

### CHAPITRE III

#### L'EXTÉRIEUR RACINIEN

Pour étudier la dynamique de l'espace dans les tragédies de Racine, nous avons posé, comme concept opératoire, un binaire oppositionnel central Intérieur/Extérieur. L'essentiel est que ces deux sphères n'ont de sens que dans la mesure où l'une diffère systématiquement de l'autre, ce qui accentue d'ailleurs le statut de signe de l'espace dans ce théâtre. Nous avons examiné l'Intérieur racinien, ce chapitre dont le but est de dégager les valeurs connotatives de l'espace extérieur montrera que cet espace-ci diffère de l'espace intérieur tel qu'on l'a vu dans le chapitre précédent, de sorte qu'il s'agit d'une véritable opposition de l'espace « qui est » et l'espace « qui n'est pas ». Ainsi, à première vue, alors que les personnages souffrent dans le palais tragique, l'Extérieur leur paraît l'espace d'évasion, voire l'espace de bonheur. Et si, du fait des limites de l'espace, l'Intérieur est un lieu où l'on ne fait que parler, un « ailleurs » représente au contraire le terrain ouvert permettant aux héros d'entrer en action. Enfin malgré les aspects tragiques qu'il présente, le Palais, nous l'avons vu, assure la vie des personnages puisque hors d'ici, ce n'est qu'un lieu où les mauvaises forces les attendent pour les faire périr.

#### I. L'espace d'évasion

Dans le chapitre précédent, nous avons montré que l'espace intérieur, c'est-à-dire le palais, est loin d'être lieu de bonheur. Il s'agit en fait d'un espace tragique où la souffrance n'épargne personne : on y supporte la douleur inconsolable de l'amour impossible, douleur ravivée par des rencontres inévitables, cruelles et acharnées. De plus la vie des habitants est constamment menacée par *l'être là* du Père tout puissant.

Puisque le Palais représente ainsi le lieu de souffrance, très souvent les personnages manifestent leur désir de s'en aller, de la fuite. Dans *Bérénice*, le palais de Titus paraît à Antiochus lieu de désespoir où certes se trouve son objet

de désir, mais celui-ci ne lui est pas destiné. Il ne veut donc plus rester dans cet espace tourmentant.

Antiochus - Arsace, il faut partir quand j'aurai vu la reine  
 Arsace - Qui doit partir ?  
 Antiochus - Moi.

( *Bérénice* I,3 vers 76-77 )

Le verbe « partir » ne désigne pas un simple voyage, mais il reflète une certaine volonté du personnage. À ce propos, Emelina ( 1998 : 302 ) écrit :

l'espace est rendu sensible chez Racine par la présence du verbe « partir », lié au désir de fuite d'Antiochus et au renoncement de la reine.

La remarque d'Emelina fait penser aussi à Hippolyte qui est appelé par Œnone « un ingrat qui plaît recourir à la fuite » ( *Phèdre* III,1 vers 757 ). Ce prince a constamment envie de s'évader de Trézène dans laquelle il est séduit par l'amour interdit. La pièce s'ouvre même par son intention de fuir.

Le dessein en est pris : je pars, cher Théràmène,  
 Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.

( *Phèdre* I,1 vers 1-2 )

Le fait que Trézène devient de plus en plus lieu d'affliction va accentuer le désir d'évasion d'Hippolyte. À plusieurs reprises, il répète la même volonté, surtout après avoir entendu Phèdre avouer sa flamme si noire ( *Ibid* II,6 vers 717 ), et après avoir été chassé, maudit par son père. Cette fois-ci Trézène finit par représenter un lieu si souillé, si avili qu'il faut, à en croire Hippolyte, le quitter.

Osez me suivre, osez accompagner ma fuite ;  
 Arrachez-vous d'un lieu funeste et profané :

( *Ibid* V,1 vers 1358-1359 )

Cependant, il arrive que parfois les personnages tiennent trop à l'espace intérieur où ils se trouvent pour vouloir le quitter. Cela s'explique par le fait que, nous l'avons vu, le renoncement au palais implique celui à l'amour que les êtres raciniens considèrent toujours comme l'équivalent de la vie. Dans ce cas, les confidents qui plaignent leur maître et voient objectivement la situation tragique proposeront aux héros de s'évader. À la fin d'*Andromaque*, Oreste est atteint de démence, et continuant à rester encore dans le palais de Pyrrhus, il risque d'être abattu par les soldats soumis à Andromaque devenue maîtresse du lieu. C'est son confident qui lui conseille de quitter ce palais désormais menaçant.

Il faut partir, seigneur. Sortons de ce palais  
Ou bien résolvons-nous de n'en sortir jamais.

( *Andromaque* V,4 vers 1583-1584 )

Dans *Phèdre*, à l'annonce du retour de Thésée, Trézène deviendrait pour Phèdre un échafaud. Malgré l'attachement de Phèdre à l'espace d'amour, Œnone trouve spontanément la même solution qu'Hippolyte : lorsque Phèdre déplore son crime commis dans le foyer de son mari :

Quand sous un joug honteux à peine je respire !  
Quand je me meurs !

Œnone insiste :

Fuyez.

( *Phèdre* III,1 vers 762-763 )

L'Intérieur étant l'espace du malheur, les personnages aspirent à l'Extérieur, un ailleurs qui ne fait plus partie du palais. Vu sous cet angle, l'Extérieur racinien se présente comme espace d'évasion permettant le salut aux personnages. Pour eux, un lieu quelconque, pourvu qu'il relève de l'Extérieur, est déjà l'échappement. Dans *Phèdre*, l'Intérieur, qu'est ici le palais de Thésée, est surveillé par le soleil, l'ancêtre de Phèdre. Pour fuir ce lieu, la mère coupable pense à l'enfer, cet espace surnaturel radicalement exclu de l'espace intérieur.



Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.

( *Phèdre* IV,6 vers 1277 )

Dans *Iphigénie*, scandalisée par la fausse nouvelle de l'indifférence d'Achille, Clytemnestre oblige Iphigénie à quitter Aulide, devenue ainsi lieu du mépris. C'est dans sa ville natale qu'Iphigénie oublierait cette honte.

Ma fille dans Argos courait pleurer sa honte.

( *Iphigénie* III,1 vers 769 )

Pourquoi l'Extérieur se définit-il d'abord comme l'espace d'évasion ? La réponse est simple : il diffère de l'Intérieur, au moins d'après le point de vue des personnages incarcérés dans un lieu clos où ils ne connaissent que toutes les peines de leur passion. Nous retenons ici trois traits pertinents opposant l'espace tragique ( Intérieur ) à l'espace d'évasion ( Extérieur ).

Premièrement, l'espace extérieur représente un espace ouvert qui permettrait la liberté à celui qui s'y trouve. Cette valeur positive est refusée aux personnages lorsqu'ils sont enfermés dans leur passion comme dans le palais fermement muré. Dans ce lieu clos, les protagonistes n'agissent que sous les yeux des autres, surtout ceux du maître du lieu qu'ils ne peuvent jamais éviter. C'est cette condition prisonnière qui les pousse à concevoir un ailleurs ouvert où la liberté leur serait possible. Et l'espace extérieur auquel les personnages désireux de se libérer du palais-prison pensent le plus souvent, c'est naturellement la mer, espace largement ouvert menant n'importe où. En ce qui concerne le rapport de la mer avec la fuite des personnages, Barthes ( 1963 : 7 ) note que :

L'habitat racinien ne connaît qu'un seul rêve de fuite : la mer, les vaisseaux.

Dans les pages qui suivent, le critique développe son argument :

les confidents et les comparses (...) ne cessent de recommander aux héros la fuite sur l'un de ces innombrables vaisseaux qui croisent devant toute tragédie racinienne (...) (*Ibid* : 12 ).

Niderst ( 1978 : 26 ) semble partager l'avis de Barthes lorsqu'il explicite les fonctions oppositionnelles du palais et de la mer :

Le lieu a donc une fonction particulière dans la plupart des tragédies. Palais maudit, mais proche de la mer, sur laquelle on peut rêver de fuir.

Relevons quelques exemples concrets. Lorsqu'Oreste ne peut plus retenir sa patience à l'égard de l'indifférence d'Hermione, il décide de recourir à la force : l'enlèvement de la fille lui paraît le seul moyen de satisfaire son amour. Or, dans le palais de Pyrrhus où il n'est qu'un ambassadeur, aucune agression ne lui y est permise, c'est ce que Pylade lui rappelle.

Hé bien, il la faut enlever ;  
J'y consens. Mais songez cependant où vous êtes  
Que croira-t-on de vous, à voir ce que vous faites.  
( *Andromaque* III,1 vers 716-718 )

Si le palais contrôle la liberté d'Oreste, c'est au contraire la mer qui lui permettrait d'accomplir cet acte indigne. Sur l'espace maritime qui n'appartient à personne, Hermionne n'est qu'une victime avec qui Oreste pourrait se permettre tout, sans limite, à l'instar de l'aspect principal de l'espace. Pylade dit :

Allons, seigneur, enlevons Hermione  
[...]  
Nos vaisseaux sont tout prêts, et le vent nous appelle.  
Je sais de ce palais tous les détours obscurs :  
Vous voyez que la mer en vient battre les murs ;  
Et cette nuit, sans peine, une secrète voie  
Jusqu'en votre vaisseau conduira votre proie.  
( *Ibid* III,1 vers 786 et vers 790-794 )

Dans *Bajazet*, c'est en passant par la mer que le vizir Acomat s'échappe à la fermeture du sérail.

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 )

Deuxièmement, alors que le personnage reconnaît dans le palais le lieu du malheur et de la souffrance, l'Extérieur lui paraît être une terre promise où, au moins, une meilleure ambiance l'attendrait. Sans répéter "une noce" maritime dont rêve Oreste, nous pouvons citer le cas de Bajazet. À rester dans le sérail avec Roxane, mais « chargé malgré [lui] du nom de son époux » ( *Bajazet* II,3 vers 632 ), ce qui serait pour lui un malheur éternel, Bajazet préfère « en sortir sanglant, couvert de coups » ( *Ibid* II,3 vers 631 ) : au lieu de « l'indigne prison » ( *Ibid* II,3 vers 611 ), ce prince aime mieux un combat digne de son statut princier à un extérieur. Dans *Mithridate*, Pharnace presse Monime de quitter le palais de Mithridate pour que celle-ci se réfugie avec lui au Pont. Il justifie cette fuite en comparant les atmosphères différentes des lieux.

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  
 Le Pont vous reconnaît dès longtemps pour sa reine.

( *Mithridate* I,3 vers 227-231 )

Dans *Phèdre*, les villes voisines permettraient à Hippolyte de réparer sa dignité qu'il a perdue à Trézène « où la vertu respire un air empoisonné » ( *Phèdre* V,1 vers 1360 ). Puisque dans Trézène, on ne peut plus trouver la justice, peut-être « les justes cris » seraient-ils écoutés dans ces nouvelles terres. Hippolyte dit à Aricie :

Vous n'avez jusqu'ici de gardes que les miens

De puissants défenseurs prendront notre querelle.  
 Argos nous tend les bras, et Sparte nous appelle.  
 A nos amis communs portons nos justes cris.

( *Phèdre* V,1 vers 1364-1367 )

La dernière opposition est amplifiée par la deuxième ; c'est-à-dire qu'elle distingue encore l'espace intérieur de l'espace extérieur en versant l'un en lieu du malheur, l'autre lieu du bonheur. Mais c'est plutôt sur le plan psychologique des personnages. Autrement dit, alors que l'Intérieur représente la souffrance qu'ils subissent dans la réalité, l'Extérieur sert à nier cette réalité cruelle. Il s'agit en quelque sorte d'une évasion imaginaire, d'un lieu de fuite où les personnages se réfugient sans cesse afin de quitter pour instant de rêve l'espace réel. En effet, selon Ryngaert ( 1991 : 78 ) :

Un lieu peut être fréquemment parlé par les personnages depuis le lieu où ils se trouvent et servir d'exutoire à leurs fantasmes.

C'est ce que Scherer ( 1982 : 61 ) appelle la scène onirique qui

a pour fonction, dans l'imaginaire, de nier la situation réelle, trop contraire aux pulsions profondes du personnage.

