

Le lieu racinien

CLAUDE ABRAHAM

Dans un certain sens, la tragédie racinienne est des plus banales. Comme toutes les meilleures tragédies depuis le début du genre en la Grèce antique, elle montre une âme tirillée entre le sentiment de sa finitude et son exigence d'absolu, entre la conscience de cette finitude, d'impuissance, et une volonté qui refuse de se laisser dompter. On songe d'abord à Prométhée; mais on peut tout aussi bien penser à la réponse que lui font les anges dans la dernière scène de la deuxième partie du *Faust* de Goethe:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.¹

Pour Racine, qu'il parle de demi-dieux ou d'intimes d'un sérail, il s'agit toujours de cet appétit de l'absolu, du divin, qui est au cœur du héros, voire de la condition humaine. Il ne s'agit donc pas de voir en Racine un original en tout et pour tout, mais plutôt un artiste qui, par un procédé original, nous fait sentir ce qui est un lieu-commun de la tragédie, et cela – voici son génie – mieux que tout autre n'a su le faire depuis la naissance du genre.

Même si le cas de l'importance des unités dans le théâtre de Racine n'est plus à prouver, je voudrais revenir sur l'importance du lieu, car c'est dans la particularité du lieu que Racine situe une crise (laquelle nous découvrons n'aurait pu prendre place nulle part ailleurs), et c'est de la particularité de ce lieu qu'émane l'angoisse particulière à ce théâtre. Tel n'a pas été le cas tout de suite, et si, comme David Maskell l'a si justement remarqué, Racine nous donne dès *La Thébaïde* un décor unique qui "représente toujours un seul lieu précis"², il n'en reste pas moins vrai que cette pièce aurait pu être située ailleurs. Tel n'est pas le cas à partir de 1669. Dans les trois pièces (*Britannicus*, *Bérénice*, et *Bajazet*) qui s'échelonnent de décembre 1669 à janvier 1672 – donc environ 25 mois! – Racine développe un concept du lieu tragique qui lui servira le reste de sa carrière – on pourrait en excepter *Esther* – et qui sera pour ainsi dire sa signature toute personnelle et immédiatement reconnaissable. C'est en effet dans

¹ Goethe 1949: III, 359, v. II:934-937.

² Maskell 1991:152.

Britannicus que, pour la première fois, l'angoisse émane non seulement de conflits entre personnages, mais du lieu même.

L'angoisse dérive généralement d'une scission, ou plutôt de la réalisation lucide que cette scission existe. Est-il besoin de rappeler ce que dit Nietzsche à propos de la lucidité et de la nausée dans *Die Geburt der Tragödie*? Et n'est-ce pas la naïveté de Britannicus qui lui permet de garder un optimisme lequel aggrave l'angoisse que nous, spectateurs lucides, ressentons pour lui? A ceci, il sied d'ajouter qu'il y a deux sortes d'angoisse: une, spatiale, qui dérive du milieu, et l'autre, sociale, qui résulte d'une scission entre un être et ses proches. Le génie de Racine, comme j'espère le démontrer, réside en ce qu'il a, le premier, su jumeler les deux, faire naître l'un de l'autre, ou, plus précisément, que l'un se nourrisse de l'autre.

Le 'théâtre' de *Britannicus* représente, selon le *Mémoire* de Laurent, un "palais à volonté"³, mais que l'on ne s'y trompe pas. Il ne s'agit là que des exigences matérielles de la mise en scène – portes, fauteuils, ou rideaux. Racine n'en reste pas là: "Sur la précision du lieu se fonde une espèce de rhétorique proprement théâtrale à laquelle un lieu ambigu ne conviendrait guère".⁴ Dès les premiers vers, l'on sait que l'on se trouve avec Agrippine devant la porte de Néron, dont la reine-mère veut franchir le seuil pour ramener "ce monstre naissant" à son devoir filial, et que c'est exactement pour cette raison que Néron se dérobe. C'est donc sur cette porte que l'on sent suinter le malaise qui envahit tout et tous dans cette étuve infernale.

