



CHAPITRE I

LA TOPOGRAPHIE DE L'UNIVERS RACINIEN

Il suffit de relever les noms géographiques mentionnés* dans chaque pièce de Racine pour se rendre compte de l'immensité de l'univers racinien. Comblant horizontalement les « deux bouts de la terre » (*Mithridate* III,1 vers 832), les actions se déploient également sur le plan vertical depuis les enfers jusqu'au « ciel inconnu » (*Phèdre* IV,2 vers 1051). Cette étendue territoriale est étroitement liée à la mobilité des personnages qui investissent de différents lieux. Certes, ces êtres tragiques sont à un moment donné réunis dans un même espace. Mais avant le lever du rideau aucun ne s'était agglutiné dans un lieu unique : qu'on pense par exemple à Oreste ambassadeur envoyé par "la Grèce", traversant "la mer" pour arriver en "Épire" dans le réel but d'enlever Hermione qui l'a déjà découragé à "Sparte" (*Andromaque* I,1). De cette manière, le théâtre de Racine nous offre un véritable univers à dimensions multiples.

Pour connaître cet univers, nous entreprendrons d'abord une exploration globale en établissant une topographie rapide. Par là, nous entendons une description physique de tous les espaces présents dans les sept pièces étudiées. Cette topographie une fois relevée, nous saisissons une sorte de carte de la Terre racinienne qui nous permettra de rendre compte du relief de chaque élément spatial. Ces acquis fondamentaux nous conduiront à l'étude interprétative. Pour atteindre cette fin, le travail est triple. En premier lieu, nous discuterons de la méthode par laquelle nous parviendrons à relever les indications spatiales dans le texte. Puis nous nous appliquerons à décrire d'une

* La liste complète serait fastidieuse, nous ne citerons donc que quelques exemples : *Andromaque* : la Grèce (I,1 vers 10), l'Épire (I,1 vers 12), Sparte (I,1 vers 33), Troie (I,1 vers 72) ; *Britannicus* : Rome (I,1 vers 26), Vestales (III,8 vers 1076) ; *Bérénice* : l'Orient (I,1 vers 14), la Palestine (I,1 vers 28), Ostie (I,3 vers 72) ; *Bajazet* : Byzance (I,1 vers 10), Babylone (I,1 vers 17), l'Euxin (I,1 vers 80) ; *Mithridate* : Nymphée (I,1 vers 60), Pont (I,1 vers 234), le Danube (III,1 vers 798) ; *Iphigénie* : Aulide (I,1 vers 6), Lesbos (I,2 vers 166), Argos (I,1 vers 156) ; *Phèdre* : Trézène (I,1 vers 2), la Crète (I,1 vers 82), etc...

manière aussi concrète que possible les lieux dans lesquels les personnages raciniens affrontent leur sort. Nous terminerons le chapitre en essayant de distinguer les caractéristiques structurales de la spatialisation de ce théâtre.

I. La figuration de l'espace

C'est à partir du texte que l'univers racinien peut être reconnu. En effet, le repérage des lieux qui permet la reconstruction de l'espace dramatique d'un théâtre s'opère par la prise en considération de deux couches du texte qui se complètent : les didascalies et les dialogues. L'analyse des indications scéniques et des discours des personnages relève d'un outil efficace pour discerner le monde fictif de la pièce.

1.1. didascalies

Destinées normalement aux praticiens du théâtre ou aux metteurs en scène qui conçoivent leur projet scénique, les didascalies locatives, trouvées le plus souvent à la fin de la liste des personnages, nous paraissent utiles dans la mesure où elles constituent les premiers indices spatiaux qui permettent d'imaginer l'espace dans lequel s'inscrit la fable.

L'importance quantitative des indications scéniques varie selon les époques. Alors que certains dramaturges du XX^{ème} siècle tels que Beckett ou Ionesco prennent tant de soin pour la mise en scène, et consacrent des pages entières à l'explication détaillée du lieu scénique tel qu'il doit être réalisé lors de la représentation, les écrivains classiques, Racine notamment, sont plus avares de textes didascaliques : ordinairement, une phrase simple suffit pour donner des renseignements sur le lieu de l'histoire. Si les metteurs en scène qui travaillent avec les textes de plusieurs auteurs contemporains n'ont guère besoin de leur propre imagination créative dans leur travail spatial, ceux qui s'occupent des textes raciniens se trouvent dans une situation à la fois plus difficile et plus libre puisque les didascalies sont extrêmement discrètes.

En tout cas, si faibles qu'elles soient, les indications scéniques telles que nous les trouvons dans le texte de Racine peuvent être de grand intérêt pour

nous, un simple lecteur. Pour l'instant, nous nous contentons de faire la liste des didascalies locatives des pièces de notre corpus dans le but de dégager quelques réflexions.

<u>Titres</u>	<u>Didascalies locatives</u>
<i>Andromaque</i>	La scène est à Buthrot, ville d'Épire, dans une salle du palais de Pyrrhus.
<i>Britannicus</i>	La scène est à Rome, dans une chambre du palais de Néron.
<i>Bérénice</i>	La scène est à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice.
<i>Bajazet</i>	La scène est à Constantinople, autrement dite Byzance, dans le Sérail du Grand Seigneur.
<i>Mithridate</i>	La scène est à Nymphée, port de mer sur le Bosphore Cimmérien, dans la Taurique Chersonèse.
<i>Iphigénie</i>	La scène est en Aulide, dans la tente d'Agamemnon.
<i>Phèdre</i>	La scène est à Trézène, ville du Péloponèse.

Ces renseignements, bien que laconiques, nous sensibilisent déjà à l'espace dramatique racinien. En suggérant le microcosme de la fiction, elles nous font d'abord travailler l'imagination sur les lieux où se croisent les personnages. En effet, les spectateurs voient uniquement ces lieux au lever du rideau jusqu'à la fin de la représentation.

Premier repère qui permet de circonscrire l'espace imaginaire du texte, les didascalies spatiales ne sont pas seulement de simples directives de régie, mais en ce qui concerne le travail textuel tel que nous le concevons, elles invitent aussi et surtout à explorer une poétique de l'espace. À première vue, les didascalies locatives observées ne disent presque rien. Chacun sait que cet espace "mimétique" dans le théâtre de Racine ne change pas au cours de l'histoire, d'où l'unique indication scénique initiale dans toutes les pièces. Cela est dû à l'exigence de la fameuse règle unitaire. Par conséquent, pour que la vraisemblance reste intacte, il faut que ce lieu visible soit assez neutre sans caractéristiques particulières. La neutralité de l'espace permet aux personnages différents de s'y trouver sans que la vraisemblance de leur apparition soit mise en cause. Ainsi, il est admissible que le roi Pyrrhus voie Andromaque sa captive dans "une salle" de son palais, qu'au palais de Néron, Britannicus et Junie se rencontrent dans une chambre quelconque. Ainsi, la plupart des pièces représentent "une salle", "une chambre" ou "un cabinet". L'emploi de l'article indéfini accentue d'ailleurs l'imprécision de l'espace. Dans *Mithridate* et *Phèdre*, l'indication est encore plus vague : *Mithridate* se joue « à Nymphée », sans autre précision alors que l'histoire de l'amour incestueux de *Phèdre* se déroule « à Trézène ». Il semble que les pièces *Bajazet* et *Iphigénie* précisent mieux leur espace mimétique. Mais bien que l'on sache qu'il s'agit d'un sérail ou d'une tente, le décor exact tant apprécié chez plusieurs dramaturges contemporains n'y est pas donné. Le peu de détail accordé à la description du décor souligne bien la caractéristique neutre de l'espace mimétique des sept pièces étudiées.

Remarquons aussi que la neutralité de l'espace correspond à l'absence des détails décoratifs. Nous avons mentionné le cas de *Mithridate* et *Phèdre*, les pièces où l'absence des accessoires est bien perceptible. Cela est vrai également dans les autres pièces. Avec de telles didascalies, aucun lecteur ne sait avec exactitude "comment" est l'espace mimétique. Certes, à l'aide des connaissances de la mythologie grecque et de la légende romaine - on croit qu'elles constituent la source littéraire du théâtre de Racine - on pourrait imaginer par exemple une *Bérénice* jouée dans un cabinet d'un style romain impérial avec des accessoires somptueux, de gigantesques colonnes, des voilages colorés et de luxueux flambeaux etc. ou bien une *Iphigénie* dans l'ambiance pleinement mythologique avec un décor militaire. Mais tout cela ne

résulte que de l'imagination car les didascalies ne disent rien ! S'il est indiqué que « la scène est à Rome » (*Britannicus*, *Bérénice*) est-ce vraiment Rome impérial ? Est-il possible qu'il s'agisse de la Rome de l'époque de Racine ? Ou c'est tout simplement la cour de Louis XIV ? Le problème ne peut pas être réglé par ces didascalies. L'impression que laisse la première lecture de l'espace mimétique racinien est donc la nudité.

Néanmoins, malgré la pauvreté des informations spatiales, l'indication scénique annonce explicitement le nom du maître du lieu, ce qui nous permet de caractériser l'espace mimétique de ce théâtre. De ce fait nous pouvons formuler une hypothèse de lecture selon laquelle ces personnages (Pyrrhus, Néron, Titus et Bérénice, le Grand Seigneur et Agamemnon) occuperaient une place importante dans la fable, et qu'ils exerceraient une certaine influence sur d'autres intervenants, anthropomorphes et spatiaux, dans la même structuration des forces.

Voilà ce qu'on obtient des didascalies locatives : l'espace mimétique apparemment neutre, dépourvu d'ornement, dominé par un maître du lieu. Ces acquis restent provisoires, car, permettons-nous de le répéter, l'univers racinien se fonde à partir de deux couches textuels. Nous rejoignons donc notre lecture didascalique à l'analyse de dialogues des personnages en vue d'une figuration complète de cet espace.

1.2 le dialogue

« L'univers tragique, dit Thierry Maulnier, s'inscrit dans le dialogue » (Maulnier, 1998 : 71). En effet, le dialogue, dépositaire d'indices chronotopiques, est indispensable à l'étude de l'atlas racinien d'autant plus qu'il s'agit d'un texte offrant très peu de pistes didascaliques.

En ce qui concerne les renseignements sur l'espace, le dialogue racinien est plus informatif que les didascalies dans la mesure où non seulement les personnages parlent du lieu où ils se trouvent mais aussi ils évoquent constamment les lieux extra-mimétiques, non présents sur la scène. Dans

Bérénice, par exemple, le discours d'Antiochus nous permet de connaître à la fois l'espace actuel et les lieux prochains :

C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,
Lorsqu'il vient à la reine expliquer son amour.
De son appartement cette porte est prochaine,
Et cette autre conduit dans celui de la reine.

(*Bérénice* I,1 vers 5-7)

De cette manière, le dialogue nous permet de nous figurer l'espace dramatique dans le théâtre de Racine.

Sur la scène, l'évocation orale du lieu où se trouvent les personnages s'observe par les indications déictiques tels que « ici » ou « en ce lieu ».

Vous le verrez, Seigneur ; Bérénice est instruite
Que vous voulez ici la voir seule et sans suite.

(*Ibid* I,1 vers 63-64)

(...)

Pour joindre à plus de noms le nom d'impératrice,
Il m'en tiendra lui-même assurer en ce lieu.

