

## **CHAPITRE II**

### **L'INTÉRIEUR RACINIEN**

Au cours du premier chapitre, nous avons établi un relevé de différentes catégories spatiales de la fable. Dans notre perspective, tous ces lieux assument le statut du signe dépourvu du référent réel. Chacun d'eux se définit, pour emprunter les termes de Ryngaert ( 1991 : 77 ), « aussi bien par opposition à tout ce qu'il n'est pas que par tout ce qu'il est ». Par là, nous avons posé un couple oppositionnel Intérieur/Extérieur, ce qui nous permet de saisir la structure de l'espace racinien ainsi que sa dynamique dramatique. Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur le fonctionnement de l'Intérieur racinien. Nous utilisons ce terme pour définir un espace qui couvre le Palais. La description du lieu étant déjà faite, notre tâche est alors de trouver sa valeur métaphorique pour montrer qu'il existe un rapport étroit entre l'espace et l'action des personnages.

Nous verrons que cet espace apparaît comme un lieu clos de la sphère familiale. Les personnages y sont liés les uns aux autres non seulement par les liens du sang mais aussi par celui de l'amour. Or, l'amour qui existe dans cet espace est dans tous les cas voué à l'échec. Nous montrerons aussi que le problème d'amour implique le conflit de l'espace : c'est une passion irréversible qui pousse les personnages à défendre leur espace et à éliminer les autres. De plus, comme les personnages sont obligés de s'affronter perpétuellement dans ce même lieu, leur communication devient aussi une chose inévitable. L'Intérieur représente donc enfin l'espace du langage où l'on se bat verbalement.

#### **I. L'espace clos/privé/familial**

En étudiant le théâtre de Corneille, Bernard Dort ( 1967 : 34 ) constate que l'espace cornélien est

toujours indécis, abstrait et qui ouvre en général sur de larges perspectives ( galeries ou salles de palais débouchant sur l'extérieur, où parviennent les bruits, les éclats des événements dramatiques ).

À la différence d'un tel théâtre, le palais racinien est, par excellence, un lieu clos, un lieu muré. En effet, il suffit d'entendre les personnages parler des lieux où ils se trouvent pour se rendre compte de cette clôture. Dans le palais de Pyrrhus, Pylade constate « les murs » que vient battre la mer ( *Andromaque* III,1 vers 792 ), ce qui nous fait penser au palais de Néron puisqu'il y existe aussi, à en croire Junie, « ces murs » qui « peuvent avoir des yeux » ( *Britannicus* II,6 vers 715 ). Dans *Bajazet*, Roxane parle du « Peuple que dans ses murs renferme ce palais » ( *Bajazet* II,1 vers 436 ). Phèdre évoque non seulement « ces murs » mais aussi « ces voûtes » de la construction architecturale du palais de son mari ( *Phèdre* III,3 vers 854 ). C'est ainsi qu'Omesco ( 1978 : 157 ) postule que :

l'espace tragique est un espace parfaitement clos dont le spectateur, partie prenante, se voit interdire la sortie ; il y est pris au piège, de même que les personnages, et conscient de l'être.

Dans cet espace fermé, les habitants se connaissent parfaitement. À la différence d'une place publique ouverte où se croisent les inconnus, le palais racinien est un lieu privé des personnages intimement liés. Giraudoux ( 1941 : 37 ) note bien que l'espace chez Racine n'est que « le sanctuaire de famille, ou la cage centrale ». Les personnages raciniens, en effet, s'inscrivent dans les relations familiales. Ces rapports étroits se manifestent dès la liste des personnages. Celle de *Mithridate*, par exemple, montre que Pharnace et Xipharès sont fils de Mithridate mais de différentes mères. Dans d'autres pièces, nous apprenons de la même façon que Néron est fils d'Agrippine, Bajazet frère du Sultan Amurat, Iphigénie fille d'Agamemnon, et Hippolyte fils de Thésée. Cette observation permet de qualifier le théâtre de Racine de tragédie de famille.

La tragédie racinienne est une tragédie de palais et même de famille.

( Lagarde et Michard, 1970 : 311 )

Tandis que Barthes ( 1963 : 14-16 ) reconnaît « la horde primitive » dans le tribu d'une cinquantaine de personnages qui habite la tragédie racinienne, Dort ( 1967 : 39 ) donne une opinion analogue selon laquelle :

Après *Andromaque*, l'univers de Racine devient strictement privé.

Relevons quelques exemples par hasard pour montrer les caractéristiques privée et familiale qui dominent l'espace intérieur racinien. Dans *Britannicus*, Burrhus affirme que le palais où l'Empereur fait entrer Junie ne serait pas un lieu qui suscite la peur à la princesse puisqu'

Elle est dans un palais tout plein de ses aïeux.

( *Britannicus* I,2 vers 239 )

Dans *Iphigénie*, on n'est pas dans un lieu domicile, mais dans un « camp », au dire de Clytemnestre qui y vient célébrer le mariage de sa fille,

Où le fils de Thétis va [l']appeler sa mère.

( *Iphigénie* III,1 vers 806 )

Dans *Phèdre*, à son retour au palais, Thésée est surpris en voyant « [s]a famille éperdue » ( *Phèdre* III,5 vers 954 ).

Dans cette sphère privée, les problèmes viennent des conflits familiaux des membres de la famille, et parmi ces conflits, c'est le problème d'amour qui est majeur car outre le fait que les personnages s'entretiennent entre eux un rapport familial, ces parents, ces cousins, qui partagent le même espace s'aiment. En conséquence, le palais racinien représente le plus souvent un espace d'amour dans lequel on ne fait rien d'autre que de chercher à satisfaire sa passion.

## II. L'espace d'amour

Le thème d'amour ne manque jamais à l'œuvre racinienne. On qualifie souvent le théâtre de Racine de théâtre d'amour. Barthes ( 1963 : 38 ) note que

« Napoléon n'aimait pas Racine parce qu'il ne voyait en lui qu'un fade écrivain d'amour ». En effet, selon Vuillemin ( 1996 : 87 ) « les manifestations d'Éros s'avèrent l'un des éléments obligés du spectacle tragique ».

Sans répéter les explications que plusieurs critiques ont déjà faites de l'amour dans le théâtre de Racine, nous nous contentons de le décrire à partir du point de vue spatial. Tout d'abord, nous reconnaissons en palais racinien un espace métaphorique de l'amour, en observant les déplacements des personnages par rapport à ce lieu.

### 2.1 les déplacements symboliques vers l'amour

Ryngear ( 1991 : 79 ) propose qu'on peut dégager une valeur métaphorique de l'espace à travers

tous les adverbes de lieu, verbes qui indiquent le mouvement, images, comparaison, métaphores et d'une manière générale tout le lexique de l'espace.

Le texte de Racine fournit en effet une quantité d'informations spatiales riches de sens métaphoriques, en particulier si nous jetons un coup d'œil sur les mouvements des personnages.

Le palais racinien prend sa valeur métaphorique d'un lieu d'amour dans la mesure où pour les personnages, se rendre à l'intérieur du palais ce n'est pas un simple geste de mouvement, c'est aussi et surtout la recherche d'amour. Il est facile de comprendre la véritable motivation qui pousse Oreste vers le palais de Pyrrhus. Sa mission diplomatique n'y est pour rien. Le seul but de cet amant douloureux est de retrouver sa chère Hermione, dont sa vie dépend. Oreste dit à son ami :

L'amour me fait ici chercher une inhumaine.  
Mais qui sait ce qu'il [le destin] doit ordonner de mon sort,  
Et si je viens chercher ou la vie ou la mort ?

( *Andromaque* I,1 vers 26-28 )

Devant Hermione, Oreste affirme une fois de plus sa raison de la pénétration dans l'espace :

- Hermione - Le croirai-je, Seigneur, qu'un reste de tendresse  
 Vous fasse ici chercher une triste princesse ?  
 Ou ne dois-je imputer qu'à votre seul devoir  
 L'heureux empressement qui vous porte à me voir?
- Orste - Tel est de mon amour l'aveuglement funeste.  
 Vous le savez, Madame ; et le destin d'Oreste  
 Est de venir sans cesse adorer vos attraits  
 (...).

( *Ibid* II,2 vers 477-483 )

Dans *Britannicus*, le héros doit s'introduire dans le palais de Néron où Junie, enlevée, est traînée.

- Agrippine - Que venez-vous chercher ?
- Britannicus - Ce que je cherche ? Ah, Dieux !  
 Tout ce que j'ai perdu, Madame, est en ces lieux.

( *Britannicus* I,3 vers 288-290 )

De même la jeune Iphigénie se rend vers la tente en Aulide parce que le mariage avec Achille l'y attend : à l'en croire, son cœur « parcour[t] les chemins de l'Aulide » « pour le chercher » ( *Iphigénie* II,3 vers 606-607 ), alors que dans *Mithridate*, le roi ne retourne à sa demeure que parce que c'est là où se trouve Monime.

C'est pourtant cet amour, qui de tant de retraites  
 Ne me laisse choisir que les lieux où vous êtes ;  
 Et les plus grands malheurs pourront me sembler doux,  
 Si ma présence n'en est point un pour vous.

( *Mithridate* II,4 vers 535-538 )

Pour mettre en relief cette valeur métaphorique d'amour de l'espace intérieur, rien n'est mieux que de relever les mouvements opposés, c'est-à-dire

la sortie de l'espace. Si l'entrée connote la recherche d'amour, d'une manière oppositionnellement métaphorique, le renoncement à l'espace évoque l'éloignement de l'amour. Antiochus, en voulant quitter le palais de Titus où la présence de Bérénice le réduit au désespoir d'amour, se dit :

Retirons-nous, sortons, et sans nous découvrir,  
Allons loin de ses yeux l'oublier, ou mourir.

( *Bérénice* II,1 vers 33-34 )

Dans *Phèdre*, pour Hippolyte, s'éloigner de Trézène, c'est s'enfuir d'Aricie dont il tombe amoureux.

Hippolyte en partant fuit une autre ennemie ;  
Je fuis, je l'avouerai, cette jeune Aricie.

( *Phèdre* I,1 vers 49-50 )

Néanmoins, aucun amoureux ne peut renoncer vraiment à sa passion en quittant l'espace d'amour. Nous reviendrons sur ce sujet. Pour l'instant, notons simplement que suite à la rencontre entre ceux qui viennent d'ailleurs et ceux qui se sont déjà installés dans l'espace, le drame du cœur commence. Ce palais muré exclu du monde extérieur devient dès lors un lieu privé où les passions des amants s'exaltent jusqu'à l'extrême. Or, dans l'univers racinien, cet espace d'amour est loin de représenter une île d'amour romanesque où l'on apprend une agréable éducation sentimentale. Au contraire, il s'agit d'un espace tragique où aucun amour n'est possible. Et il nous semble que seule la lecture de l'espace suffit d'expliquer cette impossibilité.

## 2.2 l'amour impossible

Dans le palais racinien, aucun couple ne peut réussir son amour. Nous retenons ici trois types d'amour impossible, à savoir : l'inceste, l'amour non réciproque et l'amour contrarié par le maître du lieu.

### l'inceste

L'amour racinien est impossible d'abord parce qu'il s'exalte chez les personnages de la même famille. Rappelons que l'espace que ceux-ci partagent représente un espace familial, en d'autres termes, il s'agit d'un palais servant de foyer intime dans lequel le père, la mère, les fils et les filles se côtoient.

L'amour des personnages enfermés dans le même espace familial, et liés les uns aux autres par le rapport de sang, est par conséquent interdit car il s'agit d'un inceste.

Dans l'univers racinien, comme dans le réel, l'inceste s'oppose à la morale. Phèdre l'appelle « une flamme si noire » (*Phèdre* I,3 vers 310 ), et à l'en croire, l'inceste constitue même un crime « inconnu (...) aux enfers » (*Ibid* IV,6 vers 1284 ). Chose curieuse : cette flamme si noire qui n'est jamais pratiquée au monde infernal se produit régulièrement dans cet espace tragique.

Le palais où s'égare Agrippine nous offre un bon exemple. La mère de César désire avoir une aventure avec celui qui cohabite le même espace familial. Malgré « ce lieu de sang », elle a commis l'inceste avec son oncle. La reine révèle :

Son maître [Claudius], chaque jour caressé dans mes bras,  
 Prit insensiblement dans les yeux de sa nièce \*  
 L'amour où je voulais amener sa tendresse.  
 Mais ce lieu du sang qui nous joignait tous deux  
 Écartait Claudius d'un lit incestueux.  
 Il n'osait épouser la fille de son frère.  
 Le sénat fut séduit : une loi moins sévère  
 Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux.

( *Britannicus* IV,2 vers 1130-1137 )

---

\* Fille de Germinus, frère de Claudius, Agrippine est donc la nièce de celui-ci.

Habitant le même palais, Pharnace aime Monime sa belle mère laquelle a un amour réciproque avec Xipharès, le frère de Pharnace. Dans *Phèdre*, c'est Phèdre qui s'emflamme pour Hippolyte son beau-fils.

Il semble que les personnages se rendent bien compte de l'impossibilité d'un tel amour. Une fois que l'inceste se met à s'emflammer, ils essaient de quitter l'espace où surgit l'inceste ou, si cela n'est pas possible, du moins de se séparer. Tel est le cas pour le couple Xipharès/Monime : la belle-mère propose au beau-fils de ne plus se voir :

Je sais qu'en vous voyant, un tendre souvenir  
 Peut m'arracher du cœur quelque indigne cœur  
 [...]  
 Il faut pourtant, il faut se faire violence,  
 Et sans perdre en adieux un reste de constance,  
 Je fuis. Souvenez-vous Prince, de m'éviter,  
 Et méritez les pleurs que vous m'allez coûter.

( *Mithridate* II,6 vers 729-730 et 743-746 )

Dans *Phèdre*, sachant bien qu'il s'agit d'un amour coupable, la reine a l'intention de quitter éternellement le palais en se suicidant. Mais elle avoue enfin au beau-fils cette « flamme si noire ». Du côté du fils, Hippolyte a honte de cet amour criminel. Il ne veut plus habiter dans ce palais où se trouve la mère odieuse. L'espace familial marqué par l'inceste ne lui paraît plus vivable. Il peut aller n'importe où pourvu que Phèdre s'y absente. L'homme dit à son père :

Souffrez que pour jamais le tremblant Hippolyte  
 Disparaisse des lieux que votre épouse habite.

( *Phèdre* III,5 vers 925-926 )

Bref, le beau-fils ne peut plus partager l'espace familial avec, pour emprunter les termes à Thérémène, cette « dangereuse maraître » ( *Ibid* I,1 vers 39 ). Pour Hippolyte, une fois que l'inceste est révélé dans l'espace, celui-ci perd sa pureté : il devient le lieu sale. La passion de Phèdre fait que l'espace passe de





« l'aimable Trézène » ( *Ibid* I,1 vers 2 ) à « un rivage malheureux » ( *Ibid* I,1 vers 267 ) et à un

lieu funeste et profané  
Où la vertu respire un air empoisonné.  
( *Ibid* V,1 vers 1359-1360 )

### l'amour non réciproque

Chose curieuse : dans ce foyer où le risque de l'amour incestueux est présent, on trouve que les filles, aimantes ou aimées, liées à la famille, vivant sous le même toit que les autres protagonistes, sont d'origine étrangère ou du moins sont venues du dehors. Pour justifier cette remarque, établissons d'abord le tableau montrant les espaces d'origine des couples dont l'amour s'avère impossible.

<u>Pièces</u>	<u>Héros/lieux d'origine</u>	<u>Héroïnes/lieux d'origine</u>
1. <i>Andromaque</i>	Pyrrhus/Épire (didascalie) Oreste/Argos ( vers 190 )	Andromaque/Troie (vers185) Hermione/Sparte ( vers 33 )
2. <i>Britannicus</i>	Néron/Palais à Rome (didascalie)	Junie/fille enlevée par Néron ( vers 417 et vers 604-605 )
3. <i>Bérénice</i>	Titus/Rome (didascalie) Antiochus/Comagène (didascalie)	Bérénice / Palestine (didascalie)
4. <i>Bajazet</i>	Amurat/Byzance (didascalie) Bajazet/Byzance (didascalie)	Roxane/un pays en Europe ou en Asie ( vers 97-98 )
5. <i>Mithridate</i>	Mithridate, Pharnace/ Nymphée (didascalie)	Monime/la Grèce (vers 1527)
6. <i>Iphigénie</i>	Achille/La Thessalie ( vers165 )	Ériphile/Lesbos ( vers 446 )

## 7. Phèdre                      Thésée/Athène (didascalie)      Phèdre/Crète ( vers 643 )

Dans *Britannicus*, notons par ailleurs que même si Néron et Junie sont tous les deux romains, celle-ci a été enlevée et aux yeux de l'empereur, la princesse est toujours étrangère à sa cour. C'est peut-être l'étrangeté de Junie qui suscite l'amour chez Néron. Il parle ainsi de Junie à Narcisse :

Fidèle à sa douleur et dans l'ombre enfermée,  
Elle se dérobaît même à sa renommée.  
Et c'est cette vertu, si nouvelle à la cour,  
Dont la persévérance irrite mon amour.