Dans la réalité, le palais de Thésée n'est pour Phèdre qu'un espace familial où elle ne peut aimer Hippolyte sans commettre de crime moral. Pour s'évader de cet espace réel, elle se rend imaginativement vers cette « vaste retraite » ( *Phèdre* II,5 vers 650 ) dans laquelle elle est descendue avec un Thésée qui est Hippolyte ( *Ibid* II,5 vers 634-662 ). La reine voudrait qu'Hippolyte soit son mari et qu'il l'aime. Comme la réalité lui refuse cette double satisfaction, elle crée, par une série de glissements imaginaires où Hippolyte remplace Thésée et où elle-même remplace Ariane, une fable lui procurant exactement la situation qu'elle désire.

C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours  
 Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.  
 Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante

Un fil n'eût point assez rassuré votre amante.  
 Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,  
 Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,  
 Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue  
 Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

( *Phèdre* II,5 vers 655-662 )

Le conditionnel dans le récit marque un effet de distanciation par rapport à la réalité : c'est un univers imaginaire où Phèdre est le seul objet fascinant pour Hippolyte, un univers qui permet à la belle-mère de s'abandonner à ses fantasmes.

En plus, la fuite imaginaire est parfois dans l'ordre temporel. Quand l'espace intérieur actuel relève d'un lieu tourmenteur, les malheureux rêvent d'un ailleurs passé, qui est peut-être leur ville d'origine, ce lointain paradis dont ils gardent la nostalgie. Ces espaces, par opposition à un ici chargé de tension et fortement dramatisé, sont propices à des pauses lyriques. Dans *Mithridate*, Monime rêve de la Grèce, sa ville natale dont l'atmosphère douce s'oppose à celle qui l'entoure dans le palais de Mithridate ; elle évoque sa nostalgie à sa confidente ainsi :

Si tu m'aimais, Phœdime, il fallait me pleurer  
 Quand d'un titre funeste on me vint honorer,  
 Et lorsque m'arrachant du doux sein de la Grèce,  
 Dans ce climat barbare on traîna ta maîtresse.  
 Retourne maintenant chez ces peuples heureux.

( *Mithridate* V,2 vers 1525-1529 )

Nous avons vu que l'évasion est bien conçue par les personnages. Cependant, quelles que soient les natures qu'ils représentent, ces espaces de la fuite ne sont en fait que des intentions, des projets, des rêves, assumant tous une fonction onirique s'opposant à l'espace tragique réel. En effet, dans l'univers racinien, une fuite n'est jamais effectivement accomplie sans que les prisonniers ne perdent leur vie ( nous discuterons sur ce point en analysant l'espace de la mort ). Il s'ensuit que, dans ce palais clos, on ne peut s'évader que dans l'espace



imaginaire. Il s'agit d'un asile purement rêvé, tel qu'Andromaque demande à Hermione :

Laissez-moi le [Astyanax] cacher en quelque île déserte.  
( *Andromaque* III,4 vers 878 )

Barthes appelle cette situation dans laquelle les personnages prisonniers ne quittent le lieu tragique qu'en imaginant « l'état zéro de l'issue » ( 1963 : 76 ) : l'évasion est envisagée, mais on se heurte toujours à l'impossibilité de la fuite comme nous l'avons montré.

## II. L'espace d'Action

L'Extérieur racinien représente d'une part l'espace d'Action. Par "action", nous entendons "ce que fait quelqu'un par quoi il réalise une intention ou une impulsion" ( Dictionnaire *Petit Robert* ). Bref, il s'agit des actes, du faire proprement dit. Cela dit, nous n'ignorons pas qu'au théâtre, comme ailleurs, le discours est aussi une façon de faire, une manière d'agir. Nous ne prétendons pas non plus que dans le théâtre de Racine les actions se produisent uniquement dans ce territoire prolongé du palais. On peut en effet considérer le retour de Thésée comme un événement important qui a lieu dans le palais. De même le fait que Phèdre saisit l'épée d'Hippolyte est une action non négligeable qui y est également accomplie.

Cependant, au risque de paraître simpliste surtout aux yeux des linguistes pragmatiques, nous voudrions souligner une particularité essentielle de l'univers racinien qui rejette à l'extérieur du palais les actes, les événements proprement dits, ne retenant que les récits de ces événements et leurs conséquences sur les habitants de l'espace intérieur. Barthes ( 1963 : 13 ) note dans les termes suivants une des fonctions de l'espace extérieur par rapport à l'espace intérieur :

tenir l'acte dans une sorte de quarantaine où ne peut pénétrer qu'une population neutre, chargée de trier les événements, d'extraire de chacun d'eux l'essence tragique et de n'apporter sur scène que des

fragments d'extérieur purifiés sous le nom de nouvelles, anoblis sous celui des récits ( batailles, suicides, retours, meurtres, festins, prodiges ). Car face à cet ordre du seul langage qu'est la tragédie, l'acte est l'impureté même.

Il y a donc une séparation assez nette entre l'espace intérieur et l'espace extérieur qui se répartissent du coup en espace du langage et espace d'Action. Cette double dichotomie intérieur/extérieur et dire/faire, nous ne l'expliquerons pas par la fameuse règle des bienséances. Nous voyons par là le problème vital des personnages principaux : pour eux, c'est une question de vie ou de mort, de rester dedans, malheureux mais en vie, en tant que ceux qui parlent, ou de sortir dehors vers l'espoir pour trouver la mort, en tant que ceux qui font.

## 2.1 lieu de la réalisation

Nous avons vu que l'espace intérieur est lieu du langage. À plusieurs reprises, le discours des personnages est un projet d'action. Pyrrhus propose verbalement un mariage à la veuve d'Hector alors qu'Hermione vante son acte de vengeance contre son fiancé ingrat. Antiochus dans le palais de Titus, ainsi que les personnages emprisonnés dans le sérail, ne cessent d'évoquer leur fuite. Mithridate, quant à lui, dévoile, dans son foyer, à ses fils qu'il projette d'attaquer Rome en Italie, alors qu'Achille dans la tente d'Agamemnon parle constamment de la guerre contre les Troyens. Et Hippolyte dit à son père qu'il veut accomplir un acte héroïque en tuant les monstres.

Or, pour être réalisés, ces actes ont besoin d'autres espaces plus vastes que l'enclos du palais de la verbalisation, propre à l'actualisation de leur projet. Les personnages doivent sortir pour faire passer les mots en actes. Sans évoquer encore l'étendue du rivage sur lequel on voit Hippolyte « faire voler un char » ( *Phèdre* I,1 vers 130 ), on se souvient de Pyrrhus qui rappelle à Oreste comment l'atmosphère du champ de bataille facilite son acte meurtrier :

La victoire et la nuit, plus cruelles que nous,  
Nous excitaient au meurtre et confondaient nos coups.

( *Andromaque* I,2 vers 211-212 )

De même, la fuite des personnages a besoin de l'ouverture de la mer qui leur rendra la liberté, les menant vers des pays d'évasion. Ainsi s'établit une opposition qui distingue l'Intérieur de l'Extérieur : alors que l'un est lieu où l'on parle, l'autre est lieu où cette parole se réalise ; tant que les actants restent figés dans le lieu verbal, les actions ne peuvent être que « parlées ». Le mouvement des personnages vers l'Extérieur est donc significatif : sortir du Palais pour se rendre vers un extérieur, c'est s'arrêter de parler pour « faire ». Dans *Iphigénie*, la sortie d'Achille de la tente est un bon exemple. À la question que pose Iphigénie « où voulez-vous aller ? » (*Iphigénie* III,7 vers 1056), Achille répond en précisant :

Je perds trop de moments en des discours frivoles :

Il faut des actions, et non pas des paroles.

( *Ibid* III,7 vers 1077-1078 )

On constate bien que du début jusqu'à la fin ce guerrier qui tient plus à l'action qu'au langage, a constamment envie de s'arracher de la tente où l'on ne fait que « des discours frivoles ». Homme d'action, Achille ne va à la tente que pour y épouser Iphigénie. Mais cette tente le rend trop oisif. Tantôt il désire gagner Troie, ce champ de bataille lointain lui étant plus propre. Il veut même atteindre ce pays le premier :

Transporté d'une ardeur qui ne peut être oisive,

Je rejoindrai bientôt les Grecs sur cette rive.

J'aurais trop de regret si quelque autre guerrier

Au rivage troyen descendait le premier.

( *Ibid* I,2 vers 205-208 )

En apprenant le sacrifice d'Iphigénie, Achille vise à attaquer l'autel où se prépare la cérémonie funèbre. À la différence de Clytemnestre qui ne fait qu'attendre son mari dans la tente pour y faire « les cris » que celui-ci « craignai[t] d'entendre » (*Ibid* IV,5 vers 1318), Achille n'aime point, comme toujours, discuter, ne voulant ainsi rester inerte dans cette tente du verbal. Il révèle à son amante qu'il va réagir en courant vers l'autel :

Vous allez à l'autel, et moi, j'y cours, Madame.  
 Si de sang et de morts le Ciel est affamé,  
 Jamais de plus de sang ses autels n'ont fumé.

( *Ibid* V,2 vers 1602-1604 )

Tandis que dans la tente, c'est-à-dire l'espace du langage, on se plaint toujours du sort de la princesse, à l'autel tout s'agite et se met en action. À en croire Arcas :

Achille est à l'autel. Calchas est éperdu.  
 Le fatal sacrifice est encor suspendu.  
 On se menace, on court, l'air gémit, le fer brille.  
 Achille fait ranger autour de votre fille  
 Tous ses armes, pour lui prêts à se dévouer.

( *Ibid* V,5 vers 1703-1707 )

*Andromaque* nous permet de mieux comprendre que le passage de l'Intérieur à l'Extérieur est en fait le passage de la parole à sa réalisation, ce qui souligne que dehors il s'agit d'un lieu du « faire », non du parler. Dans son palais, Pyrrhus parle à Andromaque de son vif amour et du mariage qui garantira la vie d'Astyanax. Mais ce n'est qu'un mariage « parlé », qu'il faut réaliser dans un lieu propre et sacré : le temple. Autrement dit, pour Pyrrhus au moins, aller au temple c'est actualiser son discours. Andromaque ne peut plus bavarder dans ce palais, il lui faut aller au temple pour y voir, sinon le salut du fils, sa mort. Là encore, il ne s'agit plus d'une menace verbale qu'il annonce dans le palais, Pyrrhus parle de la mort effective, réalisée.

Songez-y : 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 973-976 )

Pour Hermione à qui ce mariage fait toutes les peines du monde, il est naturel qu'elle ne veuille pas que Pyrrhus atteigne le temple, espace où tout va s'accomplir. Elle souhaite que son fiancé retourne au palais, qu'au moins il y détourne les yeux, mouvement significatif qui empêcherait la réalisation de cette union.

Et l'ingrat ? jusqu'au bout il a poussé l'outrage ?

Mais as-tu bien, Céloné, observé son visage ?

Goûte-t-il des plaisirs tranquilles et parfaits ?

N'a-t-il point détourné ses yeux vers le palais ?

( *Ibid* IV,2 vers 1441-1444 )

## 2.2 la guerre et la gloire

Remarquons aussi que dans le théâtre de Racine, à l'exception du mariage de Pyrrhus avec la reine troyenne, l'action principale qui se déploie dans l'espace extérieur, est une action violente, liée à l'idée d'agression : bref, à l'extérieur, qu'il s'agisse d'une action du passé, du présent ou de l'avenir, on commet l'acte de destruction causant la mort d'autrui, à savoir la tuerie, l'assassinat, la lutte, le sacrifice et la guerre. Loin d'être un acte purement barbare, sauvage, ces actions sont en rapport direct avec la gloire des personnages. Par exemple, pour Mithridate, c'est la guerre à Rome qui constitue ses « nobles projets » ( *Mithridate* III,1 vers 757 ). Dans *Phèdre*, ce sont les « nobles exploits » de Thésée à l'extérieur ( *Phèdre* I,1 vers 76 ) qu'Hippolyte désire imiter.

L'agression qui occupe une place cruciale dans l'univers racinien est dotée d'une riche connotation, il est donc intéressant d'étudier cet acte destructeur qui sert à glorifier les personnages et en même temps qui soulève le problème de l'espace. En effet Emelina ( 1998 : 178 ) note que : « L'espace, les grands espaces, sont indispensables à la gloire du héros. ». À cette idée selon laquelle l'espace correspond à l'héroïsme des personnages, le même critique ajoute que : « l'espace lointain [...] est un constituant nécessaire de cet héroïsme, avec ses mers, ses vaisseaux [...] » ( *Ibid* : 306 ).