(*Ibid* I,4 176-177)

Dans ce cas, les déictiques locatifs « ici » et « en ce lieu » sont encadrées par la didascalie initiale : « La scène est Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice ». Dans d'autres pièces, les déictiques fonctionnent de la même façon.

Très souvent, l'évocation de l'espace mimétique est accompagnée d'une expansion descriptive qui nous permet de mieux connaître les traits de ce lieu.

Je ne vois rien ici dont je ne sois blessée.
Tout cet appartement préparé par vos soins,

Ces lieux, de mon amour si longtemps les témoins,
 Qui semblent pour jamais me répondre du vôtre,
 Ces festons, où nos noms enlacés l'un à l'autre
 (...).

(*Bérénice* IV,5 vers 1320-1324)

D'ailleurs, la description faite par les personnages peut souligner les divers aspects de l'espace mimétique : elle montre parfois les traits physiques du lieu. Voici Phèdre qui parle du palais qui l'enferme :

Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
 Vont prendre la parole, et, prêts à m'accuser.
 (...)

(*Phèdre* III,1 vers 854-855)

Michel Pruner (1998 : 54) constate que les dialogues apportent aussi des indications sur la relation que les personnages entretiennent avec l'espace où ils se trouvent. Ainsi, nous remarquons que pour les personnages de *Bajazet*, le Sérail est, à en croire Osmin, un lieu interdit.

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)

Le dialogue fournit donc les informations complémentaires plus détaillées, en matière de l'espace mimétique en comblant les lacunes des didascalies.

Non seulement à la locativité mimétique, les paroles des personnages font aussi allusion à l'espace qui se prolonge de l'espace visible. En effet, « diégésis » dans la « mimésis », ces « conversations sous un lustre » dans des « palais à volonté », peuvent, à tout le moins, renvoyer au monde extérieur, invisible, par des récits et des descriptions.

Premièrement, les personnages évoquent les espaces proches du lieu mimétique où ils se situent. Ces lieux sont ceux où ils comptent se rendre, ainsi que ceux qu'ils viennent de quitter. Cet espace prochain est l'espace contigu qui est coextensif à l'espace mimétique et constitue le prolongement virtuel. Ainsi, Andromaque, entrant dans la scène, vient du lieu prochain où l'on garde son fils.

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,1 vers 258-260)

Dans *Britannicus*, au moment du coup de théâtre, Britannicus rapporte à la mère de son frère les lieux où il se réconciliera avec ce dernier. D'où l'élargissement de l'espace diégétique.

Oui, madame, Néron, qui l'aurait pu penser ?
 Dans son appartement m'attend pour m'embrasser.
 (*Britannicus* V,1 vers 1481-1482)

C'est Agamemnon qui conduira sa fille Iphigénie de sa tente, espace mimétique, vers l'autel où le sacrifice se prépare. L'ayant pris pour le lieu du mariage, Clytemnestre, désabusée, évoque ce lieu prochain d'une manière ironique :

Venez, venez, ma fille, on n'attend plus que vous ;
 Venez remercier un père qui vous aime,
 Et qui veut à l'autel vous conduire lui-même.
 (*Iphigénie* IV,4 vers 1168-1170)

Près du palais voûté où se tourmente Phèdre, est la forêt dans laquelle se divertit son beau-fils. Hyppolyte rappelle à son père :

Assez dans les forêts mon oisive jeunesse
 Sur de vils ennemis a montré son adresse :
 Ne pourrai-je, en fuyant indigne repos,

D'un sang plus glorieux teindre mes javelots ?

(*Phèdre* III,5 vers 933-936)

L'exemple le plus clair de la locativité prochaine réside sans doute dans la description d'Antiochus vis-à-vis des appartements de Titus et Bérénice.

De son appartement cette porte est prochaine,

Et cette autre conduit dans celui de la reine.

(*Bérénice* I,1 vers 78-79)

Outre le fait que les personnages parlent constamment des lieux qui les environnent, leurs paroles se réfèrent également à l'espace plus loin par rapport à leur espace actuel. Cet espace peut se situer par exemple dans le passé des personnages. Dans *Andromaque*, c'est Troie qui hante éternellement la veuve d'Hector : elle rappelle à sa confidente la nuit où Pyrrhus, ennemi de sa patrie, a pénétré dans sa résidence.

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle

Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;

Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,

Entrant à la lueur de nos palais brûlants

(...).

(*Andromaque* III,7 vers 997-1000)

Nostalgique, Antiochus fait allusion mélancoliquement au lieu où il s'est vu refuser par la reine Bérénice.

Elle m'imposa même un éternel silence.

Je me suis tu cinq ans, et jusqu'à ce jour

D'un voile d'amitié j'ai couvert mon amour.

Dois-je croire qu'au rang où Titus la destine

Elle m'écoute mieux que dans la Palestine ?

(*Bérénice* I,2 vers 24-28)

De la même manière, Phèdre évoque Athènes où s'est allumée sa flamme incestueuse.

Athènes me montra mon superbe ennemi :
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue
(...)

(*Phèdre* I,3 vers 272-273)

En outre, les personnages se renseignent très souvent auprès de leur confident sur les événements contemporains qui se produisent ailleurs. Installé dans le sérail où il mène une révolte, le vizir Acomat apprend, par le rapportage de son espion, le devenir du Sultan qui mène la guerre à la terre étrangère.

Babylone, seigneur, à son prince fidèle,
Voyait sans s'étonner notre armée autour d'elle ;
Les Persans rassemblés marchaient à son secours,
Et du camp d'Amurat s'approchaient tous les jours.

(*Bajazet* I,1 vers 17-20)

Mithridate s'ouvre par l'évocation du pays lointain où le roi cesse sa vie.

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport :
Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort.

(*Mithridate* I,1 vers 1-2)

Dans certaines pièces, *Phèdre* en particulier, le discours des personnages touche même l'espace surnaturel, ce qui élargit encore plus l'univers racinien.

Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je ? mon père y tient même l'urne fatale ;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

(*Phèdre* V,1 vers 1277-1280)

Enfin, les personnages font allusion à l'espace invisible dont l'existence reste purement imaginaire. Andromaque, par exemple, en rêve de s'y réfugier et en supplie à Hermione :

Laissez-moi le cacher en quelque île déserte.

(*Andromaque* III,4 vers 878)

L'univers racinien est donc créé par l'intermédiaire des didascalies et du dialogue. Grâce aux indications scéniques, nous sommes informés de l'espace mimétique où se trouvent les personnages lors du début de l'histoire proprement dite. En observant les paroles des personnages, on obtient des indices spatiaux plus variés qui couvrent l'espace mimétique aussi bien que l'espace diégétique. Le fait de noter les marques spatiales dans le texte nous permet de reconstituer le système de cet univers.

II. L'exploration de l'univers racinien

Étant donné que l'univers racinien s'avère complexe, comprenant des dimensions spatiales très variées, nous effectuerons l'exploration en deux étapes. En premier lieu, l'examen sera entrepris à l'Intérieur, c'est-à-dire dans le Palais où se côtoient et se confrontent les personnages lors de leur dernier moment du drame. Ensuite, l'Extérieur fera l'objet de notre étude. Ce faisant, nous nous limitons d'abord au monde physique. Autrement dit, nous nous contenterons d'examiner seulement les locations géographiques des espaces raciniens. Ce parcours n'est pas une fin en soi mais il sera pris comme une invitation à une lecture interprétative ultérieure.

2.1 l'Intérieur/le Palais racinien

Les protagonistes raciniens sont regroupés dans un même lieu le jour où le bonheur leur est à jamais refusé. Quel est donc ce lieu où leur douleur atteint le paroxysme et où les affrontements sont durs ? À l'aide des deux couches de texte, nous apprenons que sur sept pièces étudiées, trois se déroulent en Grèce, trois à Rome et une seule dans l'Empire turc. Une lecture plus attentive nous informe que les actions se situent dans la demeure royale : le Palais. Dans

Bérénice, *Mithridate* et *Phèdre*, bien que le terme ne soit pas indiqué dans les didascalies, il est explicité par les personnages.

En sortant du palais,
Je sors de Rome, Arsace, et j'en sors pour jamais.
(*Bérénice* I,3 vers 77-78)

Il parle : et défiant leurs nombreuses cohortes
Du palais, à ces mots, il fait ouvrir les portes.
(*Mithridate* V,4 vers 1579-1580)

Phèdre, dans ce palais, tremblante pour son fils,
De ses amis troublés demande les avis.
(*Phèdre* II,1 vers 395-396)

Les personnages dans *Bajazet* confondent régulièrement le sérail et le palais si bien que, fonctionnellement ces deux lieux ne sont pas différents. Tandis qu'Acomat prétend que :

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

Roxane dit du même lieu :

Cette foule de chefs, d'esclaves, de muets.

Peuple que dans ses murs renferme ce palais
(...)
(*Ibid* II,1 vers 435-436)

Apparemment, *Iphigénie* nous représente un endroit différent : à la place d'une habituelle salle du palais, la didascalie initiale indique la tente militaire. Mais il ne s'agit là que de palais déplacé car cette tente où Agamemnon, commandant vingt têtes couronnées, est devenu Roi des rois (I,1 vers 81), peut être

considérée comme le siège du pouvoir monarchique des Grecs qui forment une unité nationale. Elle ne manque pas de révéler les caractéristiques de la demeure princière. Ébloui par le somptueux de l'endroit, le confident du roi s'exclame :

Quelle gloire, Seigneur, quels triomphes égalent
Le spectacle pompeux que ces bords vous étalent,
Tous ces mille vaisseaux, qui chargés de vingt rois,
N'attendent que les vents pour partir sous vos lois ?

(*Iphigénie* I,1 vers 25-28)

Le choix de ce lieu royal correspond sans doute au rang des protagonistes, indiquée dans la liste des personnages. Ce sont des foyers de Pyrrhus « roi d'Épire », de Titus « empereur de Rome », de Mithridate « roi de Pont » etc.

Cette constatation préliminaire nous permet de qualifier la tragédie racinienne de tragédie de palais, celle de l'espace qui appartient aux hommes qui sur terre sont les plus puissants, aux hommes hors du commun, maîtres du sort du territoire dont ils sont responsables.

Nous avons montré en examinant les didascalies locatives que le palais est doté d'une certaine neutralité. Pour souligner cette particularité, les critiques emploient souvent les termes comme le palais à volonté, l'antichambre. Ce type de lieu a fait couler beaucoup d'encre à propos du génie de Racine : ce dramaturge arrive à travailler même avec la scène nue.

Racine, faisant ici aussi « quelque chose avec rien », a su imprégner cette exploration minimale du mouvement scénique d'une tension, d'une terreur ou d'un pathétique exceptionnel.(Emelina, 1998 : 297)

Si Emelina a une telle attitude, son critère de jugement suit sans doute les normes classiques.

La tragédie classique a éliminé les objets et les choses à la fois sur la scène et dans le discours par souci de dignité et de distinction. (*Ibid* : 174)

Il est évident que la réflexion d'Emelina est basée sur l'analyse scénique. Certes, le fait que rien n'est dit dans les didascalies fait penser à la nudité de l'espace. Racine ne donne en effet aucune précision scénique dans ses didascalies, et ceux qui ne s'intéressent qu'à ces indications initiales auraient la même conclusion que celle d'Emelina. Mais une lecture plus attentive révèle que le Palais racinien n'est pas aussi nu que cela.