( *Britannicus* II,2 vers 415-418 )

L'amour de chaque couple est voué à l'échec, car il y a toujours celui qui n'aime pas. Entre les personnages d'origines spatiales différentes, c'est toujours un amour non réciproque. Le Grec Pyrrhus aime la Troyenne Andromaque qui ne l'aime pas, alors qu'Hermione, princesse de Sparte, dédaigne l'amour d'Oreste prince d'Argos. Antiochus, roi de Comagène, exprime sa passion à Bérénice, reine palestinienne, sans qu'on l'écoute. La reine elle-même est abandonnée par l'empereur romain. Dans le *Sérail*, Bajazet jeune byzantin n'aime pas Roxane, cette esclave étrangère. De même, l'amour de Pharnace, jeune de Nymphée, n'atteint jamais la Grecque Monime, tandis qu'Achille, guerrier grec ne s'intéresse pas à Ériphile, sa captive de Lesbos. Ces exemples nous amènent à une remarque intéressante : il semble que dans l'univers racinien, la frontière ne sert pas seulement à séparer deux espaces, mais elle existe aussi et surtout pour séparer métaphoriquement deux cœurs. De sorte que la frontière d'espace, c'est aussi la frontière d'amour. En outre, dans certains cas, être étranger constitue même l'obstacle principal de leur amour. Dans *Andromaque*, les Grecs ne consentent jamais que le Grec Pyrrhus épouse une Troyenne. Dans *Bérénice*, Paulin rappelle à son maître la loi de la cité selon laquelle l'empereur romain ne peut aimer une étrangère :

Rome, par une loi qui ne se peut changer,

N'admet avec son sang aucun sang étranger.

( *Bérénice* II,2 vers 377-378 )

C'est de cette loi que Titus se sert comme prétexte pour abandonner Bérénice ( il est peut-être choquant à certains de prétendre que l'amour de ce couple est non réciproque. Mais nous le verrons. ).

L'impossibilité de ce type d'amour s'explique d'ailleurs en termes spatiaux par le fait que très souvent celui qui n'aime pas tient toujours à la frontière d'espace/d'amour : il ne veut pas rester dans le même lieu que l'autre qui l'aime. Ainsi, à subir l'amour qu'il ne partage plus, Pyrrhus préfère qu'Hermione parte, retournant à Sparte, son espace d'origine : vivre avec cette Grecque dans le même palais, c'est pour lui à la fois contraintes et ennuis.

Ah ! qu'ils [Oreste et Hermione] s'aiment, Phœnix : j'y consens.

Qu'elle parte.

Que charmés l'un de l'autre, ils retournent à Sparte :

Tous nos ports sont ouverts et pour elle et pour lui.

Qu'elle m'épagnerait de contrainte et d'ennui !

( *Andromaque* I,3 vers 253-255 )

Hermione, quant à elle, a aussi besoin d'une séparation spatiale entre elle et Oreste. Elle le repousse avec dédain :

Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Épire.

( *Ibid* V,3 vers 1561 )

À l'instar de Pyrrhus qui veut débarrasser son palais de la femme qu'il n'aime pas, Titus essaie de bannir Bérénice de son espace. « Amoureux, Titus épouserait Bérénice », affirme Barthes ( 1963 : 89 ), tandis que Mauron ( 1957 : 86 ) qui doute de l'amour de Titus écrit :

Nous cherchons en vain, dans *Bérénice*, un débat cornélien. La décision est prise avant que le rideau ne se lève. Titus l'avoue :

Résolu d'accomplir ce cruel sacrifice,

J'y voulais préparer la triste Bérénice ;  
 Mais par où commencer ? ( A.II. SC.II )

Ce qui est de l'avis de Barthes selon qui « Titus est déchiré, non entre un devoir et un amour, mais entre un projet et un acte » ( 1963 : 92 ). Et Maulnier ( 1957 : 85 ) note de sa part que :

Bussy Rabutin écrit à Mme Bossuet : « Il me paraît que Titus ne l'aime pas tant qu'il dit (...) ».

D'ailleurs, si nous avons prétendu que la loi romaine n'est qu'un prétexte, c'est que, à en croire Paulin, Titus peut aimer s'il le veut :

Vous pouvez tout : aimez, cessez d'être amoureux,  
 La cour sera toujours du parti de vos vœux.  
 ( *Bérénice* II,2 vers 349-350 )

Selon Barthes ( 1963 : 92 ), « Rome est silencieuse, lui seul [Titus] la fait parler, menacer, contraindre ». Titus le sait bien :

Tout se tait : et moi seul, trop prompt à me troubler,  
 J'avance des malheurs que je puis reculer.  
 ( *Ibid* IV,4 vers 1005-1006 )

À notre avis, toute la tragédie montre ainsi le problème de l'espace de la part de Titus : dans cet amour non réciproque, comment répudier Bérénice ? Certes, ce palais représente bien un lieu d'amour où l'on s'exprime la tendresse. À en croire Arsace

Souvent ce cabinet superbe et solitaire  
 Des secrets de Titus est le dépositaire.  
 C'est ici quelques fois qu'il se cache à sa cour,  
 Lorsqu'il vient à la Reine expliquer son amour.  
 ( *Ibid* I,1 vers 3-6 )

Mais ce n'est que du passé. Après la mort de son père, l'appartement de Titus appartient à un prince destiné à être empereur. Le lieu privé deviendra ainsi un lieu de pouvoir impérial romain dans lequel Bérénice, une princesse d'Orient, au dire de l'empereur sera « Étrangère dans Rome, inconnue à la cour » ( *Ibid* II,2 vers 534 ). La frontière surgit alors. Après s'être caché de la reine depuis huit jours, Titus a entrepris son acte. Si Pyrrhus veut qu'Hermione quitte son palais avec Oreste, Titus n'est pas plus jaloux d'Antiochus que Pyrrhus ne l'était d'Oreste. L'empereur dit à Antiochus :

Prince, il faut avec vous qu'elle parte demain.

( *Ibid* III,1 vers 718 )

Ce vers qui suggère le fait que Titus consente que Bérénice quitte Rome fait penser d'ailleurs à la scène où Bérénice, qui n'aime point Antiochus, ne le retient pas au moment où ce prince va partir. Ce fait souligne que dans l'amour non réciproque, on veut mettre une grande distance entre soi et la personne qu'on n'aime pas.

Phénice - Je l'aurais retenu.

Bérénice - Qui ? moi ? le retenir ?

( *Ibid* I,5 vers 288-289 )

Et Bérénice sort. C'est ainsi que Scherer ( 1982 : 203 ) conclut que :

La décision de Titus fait de ce lieu de la constance un lieu de l'abandon.

Il existe donc un rapport étroit entre l'espace et l'amour : dans le même palais, les personnages venant de lieux différents se voient. Or, puisqu'il s'agit là d'un amour non réciproque, plus l'aimant tente de franchir la frontière d'espace/d'amour, plus l'aimé le repousse, recule, fuit éventuellement dans un lieu différent. Si les personnages puissants tels Pyrrhus et Titus essaient de faire sortir de leur territoire les étrangères qu'ils n'aiment pas, les personnages dépourvus de pouvoir n'acceptent pas non plus l'amour des maîtres étrangers. À

devenir femme du roi d'Épire, Andromaque préfère sortir du palais rejoindre son mari au monde des morts :

J'irai seule rejoindre Hector et mes aïeux.

( *Andromaque* IV,1 vers 1099 )

Il en va de même pour Bajazet qui aime mieux sortir « sanglant, couvert de coups » du sérail où Roxane lui force le mariage ( *Bajazet* II,3 vers 631 ).

#### le maître du lieu comme obstacle d'amour

Alors que les amoureux occupant le même espace familial pratiquent l'inceste, les couples venus des espaces différents doivent vivre l'amour non réciproque. Pourtant il semble que certains couples échappent à ces deux cas. Britannicus et Junie comme Bajazet et Atalide partagent leur amour réciproque. De même, malgré leur différence de l'origine spatiale, Achille et Iphigénie, ainsi que le couple Hippolyte/Aricie s'aiment. Or, ce n'est également qu'un amour impossible.

La raison en est simple. Ces couples ne nourrissent pas leur passion sur une île d'amour isolée du monde, mais ils s'aiment dans ce palais tragique qui dépend d'un maître du lieu. Tout puissants dans leur espace, ces maîtres constituent un obstacle à l'amour des couples : l'amour est en quelque sorte "mal situé". L'amour du couple Britannicus/Junie doit être étouffé dans le palais de Néron, ce maître du lieu jaloux. Sous les regards régnants de Néron qui guettent tous les coins du palais, le couple ne peut même pas exprimer la tendresse. Junie rappelle ainsi à son amant que leur amour s'enflamme dans un espace qui ne leur appartient pas et dans lequel ils ne peuvent échapper au regard du maître :

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance.

Ces murs mêmes, seigneur, peuvent avoir des yeux,

Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.

( *Britannicus* II,6 vers 712-714 )

On trouve une situation analogue dans *Bajazet*. Le couple Bajazet et Atalide éprouve un amour commun, mais qui susciterait sans doute la jalousie de Roxane maîtresse du sérail. Le « Roxane n'est pas loin » dont parle Bajazet ( *Bajazet* III,4 vers 1007 ) hante toujours l'esprit d'Atalide qui prie sans cesse son amant de renoncer à leur inclination.

Dans *Phèdre*, tant qu'Hippolyte reste dans le territoire de Thésée son père, son amour envers Aricie est interdit, car pour des raisons dynastiques, le roi défend qu'on épouse cette fille. Hippolyte qualifie cette interdiction imposée par son père de « l'obstacle éternel » et de « lois sévères » ( *Phèdre* I,1 vers 104-105 ). Il est intéressant de noter que pour que cet amour soit permis, Hippolyte propose à Aricie de partir :

Fuyez vos ennemis, et suivez votre époux.

( *Ibid* V,1 vers 1388 )

Dans *Iphigénie*, c'est la soif de pouvoir d'Agamemnon qui empêche le mariage du couple Achille et Iphigénie. Certes les amoureux retrouvent enfin leur bonheur d'amour. Mais ce n'est qu'une joie éphémère : Achille, toujours au service d'Agamemnon doit partir en guerre à Troie. D'ailleurs, selon la prédiction ( *Iphigénie* I,2 vers 220-226 ), ce guerrier mourra aux champs de bataille, ce qui mettra fin évidemment à leur amour réciproque. C'est ainsi que le maître de la tente peut être considéré comme l'opposant à la passion des jeunes.

### III. La prise et la défense de l'espace

Dans son *Sur Racine*, Barthes (1963 : 30 ) montre que la dynamique du théâtre de Racine repose d'une grande part sur le problème de l'espace :

Le radicalisme de la solution tragique tient à la simplicité du problème initial : toute la tragédie semble tenir dans un vulgaire *pas de place pour deux*. Le conflit tragique est une crise de l'espace.

En effet, le huis clos du palais familial dans lequel se calfeutre le théâtre de Racine n'est rien d'autre que le terrain à lutter entre les personnages de la

même famille. Cet espace est, pour emprunter les termes de Ryngeart ( 1991 : 79 )

toujours à prendre ou à défendre, il s'apparente souvent à un territoire, révèle les enjeux et les fantasmes des personnages, et comme tel, il peut être une des métaphores qui donnent du sens à une œuvre.

Cette lutte spatiale est étroitement liée, selon l'expression barthésienne, aux « actions fondamentales » ( 1963 : 15 ) du théâtre racinien, à savoir la rivalité des frères et le meurtre du père.

### 3.1 la prise de l'espace

#### le Père tout puissant

Nous avons pressenti l'autorité du maître du lieu qui s'oppose à l'amour des autres. En fait, dans cet espace familial, la plupart des maîtres du lieu sont pères. Sur sept pièces étudiées, quatre nous permettent de repérer la figure du Père, à savoir *Britannicus* ( Agrippine ) ; *Mithridate* ( Mithridate ) ; *Iphigénie* ( Agamemnon ) ; *Phèdre* ( Thésée ). D'ailleurs, il est vrai que *Britannicus* ne nous offre aucune figure du père proprement dite. Cependant la mère Agrippine peut très bien assumer la fonction du père. Elle est dotée d'une certaine virilité.

Il y a des femmes viriloïdes ( il suffit qu'elles participent au Pouvoir : Axiane, Agrippine, Roxane, Atalie ). ( Barthes, 1963 : 19 )

À la place du père authentique, c'est elle qui s'occupe de Néron dès l'enfance, l'élève jusqu'à ce que ce dernier soit marié sous ses directives et devienne plus tard empereur.

Le Père occupe une place centrale dans son territoire : dans la terminologie d'Ubersfeld ( 1986 : 95 ), il possède un certain nombre de caractérisations, les sèmes, qui lui permettent d'exercer pleinement le pouvoir dans son espace : supériorité hiérarchique, le droit de châtier, âge. Pharnace décrit ainsi à Xipharès l'autorité paternelle de Mithridate.



Mithridate revient, peut-être inexorable.  
 Plus il est malheureux, plus il est redoutable.  
 Le péril est pressant plus que vous ne pensez.  
 Nous sommes criminels, et vous le connaissez.  
 Rarement l'amitié désarme sa colère ;  
 Ses propres fils n'ont point de juge plus sévère ;  
 Et nous l'avons vu même à ses cruels soupçons  
 Sacrifier deux fils pour de moindres raisons.

( *Mithridate* I,5 vers 342-349 )

Et il semble que le Père rappelle toujours son autorité :

Agrippine - Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère.

( *Britannicus* I,1 vers 48 )

Dans l'espace dominé par le Père, l'obéissance et la soumission constituent des principes majeures. Ce territoire a une loi propre à lui, imposée par le Père. Pour les habitants, ils n'ont qu'à obéir. Agamemnon, père dans *Iphigénie*, affirme ce principe :

Je veux moins de valeur, et plus d'obéissance.

( *Iphigénie* IV,6 vers 1414 )

Dans *Mithridate*, seul le retour du père au territoire suffit de remettre l'espace en ordre. Pour se soumettre au père, Xipharès doit oublier son amour :

Mais quelque amour encor qui me pût éblouir

Quand mon père paraît, je ne sais qu'obéir.

( *Mithridate* I,5 vers 365-366 )

Le Père tient beaucoup à l'obéissance absolue de ses sujets. Dans son territoire, aucun n'est même permis de lui poser des questions : en revanche le droit de questionner, ce qui implique l'autorité, est à lui. Quand Achille pose des questions insolites à Agamemnon, celui-ci rétorque :

Mais vous, qui me parlez d'une voix menaçante,  
Oubliez-vous ici qui vous interrogez ?

( *Iphigénie* IV,6 vers 1346-1347 )

Il est normal que le Père est content tant que l'équilibre dans son espace se maintient de cette façon : ses sujets-fils se soumettent à son autorité. Ainsi une satisfaction d'Agrippine est de voir Néron agir en tant que fils obéissant.

Il s'épanchait en fils, qui vient en liberté  
Dans le sein de sa mère oublier sa fierté.

( *Britannicus* V,3 vers 1593-1594 )

Dans son espace, tout lui appartient, les objets comme les êtres. Régner le territoire, c'est aussi posséder la vie des sujets. En d'autres termes, *l'être* des fils dépend du Père. Comme les fils lui doivent la vie, c'est le Père créateur qui lui donne l'essence. Agrippine raconte comment elle « a créé » l'empereur Néron ( *Britannicus* IV,2 vers 1139 ) : grâce à elle, Néron "est" empereur et mari d'Octavie. Par l'ordre de Mithridate, Pharnace "sera" époux de la princesse du pays voisin, et aux yeux du même père Xipharès n'est que le vengeur d'État. De même, Agamemnon, soucieux de son honneur militaire, veut que sa fille "se sacrifie" comme offrande\* destinée à détourner la colère des dieux. Bref, dans l'espace du Père, les fils ne sont que ses objets. Néron ne l'ignore pas et dit à sa mère :

Vous n'aviez, sous mon nom, travaillé que pour vous.

( *Britannicus* IV,2 vers 1230 )

Si le Père crée, il détruit aussi. En effet, avec son autorité territoriale, le Père peut éliminer qui que ce soit de son espace. Dans *Phèdre*, quand Thésée devient « un père furieux », Hippolyte n'est plus permis de rester dans le palais de son père :

---

\* « Ma vie est votre bien » ( IV,4 ), dit Iphigénie à son père.

Sors, traître. N'attends pas qu'un père furieux  
Te fasse avec opprobre arracher de ces lieux.

( *Phèdre* IV,2 vers 1155-1156 )

Pour le Père tout puissant, l'infanticide n'est donc pas un acte inhabituel. Dans son palais, la colère de Mithridate n'épargne personne, ni Xipharès. En apprenant l'amour incestueux de celui-ci, le père réclame la mort de son cher fils :

Ah ! fils ingrat. Tu vas me répondre pour tous.  
Tu périras. (...)

( *Mithridate* III,6 vers 1118-1119 )

À part les fils, toutes les filles et les femmes dans ce microcosme dépendent également de l'autorité paternelle. En effet, dans l'univers racinien, la possession territoriale implique la possession sexuelle : exercer l'autorité dans l'espace, c'est exercer le pouvoir sur l'amour. Les jeunes hommes qui désirent convoiter les filles dans l'espace du Père doivent demander son autorisation. Le mariage d'Achille avec Iphigénie, par exemple, n'est possible que selon la volonté d'Agamemnon. En outre, le Père est en droit de forcer le mariage à ses fils. Agrippine marie Néron à Octavie malgré lui, tandis que Mithridate envoie Pharnace à un pays voisin pour que ce fils y épouse une princesse ( *Mithridate* III,1 vers 959-960 ).