C'est la remarque d'Emelina qui nous amène à nous demander dans quelle mesure l'espace extérieur peut déterminer la gloire, l'héroïsme voire l'identité des personnages. Pour y répondre, notons avant tout que l'élan héroïque et glorieux ne se réalisera qu'à l'Extérieur qui représente, comme nous venons de voir, l'espace d'Action. Autrement dit, à la recherche de la gloire, les personnages ont besoin de cet espace d'événements à l'opposé de l'espace intérieur, étroit et resserré. À ce propos Barthes ( 1963 : 13 ) constate : « enfermé dans l'Anti-chambre [...] l'événement lui [au héros] manque. ». Et si dans la majorité des cas, les événements extérieurs sont étroitement liés à la gloire des personnages, on parvient à établir une autre opposition entre l'Intérieur et l'Extérieur : c'est l'un de ces deux espaces choisi par les héros qui détermine leur identité glorieuse. Enfermés dans le palais, les personnages ne sont que prisonniers, privés de toute liberté, qui vivent dans la honte et dans l'oisiveté : à l'instar des personnages d'*En attendant Godot*, ils n'ont rien à faire que parler. Par contre leur existence dans l'espace extérieur est plus active : c'est cet espace ouvert - par exemple la mer et les champs de bataille - qui leur permet d'agir librement. Voilà pourquoi Emelina ( 1998 : 172-173 ) affirme que :

Le lieu, en effet, dans une multitude de cas, ne sert qu'à désigner des êtres [...] Bien souvent aussi, l'indication géographique entre dans une *périphrase* pour caractériser encore un personnage, son rang, sa valeur.

Relevons maintenant quelques exemples. Dans *Bajazet*, les deux frères ennemis se trouvent dans ces deux espaces différents, ce qui reflète aussi la différence de leur statut.

De l'extérieur, c'est Amurat qu'on attend, vainqueur des Persans et monarque incontesté. De l'intérieur, c'est Bajazet, prisonnier du sérail [...] ( Apostolidès, 1985 : 103 )

Avant le lever du rideau, la jeunesse de Bajazet est liée à l'espace extérieur, donc à la gloire. À « la molle oisiveté des enfants des sultans » ( *Bajazet* I,1 vers 116 ), ce prince courageux préfère partir à la recherche de « la noble expérience » ( *Ibid* I,1 vers 118 ). Aux champs de bataille, à côté d'Acomat, il menait des guerres dont le résultat augmentait sa gloire. C'est ce que le vizir Acomat rappelle à son confident Osmin :

Car enfin Bajazet dédaigna de tout temps  
 La molle oisiveté des enfants des sultans.  
 Il vint chercher la guerre au sortir de l'enfance,  
 Et même en fit sous moi la noble expérience.  
 Toi-même, tu l'as vu courir dans les combats,  
 Emportant après lui tous les cœurs des soldats,  
 Et goûter, tout sanglant, le plaisir et la gloire  
 Que donne aux jeunes cœurs la première victoire.

( *Ibid* I,1 vers 115-122 )

Dans ce rappel nostalgique, on voit bien comment les champs de bataille constituent un espace ouvert, permettant ainsi au jeune guerrier d'agir, de « courir », d'emporter le cœur de ses soldats. Enfin quand arrive la victoire, cet espace de défi devient pour le héros un espace noble où il goûte le plaisir et la gloire.

Or, dans la situation actuelle, Bajazet ne peut plus mener cette existence glorieuse dans l'espace extérieur, car le sultan a limité son espace, l'enfermant dans le sérail sous la surveillance de Roxane. Cette réduction spatiale implique le discrédit de Bajazet. Éloigné des terres de combat où il est un noble vainqueur, le frère du sultan se réduit dans ce lieu fermé en un prisonnier. Pour Bajazet ne plus se situer dans l'espace extérieur, c'est ne plus détenir la gloire, puisque dans la prison ordonnée par son frère, il doit se contenter d'y traîner une vie oisive et indigne. Bajazet explique à Acomat comment l'indignité de l'espace où il se trouve peut réduire la valeur de l'existence :

Et l'indigne prison où je suis renfermé  
 A la [la mort] voir de plus près m'a même accoutumé.

( *Ibid* II,3 vers 611-612 )

Un peu plus loin, il révèle à son amante qu'en fuyant ce lieu indigne/non-action, il regagnerait la gloire héroïque :

J'espérais que, fuyant un indigne repos,

Je prendrais quelque place entre tant d'héros.

( *Ibid* II,5 vers 739-740 )

À cet indigne repos, il préfère donc sortir vers un espace extérieur mener un combat contre son frère, comme dans sa jeunesse, bien que ce combat lui coûte la vie :

J'aime mieux en sortir sanglant, couvert de coups.

( *Ibid* II,3 vers 631 )

Alors que Bajazet traîne son existence prisonnière dans le Sérail, le sultan, quant à lui, mène un combat dans Babylone. C'est dans ce lieu que le sultan, à son tour, goûtera la gloire. Bien que le résultat soit encore incertain, en gagnant la bataille, Amurat deviendrait un grand sultan digne d'obéissance des soldats. Selon Osmin :

Si l'heureux Amurat, secondant leur grand cœur,  
Aux champs de Babylone est déclaré vainqueur,  
Vous les verrez, soumis, rapporter dans Byzance  
L'exemple d'une aveugle et base obéissance.

( *Ibid* I,1 vers 59-62 )

À l'opposé de l'espace intérieur représentant le lieu non-action ( donc non-gloire ), l'espace extérieur occupe également dans d'autres pièces raciniennes une fonction glorificatrice. Dans son palais, Titus ne vit pas moins indignement que Bajazet dans le sérail : hors du palais Titus était « un héros vainqueur de tant de nations » ( *Bérénice* II,2 vers 497 ) mais au palais il n'est qu'un lâche qui fuit une femme. Quant à Antiochus avant d'entrer dans ce palais, il est un roi illustre que, selon Arsace, « l'Orient compte entre ses plus grands rois » ( *Ibid* I,1 vers 14 ). Très actif, plein d'entrain, il lutte avec un grand honneur contre le rebelle Judée. En revanche, dans l'espace intérieur, ce n'est qu'un amoureux déçu, marqué d'une profonde douleur. D'un homme courageux qui « seul, une échelle à la main, (...) port[a] la mort jusque sur leurs [des ennemis] murailles. » ( *Ibid* I,3 vers 110-111 ), il devient dans ce palais d'amour, un lâche qui hésite et qui « n'ose » même déclarer la vérité à celle qu'il aime. De plus, il décide de fuir indignement, ce qui étonne beaucoup son confident Arsace.



Faut-il que sans honneur l'Euphrate vous revoie ?

( *Ibid* I,3 vers 119 )

*Iphigénie* et *Phèdre* illustrent plus clairement que l'espace extérieur sert à désigner les personnages. Homme d'action, Achille est marqué par une soif de guerre. C'est dans de différentes villes qu'il s'est déjà déclaré vainqueur. L'hommage qu'Agamemnon lui fait montre bien que la conquête des espaces est étroitement liée à l'extension de la gloire guerrière :

Quels triomphes suivront de si nobles succès !

La Thessalie entière, ou vaincue ou calmée,

Lesbos même conquise en attendant l'armée,

De toute autre valeur éternels monuments,

Ne sont d'Achille oisifs que les amusements.

( *Iphigénie* I,2 vers 164-168 )

Loin de se contenter de ces « amusements », Achille rêve d'un exploit plus noble encore : les lieux conquis qu'Agamemnon a évoqués ne suffisent pas à apaiser la soif de la gloire du jeune héros. En effet, c'est la guerre de Troie qu'Achille attend. Nommé par lui-même le « champ plus noble à ce cœur excité », Troie permettra que son nom devienne, selon la prédiction lors de sa naissance, « une longue mémoire » ( *Ibid* I,2 vers 250 ). Chez Achille, la soif de gloire implique donc la soif d'espace, puisqu'à l'hommage d'Agamemnon, il répond :

Seigneur, honorez moins une faible conquête ;

Et que puisse bientôt le Ciel, qui nous arrête,

Ouvrir un champs plus noble à ce cœur excité

Par le prix glorieux dont vous l'avez flatté !

( *Ibid* II,2 vers 169-172 )

De même, l'héroïsme de Thésée est en rapport direct avec ses mouvements dans l'espace extérieur. « Ce héros intrépide » ( *Phèdre* I,1 vers 77 ), pour emprunter une nomination à Hippolyte son fils, représente un homme très mobile. D'espace en espace, il accomplit « ses nobles exploits » ( *Ibid* I,1 vers 76 ) : en

divers lieux, ce héros étend sa gloire en y éliminant les différents ennemis. Selon l'admiration d'Hippolyte, son père a accumulé «Les monstres étouffés et les brigands punis» (*Ibid* I,1 vers 79). Et l'extension spatiale de Thésée s'avère extrême et sans limite. Non seulement il chasse les monstres à travers les espaces surnaturels, mais aussi et surtout il entreprend ses conquêtes dans le monde maritime qui constitue un espace important dans l'univers de *Phèdre*. De mers en mers, il fait le nettoyage du rivage, n'épargnant aucun ennemi. Son fils lui rappelle :

Vous aviez des deux mers assuré les rivages.

Le libre voyageur ne craignait plus d'outrages.

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

« Libre voyageur », Thésée étend donc son honneur partout : aucun espace ne lui est plus interdit. En effet le fait d'avoir nettoyé les rivages rapproche d'une certaine manière, le roi à la divinité. Scherer ( 1982 : 141 ) note à ce propos :

La relation entre Thésée et Neptune est fondée sur le nettoyage des rivages. Certains mythologues en ont conclu que Thésée était fils de Neptune, voire qu'il était une sorte de dieu marin.

Et le critique ajoute :

C'est parce que Thésée a ainsi assuré la liberté de la navigation que Neptune, reconnaissant, lui a accordé la protection. ( *Ibid* : 149 )

À l'instar donc d'un dieu, ce libre voyageur protégé par Neptune peut aller n'importe où, ce qui amplifie encore ses nobles exploits dont le plus illustre est sans doute celui qui remporte la victoire sur Minotaure dans le labyrinthe à la Crète ( *Ibid* I,1 vers 82 ). Chasseur terrestre, protecteur maritime, héros labyrinthique, Thésée descend enfin aux lieux infernaux, et peut même s'y échapper ( *Ibid* III,4 vers 965-966 ). Par conséquent, l'espace héroïque de Thésée est infiniment vaste : il a déjà traversé ce monde où les monstres sont partout. C'est ce dont lui-même se rend bien compte :

D'un perfide ennemi j'ai purgé la nature.

( *Ibid* III,4 vers 969 )

Barthes ( 1963 : 114 ) conclut combien ce personnage représente un véritable homme d'espace :

Thésée est un héros proprement chtonien, familier des Enfers, dont le palais royal reproduit la concavité étouffante ; héros labyrinthique, il est celui qui a su triompher de la caverne, passer plusieurs fois de l'ombre à la lumière, connaître l'inconnaissable et pourtant revenir.

Tout en admirant son père, Hippolyte se sent loin d'être à la hauteur de ce libre voyageur héroïque. Il avoue :

Et moi, fils inconnu d'un si glorieux père.

( *Ibid* III,4 vers 945 )

Si Thésée est un homme mobile, se déplaçant constamment dans divers espaces, devenu ainsi un père glorieux dont le nom est partout reconnu, Hippolyte, quant à lui, représente un jeune qui se fixe dans sa demeure, ne connaissant donc pas le monde extérieur et, en même temps, inconnu de tous. En effet, jusqu'au jour tragique, ce n'est que dans le palais et dans les forêts de la ville qu'il pratique du sport et traîne sa vie passive. Voulant imiter l'héroïsme du père, il « commence à rougir de [son] oisiveté » ( *Ibid* I,1 vers 4 ). Au retour de Thésée, il désire quitter sa résidence où il dédaigne « un indigne repos » ( *Ibid* III,4 vers 935 ). La pratique du sport qui se fait uniquement dans les forêts ne lui suffit plus :

Assez dans les forêts mon oisive jeunesse

Sur de vils ennemis a montré son adresse.

Ne pourrai-je, en fuyant un indigne repos,

D'un sang plus glorieux teindre mes javelots ?