Cette porte s'avère bientôt être accessoire pour une partie de cache-cache infernale, une barrière (v. 145) aussi infranchissable que celles érigées par Sénèque et Burrhus. Il était un temps où, "invisible et présente", Agrippine était "toute puissante", maîtresse du jeu, de Néron, et de Rome (v. 95-96). Maintenant, les rôles sont renversés, et c'est Néron qui, à son tour invisible, surveille et dirige. Metteur en scène sadique, il fait comprendre à ses acteurs qu'ils ne peuvent que suivre son texte. C'est ce que nous comprenons derechef à la deuxième scène, et encore mieux plus tard, quand Néron ordonne à Junie de ne pas dévier d'un mot, d'un geste, ou même d'un regard du rôle qu'il lui dicte:

Caché près de ces lieux je vous verrai, Madame:
Renfermez votre amour dans le fond de votre âme.
Vous n'aurez point pour moi de langages secrets.
J'entendrai des regards que vous croirez muets [...]
(v. 679-682)

et, pour terminer, "Madame, en le voyant, songez que je vous voi" (v. 690).

L'ironie veut que tous ceux qui devraient craindre Néron se précipitent vers cette porte. Agrippine d'abord (v. 7), Britannicus peu après (v. 291) et, surenchère d'ironie, la première demande "quelle ardeur inquiète" (v. 287) fait courir le second dans le repaire de son ennemi, comme si elle n'avait pas agi peu avant avec la même imprudence.

³ Laurent 1920: passim.
⁴ Maskell 1991: 169.

Il est à noter que Néron, sur ce théâtre, SON théâtre, est spectateur autant que metteur en scène ou acteur. Mais il entend contrôler ce qu'il voit. Voyez comment sa vue – rappelons ce justement fameux "Madame, en le voyant, songez que je vous voi" – empêche le dialogue amoureux, et même détruit l'amour. D'ailleurs, ce fait est avéré par un autre, la rime fréquente de 'lieux' avec 'yeux':

Ces murs même, Seigneur, peuvent avoir des yeux,
Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux
(v. 713-714)

ou encore

Je me vois dans le cours d'une même journée
Comme une criminelle amenée en ces lieux:
Et lorsqu'avec frayeur je parais à vos yeux [...]
(v. 604-606)

entre tant d'autres (e.g. v. 437-438, 533-534, 929-930, 1.553-1.554).

La vue, le regard, deviennent les armes de prédilection dans ce lieu. Néron "se déguise en vain", sa mère croit pouvoir lire "sur son visage" (v. 35), mais elle ne se rend pas compte que c'est précisément contre cette invasion, cet assaut oculaire que Néron d'abord se défendra par l'absence pour passer ensuite à une offensive devenue indispensable à sa survie. Burrhus avait bien prévenu Agrippine: "Ce n'est plus votre fils. C'est le maître du monde" (v. 180), mais son orgueil de manipulatrice l'avait empêchée de comprendre la pleine portée de cette vérité.

Derrière le mur, donc, derrière le rideau, derrière la porte, les yeux de César, source inéluctable d'angoisse. Ainsi, le mur n'est plus une enceinte, ni la porte une dérogation à l'opacité du mur, mais l'un et l'autre se présentent comme symboles menaçants de ce qui – de qui – se trouve au-delà, de qui se refuse à la communication ou, au contraire, menace de combler les vœux de ceux qui la demandent sans en prévoir les conséquences. Comme l'avait appris Jocaste à son grand dam, attention à ce que vous réclamez – "Surtout que le sang parle et fasse son office" (*La Thébaïde*, v. 983) – le sort pourrait vous l'accorder.