En fait, le texte nous dit assez que dans ce palais, il y a l'ameublement. Quand la force les abandonne, certains personnages ont du mal à se tenir debout. Bérénice, percevant le changement de Titus, pousse de tels cris qu'elle perd sa connaissance.

Titus - Qu'on cherche Antiochus : qu'on le fasse venir.
 (*Bérénice se laisse tomber sur un siège*)
 (*Bérénice* V,5 vers 1362)

Phèdre, quant à elle, éblouie par la lumière, les genoux tremblants, s'y laisse tomber (*Phèdre* I,3). En donnant la leçon à son fils, Agrippine, elle aussi, s'assied (*Britannicus* IV,2).

En plus, dans le Palais racinien, on peut imaginer des enfilades de pièces. Cette spatialisation est suggérée d'une manière métonymique par un objet significatif : la porte. *Britannicus* s'ouvre devant une porte qui conduit à la chambre secrète de Néron.

Quoi ! tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
 Faut-il que vous veniez attendre son réveil ?
 Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte,
 La mère de César veille seule à sa porte ?
 Madame, retournez dans votre appartement.
 (*Britannicus* I,1 vers 1-5)

Il y a assez de pièces pour que Junie, enlevée par Néron, s'y séjourne.

Je l'ai laissé passer dans son appartement.

J'ai passé dans le mien (...).

(*Ibid* II,2 vers 398-399)

Dans cette demeure, on trouve même la porte secrète très privée. Burrhus explique à Agrippinne qui veut voir son fils :

César pour quelque temps s'est soustrait à nos yeux.

Déjà par une porte au public moins connue,

L'un et l'autre consul vous avaient prevenue,

Madame.

(*Ibid* I,2 vers 134-137)

Le palais de Titus n'en est pas moins complexe : il comporte au moins trois appartements auxquels les portes nous conduisent.

Souvent ce cabinet superbe et solitaire

Des secrets de Titus est le dépositaire.

C'est ici quelquefois qu'il se cache à la cour,

Lorsqu'il vient à la Reine expliquer son amour.

De son appartement cette porte est prochaine,

Et cette autre conduit dans celui de la Reine.

(*Bérénice* I,1 vers 3-8)

Il s'agit donc d'un palais plus ou moins somptueux en ce sens qu'il est composé de plusieurs pièces, aussi bien exposées que mystérieuses. À la complexité de la spatialisation, s'ajoute la noblesse de l'ornement, ce qui est étroitement lié à la puissance des maîtres du lieu. Le palais de Titus nous offre derechef une excellente illustration. Antiochus dit à son ami :

Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux,

Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.

Souvent ce cabinet superbe et solitaire
Des secrets de Titus est le dépositaire
(...)

(*Bérénice* I,1 vers 1-4)

Ce palais est splendide par de riches ornements, des accessoires glorificateurs ainsi que des gens qui le peuplent. Bérénice rappelle à sa confidente la grandeur de son amant et celle du lieu où il se trouve.

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit emflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous, de mon amant empruntaient leur éclat ;
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire
(...)

(*Ibid*, I,5 vers 301-308)

Le palais de Néron témoigne également cette dignité spatiale similaire.

Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes.
(*Britannicus* II,2 386-388)

Dans ce Palais, la puissance est implantée dans un endroit non négligeable : la salle du trône. C'est là que le personnage tout puissant dans le palais exerce son autorité. Il s'agit donc d'un espace de pouvoir. C'est pourquoi Agrippine, ambitieuse de reprendre le trône, y tient tant. C'est ainsi que la mère de César évoque longuement ce lieu avec regret, sachant qu'il ne lui appartient plus.

Non, non le temps n'est plus que Néron, jeune encore,

Me renvoyait les vœux d'une cour qui l'adore,
 Lorsqu'il se reposait sur moi de tout l'État,
 Que mon ordre au palais assemblait le sénat,
 Et que derrière un voile, invisible et présente,
 J'étais de ce grand corps l'âme toute-puissante
 (...).

Quand les ambassadeurs de tant de rois divers
 Vinrent le connaître au nom de l'univers.
 Sur son trône avec lui j'allais prendre ma place.
 (...)

L'ingrat, d'un faux respect colorant son injure,
 Se leva par avance, et courant m'embrasser,
 Il m'écarta du trône où je m'allais placer.

(*Britannicus* I,1 vers 91-96, 101-103, 108-110)

Centre du pouvoir, cette salle est principalement peuplée par la cour et le sénat, avec lesquels l'Empereur Néron décide du destin de l'État.

Je vous croirai, Burrhus, lorsque dans les alarmes
 Il faudra soutenir la gloire de nos armes,
 Ou lorsque plus tranquille, assis dans le sénat,
 Il faudra décider du destin de l'État.

(*Ibid* III,1 vers 791-794)

Or, malgré l'éclat et la somptuosité, la demeure princière ne donne aucun sentiment de paix, ni sérénité. Outre les rois, les reines, les princes, les généraux, les courtisans qui peuplent ce palais, s'y rassemblent aussi des gardes, des soldats, des esclaves. Ils sont relégués dans l'espace invisible mais leur poids laisse pressentir le trouble, la méfiance, le soupçon. Roxane tient sous sa puissance

Cette foule de chefs, d'esclaves, de muets
 Peuple que dans ces murs renferme ce palais.

(*Bajazet* II,1 vers 435-436)

Dans *Britannicus*, Junie est environnée « de mille affreux soldats » (I,3 vers 291). C'est surtout dans *Iphigénie* que nous sommes sur le pied de guerre. La peine principale d'Agamemnon, cherchant à gagner du temps, est de négocier avec les soldats avides de violence.

L'atmosphère de périls est lourdement accentuée par l'omniprésence des sentinelles, prêts à agir au simple appel de leur maître. Devant l'attitude fière et agressive de Britannicus, Néron vocifère :

Je vous entends. Hé bien ! gardes !

(*Britannicus* III,8 vers 1068)

Mithridate, dans la cour où la guerre couvre, réagit de la même façon contre l'obstination de Pharnace :

Mais avant que partir, je me ferai justice :

Je te l'ai dit. Holà, garde. Qu'on le saisisse.

(*Mithridate* III,1 et III,2 vers 987-988)

Ce lieu incessamment en état d'alerte est hanté par la crainte, la méfiance : on doit subir constamment la présence des surveillants, des espions. Les personnages se trouvent dans un lieu où les « murs mêmes (...) peuvent avoir des yeux » (*Britannicus* II,7 vers 713), où il est difficile de « tromper tant de jaloux regards » (*Bajazet* I,1 vers 143). Phèdre n'est-elle pas incessamment sous les regards divins, de son ancêtre maternel, le soleil, de son aïeul, Zeus, « le père et le maître des dieux. » (*Phèdre* IV,6 vers 1274-1276) ?

Le malaise du Palais racinien s'accroît du fait que ce lieu ne donne guère sur l'Extérieur. Les murs constituent une partie principale de la construction architecturale de la demeure royale. L'épaisseur de ces murailles isole le Palais d'autres espaces : par ces murs le palais de Pyrrhus est séparé de l'espace maritime.

Vous voyez que la mer en (du palais) vient battre les murs.

(*Andromaque* III,1 vers 792)

Dans *Bajazet*, le sérail n'en est pas moins muré. Les murs dans la situation normale, obstruent le paysage :

Souffrez que Bajazet voie enfin la lumière :
Des murs de ce palais ouvrez-lui la barrière.
(*Bajazet* I,2 vers 237-238)

Les murs du palais de Néron sont encore plus inquiétants : ils renforcent le pouvoir tyrannique de Néron. Junie le sait bien, n'hésitant pas ainsi à avertir son amant.

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance.
Ces murs mêmes, Seigneur, peuvent avoir des yeux.
(*Britannicus* II,6 vers 712-713)

Le palais de Thésée est le plus muré des palais raciniens : non seulement les murs bornent le foyer horizontalement, verticalement il y a aussi les voûtes. C'est Phèdre qui remarque cette architecture carcérale.

Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes
Vont prendre la parole, et prêts à m'accuser
(*Phèdre* III,3 vers 854-855)

Bernard Dort (1967 : 34), dans son article *Huis clos racinien*, pose un problème intéressant à propos des murailles du Palais racinien. Pour lui, une telle construction crée un effet certain : le Palais est privé de tout rayon solaire.

Espace borné par des murs où le soleil ne pénètre plus, mais sur lequel il pèse.

Comme la lumière n'y pénètre pas, le Palais racinien devient ténébreux. L'obscurité inonde l'espace. Le palais de Néron suggère bien cet aspect sombre. Néron parlant de Junie dit :

Fidèle à sa douleur, et dans l'ombre enfermée,
Elle se dérobaît même à sa renommée.

(*Britannicus* II,2 vers 415-416)

Dans *Iphigénie*, la tente d'Agamemnon est à peine éclairée et Arcas s'en plaint :

À peine un faible jour vous éclaire et me guide.

(*Iphigénie* I,1 vers 5)

D'ailleurs, par l'obscurité dominante, ce Palais, dont la construction n'est pas simple, présente aussi un aspect mystérieux. Pleine de portes dérobées aussi bien que de corridors mystérieux, la topographie privilège les voies sombres, les détours ignorés par la plupart des habitants, les zones secrètes où se cachent les gardes, les soldats et les espions du maître de palais. Le palais de Pyrrhus suit ce modèle. Pylade prétend :

Je sais de ce palais tous les détours obscurs.

(*Andromaque* III,1 vers 791)

Comme Pylade qui connaît les détours du palais de Pyrrhus, le vizir Acomat n'ignore point ceux qui existent dans le sérail.

Nourri dans le Sérail, j'en connais les détours

(...)

(*Bajazet* IV,7 vers 1423)

Le palais de Néron offre un exemple flagrant. Avec la porte inconnue au public, il possède les chemins éloignés par lesquels Junie prend la fuite.

Elle a feint de passer chez la triste Octavie ;

Mais bientôt elle a pris des chemins écartés,

Où mes yeux ont suivi ses pas précipités.

(*Britannicus* V,5 vers 1723-1725)

De plus, il existe dans ce palais un endroit le plus réservé de l'espace où seul le maître du lieu peut se trouver : le lieu de cachette. C'est là que l'empereur Néron épie la rencontre de Junie et Britannicus.

Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame.

(*Ibid* II,4 vers 679)

Lieu principal, le Palais n'est en fait qu'une partie intégrante de la topographie racinienne. Il y a aussi d'autres événements qui se passent ailleurs, antérieurement, simultanément, ou ultérieurement, par rapport à ceux qui se produisent en ce lieu. Ces événements élargissent l'univers racinien. Dire que l'action du théâtre de Racine se joue dans un lieu unique tend à négliger d'autres espaces qui, eux aussi, sont significatifs. Ce qui donne lieu à se demander si la vraisemblance, but ultime des règles classiques, et surtout, en ce qui nous concerne, celle de l'unité de lieu, suffit d'expliquer le choix et la signification de l'espace dans les tragédies de Racine.