( *Ibid* III,4 vers 933-936 )

C'est son tour de découvrir le monde extérieur, de parcourir l'espace de la gloire, et l'extension spatiale doit aussi être digne de l'honneur futur : autrement dit, une grande gloire exige un grand espace. C'est ainsi qu'il avoue à son père qu'il veut

« Prouve[r] à *tout l'univers* » qu'il est son fils. ( *Ibid* III,4 vers 952 : c'est nous qui soulignons )

### 2.3 L'aventure amoureuse

En analysant le théâtre de Corneille, Emelina ( 1998 : 165 ) remarque une fonction double de l'espace. Il démontre que dans l'univers cornélien la

géographie politique se double, bien entendu, d'une géographie amoureuse, et l'histoire des cœurs, de plus en plus, en dépit du vieux Corneille, l'emporte sur celle des États.

La remarque du critique fait penser aussi à l'espace extérieur dans l'univers racinien. Nous venons de montrer que cet espace trace souvent l'histoire héroïque des personnages. Chose curieuse : sur le plan spatial, le mouvement vers la gloire implique parfois le mouvement vers l'amour. L'espace extérieur sert ainsi pour certains héros de lieu d'aventures amoureuses.

Dans *Bajazet*, par exemple, le sultan Amurat étend sa gloire sur l'Europe et l'Asie. Chaque état qu'il parcourt témoigne non seulement du signe de son pouvoir mais aussi de son histoire passionnelle : de lieux en lieux, il accumule les belles femmes pour remplir son sérail. Enfin quand sa gloire semble atteindre le point culminant, le sultan finit par avoir Roxane.

Quoi ! Roxane, Seigneur, qu'Amurat a choisie  
Entre tant de beautés dont l'Europe et l'Asie  
Dépeuplent leurs Etats et remplissent sa cour ?  
Car on dit qu'elle seule a fixé son amour.

( *Ibid* I,1 vers 97-100 )

De même, le libre voyageur Thésée crée, en se déplaçant constamment, une histoire héroïque qui se double d'une histoire sentimentale : à travers les espaces son héroïsme et son donjuanisme vont de pair. Hippolyte dédaigne l'aventure amoureuse de son père qu'il désigne comme :

Cette indigne moitié d'une si belle histoire !

( *Phèdre* I,1 vers 94 )

En effet, dans chaque lieu, si ce roi a battu un monstre, il a aussi vaincu le cœur d'une jeune fille. En comptant les lieux de la gloire de son père, Hippolyte compte en même temps les endroits de l'aventure amoureuse :

Sa foi partout offerte et reçue en cent lieux ;  
 Hélène à ses parents dans Sparte dérobée ;  
 Salamine témoin des pleurs de Périclès ;  
 Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés  
 Trop crédules esprits que sa flamme a trompés :  
 Ariane aux rochers contant ses injustices,  
 Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices.

( *Ibid* I,1 vers 84-90 )

L'espace extérieur étant pour Thésée à la fois lieu glorieux et lieu sentimental, il n'est donc pas étonnant que selon Thérémène, l'absence de ce héros séduisant ne soit en réalité qu'une autre aventure amoureuse. Il dit à Hippolyte :

Qui sait même, qui sait si le Roi votre père  
 Veut que de son absence on sache le mystère ?  
 Et si, lorsqu'avec vous nous tremblons pour ses jours,  
 Tranquille, et nous cachant de nouvelles amours,  
 Ce héros n'attend point qu'une amante abusée...

( *Ibid* I,1 vers 17-21 )

Pour mettre en relief l'image de Thésée le séduisant, il est peut-être intéressant de comparer une fois de plus la manière dont le père et le fils se déplacent dans l'espace. Alors que le père glorieux jouit de son héroïsme et de sa passion « en cent lieux », ce fils inconnu ne connaît pas le monde extérieur, n'a jamais vaincu ni le monstre ni le cœur, et ne possède pas d'histoire héroïque et sentimentale propre. Dégoûté même par l'amour, cet « insensible » ( *Ibid* II,1 vers 400 ) se réfugie dans les forêts avec ses animaux. Barthes ( 1963 : 114 ) note ainsi : « le lieu naturel d'Hippolyte, c'est la forêt ombreuse, où il nourrit sa propre stérilité. ».

Par ailleurs, les cas du sultan et du Thésée ne nous permettent pas d'affirmer que l'espace extérieur représente, lui aussi, l'espace d'amour tel que symbolise l'espace intérieur. Tandis qu'à l'intérieur du palais, les protagonistes vivent l'amour-passion qui fait souffrir, à l'extérieur il s'agit d'un plaisir futile. De plus l'amour passion qui « se fixe » dans l'espace intérieur implique une stabilité, une durée : c'est l'immobilité à la fois spatiale et sentimentale des amoureux. Dans le palais clos, la relation érotique est statique : on ne voit jamais les personnages changer leur objet de désir. Par contre, l'amour dans l'espace extérieur est plutôt éphémère : l'ouverture de l'espace fait que l'amoureux ne se fixe pas dans tel ou tel lieu, se déplaçant sans cesse. C'est ainsi que nous l'appelons volontiers « une aventure amoureuse » pour laquelle le voyage de Thésée constitue une bonne illustration.

L'analyse de l'aventure amoureuse de Thésée montre que l'Eros de ce héros est étroitement lié à l'espace : il change constamment d'objet de désir comme il se déplace. Friand d'exotisme, Thésée est toujours séduit par l'étrangeté et la nouveauté, se lance dans l'espace à la recherche d'une terre étrangère et d'une amante nouvelle.

#### 2.4 la fonction cardinale de l'espace extérieur

Dans son article *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Barthes ( 1985 ) affirme que dans un récit, tout est fonctionnel : le petit détail, fut-ce superficiel, assume une fonction qui participe à la dynamique du récit.

Il n'en reste pas moins qu'un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie. ( *Ibid* : 176 )

Barthes entend par la fonction un élément du récit qui a un certain effet sur le déroulement de l'histoire : voilà pourquoi selon Barthes, rien n'est gratuit dans le récit. Barthes illustre ses idées en analysant un texte de Flaubert :

L'âme de toute fonction, c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau,

ou ailleurs, sur un autre niveau : si, dans *Un cœur simple*, Flaubert nous apprend à un certain moment, apparemment sans y insister, que les filles du sous-préfet de Pont-l'Évêque possédaient un perroquet, c'est parce que ce perroquet va avoir ensuite une grande importance dans la vie de Félicité : l'énoncé de ce détail ( quelle qu'en soit la forme linguistique ) constitue donc une fonction, ou unité narrative. ( *Ibid* : 176 )

À cette idée, Barthes ajoute qu'il existe un type de fonction, qu'il appelle "cardinale". La fonction cardinale affecte directement le déroulement du récit dans la mesure où elle permet au récit de s'ouvrir, de se dérouler et même de se terminer. Par exemple dans *James Bond*, le fait que le téléphone sonne assume la fonction cardinale puisque grâce à elle, le récit avance : la sonnerie exige que le héros réponde. Barthes conclut que :

Pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre ( ou maintienne, ou ferme ) une alternative conséquente pour la suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclut une incertitude ( *Ibid* : 180 ).

En suivant l'idée barthésienne, nous pouvons postuler que l'espace extérieur racinien assume aussi une fonction cardinale. Jamais cet espace n'est gratuitement évoqué. Si, par exemple, *Iphigénie* nous apprend que les bois sont obscurs, ou bien que la mer ne bouge pas, c'est parce que ces unités narratives exercent une certaine influence sur le récit. Et si nous acceptons que dans le théâtre de Racine, l'histoire se situe principalement dans le palais, c'est-à-dire l'espace intérieur, cette histoire, pour qu'elle puisse se dérouler, dépend très souvent de l'espace extérieur qui, dans ce cas, représente une fonction cardinale. Autrement dit, au niveau de la narration, c'est l'espace extérieur qui permet à l'histoire dans l'intérieur de se raconter. Ce qui souligne d'ailleurs, une relation intime entre l'Intérieur et l'Extérieur dans cet univers. Notons par ailleurs que l'espace intérieur, lui aussi, assume la fonction cardinale. Dans *Britannicus*, le fait qu'il y a dans le palais un lieu de cachette permet au récit de se dérouler : devant son amant, Junie reste silencieuse parce qu'elle est consciente de la présence invisible de Néron ; par là l'histoire avance. Pourtant, dans bien des cas, l'espace intérieur ne suffit pas pour que le récit puisse

se développer : sans l'espace extérieur, l'action dans l'intérieur est suspendue, inerte ; bref le récit reste impossible.

Les champs de bataille vers Babylone dans *Bajazet* nous offrent un bon exemple. Cet espace sanglant occupe une place très importante dans cette pièce d'autant plus qu'il dynamise les personnages dans le sérail, permettant ainsi au récit de se dérouler. Le récit d'Osmin montre bien que l'issue de la guerre est toujours incertaine, et qu'« il faut voir du Sultan la victoire ou la fuite. » ( *Bajazet* I,1 vers 54 ). En effet, le champ de bataille représente un lieu de danger où rien n'est sûr, où la vie et la mort sont également possibles. De plus cet espace ne promet jamais le retour certain pour celui qui ose y entrer. Osmin rapporte à Acomat combien Babylone est un espace de risque pour le sultan :

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.

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

Ce n'est pas ni description inutile ni une simple scène d'exposition : au contraire, à partir de l'incertitude qu'évoque le champ de bataille, les personnages dans le sérail commencent à « bouger », entreprenant l'insurrection contre le pouvoir du Sultan. Par là, le récit marche, avance. Prenant initiative de la révolte, Acomat, pour convaincre Roxane, parle de la précarité d'Amurat dont la vie est suspendue aux champs de bataille : le vizir révèle à son confident que :

J'entretins la Sultane et, cachant mon dessein,  
 Lui montrai d'Amurat le retour incertain.

( *Ibid* I,1 vers 135-136 )

Pour le vizir, le fait que le Sultan s'engage au combat lui permet une belle occasion de révolte, dont il faut profiter. À cet égard, l'espace extérieur détermine clairement le mouvement des personnages dans l'espace intérieur. Le champ de bataille serait là où Amurat cesse sa vie, la révolte est ainsi déclenchée. Voilà pourquoi Barthes



( 1963 : 94 ) dit du Sérail : « ce lieu fermé n'est pourtant pas autarcique, il dépend d'un Extérieur. ».

On trouve une situation identique dans *Mithridate*. Le récit s'ouvre en nous apprenant que le roi se trouve dans l'espace de risque - c'est-à-dire aux champs de bataille - où la vie devient fragile. Pensant que l'espace extérieur retient à jamais le corps de son père, les fils avouent leur amour à Monime. Le tragique d'*Iphigénie*, repose principalement sur l'inertie des mers. Pour que la mer bouge et mène les guerriers vers Troie, les personnages en Aulide ont besoin du sacrifice d'Iphigénie. À part l'espace maritime, les bois jouent aussi un rôle crucial dans cette pièce. Sans ce bois sombre, l'histoire aurait changé, voire fini. L'obscurité des bois empêche Arcas de rencontrer Iphigénie et sa mère, ne pouvant ainsi les éloigner de l'Aulide où l'autel de sacrifice attend la princesse. Ainsi les bois obscurs font que le sacrifice d'Iphigénie doit continuer. C'est cette manipulation spatiale chez Racine que Scherer ( 1982 : 207-208 ) admire beaucoup :

Dans le détail, les fonctions des lieux représentés ou suggérés sont d'une grande souplesse et tendent toujours vers les solutions les plus élégantes et les plus légères. Une sorte de sublimation de l'espace permet d'évoquer presque sans matière les actions indispensables. Pour empêcher que le contre-ordre d'Agamemnon parvienne à Cytemnestre et à Iphigénie, point n'est besoin de déplacer un personnage : l'espace joue ce rôle, et des « bois », une « obscurité » ( vers 341-344 ) suffisent à égarer.

Dans *Britannicus*, l'espace extérieur détermine la fin de l'histoire : l'entrée de Junie au temple suffit pour que l'action prenne fin. Rappelons que Junie constitue l'enjeu principal de l'action : c'est elle qui déclenche le conflit entre les deux frères ennemis. Au cours de l'histoire, le palais sert de lieu de combat où Néron et Britannicus se disputent la jeune. En faisant tuer son frère, l'Empereur semble conquérir Junie. Or à la scène 8 de l'acte V, Albine rapporte que Junie se sauve au temple dont Albine évoque l'aspect purement sacré :

Ils la mènent au temple, où depuis tant d'années

Au culte des autels nos vierges destinées  
Gardent fidèlement le dépôt précieux.