Si quasi personne ne peut s'échapper du huis-clos néronien – seule Junie réussit, et encore est-ce par ruse – personne ne veut quitter le palais de Titus. Pourtant, jamais Racine n'a-t-il centré le tragique aussi étroitement dans un lieu plus restreint. Suétone, tout laconique fût-il, place l'histoire de Tite et de Bérénice dans le secteur public. Racine la transporte dans le privé. Malgré "la pompe de ces lieux" (v. 1), nous nous trouvons non plus dans un palais à volonté, mais "dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus, et celui de Bérénice".⁵ Or, le *Dictionnaire* de Furetière de 1690, à l'article "cabinet", nous apprend que ce mot s'applique au "lieu le plus retiré dans le plus bel appartement des palais".⁶ Dans ce lieu le plus retiré, Racine ne place que trois personnages principaux. Les confidents ne parlent qu'en tête-à-tête:

⁵ "Personnages".

⁶ Furetière 1690: "cabinet".

surviennent un tiers, et les confidentes se taisent. Quant au reste des "dramatis personae", Ritule n'a que cinq vers; la suite de Titus, muette, n'apparaît que deux fois, et reçoit son congé après une douzaine de vers à sa première apparition, et après deux vers et demi la seconde, accentuant ainsi la nature personnelle du drame.

L'importance de cette concentration est rendue encore plus manifeste par une scène – ou plutôt un temps creux entre deux scènes – que certains critiques ont eu le tort de critiquer. À la fin de la deuxième scène du quatrième acte, le cabinet se vide, Bérénice et Phénice fuyant devant l'arrivée de Titus et de sa suite. Ceux qui déplorent ce hiatus ne voient pas que la reine ne fuit pas devant Titus qu'elle voit entrer, mais devant la foule qui l'accompagne (v. 981). Ce n'est que lorsque cette foule a été écartée par Titus (après moins de trois vers) que Bérénice reviendra sur ses pas pour lui adresser ses reproches personnels.

Dans ce cabinet somptueux où Titus vient "expliquer son amour" à Bérénice, il y a des murs qui le définissent, et des portes qui en disent plus long encore. Derrière une porte, Titus; derrière une autre, Bérénice; et au-delà de celle par laquelle entrent Antiochus et Arsace au début de la pièce, Rome, invisible et omniprésente. Au figuré, ce théâtre pourrait être représenté par trois cercles concentriques. Sous nos yeux, le cabinet; puis, le palais; enfin, Rome. Inutile de parler du reste du monde. Bérénice n'a qu'à faire mention de son "Orient désert" et nous comprenons immédiatement que, même pour elle, l'étrangère, Rome EST le monde.

Nietzsche affirmera deux siècles plus tard que la demande principale du tragique est la "Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit".⁷ Racine avant lui démontre la raison d'un tel argument. Sa gageure magnifique consiste à limiter plus que jamais le champ d'action et il réussit parce que pour résoudre le problème, le trio royal doit non pas subir l'influence de Rome, mais l'intérioriser. Aucune raison, donc, pour franchir une porte autre que celle d'un appartement privé. Au dénouement, Titus et Bérénice ne subissent plus rien: affranchis grâce à leurs propres efforts – ceux de Bérénice entraînant ceux de Titus – ils agissent. "Je veux", dit Bérénice, "Je veux [...] couronner tout le reste" (v. 1.491-1.492). Leur transcendance est exclusivement due au fait que leur sacrifice est volontaire. Au début de la pièce, Titus "se cache à sa court" (v. 5). Et tout le long de la pièce, on est en droit de se demander quand Rome envahira ce petit monde. Enfin, nous nous rendons compte que Rome n'a jamais été absente, que la foule romaine ne jouait – ne pouvait jouer – aucun rôle, car Titus, grâce à Bérénice, a fini par incarner Rome. Il EST Rome. Cette transformation, cette apo théose, puisqu'elle est due en large partie à Bérénice, ne pouvait avoir lieu qu'ici, entre les deux appartements, dans un lieu dont la pompe est, après coup, jugée propre à la grandeur de l'événement.

Derrière ces portes se meuvent des forces et des êtres que nous ne comprenons qu'imparfaitement, et qui ne se révéleront pleinement que "dans ces lieux", sous nos yeux. Dans un sens, le dénouement est le résultat d'une série de révélations, d'ouvertures de portes – réelles et métaphoriques – et "ces lieux", rendus spécifiques par "les chiffres [des amants] enlacés l'un dans l'autre" (v. 1.324) qui semblaient annoncer l'union éventuelle de ces amants.

