et critiques*, Tome 12, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1745-1747.

PARFAICT François et Claude, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Morin, 1734-1749, Tome 15, rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1967.

PASQUIER Pierre, « Mémoire de plusieurs décorations qui serve aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673 », *Le Mémoire de Mahelot : Édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier*, Paris, Champion, 2005.

RACINE Louis, *Réflexions sur la poésie*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1750.

ROBINET Charles, *Lettres en vers*, Paris, Chenault, 1671.

SAINT-EVREMOND Charles de, « Lettres inédites de Saint-Evremond », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2, 1933.

SEGRAIS Jean Regnault de, *Segraisiana, ou mélange d'histoire et de littérature*, Paris, Compagnie des libraires associés, 1721.

SEVIGNÉ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, *Correspondance*, Tome 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.

SEVIGNÉ Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, *Lettres choisies*, Paris, Gallimard, 2016.

TERTULLIEN, *Les Spectacles*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1937.

VISÉ Jean Donneau de, *Le Mercure Galant, 1672-1710*, [En ligne], URL : <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/mercure-galant/>

VOLTAIRE, « Lettre du 25 août 1776 de M. de Voltaire à l'Académie française », *Œuvres complètes*, Tome 6, Paris, Garnier, 1877.

VOLTAIRE, *Remarques sur les discours de Corneille*, *Œuvres complètes*, Tome 32, Paris, Garnier, 2004.

Écrits sur l'Orient

ARVIEUX Laurent d', *Mémoires du Chevalier d'Arvieux, envoyé extraordinaire à la Porte, Consul d'Alep, d'Alger, de Tripoli et autres Échelles du Levant*, Paris, André Caillau, 1735.

BAUDIER Michel, *Histoire générale du sérail et de la cour du grand Seigneur*, Paris, l'Angelier, 1626. BAUDOIN Jean, *L'Histoire négrepontique*, Paris, Musier, 1731.

CHARDIN Jean, *Journal du Voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes Orientales, par la Mer Noire et par la Colchide*, Amsterdam, A. Wolfgang, 2e édition, 1686.

CHARDIN Jean, *Voyages de Mr le chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, Tome 1, Amsterdam, Jean Louis de Lorme, 1735.

CHARDIN Jean, *Voyages de Mr le chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, Tome 4, Amsterdam, Jean Louis de Lorme, 1740.

COPPIN Jean, *Le Bouclier de l'Europe ou La Guerre Sainte*, Lyon, Le Puy, 1685.

- DUFRESNY Charles, *Amusements sérieux et comique d'un voyageur siamois*, Amsterdam, Desbordes, 1699.
- FEBVRE Michel, *Théâtre de la Turquie, où sont représentées les choses les plus remarquables qui s'y passent aujourd'hui touchant les Mœurs, le Gouvernement, les Coûtumes et la Religion des Turcs, & de treize autres sortes de Nations qui habitent dans l'Empire ottoman*, Couterot, Paris, 1682.
- GALLAND Antoine, *Les Paroles remarquables, les bons mots et les maximes des Orientaux*, Paris, Simon Bernard et Michel Brunet, 1694.
- GALLAND Antoine, *Le voyage à Smyrne : un manuscrit d'Antoine Galland, 1678 : contenant Smyrne ancienne et moderne et des extraits du Voyage fait en Levant*, Paris, Éditions Chandeigne, 2000.
- GIRARDIN Stanislas, GUILLERAGUES Gabriel-Joseph de la Vergne (Marquis de), *Ambassades de M. le comte de Guilleragues et de M. Girardin auprès du Grand Seigneur, avec plusieurs pièces curieuses de tous les ambassadeurs de France à la Porte, qui font connoître les avantages que la religion, et tous les princes de l'Europe ont tiré des alliances faites par les Français avec sa Hautesse, depuis le règne de François I, et particulièrement sous le règne du roy, à l'égard de la religion ; ensemble plusieurs descriptions de festes, et de cavalcades à la manière des Turcs, qui n'ont point encore été données au public, ainsi que celle des tentes du Grand Seigneur*, Paris, De Luines, 1687.
- GRELOT Guillaume-Joseph, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople. Enrichie de plans levez par l'auteur sur les lieux, et des figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ville*, Paris, Pierre Rocolet, 1680.
- GUILLERAGUES Gabriel Joseph de Lavergne (Comte de), « Relation de l'audience donnée sur le sofa par le Grand-Vizir à M. le comte de Guilleragues, le 28 octobre 1684 », *Curiosités historiques*, Tome 1, Paris, Vente, 1759.
- LA BORDERIE Bertrand de, *Discours de voyage de Constantinople (1547)*, Paris, Champion, 2004.
- MARANA Giovanni Paolo, *Dialogue De Genes et d'Algers Villes foudroyées, Par les Armes Invincibles de Louis Le Grand L'Année 1684 : Avec plusieurs particularitez historiques touchant le juste ressentiment de ce Monarque, et ses prétensions sur la Ville de Genes, avec les réponces des Genoïs*, Amsterdam, Desbordes, 1685.
- MARANA Giovanni Paolo, *L'Espion du Grand-Seigneur et ses relations secrètes, envoyées au divan de Constantinople. Découvertes à Paris pendant le règne de Louys Le Grand*. Traduites de l'arabe en italien par le sieur Jean-Paul Marana, et de l'italien en françois par *** [en grande partie, sinon en totalité, par Pidou de Saint-Olon]. Tome 1, Paris, C. Barbin, 1684.
- MARANA Giovanni Paolo, *L'Espion dans la cour des princes chrétiens ou Mémoires pour servir à l'Histoire de ce siècle*, Tome 7, Amsterdam, 1756.
- MAROLLES Michel de, *Mémoires*, Paris, A. de Sommaville, 1656.
- MONTAGU Mary Worthley, *L'Islam au péril des femmes. Une Anglaise en Turquie au XVIIIe siècle (1717)*, CHUVIN Pierre, MOULIN Anne-Marie (dir.), Paris, La Découverte, 1991.
- MOUËTTE Germain, *Relation de la captivité du Sr. Mouette dans les royaumes de Fez et de Maroc, où il a demeuré pendant onze ans*, Paris, J. Cochart, 1683.

PYRAR François, *Discours du voyage des François aux Indes Orientales, ensemble des divers accidens, adventures et dangers de l'auteur en plusieurs royaumes des Indes et du séjour qu'il y a fait par dix ans, depuis l'an 1601 jusques en cette année 1611*, Paris, Le Clerc, 1611.

TAVERNIER Jean-Baptiste, *Les Six voyages de M. J. B. Tavernier, en Turquie, en Perse et aux Indes*, Tome 2, Rouen, J-B Machuel le père, 1724.

THÉVENOT Jean, *Relation d'un Voyage fait au Levant*, Tome 1, Paris, Louis Billaine, 1665.

Ouvrages généraux

ANONYME, *Les Soupirs de la France esclave qui aspire à la liberté*, 1689.

ANONYME, *The Most Christian Turk*, Londres, Henry Rhodes, 1690.

CAYLUS Marthe-Marguerite Le Valois de Villette de Murçay, comtesse de, *Souvenirs de Madame de Caylus* (1770), Paris, Bernard Noël, 1965.

CHAMFORT Sébastien-Roch-Nicolas de, *Maximes et Pensées* (1795), Paris, Gallimard, 2014.

FÉNELON François de, *Les Aventures de Télémaque*, Livre X, La Haye, Adrian Moetjens, 1699.

FONTENELLE Bernard de, *Entretiens sur la Pluralité des Mondes*, Amsterdam, Pieter Mortier, 1686.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, Tome 3, rééd. Genève, Slatkine reprints, 1970.

HÉRODOTE, *Histoire*, traduction de Philippe Alexandre Ernest Félix Legrand, Paris, Les Belles lettres, 1966.

HUET Pierre-Daniel, *Lettre de Monsieur Huet à Monsieur de Segrais de l'origine des romans*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1678.

HUGO Victor, *Les Orientales*, Paris, J. Hetzel, 1868.

LA BRUYÈRE Jean de, *Les Caractères* (1688), Paris, Flammarion, 1880.

LA FONTAINE Jean de, *Œuvres complètes* (1693), Tome 1, Paris, Lefebvre, 1828.

LA FONTAINE Jean de, *Œuvres complètes* (1693), Tome 6, Paris, P. Dupont, 1826.

L.B.D.E.D.E. Monsieur, *La Cour de France turbanisée et Les Trahisons démasquées*, Cologne, Pierre Marteau, 1686.

LA FAYETTE Marie-Madeleine Pioche de la Vergne comtesse de, *Mémoires de Hollande*, Paris, Michallet, 1678.

LA REYNIE Gabriel-Nicolas de, « La Police sous Louis XIV. — Nicolas de La Reynie, d'après de nouveaux documents », *Revue des Deux Mondes*, 2e période, Tome 50, 1864.

LOUIS XIV, Roi de France, *Mémoires* (1667-1700), Paris, Plon, 1923.

LOUIS XIV Roi de France, *Mémoires et instructions de Louis XIV pour le Dauphin* (1667-1700), Clermont-Ferrand, Paleo, 2010.

MACHIAVEL Nicolas, *Le Prince* (1532), Paris, Gallimard, 2007.

MONTAIGNE Michel de, *Les Essais, Œuvres complètes de Michel de Montaigne* (1588), Paris, L. Conard, 1924-1941.

MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, livres XIV à XVIII, Genève, Barrillot et fils, 1748.

MORERI Louis, *Le Grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Libraires associés, 1759.

PASCAL Blaise, *Les Pensées*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1993.

PLATON, *Ion*, *Œuvres complètes*, première partie, texte établi et traduit par CHAMBRY Emilie, Paris, Les Belles lettres, 1964.

PLATON, *Phèdre*, *Oeuvres complètes*, troisième partie, texte établi et traduit par ROBIN Léon, Paris, Les Belles lettres, 1944.

PLATON, *La République*, *Œuvres complètes*, seconde partie, texte établi et traduit par CHAMBRY Emilie, Paris, Les Belles lettres, 1964.

POULLAIN DE LA BARRE François, *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, Paris, J. Dupuis, 1673. RACINE Louis, *Réflexions sur la poésie*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1750.

PRIMI VISCONTI Jean-Baptiste, *Mémoires sur la cour de Louis XIV* (1681), Paris, Librairie académique Perrin, 1988.

RICHELET Pierre, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, Genève, Widerhold, 1680.

SAINT-SIMON Louis de Rouvroy duc de, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence*, Tome 13, Paris, A. Sautetlet, 1829.

SCARRON Paul, *Le Roman comique* (1651), Paris, Bureau de la publication, 1866.

SHAKESPEARE William, *Songe d'une nuit d'été* (1605), *Œuvres complètes, Comédies*, Tome 1, Paris, Laffont, 2000.

TACITE, *Annales*, Paris, Les Belles lettres, 1966.

VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV* (1751), *Œuvres complètes de Voltaire*, Tome 14, Paris, Garnier, 1878.

Corpus secondaire

Ouvrages sur le théâtre et les arts de la scène

Histoire et esthétique du théâtre

ALAUX Jean, « *Mimêsis et katharsis dans les Perses* », *L'information littéraire* 2001/1, Tome 53, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2001-1-page-3.htm>

BABAULT DE CHAUMONT Pierre, *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres*, Tomes 1-10, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz, et Le Normant, 1808-1812.

BABY Hélène, *Littératures classiques, Le théâtre au XVIIe siècle : pratiques du mineur*, numéro 51, été 2004.

BAPST Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.

BARTHES Roland, « Sur Racine », *Œuvres complètes*, Tome 2, 1962-1967, Paris, Éric Marty, Seuil, 2002.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

BENICHOU Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948 (rééd. coll. « Idées », 1967).

BIET Christian, « Censure, police, littérature : le dressage des publics de théâtre » *La Censure*, Neuvième colloque des Invalides, 16 décembre 2005, « En marge », Tusson, Charente, Du Lérot éditeur, 2006.

BIET Christian, « Introduction. La question du répertoire au théâtre », *Littératures classiques*, n° 95, 2018/1, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2018-1-page-7.htm>

BIET Christian, *Œdipe en monarchie*, Bibliothèque d'Histoire et du théâtre, Paris, Klincksieck, 1994.

BIET Christian, « Séance, assemblée, médiation spectaculaire et comparution théâtrale », BOUHAÏK-GIRONES, KOOPMANS Jelle, LAVEANT Katell (dir.), *La Permission et la Sanction, Théories légales et pratiques du théâtre (XIVe-XVIIe siècle)*, Paris, Garnier, 2017.

BIET Christian, *Œdipe en monarchie*, Paris, Klincksieck, 1994.

BLOCKER Deborah, *Instituer un art : politiques du théâtre dans la France du premier XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2009.

BOMBART Mathilde, « Clés et usages de clés : pour servir à l'histoire et à la théorie d'une pratique de lecture », *Littératures classiques*, ESCOLA Marc, (dir.), n° 54, février 2004.

BUTLER Philip, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

CANDIARD Céline, *Esclaves et valets vedettes dans les comédies de la Rome antique et de la France de l'Ancien Régime*, Paris, Champion, 2017.

CHAOUCHÉ Sabine, « Les épreuves du texte théâtral au XVIII^e siècle », *The French Mag*, 2013, [En ligne], URL : https://www.thefrenchmag.com/Les-epreuves-du-texte-theatral-au-XVIIIe-siecle-Par-Sabine-Chaouche_a719.html

CHEVALLIER Sybille, « Une poétique scénographique de la violence : le théâtre rouennais du premier XVII^e siècle », *Littératures classiques* n°3, mars 2010, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-375.htm>

COURTES Noémie, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2004.