Par contre, si par malheur, les fils convoitent les filles sans autorisation du Père maître du lieu, celui-ci lui devient un obstacle infranchissable. Dans *Britannicus*, Agrippine ne cesse de s'opposer à l'amour de Néron envers Junie. Devant Narcisse, le fils se plaint :

Et ne connais-tu pas l'implacable Agrippine ?  
Mon amour inquiet déjà se l'imagine  
Qui m'amène Octavie, et d'un œil enflammé  
Atteste les saints droits d'un nœud qu'elle a formé ;  
Et, portant à mon cœur des atteintes plus rudes,

Me fait un long récit de mes ingratitude.

( *Britannicus* II,2 vers 483-488 )

Mécontent, Agamemnon affirme à Achille ;

Fuyez. Je ne crains point votre impuissant courroux,  
Et je romps tous les nœuds qui m'attachent à vous.

( *Iphigénie* IV,6 vers 1415-1416 )

L'interdiction de l'amour par le Père représente une loi que les fils doivent strictement observer. Ainsi Hippolyte n'ose guère aimer Aricie, de peur d'irriter son père :

Dois-je épouser ses droits contre un père irrité ?

Donnerai-je l'exemple à la témérité ?

( *Phèdre* I,1 vers 111-112 )

#### l'absence du Père : germe de la révolte

Nous voyons bien, à propos du Père tout puissant, que le pouvoir dans l'espace entretient un rapport direct avec l'amour. En tant que détenteur du pouvoir dans l'espace, le Père contrôle tout amour interdit des fils, et par conséquent ces derniers doivent, tant que le Père se présente dans l'espace, refouler leur désir.

Si la présence du Père dans l'espace maintient l'équilibre de forces, on peut dire aussi que c'est son absence qui est à l'origine du désordre. Barthes ( 1963 : 42 ) écrit à ce propos :

lorsque le Père manque ( provisoirement ), tout se défait ; lorsqu'il revient, tout s'aliène : l'absence du Père constitue le désordre ; le retour du Père institue la faute.

En effet, quand le Père maître de l'espace n'est pas là, la crainte disparaît, l'interdit est levé, le désir s'affirme.

*Mithridate* et *Phèdre* nous offrent un incipit analogue de l'absence du Père-roi de son territoire familial. Dans l'une comme dans l'autre, en présence du Père, les fils sont dépourvus de tout pouvoir, n'ayant pas ainsi le droit d'aimer. Quand le maître du lieu est absent, la révolte se déchaîne.

D'abord, le pouvoir du père, jusqu'alors ferme, est violé. Les fils cherchent à remplacer leur père, à s'approprier son territoire. Dans *Phèdre*, après avoir annoncé que « Mon père ne vit plus » ( *Phèdre* II,1 vers 465 ), Hippolyte parle des divisions spatiales à Aricie son aimée :

Trézène m'obéit. Les compagnes de Crète  
Offrent au fils de Phèdre une riche retraite  
L'Attique est votre [d'Aricie] bien.

( *Phèdre* II,1 vers 505-507 )

Si Hippolyte parle de son pouvoir dans l'espace en précisant que « Trézène [lui] obéit », Xipharès, à l'annonce de la mort de son père, se déclare d'emblée le nouveau maître du lieu qui peut exercer son pouvoir dans le territoire.

Xipharès - Toutefois en ces lieux je ne connais personne  
Qui ne doive imiter l'exemple que je donne.  
Pharnace - Vous pourriez à Colchos vous expliquer ainsi.  
Xipharès - Je le puis à Colchos, et je le puis ici.

( *Mithridate* I,4 vers 323-326 )

Le pouvoir de l'espace impliquant le pouvoir sexuel, les fils, en s'affirmant maître de l'espace, reprennent leur droit d'aimer. Xipharès peut ainsi exprimer sa tendresse pour Monime :

Je l'aime, et ne veux plus m'en taire  
Puisque enfin pour rival je n'ai plus que mon frère.

( *Ibid* I,1 vers 36-37 )

Dans cet aveu, l'expression « je n'ai plus que mon frère » n'implique-t-il pas que Mithridate vivant constitue son obstacle d'amour ? Dans *Phèdre*, l'absence de Thésée permet à la fois à Hippolyte et à Phèdre de dévoiler chacun son amour caché : Thésée a péri, l'amour d'Hippolyte devient légitime alors que celui de Phèdre, au dire d'Œnone, « une flamme ordinaire » (*Phèdre* I,5 vers 350 ).

Or, dans les deux cas, l'absence du Père n'est que temporaire, et son retour dans l'espace va remettre tout en ordre. Dans *Mithridate*, le retour du père rappelle toute obéissance momentanément perdue. Monime, quant à elle, pressentit une punition prochaine de la part du maître du lieu. Elle s'écrie :

Ah ! retour qui me tue !

( *Mithridate* II,1 vers 391 )

De même, Phèdre prévoit que ce palais où elle a commis le crime, revient enfin sous le pouvoir de son mari. Cet espace va se soumettre de nouveau à son ancien maître et il sera le témoin de toutes les fautes commises lors de son absence.

Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes  
Vont prendre la parole, et prêts à m'accuser,  
Attendent mon époux pour le désabuser.

( *Phèdre* III,3 vers 854-856 )

### les frères ennemis

Dans ce théâtre où les fils profitent de l'absence du Père pour se valoriser, les frères ennemis constituent un thème assez fréquent. Néron lutte contre Britannicus dont il est le frère adoptif ; le sultan Amurat dispute l'empire avec Bajazet son frère tandis que Xipharès et Pharnace n'en sont pas moins ennemis. Même Iphigénie et Eriphile entretiennent un rapport conflictuel. Selon Scherer ( 1982 : 98 ) « les deux sœurs étaient en réalité des ennemies. Elles rejoignent le modèle racinien des frères ». À notre sens, Acomat donne une meilleure image des frères ennemis lorsqu'il dit à Osmin :

Tu sais de nos sultans les rigueurs ordinaires :  
 Le frère rarement laisse jouir ses frères  
 De l'honneur dangereux d'être sortis d'un sang  
 Qui les a de trop près approchés de son rang.

( *Bajazet* I,1 vers 105-108 )

Dans cette rivalité des frères, le conflit de l'espace basé toujours sur l'idée « pas de place pour deux » paraît évident. Au moins, l'air qui circule dans l'espace n'est suffisant que pour l'un. La plainte de Néron est à cet égard fort significative :

Tant qu'il [Britannicus] respira, je ne vis qu'à demi.

( *Britannicus* IV,3 vers 1318 )

Aussi, les frères ennemis ne consentent-ils guère à se partager l'unique sphère familiale en se compromettant. Au contraire, cet espace constitue le terrain de lutte où ils tendent par conséquent à s'éliminer l'un l'autre.

Dans cette lutte spatiale, une des tactiques pour éliminer l'ennemi consiste à limiter l'espace de ce dernier. Très souvent le frère qui arrive à tenir le pouvoir séquestre son frère ennemi, lui ôtant ainsi la liberté. Pour empêcher son adversaire d'agir, Néron donne l'ordre de l'emfermer ( *Ibid* III,8 vers 1081 ). De même Amurat réduit l'espace de son frère en huis clos de sérail sous la surveillance de Roxane :

Ainsi donc pour un temps Amurat désarmé  
 Laissa dans le sérail Bajazet enfermé.  
 Il [le sultan] partit, et voulant que, fidèle à sa haine,  
 Et des jours de son frère arbitre souveraine,  
 Roxane, au moindre bruit, et sans autres raisons,  
 Le fit sacrifier à ses moindres soupçons.

( *Bajazet* I,1 vers 127-132 )

Néanmoins, le frère cruel ne peut se contenter uniquement de limiter l'espace de son ennemi. L'existence de l'autre provoque toujours chez les

personnages une crise de l'espace : « l'autre est un corps entêté qu'il faut posséder ou détruire. » ( Barthes, 1963 : 30 ). Dans ce conflit de l'espace, il est donc question, sinon de posséder l'autre comme objet, c'est-à-dire de le séquestrer, du moins de le détruire. Chez les frères ennemis, pour que l'un occupe l'espace, il faut que l'autre en disparaisse. Néron l'affirme par deux reprises même :

Je pouvais de ces lieux lui défendre l'entrée.

( *Britannicus* II,3 vers 664 )

Et il dit une fois de plus à Junie :

Pour la dernière fois, qu'il s'éloigne, qu'il parte :

Je le veux, je l'ordonne ; et que la fin du jour

Ne le trouve pas dans Rome ou dans ma cour.

Allez : cet ordre importe au salut de l'Empire.

( *Ibid* II,1 vers 368-371 )

Il en va de même pour Xipharès qui veut régner tout seul dans ce palais, excluant ainsi son frère de son nouvel espace de pouvoir.

Pharnace ira, s'il veut, se faire craindre ailleurs.

( *Mithridate* I,2 vers 165 )

On trouve dans *Iphigénie* une situation inversée, mais qui souligne également l'impossibilité du compromis spatial chez les frères ennemis : si Eriphile reste dans la tente, c'est Iphigénie qui s'en va. Croyant qu'Achille aime sa sœur ennemie, Iphigénie dit à son amant ingrat :

Seigneur, rassurez-vous : vos vœux seront contents.

Iphigénie encor n'y sera pas longtemps.

( *Iphigénie* II,6 vers 727-728 )

Le plus souvent, ce conflit spatial finit par la mort de l'un entre eux. Tandis qu'Eriphile est morte à la place de sa sœur, Néron ainsi que le sultan font



périr leur frère respectif. Xipharès, quant à lui, parle de la vengeance dont la vie de Pharnace constitue l'enjeu. Le palais n'a donc, permettons-nous de le répéter, la place que pour l'un.

### l'Œdipe racinien

Nous avons vu que malgré la puissance du Père dans son espace, les fils ne sont pas toujours obéissants. L'absence du Père suffit de déclencher leur révolte, déséquilibrant ainsi les forces dans le territoire. En effet, le conflit de l'espace ne se voit pas seulement dans les frères ennemis, les fils raciniens sont aussi et surtout marqués par l'ardeur à occuper le microcosme familial à la place de leur père. Après les funérailles de Vespasien l'ancien empereur, Titus son fils avoue :

J'ai même souhaité la place de mon père.

( *Bérénice* II,2 vers 431 )

Dans *Britannicus* et *Mithridate* plus particulièrement, nous assistons à la confrontation directe entre le Père et les fils : le désir du fils de triompher du père y est évident. Le conflit œdipien peut être ainsi discerné. Dans ces deux pièces, l'animosité du fils contre le Père est fondamentale. Le parricide y est traduit par le vœu du fils de s'approprier l'espace, c'est-à-dire l'élément vital, de son Père. Si dans *Britannicus* le schéma incestueux n'est pas présent comme dans *Mithridate*, la rivalité de désir subsiste : le fils convoite le pouvoir - l'objet de passion d'Agrippine la mère "viriloïde" - à qui l'amour sincère désintéressé est pratiquement inconnu.

Examinons d'abord *Britannicus* qui montre que le conflit de l'espace entre le Père et le fils peut être porté jusqu'à l'extrême. Dans le monde tragique il n'y a aucun compromis. Disons une fois de plus que pour que l'un occupe la place il faut que l'autre en disparaisse.

C'est d'ailleurs cet *être-là* du partenaire qui contient en germe le meurtre : réduit obstinément à une horrible contrainte spatiale, le

rapport humain ne peut s'éclaircir qu'en se nettoyant (...),  
( Barthes, 1963 : 30 )

Avant que Néron ne devienne "monstre", Agrippine prend « [s]a place » ( *Britannicus* I,1 vers 103 ) et paraît fort vivante, exerçant avec une extrême joie son pouvoir absolu ( *Ibid* I,1 vers 93-96 ).

Si le trône est le lieu auquel tient le plus Agrippine, c'est que sur son trône, elle domine Rome de sa hauteur. Elle désire non seulement l'espace mais le plein d'exercice, l'absolu du pouvoir. Lorsqu'elle proclame, redressée, croyant l'autorité retombée dans ses mains :

Il suffit ; j'ai parlé, tout a changé de face.  
( *Ibid* V,3 vers 1583 )

lorsqu'elle s'écrie :

Rome encore une fois va connaître Agrippine ;  
( *Ibid* V,3 vers 1604 )

on voit une mère despotique « atteinte de la folie la plus inguérissable : la folie de la toute-puissance » ( Brisson, 1944 : 59 ). Elle a tout fait, n'a reculé devant aucune intrigue, aucun crime pour mettre Néron sur le trône et sous son contrôle.

Néron qui, selon Barthes ( 1963 : 30 ), « ne peut supporter que sa mère soit physiquement sur le même trône que lui », veut occuper seul cet espace. De plus en plus il se sépare de sa mère :

Éloigné de ses yeux [d'Agrippine], j'ordonne, je menace.  
( *Ibid* II,2 vers 496 )

Au fur et à mesure, il écarte sa mère de son espace de pouvoir. « Il m'écarta du trône où je m'allais placer. » ( *Ibid* I,1 vers 110 ) dit Agrippine, « (...) Rome veut

un maître et non maîtresse » ( *Ibid* IV,2 vers 1239 ) déclare Néron. Or le trône, c'est l'espace vital d'Agrippine. Écartée, elle se met à parler de sa chute :

Il m'écarta du trône où je m'allais placer.  
 Depuis ce coup fatal, le pouvoir d'Agrippine  
 Vers sa chute, à grands pas, chaque jour s'achemine.  
 ( *Ibid* I,2 vers 110-112 )

Pour elle, perdre le trône, c'est perdre son être :

Ma place est occupée, et je ne suis plus rien.  
 ( *Ibid* III,4 vers 882 )

Pour anéantir davantage sa mère, Néron fait périr Britannicus qu'elle soutient : tuer Britannicus c'est attaquer sa mère.

C'en est trop : il faut que sa ruine [de Britannicus]  
 Me délivre à jamais des fureurs d'Agrippine  
 Tant qu'il respira, je ne vis qu'à demi.  
 Elle m'a fatigué de ce nom ennemi :  
 Et je ne prétends pas que sa coupable audace  
 Une seconde fois lui promette ma place.  
 ( *Ibid* IV,3 vers 1316-1321 )

Plus d'une fois, Néron rapproche l'assassinat de Britannicus au parricide.

Ils mettront ma vengeance au rang des parricides.  
 ( *Ibid* IV,4 vers 1431 )

Et il rappelle à sa mère cette fusion :

Son fils [Britannicus] vous était cher : sa mort peut vous confondre  
 (...)  
 ( *Britannicus* V,6 vers 1655 )

Agrippine ne l'ignore pas. En effet, elle se rend bien compte que la mort de Britannicus annonce sa mort prochaine : « Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère » ( *Ibid* V,6 vers 1676 ).

À la mort de Britannicus, elle parle déjà de sa propre mort qui est liée à cette libération.

Tu voudras t'affranchir du joug de mes bien faits.  
 Mais je veux que ma mort te soit même inutile.  
 Ne crois pas qu'en mourant je te laisse tranquille.  
 ( *Ibid* V,6 vers 1678-1680 )

Enfin l'acte œdipien accompli, c'est cette mort qui, elle l'espère, la disparition de Junie aidant\*, causerait des regrets à son fils usurpateur.

Voyons quel changement produiront ses remords.  
 ( *Ibid* V,8 vers 1766 )

Agrippine échoue finalement parce qu'elle se trompe d'adversaire et elle le reconnaît lors du dénouement :

Ah ciel ! de mes soupçons quelle était l'injustice ?  
 Je condamnais Burrhus pour écouter Narcisse.  
 ( *Ibid* V,7 vers 1695-1696 )

alors que son vrai ennemi est son fils œdipien, qu'elle considère comme son fruit, son bien. C'est Néron qu'elle a créé, formé, façonné à sa façon qui la détrône, anéantissant et son être et son désir. « Ma gloire, mon amour, ma sureté, ma vie » ( *Ibid* IV,3 vers 1324 ), Néron justifie par ces termes son acte "parricide" destiné à éliminer de l'espace la mère viriloïde et à se délivrer de la tyrannie, qui l'a transformé en son bien, sa propriété, sa chose.

---

\* Pour accabler César d'un éternel ennui,  
 Madame, sans mourir, elle [Junie] est morte pour lui ( V,8 vers 1721-1722 )

Cette ardeur du fils liée à sa soif de liberté dans l'espace se retrouve dans *Mithridate*. Sous l'emprise de l'autorité paternelle, Pharnace et Xipharès ne sont que des créatures et c'est l'acquisition de l'espace qui leur permettra, pensent-ils, de créer leur propre "moi".