⁷ Werke 1954:1, 48.

se révèlent, par une ironie des plus cruelles, être les seuls possible pour la représentation de leur déchirant adieu.

Le lieu dans lequel se déroule *Bajazet* est lui aussi spécifique. Nous nous trouvons non pas simplement "dans le sérail du Grand Seigneur", dans ce que le décorateur Laurent appelle "un salon à la turque", mais dans un "endroit écarté" de ce sérail auquel on aboutit "par un chemin obscur" (v. 209). Cet endroit écarté jette l'effroi dans le cœur d'Osmin (v. 3-5) et le Gand Vizir n'ignore pas que Roxane y règne, ne serait-ce que par l'absence du sultan Amurat.

Mais ne s'agit-il pas là d'une illusion qui trompe tous les personnages, y compris le rusé Acomat? Il est vrai qu'Amurat, au moment de partir, a placé le sérail sous l'empire de sa favorite, Roxane, mais il lui a aussi donné l'ordre de faire périr Bajazet. En somme, il l'a mise à l'épreuve et sous la surveillance d'un esclave fidèle. Quand elle tarde à suivre la consigne du maître, elle est mise à mort à son tour. De toutes les illusions qui foisonnent dans ce lieu, la plus intense est celle concernant le pouvoir, sur soi ou sur autrui. Tout le sérail, y compris les endroits les plus écartés, reste sous l'empire de l'absent Amurat et de ceux qui lui sont fidèles.

Cette illusion est doublement ironique. Tous ces personnages, sans exception, consentent à sacrifier leur intégrité à la convenance, soit politique, soit érotique – et, comme l'ont remarqué nombre de critiques, dans ce nœud de vipères, les deux ne font qu'un. Mais ce sacrifice est en vain, puisque le sultan a déjà misé (justement) sur leur manque de loyauté et a décidé de leur sort. Ce lieu, fomentant la crainte et une indécision inévitablement fatale, sera donc une étuve mortelle dont les issues ne seront qu'une illusion de plus. Ceux qui y restent, meurent; ceux qui en sortent... meurent. (On dira qu'Acomat parvient à prendre le large, mais puisque toute son existence était vouée au pouvoir, son exil n'est-il pas une sorte de mort?)

Encore plus que Néron, Amurat est un metteur en scène qui manipule, de loin, tous les fils de ses marionnettes, ne leur laissant qu'une illusion de liberté et de pouvoir. Roxane croit qu'elle n'a qu'à dire "sortez" (v. 1.565) à Bajazet pour qu'il aille à une mort certaine (v. 1.695-1.697). Elle ne comprend pas que sur cette scène, le sort de l'une comme de l'autre était en d'autres mains.

Le vocabulaire concret de Racine, on le sait, est très restreint. Le mot "porte", au singulier ou au pluriel, n'est employé que rarement, et presque exclusivement pour limiter ou élargir l'espace scénique: "La porte du sérail à ma voix s'est ouverte", dit Acomat (v. 877), et Roxane menace en rappelant son pouvoir à Bajazet: "Songez-vous que je tiens les portes du palais?" (v. 577). Les références aux murs sont plus rares encore. Mais l'atmosphère n'est pas issue de là. L'idée de clôture vient d'un vocabulaire plus subtil, plus psychologique, pour distinguer ceux qui sont enfermés de celui qui enferme. Par exemple, seul Amurat est "loin". Roxane, elle, "n'est pas loin" (v. 1.007) puisqu'elle est dans l'enceinte du sérail, captive trop souvent inconsciente de cette condition. De même, le verbe "partir" ne sert qu'à indiquer Amurat et son esclave. Roxane a beau parler de sa liberté à Bajazet (v. 422), ce dernier a beau s'écrier "je suis libre" (v. 948), le lieu n'en est pas moins fermé, et voilà son "ordre accoutumé". Comme je l'ai dit ailleurs, chacun de ces personnages peut couvrir une illusion de liberté, mais ce n'est

qu'une illusion, même pour Roxane: "The delegation of authority (from Amurat) serves more to emphasize dependency than power"⁸, et l'ordre qu'elle donne aux vers 571-572 est une résignation à son état: une fois le sérail fermé, "l'ordre accoutumé" sera rétabli, et cet ordre est celui d'Amurat.