Discussion sur l'unité de lieu

Inutile de répéter que la règle de l'unité de lieu exige un lieu unique pour l'action dramatique. L'élaboration de cette règle est basée sur la vraisemblance de l'action : une action unique dont la durée ne dépasse pas vingt-quatre heures implique un seul lieu. Pour Racine, sa solution est exemplaire. Il désigne, dit-on, un lieu assez neutre et vaste pour permettre la rencontre des personnages. Nous trouvons donc dans son texte cette expression à la fois simple et banale « un palais », « une chambre », « un cabinet ». Et on ne cesse d'apprécier cet espace dramatique habilement choisi d'autant plus qu'il rend vraisemblable l'histoire qui s'y déroule : par exemple on peut accepter comme vrai le fait qu'Hermione, maîtresse du lieu, trouve dans le palais de son fiancé, Andromaque, captive qui devient son ennemie. Le discours critique est celui de l'exemple suivant :

Un seul lieu donc pour cadre de toute la tragédie. Là encore, pour imiter la réalité, il s'agit de restreindre les mouvements des

personnages à des mouvements crédibles dans le temps de l'action.
(Lévy-Delpa, 1998 : 68)

En plus, la critique ne cesse de nous apprendre que bien des intrigues sont localisées par la tradition dans des capitales fort connus, que Racine n'a pas de choix : comment peut-on écrire une *Andromaque* qui ne se déroulerait pas en Grèce ou dans le palais de Pyrrhus ? N'est-il pas normal que c'est dans son palais que Titus abandonne son amante ? Bref la chose « va de soi ». Naturel, fidèle à la source, conventionnel, voilà des adjectifs dont on ne cesse de qualifier l'espace racinien.

Or, à notre avis, ce serait trop vite de conclure que Racine situe ses histoires dans tel ou tel lieu simplement pour être conforme aux règles conventionnelles et aux sources mythologiques ou historiques. En effet le dramaturge, dans la deuxième préface de *Bajazet*, justifie son choix de l'espace non par la convention, mais, chose curieuse, par l'intérêt dramatique :

[...] il me semble qu'il suffit de dire que la scène est dans le sérail. En effet, y a-t-il une cour au monde où la jalousie et l'amour doivent être si bien connus que dans un lieu où tant de rivales sont enfermées ensemble, et où toutes ces femmes n'ont point d'autre étude, dans une éternelle oisiveté, que d'apprendre à plaire et à se faire aimer.
(Œuvre complète, 1950 : 531)

En fait, Racine aurait dû justifier l'espace de ses autres pièces de la même manière. Par exemple dans *Andromaque* ne s'agit-il pas d'un lieu où tant de rivaux amoureux sont enfermés ensemble ? Oreste, comme, Hermione, n'y fait-il pas autre chose qu'essayer de se faire aimer ? Ce palais clos, mystérieux, préconçu par l'auteur, que nous avons décrit, nous paraît donc aussi significatif sur le plan dramatique : l'espace fait partie même de l'action. Cela dit, la vraisemblance du lieu dans le sens stricte des dogmes classiques, semble une question mal posée. Que le palais de Thésée soit vraisemblable ou non pour la rencontre de Phèdre et Hippolyte, cela ne changerait pas le cours des actions. Une vraie question qui doit se poser serait « pourquoi » ce palais « muré » et « voûté » ? Qu'apporte-il à l'intérêt dramatique ? De la même manière, nous

nous demandons quel est l'effet du fait que pour *Iphigénie* « la scène est en Aulide, dans la tente d'Agamemnon ». Autrement dit, ce que nous cherchons, ce n'est pas la manière dont Racine observe les règles académiques mais, bien plus : la signification de l'espace choisi qu'est le Palais. À ce propos, nous pouvons citer Jacques Scherer (1992 : 197-198) selon qui les locations de l'histoire ne résultent pas forcément de la tradition littéraire. En prenant *Iphigénie* pour l'exemple, le critique montre que le choix de la tente militaire souligne mieux l'opposition de la valeur morale et la gloire militaire que si l'action se situerait dans une ville.

Pour notre part, si nous avons essayé de reconstituer la physionomie du Palais racinien, ce n'est pas pour vérifier si ce lieu est vraisemblable, s'il peut "faire vrai", nous nous appliquerons par contre à reconstituer le mode de signification de ce Palais non seulement en soi, mais aussi par rapport à l'espace extérieur qui en est prolongé. Voilà le but du troisième chapitre. À ce stade, nous avons fait la topographie du Palais. Reste à effectuer celle de l'Extérieur qui dépasse la considération de la règle de l'unité de lieu mais qui n'en est pas moins importante.

2.2 l'Extérieur

Est considéré comme l'espace extérieur toute partie spatiale prolongée du Palais. Extrêmement étendus, ces espaces comprennent les lieux de caractères très variées : des lieux naturels aux lieux civilisés, des lieux terrestres aux lieux surnaturels. Pour élaborer une topographie de l'Extérieur racinien, nous divisons le travail en deux parties : la description des espaces prochains d'une part et celle des espaces lointains de l'autre.

2.2.1 les espaces prochains

L'espace prochain - ou contigu - est extensif à l'espace actuel qu'est le Palais. Il est supposé se trouver à proximité de cette demeure royale, dont il constitue le prolongement virtuel. Pour notre part, nous délimitons les zones de l'espace prochain au territoire qui s'étend dès la sortie du Palais jusqu'au port ; c'est-à-dire en deçà de la ville où se déroule l'action dramatique. La topographie

ainsi limitée sera portée sur quatre lieux importants : le temple ou les lieux religieux, la ville, la forêt et le port.

le temple et les objets sacrés

Dans l'univers racinien, la religion est une force qui exerce constamment son pouvoir pesant sur les personnages. En effet, la population pratique une certaine croyance, et sa dévotion paraît inébranlable. Agamemnon, à qui s'oppose cette force religieuse, s'en rend bien compte.

Et la religion, contre nous irritée,
Par les timides Grecs sera seule écoutée.
(*Iphigénie* I,1 vers 137-138)

Le vizir Acomat dit la même chose :

Je sais combien crédule en sa dévotion
Le peuple suit le frein de la religion.
(*Bajazet* I,2 vers 235-236)

Pour leur religion, les personnages ont besoin d'un lieu de culte qu'est le temple. Situé le plus souvent « trop voisin » du Palais (*Iphigénie* V,3 vers 1651), le temple est de nature un lieu sacré.

Au culte des autels [les] vierges destinées
Gardes fidèlement le dépôt précieux
Du feu toujours ardent qui brûle pour [les] dieux.
(*Britannicus* V,8 vers 1744-1746)

Un autre exemple qui nous permet de souligner l'aspect inviolable du temple réside dans *Phèdre* : au temple qui se trouve aux portes de Trézène, « les mortels n'osent jurer en vain ». Hippolyte propose à Aricie d'aller à ce « temple sacré formidable aux parjures » pour y confirmer le « serment solennel » d'« un amour éternel » (*Phèdre* V,1 vers 1392-1400). Impossible d'être souillé par le

faux, l'infidélité, le temple est donc un lieu d'innocence, paradis où les amants cherchent à se joindre.

Figuré dans toutes les tragédies étudiées, le temple est le lieu sacré qui marque les repères de l'existence des personnages : c'est là qu'ont lieu le mariage, le couronnement, voire les funérailles. Dans *Iphigénie*, le temple de Calchas occupe une place importante : ni mariage, ni meurtre, ni guerre, rien ne peut se décider hors de ce lieu où se trouve ce grand oracle. Bajazet, marié avec Roxane, deviendrait Sultan et rejoindrait les hommes souverains de la même façon. Dans *Andromaque*, l'amour de Pyrrhus à l'égard de la femme d'Hector, tout ardent qu'il soit, ne peut se contenter de s'échauffer uniquement dans le palais. Il faut que l'émotion s'affirme au temple. Mais le temple n'est pas uniquement le lieu du culte de l'amour, il s'agit aussi de celui de la mort.

Songez-y bien : je vous laisse ; et je viendrai vous prendre
 Pour vous mener au temple, où ce fils doit m'attendre ;
 Et là vous me verrez, soumis ou furieux,
 Vous couronner, Madame, ou le perdre à vos yeux.

(*Andromaque* III,7 vers 974-977)

L'ambiguïté de l'espace est accentuée par un endroit ambivalent : l'autel, car à l'autel on peut célébrer la cérémonie du mariage aussi bien que de l'immolation. Pyrrhus se fait tuer à l'instant où il mène Andromaque à l'autel pour l'épouser. Mithridate se demande si l'autel dressé au bord des flots sera pour le culte de son mariage ou du sacrifice de la vie de Monime et de ses fils. Dans *Iphigénie*, l'héroïne croit marcher en direction de l'autel du mariage, mais en réalité elle risque de s'avancer vers l'autel de la mort, si son père suit l'ordre divin traduit par Calchas :

Quand j'entendis ces mots prononcés par Calchas !
 Vous armez contre Troie une puissance vaine,
 Si dans un sacrifice auguste et solennel
 Une fille du sang d'Hélène
 De Diane en ces lieux n'en sanglante l'autel.

(*Iphigénie* I,1 vers 56-60)

Le risque d'Iphigénie devient le sort d'Hippolyte qui périt, mis en pièces par ses chevaux effrayés par le monstre marin, sur le chemin le menant à la belle Aricie devant les autels de Diane.

Lieu de cérémonie à la fois nuptiale et funèbre, le temple, pour ce peuple polythéiste, est un édifice consacré aux divinités. C'est l'endroit où on prie les dieux pour que ses vœux soient exaucés. Phèdre, par exemple, a bâti un temple (1,3 vers 280) à Vénus qu'elle supplie de rendre Hippolyte sensible à l'amour. Dans cet univers où le surnaturel fait partie de l'existence journalière, le temple peut être considéré non seulement comme un espace qui lie les hommes les uns aux autres, mais aussi et surtout un lieu où les hommes peuvent communiquer avec les dieux dont ils semblent vivre dans l'intimité.

Dans l'environnement des lieux religieux tel qu'on les trouve dans l'univers racinien, nous constatons la présence des objets sacrés, parfois figurés sous forme de reliques, ce qui correspond d'ailleurs à l'attitude religieuse des personnages que nous avons montrée. D'une certaine manière, ces objets permettent à l'espace de mieux signifier. C'est ce que note Scherer (1982 : 211) :

l'espace racinien a un sens. Ce sens est parfois précisé par quelques objets que demandent les textes (...).

Nous avons expliqué comment l'autel précise l'équivoque de l'espace religieux. Près de Vestale, lieu vierge qui protège Junie, la princesse trouve la statue de ses aïeux qu'elle embrasse pour prier la protection. À cet égard, la statue, voisine du temple, représente l'esprit protecteur pour Junie. L'espace et l'objet environnant sont étroitement liés.

D'abord elle a d'Auguste aperçu la statue ;
Et mouillant de ses pleurs le marbre de ses pieds,
Que de ses bras pressants elle tenait liés :
Prince, par ces genoux, dit-elle, que j'embrasse,
Protège en ce moment le reste de ta race.

(*Britannicus* V,7 vers 1728-1732)

Si une des fonctions du temple est celle de faire périr, il est normal que, près de ce lieu, se trouvent les tombeaux. Comme nous l'avons remarqué « Aux portes de Trézène, et parmi les tombeaux/(...) est un temple sacré. » (*Phèdre* V,1 vers 1392-1394). Selon le récit de Thérémène, le corps d'Hippolyte est traîné par les chevaux jusqu'au monument funéraire des aïeux, les joignant ainsi.

Ils s'arrêtent non loin de ces tombeaux antiques

Où des rois ses aïeux sont des froides reliques.