Xipharès a, à en croire Arbate, « l'ardeur de régner en sa [de Mithridate] place » ( *Mithridate* I,1 vers 65 ). Pharnace montre également à son frère le rapport étroit entre la nécessité de la prise de l'espace et la sureté de leur vie :

M'en croirez-vous ? Courons assurer notre grâce :  
Rendons-nous, vous et moi, maître de cette place.  
( *Ibid* I,5 vers 359-360 )

Or, pour Mithridate, son palais, son espace représente un lieu de refuge, de sureté qui le protège du danger. Après une longue bataille à l'Extérieur, il se sent soulagé dans son propre foyer :

Oui, je respire, Arbate, et ma joie est extrême.  
( *Ibid* II,3 vers 511 )

Pour Mithridate comme pour Agrippine, c'est dans leur espace que se tient leur objet de désir, c'est-à-dire Monime, la femme aimée et le trône respectivement. Nommé par lui-même « cet asile » ( *Ibid* III,1 vers 177 ) et « retraite » ( *Ibid* II,4 vers 535 ), son palais est aussi, au dire de Monime, « éloigné(...) de l'orage » ( *Ibid* I,5 vers 260 ). Il n'est donc pas étonnant que le roi y fait garder sa chère aimée. Le roi charge même ses soldats de surveiller le palais. Même ses fils ne peuvent s'y introduire. Arbate, l'un des soldats, rappelle à Xipharès :

Avec le même zèle, avec la même audace  
Que je servais le père et gardais cette place,  
Et contre votre frère, et même contre vous.  
( *Ibid* I,1 vers 119-121 )

Pour les deux personnages, c'est-à-dire Mithridate et Agrippine, ces objets constituent le centre vital de leur territoire. D'une manière métonymique, le conflit de l'espace dans *Mithridate*, comme dans *Britannicus*, concerne ces objets de désir : à l'égard des fils, les conquérir c'est arriver à occuper l'espace ; en revanche à l'égard du Père, les perdre c'est perdre non seulement le territoire mais aussi la vie.

Seule la présence de Xipharès et de Pharnace dans son espace délimité suffit donc à frapper Mithridate. Ce sont les instrus, et il s'agit d'un premier signe d'agression spatiale :

Princes, quelques raisons que vous me puissiez dire,  
 Votre devoir ici n'a point dû vous conduire (...).  
 ( *Ibid* II,2 vers 423-424 )

Le père considère tout de suite cette introduction agressive des fils dans son espace d'amour comme scandaleuse :

Plus que deux fils ingrats que je trouve en ces lieux  
 (...)  
 Mais tous deux en ces lieux que pourraient-ils attendre ?  
 L'un et l'autre à la Reine ont-ils osé prétendre ?  
 ( *Ibid* II,3 vers 462, et vers 474-475 )

Cet envahissement spatial menace beaucoup Mithridate. La défense de l'espace anéantie, toute sureté est bouleversée. Non seulement son amour devient incertain, mais son identité est également ébranlée : bref la vie est en danger.

Qui suis-je ? Est-ce Monime ? Et suis-je Mithridate ?  
 ( *Ibid* IV,5 vers 1383 )

En effet, après avoir appris que son fils atteint son objet vital qu'il conserve dans son territoire, Mithridate parle de son meurtre :

Qu'un fils, qui fut toujours le bonheur de ma vie,

Ait pu percer ce cœur qu'un père lui confie !

( *Ibid* III,3 vers 1003-1004 )

Face à ces deux fils œdipiens - l'un rejoint les Romains qui essaient de l'attaquer, l'autre a un amour réciproque avec sa femme - Mithridate doute de son pouvoir dans l'espace.

Tout m'abandonne ailleurs ? Tout me trahit ici ?

( *Ibid* III,4 vers 1013 )

Mithridate souffre du malheur d'un père qui ne peut plus contrôler l'espace : il ordonne mais ni ses fils ni sa femme ni ses soldats ne lui obéissent.

Arbate - Seigneur, tous vos soldats refusent de partir.

( *Ibid* IV,6 vers 1422 )

Ayant perdu le contrôle de l'espace, dépossédé des sujets de son pouvoir et de l'objet de son désir, Mithridate décide de sortir de son palais. Or, quitter l'espace d'amour c'est non seulement renoncer à l'amour : en quittant le palais, le roi, qui selon Mauron ( 1957 : 122 ) « se tourne vers la guerre parce que l'amour lui est refusé », ne donne aucune tendresse à la reine :

Tu ne jouiras pas, infidèle princesse.

( *Ibid* IV,7 vers 1452 )

mais aussi et surtout, dans le cas de Mithridate, renoncer à la vie. Il oublie que c'est ce lieu qui, au moins, le protège du danger. C'est ainsi qu'il est mortellement attaqué par les fils rebelles. À propos de la mort du roi, Mauron (1963 : 100 ) conclut par les termes suivants :

Quant au parricide, second terme de l'œdipe, Pharnace le commet en portant les armes contre son père. Xipharès, au contraire, recule devant cette extrémité. L'un accomplit ( en intention ) l'œdipe. L'autre s'arrête à mi-chemin, s'accorde d'un père mort, mais refuse de le tuer.

À cette idée Barthes ( 1963 : 121 ) ajoute que

tous deux ( Xipharès et Pharnace ) assument la mort du père : c'est comme s'ils l'avaient tué [...] ils sont également coupables, comme l'atteste le pacte de silence ( donc de complicité ) que Pharnace propose à Xipharès.

Ces deux fils forment donc l'Œdipe dont Mauron ( 1957 : 125 ) explicite les deux composantes :

l'inceste : Xipharès-Monime

le parricide : Pharnace

### 3.2 le père défenseur

- le père contre les agresseurs de l'espace

Agrippine et Mithridate ont beau défendre leur territoire contre leurs fils agresseurs, leur résistance est un échec, et ils finissent par céder leur espace aux fils ingrats.

Un autre père dont l'espace est menacé, est Thésée. Pendant son absence, on a vu que l'ordre y était bouleversé : ses sujets, à savoir sa femme et son fils, ont tenté l'amour interdit. À son retour, Thésée remarque clairement les troubles qui ont éclaté dans son espace. Il dit :

Que vois-je ? Quelle horreur dans ces lieux répandue

Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue.

( *Phèdre* III,5 vers 953-954 )

La calomnie d'Œnone au sujet d'Hippolyte lui fait le malheur : prenant cette accusation pour vraie, Thésée, à l'instar d'Agrippine et de Mithridate, se plaint comme celui qui a perdu son espace. Égaré, il se dit :

Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis.

( *Ibid* IV,1 vers 1004 )



Il n'est donc pas étonnant que Thésée accuse son fils d'envahir son espace d'amour, d'avoir osé porter la fureur « d'un amour plein d'horreur/jusqu'au lit [du] père. » ( *Ibid* IV,2 vers 1048 ).

Or Thésée est un père défenseur : son territoire étant menacé, il se venge de l'agresseur. Pour protéger de son espace, l'élimination du fils représente à ses yeux une mesure immédiate à prendre. Furieux, Thésée maudit Hippolyte et le chasse hors de son territoire :

Sors, traître. N'attends pas qu'un père furieux  
Te fasse avec opprobre arracher de ces lieux.

( *Ibid* IV,2 vers 1155-1156 )

Enfin le vœu de Thésée exaucé, Hippolyte périt, et Phèdre se suicide. L'espace de Thésée retrouve alors son ordre initial. Et ce n'est d'ailleurs pas par hasard si, au dernier vers de cette tragédie familiale, ce père défenseur adopte Aricie pour rééquilibrer son univers familial, jusqu'ici déstabilisé :

Son amante [Aricie] aujourd'hui me tienne lieu de fille.

( *Ibid* V,7 vers 1654 )

#### **IV. Rencontre inévitable**

Dans ce lieu familialement clos, ce ne sont pas seulement les pères et les fils qui luttent pour défendre ou s'emparer de l'espace. Vu que l'endroit est sans issue, les autres protagonistes se rencontrent, s'affrontent sans cesse et rarement exprès. Ces rencontres inévitables amplifient davantage les tensions au sein de leurs relations.

Nous avons montré que l'amour qui existe dans cet espace tragique est impossible, et qu'on tend toujours à s'éviter. Or le huis clos n'est là que pour favoriser leur rencontre : plus on s'évite, plus on se voit et plus on souffre. Dans *Andromaque*, la veuve d'Hector ne souhaite point la présence de Pyrrhus qui l'aime. Mais dans ce palais fermé par les murs, elle ne parvient jamais à fuir l'homme qu'elle n'aime pas. La première rencontre de ce couple à laquelle nous

assistons est involontaire : en allant voir son fils, Andromaque se heurte à Pyrrhus.

Pyrrhus - Me cherchiez-vous, madame ?  
 Un espoir si charmant me serait-il permis ?  
 Andromaque - Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.  
 ( *Andromaque* I,4 vers 258-259 )

Analysant ce petit dialogue, Ubersfeld ( 1996 : 157 ) montre bien qu'il s'agit d'une rencontre inévitable pour Andromaque :

Andromaque répond : interrogée par le maître, elle lui doit cette réponse, impliquée par le *contrat* langagier. Mais la réponse - qui a l'air d'être une non réponse ( à la question, « me cherchiez-vous ? » elle ne dit ni oui ni non ) - est un non implicite : ce n'est pas vous que je voulais voir, mais mon petit garçon (...).

Le palais de Pyrrhus est un exemple de huis clos dans lequel, à propos de l'amour non réciproque, l'aimé ne peut esquiver l'aimant. Ainsi, Hermione voit Oreste malgré elle. Elle se plaint enfin à cet amant dont la présence ne lui est plus souhaitable :

Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence ?  
 ( *Andromaque* V,3 vers 1554 )

Dans *Britannicus*, le passage de la scène 2 à la scène 3 dans l'acte II est aussi marqué par une rencontre inévitable entre Junie et Néron. Ayant quitté sa chambre, la princesse est forcée de voir Néron qu'elle n'aime pas.

Néron - (...) On ouvre : la voici  
 (...)  
 scène III - Néron, Junie  
 Néron - Vous vous troublez, Madame, et changez de visage.  
 ( *Britannicus* II,2 vers 525-528 )

Dans *Phèdre*, Hippolyte fuit Phèdre qui le hait, croit-il : quand celle-ci passe au même endroit que lui, il s'évade :

Il suffit : je la [Phèdre] laisse en ces lieux,  
Et ne lui montre point un visage odieux.

( *Phèdre* I,2 vers 152-153 )

Pourtant dans ce palais muré et voûté, jamais les deux personnages n'arrivent à s'éviter. À la scène 3 de l'acte II, Hippolyte, sur le point de partir à la recherche de son père, doit affronter Phèdre malgré lui.

Théramène - Seigneur, la Reine vient, et je l'ai devancée.  
Elle vous cherche.

Hippolyte - Moi ?

( *Ibid* II,3 vers 561-562 )

Dans ce huis clos de passion, non seulement l'aimé est forcé de voir l'aimant, mais aussi, l'aimant qui souffre de l'impossibilité de son amour et qui veut éviter celui qu'il aime, croise toujours par hasard l'autre qui déchire son cœur. Ainsi dans son palais, Phèdre se trouve constamment en présence du beau-fils. La douleur de cette belle-mère est ravivée non seulement parce qu'elle se rend compte de l'impossibilité de l'amour. Mais elle doit également se rendre à l'évidence qu'elle ne peut éviter celui qui est l'origine de son déchirement. Elle s'écrie donc :

Je l'évitais partout. O comble de misère !

( *Ibid* I,3 vers 281 )

Il en va de même pour Hippolyte qui, à cause de son amour illégitime, a l'intention de quitter Trézène pour fuir Aricie. À en croire celle-ci qui rappelle à sa confident :

Tu vois depuis quel temps il évite nos pas,  
Et cherche tous les lieux où nous ne sommes pas.

( *Ibid* II,1 vers 403-404 )

Or, dans cet espace clos, c'est une tentative infructueuse. Hippolyte avoue à la princesse captive :

Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve :  
Présente, je vous fuis, absente, je vous trouve,  
( *Ibid* II,3 vers 541-542 )

Sans évoquer une fois de plus le cas de Monime qui, elle aussi, a beau s'éloigner de ses deux beaux-fils ( *Mithridate* I,2 vers 220 et II,6 vers 729-730 et vers 743-746 ), et on se souvient d'Antiochus qui, au début de *Bérénice*, tente de quitter le palais. Malheureusement, sur le chemin d'évasion, il tombe justement sur la jeune princesse, coincée ainsi dans la peine de l'affrontement inattendu.

Antiochus - Encore un coup, fuyons ; et par cette nouvelle  
N'allons point nous charger d'une haine immortelle.  
Arcase - Ah ! la voici, Seigneur : prenez votre parti.  
Antiochus - O ciel !  
( *Bérénice* III,2 vers 847-850 )

Cette co-présence à contrecœur des amoureux dans ce lieu clos a sans doute un effet tragique. Selon la formule de Roland Barthes :

A et B sont enfermés dans le même lieu : c'est finalement l'espace tragique qui fonde la tragédie. ( 1963 : 30 )

C'est particulièrement tragique pour l'aimant dont l'amour n'est jamais réciproque. Le fait qu'il doit constamment voir l'autre renforce davantage sa douleur parce que l'origine de son amour est de voir l'autre. Barthes ( *Ibid* : 30 ) explique dans ces termes l'origine de l'amour racinien :

Le héros y est saisi ( à l'Eros-Evénement ), lié comme dans un rapt, et ce saisissement est toujours d'ordre visuel (...) aimer, c'est voir.

Ainsi l'amour de Phèdre n'a d'autre raison que la vue d'Hippolyte. Elle dit :



Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ;  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue (...).  
( *Phèdre* I,3 vers 273-274 )

Il en va de même pour Eriphile pour qui aimer Achille c'est le voir :

Je le vis : son aspect n'avait rien de farouche ;  
Je sentis le reproche expirer dans ma bouche.  
Je sentis contre moi mon cœur se déclarer (...).  
( *Iphigénie* II,1 vers 497-499 )

Les ravages de la passion des personnages aimants sont donc d'autant plus violents qu'ils se produisent dans cet univers clos où on est inéluctablement obligé de voir l'autre. Tourmenté par la passion non réciproque ou qui interdit la possession de l'être du désir, l'aimant, à force de voir son aimé, n'arrive donc pas à oublier son chagrin. Voilà des mois qu'Hermione subit l'outrage de l'abandon, de la trahison, mais, vivant sous le même toit que Pyrrhus, vainement elle s'efforce à l'oubli ; vainement elle tente d'accepter l'amour de celui qui s'offre de la venger. Dans ce lieu d'intimité obligeante, elle revient à Pyrrhus malgré lui. Quant à Pyrrhus, tant qu'il reste dans le même lieu que sa captive, il ne saurait revenir à son devoir - c'est-à-dire épouser Hermione - puisque, à l'en croire « un regard [l'] eût tout fait oublier » ( *Andromaque* II,5 vers 640 ). À la scène 6 de l'acte III, il décide de retrouver sa fiancée. Or, sur le chemin, il "voit" la veuve, ce qui rallume sans doute la flamme.

De même Roxane ne peut obéir à l'ordre du sultan voulant Bajazet à la mort. Enfermée dans le même sérail que son prisonnier, en le voyant, elle cède à la passion. Selon Atalide :

Roxane, qui depuis, loin de s'en défier  
A ses desseins secrets voulut m'associer,  
Ne put voir sans amour ce héros trop aimable.  
( *Bajazet* I,4 vers 367-369 )

Dans le palais voûté, Phèdre a beau étouffer sa flamme incestueuse. Or, un regard suffit pour que l'inceste résurgisse. Malgré l'intérêt politique de ses fils, Phèdre, en voyant le beau-fils, ne pense qu'à sa passion :

Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire  
J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.

( *Phèdre* II,5 vers 581-582 )

Et à cause de cette rencontre, Phèdre finit par achever son aveu fatal, ce qui mène la tragédie encore plus au paroxysme.

Donc, au lieu d'oublier leur douleur d'amour, les malheureux sont amenés à renforcer leur amour puisque la clôture de l'espace ne leur permet pas d'éviter leur aimé, les forçant ainsi à voir celui-ci toujours.

## V. L'impossibilité de la fuite

Le tragique de l'espace s'amplifie du fait qu'aucune fuite n'est possible. En vain les personnages raciniens rêvent de fuir le palais qui les incarcère : la fuite leur paraît impossible. Cette impossibilité s'explique par le fait que le palais racinien représente, d'une manière métaphorique, une prison dans laquelle toute liberté des prisonniers est abolie. Espace métaphorique, le palais, à cause de la complexité architecturale, fait penser à un labyrinthe mythique d'où les protagonistes, qui s'y perdent, ne peuvent sortir. D'ailleurs, si toute tentative d'évasion des prisonniers est impossible, c'est que cette prison labyrinthique évoque un piège : une fois qu'on y est attrapé, il ne lui est plus possible d'en sortir sans périr. D'ailleurs, dans cet espace, les mouvements des personnages, qu'il s'agisse d'une entrée ou d'une sortie, sont toujours problématiques.

### prison

Il n'y a aucune prison proprement dite dans le théâtre de Racine. Scherer ( 1982 : 208 ) note que :

La prison avait posé dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> des problèmes de mise en scène délicats, et il était malaisé de la représenter, surtout si l'on ne disposait que d'un décor. Racine y renonce.

Malgré l'absence de la prison dans l'univers racinien, il est aisé de constater que dans la plupart des pièces le palais sert au maître du lieu d'emprisonner ses captifs. Dans *Andromaque*, c'est dans une des pièces du palais de Pyrrhus qu'on enferme le fils d'Andromaque.

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils.