CROFT Marie-Ange, *Edme Boursault : de la farce à la fable (1661-1701)*, thèse dirigée par BIET Christian, ROY Roxanne, Université Paris Ouest Nanterre la Défense et université du Québec à Rimouski, 2014.

DANDREY Patrick, « Pouvoir de séduction : Madame de Sévigné, “Esther”, et le Roi », *Littératures classiques*, n°7, 1985, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/licla_0248-9775_1985_num_7_1_1047

DAUVOIS Nathalie, « Decore, convenance, bienséance et grâce dans les arts poétiques français. (Re)naissance d'une poétique de la différence », *Caménæ* n°13, octobre 2012, [En ligne], URL : <http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/5f7f691d4ac0a5c3fb9cf6224f6af3c4/camenae-13-10-dauvois-2.pdf>

DELAUNAY Laure, « La surveillance dans la tragédie classique : l'exemple de Racine », *Études théâtrales*, n°36, février 2006.

DELMAS Christian, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994.

DETCERRY A, *Histoire des théâtres de Bordeaux*, Bordeaux, 1860.

DORT Bernard, « Huis clos racinien », *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967.

DUMUR Guy, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1981.

FORESTIER Georges, « Catharsis et tragique. À propos de quelques malentendus », *Anthropologie tragique et création poétique de l'Antiquité au XVII^e siècle français*, ASSAËL Jacqueline (dir.), BABY Hélène, Paris, Garnier, 2020.

FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, « Esthétique », 1996.

FORESTIER Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français*, Paris, Droz, 1988.

FORESTIER Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan, 1993.

FORESTIER Georges, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006.

FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz, 1996.

GOETSCHÉL Jacques, « Les Pères de l'Église : la tentation du théâtre », *Études théologiques et religieuses*, Tome 82, Cairn, matières à réflexion, février 2007, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2007-3-page-393.htm>

GUIBERT Albert-Jean, *Bibliographie des œuvres de Molière publiées au XVII^e siècle*, Tome 1, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1961.

- GUYOT, Sylvaine, « Performance and Historicity in *Mithridate*: On the Dynamics of Temporal Order in the Seventeenth Century », *Early Modern French Studies* 37, no. 2, 2016.
- GUYOT Sylvaine, *Racine ou L'alchimie du tragique*, Paris, CNED, Presse Universitaire de France, 2010.
- HALLAYS-DABOT Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine, 1970.
- JURGENS Madeleine, MAXFIELD-MILLER Elisabeth, *Cent ans de recherche sur Molière*, Paris, Imprimerie nationale, 1963.
- LANCASTER Henry Garrigton, *A History of French Dramatic Literature in the XVII th Century*, Baltimore, The Johns Hopkins Press et Paris, PUF, 1929-1942.
- LAZARD Madeleine, *Le Théâtre en France au XVIe siècle*, Paris, PUF, 1980.
- LEMAITRE Jules, *Jean Racine*, Paris, Calmann-Lévy, 1908.
- MÉLÈSE Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Paris, Droz, 1934.
- MOREL Jacques, « La Poétique de Racine », *Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*, Rencontres de Marseille, Université de Provence, RONZEAUD Pierre (dir.), Paris, C.M.R., 1986.
- PAVEL Thomas, « Espaces raciniens », *Communications*, BREMOND Claude, PAVEL Thomas G. (dir.), n°47, 1988.
- PERCHELLET Jean-Pierre, *L'Héritage classique, la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004.
- PERON Jacques, « Réalité et au-delà dans les *Perses* d'Eschyle », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Année 1982, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1982_num_1_1_1130#
- POIRSON Martial, *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVIIe siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2012.
- THOURET Clothilde, « La Haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle », *Littératures classiques*, n° 98-99, LECERCLE François, THOURET Clotilde (dir.), 2018-2019.
- TIERSOT Julien, *La Musique dans la comédie de Molière*, Paris, La Renaissance du livre, 1922.
- TORRETON Philippe, *Petit lexique amoureux du théâtre*, Paris, Stock, 2009.
- TRUCHET Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975.
- VERNANT Jean-Pierre, « Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *Persée*, 1985, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1985_num_25_93_368541
- VIVES Jean-Michel, « La *Catharsis*, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », *Recherches en psychanalyse*, n° 9, janvier 2010, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm>
- VUILLERMOZ Marc, *Dictionnaire analytique des oeuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1998.

WILLIAM Jacques, *La vie quotidienne au Marais au XVIIe siècle*, Paris, Hachette, 1977.

ZARZOULI Despina, « L'étude de la violence dans le *Sur Racine* de Roland Barthes », *Babel*, n°38 | 2018, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/babel/6423>

Ouvrages sur la Comédie-Française

Catalogue d'exposition - La Comédie-Française, 1680-1980, préface de Georges Le Rider et Jacques Toja, Paris, Bibliothèque nationale, 1980.

ALASSEUR Claude, *La Comédie-Française au 18e siècle : Étude économique*, Paris, Lahaye: Mouton et Cie, 1967.

BLANC André, *F. C. Dancourt (1661-1725). La Comédie-Française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen, G. Narr, Paris, Jean-Michel Place, 1984.

BLANC André, *Histoire de la Comédie-Française de Molière à Talma*, Paris, Perrin, 2007.

BONNASSIÉS Jules, *La Comédie-Française. Histoire administrative (1658-1757)*, Paris, Didier, 1874.

BROWN Gregory S., « Règlements royaux et règles du jeu : la Comédie-Française, les auteurs dramatiques et la propriété intellectuelle à l'âge des Lumières », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2004/1 (no51-1), 2004, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-1-page-117.htm#no17>

BRUNETIERE Ferdinand, « Le Répertoire de la Comédie-Française de 1680 à 1900 », *Revue des Deux Mondes*, 5e période, Tome 4, France, 1901.

CAMPARDON Emile, *Les Comédiens du Roy de la Troupe Française pendant les deux derniers siècles*, Paris, Champion, 1879.

CHAOUCHE Sabine, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, 2 Tomes, Paris, Champion, 2013.

CHAOUCHE Sabine, *Relevés de mise en scène (1686-1823) : L'Homme à bonne fortune, Le Joueur, Le Distrait (Comédie-Française)*, Paris, Champion, 2015.

CHAUVERON Edmond de, *Les Grands procès de la Comédie-Française, depuis les origines jusqu'à nos jours*, Lettre-préface de Jules Claretie, Paris, Rousseau, 1906.

CHEVALLEY Sylvie, *La Comédie-Française hier et aujourd'hui*, Paris, Didier, 1979.

CHEVALLEY Sylvie, DUX Pierre, *La Comédie-Française, images de trois siècles*, Paris, Denoël, 1980.

CLARKE Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris, 1673-1680*, Volume 1 : *Founding, Design, Production*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1988.

CLARKE Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris, 1673-1680*, Volume 2: *The Accounts saison by saison*, Lewinston, The Edwin Mellen Press, 2001.

CLARKE Jan, *The Guénégaud Theatre in Paris, 1673-1680*, Volume 3 : *The Demise of the Machine Play*, partie 2 (Chapitres 4 à 7), Lewiston, Edwin Mellen Press Ltd, 2007.

- CLARKE Jan, ROMLINSON Philippe, « The Hôtel Guénégaud Auditorium according to the Theatre's Account Books », *French Classical Theatre Today : Teaching, Research, Performance*, Brill, Amsterdam, P. Tomlinson, 2001.
- DEBRÉ Olivier, *Le Rideau de la Comédie-Française*, Paris, Garamont-Archimbaut, 1987.
- DESPOIS Eugène, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette, 1886.
- DEVAUX Patrick, *La Comédie-Française*, Paris, PUF, 1993.
- DUSSANE Béatrix, *La Comédie-Française*, Paris, Hachette, 1960.
- FABRE Emile, *La Comédie-Française. Histoire d'une société de comédiens à travers les siècles*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1942.
- FABRE Emilie, *La Comédie-Française. Histoire d'une société de comédiens à travers les siècles (des origines à 1942, histoire et organisation)*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1942.
- GANDILLOT Thierry, PASQUIER Jean-Erick, *La Comédie-Française en coulisses*, Paris, Plume, 1993.
- GLORIEUX Frédéric, « Un exemple de programmation, les registres de la Comédie-Française (1680-1793) », *Hypothèses* [En ligne], URL : <https://resultats.hypotheses.org/598>
- JOANNIDÉS Alexandre, *Dictionnaire général des pièces et auteurs de la Comédie-Française représentés de 1680 à 1900 sur la scène de la Comédie-Française*, Paris, Plon-Nourrit, 1900.
- JOANNIDÉS Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon, 1911.
- LA GORCE Jérôme de, *Les Menus Plaisirs du Roi (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Pierre Jugie et Jérôme de La Gorce (dir.), Paris, PUPS, 2013.
- LANCASTER Henry Carrington, « Mémoire de plusieurs décorations qui serve aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673 », *Le Mémoire de Laurent Mahelot, Michel Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1920.
- LANCASTER Henry Garrigton, *Part V Recapitulation 1610-1700*, New York, Gordian Press, 1966.
- LYONNET Henry, *Dictionnaire des Comédiens-Français (ceux d'hier)*, Genève, Paris, Jorel, 1900.
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Tome 1, Paris, Champion, 2006.
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Tome 2, Paris, Champion, 2010.
- MAZOUER Charles, *Le Théâtre français de l'âge classique*, Tome 3, Paris, Champion, 2014.
- MIQUEL Jean-Pierre, *La Ruche : mythes et réalités de la Comédie-Française*, Arles, Actes-Sud, 2002.
- POIRSON Martial, « “Souffler n'est pas jouer” : Pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850) », *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, éd. Pierre Frantz et Mara Fazio, Desjonquères, 2010.

- ROUSSEL Florence, France THIERARD, *Chère Comédie-Française*, Paris, Hachette, 2003.
- SEREYS Jacques, *Regards secrets sur la Comédie-Française*, Arles, Duncan/Actes-Sud, 1997.
- THIERRY Edouard, *Archives de la Comédie-française : Registre De La Grange (1658-1685)*, Paris, Jules Claye, 1876.
- TIERCHANT Hélène, Gérard WATELET, *La Grande histoire de la Comédie-Française*, Paris, SW Télémaque, 2011.
- VALMY-BAYSSE Jean, *Naissance et vie de la Comédie-Française. Histoire anecdotique et critique du Théâtre-Français*, Paris, Floury, 1945.
- VERNANT Jean-Pierre, *Œuvres I*, Paris, Seuil, 2007.
- Spectacles et scènes du XVIIe siècle*
- AUGET Roland, *Fêtes et spectacles populaires*, Paris, Flammarion, 1974.
- BEAUSSANT Philippe, BOUCHENOT-DECHIN Patricia, *Les Plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996.
- BOQUET Guy, « Les Comédiens Italiens à Paris au temps de Louis XIV », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, Paris, Belin, 1979.
- CAMPARDON Emile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles; documents inédits recueillis aux archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1880.
- CASTELLUCCIO Stéphane, *Les Carrousels en France du XVIe au XVIIIe siècle*, L'insulaire, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2002.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet occidental, Naissance et métamorphose, XVIe-XXe siècles*, Paris, Desjonquères, 1995.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672, Mises en scène*, Centre national de la danse, Paris, Éditions Picard, 2005.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet de cour au XVIIe siècle*, Genève, Minkoff, 1987.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet occidental, Naissance et métamorphose, XVIe-XXe siècles*, Paris, Desjonquères, 1995.
- GAMBELLI Delia, *Arlechino a Parigi, Dall'Inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.
- GRUBER Alain-Charles, *Les Grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XIV*, Genève, Droz, 1972.
- HOURCADE Philippe, *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris, Desjonquères, 2002.
- KAHANE Martine, *Voyages d'opéra*, Paris, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, 1993.
- LA GORCE Jérôme de, *Féeries d'opéra : Décors, machines et costumes en France, 1645-1765*, Paris, Éditions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, 1997.