(*Phèdre* V,6 vers 1533-1534)

Plus riche de sens, le tombeau d'Hector est, selon Roland Barthes, refuge, réconfort, espoir, oracle pour Andromaque (1963 : 75). À l'acte IV la mère d'Astyanax se rend sur le tombeau de son mari qui lui inspire la solution d'épouser Pyrrhus pour protéger son fils. Ce tombeau, symbole de la mort d'Hector, permet à la veuve de sauver la vie de leur fils qui est « l'image d'Hector » (*Andromaque* III,8), et est doté ainsi de l'ambiguïté de la même façon que le temple.

la ville

Notons que les textes ne manquent jamais d'indiquer, dès les didascalies initiales même, la ville dans laquelle se déroule l'action représentée. On n'ignore pas par exemple que l'amour incestueux de Phèdre se rallume à Trézène, ou que c'est à Rome que la reine Bérénice est abandonnée par son ingrat amant.

Une lecture attentive nous permet de constater que rarement la ville est évoquée dans le texte en termes concrets. Autrement dit il est bien difficile d'en faire une description géographique précise du relief physique, de la situation de la ville pour se faire une topographie suffisante de l'espace. Qu'il s'agisse de Rome, de Trézène, de Babylone ou de Buthrot, ces noms ne produisent pas d'effets véridiques, ils n'évoquent pas de villes réelles, mais une réalité abstraite. Le plus souvent, les personnages parlent d'une ville, dans un emploi métonymique et personnifié, pour suggérer un pouvoir politique ainsi que le peuple et le Sénat dans cette ville mentionnée.

Trézène m'obéit. Les campagnes de Crète
Offrent au fils de Phèdre une riche retraite.

(*Phèdre* II,2 vers 505-506)

Un des exemples plus flagrants réside dans le duo verbal, dont l'intérêt est porté sur Rome, entre les deux frères ennemis Britannicus et Néron.

Britannicus - Rome met-elle au nombre de vos droits
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force,
Les emprisonnements, le rapt et le divorce ?

Néron - Rome ne porte point ses regards curieux
Jusque dans des secrets que je cache à ses yeux.
Imitez son respect.

Britannicus - On sait ce qu'elle en pense.

Néron - Elle se tait du moins : imitez son silence.

(*Britannicus* III,8 vers 1048-1055)

Sous cet angle, loin de représenter une ville réelle, historique, la ville de *Britannicus* évoque un espace de pouvoir. S'approprier cet espace, c'est implicitement tenir le pouvoir de l'État. C'est ainsi que pour certains personnages, la ville constitue un objet de désir. Pensons par exemple à Hippolyte qui préfère « l'aimable Trézène » au « tumulte pompeux Athènes » (*Phèdre* I,1 vers 1 et 32) ou bien à Néron et sa mère qui luttent l'un contre l'autre, en visant le même objet : Rome.

Non que, si jusque-là j'avais pu vous complaire,
Je n'eusse pris plaisir, Madame, à vous céder
Ce pouvoir que vos cris semblaient redemander.
Mais Rome veut un maître, et non une maîtresse.

(*Britannicus* IV,2 vers 1236-1239)

Parallèlement, comme la ville désigne également le public et son opinion, elle est parfois considérée comme un surmoi pour emprunter le terme freudien, c'est-à-dire un principe de réalité oppressante face au principe de plaisir, aux

préparant à la guerre contre Troie, est marquée par un climat comparable à celui de Bosphore, vu la présence des vaisseaux qui s'apprêtent à partir en guerre.

Quelle gloire, seigneur, quels triomphes égalent ;
 Le spectacle pompeux que ces bords vous étalent
 Tous ces mille vaisseaux, qui, chargés de vingt rois,
 N'attendent que les vents pour partir sous vos lois ?
 (*Iphigénie* I,1 vers 25-28)

les forêts

Dans deux pièces étudiées : *Iphigénie* et *Phèdre*, l'espace comprend la forêt (ou les bois) située un peu plus loin du Palais. De ce lieu, aucune précision descriptive n'est fournie. On peut déduire tout simplement que, opposée à l'espace de civilisation comme le Palais et le temple, les forêts sont les lieux naturels qui impliquent la matérialité et l'ignorance de la civilisation. Phèdre dit qu'Hippolyte s'y habitue :

Nourri dans les forêts, il en a la rudesse.
 (*Phèdre* III,1 vers 782)

Loin d'être espace civilisé, ou « tumulte pompeux » comme la ville (*Ibid* I,1 vers 32), la forêt racinienne paraît un lieu paisible, plongé dans l'ombre. Phèdre voudrait s'y reposer.

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
 (*Ibid* I,3 vers 176)

Site ombreux, havre de paix où s'égare la rêverie, les forêts représentent d'ailleurs un territoire vaste. Du palais d'Agos, Iphigénie et sa mère ont mis deux jours pour traverser les forêts avant d'arriver à la tente d'Agamemnon en Aulide (*Iphigénie* II,3 vers 603)

Les aspects physiques des forêts - c'est-à-dire naturel, ombreux et immense - sont étroitement liés à l'action particulière qui s'y pratique : la chasse,

activité qui est, elle aussi, de nature primitive. C'est « dans les forêts » qu'Hippolyte, chasseur, a marché sur les traces de son père (*Phèdre* III,5 vers 933).

Pourtant, si paisibles qu'elles paraissent, les forêts, par ses natures même se présentent parfois menaçantes. Le déplacement dans l'espace forestier est rendu difficile par l'immensité du lieu. Dans *Iphigénie*, pour aider sa femme et sa fille, perdues dans la forêt, Agamemnon doit envoyer « un guide fidèle » (*Iphigénie* I,1 vers 133). Or, comment Arcas, ce guide fidèle, peut-il trouver les deux princesses dans cette vaste étendue de terrain ? D'autant plus qu'elle est marquée par l'absence de lumière. Il n'est donc pas étonnant que cet espace de paix, sans animation, soit un espace d'égarement. Eurybate signale ainsi l'arrivée de sa maîtresse à Agamemnon :

Elle approche. Elle s'est quelque temps égarée
 Dans ces bois qui du camp semblent cacher l'entrée.
 À peine nous avons, dans leur obscurité,
 Retrouvé le chemin que nous avons quitté.
 (*Iphigénie* I,4 vers 341-344)

Dans ce lieu caché des arbres, on s'y perd, on risque d'y être coupé du monde, privé de recours et de communication avec autrui.

le port

Nous avons limité l'espace prochain à la ville où se déroule l'action : au delà de cette ville, c'est l'espace lointain que constituent les pays étrangers. Dans l'univers racinien, les territoires différents sont reliés par la mer. De cette manière, il existe un lieu de transition avec des bateaux à l'ancre: le port, situé juste entre les deux espaces - prochain et lointain. Quitter le port, c'est aller ailleurs, plus loin. C'est le cas d'Antiochus qui veut quitter Rome, fuyant Bérénice. Son confident lui rappelle :

Des vaisseaux dans Ostie armés en diligence,
 Prêts à quitter le port de moment en moment,

N'attendent pour partir que vos commandements.

(*Bérénice* I,1 vers 72-74)

C'est aussi le projet de l'empereur Titus, selon lequel ses bateaux vont quitter le port d'Ostie en emportant Bérénice. Un autre cas est celui d'Acomat.

J'étais de ce palais sorti désespéré.

Déjà, sur un vaisseau dans le port préparé

Chargeant de mon débris les reliques plus chères,

Je méditais ma fuite aux terres étrangères.

(*Bajazet* III,2 vers 871-874)

Point de départ, le port est aussi terre d'accueil pour ceux qui arrivent. Mithridate, regagnant Nymphée, après avoir subi une défaite, est reçu au port. C'est Phœdime qui annonce à la cour ce retour inattendu.

Princes, toute la mer est de vaisseaux couverte ;

Et bientôt, démantant le faux bruit de sa mort,

Mithridate lui-même arrive dans le port.

(*Mithridate* I,4 vers 328-330)

C'est *Bajazet* qui souligne la fonction ambivalente du port : le vizir Acomat a décidé de fuir Byzance pour toujours, croyant que le plan du mariage entre la Sultane et Bajazet était déjoué. Or vu que les deux personnages sont reconciliés, il s'est décidé de nouveau à rejoindre la ville. Rien d'étonnant que ce revirement se joue au port. Acomat dit à Atalide :

Enfin nos amants sont d'accord,

Madame. Un calme heureux nous remet dans le port.

(*Bajazet* III,2 vers 843-844)

Dans son article *Huis clos racinien*, Bernard Dort (1967 : 34) montre un point de différence, à propos de l'espace, entre deux pièces : *Andromaque* et *Britannicus*. Pour le critique, la première représente l'espace ouvert tandis que celui du second s'avère clos.

Le lieu d'*Andromaque* est encore schématique et ouvert. (...) Avec *Britannicus*, la scène se ferme.

À notre sens, l'existence ou l'absence du port, lieu de communication, détermine la clôture de l'univers. En effet, la fermeture de *Britannicus* s'explique par le fait que dans cette pièce dont la première préface annonce qu'il n'y a point « d'affaires du dehors » (Œuvres complètes 1950 : 385), le port n'y est jamais mentionné. Alors que dans *Andromaque*, l'univers semble ouvert en tous sens par le nombre des ouvertures de fugaces perspectives, des liens entre la terre et la mer, entre ici et ailleurs. Pyrrhus verrait avec joie Hermione partir avec Oreste :

Ah ! qu'ils aiment, Phœnix : j'y consens. Qu'elle parte.
Que charmés l'un de l'autre, ils retrouvent à Sparte :
Tous nos ports sont ouverts et pour elle et pour lui.

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

2.2.2 les espaces lointains

Les tragédies de Racine ne se situent pas de façon hégémonique au palais et dans ses environs : nous assistons à une extension extrême des espaces. L'action procède, dirons-nous, par condensation et déplacement. Les coins sombres dans le palais est le centre des conflits, il est vrai ; cependant, à l'extérieur, d'un autre côté, les vaisseaux attendent dans le port, et au delà de cette limite fixée commence la mer tout proche mais qui emmène à un ailleurs lointain, à l'infini même. Et encore, sur la terre ferme plus loin, quel dépaysement grandiose ! un va-et-vient incessant entre le palais et les champs de bataille, entre ici et les pays si éloignés. De plus, comme nous l'avons précisé, l'univers racinien ne se limite pas uniquement à l'espace terrestre. Très souvent, les personnages évoquent les lieux dont l'existence ne se situe pas sur la terre tel que le ciel, l'enfer. Malgré l'incertitude de leur existence, ces lieux surnaturels que nous considérons comme l'espace lointain, font partie, eux aussi, de l'univers racinien.

la mer

Vu l'existence des ports, chacune des villes où se situe l'action représente implicitement un côté bordé par la mer. Celle-ci est l'espace privilégié. Oreste, Mithridate, Iphigénie, Thésée, Hippolyte, Bérénice et tant d'autres protagonistes sont liés d'une façon ou d'une autre au monde maritime. Le rideau d'*Andromaque* se lève sur la rencontre d'Oreste et Pylade, séparés depuis six mois par « la fureur des eaux » qui avait écarté leurs vaisseaux (*Andromaque* I,1 vers 11-12). Mithridate, vaincu par Pompée, a réuni les restes de son armée « dans les vaisseaux sur l'Euxin » (*Mithridate* II,3 vers 453). Les personnages d'*Iphigénie* se trouvent devant la mer qui refuse d'agiter. Dans *Bajazet*, la mer apporte les ordres du sultan Amurat (*Bajazet* III,8 vers 1097-1100). *Phèdre* évoque la mer avec les allusions aux îles, à la Crète (*Phèdre* I,1 vers 79-82), au rocher qui écoute Ariane conter ses conjures (*Ibid* I,1 vers 89).