( *Andromaque* I,4 vers 260 )

Néron, quant à lui, réserve certaines chambres dans son palais pour séquestrer le couple Britannicus et Junie. Il ordonne à ses gardes de les y faire entrer :

Dans son appartement, gardes, qu'on la ramène !

Gardez Britannicus dans celui de sa sœur.

( *Britannicus* III,8 vers 1079-1080 )

Et le palais entier sert à Néron de prison en vue de la séquestration de sa mère. Il ordonne : « dans ce palais je veux qu'on la retienne. » ( *Ibid* III,9 vers 1010 ). De même, par l'ordre de Mithridate, Pharnace est enfermé dans une tour.

Holà ! gardes. Qu'on le saisisse.

Oui, lui-même, Pharnace. Allez, et de ce pas

Qu'enfermé dans la tour on ne le quitte pas.

( *Mithridate* III,2 vers 988-990 )

En effet, il n'est pas étonnant que le palais racinien, puisqu'il est un espace clos, connote une prison. Nous avons montré dans le chapitre précédent que les personnages se trouvent dans un huis clos dont l'architecture empêche toute sortie. À l'instar d'une prison, le Palais est, nous l'avons vu dans la topographie, borné par les murs.

Les personnages qui sont dans ce lieu fermé de toutes parts deviennent donc plus ou moins explicitement prisonniers. Leur aire est délimitée : Dort ( 1967 : 35 ) explique bien cette condition de prisonniers :

Ses [de Racine] héros sont bien prisonniers, prisonniers du palais, et ils le sont ensemble : aucun autre théâtre ne donne à ce point une impression de promiscuité.

Ainsi, seul l'aspect clos de l'espace suffit pour que les personnages se reconnaissent prisonniers. Andromaque se dit d'elle-même : « Captive, toujours triste, importune à moi-même » ( *Andromaque* I,4 vers 301 ) ; convoitée par Néron, Junie est « fidèle à sa douleur et dans l'ombre enfermée » ( *Britannicus* II,2 vers 415 ). De même ce n'est que dans la condition « d'un triste esclavage » que Monime habite le palais de Mithridate ( *Mithridate* I,3 vers 228 ) ; en fuyant le palais de son père, Hippolyte persuade Aricie de sortir « de l'esclavage où [elle est] réduite » ( *Phèdre* V,1 vers 1357 ). Le sérail et la tente militaire ne sont que des variantes du palais-prison. Acomat révèle que cette demeure sacrée sert en fait à enfermer : il rappelle que le sultan, partant en campagne :

Laissa dans le Sérail Bajazet enfermé,  
( *Bajazet* I,1 vers 128 )

Jean Dubu ( 1992 : 137 ) remarque comment le mot sérail évoque un lieu de la séquestration :

la notion de *serrail* [sic] est liée d'emblée à celle d'enfermement (...) le terme désignait l'endroit où l'on « serre ».

Et la tente militaire d'Agamemnon semble être une prison pour Eriphile, mais en fait Iphigénie et tous les Grecs ne sont-ils pas tous arrêtés sur la rive?

Dans ce cercle carcéral, la liberté devient une valeur perdue : la prison n'est que l'espace de la servitude absolue. En effet, toute prison implique un geôlier qui épie et guette sans relâche les retenus. Dans le palais racinien, c'est le maître du lieu qui assume cette fonction. Barthes ( 1963 : 31 ), en étudiant le



rapport des forces, montre que : « c'est la liberté de B que A veut posséder par la force ». Sous la surveillance de ce maître-geôlier, les autres personnages ne peuvent ainsi librement agir, ni dans leur parole, ni dans leur mouvement. Junie constate que Britannicus et elle sont tous deux prisonniers d'un espace qui ne leur appartient pas :

Vous êtes en des lieux tout plein de sa puissance.  
Ces murs mêmes, seigneur, peuvent avoir des yeux,  
Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.

( *Britannicus* II,6 vers 712-714 )

En ce qui concerne le mouvement dans l'espace, qu'on puisse sortir du palais ou non, cela dépend du maître du lieu. Roxane ne cesse d'évoquer ce droit qu'elle tient dans le sérail : ce n'est que grâce à elle que Bajazet puisse se libérer et devenir sultan.

Songez-vous que je tiens les portes du palais ;  
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais.

( *Bajazet* II,1 vers 507-508 )

Privés de toute liberté dans cet espace sans issue, les personnages ont peu de chance d'atteindre l'Extérieur qui représente un lieu de fuite : empêchés par les murs, surveillés par le geôlier, ils sont transformés en prisonniers qui n'attendent que la grâce du maître du lieu lequel tient la porte du cachot. La prison racinienne paraît d'autant plus fermée, plus difficile de s'y échapper, qu'il s'agit d'une prison labyrinthique.

### labyrinthe

L'aspect labyrinthique du palais-prison souligne l'impossibilité de la fuite des personnages-prisonniers. Permettons-nous de répéter que le palais de Pyrrhus a maints « détours obscurs » ( *Andromaque* III,1 vers 791 ) tandis que celui de Néron, qui a « une porte au public moins connue » ( *Britannicus* I,2 vers 135 ), n'en est pas moins mystérieux. De même le vizir Acomat prétend que nourri dans le sérail, il en connaît « les détours » ( *Bajazet* IV,7 vers 1424 ).

Le palais labyrinthique représente un lieu d'errance dont la sortie est illusoire. Caractérisé par détours, voies sombres, portes cachées, colonnes, cachettes, privé de rayons solaires par les murailles, ce palais ne donne guère sur l'extérieur. Enfermé dans cet enclos inextricable, ayant du mal à trouver l'issue, on s'y perd. Agitée dans le palais labyrinthique de Pyrrhus, Hermione se plaint :

Errante et sans dessein, je cours dans ce palais.  
( *Andromaque* V,1 vers 1395 )

Et plus elle se déplace, plus elle s'égare :

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?  
( *Ibid* V,1 vers 1393 )

Agrippine, dans le palais qu'elle habite avec son fils, ne se déplace pas mieux : on voit la mère de César « errant dans le palais, sans suite et sans escorte. » ( *Britannicus* I,1 vers 3 ). Bref, les personnages engagés à l'Intérieur cherchent des repères mais se perdent, s'écartant à jamais de l'extérieur dont dépend, l'espèrent-ils, leur salut.

#### problème du mouvement : espace comme piège

Dans l'univers racinien, les mouvements des personnages sont toujours problématiques. Entre l'Intérieur et l'Extérieur il n'y a pas un franchissement qui ne provoque les troubles. Analysant les portes du palais racinien, transition décisive qui sépare l'Intérieur de l'Extérieur, Emelina ( 1998 : 296 ) fait cette remarque :

Qu'il s'agisse d'arrivée ou de départ, aucun personnage, aucun spectateur ne les [les portes] voit franchir sans émotion.

L'arrivée des personnages qui viennent de l'extérieur marque un tournant décisif au déroulement de l'histoire : très souvent le fait qu'il y ait quelqu'un de nouveau dans le palais met en bouleversement l'ordre établi dans l'espace. Vu

sous un autre angle, les protagonistes qui se sont déjà implantés dans l'espace seront troublés par l'arrivée de qui que ce soit.

Dans *Andromaque*, c'est l'arrivée de la veuve d'Hector dans le palais de Pyrrhus qui trouble l'ordre ancien, c'est-à-dire la fidélité de Pyrrhus envers la Grèce représentée par Hermione. Dès que la Troyenne met le pied dans ce lieu, tout devient, à en croire Pylade, « désordre extrême » ( *Andromaque* I,1 vers 121 ). À cause de cette présence fâcheuse, le mariage de Pyrrhus avec Hermione doit être différé, ce qui menace la vie du fils d'Achille. L'arrivée bouleversante risque même d'entraîner l'effondrement de l'espace intérieur.

Dussé-je après dix ans voir mon palais en cendre.

( *Ibid* I,4 vers 286 )

Le bouleversement dans l'espace est plus inquiétant encore lors d'une autre arrivée : celle d'Oreste. C'est l'arrivée de cet étrange ambassadeur souhaitant l'échec de sa mission qui va mettre en mouvement la chaîne des amours et des répulsions. Après la mort de Pyrrhus, Hermione exprime son mécontentement envers cette arrivée inopportune.

Que ne laisses-tu le soin de ma vengeance ?

Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence ?

( *Ibid* V,3 vers 1553-1554 )

De même, le tragique de *Britannicus* repose principalement sur le déplacement de Junie, malgré elle d'ailleurs, de l'extérieur vers le palais de Néron. La monstruosité chez l'Empereur ne naît-elle pas dès qu'il « l'[a] vue arriver en ces lieux » ( *Britannicus* II,2 vers 386 ) ? Dans *Phèdre*, Hippolyte justifie son départ en évoquant l'arrivée de Phèdre dans Trézène qui perturbe la quiétude de l'espace :

Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face,

Depuis que sur ces bords les dieux ont envoyé

La fille de Minos et de Pasiphaé.

( *Phèdre* I,1 vers 34-36 )

À propos des mouvements de la Reine dans l'espace, Goldmann ( 1959 : 422 ) note même que :

On dit souvent et à juste titre que la présence scénique de Phèdre dévalue les autres personnages.

Le franchissement de l'espace ne trouble pas seulement les habitants du palais. Le plus souvent, pour les personnages venant de l'extérieur, le déplacement est toujours sanctionné. Entrer dans l'espace intérieur, c'est une erreur, et les imprudents seront punis. Dans *Britannicus*, le déplacement de Britannicus et Junie n'est point une heureuse visite : le palais de Néron les accueille funèbrement. On voit bien comment le couple est puni pour avoir pénétré dans le palais, ce qui peut être résumé en un seul vers de Junie :

Quel séjour étranger et pour vous et pour moi !  
( *Britannicus* V,1 vers 1526 )

Dans *Iphigénie*, la sanction des déplacements d'Iphigénie est clairement indiquée. Agamemnon, croyant qu'elle ne viendra pas, s'engage clairement : « Si ma fille vient, je consens qu'on l'immole » ( *Iphigénie* I,3 vers 330 ). Or elle vient, et Ulysse, fort de cette promesse, fait remarquer au père que son amour pour sa fille « n'a plus d'excuse légitime » ( *Ibid* I,3 vers 373 ). Dans *Phèdre*, après un long exil aux terres étrangères, Thésée décide de rejoindre son palais, qu'il envisage d'ailleurs pour sa retraite. Or cette rentrée est une erreur. En pressentant le changement de son espace, il se sent sanctionné par ce franchissement. Le roi avoue que s'il avait su le malheur qui l'attendait dans ce lieu, il n'aurait pas pris le retour : à s'introduire dans ce palais, Thésée aurait préféré être enfermé ailleurs à l'extérieur :

Que vois-je ? quelle horreur dans ces lieux répandue  
Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue ?  
Si je reviens si craint et si peu désiré,  
O ciel, de ma prison pourquoi m'as-tu tiré ?  
( *Phèdre* III,5 vers 953-956 )

Le problème de ces mouvements, qu'il s'agisse d'un déplacement bouleversant ou sanctionné, est en rapport direct avec l'impossibilité de la fuite des personnages, dans la mesure où les malheureux, une fois entrés dans l'espace intérieur, ne peuvent plus sortir sans mourir, ce qui correspond à un autre problème de mouvement : celui de la sortie. En d'autres termes, en entrant au palais, les personnages causent la catastrophe soit des autres soit d'eux mêmes, et on ne saura sortir de l'espace pour éviter cette catastrophe. En effet, si la fuite est refusée aux imprudents, c'est que le palais représente, toujours d'une manière métaphorique, un piège qui attend avidement les victimes, et il ne lâche pas ses proies sans les faire périr. Niderst ( 1978 : 27 ) écrit à ce propos :

Ainsi, le traitement par Racine du lieu tragique est assez complexe. Dans les tragédies pessimistes, le lieu est un piège où les personnages sont pris et où tout espoir leur est refusé.

À l'idée de Niderst, nous pouvons ajouter celle d'Omesco ( 1978 : 157 )

L'espace tragique est un espace parfaitement clos dont le spectateur, partie prenante, se voit interdire la sortie ; *il y est au piège*, de même que les personnages, et conscient de l'être.

( c'est nous qui soulignons )

Le sérail dans *Bajazet* nous offre un bon exemple. Des hommes s'y sont introduits ; mais presque personne ne peut en sortir. Peuplée d'hommes castrés, de femmes, de muets, de multiples serviteurs plus ou moins dévoués à tel ou tel clan, la demeure sacrée forme, selon Apostolidès ( 1985 : 104 ), « un piège pour celui qui en ignore les détours. ». De même, la tente d'Agamemnon représente un piège pour Iphigénie. Attrapée, elle ne peut plus s'y échapper : c'est un voyage sans retour.

(...) tout le camp s'oppose à notre fuite ;  
Avec quelle insolence ils ont, de toutes parts,  
Fait briller à nos yeux la pointe de leurs dards.

( *Iphigénie* V,1 vers 1498-1500 )

Ce problème du mouvement et cette impossibilité de la fuite expliquent le tragique de cette pièce :

La tentative de fuite échoue, et l'on retient Iphigénie ; dès lors, rien ne saurait empêcher le sacrifice ( Picard 1950 : 663 )

Dans *Mithridate*, le roi du Pont commet la même erreur que Thésée dans *Phèdre* : il retourne à son palais. En fait, il se rend à son insu vers le traquenard. Là encore, il s'agit d'un déplacement sanctionné : Mithridate entre dans un lieu où l'on ne fait que le trahir. Quand il veut le quitter, ce n'est plus possible : son palais est assiégé par une troupe romaine jointe par celle des séditeux. La menace existe aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Rester ou sortir, c'est pareil pour ce père déplacé.

Mithridate *seul* - Tout m'abandonne ailleurs ? Tout me trahit ici ?  
( *Mithridate* III,4 vers 1013 )

Par ailleurs, le piège est naturellement un lieu douloureux pour les victimes qui y tombent. Ne pouvant s'échapper, elles ne font que s'y agiter péniblement. Comme une souris attrapée par la souricière attendant sa mort, les personnages subissent progressivement dans cette trappe les peines de l'existence. Pris au piège inexorable, les êtres tragiques agissent confusément. On pense par exemple aux mouvements de Bérénice dans le palais de Titus :

Je m'agite, je cours, languissante, abattue ;  
La force m'abandonne, et le repos me tue  
( *Bérénice* IV,1 vers 955-956 )

Leur mouvement devient de plus en plus agité. On n'en voudrait pour preuve que la fréquence d'emploi du verbe « courir » : *Britannicus*, vers 691, 1379, 1601, 1701 ; *Bérénice*, vers 952 etc ; *Mithridate*, vers 132, 1265, 1451, 1453, 1544,

etc.\* Barthes ( 1963 : 10 ) constate également l'agitation des personnages captés :

elle [la scène tragique] est piège flairé, et c'est pourquoi la station qui est imposée au personnage tragique est toujours d'une extrême mobilité.

En plus, dans ce piège, les personnages suffoquent. À en croire Maulnier ( 1988 : 93 ) : « c'est à peine s'ils [les personnages] respirent. ». Leur angoisse est comme inscrite dans la configuration des lieux, elle imprègne jusqu'à l'air respiré. Dans le palais de Thésée, Phèdre ne respire que l'air empoisonné :

Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.

( *Phèdre* V,1 vers 1270 )

Enfin il s'agit d'un piège psychologique pour les amants tourmentés par un amour refusé. Rappelons que dans le huis clos, l'aimant ne peut éviter l'aimé. Mais malgré l'impossibilité d'amour, à sortir du palais l'aimant préfère rester dans le même lieu que son cher aimé : tourmenté certes mais là on peut, au moins, toujours le voir . Quitter l'espace d'amour c'est ne plus le voir, c'est donc l'anéantissement de l'amour, ce qui est encore plus atroce. L'espace d'amour n'est ainsi qu'une souricière psychologique que l'on ne saura quitter. Oreste se rend compte enfin qu'au palais de Pyrrhus il est tombé au piège :

L'amour achèverait de sortir de mon cœur.

Mais admire avec moi le sort, dont la poursuite

Me fait courir alors au piège que j'évite.

( *Andromaque* I,1 vers 64-66 )

Certes Oreste envisage l'enlèvement d'Hermione, qui relève d'un projet de fuite. Mais cette fuite est vouée à l'échec puisque la princesse, tout en semblant accepter l'aspiration d'Oreste, préfère rester encore dans le palais de Pyrrhus pour y voir elle-même la mort de l'ingrat.

---

\* la statistique est donnée par Emelina ( 1998 : 296 ).