- MARTIN Isabelle, *Le Théâtre de la Foire, Des tréteaux aux boulevard*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.
- PERRIN Jean-François, POIRSON Martial (dir.), *Les scènes de l'enchantement*, Paris, Desjonquères, 2011.
- POURADIER Maud, «Comédie-Française, Opéra, Opéra-comique : entre co-répertoires et contre-répertoires», *L'Opéra de Paris, La Comédie-Française, L'Opéra-comique : approches comparées (1672-2010)*, 2012.
- ROCHE Daniel, *Les Écuries royales du XVIe au XVIIIe siècle*, Association pour l'académie d'art équestre de Versailles-Château de Versailles, Versailles, 1998.
- SERRE Solveig, *L'Opéra de Paris, La Comédie-Française et l'Opéra-Comique, Approches comparées (1669-2010)*, CHAOUICHE Sabine, HERLIN Denis, SERRE Solveig (dir.), Paris, École nationale des Chartes, 2012.
- TESSIER André, «Les carrousels de 1685 et 1686 et les estampes au trait de Jean Berain », *L'Amateur d'estampes*, Tome 3, n°5, octobre 1924.
- Ouvrages sur le costume de théâtre*
- DOUMERGUE Didier, « Distance antique et réalité scénique en 1646 : les véritables habits “à la romaine” dans *Le véritable Saint Genest* », *Littératures classiques*, VERDIER Anne (dir.), n°63, 2007.
- HUTHWOHL Joël, *Comédiens & Costumes des Lumières*, Miniatures de Fesch et Whirsker, Moulins, Centre national du costume de scène, 2011.
- KAHANE Martine, *Costumes des Mille et une nuits*, Centre national du costume de scène, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Éditions Bleu autour, 2008.
- LELOIR Maurice, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes : des origines à nos jours*, Paris, Gründ, 2012.
- POIRSON Martial, « Le costume exotique ou “l'invention” théâtrale de l'altérité », *Théâtre de Chamfort*, Vijon, Lampsaque, 2009.
- SANJUAN Agathe, *L'Art du Costume à la Comédie-Française*, Moulins, Centre National du Costume de Scène de Moulins, 2011.
- VERDIER Anne, *Art et usages du costume de scène*, Vijon, Lampsaque, 2007.
- VERDIER Anne, « Les costumes d'Esther ou le retour au désordre », *Conversations entre les Muses*, DOUMERGUE Didier, SABOURIN Lise (dir.), Nancy, PUN, 2006.
- VERDIER Anne, *Le Costume de scène, objet de recherche*, Vijon, Lampsaque, 2014.
- VERDIER Anne, « Distance antique et réalité scénique en 1646 : les véritables habits « à la romaine » dans "Le véritable Saint Genest", *Littératures classiques*, 63, DOUMERGUE Didier (dir.), Paris, Armand Colin, 2007.
- VERDIER Anne, *Histoire et poétique de l'habit de théâtre en France au XVIIe siècle*, Vijon, Lampsaque, 2006.

Ouvrages sur l'Orient, l'Autre, le voyage

Études historiques et politiques sur l'Orient

AHMED Syed Z., *The Zenith of an Empire : The Glory of the Suleiman the Magnificent and the Law Giver*, Trumbull, A.E.R. Publications, 2001.

ALBIS Cécile d', « L'Écho d'un événement international : les thématiques des textes qui circulent au moment du second siège de Vienne (1683) », *Revue de l'Institut Français d'Histoire en Allemagne*, [En ligne], 5 | 2013, URL : <https://journals.openedition.org/ifha/7351>

AUBIN Jean, *L'Orient : Concept et images, Civilisations*, n°15, 15e colloque de l'Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne, Paris, PUPS, 28 février 1987.

BACQE-GRAMMONT Jean-Louis, HITZEL Frédéric, KUNERALP Sinan, *Représentants permanents de France en Turquie*, Istanbul, ISIS, 1991.

BÉLY Lucien, *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV*, Paris, Fayard, 1990.

BRAUDEL Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Tome 2, Paris, Armand Colin, 1990.

CARNOY Dominique, *Représentations de l'Islam dans la France du XVIIe siècle. La ville des tentations*, Paris, L'Harmattan, 1998.

CLOT André, *Soliman le Magnifique*, Paris, Fayard, 1992.

DAKHLIA Jocelyne, *Lingua franca. Histoire d'une langue métisse en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2008.

DUPARC Pierre, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France depuis les traités de Westphalie jusqu'à la Révolution française*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1969.

FONTENAY Michel, « L'Empire ottoman et le risque corsaire au XVIIe siècle », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, 1985, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1985_num_32_2_1315

FONTENAY Michel, *La Méditerranée entre la Croix et le Croissant : navigation, commerce, course et piraterie, XVIe-XIXe siècle*, Paris, Garnier, 2010.

ITZKOWITZ Norman, *Ottoman Empire and Islamic Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

JACQ-HERGOUALC'H Michel, « La France et le Siam de 1680 à 1685. Histoire d'un échec », *Outre-Mers. Revue d'histoire*, n°308, 1995, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1995_num_82_308_3340

KELLER Marcus, « The Architectural Setting of "Empire" : The English Experience of Ottoman Spectacle in the Late Seventeenth Century and Its Consequences », *The Dialectics of Early Modern Orientalism*, IRIGOYEN-GARCIA Javier, KELLER Marcus (dir.), Londres, Palgrave Macmillan, 2018.

LANDRY-DERON Isabelle, « Les Mathématiciens envoyés en Chine par Louis XIV en 1685 », *Archive for History of Exact Sciences*, Tome 55, Universiteit Utrecht, Springer Verlag, 2001.

- LEWIS Bernard, *Istanbul et la civilisation ottomane*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1990.
- LUGAN Bernard, *Histoire de l'Afrique du Nord : Égypte, Libye, Tunisie, Algérie, Maroc : des origines à nos jours*, Monaco, Éditions du Rocher, 2016.
- MANTRAN Robert, *Istanbul au siècle de Soliman le Magnifique*, Paris, Hachette, 2008.
- MATAR Nabil, *Europe through Arab eyes, 1578-1727*, New York, Columbia University Press, 2009.
- MORINEAU Michel, « Le défi indien, XVIIe et XVIIIe siècles », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, n°82, 1991.
- NEKROUF Younes, *Une amitié orageuse : Moulay Ismaïl et Louis XIV*, Paris, Albin Michel, 1987.
- RAMBAUD Alfred, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France*, Tome 1, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1890.
- SAÏD Edward W, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2015.
- SARMANT Thierry, « Les Turcs font merveilles » : Louvois, observateur de l'Europe centrale et orientale (1679-1691), *XVIIe siècle*, n°229, 2005.
- SOLNON Jean-François, *L'Empire ottoman et l'Europe : XIVe-XXe siècle*, Paris, Perrin, 2017.
- THOMASSY Raymond, *La Question d'Orient sous Louis XIV*, Paris, Vaton, 1846.
- TINGUELY Frédéric, « La peur du Turc (XVIe-XVIIIe siècle) », *Travaux de littérature, Les Grandes peurs*, 2. *L'autre*, Genève, Droz, 2004.
- VANDAL Albert, *L'Odyssée d'un ambassadeur. Les voyages du marquis de Nointel (1670-1680)*, Paris, Plon, 1900.
- VERGE Charles, « Louis XIV et l'Égypte », extrait du compte-rendu de l'Académie des Sciences morales et politiques, Paris, Durand, 1889.
- WITTFOGEL Karl August, *Le Despotisme oriental : étude comparative du pouvoir total*, traduit de l'anglais par Micheline Pouteau, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

Etudes sur les représentations de l'Orient

- AAMMARI Lahoucine, « Discursive and Cultural Encounters in Ahmad bin Qasim Al-Hajari's Ambassadorial Travel Narrative, Kitab Nasir Adin ala alqawm al-kafirin », *Athens Journal of Mediterranean Studies*, Tome 4, Issue 1, janvier 2018.
- AYME Olivia, « Le Dialogue de Genes et d'Algers de G. P. Marana, outil de propagande au service de l'hégémonie française en Méditerranée », *Cahiers de la Méditerranée*, 2013, [En ligne], URL : <https://journals.openedition.org/cdlm/6846>
- BABY Hélène, EMELINA Jean, *Racine et la Méditerranée : soleil et mer, Neptune et Apollon*, Actes du colloque international de Nice des 19-20 mai 1999, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999.

BACCAR Alya, « La Fontaine et l'Orient : réception, réécriture, représentation », *Actes de Tunis*, 28-29 avril 1995, faculté de lettres de Tunis la Manouba, Edition Alia Baccar, Paris ; Seattle ; Tübingen : Papers on French seventeenth century literature, 1996.

BAGHDIA NTZ MCCABE Ina, *Orientalism in Early Modern France*, Oxford, Berg, 2008.

BAHIER-PORTE Christelle, « Les notes dans les premiers contes orientaux », [En ligne], *Féeries*, n°2, 2005. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/106>

BARTHE Pascale, « Oriens theatralis : la France dans le miroir de *La Soltane* de Gabriel Bounin », *Studies in Early Modern France*, Tome 13, *Spectacle*, BIRBERICK Anne L. et GANIM Russel J., (dir.), Charlottesville, Rookwood Press, 2010.

BASCH Sophie, « “Alla turca” ou la question de l'Orient », *Romantisme*, n°131, 2006/1, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2006-1-page-39.htm>

BEHDAD Ali, « The Oriental(ist) Encounter : The Politics of "turquerie", Molière, L'Esprit Créateur », Tome 32, n°3, *Early Orientalisms*, Fall, 1992.

BÉLY Lucien, *Turcs et turqueries XVIe-XVIIIe siècles*, actes du colloque annuel de l'Association des historiens modernistes des universités françaises, Paris, PUPS, 2009.

BEUCHAT Robin, « Orient et ornement : une autre approche de l'exotisme », *Image et voyage, De la Méditerranée aux Indes*, GUYON Loïc P., REQUEMORA-GROS (dir.), Paris, PUP, 2012.

BIET Christian, « Le Maure et le mahométisme », *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France : XVIe-XVIIe*, BIET Christian (dir.), BOUTEILLE-MEISTER Charlotte, CAVAILLE Fabien, CHEVALLIER Sybille, Paris, Laffont, 2006.

BIET Christian, « Mithridate, ou l'exercice de l'ambiguïté : “Que pouvait la valeur dans ce trouble funeste ?” », *La Rochefoucauld, Mithridate, frères et sœurs, les Muses sœurs*, Actes du 29e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century French Literature, CARLIN Claire (dir.), Tübingen, Claire Carlin, 1998.

BIET Christian, « Les miroirs de la Sublime Porte. Reflets et distorsions de l'image de Constantinople dans le théâtre du XVIIe siècle », NISSIM Liana et RIVA Silva, (dir.), *Sauver Byzance de la barbarie du monde*, Milan, Cisalpino, 2004.

BOORSTIN Daniel, *Les Découvreurs*, Paris, Seghers, 1986.

CHARNAY Jean-Claude, *Les Contre-Orientés ou comment représenter l'autre selon moi*, Paris, Edition Sindbad, 1980.

CHARNAY Jean-Claude, «L'Orient : Concept et images», *Civilisation*, n°15, 15e colloque de l'Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne, PUPS, Paris, 1987.

CHATAIGNIER David, « Représentation de la tyrannie dans les tragédies à sujet turc du Grand Siècle français », *Journée d'études « Théâtre et politique » (XVIIe-XXIe)*, juin 2005, [En ligne], URL : https://lettres.sorbonne-universite.fr/sites/default/files/media/2020-01/crht_david_chataignier_representation_de_la_tyrannie_dans_les_tragedies_a_sujet_turc_du_grand_siecle_francais-2.pdf

CONROY Jane, « Figures de Mithridate, 1580-1680 : l'Orient redoutable », *Travaux de littérature, Les Grandes peurs, 2. L'autre*, publié par l'Adirel, Genève, Droz, 2003.

DARMAGNAC Christine, « Le Tazieh », *Les Cahiers de l'Orient*, 2008/2, n° 90.

- DESMET-GREGOIRE Hélène, *Le Divan magique : L'Orient turc en France au XVIII^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- DEW Nicholas, *Orientalism in Louis XIV's France*, Oxford, Oxford Historical Monographs, 2009.
- DUBU Jean, « Bajazet : “ Serrail ” et transgression », *Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*, Rencontres de Marseille, Université de Provence, RONZEAUD Pierre (dir.), Paris, C.M.R., 1986.
- DUPRAT Anne (dir.), *Orient baroque / Orient classique. Variations du motif oriental dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Bouchène, 2010.
- DUPRAT Anne, PICHEROT Emilie (dir.), *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, PUPS, 2008.
- DUPRAT Anne, « Scènes de sérail : la construction d'une Barbarie théâtrale et romanesque au XVII^e », *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, DUPRAT Anne, PICHEROT Emilie (dir.), Paris, PUPS, 2008.
- ELBAZ Robert, MARTIN Isabelle, *Jean Racine et l'Orient*, Actes d'un colloque international tenu a l'Université de Haifa, 14-16 avril 1999, Tübingen, G. Narr Verlag, 2003.
- EMELINA Jean, « Comique et géographie au XVII^e siècle », *Les Provinciaux sous Louis XIV*, C.M.R. 17, colloque 1974, revue Marseille, n° 101, 1975.
- EMELINA Jean, « La Géographie tragique : espace et monde extérieur », *Seventeenth Century French Studies* (G. B.), n°12, 1990.
- EMELINA Jean, « La mer dans la tragédie classique », *Seventeenth Century French Studies*, n°19, 1997.
- EMELINA Jean, « Les Terres lointaines et l'exotisme dans la comédie du XVII^e siècle », *La Découverte de nouveaux mondes : aventures et voyages imaginaires au XVII^e siècle*, RIZZA Cecilia (dir.), Centre Méridional de Recherche sur le XVII^e siècle, Fasano, Schena Editore, 1993.
- ESNAULT Gaston, « L'Orient dans Molière », *Orient et Occident*, n°2 de Février 1922, Paris, Éditions Ernest Leroux, 1922.
- FEUILLEBOIS-PIERUNEK Eve, *Théâtres d'Asie et d'Orient*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012.
- GROSRICHARD Alain, *Structure du Sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979.
- GRUFFAT Sabine, « Bajazet ou les perversités de la médiation », *Présence de Racine*, Actes du colloque du 22 octobre 1999, Tome 16, Lyon, CEDIC, 2000.
- GUYON Loïc P., REQUEMORA-GROS Sylvie (dir.), *Image et voyage, De la Méditerranée aux Indes*, PUP, 2012.
- GUYON Loïc P., REQUEMORA-GROS Sylvie (dir.), *Voyage et Théâtre*, n°21, Paris, PUPS, 2011.
- HARRIGAN Michael, *Veiled Encounters, Representing the Orient in 17th-century French Travel Literature*, Rodopi : Amsterdam, Decitre, 2008.