( *Britannicus* V,8 vers 1743-1745 )

Dès lors, l'héroïne ne représente plus l'enjeu de l'action. En entrant au temple, elle n'appartient plus au monde profane. Dans ce lieu religieux, elle devient une vierge, et n'est qu'une fille de Dieu, qui n'a d'amour que pour son Père. À l'instar du temple où elle se situe, Junie se transforme en un objet sacré, interdit et inaccessible aux hommes. Dans cette lutte entre Néron et Britannicus, il s'agit donc d'un match nul : ni l'un ni l'autre ne gagnent l'enjeu, et l'histoire est ainsi terminée.

### III. L'espace des forces mauvaises

Dans l'univers racinien, l'espace extérieur représente ses deux faces indissolubles. D'un côté, cet espace sert d'asile aux protagonistes désireux de se sauver du palais de douleur. En plus, c'est l'extérieur qui permet à tant de héros d'exploiter leur gloire héroïque au lieu de rester inertes dans leur demeure où l'on passe le temps à parler. Cependant postuler qu'il s'agit uniquement d'un espace de bonheur serait peut-être une conclusion hâtive. Car, d'un autre côté, l'espace extérieur se présente aussi comme, selon le terme de Scherer ( 1982 : 210 ) « une force mauvaise », qui va combler la misère des personnages, laquelle est d'ailleurs déjà assez grande lorsqu'elle se fermente dans l'espace intérieur. Cela tient au fait que, premièrement, l'espace extérieur relève, à l'opposé de l'espace intérieur, d'une force publique qui menace perpétuellement l'individualisme des personnages. Deuxièmement, l'espace extérieur comprend aussi un espace divin, surnaturel dont la pression n'en est pas moins violente, observant toujours les comportements des personnages. Enfin, l'espace extérieur est lieu de la mort : même s'il habite le palais avec une immense souffrance, hors de ce palais, le héros est privé de toute protection. De sorte que dans cet univers, sortir de l'espace intérieur c'est risquer sa vie. Par ailleurs, dans l'univers racinien, la mort n'est pas seulement du côté physique : quand un personnage doit se séparer de son amant, ce qui implique qu'il se trouve dans un espace différent, la vie devient insignifiante ; il ne reste au couple séparé que le corps sans âme, ce qui est en fait comparable à la mort. Ce sont ces trois aspects de l'espace extérieur, à savoir le problème public, la divinité et l'espace

de la mort, que nous développerons pour montrer qu'enfin cet espace est une force mauvaise qui accentue le tragique de cet univers.

### 3.1 le problème public

Ceux qui étudient l'œuvre de Racine constatent unanimement que le tragique repose pour une grande part sur le dilemme privé/public. Niderst ( 1978 : 18 ) représente un des exemples : il écrit « Toutes les tragédies raciniennes posent à la fois un problème politique et un problème sentimental. », ce que répète Scherer ( 1982 : 103 ) qui voit dans ce théâtre que « le sentiment et la volonté politique ne concordent pas ».

À partir de cette réflexion sur le dilemme privé/public, nous pouvons développer le problème dans la perspective spatiale. En effet le binaire oppositionnel de l'espace Intérieur/Extérieur implique aussi le dilemme privé/public. Tandis que le palais représente un lieu intime dominé par le problème sentimental, l'espace extérieur constitue un espace public qui relève d'un problème collectif. Ce qui correspond à l'idée d'Emelina :

Le lieu, en effet, dans une multitude de cas, ne sert qu'à désigner des êtres, *une force morale ou une entité politique* [...] ( 1998 : 172 c'est nous qui soulignons )

Le dilemme de l'espace intérieur/extérieur, privé/public constitue un obstacle qui gêne chaque maître de lieu. Avant d'aborder le problème, établissons une énumération des noms des maîtres du lieu dans chacune des pièces étudiées. Éventuellement, certaines pièces sont marquées par l'absence de cet actant. Dans ce cas, nous donnons à la fois le nom du maître absent et du personnage dépositaire du pouvoir.

Pièces	Maîtres du lieu
<i>Andromaque</i>	Pyrrhus
<i>Britannicus</i>	Néron
<i>Bérénice</i>	Titus
<i>Bajazet</i>	Amurat/Roxane
<i>Mithridate</i>	Mithridate
<i>Iphigénie</i>	Agamemnon
<i>Phèdre</i>	Thésée/Phèdre

Nous avons vu dans le chapitre précédent que le palais est pour le maître de lieu son espace intime dans lequel il croise constamment les personnes de son habitude, à savoir les membres de la famille, les amant(e)s, les ennemis bien familiers. Dans cet univers familial, le maître du lieu mène son existence privée : il n'est pas prince, roi ou empereur mais père, fils, frère, mari, amant. Le problème lié à cet espace est donc de l'ordre privé tel qu'on l'a vu dans le chapitre précédent. Personnellement Pyrrhus sollicite le cœur d'Andromaque. En tant que fils, Néron se dispute avec sa mère. Dans son cabinet « superbe et solitaire » Titus vient « à la reine expliquer son amour » ( *Bérénice* I,1 vers 4-6 ). Le sérail n'est pour Roxane qu'un lieu où elle exige le mariage auprès de Bajazet. Dans son foyer, Mithridate cesse d'être chef de l'armée pour devenir un amant jaloux. Agamemnon, comme d'autres maîtres de lieu, est aussi occupé par une affaire familiale. Phèdre enfin ne parle ici que de sa flamme incestueuse.

Cependant, ce n'est pas uniquement l'espace privé qui détermine l'être de ces maîtres. Ce cercle familial où les protagonistes mènent leur vie personnelle, est entouré d'un autre espace qui représente l'intérêt public et désigne le statut social de ces maîtres. Ainsi, à côté du palais de Néron et celui de Titus où se déroule leur histoire d'amour, il y a Rome, le Sénat et le peuple sous le pouvoir de ces deux empereurs. Dans *Andromaque*, on suit les mouvements des personnages dans le palais de Pyrrhus, mais plus loin c'est la Grèce qui réclame que Pyrrhus remplisse son devoir. De même Agamemnon règle les affaires de famille dans sa tente qui est en Aulide où la flotte grecque rassemble et attend sa décision. Et Phèdre amoureuse doit penser à Athènes, cette ville au delà des mers qui a besoin d'un successeur de Thésée.

Évoqué le plus souvent métonymiquement, l'espace extérieur en tant que ville représente le peuple, un pouvoir, un devoir politique. À l'opposé de l'espace intérieur, cet espace appartient certes au maître au palais, mais aussi à l'intérêt d'Etat, au public.

C'est parce que le maître du lieu est concerné à la fois par les deux espaces qu'il existe le dilemme spatial. Tandis que l'intérêt privé se joue dans le palais, l'Extérieur est là, qui, sous prétexte de la raison d'Etat, s'oppose toujours à la volonté personnelle. L'État, avec sa "loi de cité", exige, pour comble de malheur, que nos héros renoncent à leurs élans individuels au profit d'une soumission aux devoirs de l'ordre politique. Intérieur vs Extérieur, il s'agit de la confrontation de deux mondes, de deux modes de vie, de deux intérêts. L'être des personnages est ainsi déchiré entre les deux espaces : dans l'un il est un individu alors que dans l'autre il devient l'homme social appartenant au public.

Le personnage de Pyrrhus nous offre la première image exemplaire d'un homme saisi par le dilemme spatial. En fonction de l'espace, il a deux types d'intérêt correspondant l'un à sa fonction politique, l'autre aux exigences de son cœur. Alors que l'intérêt privé le pousse vers Andromaque, c'est la Grèce qui exige qu'il soumette son cœur à Hermione. De plus, par cette raison d'Etat il doit tuer le fils d'Andromaque, ce qui fait sans doute déjouer sa volonté personnelle. Mais si Pyrrhus agit en tant qu'être privé, il devient un transgresseur, un « ingrat » à l'égard du public : quand il refuse de livrer Astyanax aux Grecs, Oreste lui rétorque :

Ainsi la Grèce en vous trouve un enfant rebelle ?

( *Andromaque* I,2 vers 237 )

Le roi d'Épire et l'aimant ne font assurément qu'une même chair mais ses deux espaces la déchiront : l'intérêt d'« ailleurs » ne concorde pas avec l'intérêt d'« ici ». Et la volonté du public grec semble irrévocable. C'est ainsi que cette loi menace quand Pyrrhus ne la respecte pas : les Grecs sont prêts à détruire son palais, ce qui symbolise d'ailleurs la menace publique à l'égard de l'intérêt personnel. Pyrrhus dit à Andromaque :

Tous les Grecs m'ont déjà menacé de leurs armes ;

Mais, dussent-ils encore, en repassant les eaux,  
Demander votre fils avec mille vaisseaux,  
Coûtât-il tout le sang qu'Hélène a fait répandre,  
Dussé-je après dix ans avoir mon palais en cendre (...).

( *Ibid* I,4 vers 282-286 )

Il est donc clair que jamais le privé et le public ne sont compatibles. Dans ce conflit, Pyrrhus exprime bien son déchirement devant Andromaque :

Haï de tous les Grecs, pressé de tous côtés,  
Me faudra-t-il combattre encor vos cruautés ?

( *Ibid* I,4 vers 291-292 )

Entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, s'il y a une frontière d'amour, il existe aussi celle d'idéologie : les murs du palais impliquent l'incompatibilité entre ce qu'on pense personnellement et ce qu'on pense publiquement. Dans le sérail, Roxane ne songe qu'à son projet privé qu'est le mariage avec le sultan. Mais hors de cet espace intime, le public pense autrement :

Je sais que des sultans l'usage m'est contraire ;  
Je sais qu'ils se sont fait une superbe loi  
De ne point à l'hymen assujettir leur foi.

( *Bajazet* I,3 vers 290-292 )

Ce que le peuple dans l'espace public pense communément constitue donc pour les êtres privés la loi irrévocable, rigide qu'il leur faut sévèrement observer : Roxane parle d'une « superbe loi » alors que Pyrrhus deviendrait « un enfant rebelle » en s'opposant à l'idéologie grecque. Dans *Iphigénie*, la raison d'Etat n'en est pas moins sévère, et la menace du public devient plus violente. Cette pièce, selon Apostolidès ( 1985 : 116 ), c'est d'abord « la tragédie d'Agamemnon ». Effectivement, c'est un personnage qui subit le plus le désaccord des deux espaces qu'il partage : Aulide où se trouve sa tente lui détermine deux rôles incompatibles ; la tente, à laquelle s'attache sa vie privée, demande qu'il soit père tandis que hors de l'environnement familial, le père devient roi des rois qui commande l'armée. Mais face à la co-existence des espaces privé/public, Agamemnon ne peut choisir qu'un

rôle : devenir roi, c'est tuer sa fille, cessant donc d'être père ; rester le père, c'est, à en croire le personnage, « Roi sans gloire » ( *Ibid* I,1 vers 78 ). À ce propos Apostolidès ( 1985 : 124 ) constate que :

les rôles incompatibles de père et de roi se trouvent alors séparés. Le monarque acquiert un double corps, un corps privé qui fonctionne au niveau d'une existence séparée, privée, dans laquelle il est père ; et un second corps, symbolique, qui fonctionne au niveau de la vie publique où il est roi.

La raison d'État ordonne qu'il sacrifie sa fille. Pour l'armée, Aulide n'est plus un espace familial dont le chef est représenté par un père, mais un espace public qui attend son chef d'armée. Arcas rappelle à Agamemnon :

Tous ces mille vaisseaux, qui chargés de vingt rois,  
N'attendent que les vents pour partir sous vos lois.

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

En Aulide se rassemblent déjà les guerriers grecs qui tiennent d'ailleurs à leur gloire ainsi qu'à l'oracle de Calchas. Ulysse parle donc de la menace publique qui se produirait si Agamemnon ne "s'adaptait" pas à son espace.

Et qui sait ce qu'aux Grecs, frustrés de leur victimes  
Peut permettre un courroux qu'ils croient légitime ?

( *Iphigénie* I,3 vers 293-294 )

Et on constate bien que le public surveille sans cesse le privé. La pression publique est tellement violente qu'Agamemnon s'écrie :

Hélas ! en m'imposant une loi si sévère,  
Grands Dieux, me deviez-vous laissez un cœur de père.