Qu'il s'agisse de l'arrivée ou de la sortie de la ville, tout se fait en traversant cet espace*. Pour aller à Butrot, ville appartenant à Pyrrhus, il faut qu'Oreste se serve de son « pompeux appareil » (*Andromaque* I,1 vers 23). De même, les Grecs, s'ils visent la tête d'Astyanax, sont obligés à passer « les eaux (...) avec mille vaisseaux. » (*Ibid* I,4 vers 283-284). Pour quitter la ville, on ne peut que prendre des vaisseaux. Pylade rappelle à Oreste qui veut enlever sa chère de la cour de Pyrrhus :

Nos vaisseaux sont tout prêts, et le vent nous rappelle.

(*Ibid* III,1 vers 790)

Cette préparation du voyage maritime fait penser à ce que dit Arsace à Antiochus :

Des vaisseaux dans Ostie armés en diligence.

(*Bérénice* I,3 vers 72)

* Il n'y a qu'un voyage dans le bois, c'est celui qu'entreprennent Iphigénie et sa mère pour aller à la tente d'Agamemnon.

Il en va de même pour Acomat qui est « Déjà sur un vaisseau dans le port préparé. » (*Bajazet* III,2 vers vers 872), sur le point de quitter Babylone.

Comme la forêt, la mer constitue un espace naturel. D'après le texte, cette mer, qui lie un espace à un autre, est immense. Cette immensité est généralement suggérée par un seul vers. Par exemple :

Traîner des mers en mers ma chaîne et mes ennuis.
(*Andromaque* I,1 vers 44)

Errant de mers en mers et moins roi que pirate.
(*Mithridate* II,3 vers 563)

Le grand large est évoqué dans *Iphigénie* :

Tous ces mille vaisseaux, qui, chargés de vingt rois,
N'attendent que le vent pour partir sous vos lois ?
(*Iphigénie* I,1 vers 27-28)

Les dieux font sur l'autel entendre le tonnerre ;
Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,
Et la mer leur répond par ses mugissements :
La rive au loin gémit, blanchissante d'écume (...)
(*Ibid* V,6 vers 1779-1782)

L'évocation de la mer en pluriel n'est pas insignifiante. Selon Emelina,

ces pluriels répétés ou repris dans des alexandrins sans césure parviennent, par leur sonorité et leur rythme, à suggérer brièvement et admirablement une navigation interminable sur des immensités marines.
(1988 : 220)

L'exemple n'y manque pas. Il suffit de penser aux vers célèbres de *Bérénice* :

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,

Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?

(*Bérénice* IV,5 vers 1113-1114)

à celui d'Hermione :

Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États (...).

(*Andromaque* V,1 vers 1427)

et aussi à celui de Phèdre :

J'ai voulu par des mers en être séparé.

(*Phèdre* II,5 vers 602)

À la différence de la forêt qui ne représente que l'immensité horizontale, la mer nous suggère aussi sa dimension verticale : la profondeur. Un esclave, chargé d'une mission par Amurat n'a rien obtenu parce qu'un ordre « l'a fait précipiter dans le fond de l'Euxin. » (*Bajazet* I,1 vers 80). De même, blessée profondément dans l'amour pour Phèdre, au dire de Panope,

Dans la profonde mer Cœnone s'est lancée.

(*Phèdre* V,5 vers 1466)

S'il y a une similitude entre la mer et d'autres espaces extérieurs, en particulier la forêt, ce serait son équivoque. Elle se charge tour à tour de délivrance et de menace. De temps à autre elle se présente comme un espace calme et paisible. Dans son calme, la mer roule régulièrement et assure le déplacement des personnages entre les espaces dans l'univers. Cependant, lorsque « tout dort (...) et les vents et Neptune » (*Iphigénie* I,1 vers 9), le calme peut retarder des conquêtes et représenter un mauvais signe du vouloir immuable, de la colère des dieux dont

(...) pour fléchir l'inclémence (...)

Il faut du sang, et du plus précieux »

(*Ibid* I,2 vers 187-188).

Parfois la mer devient un lieu terriblement inquiétant de sorte que le voyage qui permet le déplacement dans l'espace, n'est pas sans danger : son immensité provoque très souvent l'errance des personnages. On se souvient des plaintes d'Oreste et de Mithridate qui se sont perdus dans la mer : alors que l'un traîne « de mers en mers [s]a chaîne et [s]es ennuis. » (*Andromaque* I,1 vers 44), l'autre s'éloigne pour longtemps de son foyer familial, « errant de mers en mers et moins rois que pirate » (*Mithridate* II,3 vers 563).

Dans *Andromaque*, la mer s'agite si bien que le naufrage s'avère inévitable.

Depuis le jour fatal que la fureur des eaux
Presque aux yeux de l'Épire écarta nos vaisseaux.
(*Andromaque* I,1 vers 11-12)

La mer est donc très souvent associée à la mort : elle apporte les ordres fatals d'Amurat, elle ramène les maîtres du destin Mithridate, Thésée, recule le monstre qui tue Hippolyte. Le récit de Théràmène évoque une mer houleuse, terrifiante à l'instant où, sur la toile de fond silencieuse, se détache soudainement le cri effrayant de l'animal fabuleux :

Un effroyable cri, sorti du *fond* des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos ;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond en gémissant à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à *gros bouillons une montagne humide*,
L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi *des flots d'écume*, un monstre furieux.
(*Phèdre* V,6 vers 1507-1516)
(C'est nous qui soulignons)

les champs de batailles

Toutes les tragédies de Racine présentent des faits de guerre. Le cadre d'*Andromaque* est la guerre de Troie, achevée mais obsède encore tous les personnages. Dans *Bérénice*, on parle du siège de Jérusalem (*Bérénice* I,3 vers 105-114, 229-239 et II,2 vers 493). Le Pont de *Mithridate* lutte contre la République romaine. À Constantinople, le pouvoir est laissé à Roxane, parce que le Sultan Amurat part livrer bataille devant Babylone. *Iphigénie* s'ouvre sur un ultimatum : on doit sacrifier la fille d'Agamemnon pour que la flotte grecque, immobilisée loin des rivages de Troie, puisse partir guerroyer. Bien des héros, même dans la pièce où les tableaux de batailles ne sont pas présents, sont hommes de guerre. Pyrrhus est « vainqueur de Troie » (*Andromaque* I,2 vers 146). Sans parler d'autres hommes guerriers dont les noms remplissent le texte : Priam, Ménélas, Hector, Agamemnon, Ulysse. Antiochus « que l'Orient compte entre ses plus grands rois » (*Bérénice* I,1 vers 14), a fait la guerre avec héroïsme (*Ibid* I,2 et III,1) ; Amurat déclenche une guerre étrangère mais Bajazet, lui-même « veut chercher la guerre au sortir de l'enfance » (*Bajazet* I,1 vers 117). Mithridate ne défend pas seulement le Pont, « cent rois » (*Mithridate* II,1 vers 840) attendaient de lui la revanche et il « Vengeait de tous les rois la querelle commune » (*Ibid* I,1 vers 12). Les grands noms de la guerre de Troie reviennent dans *Iphigénie*, parmi ces héros belliqueux, Achille dont Agamemnon vante l'honneur guerrier (*Iphigénie* I,2 vers 165-168) est peut-être le plus impatient : il veut être le premier à descendre « au rivage troyen » (*Ibid* I,2 vers 208). Dans *Phèdre*, Trézène est paisible et son roi est « de ses jeunes erreurs désormais revenu » (*Phèdre* I,1 vers 84), mais les actes héroïques de Thésée restent vivants dans l'esprit de sa famille : aux yeux de son fils, il est un « héros intrépide », il remplace Alcide (Hercule), étouffe les monstres, punit les brigands (*Ibid* I,1 vers 78-79). Bref, le théâtre de Racine offre une galerie des héros qui vivent dans le défi, le risque continuellement renouvelé de leur vie. Leur supériorité sur le commun provient de la familiarité avec la mort.

Les lieux propres à la mise en jeu de l'existence de ces héros militaires sont le champ de bataille, cet espace lointain, immense où s'affrontent les armées et les peuples, les victimes et les morts. Or les champs de bataille sont l'espace où prévalent non seulement les forces mais aussi le sang. Mis à part quelques

spectacles pompeux de la guerre évoqués dans certains passages comme celui-ci, extrait d'*Andromaque* :

Ma famille vengée, et les Grecs dans la joie,
 Nos vaisseaux tout chargés des dépouillés de Troie
 (*Andromaque* II,1 vers 465-466)

les champs de bataille dans l'univers de Racine dévoilent dans toute son ampleur les atrocités de la guerre. *Andromaque* est basée sur les débris du sac de Troie. La veuve d'Hector fait revivre la nuit désastreuse de la défaite troyenne :

Dois-je oublier Hector privé de funérailles,
 Et traîné sans honneur autour de nos murailles ?
 Dois-je oublier mon père à mes pieds renversés,
 Ensanglantant l'autel qu'il tenait embrassé ?
 Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
 Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;
 (*Andromaque* III.8 vers 993-998)

Pyrrhus a égorgé les femmes et les vieillards (*Ibid* IV,5 vers 1334-1338) et avec le recul, ne voit que « des tours que la cendre a couvertes », « un fleuve teint de sang », « des campagnes dessertes » et « un enfant dans les fers » (*Ibid* I,2 vers 201-203)

La guerre semble retrouver l'allure héroïque aux champs de bataille de *Bérénice*. Arsace se souvient du héroïsme guerrier d'Antiochus : lors de la rébellion de la Judée :

Vous seul, Seigneur, vous seul, une échelle à la main,
 Vous portâtes la mort jusque sur leurs murailles,
 Ce jour presque éclaira vos propres funérailles :
 Titus vous embrassa mourant entre mes bras,
 Et tout le camp vainqueur pleura votre trépas.
 (*Bérénice* I,3 vers 110-114)

Pourtant l'héroïsme habille la violence, les affreuses images de « la Judée asservi, et ses remparts fumants » (*Ibid* II,2 vers 493), d' « un siège aussi cruel que lent » après lequel Titus

Dompta les mutins, reste pâle et sanglant
Des flammes, de la faim, des fureurs intestines,
Et laissa les remparts cachés sous leurs ruines.

(*Ibid* I,4 vers 230-232)

Osmin esquisse les épreuves difficiles des champs de bataille à Babylone où Amurat affronte les obstacles militaires, la résistance des habitants et le secours que leur apportent les Persans :

Babylone, Seigneur, à son prince fidèle,
Voyait sans s'étonner notre armée autour d'elle
Les Persans rassemblés marchaient à son secours,
Et du camp d'Amurat s'approchaient tous les jours.
Lui-même, fatigué d'un long siège inutile,
Semblait vouloir laisser Babylone tranquille ;
Et sans renouveler ses assauts impuissants,
Résolu de combattre, attendait les Persans.

(*Bajazet* I,1 vers 17-24)

Dans *Mithridate*, le roi évoque l'horrible tuerie :

Mes soldats presque nus, dans l'ombre intimidés...
Nous-mêmes contre nous tournant nos propres armes,
Les cris que les rochers renvoyaient plus affreux,
Enfin, toute l'horreur d'un combat ténébreux...