- HALEVA Beki, « La Relation de voyage de Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi et son impact », *Synergies*, Turquie n° 5, 2012, [En ligne], URL : <https://gerflint.fr/Base/Turquie5/haleva.pdf>
- HARTOG François, *Le Miroir d'Hérodote : essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 2001.
- HEATH Michael, « Introduction », BOUNIN Gabriel, *La Soltane*, Exeter, Exeter University Press, 1977.
- HOOKS bell, « Eating the Other : Desire and resistance », *Black Looks : Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.
- HORCANI Ines, « L'Ailleurs et l'altérité dans la civilisation et la littérature arabes », *L'Ailleurs de l'Autre*, LE BLANC Claudine, WEBER Jacques (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- LAFOND Jean, PICARD Raymond (dir.), *Nouvelles du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1997.
- LAURENS Henry, « L'Orientalisme au XVIIe et XVIIIe siècles », *L'Orient : Concept et images, Civilisations*, n°15, 15e colloque de l'Institut de recherches sur les civilisations de l'occident moderne, Paris, PUPS, 28 février 1987.
- LAUTHELIER-MOURIER Rachel, « Vraies et fausses captives dans le roman et le théâtre de la première moitié du XVIIème siècle », *Captifs en Méditerranée, XVIème-XVIIIème siècles*, MOUREAU François (dir.), PUPS, 2008.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, Paris, Unesco, Gallimard, 1952.
- LOCHERT Véronique, « Le théâtre à l'épreuve du voyage en France et en Angleterre dans la première moitié du XVIIe siècle », *Voyage et Théâtre*, n°21, GUYON Loïc P., REQUEMORA-GROS Sylvie (dir.), Paris, PUPS, 2011.
- LONGINO, Michèle, « Le "Mamamouchi" ou la colonisation de l'imaginaire français par le monde ottoman », *Voyage et Théâtre*, n°21, GUYON Loïc P., REQUEMORA-GROS Sylvie (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011.
- LONGINO Michèle, *Orientalism in French Classical Drama*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.
- LONGINO Michèle, « Politique et théâtre au XVIIe siècle : les Français en Orient et l'exotisme du Cid », *Littérature et exotisme, XVIe-XVIIIe siècle*, DE COURCELLES Dominique (dir.), Études et rencontres de L'École de Chartes, Paris, École de Chartes, 1997.
- MARTINO Pierre, *L'Orient dans la littérature française*, Paris, Hachette, 1906.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, « Mamamouchi-Molière, ou les enjeux du signifiant au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, n° 223, 2004/2, [En ligne], URL : <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-2-page-317.htm>
- MOUREAU François, « Égyptiens et Égyptiennes à la Cour et à la Ville : la trace gitane sous Louis XIV », *Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'Âge classique*, Paris, PUPS, 2005.
- MOUREAU François, *Le Théâtre des voyages : Une scénographie de l'Âge classique*, Paris, PUPS, 2004.

PIOFFET Marie-Christine, « L'imagerie du sérail dans les histoires galantes du XVIIe siècle », *Figures de l'Orient*, BERNIER Marc-André, *Tangence*, n°65, 2001, [En ligne], URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2001-n65-tce604/008225ar.pdf>

POUILLON François, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, IISMM Karthala, 2008.

RACAULT Jean-Michel, « Insularité, théâtralité et pouvoir », *Le Cabinet de curiosités : mélanges offerts à Claude Wanquet*, COUELLE Colombe, Paris, L'Harmattan, 2000.

REQUEMORA-GROS Sylvie, « Les Turqueries : problème de définition d'une vogue théâtrale en mode mineur », *Littératures classiques*, Tome 51, 2004.

ROCHE Daniel, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003.

RONZEAUD Pierre, *Jean Racine et l'Orient*, Actes du colloque de Haïfa, Tübingen, G. Narr, I. Martin, R. Elbaz, 2003.

RONZEAUD Pierre (dir.), *Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*, Rencontres de Marseille, Université de Provence, 1986, « Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie) », Rencontres de Marseille, Université de Provence, Paris, C.M.R., 1986.

ROUILLARD Clarence Dana, *The Turk in French History, Thought and Litterature (1520-1660)*, Paris, Boivin, 1941.

SPIELMANN Guy, « Voyager au théâtre sous l'Ancien Régime, Problèmes dramatiques et solutions techniques », *Image et voyage, De la Méditerranée aux Indes*, GUYON Loïc P., REQUEMORA-GROS Sylvie (dir.), Paris, PUP, 2012.

SPIELMANN Guy, « Voyages dans un fauteuil : mises en scène de l'exotisme au théâtre et sur les cartes géographiques (XVIe-XVIIIe siècles) », *Voyage et Théâtre*, n°21, GUYON Loïc P., REQUEMORA-GROS Sylvie (dir.), Paris, PUPS, 2011.

SZABARI Antonia, « The Crescent Moon and the Orb. Political Allegory and Cosmographic Detour in Gabriel Bounin's *La Soltane* », *French Forum*, Tome 40, n°2-3, 2015.

TARLING Nicholas, *Orientalism and the operatic world*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2015.

TURBET-DELOF Guy, *Afrique barbaresque dans la littérature française aux XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Droz, 1973.

VOVARD André, *Les Turqueries dans la littérature française : le cycle barbaresque*, Toulouse, Edouard Privat, 1959.

Absolutisme et représentations du pouvoir de Louis XIV

ANTOINE Michel, *Le Cœur de l'État : Surintendance, contrôle général et intendance des finances, 1552-1791*, Paris, Fayard, 2003.

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

- APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- ASARO Gabriella, « Le roi danse : Louis XIV et la mise en scène du pouvoir absolu », *Histoire par l'image*, 2013, [En ligne], URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/roi-danse-louis-xiv-mise-scene-pouvoir-absolu>
- BARBEY Jean, *Être roi. Le Roi et son gouvernement en France de Clovis à Louis XVI*, Paris, Fayard, 1992.
- BÉLY Lucien, *Dictionnaire Louis XIV*, Paris, Laffont, 2015.
- BERCE Yves-Marie, *Le Roi caché, Sauveurs et imposteurs, Mythes politiques populaires dans l'Europe moderne*, Paris, Fayard, 1990.
- BOITEL Isaure, *L'Image noire de Louis XIV : Provinces-Unies, Angleterre (1668-1715)*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2016.
- BONNET Pierre, « La “Monarchie Universelle” de Louis XIV : une notion clé de la pensée politique, de Campanella à Montesquieu », *Littératures classiques*, n°76, mars 2011.
- BOUCHET Louis-François du, *Mémoires du Marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV*, publiés par le Comte de Cosnac et Arthur Bertrand, Tome 1 : Septembre 1681 - Décembre 1686, Paris, Hachette, 1882.
- BURKE Peter, *The Fabrication of Louis XIV*, Yale, Yale University Press, 1992.
- CAPEFIGUE Jean-Baptiste, *Louis XIV, son gouvernement et ses relations diplomatiques avec l'Europe*, Tome 2, Bruxelles, Gregoir et Wouters, 1842.
- COLLAS Emile, *La Belle-fille de Louis XIV*, Paris, Emile Paul frères, 1920.
- COURCILLON Philippe de, marquis de Dangeau, *Abrégé des Mémoires ou Journal du Marquis de Dangeau*, Tome 1: 1684-1694, Paris, Treuttel et Würtz, 1817.
- DA VINHA Mathieu, MARAL Alexandre, MILOVANOVIC Nicholas, *Louis XIV, l'image et le mythe*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- DUPRAT Annie, *Le Roi décapité, Essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Cerf, 1992.
- DUPRAT Annie, *Les Rois de papier, la caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin, 2002.
- ELLENIUS Allan, *Iconographie, propagande et légitimation*, « Les origines de l'État moderne en Europe », BLOCKMANS Wim, GENET Jean-Philippe (dir.), Paris, PUF, 2001.
- FOLLAIN Antoine, *Contrôler et punir, Les agents du pouvoir, XVe-XVIIIe*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015.
- GIESEY Ralph, *Le Roi ne meurt jamais*, Paris, Flammarion, 1987.
- HAZARD Paul, *La Crise de la conscience européenne*, Paris, Hachette, 1994.
- JOUTARD Philippe, *La Révocation de l'Édit de Nantes ou les faiblesses d'un État*, Paris, Gallimard, 2018.
- KANTOROWICZ Ernst, *Les Deux corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989.

- KANTOROWICZ Ernst, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957.
- LACROIX Paul, *XVIIème siècle. Institutions, usages et costumes. France, 1590-1700*, Paris, Firmin-Didot, 1880.
- LAPORTA Kathrina Ann, *Striking the King's Two Bodies : The Aesthetics and Politics of Late Seventeenth-Century. Anti-Monarchical Pamphlet Literature in France (1667-1714)*, sous la direction d'Henriette Goldwyn, New York University, 2014.
- MARIN Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981. MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.
- NEVEUX Jean-Baptiste, « Madame de Maintenon vue par les historiens allemands », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 10-11, *Autour de Françoise d'Aubigné Marquise de Maintenon*, Tome 1, Actes des Journées de Niort 23-25 mai 1996, sous la direction de Alain Niderst, 1999, [En ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/albin_1154-5852_1999_num_10_1_1410
- NEWTON William-Ritchey, *L'Espace du roi : la cour de France au château de Versailles, 1682-1789*, Paris, Fayard, 2000.
- RONZEAUD Pierre, « Modifications de l'image du Roi en situation intertextuelle polémique (1670-1685) », *L'image du Souverain*, Paris, Klincksieck, 1985.
- SABATIER Gérard, *Le Prince et les arts. Stratégies figuratives de la monarchie française de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Champ-Vallon, 2010.
- SARMANT Thierry, *Louis XIV, Homme et roi*, Paris, Tallandier, 2014.
- SOLNON Jean-François, *Versailles*, Lonrai, Éditions du Rocher, 1997.
- STRIEN-CHARDONNEAU Madeleine van, *Madame de Maintenon, sa personne et son œuvre dans les périodiques de Hollande (francophones et néerlandophones) au XVIIIe siècle*, Presse universitaire de Rennes, 2012, [En ligne], URL : <https://books.openedition.org/pur/56692?lang=fr>
- Ouvrages généraux**
- BARTHES Roland, « Réflexions sur un manuel », *Œuvres complètes*, Tome 2, Paris, Eric Marty, 1993.
- BASCHET Jérôme, *La Civilisation féodale, De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2006.
- BATTISTINI Olivier, POLI Jean-Dominique, RONZEAUD Pierre, VINCENSUNI Jean-Jacques, (dir.), *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Paris, Laffont, 2011.
- BAXANDALL Michaël, « L'œil du Quattrocento », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Tome 40, Sociologie de l'œil, novembre 1981.
- BEUGNOT Bernard, « Œdipe et le Sphinx. Des clefs », *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, FUMAROLI Marc (dir.), Genève, Droz, Fumaroli, 1982.

- CAILLOIS Roger, Préface de MONTESQUIEU, *Œuvres complètes*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1985.
- CHARAUDEAU Patrick, *Le Discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005.
- CHARAUDEAU Patrick, « Les Stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux », *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, BOYER Henri (dir.), Paris, L'Harmattan, 2007.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, [En ligne], URL : <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr/>
- FOUCAULT Michel, *Philosophie. Anthologie*, Paris, Gallimard, 2004.
- FREUD Sigmund, « Animisme, magie et toute-puissance de la pensée », *Totem et tabou, Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2015.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985
- FREUD Sigmund, « Personnages psychopathiques à la scène », *Résultats, Idées, Problèmes*, Tome 1, Paris, PUF, 1991.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992..
- HUGO Victor, « Ruy Blas », *Œuvres complètes*, Paris, J. Hetzel, A. Quantin, 1885.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, Paris, Seuil, 1992.
- LIICEANU Gabriel, *De la limite, petit traité à l'usage des orgueilleux*, Paris, Éditions Michalon, 1997.
- PASTOUREAU Michel, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017.
- PEIGNOT Gabriel, *Essai historique sur la liberté d'écrire chez les anciens et au Moyen âge*, Paris, Crapelet, 1832.
- PERA-GUILLOT Valérie, *Le Regard et ses objets dérivés*, publié sur le site de l'UFORCA, pour l'université populaire Jacques-Lacan, [En ligne], URL : <https://www.lacan-universite.fr/le-regard-et-ses-objets-derives/>
- PERRIN Jean-François, « L'invention d'un genre littéraire au XVIIIe siècle », *Féeries*, 2, 2005, [En ligne], URL : <https://journals.openedition.org/feeries/101>
- PICARD Raymond, *Nouvelles du XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1997.
- RADIN Paul, *The Trickster : A Study in Native American Mythology*, New York, Schocken Books, 1956.
- RANCIERE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- STALLYBRASS Peter, WHITE Allon, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University, 1986.

WAJCMAN Gérard, « Œil de guerre », *La Psychanalyse à l'épreuve de la guerre*, Paris, Berg international, 2015.

WILLETTE Luc Bilhl, *Des tavernes aux bistrots : histoire des cafés*, Lausanne, L'Age d'homme, 1997.