Oreste - Partons, je suis prêt.  
 Hermione - Non, seigneur ; demeurons ;  
 Je ne veux point si loin porter de tels affronts.  
 Quoi ! de mes ennemis couronnant l'insolence,  
 J'irais attendre ailleurs une lente vengeance ?  
 ( *Andromaque* IV,3 vers 1163-1166 )

La sortie d'Oreste est ainsi avortée. Au lieu de partir seul, il consent à demeurer en Épire pour devenir, suite à la demande de sa maîtresse, l'assassin de Pyrrhus :

Je ne m'en défends plus ; et je ne veux qu'aller  
 Reconnaître la place où je dois l'[Pyrrhus] immoler.  
 ( *Ibid* IV,3 vers 1211-1212 )

À la fin de la pièce, malgré la menace des soldats d'Andromaque, Oreste, toujours attaché à l'appât du piège, ne veut point quitter l'espace tragique :

Pylade - Voilà notre chemin, sortons en sûreté.  
 Oreste - Non, non, c'est Hermione, amis, que je veux suivre.  
 ( *Ibid* V,4 vers 1596-1597 )

D'ailleurs, le palais de Pyrrhus est également un piège pour Hermione. Ayant quitté sa ville natale pour rejoindre son fiancé, la princesse ne peut plus aller ailleurs. Comme Oreste, elle ne pourrait se passer de son amant, ce qui bloque la motivation d'évasion. Pylade explique bien à quel point Hermione est marquée par le problème du mouvement dans cet espace :

Elle pleure en secret le mépris de ses charmes ;  
 Toujours prête à partir, et demeurant toujours (...).  
 ( *Ibid* I,1 vers 130-131 )

Quand sa confidente lui conseille de quitter le lieu, Hermione, en principe, accepte immédiatement, mais, en fait, elle reste. Elle dit :



Fuyons... Mais si l'ingrat rentrait dans son devoir ?

( *Ibid* II,1 vers 436 )

On peut dire qu'à cet égard, l'espace d'amour est aussi à défendre. Bien que l'amour y soit impossible, au lieu de le quitter, l'aimant y tient absolument : il se garde de sortir de l'endroit où se trouve son objet de désir. Hermione, tout en sachant que sa présence agace son amant, refusant de retourner à Sparte, préfère rester, au préjudice de son honneur.

Demeurons toutefois pour troubler leur fortune ;

Prenons quelque plaisir à leur être importune (...).

( *Ibid* II,1 vers 441 )

L'obstination d'Hermione se retrouve chez Eriphile. Au lieu de quitter Aulide, elle choisit de s'y tourmenter encore, ne serait-ce que pour troubler, à l'instar d'Hermione, le bonheur des autres.

Rentrons. Et pour troubler un hymen odieux,

Consultons des fureurs qu'autorisent les Dieux.

( *Iphigénie* IV,1 vers 1143-1144 )

Dans *Britannicus*, l'indifférence affectée de Junie, à la scène 6 de l'acte II, aurait poussé Britannicus à quitter le palais de Néron. La souricière tend l'appât qui paraît à Britannicus tellement captivant qu'il se contente d'y souffrir encore.

Narcisse - Sortons. Qu'attendez-vous ?

Britannicus - Ce que j'attends, Narcisse ?

Hélas !

Narcisse - Expliquez-vous.

Britannicus - Si par ton artifice,

Je pouvais revoir...

Narcisse - Qui ?

Britannicus - J'en rougis. Mais enfin

D'un cœur moins agité j'attendais mon destin.

- Narcisse - Après tous mes discours, vous la croyez fidèle ?  
 Britannicus - Non je la crois, Narcisse, ingrate, criminelle,  
 Digne de mon courroux ; mais je sens, malgré moi,  
 Que je ne le crois pas autant que je le doi.  
 Dans ses égarements, mon cœur opiniâtre  
 Lui prête des raisons, l'excuse, l'idolâtre.  
 Je voudrais vaincre enfin mon incrédulité.  
 ( *Ibid* III,6 vers 931-941 )

Dans *Bérénice*, malgré la résistance de Titus, la reine défend à tout prix son espace d'amour : elle va jusqu'à proposer à Titus un simple concubinage ( que Titus repousse ) :

Ah ! Seigneur, s'il est vrai, pourquoi nous séparer ?  
 Je ne vous parle point d'un heureux hyménée...  
 ( *Bérénice* IV,5 vers 1126-1127 )

## VI. L'espace du langage

Comme la rencontre est inévitable dans ce palais et qu'aucune fuite n'est possible, les protagonistes sont forcés d'engager entre eux une certaine action. Dans cet espace clos dont l'aire paraît limitée, on ne peut rien faire d'autre que se parler. Dans l'univers racinien dire, c'est faire ; la conduite du héros racinien est essentiellement verbale. T. Maulnier ( 1936 : 68 ) explique ainsi la prédominance du langage dans le théâtre de Racine :

Dans son théâtre, tout ce qui est sur la scène anecdotique, physique, matériel, tout ce qui est gestulation, mouvements, baisers, sanglots, soupir, a tendance à se réduire à son expression la plus pudique et la plus directe, le discours. L'action est moins créée ou mimée sur la scène qu'elle n'est dite (...)

À propos des affrontements des personnages, parler constitue le seul moyen d'entrer en contact avec autrui, et de se défendre. Vu sous cet angle, le palais

racinien est donc, non espace des événements, mais un espace du langage par excellence.

### 6.1 le langage comme signe de la vie

Il existe un rapport étroit entre l'espace, le langage et la vie. Barthes ( 1963 : 12 ) postule en effet que « dans la tragédie, on ne meurt jamais parce qu'on parle toujours. ». Autrement dit tant que les personnages restent dans cet espace, ils peuvent encore parler, donc vivre. De cette manière, l'espace du langage représente aussi l'espace de la vie. Nous pourrions donc dire que les habitants ne vivent l'espace du langage que pour parler.

Qu'on pense par exemple à Phèdre. Dès le début de l'histoire, cette « femme mourante qui cherche à mourir » ( *Phèdre* I,1 vers 44 ) décide de quitter le monde sans parler de son amour interdit à personne : elle décide ainsi de quitter à la fois l'espace, le langage, la vie. Puis, grâce aux conseils flatteurs d'Œnone, Phèdre décide d' "aborder" son beau-fils. C'est cette décision qui la ramène à l'espace du langage, donc à la vie.

Vivons, si vers la vie on peut me ramener.

( *Ibid* II,1 vers 364 )

Si elle retourne à la vie, c'est qu'elle renonce au silence, autrement dit elle choisit, non une mort innocente qui « se tait », mais une vie coupable qui « se parle ».

On trouve une situation analogue dans *Bérénice*. Antiochus, à qui Bérénice a imposé « un éternel silence » ( *Bérénice* I,2 vers 24 ) hésite à sortir du palais. L'hésitation spatiale ( rester ou sortir ) est étroitement liée à l'hésitation verbale : Antiochus se demande s'il doit avouer ou non son amour à la reine. Et, comme dans le cas de Phèdre, quitter l'espace, s'imposer le silence, c'est mourir. Ainsi, Antiochus parle de la mort qui l'attend hors de ce palais :

Allons loin de ses yeux l'oublier, ou mourir.

( *Ibid* I,2 vers 34 )

À l'acte III, il décide de quitter désespérément le palais. Or, au sortir, il rencontre Titus qui vient lui demander d'annoncer l'abandon à Bérénice à sa place. Comme chez Phèdre, ce retour à l'espace du langage le ranime : une occasion où il puisse parler à Bérénice suffit pour lui rendre la vie. C'est ainsi qu'Antiochus ne dédaigne pas de révéler à la Reine l'indifférence de Titus.

Ah ! je respire, Arcase ; et tu me rends la vie,  
 J'accepte avec plaisir un présage si doux.  
 Que tardons-nous ? Faisons ce qu'on nous l'ordonne.  
 Entrons chez Bérénice ; et puisqu'on nous ordonne  
 Allons lui déclarer que Titus l'abandonne.

( *Ibid* III,2 vers 828-832 )

Comment ne pas voir dans ce discours que les verbes *respirer*, *entrer* et *déclarer* sont en correspondance significative ?

De même, la vie de Bajazet dépend de cette question : "dire ou ne pas dire". En effet, pour Roxane qui veut que Bajazet l'aime, elle a besoin de parole

Roxane - Quel fruit de tant de soins que j'ai pris pour ta vie !  
 Tu soupires enfin, et sembles te troubler :  
 Achève, parle.

Bajazet - O ciel ! que ne puis-je parler !

( *Bajazet* II,1 vers 558-560 )

Bajazet lui-même se rend compte que parler peut lui rendre sa vie et que muet, il sera mort. C'est ainsi qu'il rassure enfin Atalide, qui tient à la vie de son amant en lui demandant de déclarer l'amour à Roxane.

C'en est fait, j'ai parlé, vous êtes obéie.  
 Vous n'avez plus, madame, à craindre pour ma vie.

( *Ibid* III,4 vers 941-942 )

Bref, pour les personnages raciniens : "*Je parle donc je suis*".

D'ailleurs, non seulement le héros tragique utilise le langage pour affirmer sa vie, mais il s'en sert également pour donner l'existence au Monde qui l'entoure. Tout a besoin des mots pour exister. Par exemple l'amour n'existe que lorsqu'il est dit : sous le silence, il n'est qu'un élément inerte. C'est ainsi que les personnages tiennent plus au discours amoureux qu'aux vrais sentiments d'autrui. Pyrrhus, pour qui l'amour d'Andromaque constitue l'objet de désir, n'espère rien d'autres que les paroles réconfortantes de la veuve.

Madame, dites-moi seulement que j'espère (...).

( *Andromaque* I,4 vers 325 )

Il en va de même pour Bérénice qui n'attend que le verdict de la bouche de Titus, rassurant ainsi son amour.

Titus m'aime, il peut tout, il n'a plus qu'à parler (...).

( *Bérénice* I,5 vers 298 )

Et le discours amoureux de Titus dont Bérénice a besoin déterminera la décision d'Antiochus. En effet tant que l'Empereur reste silencieux, impliquant ainsi l'incertitude de son amour, Antiochus espère encore. Dans le cas contraire, il prend la décision de s'en aller : « Si Titus a parlé, s'il épouse, je pars » ( *Ibid* I,3 vers 130 ).

Dans *Phèdre*, lorsque Phèdre parle à Hippolyte, non seulement, nous l'avons vu, elle se permet sa propre vie, mais aussi elle donne existence à son amour incestueux qui, comme l'amour ordinaire, dépend de l'expression verbale : il est d'ailleurs intéressant de noter que Phèdre a honte non de l'inceste mais des mots qui le verbalisent.

Je tremble qu'un discours, hélas ! trop véritable,

Un jour ne leur [aux enfants] reproche une mère coupable.

( *Phèdre* III,1 vers 864-865 )

C'est dire que le langage se présente dans cet univers comme un véritable signe de Vie : qu'il s'agisse du Bien ou du Mal, nommer, c'est faire exister. Si l'amour, ordinaire ou coupable, doit être verbalisé pour qu'il existe, le sentiment opposé - c'est-à-dire la haine - n'en est pas différent. De même qu'on ne caresse son amant que par le langage, les armes du héros racinien ne sont que l'agression verbale.

La blessure racinienne n'est évidemment possible que dans la mesure où la tragédie implique une confiance éperdue dans le langage ; le mot y détient une puissance objective (...) il est coup de fouet. ( Barthes, 1963 : 36 )

On se sert donc du langage pour tourmenter les autres. Surprenant l'amour d'Eriphile à l'égard d'Achille, Iphigénie passe de l'amitié à la haine envers cette sœur. Pour exprimer la fureur haineuse, Iphigénie lui fait des attaques violentes : elle appelle Eriphile « perfide » et « [s]a rivale » ( *Iphigénie* II,5 vers 678-690 ). Ces mots injurieux blessent la jeune captive et la sensibilisent à cette haine.

Vous me donnez des noms qui doivent me surprendre,  
Madame : on ne m'a pas instruite à les entendre ;  
Et les dieux, contre moi dès longtemps indignés,  
A mon oreille encor les avaient épargnés.

( *Ibid* II,5 vers 701-704 )

Dans *Britannicus*, ce dont Néron ne cesse d'avoir peur, c'est de la punition langagière de la part de sa mère. Il dit à Narcisse :

Et ne connais-tu pas l'implacable Agrippine ?  
Mon amour inquiet déjà se l'imagine.  
Qui m'amène Octavie, et d'un œil enflammé  
Atteste les saints droits d'un nœud qu'elle a formé ;  
Et portant à mon cœur des atteintes plus rudes,  
Me fait un long récit de mes ingraturités.  
De quel front soutenir ce fâcheux entretien ?

( *Britannicus* II,2 vers 487-489 )

Enfin l'univers racinien ne manque jamais de ce type de personnages blessés par le discours d'autrui. Ainsi Bérénice :

Que dites-vous ? Ah ciel ! quel adieu ! quel langage !  
( *Bérénice* I,4 vers 179 )

Chassé par Hermione, Oreste s'écrie :

Que vois-je ? est-ce Hermione ? Et que viens-je d'entendre ?  
( *Andromaque* V,4 vers 1565 )

Seul le langage peut faire exister le Monde. Parallèlement, c'est le Mutisme qui est à l'origine de l'anéantissement de ce Monde : muets, ni l'amour ni l'inceste, ni la haine ne prennent forme. C'est pour cela que Monime, à l'annonce du retour de Mithridate, étouffe son amour pour Xipharès en jurant à celui-ci « un silence éternel » ( *Mithridate* II,6 vers 698 ).

De la même manière, Agamemnon fait périr l'amour de sa fille envers Achille en la transformant en une amante muette. Iphigénie se plaint ainsi à sa confidente :

Aegine, il [Agamemnon] me défend de lui [à Achille] parler jamais.  
( *Iphigénie* V,1 vers 1494 )

Quant à Néron, il stérilise la tendresse du couple Britannicus/Junie en leur imposant le silence : tous les moyens d'expression - mots, gestes, regards - leur sont interdits. Il s'agit par là d'un silence absolu, d'un amour éternellement perdu. Voici cet arrêt cruel que Néron ordonne à Junie :

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 ;  
Et sa [de Britannicus] perte sera l'infaillible salaire

D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire.

( *Britannicus* II,3 vers 671-674 )

Il est évident que Pyrrhus souhaite la haine d'Hermione pour donner raison à son abandon. C'est pour cela qu'au silence ambigu, Pyrrhus préfère l'expression verbale de cette haine. Il dit à Hermione :

Donnez-moi tous les noms destinés aux parjures.

Je crains votre silence, et non pas vos injures.

( *Andromaque* IV,5 vers 1305-1306 )

## 6.2 l'échec de communication

En tout cas, si le langage est signe de Vie, il s'agit d'une vie tragique. Dans ce palais mystérieux et inquiétant, le signe tombe souvent en panne : actif, il se perd, se détourne et enfin s'épuise ; passif il est le plus souvent mal reçu, dégénéré. « la parole est, sur tous les plans, une faute dans l'univers racinien » dit Scherer ( 1982 : 155 ). C'est précisément le cadre spatial où travaille le langage, qui le déjoue : tantôt l'espace, par ses aspects terrifiants, affecte directement la langue de l'homme racinien, tantôt l'espace joue le rôle, d'une manière métaphorique, du reflet du langage troublé qui échoue.

L'échec du langage en rapport avec le cadre environnant peut se résumer en quatre problèmes : l'espace de rencontres inévitables cause l'aphasie due au corps troublé ; le palais labyrinthique entraîne le labyrinthe linguistique ; la clôture spatiale n'est qu'un fond de rumeur et, pour finir, l'espace circonstanciel constitue un piège de langage.

### Aphasie

Il s'agit d'un trouble du langage qui est ici étroitement lié à la caractéristique étouffante du palais racinien. Rappelons que cet espace bien limité, fermé, ne permet pas aux personnages de s'éviter : qu'ils le veuillent ou non, ils doivent se rencontrer. Dans cette condition, l'Intérieur représente un



espace de « corps à corps » où les êtres, privés de toute action, se noient dans le Verbe. Or, pour l'homme racinien, c'est ce corps de l'autre, situé dans le même lieu, qui trouble le sien, en particulier sa partie expressive et vitale - c'est-à-dire la langue.

L'Aphasie racinienne causée par la rencontre « corps à corps » n'épargne aucun personnage. Les amoureux d'abord. Ce corps désireux de s'approprier le corps de l'autre doit toujours, nous l'avons vu, avoir recours au langage pour donner existence à son amour. Mais devant l'autre, la langue devient « glacée », la flamme ne brûle plus.

L'Éros racinien ne met les corps en présence que pour les défaire. La vue du corps adverse trouble le langage et le dérègle, soit qu'elle l'exagère ( dans les discours excessivement rationalisés ), soit qu'elle le frappe d'interdit. Le héros racinien ne parvient jamais à une conduite *juste* en face du corps d'autrui : la fréquentation réelle est toujours un échec. ( Barthes, 1963 : 22 )

Chez Antiochus, une confrontation virtuelle au corps adverse peut le bouleverser : l'idée de se trouver face à face avec Bérénice trouble jusqu'à sa langue. Avant le rendez-vous il se dit :

Pourrais-je, sans trembler, lui dire : « Je vous aime ? »  
( *Bérénice* I,1 vers 40 )

Dans le cas d'une confrontation réelle des corps amoureux, l'aphasie s'aggrave. Face à Junie, Néron est privé de tout discours.

J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue.  
( *Britannicus* II,2 vers 94 )

Phèdre raconte la scène d'une rencontre inattendue entre elle et Hippolyte.

Mes yeux ne voyait plus, je ne pouvais parler.  
( *Phèdre* I,3 vers 275 )

Le corps d'autrui n'avorte pas seulement le discours amoureux du sujet parlant, c'est aussi tout autre type de discours qui est flétri. Phèdre, en voyant son beau-fils, ne peut entreprendre le discours politique :

J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire.