( *Ibid* IV,5 vers 1321-1322 )

Par ailleurs, dans l'espace surveillé par le public, on ne peut agir en tant qu'être privé. Agamemnon rappelle à sa fille qu'il ne s'agit plus de son foyer familial :

Ma fille, je vous vois toujours des mêmes yeux.  
 Mais les temps sont changés, aussi bien que les lieux.  
 ( *Ibid* II,2 vers 555-556 )

Le roi répète cette idée à sa femme :

Vous n'êtes point ici dans le palais d'Atrée.  
 Vous êtes dans un camp...  
 ( *Ibid* III,1 vers 802-803 )

Or tandis que l'espace public exerce une influence sur l'espace privé, les membres de la famille d'Agamemnon ne tiennent qu'au privé : pour Iphigénie et Clytemnestre, Aulide est toujours l'espace familial où Agamemnon représente le père. Iphigénie lui réclame :

N'osez-vous sans rougir être père un moment ?  
 ( *Iphigénie* II,2 vers 560 )

La question est posée une fois de plus par Clytemnestre :

Est-ce être père ? Ah ! toute ma raison  
 Cède à la cruauté de cette trahison.  
 ( *Iphigénie* IV,4 vers 1299-1300 )

Agir selon l'espace public est « cette trahison » alors que céder à l'espace privé, c'est le déshonneur des États. Voilà la véritable tragédie spatiale d'Agamemnon.

La contradiction des rôles déterminés par les espaces nous fait penser aussi à Mithridate. Au palais il est à la fois père et amant. En apprenant l'amour réciproque entre Monime et son fils, Mithridate devient amant jaloux, et désire tuer le fils pour garder son intérêt privé. Mais aux champs de bataille, cet amant est aussi le chef d'armée qui a besoin de la compétence guerrière de son fils. C'est ainsi que la vie de Xipharès constitue une raison d'État qui s'oppose à la volonté personnelle de Mithridate.



D'ailleurs, *Bérénice* et *Phèdre* nous présentent des cas exceptionnels. Tandis que dans d'autres pièces, la raison d'État est une force irrésistible, l'opinion publique dans les deux pièces paraît moins rigide, et plus capricieuse. Dans *Phèdre*, à l'annonce de la mort de Thésée, on ne peut décider qui sera le successeur. La décision politique reste ambiguë et incertaine. Hippolyte dit à Aricie :

Du choix d'un successeur Athènes incertaine

Parle de vous, me nomme, et le fils de la Reine.

( *Phèdre* II,2 vers 485-486 )

Plus l'opinion est incertaine, plus l'intérêt privé est possible. À l'instar de l'impossibilité d'amour de Pyrrhus auquel les Grecs s'opposent, l'amour d'Hippolyte est interdit à cause des « lois sévères » ( *Ibid* I,1 vers 105 ) : Thésée prétend qu'il s'agit d'une raison d'État selon laquelle le mariage avec Aricie est défendu. Quand Thésée est supposé mort, Hippolyte parle « du caprice des lois » ( *Ibid* II,2 vers 492 ), et comme, selon le jeune, « Trézène [lui] obéit » ( *Ibid* II,2 vers 505 ), il profite de la situation pour avouer son amour à la jeune princesse.

On trouve une situation analogue dans *Bérénice*. Certes il est clair que le public est à l'encontre du privé. À côté de l'espace d'amour, il existe l'espace public, celui des « tribuns », des « consuls », du « sénat » et du « peuple » qui fait siège, au nom de la raison d'État ( *Bérénice* IV,8 vers 1241-1244 ). De plus il semble que les cris du peuple arrivent, même s'ils sont filtrés, jusqu'aux cabinets secrets. Et la menace du public devient de plus en plus clair puisque « Les flots toujours nouveaux d'un peuple adorateur » ( *Ibid* I,3 vers 54 ) peuplent les salles du palais d'amour, et laissent à peine aux amants le loisir de s'entretenir. Mais rappelons que l'opinion publique est capricieuse. À en croire Paulin « La cour sera toujours du pati de vos [de Titus] vœux » ( *Ibid* II,2 vers 350 ). À cet intérêt privé, la raison d'État s'oppose donc moins que la décision de Titus lui-même. Chose curieuse : Titus prétend « stabiliser » cette raison d'État, rendant la loi irrévocable puisque l'empereur se rend bien compte que la sévérité du côté public peut stériliser l'amour qu'il ne veut plus.

Ah ! Rome ! Ah ! Bérénice ! Ah ! Prince malheureux !

Pourquoi suis-je empereur ? Pourquoi suis-je amoureux ?

( *Ibid* V,2 vers 1225-1226 )

Et Bérénice doit enfin se soumettre à la raison d'État et retourner à son Orient. C'est ce qui souligne qu'à la fin le public représente un opposant abominable contre le privé. Dans *Phèdre*, le retour de Thésée fait que tout revient en ordre, c'est-à-dire que l'intérêt privé d'Hippolyte est ainsi voué à l'échec. En somme, le domaine public ne reste pas indifférent à la vie des héros :

le monde racinien a (...) une valeur de jugement : il observe le héros et menace sans cesse de le censurer, en sorte que ce héros vit dans la panique du *qu'en dit-on* (...) le monde est pour eux [les personnages] terreur, non valeur élue, il est une sanction diffuse qui les entoure, les frustre (...) ( Barthes, 1963 : 38-39 )

#### le tragique du conflit spatial

Ayant contact à la fois avec l'espace intérieur et l'espace extérieur, les protagonistes se heurtent au conflit spatial dès qu'ils visent un objet de désir dont la valeur est relative : cet objet a des valeurs différentes en fonction de l'espace où il se trouve. En d'autres termes, un intérêt est toujours envisagé différemment par les deux espaces contradictoires, de sorte qu'on peut dire que seuls les murs du palais suffisent à distinguer les valeurs de cet intérêt : les murs du palais, c'est en quelque sorte la frontière de l'idéologie. Par exemple, pour Pyrrhus, la vie d'Andromaque et de son fils est considérée comme le bonheur sentimental mais hors du palais de Pyrrhus ce même objet est autrement conçu, il s'agit d'une menace de l'État qu'il faut éliminer. De même aux yeux de Mithridate, Xipharès est son rival amoureux qui ose s'introduire dans son foyer, mais au delà des murs ce jeune est pour lui le vengeur qui amènera la victoire à l'État. Dans sa sphère familiale, le sacrifice d'Iphigénie transforme sans doute Agamemnon en un père coupable, tandis que dans la sphère politique, ce sacrifice représente le futur honneur d'État. Bref, jamais le privé et le public ne sont compatibles.

Si le tragique est déclenché et que la tragédie est portée au paroxysme, c'est que, chez les personnages principaux, le privé l'emporte sur le public ou la raison

d'État ; les personnages raciniens sont prêts à renoncer aux causes publiques pour leur propre intérêt : on tient plus au rôle de l'espace intérieur qu'à celui de l'espace extérieur. Certes les personnages appartiennent tous à un cadre social bien précis et doivent ainsi s'occuper des affaires publiques. Mais le plus souvent, ils n'hésitent pas à mettre leur pouvoir au service de leur passion : dans son palais privé loin des Grecs, Pyrrhus n'est qu'un soupirant devant la veuve, oubliant ses devoirs non seulement de roi mais aussi d'honnête homme.

Songez-y bien : il faut désormais que mon cœur

S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.

Je n'épargne rien dans ma juste colère :

Le fils me répondra des mépris de la mère.

( *Andromaque* I,4 vers 367-370 )

Il semble que les personnages dans cette pièce ont la même attitude vis-à-vis du conflit privé/public. Oreste, que les Grecs ont député à la cour de Pyrrhus, vient à Buthrot avec un « pompeux appareil » ( *Ibid* I,1 vers 23 ). Mais déjà dans le passé, il n'a considéré son rôle de prince que comme un divertissement qui pût lui permettre d'oublier sa malheureuse passion.

... Je pensais que la guerre et la gloire

De soins plus importants rempliraient ma mémoire.

( *Ibid* I,1 vers 61-62 )

Au jour tragique, dans l'espace d'amour, il ne songe qu'à Hermione :

Heureux, si je pouvais dans l'ardeur qui me presse

Au lieu d'Asryanax lui ravir ma princesse !

( *Ibid* I,1 vers 93-94 )

Quant à la princesse, elle peut se réclamer de son origine, de sa qualité. Cependant ni partie ni honneur ne sauraient prévaloir contre sa passion. Elle ne se reconnaît envers Sparte, la Grèce ou Ménélas aucun devoir. L'épreuve, c'est la raison de l'ordre qu'elle donne à Oreste d'assassiner Pyrrhus : celui-ci doit mourir plutôt par

l'effet de la vengeance de la jalousie qu'à la suite d'un complot politique. « Qu'on l'immole », dit-elle. « à ma haine et non pas à l'État » ( *Ibid* IV,4 vers 1268 ).

Même Andromaque ne protège pas son fils en tant que futur vengeur de l'État mais elle ne voit en lui que l'image de son mari, autrement dit le double Hector : elle le caresse en amoureuse :

C'est Hector, disait-elle en l'embrassant toujours ;  
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace ;  
C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse.

( *Ibid* II,5 vers 652-654 )

Et on a vu que l'espace unique auquel cette veuve tient, ce n'est pas l'État, la renaissance de Troie : elle ne désire qu'une terre privée, une « île déserte » où elle vivait seule avec le double de son mari.

Dans *Britannicus*, Néron se montre aussi un homme de pouvoir qui peut abandonner l'intérêt public d'un temps à l'autre : il ne doit pas obéir à Rome, au contraire c'est cette ville impériale qui lui rend respect :

Britannicus - Rome met-elle au nombre de vos droits  
Tout ce qu'a de cruel l'injustice et la force  
Les emportements, 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 fait du moins : imitez son silence.  
Britannicus - Ainsi Néron commence à ne se plus forcer.  
Néron - (...)  
Il suffit qu'on me craigne.

( *Britannicus* III,8 vers 1046-1053 et vers 1056 )

Pour l'empereur, Rome, cet espace public n'est donc pas à craindre : sa menace ne peut pénétrer son espace privé où il cache des secrets « à ses yeux ».

Dans *Mithridate*, quand les mutins assiègent le palais de Mithridate, le roi décide d'en sortir. Or Mithridate quitte le palais précisément pour « immoler de [s]a main deux fils audacieux » ( *Mithridate* IV,6 vers 1446 ), ce qui est bien de l'ordre privé. C'est pour se venger de l'ingrate Monime non de l'ennemi public. Il dit à la reine :

Tu ne jouiras pas, l'infidèle princesse.

( *Ibid* IV,7 vers 1452 )

Agamemnon, quant à lui, cède enfin à l'intérêt privé, autorisant sa fille à s'évader du camp militaire. L'espace public est trop cruel pour qu'il y soumette la vie de sa fille :

Allez, Madame, allez, prenez soin de sa vie.

Je vous rends votre fille, et je vous la confie.

Loin de ces lieux cruels précipitez ses pas.

( *Ibid* IV,10 vers 1469-1471 )

Par ailleurs, très souvent les héros, égoïstes et passionnels, ne se servent de la politique que comme masque et arsenal d'argument. Roxane, par exemple, n'est, à en croire Bajazet, qu'« une esclave attachée à ses seuls intérêts » ( *Bajazet* II,5 vers 719 )

Elle prend le prétexte politique pour presser le cœur de Bajazet ( *Ibid* II,1 vers 421-430 ). Mais en vérité elle ne pense qu'à sa volonté personnelle et elle abandonne clairement la loi de cité :

Malgré tout mon cœur, si, dans cette journée,

Il ne m'attache à lui par un juste hyménée

S'il ose m'alléguer une odieuse loi ;

(...)

J'abandonne l'ingrat et le laisse rentrer

Dans l'état malheureux d'où je l'ai su tirer.

( *Ibid* I,3 vers 347-319 et vers 323-324 )

Bajazet, pour repousser la main de Roxane, sait aussi alléguer la coutume et la loi de la Turquie :

Soliman jouissant d'une pleine puissance...  
 (...)  
 Songez (...)  
 Au meurtre tout récent du malheureux Osmin...  
 ( *Ibid* III,1 vers 473-488 )

On sait bien que ce refus du prince n'est fait qu'au nom de l'intérêt privé, à cause de son amour pour Atalide, et non pour la raison d'État.