Annexes

Index des titres des pièces le plus souvent citées

A

Alcibiade

48, 212, 213, 216, 217, 222, 224, 265, 354, 374, 375, 386, 389, 398, 400, 424, 427, 447, 448, 534, 537, 542, 567, 678, 683, 730

Alexandre

45, 46, 48, 182, 213, 219, 222, 264, 273, 274, 275, 324, 341, 353, 354, 355, 365, 383, 395, 398, 418, 436, 437, 443, 486, 487, 496, 504, 534, 539, 540, 541, 542, 544, 545, 563, 576, 580, 675, 687, 730, 744

Aristobule

48, 49, 222, 224, 353, 570, 730, 744

Artaxerce

48, 212, 216, 222, 223, 354, 358, 366, 372, 386, 392, 393, 402, 404, 405, 444, 447, 448, 496, 498, 534, 537, 542, 550, 565, 567, 570, 576, 607, 660, 683, 730, 739, 740

Aspar

48, 49, 125, 161, 205, 207, 265, 353, 567, 570, 730

Astrate, roi de Tyr

48, 212, 225, 353, 354, 359, 360, 364, 373, 374, 388, 390, 395, 401, 406, 492, 534, 541, 558, 567, 608, 629, 653, 656, 665, 675, 676, 678, 679, 683, 684, 731

Attila, roi des Huns

48, 396, 401, 418, 503, 535, 536, 542, 543, 576, 669, 670

B

Bajazet

22, 23, 47, 49, 50, 52, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 98, 99, 185, 188, 191, 192, 193, 194, 195, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 221, 225, 264, 266, 268, 278, 285, 286, 287, 288, 289, 292, 295, 296, 306,

309, 311, 313, 315, 317, 329, 334, 354, 357, 359, 364, 367, 372, 373, 376, 379, 380, 383, 386, 390, 392, 394, 400, 401, 406, 428, 438, 447, 468, 474, 486, 487, 488, 489, 490, 495, 496, 498, 501, 502, 503, 504, 505, 534, 535, 538, 545, 565, 567, 602, 603, 604, 605, 611, 617, 620, 631, 653, 661, 664, 669, 672, 679, 684, 690, 694, 731, 737, 738, 739, 740, 744, 745, 746

Bérénice

48, 161, 191, 194, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 353, 354, 369, 383, 395, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 457, 466, 467, 489, 731, 737, 738, 740, 742, 744, 745

Le Bourgeois gentilhomme

47, 48, 50, 52, 98, 110, 125, 147, 188, 189, 190, 191, 208, 212, 213, 215, 216, 217, 221, 225, 247, 249, 250, 252, 253, 265, 266, 278, 290, 294, 329, 342, 345, 353, 428, 475, 477, 480, 488, 501, 505, 506, 509, 513, 529, 592, 599, 631, 657, 689, 693

C

Le Cid

47, 125, 206, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 221, 223, 225, 261, 264, 265, 283, 352, 353, 355, 356, 357, 378, 501, 510, 511, 514, 534, 583, 625, 631, 689, 732

Cléopâtre

48, 212, 213, 215, 216, 217, 222, 225, 270, 297, 298, 309, 311, 335, 353, 354, 360, 361, 369, 371, 382, 383, 398, 400, 401, 405, 422, 449, 453, 454, 455, 457, 466, 531, 534, 547, 548, 558, 560, 565, 612, 628, 629, 665, 667, 668, 670, 732, 739, 740, 744, 745, 746

E

L'Étourdi

47, 134, 212, 217, 221, 225, 275, 276, 289, 319, 321, 343, 348, 353, 398, 465, 482, 486, 509, 567, 605, 608, 609, 658, 659, 664

F

La Fausse Turquie

47, 51, 212, 265, 276, 317, 320, 321, 329, 337, 342, 343, 346, 354, 356, 358, 366, 369, 394, 419, 477, 491, 493, 506, 524, 537, 538, 566, 585, 587, 611, 613, 629, 663, 693, 696

Les Fourberies de Scapin

47, 212, 213, 215, 223, 225, 275, 342, 346, 348, 353, 479, 567, 609, 612, 658, 738

H

Héraclius

48, 205, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 221, 225, 264, 307, 317, 353, 354, 359, 362, 387, 390, 391, 392, 394, 401, 406, 567, 607, 608, 610, 641, 653, 662, 664, 678, 679, 680, 681, 684, 733, 738, 740, 742, 744, 745, 746

M

Mariane

48, 212, 215, 221, 264, 267, 297, 353, 354, 359, 360, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 394, 402, 416, 447, 541, 544, 546, 558, 562, 567, 586, 665, 677, 679, 733, 737, 739, 740, 742, 746

Mithridate

46, 47, 184, 191, 194, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 225, 269, 282, 318, 327, 357, 358, 365, 368, 377, 379, 383, 384, 385, 387, 388, 398, 399, 402, 404, 417, 422, 439, 454, 495, 496, 501, 523, 534, 536, 537, 541, 542, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 567, 574, 575, 576, 580, 581, 583, 584, 607, 653, 660, 679, 692, 696, 733, 737, 738, 739, 740, 742, 744, 745, 746

La Mort de Pompée

48, 212, 217, 218, 264, 324, 354, 363, 371, 405, 453, 458, 460, 491, 531, 567, 581, 612, 665, 669, 673, 738, 742, 744, 745, 746

N

Nicomède

26, 48, 212, 213, 215, 224, 264, 307, 354, 359, 360, 377, 379, 388, 398, 403, 460, 498, 542, 580, 581, 661, 662, 672, 678, 679, 680, 682, 734, 738, 744, 745, 746

P

Le Parasite

47, 215, 275, 276, 321, 342, 353, 369, 506, 514, 584, 587, 608, 663, 738

Phraate

48, 49, 156, 216, 217, 353, 534, 567, 568, 569, 570, 575, 688, 734

Polyeucte

48, 149, 210, 212, 213, 215, 217, 221, 264, 308, 309, 354, 365, 366, 369, 383, 386, 387, 398, 455, 456, 457, 458, 532, 593, 645, 646, 664, 670, 671, 680, 682, 734, 737, 738, 740, 742, 744, 745

Pyrame et Thisbée

48, 212, 225, 264, 269, 270, 271, 317, 318, 353, 354, 355, 359, 360, 361, 366, 372, 379, 383, 392, 398, 400, 418, 455, 567, 661, 672, 676, 679, 702, 735, 738, 743, 744

R

Rodogune

48, 191, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 225, 264, 297, 307, 308, 311, 354, 355, 359, 360, 361, 362, 367, 378, 381, 383, 398, 400, 401, 455, 497, 548, 558, 565, 567, 586, 596, 607, 628, 653, 660, 676, 735, 737, 738, 740, 742, 745, 746

La Rue Saint-Denis

47, 222, 223, 263, 275, 321, 353, 369, 395, 482, 491, 509, 653, 664

S

Le Sicilien

47, 212, 217, 221, 225, 319, 351, 352, 353, 398, 476, 485, 567, 605, 655, 657, 663, 738

Soliman

47, 51, 194, 205, 207, 208, 212, 213, 214, 215, 221, 265, 329, 347, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 376, 377, 378, 383, 398, 399, 402, 403, 404, 447, 451, 504, 534, 535, 536, 542, 549, 550, 553, 554, 566, 567, 613, 659, 660, 668, 735, 736, 738, 746

V

La Vraie Didon

48, 212, 267, 353, 398, 400, 402, 653

Z

Zaïde

47, 51, 205, 207, 208, 212, 215, 221, 235, 265, 270, 321, 322, 323, 329, 347, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 366, 367, 369, 377, 378, 384, 388, 390, 393, 399, 404, 407, 498, 535, 539, 542, 554, 555, 563, 564, 609, 610, 611, 628, 629, 638, 664, 683, 693, 736, 73

Résumé des pièces le plus souvent citées

Alcibiade

Auteur : Jean Galbert de Campistron

Année : 1685

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous sont Perses sauf Alcibiade, Grec

Résumé : Alcibiade, Grec exilé et accueilli par Artaxerce, a décidé de faire retraite loin de la cour, pour se tenir loin de ses dangers et éviter Palmis dont il est amoureux. Le roi se méfie de lui et veut qu'il épouse Artémise pour s'assurer de sa fidélité. Cette dernière apprend la nouvelle avec enthousiasme à Palmis qui refuse de céder Alcibiade à sa rivale. Une ambassade grecque réclame la tête de l'exilé : face au refus d'épouser Artémise et de combattre, Artaxerce menace de livrer son protégé. Alcibiade tente de s'expliquer mais est rejeté par l'une et l'autre sœur. Quand elles changent d'avis, il est déjà trop tard : Alcibiade est blessé à mort.

Alexandre le Grand

Auteur : Jean Racine

Année : 1665

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Porus et Taxile ; Cléofile et Axiane

Résumé : Alexandre, empereur victorieux, menace les royaumes de Taxile et Porus, deux rois indiens. Le premier recherche l'alliance avec le Macédonien, l'autre refuse et préfère le combattre. Axiane aime le courageux Porus et rejette son autre prétendant, Taxile. Alexandre, absent jusqu'au troisième acte, est quant à lui amoureux de Cléofile, la sœur de Taxile. Il fait prisonnier Porus mais ne le tue pas. Porus s'évade et combat Taxile à mort. Il est grâcié par Alexandre qui lui donne Axiane en mariage.

Aristobule (non publié)

Auteur : Abbé Gaspard Abeille

Année : 1685

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : ?

Résumé : ?

Artaxerce

Auteur : Claude Boyer

Année : 1682

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Le roi Artaxerce veut se choisir un héritier mais hésite entre ses deux fils, Darius et Ariarathe. Tiribaze, son conseiller, le manipule pour le convaincre de donner sa fille, Nitocris, à Darius. Ce dernier aime Aspasia, tout comme le roi. Artaxerce lui remet le sceptre en lui imposant le mariage avec Nitocris mais Darius refuse et demande la main d'Aspasia au roi, qui la charge de choisir entre eux deux : quand elle choisit Darius, le conflit éclat, alimenté par Tiribaze qui voit l'occasion de prendre le pouvoir. Darius est arrêté mais le roi ne peut le châtier. Aspasia accepte de se marier avec lui pour sauver Darius, mais on apprend alors qu'il a été assassiné par Tirabaze, fou de rage, qui est ensuite tué. Nitocris ne survit pas à la mort de son père. Le roi ne renonce pas au mariage avec Aspasia, qui réclame de mourir.

Aspar (non publié)

Auteur : Bernard le Bouyer de Fontenelle

Année : 1680

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : ?

Résumé : L'intrigue était construite autour d'une conspiration contre l'empereur Léon qui succéda à Marcien en 457.

Astrate, roi de Tyr

Auteur : Philippe Quinault

Année : 1664

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Élise, ayant hérité de la couronne que son père avait usurpée, doit épouser Agénor, un parent, mais repousse le mariage car elle aime Astrate. Ce dernier, qui se croit le fils de Sichée, n'ose espérer que son amour soit réciproque mais la reine accepte ses hommages. Agénor s'oppose à cette alliance mais finit par être arrêté. Un complot menace Élise, et Astrate, légitime roi de Tyr, refuse de combattre celle qu'il aime. Alors qu'il espère sauver Élise par le mariage, Astrate apprend qu'elle s'est empoisonnée.

Bajazet

Auteur : Jean Racine

Année : 1672

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Le sultan Amurat est absent. Sa favorite Roxane tente de convaincre Bajazet de l'épouser pour prendre la place de son frère. Mais Bajazet aime Atalide. Jalouse, Roxane finit par sacrifier Bajazet en le laissant mourir des coups d'un serviteur d'Amurat.

Bérénice

Auteur : Jean Racine

Année : 1670

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Bérénice, Antiochus (roi de Commagène)

Résumé : Titus aime Bérénice mais Rome ne peut accepter l'alliance avec cette reine étrangère. Bérénice aime Titus, mais elle sent que son amant la rejette. Antiochus aime Bérénice et s'apprête à repartir pour l'Est afin de s'éloigner de cet amour impossible. Après bien des soupirs, les trois personnages décident de continuer à vivre, séparés.

Bourgeois gentilhomme (Le)

Auteur : Molière

Année : 1670

Genre : Comédie-ballet

Personnages orientaux : Covielle, Cléonte et leurs complices (qui se font passer pour des Turcs), Monsieur Jourdain ? (devenu Mamamouchi)

Résumé : M. Jourdain imite le mode de vie des nobles pour rattraper sa basse extraction. Il refuse le mariage de sa fille Lucile avec Cléonte, qui n'est pas gentilhomme. Entre sa femme, sa servante Nicole et celle dont il est amoureux, Dorimène, Jourdain est moqué de toute part. Covielle, le valet de Cléonte, imagine une mascarade turque pour duper Jourdain et obtenir son consentement au mariage.

Cid (Le)

Auteur : Pierre Corneille

Année : 1637

Genre : Tragi-comédie

Personnages orientaux : Maures (évoqués)

Résumé : Rodrigue tue Don Gomès, le père de la femme qui lui est promise, Chimène, pour venger son père, Don Diègue. Prêt à mourir de la main de Chimène, il part combattre les Mores. Sa victoire lui permet de devenir Le Cid et d'obtenir le mariage de la part du roi en récompense.