(*Mithridate* II,3 vers 441-446)

Et les batailles d'Achille dans *Iphigénie* ne sont pas moins affreuses :

Les malheurs de Lesbos, par vos mains ravagée,
Épouvantent encor toute la mer Égée.

Troie en a vu la flamme ; et jusque dans ses ports,
Les flots en ont poussé le débris et les morts.

(*Iphigénie* I,2 vers 233-236)

Dans les champs de bataille qui présentent des images de sang et de flamme, comme dans d'autres types d'espaces que nous avons examinés, rien n'est sûr. Dans cet espace d'incertitude, les héros qui se lancent à de nouveaux exploits, risquent chaque fois de perdre et l'homme et la vie. Pyrrhus, pourtant « vainqueur de Troie » (*Andromaque* I,2 vers 146), reconnaît son excès de rage » (*Ibid* IV,5 vers 1341) et regrette sa propre cruauté :

Je souffre tous les maux que j'ai fait devant Troie

(*Ibid* I,4 vers 314)

Ses exploits, perçus désormais comme des crimes, ont même fait rougir les Grecs (*Ibid* IV,5 vers 1339).

Au siège de Babylone, c'est le destin, semble-t-il, qui puisse faire triompher ou faire fuir Amurat devant les Persans (*Bajazet* I,1 vers 53-54). Personne, ni le vizir, ni Osmin, n'est capable de prévoir l'issue du combat :

Osmin - Un long chemin sépare le champ de Byzance ;
Mille obstacles divers m'ont même traversé,
Et je puis ignorer tout ce qui s'est passé.

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

Tous se dressent contre le Sultan ; les conspirateurs et Roxane, le croyant vaincu, deviennent de plus en plus indépendants. Mais le lointain Amurat est vainqueur et revient plus fort que jamais.

Les champs de bataille sont en soi un lieu de désordre ; tout s'y confond. *Mithridate* nous offre un bon exemple de cet état de confusion : les soldats de l'armée du roi s'entretuent même :

D'une nuit qui laissait peu de place au courage.

Mes soldats presque nus, dans l'ombre intimidés,
 Les rangs de toutes parts mal pris et mal gardés,
 Le désordre partout redoublant les alarmes,
 Nous-mêmes contre nous tournant nos propres armes,
 Les cris que les rochers renvoyaient plus affreux,
 Enfin, toute l'horreur d'un combat ténébreux
 Que pouvait la valeur dans ce trouble funeste ?

(*Mithridate* II,3 vers 440-447)

Mithridate est un héros qui, depuis quarante ans, a combattu dans l'Orient et a « lassé tout ce que Rome eut de chefs importants » (*Ibid* I,1 vers 10). Mais vu qu'au champs de guerre, rien n'est sûr, tout est possible : le roi s'est fait battre par les Romains dans une nuit qui laissait peu de place au courage (*Ibid* II,3 vers 440). Or, profitant du chaos, le vieillard a semé « le bruit de [son] trépas » (*Ibid* II,3 vers 450) avant de traverser les rivières et les montagnes pour rejoindre ses troupes.

D'ordinaire, le champ de bataille met en présence des rivaux qui tentent d'obtenir la légitimité sur le territoire que les lois ne leur offrent pas. Les héros raciniens font la guerre de la même façon qu'ils s'engagent dans des intrigues sentimentales : métaphoriquement, l'espace racinien montre la brutalité de ces héros guerriers, que ce soit par les coups sur les champs de bataille ou la noblesse de leur passion exprimée à l'intérieur de leur demeure. L'extérieur et l'intérieur, nous le verrons, ne constituent que des lieux où l'on voit deux formes de barbarie : la guerre et l'amour. Les héros raciniens, dans leur conflits politiques ou privés se perdent et se font tuer dans l'agressivité et la violence effrénée.

d'autres villes

Dans l'univers racinien, à part la Ville où se trouve le palais, les actions existent également, au delà des mers, dans d'autres villes. Dans *Iphigénie*, l'armée grecque se tourne vers Troie. À Nymphée de *Mithridate*, à part Daces, Pannoniens, la fière Germanie, l'Espagne, la Grèce, villes témoins du héroïsme du roi, Rome est le point de fuite de la perspective des protagonistes guerriers. Ces points de vue rejetés sur les cités éloignées créent de grandes distances et élargissent encore l'étendue de cet univers.

Le plus souvent, ces villes sont les lieux d'origine de plusieurs personnages. Un simple coup d'œil sur la liste des *dramatis persone* nous transporte vers des terres plus lointaines encore par rapport à la ville de l'action. Nous n'avons qu'à nous référer à *Bérénice* pour illustrer l'idée.

Titus, empereur de Rome
Bérénice, reine de Palestine
Antiochus, roi de Comagène
(...)

Si la scène proprement dite est à Rome, Bérénice et Antiochus sont, par une relativité spatiale, étrangers à l'espace actuel, venant en effet, l'un comme l'autre, d'ailleurs. Le discours de Titus le hôte, parlant de Bérénice, semble confirmer l'aliénation de ses visiteurs.

Étrangère dans Rome, inconnue à la cour
(*Bérénice* II,2 vers 534)

Le fait que certains personnages appartiennent aux espaces étrangers, plus précisément à d'autres villes, est aussi vrai pour les autres pièces. Avant d'arriver au Palais, un bon nombre de personnages ont vécu en leur ville d'origine, y ont tenté leur expérience sentimentale et enfin, l'ont quitté par un certain devoir : qu'on pense par exemple à Hermione et Monime qui sont parties de leur ville pour le mariage d'intérêt. Une fois que ces personnages renoncent à leur ville, les espaces quittés deviennent, sur le plan temporel, espace du passé : espaces de souvenirs, que ce soit bon ou non. Loin de ces villes, ces personnages sont encore obsédés par ces espaces de souvenirs. Pylade rappelle à Oreste, son ami, Sparte, ville d'origine d'Hermione où ce dernier a subi l'indifférence de la princesse.

Pensez-vous qu'Hermione, à Sparte inexorable,
Vous prépare en Épire un sort plus favorable ?
(*Andromaque* I,1 vers 33-34)

Dans *Bérénice*, Antiochus, comme Pylade, exprime la nostalgie de la terre de l'amour perdu :

Elle [Bérénice] m'écoute mieux que dans la Palestine ?

(*Bérénice* I,2 vers 28)

Inutile de répéter combien Troie se présente dans l'esprit d'Andromaque comme un souvenir douloureux inoubliable. De toute façon, pour quelques personnages, les villes d'origine sont les espaces qui leur sont chers. C'est le cas de Monime qui regrette l'ambiance douce de son pays :

Et lorsque m'arrachant du doux sein de la Grèce,

Dans ce climat barbare on traîna ta maîtresse.

(*Mithridate* V,2 vers 1527-1528)

et elle ordonne à sa confidente :

Retourne maintenant chez ces peuples heureux.

(*Ibid* V,2 vers 1529)

En outre, les villes évoquées ne sont pas seulement celles que les personnages ont quittées, mais aussi - il en existe quelques cas - celles où certains ont une certaine intention de se rendre. À la différence des villes d'origine qui appartiennent au passé, ces espaces sont du côté d'avenir dont la nature est équivoque. Cet espace se présente comme une terre inconnue.

Acomat - Je méditais ma fuite aux terres étrangères.

(*Bajazet* III,2 vers 874)

Pharnace - Venez, fuyez l'aspect de ce climat sauvage

Qui ne parle à vos yeux que d'un triste esclavage.

Un peuple obéissant vous attend à genoux

Sous un ciel plus heureux et plus digne de vous.

(*Mithridate* I,3 vers 227-230)

Pour Monime, l'espace que propose Pharnace suggère à la fois la puissance et la crainte.

Comment m'offrirez-vous l'entrée et la couronne
D'un pays que partout leur armée environne (...).
(*Ibid* I,3 vers 279-280)

Rien n'est donc sûr dans cet espace d'avenir : sa fonction de "étrangeté" est véritablement pleine.

les espaces surnaturels

Tandis que les espaces terrestres que nous avons explorés se disposent dans l'axe horizontal, c'est-à-dire à travers la terre, l'espace surnaturel qui rend l'univers racinien incommensurable se situe dans l'axe vertical : il ne s'agit plus de lieux juxtaposés mais "superposés".

Il s'agit en effet de l'espace supérieur qu'est le Ciel. Or, cet espace présente des caractéristiques particulières : si les personnages ont toujours le mot « ciel » à la bouche, ils les emploient dans le sens métonymique : l'habitat qui désigne les habitants. Le Ciel renvoie aux dieux greco-romains dans le récit de Mithridate :

Le Ciel en ce moment m'inspire un artifice.
(*Mithridate* III,4 vers 1024)

Ou lorsque Ériphile crie dans *Iphigénie* :

Le Ciel s'est fait sans doute une joie inhumaine
À rassembler sur moi tous les traits de sa haine.
(*Iphigénie* II,1 vers 485-486)

Dans l'affirmation d'Atalide, le Ciel signifie évidemment le Dieu islamique.

Le Ciel s'est déclaré contre mon artifice.
(*Bajazet* I,4 vers 353)

C'est précisément dans *Phèdre* que l'univers est véritablement amplifié par un affrontement cosmique entre le monde céleste et le monde souterrain, tous les deux peuplés de divinités et de monstres dont les personnages semblent vivre dans l'intimité. Phèdre dit

J'ai pour aïeul le père et le maître des Dieux
Le Ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
(*Phèdre* IV,6 vers 1275-1276)

Devant Hippolyte, elle se prend à regretter que le prince n'ait pas participé à l'expédition souterraine de Thésée, venu au Labyrinthe pour tuer le Minotaure (*Phèdre* II,5). Lorsque Thésée paraît sur la scène, il est précédé de son aventure : par ses propres efforts, il s'est échappé d'une profonde prison située près des enfers (*Ibid* III,5 vers 965-966). Les plaintes de Phèdre, lorsqu'elle frémit en pensant au châtement infligé, nous plongent davantage au plus profond des terres :

Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale
Mais que dis-je ? mon père y tient l'urne fatale
Le Sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.
(*Ibid* IV,6 vers 1377-1380)

Situés chacun à l'autre extrême limite de l'univers, l'espace supérieur et l'espace inférieur s'opposent du coup par l'atmosphère qui y règne. On peut dire que l'univers racinien est encadré par cette atmosphère des ombres et des lumières nettement répartis. L'espace supérieur est caractérisé par une grande luminosité. Phèdre sort de son espace privé pour s'adresser au Soleil, ce "brillant auteur d'une triste famille", qui règne l'univers céleste (*Phèdre* I,3 vers 169). Par contre, l'espace inférieur, situé à l'autre pôle vertical, est dominé par les ténèbres, les noirs, les ombres. Phèdre parle de la « nuit infernale » (*Ibid* IV,6 vers 1277) en évoquant le royaume de Minos. Lors de son aventure avant le retour à Trézène, Thésée a été enfermé « dans des cavernes sombres », « Lieux profonds, et voisins de l'empire des ombres » (*Ibid* III,5 vers 965-966).

En tout cas, que ce soit supérieur ou inférieur, l'espace surnaturel est interdit au commun des mortels. Ce n'est qu'après la mort que l'homme passe les confins territoriales pour entrer dans le monde céleste ou infernal. Dans ce cas là, cet espace est l'espace après la mort. Andromaque, par exemple, ayant décidé de se suicider, compte rejoindre cet espace où l'attend son cher Hector qui avait déjà expiré.