Il en va de même dans *Phèdre*. Est-ce l'affection que Phèdre porte à ses enfants qui la pousse à aborder Hippolyte ? En fait, les affaires publiques ne sont pour elle qu'un prétexte : devant le jeune homme, au lieu de parler de ses enfants, elle ne parle que d'elle-même :

Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux.  
 Je le vois, je lui parle ; et mon cœur. Je m'é gare,  
 Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare.  
 ( *Phèdre* II,5 vers 628-630 )

Cet élan individuel aboutit à l'aveu fatal. Phèdre est dès lors condamnée à mourir comme elle a prévu elle-même : « Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable » ( *Ibid* I,3 vers 242 ).

En somme, le tragique existe dès que les personnages renoncent au problème public au profit de leur intérêt privé : autrement dit dans cette bataille privé/public, c'est le privé qui l'emporte. Et quand ces êtres sont dominés par leurs sens et le cœur affolé, ils ne raisonnent plus : ils ignorent la dignité, leur fierté, leurs scrupules magnifiques. Ils entrent dans la fureur sans bornes, agissent avec les violences les plus déconcertantes, et les brutalités les plus cruelles. Individus illustres, ils deviennent, dans l'espace de vingt quatre heures, des monstres

misérables mais destructeurs qui se laissent entraîner vers la catastrophe non seulement pour eux mais aussi pour les êtres qui leur sont chers.

### 3.2 la divinité/la morale

Le conflit spatial n'est pas seulement sur le plan horizontal. L'homme racinien doit encore subir une tension due à la coexistence verticale de deux univers, à savoir l'univers providentiel d'une part et l'univers terrestre de l'autre.

Pratiquant une certaine religion, les personnages sur la terre ne cessent d'évoquer le Ciel qui représente l'espace de divinité. Certes l'existence des dieux qui peuplent cet univers reste ambiguë : les êtres célestes ne sont, selon Knight ( 1974 : 363 ), « jamais présents corporellement ». Mais leur influence sur terre est évidente : présentes mais invisibles, les divinités hantent constamment l'esprit des personnages. Lucien Goldmann ( 1959 : 374 ) parle de « Dieu caché », restant « derrière les coulisses ». On en parle sans cesse, souvent en tremblant même.

En fait, il s'avère que ce Ciel n'est rien d'autre que les lois morales qui régissent et ordonnent le monde humain. Or, cette morale s'oppose souvent à l'acte de l'homme tragique. Pour parler en terme d'espace, on peut dire que le dilemme de l'espace supérieur et de l'espace inférieur n'en est pas moins problématique. Par là, la dynamique théâtrale de Racine repose d'une part sur la pression dans l'espace inférieur d'une force venue de l'espace supérieur.

*Iphigénie* est un exemple précis qui illustre ce dilemme. Mais avant d'examiner le problème, il nous paraît nécessaire de "désacraliser" les dieux dans cette pièce. Très souvent, les critiques accusent les forces divines d'intervenir *directement* dans les actions des personnages, ce qui cause le tragique : c'est la colère des dieux qui entaîne l'arrêt du vent et, pour que la situation se dénoue, il faut qu'on sacrifie Iphigénie. R. Picard ( 1950 : 666 ), un des accusateurs, nous donne une explication apparemment incontestable ;

Les dieux ici ne sont pas dans la coulisse, ils sont sur la scène, ou du moins leur postérité. Tout s'anime, et le calme de la mer lui-même est en vérité le sommeil de Neptune : « Mais tout dort, et l'armée, et les vents et

Neptune. » Cette métonymie, à un moment où les vents refusent de souffler, exprime à n'en pas douter, une participation qui n'est pas seulement rhétorique.

Malgré la beauté de l'argumentation, la conclusion de Picard ne semble pas résister à l'épreuve. Selon Scherer ( 1982 : 24-25 ), dans cette tragédie, tout suggère, mais en réalité rien n'impose la réalité d'une intervention divine. Le critique explique son point de vue par l'analyse suivante :

Les seuls éléments objectifs sont les suivants : les termes de l'oracle ont été « prononcés par Calchas » ( *Iphigénie* I,1 vers 56 ) et non par une divinité ; après les conflits qu'ils provoquent et qui constituent le contenu de la tragédie, Eriphile se suicide ; immédiatement après ( « A peine son sang coule... » ) ( *Ibid* V,6 vers 1777 ) l'orage éclate, et Racine consacre sept vers ( *Ibid* V,6 vers 1778-1784 ) à détailler des indications météorologiques remarquables moins en elles-mêmes que par leur soudaineté. Ulysse, qui fait ce récit, n'y insiste que pour souligner la possibilité d'une interprétation merveilleuse : les dieux ont répondu, ils ont enfin envoyé les vents nécessaires à la flotte grecque. Coïncidence ou miracle ? Le choix du spectateur reste ouvert. Ulysse ne dit absolument rien qui implique la nécessité d'une action surnaturelle. Il ne mentionne ensuite la croyance à une telle action que comme émanant des milieux populaires, habituellement tenus en piètre estime par la tragédie : seul le « soldat étonné » croit avoir vu Diane intervenir personnellement ( *Ibid* V,6 vers 1785-1786 ). Racine lui laisse la responsabilité de cette assertion.

Le sacrifice relève donc d'une affaire humaine. À notre avis, si la divinité joue un rôle dans cette pièce, c'est que cette force, représentée par le Ciel, constitue un obstacle moral à la volonté des hommes. D'où le conflit spatial supérieur/inférieur. *L'être là* du Ciel cause aux êtres terrestres les peines morales telles que la honte, la culpabilité. Le tragique tombe donc sur Agamemnon qui est tourmenté par l'idée que le Ciel s'apprête à le punir s'il accomplit l'infanticide. La pression morale est tellement forte qu'il s'adresse au Ciel en s'écriant :



Non je ne croirai point, ô Ciel, que ta justice  
 Approuve la fureur de ce noir sacrifice.  
 Tes oracles sans doute ont voulu m'éprouver :  
 Et tu me puniras si j'osais l'achever.

( *Ibid* I,1 vers 121-124 )

Dans *Phèdre*, les personnages qui habitent le palais de Thésée, notamment Phèdre, subissent une pression analogue morale venue de l'espace de divinité. Goldmann ( 1959 : 429 ) nous propose une organisation de l'espace suggérant une certaine tension de la coexistence de deux univers :

Le lieu de la scène est *une place au soleil*, seulement - dans la pièce - le soleil est un dieu, l'ancêtre de Phèdre, la scène est une place sous le regard de Dieu, elle est le monde, l'endroit où vivent les hommes [...]

L'inceste que Phèdre est sur le point de commettre est une grande faute morale. Sous le regard de ces « spectateurs muets », pour emprunter encore les termes à Goldmann ( *Ibid* : 423 ), la reine tremble d'achever ce crime. À l'en croire, le soleil aurait honte de son projet insolite :

Noble et brillant auteur d'une triste famille,  
 Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,  
 Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,  
 Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

( *Phèdre* I,3 vers 169-172 )

D'ailleurs, selon Scherer ( 1982 : 139 ), le soleil occupe une fonction policière : « Dans l'ordre universel, le Soleil exerce une fonction, non de justice, mais de police. Il constate les crimes, mais ne les juge pas. » Il n'y a donc pas de punition concrète de la part du Ciel. Mais seule son existence, c'est-à-dire rien que son *être-là*, peut punir spirituellement les personnages. Le fait que Phèdre prend conscience de *l'être-là* de ce « surveillant universel » ( Scherer, 1982 : 139 ), suffit à provoquer en elle la peine morale, la honte et la culpabilité.

La culpabilité de Phèdre est poussée à l'extrême lorsqu'elle commet ces crimes « inconnus aux enfers » ( *Ibid* IV,6 vers 1284 ). Le trouble moral s'exalte chez elle. Pour la criminelle, hors de ce lieu de crime, c'est-à-dire la terre, les plages, la mer, le ciel, l'enfer, bref tout l'univers, sont peuplés de divinités méchantes qui l'opressent et châtient cruellement ses moindres fautes :

Le ciel, tout l'univers, est plein de mes aïeux.

Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale.

( *Ibid* IV,6 vers 1275-1276 )

Alors que l'espace divin impose la loi morale, dans l'espace inférieur , on a tendance à la transgresser. Malgré l'existence du Soleil, Phèdre commet à la fois l'inceste et l'adultère. Au retour de son mari, elle aggrave son crime en lui cachant la vérité, ce qui causera plus tard la mort d'Hippolyte. Elle se déclare ainsi deux fois « monstre » ( *Ibid* III,1 vers 701-703 ). De même dans *Bajazet*, tout en prenant conscience de l'existence du ciel comme institution morale, Atalide se révèle hypocrite devant Roxane. Un moment, elle se sent coupable :

Le ciel s'est déclaré contre mon artifice.

( *Bajazet* I,4 vers 353 )

Sous d'autres cieux, les êtres tragiques ne sont pas non plus retenus par la morale. Souvent ils évoquent le ciel mais cela n'empêche pas qu'ils commettent les crimes. Dans *Iphigénie*, il est vrai qu'Agamemnon abandonne le sacrifice. Mais avec quelle retardement ! Avant de renoncer à l'infanticide, combien d'hésitation égoïste, de mensonge et de menace ! Et encore malgré le revirement, il est trop tard : aux yeux de sa femme, il est devenu « Aussi barbare époux qu'impitoyable père » qui conçoit sans scrupule « cet ordre inhumain » ( *Iphigénie* IV,4 vers 1313 et vers 1255 ). Là encore, on peut conclure que les personnages tiennent à leur intérêt privé au lieu d'observer la loi morale. Le ciel est là, mais n'est qu'une force opressante dans la mesure où il menace l'âme des criminels qu' aucune morale ne peut retenir.

### 3.3 l'espace de la mort

La mort occupe une place très importante dans le théâtre de Racine. Maulnier ( 1988 : 88 ) note que ce thème est : « la conclusion même du débat tragique, le paiement de l'enjeu dans une partie où les joueurs ne réservent rien d'eux-mêmes. »

À propos du rapport entre la mort et l'espace, *Britannicus* nous présente le cas unique que nous allons ici aborder. C'est la pièce la plus fermée où l'on ne trouve aucun port qui aurait mené à d'autres univers lointains. Racine précise dans la préface : « Il ne s'agit point dans ma tragédie des affaires du dehors. ». Ainsi le meurtre unique dans cette pièce, c'est-à-dire celui de Britannicus, ne peut avoir lieu dans d'autres lieux que dans le palais.

Dans d'autres pièces, l'espace extérieur est là pour représenter un lieu de la mort. Hors du palais tragique, aucune vie n'est assurée, de sorte que pour le héros racinien sortir du Palais, c'est mourir. À l'idée de Barthes selon qui le hors scène est en relation étroite avec la mort ( Barthes, 1963 : 12 ), Dort ( 1967 : 35 ) ajoute que :

Une fois la tragédie engagée, ils [les personnages] ne sauraient recourir à aucune puissance extérieure au palais. Et ces puissances extérieures, quand elles existent, ne sont là que pour les frapper dès qu'ils s'aventurent au dehors, ou comme une menace, à la façon d'un verrou qui fermerait à jamais la scène.

S'il n'écrase pas le corps des malheureux, du moins l'Extérieur détruit leur âme, causant ainsi la mort morale des protagonistes. De ce fait, nous discernons deux types de mort qui se produisent dans l'univers hors du palais, à savoir la mort physique et la mort spirituelle.

#### la mort physique

Nous avons montré les aspects tragiques qui caractérisent le palais racinien. Lieu de souffrance, ce huis clos tourmente sans cesse les habitants. Pourtant cet espace clos est ambigu : il est prison mais il peut être aussi asile ; malgré toute la

douleur qu'il cause, ce n'est que dans le palais que les protagonistes trouvent la sécurité. Les murs du palais, terrifiants certes, servent également à protéger les prisonniers de tout danger du dehors. Il semble qu'Andromaque se rend bien compte du paradoxe du palais de son maître. Elle lui dit en parlant d'Astyanax :

J'ai cru que sa prison deviendrait son asile.

( *Andromaque* III,6 vers 937 )

Par contre, l'espace extérieur que les héros prennent pour leur lieu de fuite, n'est qu'un échafaud qui, situé près de la Prison, attend les condamnés à mort. Si Dort parle des puissances extérieures qui sont là pour frapper les protagonistes, M. Pruner ( 1998 : 57 ) affirme que le caractère dangereux de l'espace extérieur s'explique sans doute par le fait qu'il s'agit d'un lieu de « l'évacuation des actions violentes ». Ainsi, s'il arrive qu'un héros se trouve hors du palais protecteur, celui-ci est supposé être mort. L'absence des personnages de l'espace intérieur fait souvent penser qu'ils risquent leur vie dans l'espace extérieur. Dans *Mithridate*, le roi étant absent du palais, on le croit mort :

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport :

Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort.