( *Ibid* II,5 vers 581 )

Pire encore, Atalide, chargée par Roxane d'émettre à Bajazet un message de tendresse à sa place, oublie son devoir quand elle se trouve devant son bien aimé.

Quand j'ai vu Bajazet, loin de vous obéir,

Je n'ai dans mes discours songé qu'à vous trahir.

( *Bajazet* V,6 vers 1579-1580 )

L'aphasie n'affecte pas seulement les amoureux. Il n'est pas rare que le corps indésirable perturbe le langage : autrement dit, les personnages raciniens s'expriment difficilement non seulement devant leur aimé mais aussi devant ceux qu'ils haïssent ou, au moins, ceux dont la présence les ennuie. Le paradoxe est que dans cet espace du langage, on n'arrive pas à attaquer le corps adverse puisque l'arme verbale fait défaut. Ainsi, Titus chasse vainement hors de son palais Bérénice face à laquelle il devient aphasique, n'arrivant pas à prononcer « adieu » à cette femme indésirable.

J'y voulu préparer la triste Bérénice ;

Mais par où commencer ? Vingt fois, depuis huit jours,

J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours ;

Et dès le premier mot, ma langue embarrassée

Dans ma bouche vingt fois a demeuré glacée.

( *Bérénice* II,2 vers 472-476 )

Rien d'étonnant donc que l'Empereur charge Antiochus d'être son porte parole, car son aphasie devient si grave qu'il finit par fuir le corps de Bérénice et, par conséquent la conversation.

Titus - Mais...

Bérénice - Achevez.

Titus - Hélas !

Bérénice - Parlez.

Titus - Rome...L'Empire...

Bérénice - Hé bien ?

Titus - Sortons, Paulin : je ne lui puis rien dire.  
( *Bérénice* II,5 vers 623-624 )

Comme Titus, plusieurs personnages évitent constamment le corps détesté. En vain ! Ramenés à se trouver en face de l'autre, ils sont attrapés d'une aphasie du type *que lui dirai-je ?*. Le texte didascalique indiquant clairement « en voyant Andromaque », Hermione dit à sa confidente :

Sortons : que lui dirais-je ?  
( *Andromaque* III,3 vers 858 )

Hippolyte, lui aussi, tombe dans la situation identique :

Phèdre ? Que lui dirai-je ? Et que peut-elle attendre ?  
( *Phèdre* II,3 vers 565 )

Bref, le langage est voué à l'échec dans cet espace de « corps à corps », lieu limité de rencontre inévitable. Cet échec du langage sera amplifié par le fait qu'on communique dans ce lieu terrifiant, doté des aspects mystérieux, compliqués. En fait si l'homme racinien fait vainement « marcher » son discours, c'est qu'il se trouve dans le « labyrinthe linguistique ».

#### la communication labyrinthique

À l'acte II scène 5 de *Phèdre*, l'héroïne, ne voyant son mari que sous les traits de son beau-fils, évoque l'aventure de Thésée au labyrinthe ( *Phèdre* II,5 vers 627-630 et vers 638-639 ). Le souvenir devient un vrai fantasme lors d'un glissement halluciné, dans lequel la reine substitue Hippolyte au père et

elle-même à sa sœur, Ariane ( *Ibid* II,5 vers 647-656 ). Le labyrinthe est ici chargé de significations évidentes. Les détours de ce lieu constitué d'un réseau inextricable de sentiers avec l'unique sortie ne représentent-ils pas, dans cet aveu onirique de Phèdre, les secrets de son amour ? L'espace où se trouvent les protagonistes n'est-il pas métaphoriquement un labyrinthe : celui de leurs désirs, de leurs sentiments, de leurs pensées ? Jean-Louis Barrault ( 1972 : 32-33 ) imagine ainsi le lieu dramatique de *Phèdre* :

C'est un lieu de rencontre ménagé dans le labyrinthe. Il y a le chemin d'Hippolyte, il y a le chemin d'Aricie, il y a le chemin de Phèdre et enfin il y a le chemin de l'évasion ; c'est par ce dernier qu'on aperçoit le coin lointain de ciel. Par ce chemin arrivera le roi qui provoquera *la mort* ( Thésée ). Par ce chemin on s'enfuit vers *la mort* ( Œnone, Hippolyte ). Par ce chemin reviendra l'homme qui racontera *la mort* ( Théràmène ).

Le palais de *Phèdre* n'est pas le seul dans l'univers racinien qui présente les caractéristiques labyrinthiques. Parlant du lieu de *Britannicus*, Bernard Dort ( 1967 : 34 ) écrit :

Nous entrons dans le *palais* racinien. On imagine des enfilades de pièces mais qui ne donnent jamais sur l'extérieur. Le palais devient labyrinthe.

De la même manière, nous pouvons dire que plusieurs pièces de Racine, avec leur cheminement tortueux constitué de chambres, de couloirs, de détours surtout, ont pour toile de fond le labyrinthe :

Pylade - Je sais de ce palais tous les détours obscurs.  
( *Andromaque* III,1 vers 791 )

Acomat - Nourri dans le sérail, j'en connais les détours (...)  
( *Bajazet* IV,7 vers 1423 )

Très souvent en cet enclos d'allées entrelacés, c'est, comme au labyrinthe, l'obscurité qui règne :

Néron - Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux

( *Britannicus* II,2 vers 386 )

Arcas - A peine un faible jour vous éclaire et me guide.

( *Iphigénie* I,1 vers 5 )

Il n'est donc pas étonnant que dans ces lieux de complication inextricable, les personnages ont du mal à s'orienter et finissent, nous l'avons vu, par se perdre. Cet égarement affecte totalement la Vie de l'homme racinien. Engagé dans le palais qui « devient labyrinthe », comme dit Bernard Dort, son être, c'est-à-dire non seulement son corps, mais aussi et surtout son langage se trouvent dans l'égarement. C'est ainsi que Scherer ( 1982 : 200 ) note que : « le lieu parle donc le même langage que l'action ». En effet, les mots qui sont prononcés en ce lieu, avant d'atteindre le destinataire, doivent passer par « les détours », ce qui fait que l'homme racinien n'arrive jamais à parler « directement » à son interlocuteur : les discours deviennent détournés. La parole produite au labyrinthe ne fonctionne donc jamais pleinement : c'est un discours égaré, un discours labyrinthique qui, comme le lieu de production, est « bien paré », plein d'arguments comme un palais avec des enfilades de pièces, mais qui mène rarement à la vérité. D'où l'échec de communication. Il s'agit du langage reflétant l'espace, et vice-versa. De même qu'on risque de se perdre dans le palais labyrinthique, ne pouvant ainsi en trouver la sortie, on trouve difficilement la vérité dans le langage déviant des sujets parlant en ce lieu.

On ne saurait mieux résumer cette correspondance intime entre l'espace et le problème des communications que Bernard Dort ( 1967 : 38-39 ) selon qui :

Dans cet univers clos, les paroles trompent ceux qui les écoutent. Elles n'ont ni la clarté du vrai jour, ni les replis mensongers et inépuisables de la nuit. Comme le jour racinien, elles sont fausses. Les héros de Racine ne l'ignorent pas. Ils ne se croient jamais sur paroles.

Dans *Andromaque*, les paroles possèdent autant de « détours obscurs » que le lieu de production. Sous l'obscurité de l'espace, les mots se cachent : au lieu d'être clairs, ils paraissent plutôt assombris. Pyrrhus avoue à son confident :

Non, je n'ai pas bien dit tout ce qu'il lui faut dire.

( *Andromaque* II,5 vers 674 )

Et le discours déroute à la façon des chemins tortueux du palais. Hermione, par exemple, a le cœur qui « démentait [s]a bouche à tous les moments » ( *Ibid* V,3 vers 1549 ).

Rien d'étonnant qu'Oreste, étranger du palais, s'égare dans ce "labyrinthe linguistique". Intrigué, il s'écrie :

Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux.

( *Ibid* II,2 vers 575 )

En parlant avec Hermione dont la parole déroute toujours, cet homme perdu « cherche quelque détour » dans la raison de cette dernière ( *Ibid* II,2 vers 579 ). Enfin, il ne trouve aucun repère ni dans le discours d'Hermione, ni dans l'espace où ce discours se produit.

O dieux ! Quoi ! ne m'avez-vous pas

Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas.

( *Ibid* V,3 vers 1543-1544 )

Au palais de Néron, qui n'est pas moins labyrinthique que celui de Pyrrhus, Junie parvient difficilement à transmettre à son récepteur des messages « clairs ». Vainement, elle essaie de convaincre Britannicus qui, comme Oreste, ne comprend rien dans cet espace. Une des raisons qui expliquent cette peine de réception est peut-être que les destinataires du message viennent de l'Extérieur. Tout se passe comme si, habitués à la lumière qui leur permet des communications franches et sincères, ces personnages, une fois entrés au labyrinthe linguistique, ne pouvaient s'adapter à l'ambiance de l'espace, recevant

mal les messages qui leur sont destinés. Ainsi dans cet enclos marqué par l'absence de lumière, Britannicus, troublé, ne perçoit pas les signes tels qu'ils sont. Par l'amour, Junie signale à son amant le danger qui le menace, le priant de s'échapper au palais de Néron. Mais ce héros l'interprète comme le signe du changement de cœur de la fille.

Junie - Adieu ; réservez-vous, sans blesser mon amour,  
 Au plaisir de me voir justifier un jour.  
 Votre image sans cesse est présente à mon âme :  
 Rien ne l'en peut bannir.

Britannicus - Je vous entends, madame :  
 Vous voulez que ma fuite assure vos désirs,  
 Que je laisse un champ libre à vos nouveaux soupirs.  
 ( *Britannicus* III,7 vers 961-966 )

Même le signe muet, c'est-à-dire le silence, ne fonctionne pas. C'est pour empêcher l'assassinat de Britannicus que Junie, par l'ordre de Néron, reste silencieuse au cours de leur conversation. Or, pour l'amant aveugle, c'est une indifférence qu'il ne supporte pas.

Vous ne me dites rien ! Quel accueil ! Quelle glace !  
 ( *Ibid* II,6 vers 707 )

Dans cette obscurité des signes, les aveugles ont besoin d'une lumière ou bien d'un repère suffisant, de la part du sujet parlant. C'est pourquoi ils demandent constamment soit qu'on "montre" soit qu'on "éclaircisse". Ainsi, quand Britannicus ne peut plus continuer dans cette obscurité communicative, un éclaircissement lui est indispensable.

Ah ! si je le croyais ! Au nom des dieux, madame  
 Eclaircissez le trouble où vous jetez mon âme  
 Parlez. Ne suis-je plus dans votre souvenir ?  
 ( *Ibid* II,6 vers 739 )

Cet aveuglement se retrouve dans *Bajazet*. Errant dans le sérail, Roxane, elle aussi, veut qu'on lui donne la lumière :

Ce n'est pas tout : il faut maintenant m'éclaircir.

( *Bajazet* IV,4 vers 1219 )

Aucune lumière dans le sérail ne guide Roxane vers le vrai sens. Barthes ( 1963 : 97 ) montre bien qu'elle est victime de ce labyrinthe linguistique :

Le Sérail colle à Roxane à la fois comme condition, comme prison et comme labyrinthe, c'est-à-dire comme obscurité des signes : elle ne sait jamais *qui* est Bajazet.

À cette question « qui est Bajazet ? », Roxane n'a qu'une réponse : son amant, et elle tient à ce que la réponse soit impérativement verbalisée ( on a vu que l'Eros racinien ne s'exprime qu'à travers le langage ). Or en vérité Bajazet est « celui qui ne l'aime pas ». C'est ainsi que Roxane ne sait jamais qui est Bajazet puisqu'elle est aveuglée par trois discours qui essaient de créer un Bajazet qui est amoureux d'elle : d'abord celui du vizir Acomat qui « lui vanta[...] ses charmes » ( *Ibid* I,1 vers 183 ) ; puis celui d'Atalide qui « parle [...] pour lui » ( *Ibid* I,3 vers 268 ). Enfin, lassée, Roxane veut « que Bajazet prononce » ( *Ibid* I,3 vers 325 ). Mais, ce troisième discours la trompe. À la scène 4 de l'acte III, le jeune prince affirme à Atalide qu'il a « parlé » ( *Ibid* III,4 vers 941 ). Mais la scène suivante où il exprime son indifférence devant la Sultane montre qu'il ne s'agit là que d'un langage assombri. L'obscurité de l'espace correspond donc très bien à celle de la parole dans la mesure où toutes les deux empêchent la Sultane de « voir » Bajazet d'une manière claire. Après avoir pressenti l'ambiguïté des signes, elle commence à mettre ses perceptions en doute :

De quel étonnement, ô ciel ! suis-je frappée ?

Est-ce un songe ? et mes yeux ne m'ont-ils point trompée ?

Quel est ce sombre accueil, et ce discours glacé

Qui semble révoquer tout ce qui s'est passé ?

( *Ibid* III,6 vers 1033-1036 )



De même, Mithridate, faute d'éclaircissement, entouré de paroles moins fiables, s'agite dans son palais comme celui qui s'égare.

Voyons, examinons. Mais par où commencer ?

Qui m'en éclaircira ? quel témoins ? quel indice ?

( *Mithridate* III,4 vers 1022-1023 )

Dans la tente d'Agamemnon, à cause d' « un faible jour » ( *Iphigénie* I,1 vers 5 ) qui y plane, les personnages deviennent également aveugles devant les signes environnants qui se présentent sous forme d'un discours incertain : l'Oracle. C'est le signe polysémique : un signifiant implique deux signifiés. Rien ne le définit mieux que ce métalangage de Doris.

Un oracle toujours se plaît à se cacher

Toujours avec un sens il en présente un autre.

( *Ibid* II,1 vers 432-433 )

L'exemple flagrant est le signifiant « Iphigénie » qui renvoie à deux signifiés : Iphigénie et Eriphile, ce qui cause d'ailleurs le tragique de cette histoire. De même, le mot « cérémonie » est à l'intersection de la chaîne du mariage et de celle du sacrifice, au carrefour du législatif et du religieux. Bref au Labyrinthe, tout discours, qu'il soit prononcé par Calchas ou d'autres, est de la même nature que l'oracle. Selon Apostolidès ( 1985 : 119 )

Les mots de la tragédie fonctionnent comme des oracles, ils possèdent une polysémie qui les rattache au vocabulaire religieux.

Dans *Phèdre*, l'aveu de Phèdre est bien « sophistiqué ». Comme le labyrinthe qu'elle évoque, son discours, sans repère, fait plusieurs zigzags avant d'arriver à l'expression incestueuse : elle parle d'abord politique, puis elle allègue l'histoire de sa sœur et Thésée, et finit par inventer sa propre histoire qui la lie à Hippolyte. Il semble que Phèdre elle-même se rende compte de sa rhétorique :

Ciel ! comme il m'écoutait ! Par combien de détours

L'insensible a longtemps éludé mes discours !

( *Phèdre* III,1 vers 743-744 )

Devant cette déviation, le jeune est jeté dans l'embarras, reconnaissant lui-même son erreur.

Hippolyte - Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-  
vous

Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux ?

Phèdre - Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire ?  
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?

Hippolyte - Madame, pardonnez. J'avoue en rougissant  
Que j'accusais à tort un discours innocent.

( *Ibid* II,5 vers 663-668 )

La scène relevée nous suggère qu'Hippolyte « s'égare » dans le discours de Phèdre. En fait c'est un dialogue de sourds.

Mais Hippolyte, qui connaît avant tout les lois de son monde, ne comprend rien au langage de Phèdre. ( Golmann, 1959 : 433 )

Dans ce palais, que Jean-Louis Barrault considère comme un labyrinthe, le maître du lieu lui-même se heurte à l'égarement langagier. Après un long voyage hors de son palais, Thésée, regagnant son foyer, ne « voit » pas qui est le véritable coupable : l'espace où il se trouve est trop ténébreux pour qu'il trouve la vérité. Il demande à Aricie :

Dieux ! Eclairez mon trouble, et daignez à mes yeux

Montrer la vérité, que je cherche en ces lieux.

( *Ibid* V,2 vers 1411-1412 )

C'est une vaine demande puisque la lumière n'est jamais suffisante au labyrinthe linguistique, ce qui condamne les personnages à être éternellement aveugles devant les signes. L'aveuglement de Thésée paraît tellement étonnant qu'Aricie lui pose cette question :



Discernez-vous si mal le crime et l'innocence ?

( *Ibid* V,3 vers 1430 )

Enfin, c'est en reconnaissant leur cécité que les personnages se rendent compte qu'ils se trouvent au labyrinthe linguistique : plus ils cherchent la sortie, c'est-à-dire le sens juste, plus ils s'égarant ; il s'agit d'un égarement à la fois langagier et spatial. C'est ainsi que Thésée, qui se perd dans la lettre, se perd aussi dans l'espace.

Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis.