J'irai seule rejoindre Hector et mes aïeux.

(*Andromaque* IV,1 vers 1099)

Et c'est ainsi que le fait d'apprendre que Thésée est descendu à l'espace infernal, ayant vu « les sombres bords », fait penser tout de suite que ce héros a cessé de vivre. Selon Phèdre, parlant à Hippolyte :

On ne voit point deux fois le rivage des morts,
Seigneur. Puisque Thésée a vu les sombres bords,
En vain vous espérez qu'un Dieu vous le renvoie,
Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie.

(*Phèdre* II,5 vers 623-626)

Bon ou méchant, l'espace surnaturel est là. Il nous attend, nous guette, nous aide ou nous paralyse sans qu'on n'en sache rien. Plus mystérieux, certes, mais ce monde de démesure ne véhicule pas moins d'interrogations que d'autres espaces dans cet univers tragique.

III. Les caractéristiques de l'espace racinien

Dans les paragraphes qui précèdent, nous avons exploré l'univers racinien. À partir du Palais, nous sommes transporté vers d'autres espaces qui s'étendent à l'infini. Pendant le parcours, nous avons cité de nombreux éléments locaux qui se réfèrent au monde de réel, historique sinon contemporain. Les hellénistes sont familiers du nom d'Épire, (*Andromaque*) ceux de Troie, d'Aulide (*Iphigénie*), de Trézène (*Phèdre*). Rome (*Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate*), Constantinoble, Babylone (*Bajazet*) ne sont pas inconnus aux lecteurs contemporains. Nous avons

fait allusion aussi aux noms des mers, de rivières que l'on peut situer sur des cartes géographiques. La liste complète de ces éléments locaux serait fastidieuse.

Ces quelques exemples suffisent pour montrer que l'effet du réel ne manque pas dans le théâtre de Racine. Les localités, grandes ou petites, mentionnées avec précision nous font croire que l'univers de Racine s'enracine dans la réalité.

Or, l'idée que cet univers a un rapport authentique avec le réel, qu'il y a dans ce théâtre une exactitude archéologique, rigoureuse ne résiste pas à l'examen. Il semble même que l'auteur ne songe jamais, pour créer l'effet du réel, à fournir l'accumulation des détails réalistes. Dans chaque pièce, l'ensemble de la demeure est dépourvu de tout ce qui est particulier, précis. Même si nous reconnaissons l'existence de la Mer tout près de la Ville, nous ne savons jamais si la sortie vers cette étendue infinie est au sud ou au nord. Tantôt, un ou deux vers suffisent à évoquer tout le paysage :

Voyez tout Hellespont blanchissant sous nos rames
(*Iphigénie* I,5 vers 381)

Parfois même un seul vers exprime l'aspect d'un paysage mais c'est plutôt pour décrire l'âme d'un personnage :

Dans l'Orient desert, quel devint mon ennui !
(*Bérénice* I,4 vers 234)

L'insouciance de Racine à l'égard du réalisme se manifeste à plusieurs endroits. Jean Emelina (1998 : 163) note que

L'homme classique, après les grandes découvertes de Christophe Colomb ou de Magellan, ne peut ignorer que la méditerranée, à plus forte raison les mers qui entourent la Grèce n'ont rien à voir avec des Océans. (...) Hermione déclare pourtant à propos de Pyrrhus :

Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États
Que pour venir si loin préparer son trépas ?

(*Andromaque* vers 1427-1428)

et Phèdre à propos d'Hippolyte :

J'ai voulu par des mers en être séparée

(*Phèdre* vers 602)

On se souvient aussi de la dimension proprement épique que Thérémène, au début de *Phèdre* donne de sa recherche de Thésée autour du petit Pélonèse

J'ai visité l'Elide, et laissant le Ténair

Passé jusqu'à la mer qui vit tomber Icare.

(vers 13-14)

Jacques Scherer (1982 : 196-197) a fait une observation du même genre :

Il est peu probable que Racine ait pu croire qu'un gouffre marin s'étendait devant l'aimable Trézène. En fait, *la mer est particulièrement peu profonde à cet endroit*, où une île se présente à peu de distance de la côte. Cette profondeur, comme bien des données sensorielles dans le théâtre de Racine, est métaphorique.

(c'est nous qui soulignons.)

Mais dans le récit de Panope.

Dans la profonde mer Œnone s'est lancée.

(*Phèdre* V,5 vers 1466)

Emelina (1998 : 163) explique cet aspect irréel dans les termes suivants.

Racine, qui n'a jamais vu la Grèce (ni peut-être la mer), s'est inspiré d'Euripide, non de cartes, de récits de voyage. Cette mer est profonde d'abord *mythiquement* ; ces espaces sont vastes et nobles *mythiquement*.

Et Roy. C. Knight (1974 : 407) de juger :

La Grèce de Racine n'est donc pas, au fond un pays qui a existé, c'est un pays idéal.

Il en va de même pour Rome et l'Orient. Dans *Britannicus*, l'antichambre romain « fait référence au salon sur lequel donnent les appartements royaux dans les palais du XVII^e siècle » (Laurence Lévy-Delpla, 1988 : 68). Les éléments anachroniques sont donc peu importants aux yeux de Racine. *Bajazet* commence par le rapport d'Osmin, revenu de l'armée qui assiège Babylone ; or, selon les faits historiques, en 1635, l'année où Bajazet fut tué, il s'agissait du siège de Revan : le siège et la prise de Babylone furent de 1638 (voir René Jasinski 1958, vol.2 p.21).

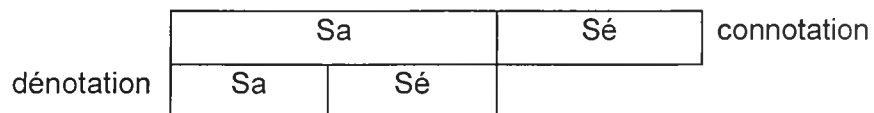
L'espace racinien ne reçoit donc pas la nature et la signification documentaire, archéologique. Cet ancrage dans le réel est nécessaire parce qu'il est revendiqué au nom de la culture, mythologique ou historique, mais c'est un ancrage minimal. Ces lieux, ces terres, ces mers nommés, jamais décrits sont devenus espace de nulle part, à l'échelle d'aucune carte, confiné à l'action tragique.

Si le théâtre de Racine ne vise pas au réalisme, à l'historicité véridique, on peut penser à ce phénomène connu : la cour de Grèce et celle de Rome sont celles de Louis XIV. De nombreux ouvrages critiques ont étudié le théâtre de Racine comme un miroir où la société contemporaine à l'auteur a vu se refléter ses problèmes de cœur, de morale et de politique (Jean-Marie Apostolidès, 1985 ; Lucien Goldmann, 1985 ; Jean Rohou, 1992 pour ne citer que quelques uns des plus connus).

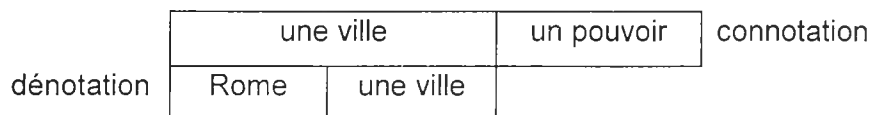
Sans vouloir être antihistorique, plutôt que de privilégier le sens de l'œuvre dans son rapport avec un univers réel ou à un lieu du monde, nous entrerons dans cet univers en le voyant comme fictif, renvoyant à un monde imaginaire. Notre but est de trouver le sens de ce théâtre quand ce monde est projeté à notre temps. Pour ce faire, écartant toute référence aux sources historiques, sociales et littéraires, nous nous proposons de lire le texte comme une entité structurelle autonome, dont les éléments spatiaux, considérés comme signes, constituent un organisme interne complexe mais cohérent.

Traiter l'espace comme un signe, c'est d'une certaine manière croire qu'il "signifie" quelque chose. Relevons un exemple précis : le signifiant « Rome » a au moins son signifié dénoté : « une ville ». Or la signification d'un signe

est double : non seulement il signifie par dénotation ; c'est-à-dire, dans ce cas, qu'il indique un lieu, mais aussi et surtout comme un symbole, il prend une signification seconde en plus de sa signification première. Pour être précis, nous nous permettons d'emprunter à R. Barthes (1985 : 77) son diagramme représentant le fonctionnement du signe.



Étant un signe, « Rome » signifie à la fois par dénotation et connotation. Dans le seconde degré, cette « ville » peut signifier par exemple un pouvoir.



Cela dit, l'espace racinien ne figure pas simplement le lieu où se passe l'action. La structuration de différents espaces forme en fait un véritable univers de connotation qui entretient une connivence profonde, et entre en correspondance étroite avec les autres actants du texte. Reste à savoir quelle est la nature de cette structure spatiale : autrement dit comment cet espace forme un réseau de sens corrélatif à l'action ?

Afin de trouver la signification de l'espace racinien, on peut poser un binaire oppositionnel. Nous nous appuyons sur le principe selon lequel chacun de ces signes spatiaux, interdépendants les uns des autres dans le texte, ne signifie que lorsqu'il se différencie, par un certain critère, des autres signes. D'ailleurs, c'est ainsi que l'espace racinien peut avoir un sens sans se référer à une réalité hors du texte. Un discours de Thémistocle nous offre une bonne illustration ; de deux espaces : Athènes et Trézène, il oppose, par critère de la tranquillité, l'un dans l'espace paisible, et l'autre, d'une manière différente dans l'espace troublé.

Hé ! depuis quand, seigneur, craignez-vous la présence
De ces paisibles lieux si chers à votre enfance,

Et dont je vous ai vu préférer le séjour
 Au tumulte pompeux d'Athènes et de la cour ?
 (*Phèdre* I,1 vers 29-32)

Il s'agit donc dans l'univers racinien d'un espace structuré. Bref, tous les signes fonctionnent en relation les uns avec les autres d'une manière oppositionnelle de façon à constituer un réseau de sens. Notre première tâche consiste donc à déterminer un binaire assez vaste pour avoir un concept opératoire permettant de distinguer efficacement les deux groupes d'espace et ces groupements doivent nous aider à saisir une grande signification de l'espace racinien. Parmi toutes les possibilités, nous choisissons la dichotomie Intérieur/Extérieur, telle que nous avons posée en entreprenant l'exploration de l'univers. Le choix n'est pas arbitraire : en effet, permettons-nous de reprendre l'idée de Pruner (1998 : 57) selon qui

l'analyse des relations qui existe entre le dedans et le dehors s'avère riche d'indication sur le fonctionnement même de l'action. Elle permet de dégager une utilisation métaphorique de l'espace, souvent porteuse de sens, selon la façon dont les personnages s'inscrivent.

La dynamique de l'espace dramatique dans le théâtre de Racine repose d'une grande part sur l'interaction et l'opposition de l'Intérieur et l'Extérieur. Cette dynamique va déterminer même, nous le verrons, les actions des personnages en fonction du côté de la dichotomie où ils se trouvent. Situés à l'Intérieur, les êtres tragiques agissent d'une manière ; hors de cet espace qu'est l'Extérieur leur comportements changent. Dans le chapitre qui suit, nous verrons la manière d'agir des personnages lorsqu'ils se trouvent enfermés dans le même espace : c'est-à-dire à l'Intérieur, et, si toute leur action est vouée à l'échec, nous verrons dans quelle mesure cet espace contribue à leur perte totale.