Cléopâtre

Auteur : Jean de La Chapelle

Année : 1681

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Cléopâtre, Iras, Charmion (confidents de Cléopâtre)

Résumé : Antoine aime Cléopâtre et est aimé en retour mais les Romains ne peuvent accepter cette alliance, d'autant plus que l'empereur est déjà lié à Octavie. Octave déclare la guerre à l'Égypte et à Antoine. Cléopâtre doute de l'amour de ce dernier et craint qu'il retourne auprès d'Octavie, face à la pression de Rome. Les Romains ont vaincu et Antoine est déclaré mort alors qu'il est vivant. Les deux amants se donnent la mort en croyant qu'ils ont perdu leur amour.

Étourdi (L')

Auteur : Molière

Année : 1655

Genre : Comédie

Personnages orientaux : Andrès (cru égyptien), Célie (esclave de Trufaldin, crue égyptienne)

Résumé : Lélie aime Célie mais le père de Lélie le destine à Hippolyte tandis que Trufaldin garde jalousement Célie dans sa maison. Le valet de Mascarille invente une série de stratagèmes qui seront gâchés par l'intervention de Lélie, étourdi et naïf, incapable d'entrer dans la ruse. Célie découvre qu'Andrès, qui voulait l'épouser, est son frère et que Trufaldin est son père. Il obtient de son père et de Trufaldin le mariage avec Célie.

Fausse Turquie (La)

Titre alternatif : *L'École des jaloux / Le Cocu volontaire*

Auteur : Antoine Jacob dit Montfleury

Année : 1663

Genre : Comédie

Personnages orientaux : Gusman (qui se fait passer pour le Grand-Turc) et ses complices déguisés en Turcs

Résumé : Léonor vit au côté d'un mari fou de jalousie, Santillane ; ce dernier refuse la visite de Dom Carlos, gouverneur de Cadix, qu'il soupçonne à tort de s'intéresser à sa femme. Le valet de Dom Carlos, Gusman, lui propose d'inventer une mascarade pour punir le jaloux : il simule un enlèvement au large de Cadix et prétend à Santillane qu'il est prisonnier du Grand-Turc et que sa femme va devenir sa favorite de sérail. Le mauvais traitement qu'il reçoit va vacciner Santillane de sa jalousie.

Fourberies de Scapin (Les)

Auteur : Molière

Année : 1671

Genre : Comédie

Personnages orientaux : Zerbinette (cru égyptienne)

Résumé : Octave et Léandre se sont mariés sans le consentement de leurs pères respectifs. Or, ils viennent d'apprendre qu'Argante, le père d'Octave, est de retour et veut le marier avec la fille de Géronte. Léandre est tombé amoureux de Zerbinette, une « Égyptienne » qu'il veut racheter. Scapin, le valet de Léandre, intervient pour tenter de fléchir la volonté des pères, sans succès au départ. Le valet parvient à prendre deux cents pistoles pour payer une compensation d'un pseudo-frère et rompre le mariage d'Octave. Puis, il prend cinq-cents écus à Géronte pour payer la prétendue rançon de son fils Léandre à des Turcs ; Scapin remet l'argent à Léandre et obtient le droit de se venger de Géronte qu'il bat dans un sac où il l'a enfermé. Géronte apprend que Scapin

l'a escroqué et veut se venger. Nérine, la nourrice d'Hyacinthe (l'amour d'Octave), révèle qu'elle est la fille de Pandolfe qui se nomme à présent Géronte. Grâce à un bracelet, Zerbinette est reconnue comme la fille perdue d'Argante, qui avait été enlevée enfant par des Égyptiens. Scapin obtient le pardon des deux pères qui acceptent les deux mariages.

Héraclius, empereur d'Orient

Auteur : Pierre Corneille

Année : 1647

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Le tyran Phocas craint un soulèvement contre lui après avoir massacré toute la famille du roi Maurice. Il tente donc de connaître l'identité de l'héritier légitime, Héraclius, pour le supprimer. Mais le vrai Héraclius a été substitué à son fils (Martian), tandis que son fils croit être Léonce. Ce brouillage des identités met Phocas dans l'embarras, jusqu'à ce qu'un complot mené par son conseiller Exupère précipite sa chute. Héraclius s'empare du pouvoir et épouse Eudoxe, alors que sa sœur Pulchérie se marie avec Martian.

Mariane

Auteur : Tristan L'Hermite

Année : 1637

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Hérode aime Mariane qui le hait pour avoir fait tuer ses parents et usurpé le pouvoir en la forçant à l'épouser. La sœur d'Hérode, Salomé, invente un stratagème pour compromettre Mariane. Devant les juges, Mariane accepte la sentence tout en raillant la tyrannie d'Hérode qu'elle pense à l'origine du complot. Hérode hésite mais est convaincu de rester ferme par Salomé. Mariane est reniée par sa mère puis exécutée. Hérode, rongé par la culpabilité, entre dans un état de démence.

Mithridate

Auteur : Jean Racine

Année : 1673

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Xipharès et Pharnace se disputent le pouvoir et l'amour de Monime alors qu'ils croient leur père, Mithridate, mort. Mais celui-ci réapparaît, déterminé à combattre les Romains alors que Pharnace souhaite faire alliance avec eux. Il met en prison ce dernier mais apprend que Monime, qu'il veut épouser, aime Xipharès. Mithridate veut alors se venger et force Monime à accepter le mariage mais elle le rejette. Il hésite à les punir tous deux. Pharnace s'échappe et marche contre son père aux côtés des Romains et des mutinés. Mithridate meurt au terme d'un combat glorieux et donne Monime à Xipharès.

Mort de Pompée (La)

Auteur : Pierre Corneille

Année : 1644

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Ptolémée, Cléopâtre, Photin, Achilles et une troupe d'Égyptiens

Résumé : Photin conseille à Ptolémée, roi d'Égypte, de tuer Pompée qui vient trouver refuge à Alexandrie, pour plaire à César, rival de Pompée. La sœur de Ptolémée, Cléopâtre, lui conseille de renoncer, mais le meurtre est commis. César arrive au palais et déclare qu'il va punir les coupables. Ptolémée prépare un complot pour se débarrasser de César et de Cléopâtre qu'il veut faire reine par amour et par intérêt politique. Mais Cornélie, la veuve de Pompée, prévient César,

qui tue tous les traîtres. Ptolémée se noie en prenant la fuite et Cléopâtre devient reine d'Égypte, tandis que Cornélie annonce sa vengeance prochaine contre César.

Nicomède

Auteur : Pierre Corneille

Année : 1651

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous sauf Flaminius (ambassadeur de Rome)

Résumé : Nicomède s'oppose à la domination des Romains en Orient alors que Prusias, son père docile aux ordres de la reine Arsinoé, est prêt à toutes les compromissions. Le roi tente d'empêcher Nicomède de se marier avec Laodice et de la donner à Attale, son deuxième fils, qu'il destine au trône pour plaire à Arsinoé, sa mère. Le peuple se révolte mais Nicomède est livré aux Romains. Aidé par Attale, il parvient à triompher de Prusias et décide de les épargner à la fin de la pièce, montrant sa grandeur d'âme.

Parasite (Le)

Auteur : Tristan L'Hermite

Année : 1653

Genre : Comédie

Personnages orientaux : Pirates turcs (évoqués), Sillare, Alcidor (prisonniers en Orient)

Résumé : Manille, épouse d'Alcidor dont elle est sans nouvelles, veut marier Lucinde au Capitain alors qu'elle aime Lisandre. Le valet Fripesauces invente un stratagème afin de faire passer Lisandre pour le frère de Lucinde, Sillare, disparu en Orient après une attaque de pirates en même temps que son père Alcidor. Les retrouvailles ont lieu entre la mère et le fils supposé, puis entre Lisandre et sa prétendue sœur mais Manille évoque un courrier donnant son mari vivant. Le valet du Capitain, Cascaret, propose d'inventer un faux Alcidor et recrute quelqu'un qui est rejeté par Phénice et Fripesauces, mais aussi par Lucinde et Lisandre. Lisandre est démasqué et arrêté, Fripesauces est mis à la porte et se lamente ; le Capitain tombe sur Alcidor, le vrai père de Lucinde, qui le refuse pour gendre. Le Capitain se sauve quand il voit paraître une troupe d'archers avec Lucile, le père de Lisandre, qui encerclent la maison de Manille. Fripesauces propose un mariage pour sortir de l'impasse, ce que les deux pères finissent par accepter. Fripesauces est récompensé et se réjouit en songeant aux ripailles à venir.

Phraate (non publié)

Auteur : Jean Galbert de Campistron

Année : 1686

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : ?

Résumé : Impossible de connaître l'intrigue mais certaines scènes furent rapprochées du mariage secret entre Louis XIV et Madame de Maintenon.

Polyeucte, martyr

Auteur : Pierre Corneille

Année : 1642

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Polyeucte, Néarque

Résumé : Polyeucte est le gendre du gouverneur romain d'Arménie Félix et l'époux de sa fille, Pauline. L'ami de Polyeucte, Néarque, l'encourage à recevoir le baptême et à s'opposer à l'idolâtrie des Romains. Il est mis à mort pour cela et Polyeucte est sommé de renier sa foi pour éviter la mort, ce qu'il refuse. Sévère, général romain, aime Pauline et espère l'épouser. Polyeucte finit martyr et conduit les autres personnages à la conversion en prouvant la puissance de son dieu.

Pyrame et Thisbé

Auteur : Nicolas Pradon

Année : 1675

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Pyrame et Thisbé, les enfants de deux familles ennemies, s'aiment. La reine Amestris veut épouser Pyrame pour éviter que son fils, Bélus, accède au trône. La liaison de la reine et de Pyrame est encouragée par Arsace, son père, qui y voit un moyen de servir ses intérêts personnels. Bélus aime quant à lui Thisbé. Pyrame écrit un faux billet d'amour pour tromper la reine et protéger Thisbé. Elle le réceptionne et se met douter de l'amour de Pyrame. Contrainte d'épouser Bélus pour sauver son amant, elle fuit pour retrouver Pyrame au tombeau de Ninus. Trouvant son voile taché de sang, Pyrame croit que sa bien-aimée a été dévorée par un lion. Il se suicide, puis Thisbé se tue sur son cadavre retrouvé.

Rodogune

Auteur : Pierre Corneille

Année : 1644

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Cléopâtre hait Rodogune qui a épousé son mari en captivité. Cette jeune princesse est aimée de les deux fils de Cléopâtre, Séleucus et Antiochus. Elle promet que celui qui tuera Rodogune obtiendra le trône, mais tous deux refusent. Elle fait alors tuer Séleucus qui parvient à mettre en garde son frère sans désigner clairement qui, de Cléopâtre ou de Rodogune, est coupable de son assassinat. Cléopâtre pour s'innocenter prend un peu du breuvage destiné à Antiochus et meurt empoisonnée.

Rue Saint-Denis (La)

Auteur : Charles Chevillet dit Champmeslé

Année : 1682

Genre : Comédie

Personnages orientaux : Damis (déguisé en bohémienne), Armosin (de retour d'Orient)

Résumé : Mlle Margot doit se marier au stupide M. Guindé, l'associé de son père Armosin, qui a fait banqueroute à l'étranger. Guindé, qui veut hâter le mariage en l'absence du père, fait croire que celui-ci est mort. Armosin revient de l'Orient en secret et observe les événements de sa cachette. Damis, qui aime Margot, retarde le mariage en prétendant qu'Armosin lui a demandé trois mois de délais à l'étranger. Alors que les menteurs se déchirent, le père rétablit enfin la vérité, rejette M. Guindé et choisit Damis, fils de banquier, pour épouser sa fille.

Sicilien (Le)

Titre alternatif : *L'amour peintre*

Auteur : Molière

Année : 1667

Genre : Comédie

Personnages orientaux : le valet Hali, Zaïde, des maures (personnages du ballet)

Résumé : Isidore est gardée par un vieux barbon jaloux, Dom Père, dans son logis. Adraste, qui aime Isidore, prend la place d'un ami peintre pour s'introduire dans la maison de Dom Père et séduire sa protégée. Il imagine une ruse pour enlever la jeune femme : une esclave, Zaïde, prétend qu'Adraste veut la battre et demande refuge chez Dom Père qui lui accorde sa protection. Adraste accepte de lui pardonner et repart avec Isidore, qui s'est cachée sous le voile de Zaïde. Dom Père demande en vain justice à un juge qui est obsédé par la mascarade qu'il va donner.

Soliman

Auteur : Jean-François Juvénon dit La Thuillerie ou l'abbé Gaspard Abeille

Année : 1680

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous sauf Célonide (esclave grecque)

Résumé : Roxelane, la sultane, et son conseiller Rustan veulent se débarrasser à la fois du sultan Soliman et de son vizir Ibrahim. Pour cela, ils imaginent un stratagème : encourager Soliman à épouser Célonide, esclave grecque promise à Ibrahim, en récompense de ses loyaux services. Soliman suit ses inclinations et refuse son dû à Ibrahim qui lui tient tête. Célonide confie son désespoir à la fille de Soliman, Astérie qui veut l'aider. Roxelane monte alors Achomat (qui aime Astérie) contre Ibrahim en prétendant qu'il veut épouser cette dernière. Rustan incite de son côté Soliman à marier Ibrahim à sa fille pour garder Célonide. Alors qu'Ibrahim et Célonide n'ont plus d'autre choix que la fuite, ils sont arrêtés par Rustan et présentés devant le sultan, qui décide, in extremis, de leur pardonner et de renoncer à son amour. Il marie Astérie à Achomat, Ibrahim à Célonide, au grand dam de Roxelane.