( *Ibid* IV,2 vers 1004 )

Si c'est le fil d'Ariane qui permet à Thésée de sortir du labyrinthe à Crète, les autres personnages ont également besoin de cet outil pour ne pas se perdre dans le discours labyrinthique. Autrement dit, dans le labyrinthe linguistique, ces êtres ne peuvent se parler directement : il leur faut « un média ». Dans *Bérénice*, la parole de Bérénice n'atteint pas son but. Elle a beau demander la raison du silence de Titus, elle reste dans l'obscurité. Comme la communication directe n'est pas possible, ne permettant pas à Bérénice de savoir les vrais sentiments de l'Empereur, « elle écrit à César » ( *Bérénice* V,1 vers 1269 ). Après avoir lu ce « média », Titus décide de se justifier, ce qui, au moins, permet à la situation d'avancer au lieu d'être bloquée comme si on était au labyrinthe. De même, c'est précisément quand Roxane a lu la lettre d'Atalide qu'elle a découvert la vérité ( *Bajazet* IV,5 ). En plus, il n'y a rien d'étonnant à ce que les ordres absolus du Sultan soient présentés sous forme de lettre dans laquelle il ne s'agit plus d'un message déroutant ( *Ibid* IV,3 ).

Comme le fil d'Ariane qui est une ruse, celle de Mithridate est un mensonge qu'il utilise pour dévoiler le secret de Monime.

Feignons ; et de son cœur, d'un vain espoir flatté,

Par un mensonge adroit tirons la vérité.

( *Mithridate* III,4 vers 1033-1034 )

Une autre forme du Fil ou de la Ruse à laquelle le sujet parlant a régulièrement recours est la voix de l'autre. Se rendant compte des détours de la paroles, les personnages, pour mieux s'exprimer et se faire comprendre, transforment un autre en lettre. Ainsi, ne pouvant plus s'appuyer sur son discours labyrinthique, Phèdre emprunte la voix d'Œnone pour avoir un accès plus facile auprès d'Hippolyte. Elle dit à sa nourrice :

Tes discours trouveront plus d'accès que les miens.

( *Phèdre* III,1 vers 808 )

Dans *Bérénice*, Titus ne cesse de demander à Antiochus de lui servir d'intermédiaire, tenant à la clarté du discours de ce dernier.

Epargnez à mon cœur cet éclaircissement.

Allez, expliquez-lui mon trouble et mon silence.

( *Bérénice* III,1 vers 742-743 )

Enfin, c'est dans l'intention de mettre son refus dans la bouche d'Oreste que Pyrrhus laisse l'ambassadeur voir Hermione.

Vous pouvez cependant voir la fille d'Hélène :

Du sang qui vous unit je sais l'étroite chaîne.

Après cela, seigneur, je ne vous retiens plus.

Et vous pourrez aux Grecs annoncer mon refus.

( *Andromaque* I,2 vers 245-256 )

Or l'emploi de cet intermédiaire humain est le plus souvent voué à l'échec parce que celui-ci aussi se sert de la parole. Cette parole prêtée présente également des détours. Thésée ne devient-il pas plus aveugle en écoutant l'accusation déviante d'Œnone ? De plus, même lorsqu'on dit la vérité, c'est avec des détours que les personnages reçoivent les messages. C'est pourquoi Hermione ne croit pas Oreste, ni Bérénice Antiochus.

Hermione - Qui vous l'a dit, Seigneur, qu'il me méprise ?

Ses regards, ses discours vous l'ont-ils donc appris ?

( *Andromaque* II,2 vers 551-552 )

Bérénice - Non, je ne vous crois point (...)

( *Bérénice* III,3 vers 915 )

En conclusion, l'analyse de la communication labyrinthique montre que l'espace sert de métaphore soulignant les problèmes de communication. Si le Palais racinien se présente comme un labyrinthe conditionné par ses détours obscurs causant l'égarément des personnages, les paroles qui circulent dans cet espace ne peuvent éviter d'être affectées par ces aspects, ce qui éloigne toujours les personnages du sens juste.

#### Fond de rumeur

Bien qu'ils soient enfermés dans l'espace clos, les personnages ne sont pas radicalement coupés des espaces extérieurs : on est constamment informé de ce qui se passe ailleurs. Le plus souvent, ces événements ayant lieu à l'Extérieur s'avèrent importants en ce sens qu'ils exercent une influence directe sur la dynamique de l'action dans l'espace de l'Intérieur ( l'étude détaillée de cette dynamique Intérieur/Extérieur sera dans le chapitre qui suit ). Acomat s'en rend bien compte quand il dit à son confident dès le lever du rideau :

Instruis-moi des secrets que peut t'avoir appris  
Un voyage si long pour moi seul entrepris.  
De ce qu'ont vu tes yeux parle en témoin sincère ;  
Songe que du récit, Osmin, que tu vas faire,  
Dépendent les destins de l'empire ottoman.

( *Bajazet* I,1 vers 11-15 )

Notons que dans la plupart des cas les événements sont rapportés et verbalisés. Les princes et les princesses sont renseignés par quelqu'un. Les faits ainsi transmis ne sont jamais impartiaux ; car, il s'agit d'un véritable discours de l'autre présenté sous forme de « l'on dit ». *Mithridate* s'ouvre par ce type de discours.

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport  
 Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort.  
 ( *Mithridate* I,1 vers 1-2 )

Dans *Phèdre*, les on dit du même type à propos de la mort de Thésée s'élèvent aussi dans le palais de Trézène. Or, les rumeurs sur les événements extérieurs qui se répandent dans le palais racinien sont de nature particulière, due au passage difficile barré par les murs, bien gardé, bien surveillé qui unit le dedans et le dehors. Le palais de Néron et le sérail du Sultan nous offrent deux bonnes illustrations de cet espace défendu.

Néron - Je pouvais de ces lieux lui défendre l'entrée.  
 ( *Britannicus* II,3 vers 664 )

Osmin - Et depuis quand, seigneur, entre-t-on dans ces lieux,  
 Dont l'accès était même interdit à nos yeux ?  
 Jadis une mort prompte eût suivi cette audace.  
 ( *Bajazet* I,1 vers 3-5 )

Et nous avons aussi montré que c'est cette clôture du Palais qui laisse difficilement entrer, outre les êtres humains, la lumière et l'air. En les filtrant, le Palais fait perdre la nature originelle de ces éléments. Tout ce qui réussit à pénétrer dans ce lieu semble être altéré, dépravé, dévié de la nature comme le rayon lumineux réfracté au passage d'un milieu à un autre : une lumière pure du dehors, une fois filtrée, devient une lueur incertaine ne permettant pas de voir clair, tandis qu'on respire à peine cet air étouffant.

Comme la lumière et l'air qu'on respire, les événements verbalisés entrent aussi dans ce processus de filtration par l'espace, de sorte que le discours rapporté, soumis à tant de murs ainsi qu'à mille détours, est dégénéré, déformé, perdant enfin son essence première. À en croire Osmin qui rapporte la nouvelle du Sultan, plus elle est « filtrée », moins cette nouvelle est affirmée.

Mille obstacles divers m'ont même traversé :

Et je puis ignorer tout ce qui se passe.

( *Bajazet* I,1 vers 27-28 )

Ainsi, loin de constituer des messages fiables, ces discours rapportés qui pénètrent dans ce lieu du langage, ne sont que des rumeurs sur lesquelles on ne peut s'appuyer. Comme une lumière refractée, ces rumeurs sont incertaines, présentant constamment l'ambiguïté. C'est pourquoi Phœdime déconseille à sa maîtresse, Monime, de prendre naïvement comme vraie l'annonce de la mort de Xipharès : un seul événement, mais déjà verbalisé et filtré par l'espace, peut fournir deux histoires différentes.

Ah ! du moins attendez qu'un fidèle rapport  
De son malheureux frère ait confirmé la mort.  
Dans la confession que nous venons d'entendre,  
Les yeux peuvent-ils pas aisément se méprendre ?  
D'abord, vous le savez, un bruit injurieux  
Le rangeait du parti d'un camp séditieux ;  
Maintenant on vous dit que ces mêmes rebelles  
Ont tourné contre lui leurs armes criminelles.  
Jugez de l'un par l'autre. Et daignez écouter ...

( *Mithridate* V,1 vers 1465-1474 )

De même, au début de *Phèdre*, la nouvelle du destin de Thésée laquelle entre dans Trézène, puis au palais, n'en est pas moins équivoque. Pour les uns, à en croire Ismène :

On sème de sa mort d'incroyables discours.

( *Phèdre* II,1 vers 380 )

Or, selon Théràmène, pour les autres :

Cependant un bruit sourd veut que le roi respire :

On prétend que Thésée a paru dans l'Épire.

( *Ibid* II,6 vers 729-730 )

Vu sous cet angle, le Palais racinien n'est donc qu'un fond de rumeurs qui s'attache illusoirement à l'Extérieur. Enfermés en ce lieu, les protagonistes ne savent guère ce qui a véritablement lieu ailleurs. À propos de *Bajazet*, Barthes ( 1963 : 95 ) a bien noté que « le Sérail est comme le monde : l'homme s'y débat contre l'incertitude des signes, sous le regard d'un Pouvoir qui les change à son caprice. ». À notre sens, l'homme racinien, situé dans ce fond de rumeur, est comparable à un ciné-spectateur qui, n'étant jamais un témoin lors de la réalisation de la version originale, n'attend dans la salle obscure qu'un film déjà censuré. Le tragique, c'est qu'il croit à ce qu'il voit ou à ce qu'il entend, en oubliant que cette relation des événements, dès qu'elle traverse la barrière de l'espace, a déjà perdu sa limpidité, sa netteté. C'est ainsi que Monime, oubliant ce principe, se détourne du conseil de sa confidente.

Xipharès ne vit plus, il n'en faut point douter.

( *Mithridate* II,1 vers 1474 )

Dans *Phèdre*, Hippolyte a beau rappeler à sa belle-mère l'ambiguïté de la mort de son père. Mais Phèdre tient absolument cette rumeur pour vraie.

On ne voit point deux fois le rivage des morts,

Seigneur. Puisque Thésée a vu les sombres bords.

( *Phèdre* II,5 vers 623-624 )

Cette conviction qui se fonde sur les on-dit est le premier pas qui mène non seulement ceux qui croient aveuglément mais aussi leur entourage, vers une fin tragique.

### le piège du langage

Nous avons parlé, dans le descriptif de la topographie du Palais racinien, du lieu de cachette, ce "troisième lieu", selon le terme de Scherer ( 1980 : 172-173 ), invisible mais présent, qui sert au maître du lieu de cachette pour surveiller ses sujets dans sa demeure. Il est à noter que ce que le maître caché observe dans cet espace secret, c'est souvent le langage des autres. Au palais de Néron, Agrippine cachée « derrière un voile, invisible et présente » ( *Britannicus* I,1 vers



95 ) surveille l'assemblage du sénat. Néron laisse un espace libre au couple Britannicus/Junie en vue de « si doux entretiens » ( *Ibid* III,8 vers 1030 ), mais il sera « caché près de ces lieux » pour surveiller ce commerce.

Il s'agit d'un jeu de "cache-cache" à la façon d'un chasseur qui se cache derrière sa trappe. En effet, retiré dans l'espace secret, le maître ne laisse jamais ses victimes parler librement. Quand il y a une erreur de langage, il punira, et, à l'instar d'un chasseur, attrapera ses victimes. L'espace du langage, où il existe ce troisième lieu n'est en fait qu'un piège du langage où l'on ignore la présence d'un chasseur prêt à punir une erreur langagière des victimes imprudentes. Ainsi, l'entretien que Néron offre au couple est en vérité un piège :

Caché près de ces lieux, je vous verrai, madame.  
 Renfermez votre amour dans le fond de votre âme.  
 Vous n'avez point pour moi de langages secrets ;  
 J'entendrai des regards que vous croirez muets ;  
 Et sa perte sera l'infailible salaire  
 D'un geste ou d'un soupir échappé pour lui plaire.

( *Britannicus* II,3 vers 679-684 )

Ignorant la présence absente de Néron, Britannicus tombe au piège. Naïvement, il dit à son amante :

Parlez : nous sommes seuls. Notre ennemi, trompé ;  
 Tandis que je vous parle, est ailleurs occupé.  
 Ménageons les moments de cette heureuse absente.

( *Ibid* II,4 vers 709-711 )

Junie a beau avertir son amant : ce n'est pas un espace où l'on parle librement.

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance  
 Ces murs mêmes, seigneur, peuvent avoir des yeux.  
 Et jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.

( *Ibid* II,6 vers 712-714 )

Mais Britannicus commet enfin une erreur de langage qui lui vaut sa chute. L'expression d'amour de Britannicus suscite d'abord la jalousie chez Néron. À la scène 8 de l'acte III, surprenant encore cette erreur, Néron fait emprisonner son frère ennemi, ce qui est suivi plus tard du meurtre.

Dans *Bajazet*, il est vrai qu'il n'y a pas de lieu de cachette proprement dit dans le Sérail. Cependant, il semble que, sans la présence physique, le Sultan n'est jamais effectivement absent de son palais sacré : par ses esclaves et ses espions, le Sérail est toujours surveillé, et constamment imprégné de l'ombre d'Amurat. Apostolidès ( 1985 : 102 ) écrit à ce propos :

Au monarque correspond le sultan Amurat. Bien que n'apparaissant pas sur scène, ce dernier y est constamment présent, non seulement par les émissaires qu'il envoie mais aussi par les multiples espions qui, à l'intérieur du sérail, observent les agissements de chacun pour les lui rapporter.

Inconscient de la présence invisible du Sultan, les habitants au sérail, dirigés par Acomat, commettent une erreur de langage : on décide de « déclarer » et de « rompre le silence ».

Et le sultan triomphe ou fuit en ce moment.

Déclarons-nous, madame, et rompons le silence.

Fermons-lui [ au Sultan ] dès ce jour les portes de Byzance.

( *Bajazet* I,2 vers 224-226 )

Cette erreur ne s'arrête pas là : au sérail on parle de la révolution, de la trahison, du mariage, bref des projets qui poussent Amurat à la vengeance. Tout cela entraîne à la fin une punition effroyable de la part de ce dernier qui n'épargne aucune victime. Nous voyons que dans cet espace du langage, la communication est difficilement possible. Comme celui qui tâtonne dans le labyrinthe, dans le Palais, plus on parle, plus on se perd. Même le silence a produit un effet farouche dans cet espace obscur où l'on prend toujours les choses à contre sens. Quand il y a des messages du dehors, cela

rend la situation plus tragique : le malentendu ne manque jamais à cet espace de filtration. Enfin, dans l'ombre du maître du lieu, on ne peut rien dire à son gré.

Voilà l'espace intérieur racinien : cet espace clos où se nourrissent les problèmes privés. Dans cet espace terrifiant, non seulement les corps qui s'affrontent inévitablement se perdent désespérément, la parole s'égare aussi, ce qui pousse la tragédie encore plus au paroxysme dans peu de temps.

Cet espace clos muré, marqué par le manque de lumière, représente un univers terriblement ténébreux. Pylade parle de détours « obscurs » qui caractérisent le palais de Pyrrhus ( *Andromaque* III,1 vers 791 ) ; Junie est entrée au palais « cette nuit », et enfermée dans « l'ombre » ( *Britannicus* II,2 vers 386 et vers 415 ) ; les personnages qui se meuvent dans la tente d'Agamemnon doivent se contenter d' « un faible jour » qui les guide ( *Iphigénie* I,1 vers 5 ).

L'atmosphère obscure qui domine l'espace présente sans doute la valeur mortuaire. Dans cet espace couvert d'ombre, les protagonistes, à qui la lumière manque toujours, mènent une existence désespérée. Car l'obscurité est étroitement liée à l'idée de la mort, et l'ombre qui inonde le palais racinien n'est qu'une ombre funèbre. Plongés dans l'obscurité, cet espace ainsi que ses habitants, sont sans cesse menacés par la mort : la vie, comme la lumière, représente une valeur illusoire. Dans *Andromaque*, la mort occupe l'esprit de tous les habitants : jaloux d'Hector, Pyrrhus n'hésite pas à menacer Andromaque de tuer son fils si elle ne consent pas à l'épouser ; Oreste, désespéré, arrive au palais sans savoir s'il cherche ici « ou la vie ou la mort » ( *Ibid* I,1 vers 28 ) ; Hermione, abandonnée par son ingrat amant, évoque la mort de celui-ci. Elle dit : « Je percerai le cœur que je n'ai pas touché » ( *Ibid* IV,3 vers 1244 ). Dans *Britannicus* sous l'ombre du palais de Néron, la vie de Britannicus et celle d'Agrippine n'en sont pas moins menacées. Dans *Bérénice*, l'histoire s'ouvre précisément sur l'atmosphère funèbre qui marque le palais : on pleure la mort de l'ancien empereur. Après les funérailles, les abandonnés, Antiochus et Bérénice, se plaignent des leurs. Dans *Bajazet* comme dans *Mithridate*, ce sont les maîtres jaloux qui menacent sans cesse de faire périr les couples amoureux. Dans *Iphigénie*, le faible jour dans la tente annonce d'une certaine manière la journée

d'Iphigénie : sa mort est ce qu'on cherche même dans cet espace. Dans *Phèdre*, c'est Phèdre, cette femme « mourante qui cherche à mourir », qui est à l'origine de la perte des autres.

Après avoir exploré l'espace intérieur de cet univers, on est déjà devant la fresque du Triomphe de la mort dont parle Picard ( 1950 : 524 )

Un vertige de mort saisit tous ces héros, en fait les figurants de quelque fresque grandiose et barbare du Triomphe de la Mort.

Reste à savoir si l'espace extérieur fait partie intégrante de cette fresque ou s'il représente une zone à part qui s'ouvre au repos, à la joie, à la vie enfin...