Ce qui est plus remarquable encore, c'est l'importance énorme que joue ce lieu dans le développement des personnages. Dans un sens, le dramaturge renverse son système. Néron est le résultat d'une influence maternelle pervertie – vu son propre comportement, Agrippine n'a aucun droit d'être surprise par les décisions du jeune empereur. Le palais impérial refléchet la mentalité de ce "monstre naissant". De même, le palais de Titus est à l'image du maître. Ici, pour la première fois, Racine nous peint un milieu – la rhétorique de la crainte et de la méfiance va du début à la fin – qui suscite et entretient l'indécision, la faiblesse morale, la trahison. Bajazet a appris à survivre dans ce sérail:

Roxane vit le prince. Elle ne put lui taire
L'ordre dont elle seule était dépositaire.
Bajazet est aimable. Il vit que son salut
Dépendait de lui plaire, et bientôt il lui plut
(v. 153-156).

et ses gestes, ses paroles, ses silences sont pleins d'équivoque. De même, Atalide dit qu'elle déplore cet état de choses, mais cela ne l'empêche nullement de feindre pour atteindre ses buts ou empêcher ceux de son ennemi, et elle va jusqu'à regretter que la "vertu, prompte à s'effaroucher" de Bajazet ne lui fasse révéler leur duplicité (v. 345-406). Roxane, à son tour, regrette sa crédulité, et si elle se plaint du "silence perfide" de Bajazet (v. 997), elle avoue qu'elle ne vaut guère mieux (v. 1.090). Ce qu'elle regrette avant tout, c'est que ses subterfuges n'ont pas valu (v. 1.071). Acomat, qui se croit habile politique, est fier de ses ruses, et n'est confondu que par leur faillite. Il n'est donc pas surprenant que la rhétorique de tous ces tristes personnages – voyez la fréquence de mots tels 'crédule', 'perfide', 'feinte', 'trahison' – est marquée par ce milieu empoisonné et empoisonnant.

Les murs de Racine, derrière lesquels se cachent les instruments de la fatalité, sont une sorte de voile de Poppée que certains personnages, inattentifs à des signaux que nous, le public, avons captés, déchirent, pour se trouver face à face à une vérité toujours insupportable. Dans les trois pièces présentées ici, presque toute l'intensité dramatique semble venir de – ou à travers – ces murs. Comme Robert Frost, le grand poète de la Nouvelle Angleterre, j'en suis mené à me demander le pourquoi d'un mur: "Before I built a wall I'd ask to know / What I was walling in or walling out"⁹. Et je me poserais certes la même question avant d'essayer d'en défoncer un.

Bibliographie:

- Abraham, Claude (1977): *Jean Racine*. Boston, Twayne.
 Frost, Robert (1976): *Poetry*. New York, Holt.
 Furetière, Antoine (1690): *Dictionnaire*. La Haye, Leers.
 Goethe, Johann Wolfgang von (1949): *Werke*. Hamburg, Wegner.
 Laurent (1920): *Mémoire*. H.C. Lancaster (éd.). Paris, Champion.
 Maskell, David (1991): "La précision du lieu dans les tragédies de Racine". Dans: Hill, C. M. (éd.): *Racine: théâtre et poésie*. Leeds, Cairns, p. 151-171.
 Nietzsche, Friedrich (1954): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Dans: *Werke*. München, Hanser, vol. I.
 Racine, Jean (1998): *Théâtre complet*. Jean Rohou (éd.). Paris, Livre de Poche.

⁸ Abraham 1977:92.

⁹ Frost 1976: "Mending Wall".