Vraie Didon (La)

Titre alternatif : *La Didon chaste*

Auteur : François Le Métel de Boisrobert

Année : 1642

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Après avoir aimé Énée qui l'a abandonnée, Didon refuse l'amour d'Hiarbas, roi de Gétulie. Pygmalion, son frère, et Anne, sa sœur, tentent en vain de la convaincre de l'épouser pour éviter une guerre. Hiarbas veut se venger et attaque Carthage pour l'obliger à accepter le mariage. Didon refuse de fuir et décide de se rendre, mais se suicide pour échapper à l'affront de devoir se marier à son ennemi. Hiarbas, désespéré, prend une arme et se suicide à son tour pour réparer son crime.

Zaïde

Auteur : Jean de La Chapelle

Année : 1681

Genre : Tragédie

Personnages orientaux : Tous

Résumé : Zaïde, de la famille des Zégris, aime Alamir, chef de la famille ennemie des Abencerrages. Elle ne peut l'épouser pour deux raisons : d'une part, elle se fait passer pour un homme depuis sa naissance, Zulemar. D'autre part, Alamir est son rival à la cour de Grenade. Ce dernier vient de revenir sans autorisation pour demander la main de Fatime, qu'il aime. De son côté, Fatime aime Zulemar sans connaître sa vraie identité. Le sultan Abderamen veut se débarrasser d'un rival gênant car il aime lui aussi Fatime, à qui il veut imposer le mariage. Alamir est arrêté, soupçonné d'être aimé par Fatime. Zulemar s'accuse lui-même pour protéger Alamir, tandis que Fatime feint d'aimer le sultan pour sauver Zulemar. Finalement, Zulemar fait connaître sa vraie identité : il peut enfin être appelée Zaïde, qui épouse sous ce nom Alamir, tandis que le sultan se marie avec Fatime.

Chronologie des événements principaux de 1680 à 1688

Les événements marquants de la période 1680-1688 ont été reportés dans ce tableau. Nous avons ajouté les pièces de notre corpus dans la dernière colonne lorsqu'on observait une concentration inhabituelle de ces œuvres qui évoquent l'Orient sur un mois.

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
1680	janvier	Violences contre les Russes en Crimée, envoyés de Raguse faits prisonniers, le Grand-Vizir exige la mort de ceux qui ont tué 25 Ottomans en Transylvanie ; rançon payée le 10 janvier - 17 janvier : première audience de Guilleragues, arrivé depuis 3 mois - liaison entre les Compagnies du Levant de Paris et de Lyon	6/01 Chambre royale de réunion créée à Metz	- 8/01 Bossuet, premier aumônier de la Dauphine - Mlle de Fontanges, favorite du roi	
	février	Rançon payée pour sauver les Ragusains		- 22/02 La Voisin brûlée pour l'affaire des Poisons	
	mars	Nouvel ambassadeur russe mal reçu à la Porte	13/03 Opposition entre Pape et roi sur droit de régale	7/03 Le fils du roi épouse la future dauphine - 17/03 Mort de La Rochefoucault - 23/03 Mort de Fouquet en prison	
	avril	Discussion en Pologne sur les frontières ; Grand-Vizir Kara Moustapha demande la restitution d'une forte somme volée par un corsaire anglais à Ali-Pasha ; première lapidation d'une femme de savetier adultère le 24 avril ; influence du prédicateur Wani	- 12/04 Réunion des Trois-Evêchés à Metz	- 6/04 Mlle de Fontanges devient duchesse - 12/04 Paris divisé en 16 quartiers	
	mai	Antoine Rosetti, Prince de Moldavie mis en prison et fouetté			- Pièces du corpus jouées : <i>Avare</i> , <i>Bérénice</i> , <i>École des maris</i> , <i>Cid</i> , <i>Sicilien</i> , <i>Cid</i> , <i>Etourdi</i> , <i>Mithridate</i> , <i>Bourgeois gentilhomme</i>
	juin	Le sultan demande de faire un état des richesses par peur du vol ; découverte d'un diamant byzantin récupéré pour le trésor impérial		- Baisse de la faveur de Mme de Montespan au profit de Mme de Maintenon - 25/06 interdiction de se convertir du catholicisme au protestantisme	- Jouées : <i>Polyeucte</i> , <i>Cid</i> , <i>Mariane</i> , <i>Bajazet</i> , <i>Rodogune</i> , <i>Le Bourgeois</i>

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
	juillet	Projet de fratricide de Mohammed IV mais le divan obtient leur grâce	- Louis XIV en Flandre pour inspecter les places fortes		- 27/07 mort de La Thorillière
	août		- 30/08 : réunion de Montbéliard à la Franche-Comté		- 18/08 Réunion des deux troupes - 25/08 première représentation
	septembre	Encouragement de Louis XIV à soutenir la révolte des Magyars (mois ?)		- 30/09 Affaire des poisons : Mme de Montespan accusée	
	octobre	Assassinat du ministre de l'intérieur accusé à tort par le vizir d'avoir permis la vente d'alcool à Constantinople ;			- 21/10 Lettre de cachet du roi pour la réunion des deux compagnies - Jouées : <i>Le Sicilien, Mithridate, Soliman, Les Fourberies, Bérénice</i>
	novembre				
	décembre			- 2/12 interdiction de mariage entre catholiques et protestants - 22/12 Apparition de la comète et débat de société	- 21/12 Décision du roi quant aux pensions des comédiens à la retraite
1681	janvier	-15/01 Crue destructrice à La Mecque, architectes ottomans envoyés pour réparer les dégâts	-11/01 Traité secret entre Louis XIV et Frédéric-Guillaume de Brandebourg		- 5/01 Acte d'association qui lie les comédiens
	février		- 28/02 Annexion de Montbéliard	- 11/02 Bossuet fait imprimer L'Histoire universelle	- Jouées : <i>Nicomède, Zaïde, Les Fourberies de Scapin</i>
	mars	L'amiral Duquesne poursuit des navires pirates tripolitains jusque dans le port de Khios qui est attaqué et détruit en partie ; Guilleragues doit payer une rançon en dédommagement sous peine d'être emprisonné mais il refuse		- 18/03 Louvois autorise les dragonnades contre les protestants	
	avril	Envoyés transylvaniens qui viennent négocier mais le vizir leur reproche des agissements en Hongrie	- 21/04 Les troupes françaises occupent le Luxembourg ; Toekoeli, rebelle hongrois publie un pamphlet contre les Allemands		

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
	mai			- 4/05 Ambassadeur russe reçu à Versailles	- Jouées : <i>Le Parasite, Soliman, Nicomède, Zaïde, Rodogune, Cid, Mithridate, Héraclius, Pyrame, Polyeucte, La Mort de Pompée, Bajazet</i>
	juin	Traité de Radzin entre la Russie et l'Empire ottoman		- 28/06 Mort de la Duchesse de Fontanges ; Mme de Montespan quitte les appartements du roi	
	juillet	- 15/07 Jean Bart poursuit des pirates de Salé et prend un navire	- 8/07 Duc de Mantoue permet à LXIV de mettre des garnisons à Casal	- Récolte abondante et chute du prix du blé	
	août	Patbourounzadé est condamné à mort pour athéisme par le juge Beyazizadé			
	septembre		- 28/09 Siège de Strasbourg - 30/09 Capitulation de Strasbourg		
	octobre		- 24/10 Messe solennelle à Strasbourg		
	novembre				
	décembre				- Jouées : <i>Bajazet, Mariane, Sicilien, Cléopâtre</i>
1682	janvier	- 9/01 Toekoeli propose de se rattacher à la Sublime Porte - 29/01 Traité d'amitié franco-marocain mais qui ne sera pas ratifié par le sultan		- 04/01 Ambassadeur du Maroc Temmin est reçu à Saint-Germain-en-Laye - 24/01 usage de la régale (taxe des lieux de culte) enregistré par le Parlement de Paris	
	février		- 28/02 Alliance antifrançaise pour faire respecter traités de Westphalie et Nimègue	- 6/02 Marillac limogé pour les dragonnades	- Jouées : <i>Cléopâtre, Mithridate, Parasite, Artaxerce</i>
	mars	- 31/03 Alliance entre Jean Sobieski, roi de Pologne et le Pontificat contre l'Empire Ottoman	- 19/03 Le Roi baisse le pouvoir du Pape pour les choses temporelles		- 17/03 Arrêt : retenue de 178 livres 10 s sur les pensions de Soudéac et Champeron

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
	avril		- 1/04 Levée du blocus de Luxembourg	- 9/04 La Louisiane prise au nom de la France	
	mai	Guilleragues paye pour sa liberté mais la somme n'est pas suffisante et il est de nouveau inquiet ; négociations pour trouver une issue à cette histoire, il s'acquitte d'une partie de la rançon	- 1/05 Alliance entre la France et le Danemark - 6/05 nouvelle affirmation de l'indépendance de l'Eglise gallicane face au Pape	- 6/05 Fêtes pour l'installation au château de Versailles, les nobles doivent y paraître pour recevoir pensions et charges	
	juin	Toekoeli et l'armée ottomane se retrouvent dans la plaine de Pest (mois ?)		- 15/06 Exclusion des protestants de divers métiers de justice	- Jouées : <i>Cléopâtre</i> , <i>Zélonide</i> , <i>Mithridate</i> , <i>Cid</i> , <i>Fourberies</i> , <i>Héraclius</i> , <i>Rue Saint-Denis</i> , <i>Bérénice</i> , <i>Mariane</i> , <i>Rodogune</i>
	août	- 6/08 Arrivée de l'ambassadeur hongrois à Constantinople ; le sultan décide de faire la guerre à Léopold Ier ; Toekoeli nommé roi des Kruczes		- Fêtes pour la naissance du duc de Bourgogne - 30/08 Edit contre les devins	- 24/08 brevet de pension de 12 000 livres, protection du roi mais doivent répondre aux caprices royaux - le nom de "Comédie-Française" se répand pour l'opposer à la Foire et aux Italiens - 31/08 la troupe s'assemble tous les quinze jours
	septembre				Création des jetons de présence
	octobre	-26/10 Bombardement d'Alger et destruction d'une grande partie de la ville - Non renouvellement du traité de Vasvar par l'Empire Ottoman			- Jouées : <i>Cid</i> , <i>Étourdi</i> , <i>Bérénice</i> , <i>Bourgeois</i> , <i>Mariane</i> , <i>Fourberies</i> , <i>Cléopâtre</i>
	novembre			Début des soirées d'appartement	
	décembre	Troisième conférence infructueuse de l'ambassadeur hongrois			- Jouées : <i>Cid</i> , <i>Artaxerce</i> , <i>Cléopâtre</i> , <i>Bajazet</i> , <i>Sicilien</i> , <i>Bourgeois</i> , <i>Rodogune</i> , <i>Mithridate</i>

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
1683	janvier				
	février	Armée ottomane en marche vers l'Ouest		- Pierre Bayle fait publier les <i>Pensées sur la comète</i>	Organisation de la répartition des rôles entre comédiens pour éviter les tensions
	mars		31/03 Alliance entre roi de Pologne et empereur autrichien		- Jouées : <i>Mariane, Fourberies, Nitocris, Polyeucte, Cid, Bérénice, Bajazet, Fausse Turquie, Étourdi, Mithridate</i>
	avril				Les actrices, femmes de comédiens, n'ont plus à venir aux assemblées mais reçoivent un jeton de présence
	mai	14/05 Kara Mustapha, commandant en chef de l'armée ottomane			
	juin	- 26/06 Bombardement d'Alger		- 7/05 les protestants tentent de réagir pacifiquement pour faire valoir leurs droits mais sans succès	Les auteurs reçoivent un dix-huitième de part pour les pièces nouvelles jouées
	juillet	14/07 Arrivée des Ottomans devant Vienne ; massacre des habitants de Perschtoldsdorf et destruction des faubourgs de Vienne par les Turcs et les Tatares ; 23/07 attaque des bastions viennois à la mine ; 31/07 échanges de coups entre Turcs et assiégés - 21/07 Dey d'Alger tué, mais la ville ne capitule pas		- 11/07 Réunion de 3000 protestants dans les Cévennes - 30/07 Mort de la Reine Marie Thérèse d'Autriche à 45 ans	Les comédiens auteurs sont joués en priorité l'été et les autres auteurs, l'hiver
	août	Double victoire sur Toekoeli - 15/08 Les Turcs occupent le bord du bastion du Lion à Vienne - 20 000 Tatares pour aider Toekoeli - 31/08 Les Égyptiens abandonnent la tranchée du bastion du Château		- 29/08 Violence contre les protestants près de Bordeaux	Pas de représentation pendant le deuil lié à la mort de la reine

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
	septembre	-03/09 Prise du ravelin du Château, les Ottomans ouvrent une brèche mais doivent battre retraite - 6/09 Défense du bastion du Lion attaqué - 09/09 Les Turcs se préparent à un nouvel assaut car les renforts arrivent - 12/09 Bataille de Vienne - ouverture du premier café à Vienne	Louis XIV attaque à nouveau la Hollande après un an de suspension des opérations	- 6/09 Mort de Colbert - 11/09 Avocat protestant roué vif à Montélimar - 26/09 Massacre de protestants dans le Vivarais par les dragons de Saint-Ruth	Plainte des comédiens contre les Italiens qui jouent des pièces en français
	octobre	- 7/10 Embuscade où 2000 chrétiens périssent - 10/10 Bataille de Parkany : 7000 Turcs tués - 28/10 Prise de Gran, forteresse turque - le Grand-Vizir retourne à Antinople	- 26/10 L'Espagne agressée aux Pays-Bas déclare la guerre à la France, prompte victoire de la France	- 9 et 10/10 Mariage de Louis XIV et Mme de Maintenon, jamais rendu public - 27/10 pasteur protestant roué vif à Tournon	L'auteur décide de la répartition des rôles sans que les comédiens puissent protester
	novembre	1/11 Turcs battus dans d'autres villes par les Polonais	- Prise de Courtrai et bombardement de Luxembourg		
	décembre	25/12 Kara Mustapha étranglé par ordre du sultan à Belgrade		Fête pour la naissance de Philippe, duc d'Anjou, futur Philippe V d'Espagne	
1684	janvier	Purge autour du vizir	Sainte Ligue constituée ; Pest libérée mais pas Buda - 30/01 Tous les actes doivent être rédigés en français en Alsace	Hiver très froid, mauvaises récoltes et disette	
	février				
	mars	- 28/03 Vénitiens rejoignent la Ligue contre les Ottomans	17-23/03 Bombardement de Gênes pour les punir de leur aide à Alger et aux Espagnols	- Création de Nouvelles de la République des Lettres par Pierre Bayle - Rédaction du Code noir	
	avril	Attaque d'Alger par la France ; Alger demande la paix et rend les esclaves français, de même pour Tunis et Tripoli		18/04 début des dragonnades au Béarn	- Jouées : <i>Étourdi</i> , <i>La Mort de Pompée</i> , <i>Cid</i> , <i>Mithridate</i> , <i>Bérénice</i> , <i>Bourgeois</i> , <i>Mariane</i> , <i>Héraclius</i> Demande du renouvellement des ordonnances concernant la

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	sécurité à Guénégaud À la Comédie-Française
	mai				
	juin	Offensive de la Ligue ; Siège de Buda par Charles le Lorrain	- 4/06 Prise de Luxembourg - 29/06 Convention de La Haye : l'Espagne accepte trêve de 20 ans	- 13/06 Mise en service de la machine de Marly pour fournir de l'eau à Versailles - Publication du Dictionnaire universel de Furetière	Règlements de la dauphine sur le fonctionnement de la Comédie-Française, devenue Surintendante des spectacles
	juillet	Charles de Lorraine prend Hamzabeg et un étendard turc important ; offensive des Vénitiens contre les Turcs en Méditerranée		- 3/07 Boileau reçu à l'Académie Française - 4/07 Ambassadeur d'Alger à Versailles 24/07 Départ d'une troupe pour le Mississippi	Jouées : <i>Cid, Fausse Turquie, Fourberies, Polyeucte, La Mort de Pompée, Bérénice, Bourgeois, Rodogune</i>
	août		- 15/08 Trêve de Ratisbonne entre la France et l'Autriche. Fin des guerres de réunions ; prise de Luxembourg		
	septembre	L'armée turque résiste. Les Vénitiens reprennent aux Turcs la ville de Sainte-Maure	- 18/09 Visite des ambassadeurs du Siam pour obtenir l'aide de la France contre la Hollande		
	octobre	Échec du siège de Buda ; Guilleragues jouit des prérogatives du sofa ; la France obtient la protection des Saints lieux en Palestine		1/10 Mort de Corneille 4/10 Abjuration collective de protestant à Nîmes 18/10 Révocation de l'Édit de Nantes	- 16/10 Première comédie que le roi voit depuis la mort de la Reine, il s'y ennuie.
	novembre			Inauguration de la galerie des glaces à Versailles	
	décembre	Organisation turque pour lancer la contre-offensive : envoi de vivres, d'armes et d'hommes dans les bastions turcs			
1685	janvier	- 10/01 Les Algériens rendent des prisonniers à d'Amfreville mais les Anglais ne veulent pas devoir quelque chose au Roi, qui les remet aux galères		22/01 Furetière exclu de l'Académie Française	

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
	février		- 22/02 Le Doge de Gênes doit venir en personne pour s'excuser		
	mars	- 21/03 Siège de la forteresse de Sign en Dalmatie		Promulgation du Code noir : réglementation du traitement des esclaves aux Antilles	
	avril			Début des dragonnades dans le Béarn : 22 000 conversions	Prise en compte du nouveau règlement de la dauphine Placet à la dauphine pour demander de jouer un jour par semaine à l'Hôtel de Bourgogne
	mai	Louis XIV menace le sultan du Maroc de reprendre les hostilités s'il ne respecte pas le traité de Saint-Germain	12/05 Ambassadeurs moscovites à Versailles 15/05 Excuses du doge de Gênes à Versailles	Fête pour la réception du Doge de Gênes	
	juin			36 000 personnes travaillent à Versailles ; 5-6/06 Carrousel des Galans Maures à Versailles	Pour changer de rôle, il faut l'accord de l'assemblée
	juillet	- 07/07 Mort de Hassan, qui contrôlait Freystadt			
	août	Prise de Neuhaeusel avant offensive sur Buda ; - 16 au 19/08 Le duc de Lorraine assiège Gran			- Jouées : <i>Mithridate, Polyeucte, Pyrame, Héraclius, Cléopâtre, Atilla, Nicomède</i>
	septembre				
	octobre	Toekoeli prisonnier envoyé à Constantinople ; mort du prédicateur Wani et du fanatique Beyazizadé ; mort d'Ibrahim le Diable		- 4/10 Abjuration collective des protestant - 18/10 Révocation de l'Édit de Nantes et interdiction du culte protestant en France	
	novembre	Les Ottomans cherchent des alliés : Guilleragues obtient que les pirates barbaresques n'attaquent plus les navires français ; plus de droits de douanes pour la France			- <i>La Mort de Pompée, Cid, Mithridate, Sicilien, Pyrame, Bérénice, Fourberies, Aristobule, Étourdi</i>

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
	décembre	Le commandant Cheytan Ibrahim Pacha décapité pour trahison après avoir négocié avec la Ligue - Mort de Guilleragues - Destitution du nouveau Grand-Vizir Ibrahim le noir qui s'exile à Rhodes, remplacé par Soliman-Pacha ; Toekoeli libéré par le nouveau vizir			
1686	janvier	- 11/01 Nouvel ambassadeur français Girardin		- 12/01 rapt des enfants protestants pour les faire éduquer chez des catholiques	Aucune dépense de décorateur ne peut se faire sans l'accord de l'assemblée
	février			Le roi souffre d'une tumeur	
	mars			- 8/03 Publication de l'Entretien sur la pluralité des mondes de Fontenelle	
	avril		22/04 Le duc de Savoie et les dragons français écrasent la révolte des Vadois dans le Piémont		
	mai	Départ de Soliman-Pacha pour la Hongrie avec la promesse de ne pas être inquiété par le sultan en cas d'échec		28 et 29/05 <i>Carrousel d'Alexandre et Thalestrie ou les Galantes Amazones</i>	
	juin	Soliman-Pacha contacte le chef des Tatares et Toekoeli qui le retrouvent à Belgrade - 16/06 Début du siège d'Ofen			- Jouées : <i>Pyrame, Cléopâtre, Fourberies, Bajazet, Nicomède, La Mort de Pompée</i>
	juillet	Trois assauts de la Ligue ; Reprise d'Ofen, ville stratégique	- 09/07 Ligue de Augsbourg contre la France : Guillaume d'Orange, l'empereur prussien, l'Espagne, la Bavière, les ducs de Saxe s'allient contre Louis XIV	Fête pour la réception de l'ambassadeur du Siam	
août					
	septembre	1/09 Ambassade du Siam à Versailles - 2/09 Prise de Buda			- Jouées : <i>Cid, Mithridate, Polyeucte, La Mort de Pompée, Bourgeois</i>

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
	octobre				- Jouées : <i>Fourberies, Rodogune, Mithridate, Sicilien, Fourberies, Bérénice</i>
	novembre			Louis XIV est opéré de sa fistule anale avec succès	Les comédiens qui laissent leur place à la Cour sont payés comme s'ils y étaient
	décembre			11/12 Mort du Prince de Condé	Plainte contre certaines comédies jouées à la foire
1687	janvier	-13/01 De Farges envoyé au Siam pour représenter les intérêts du roi avec 600 hommes		27/1 Début de la querelle des Anciens et des Modernes suite à la lecture d'un poème de Perrault sur Louis XIV	
	février				
	mars	Départ des ambassadeurs du Siam de France		Mort de Lulli	
	avril		Trouble en Angleterre face aux décisions de Jacques II		
	mai			Furetière accepte la proposition de Bayle de faire imprimer son <i>Dictionnaire</i> à Amsterdam	- Jouées : <i>Cid, Héraclius, Mithridate, Polyeucte, Bajazet, Cléopâtre, Nicomède</i>
	juin	Reddition en Méditerranée : capitulation de Navarin puis prise de Modon, Nicopolis, Argos par les Vénitiens et la Ligue			- Jouées : <i>La Mort de Pompée, Atilla, Étourdi, Cid</i> - 30/06 : Ordre de quitter l'Hôtel Guénégaud décidé par Louis XIV
	juillet	- La ligue marche sur Essek, gardé par Soliman ; - 24/07 Prise de Lépante et des Dardanelles par les Vénitiens - Arrivée des jésuites français en Chine	Newton publie son traité sur la gravitation universelle	Ordonnance d'interdiction de commercer avec le Maroc	

Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française
	août	12/08 Contre-offensive turque qui se solde par un échec ; victoire de la Ligue à Mohacz, libérée 160 ans après - incendie et famine à Constantinople - consternation après la perte d'Essek, abandonnée aux Autrichiens			- Jouées : <i>Mithridate, Nicomède, Rodogune, Bajazet, Cid, La Mort de Pompée, Fausse Turquie, Cléopâtre</i>
	septembre	25/09 Prise d'Athènes par les Vénitiens et destruction de la ville ; Morosini, maître de tous les comptoirs turcs proches d'Athènes - Rebellion contre le Grand-Vizir qui crée de plus en plus de mécontentement ; rumeur de l'évasion du Grand-Vizir			
	octobre	Rebellion contre le Grand-Vizir puis destitution de Soliman-Pacha mis à mort par les rebelles ; massacres de plusieurs officiers ; le sultan tente de calmer la révolte avec difficulté Les Français occupent Bangkok		Fin de l'interdiction des relations commerciales avec le Maroc	- Jouées : <i>Mithridate, Héraclius, Bajazet, Atilla, La Mort de Pompée, Rodogune, Fausse Turquie, Mariane</i>
	novembre	Marche des mutins sur Constantinople ; décision collective de destituer le sultan Mehmet IV, remplacé par son frère Soliman II - Révolte des janissaires qui obtiennent des privilèges du vizir et du sultan mais la révolte enfle : attaque des palais, le Grand-Vizir perd la vie en défendant son harem ; viol, mutilation de la sœur du vizir et de sa femme - le peuple s'insurge et massacre les révoltés	Querelle des franchises avec la papauté		
	décembre	Perte de Thèbes, Herlau en Turquie et Knin en Dalmatie			
1688	janvier				
	février	Arrivés des jésuites français à Pékin			Attente pour pouvoir finaliser l'achat d'un établissement Rue des Petits Champs
Année	Mois	En Orient	En Europe	Dans la société française	À la Comédie-Française

	mars			Publication des <i>Caractères</i> de La Bruyère	
	avril		Arrivée des premiers huguenots français en Afrique du Sud		Mort du décorateur Laurent
	mai	9/05 Récupération de la Transylvanie par l'Autriche ; révoltes dans les provinces contre les autorités turques, notamment à Candie	La Transylvanie devient un protectorat autrichien		
	juin		Querelle des successions à Cologne puis occupation de la ville par la France contre le pape ; début de la guerre de la Ligue d'Augsbourg		
	juillet	Nouveau bombardement d'Alger par l'amiral d'Estrée			
	août	Les Ottomans brûlent les faubourgs de Belgrade			
	septembre	8/09 Prise de Belgrade	-22/09 le roi envoie son fils combattre en Europe - 25/09 Invasion du Palatinat par Louis XIV		
	octobre			Le Collège des Quatre-Nations accueille ses premiers élèves, non loin de l'Hôtel Guénégaud.	
	novembre	- Face à une révolte militaire, Mehmet IV abdique et est remplacé par Soliman II - Les Français sont chassés du Siam suite au couronnement de Phetracha	- Guillaume III débarque en Angleterre - Prise de plusieurs villes à l'Allemagne : Philipsburg, Manheim... - 26/11 Louis XIV déclare la guerre aux Provinces-Unies		Racine fait répéter <i>Esther</i> à Saint-Cyr 26/11 Mort de Philippe Quinault
	décembre		Fuite de Jacques II qui abandonne le trône d'Angleterre		

1689	janvier	Troubles intérieurs à Istanbul : rebelles et massacres d'innocents	Destruction du Palatinat par l'armée française	Jacques II est accueilli à Versailles	Interdiction de faire des dépenses qui n'ont pas été décidée en assemblée 26/01 <i>Esther</i> est jouée à Saint-Cyr
	février		- 13/02 Le Bill of rights est voté par le Parlement anglais - Louis XIV ordonne de raser le Palatinat	Violences entre protestants et catholiques dans le Vivarais	
	mars		Les Provinces-Unies déclarent la guerre à la France Contre-révolution de Jacques II en Irlande soutenue par Louis XIV		
	avril		- La France déclare la guerre à l'Espagne - 11/4 Guillaume d'Orange devient roi d'Angleterre		18/04 Première assemblée dans le nouveau théâtre rue des Fossés Saint-Germain