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

Dans *Phèdre*, on parle de la vie menacée de Thésée dans l'espace extérieur. Le bruit populaire veut qu'il soit descendu en l'enfer avec Pirithoüs, et Ismène consacre six vers ( *Phèdre* II,1 vers 383-388 ) à rapporter cette version de l'absence du roi. Phèdre en emploie quatre ( *Ibid* II,5 vers 623-626 voir aussi le vers 635 ) à dire qu'il n'en reviendra plus.

Ces hypothèses ne sont pas étonnantes. L'Extérieur n'est pas le lieu où le héros devrait être. Car celui-ci n'a de chance d'éviter la mort qu'en restant dans l'endroit juste, c'est-à-dire le palais. L'erreur sur l'espace est toujours punie, le plus souvent par la mort. Dans *Bajazet*, les protagonistes ne peuvent continuer à mener une vie précaire que s'ils parviennent à rester dans le sérail. Toute sortie est un signe de mort. « Gardez de me laisser sortir » ( *Bajazet* II,1 vers 539 ), dit Roxane à Bajazet. Et quand la reine a posté les muets hors de ce huis clos, elle nous prévient

clairement de la portée des déplacements de Bajazet : « S'il sort, il est mort » ( *Ibid* V,3 vers 1456 ). Le fameux « Sortez » de la sultane ( *Ibid* V,5 vers 1564 ) ne laisse donc aucun doute puisqu'il équivaut à un arrêt de mort.

Un tel arrêt est fréquent dans l'univers racinien. En effet, à l'intérieur de l'espace de sécurité, il suffit au personnage bourreau de chasser sa proie de son palais pour la faire mourir, comme si, « le seul contact de l'air extérieur », pour emprunter les termes à Barthes ( 1963 : 12 ), devait l'écraser ou la foudroyer. Ainsi Acomat impose une punition à un esclave envoyé par le sultan, de la même façon que Roxane. Pour exécuter cet esclave, le vizir n'a qu'à le faire jeter dehors.

Cet esclave n'est plus : un ordre, cher Osmin,  
L'a fait précipiter dans le fond de l'Euxin.

( *Bajazet* I,1 vers 79-80 )

La frontière spatiale entre la vie et la mort est nette. Le « Sortez » de Roxane fait penser en outre au « Sors » de Thésée ( *Phèdre* IV,1 vers 1155 ), qui congédie son fils de son palais. Comme l'arrêt de mort de Roxane, cet exil est en vérité une exécution que Thésée ordonne à Hippolyte. Le fils ayant quitté le lieu, le père pousse des cris :

Misérable, tu cours à ta perte infaillible.

( *Ibid* IV,3 vers 1157 )

Le récit de Théràmène montre que c'est la mer qui est le lieu de la mort d'Hippolyte. Sur la demande de Thésée, le dieu marin envoie un monstre qui provoque la mort de son fils. D'ailleurs, dans cette pièce, la mer constitue un véritable espace de mort. Phèdre, en maudissant Cœnone, n'a évoqué que de façon vague le « supplice » ( *Ibid* IV,6 vers 1320 ) de sa nourrice. La manière dont Cœnone a choisi de mourir, c'est en se noyant. Le texte précise à trois reprises la terreur de la mer. Panope annonce :

Dans la profonde mer Cœnone s'est lancée.

( *Ibid* V,5 vers 1466 )

Puis :

Et les flots pour jamais l'ont ravie à nos yeux.

( *Ibid* V,5 vers 1468 )

Phèdre, au moment de mourir à son tour, rappelle encore qu'Œnone

A cherché dans les flots un supplice trop doux.

( *Ibid* V,6 vers 1632 )

C'est ainsi que Scherer ( 1982 : 210 ) note que dans l'univers racinien, « la mer est une force mauvaise ». Naufrage, absence, errance et périls extrêmes sont, en quelque sorte, sa fonction naturelle.

Non seulement, Œnone a choisi un espace extérieur comme le lieu de suicide, mais Monime aussi, à mourir dans le palais, elle préfère se tuer au temple, à l'autel où elle épouserait Pharnace. Elle annonce ainsi son dessein de s'y suicider.

C'est lui, Seigneur, c'est lui, dont la coupable audace

Veut, la force à la main, m'attacher à son sort

Par un hymen pour moi plus cruel que la mort.

(...)

Au pied du même autel où je suis attendue,

Seigneur, vous me verrez, à moi-même rendue,

Percer ce triste cœur qu'on veut tyranniser,

Et dont jamais encor je n'ai pu disposer.

( *Mithridate* I,2 vers 144-146 et vers 159-162 )

Il en va de même pour Hermione qui, au dire de Pylade, « courait vers le temple, inquiète, égarée » ( *Andromaque* V,5 vers 1606 ). Elle s'y rend, un poignard à la main, pour se frapper et expirer près du corps de son amant.

L'Extérieur constitue donc une zone mortelle pour les personnages. Or il y a cependant certains personnages qui semblent ignorer l'interdiction du franchissement des espaces. Mithridate, par exemple, court hors de son espace vital avec l'intention de punir les fils ingrats. Mais c'est là qu'il a péri. Un autre imprudent

est Pyrrhus : en quittant son palais, il s'approche de son anéantissement. Dans cette pièce, le lieu de la mort est sans doute le temple, cet espace prochain où Pyrrhus va célébrer son mariage avec la veuve d'Hector. Or l'autel nuptial devient autel du sacrifice. À l'autel, Hermione s'imagine à plusieurs reprises portant elle-même à Pyrrhus le coup mortel :

Je m'en vais seule au temple où leur hymen s'apprête.

(...)

Là de mon ennemi je saurai m'approcher.

Je percerai ce cœur que je n'ai pu toucher.

( *Andromaque* IV,3 vers 1241-1244 )

Et encore :

Quel plaisir de venger moi-même mon injure,

De retirer mon bras teint du sang du parjure...

( *Ibid* IV,4 vers 1261-1262 )

Enfin :

Que de cris de douleur le temple retentisse.

De leur hymen fatal troublons l'événement,

Et qu'ils ne soient unis, s'il se peut, qu'un moment.

( *Ibid* V,2 vers 1486-1488 )

À mots couverts, elle menace Pyrrhus de ce dénouement mis en œuvre par Oreste.

Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne ;

Va, cours, mais crains encor d'y trouver Hermione.

( *Ibid* IV,5 vers 1385-1386 )

Pyrrhus ignore pleinement à la fois le danger mortel qui l'attend au temple, et la sécurité qu'assure son palais. Dans ce palais, on ne se déchire qu'en paroles. Le palais et le temple représentent ainsi une dialectique entre vie et mort. Il est curieux

de noter qu'Asryanax, dont le destin hésite pendant toute la pièce entre la vie et la mort, est symboliquement mené, au V<sup>e</sup> acte, dans un lieu neutre ; on le conduit

Dans un fort éloigné du temple et du palais.

( *Ibid* V,2 vers 1456 )

Le temple racinien n'est pas moins inquiétant que la mer. Dans *Iphigénie*, ce lieu sacré sert d'endroit au sacrifice d'Iphigénie. Malgré le revirement à la fin de la pièce, rien n'empêche que le temple demeure l'espace de la mort. Eriphile au lieu de quitter Aulide, se rend vers le temple pour assister au sacrifice de sa sœur ennemie. Or loin d'être une salle de spectacle, le lieu est là où elle, en se connaissant, trouve sa mort. Comme d'autres victimes, Eriphile représente une imprudente qui est punie de son erreur sur l'espace.

L'espace extérieur n'est donc pas un lieu de bonheur ni de fuite effective. La mort y domine toujours, cachée parfois mais jamais absente. Face au palais tragique, l'ailleurs n'est qu'une liberté illusoire. Pyrrhus veut, au temple où il épouse la Troyenne, affirmer l'émancipation vis-à-vis de la dépendance de la Grèce, mais cette émancipation est éphémère, et il doit la payer par sa mort dans le lieu sacré. Eriphile, qui se cherche toujours, découvre son origine de naissance et puis rencontre la fin de sa vie au même endroit. Hippolyte vérifie l'illusion de la liberté à ses dépens : il n'échappe à Phèdre et à la calomnie d'Œnone que pour trouver la mort aux portes de Trézène.

L'univers extérieur est dominé par la mort. Mais il arrive parfois que la mort étende son pouvoir jusqu'à l'espace intérieur. Dans *Andromaque*, nous avons vu que le temple est le lieu de la mort de Pyrrhus et d'Hermione. Or, la mort ne s'arrête pas là. Le meurtre du roi d'Épire détermine un reflux du « peuple assemblé » ( *Andromaque* V,5 vers 1586 ) contre les éléments grecs retranchés dans le palais. Ainsi le palais entre dans la zone d'influence du temple, et l'espace signifie que la mort approche. C'est pourquoi Pylade dit à Oreste :

Il faut partir, seigneur. Sortons de ce palais

Ou bien résolvons-nous de n'en sortir jamais.

( *Ibid* V,5 vers 1583-1584 )



On trouve une approche analogue de la mort de l'extérieur vers l'intérieur dans *Mithidate*. Le roi a été mortellement frappé hors de son palais. Mais il y retourne, traînant son corps mourant pour expirer dans sa sphère familiale.

Après avoir anéanti les malheureux à l'extérieur, dans certaine pièces, la mort continue son travail à l'intérieur même. Dans *Bajazet*, au lieu de se contenter du corps de Bajazet qui finit sa vie hors du sérail, la mort se glisse à l'intérieur de ce palais sacré pour dévorer une autre victime qu'est Atalide. Ce mouvement de la mort de l'extérieur vers l'intérieur est exactement repris dans *Phèdre*. Après avoir chassé du monde la vie innocente d'Hippolyte, la mort, à l'instar d'une mer meurtrière, inonde terriblement le palais pour le débarrasser du corps coupable de Phèdre.

#### la mort spirituelle

L'espace extérieur est ainsi un lieu de mort où les protagonistes ne trouvent aucune protection : hors du palais, la vie court au risque.

Force mauvaise, l'Extérieur tel que la mer et le temple ne cause pas seulement la perte physique des personnages, mais aussi la douleur morale. Le corps qui se traîne dans un univers hors du palais vital, est privé d'âme, devenu ainsi insignifiant. Il s'agit en effet d'un espace de séparation. Quand l'Extérieur ne tue pas il sépare irrémédiablement ceux qui s'aiment. Origine de séparation et de solitude, l'espace extérieur devient pour les amants douloureux un désert affligeant. La séparation spatiale traduit symboliquement la séparation des cœurs. Dans *Bérénice*, la reine étrangère se plaint des mers, cet immense espace maritime qui l'éloignera de son bien aimé.

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

Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?

( *Bérénice* IV,5 vers 1113-1114 )

Pour les protagonistes, cette séparation spatiale est véritablement un fait tragique. Car être séparé de l'objet aimé, c'est ne plus pouvoir lui parler. Mais le langage est, nous l'avons vu, le signe de la vie ( n'oublions pas que dans l'espace du

langage, on ne meurt jamais puisqu'on y parle toujours ). Ne plus parler, c'est pour le héros racinien, un synonyme de mort. Et il s'agit là d'un problème de l'espace. Barthes ( 1963 : 12 ) note que :

d'une manière générale, transporté hors de l'espace tragique, l'homme racinien s'ennuie : il parcourt tout espace réel comme une succession de chaîne ( Oreste, Antiochus, Hippolyte ) : l'ennui est évidemment ici un substitut de la mort : toutes les conduites qui suspendent le langage font cesser la vie.

Donc, dans l'univers racinien, il n'existe pas uniquement la mort physique. Quand les protagonistes s'égarer dans un espace extérieur, dans un autre endroit que leur amour, il manque à ces amoureux errants le plaisir de voir et de parler. Une telle vie devient ainsi insignifiante : il leur reste un corps mais sans âme, ce qui équivaut à la suspension de la vie. Ainsi Oreste, loin d'Herminie, cesse momentanément de vivre, traînant son existence pleine d'ennuis sur les mers qui représentent en quelque sorte, selon l'idée de Barthes, l'espace de sa mort spirituelle. Il rappelle à Pylade :

Tu vis mon désespoir ; et tu m'as vu depuis  
Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.

( *Andromaque* I,1 vers 43-44 )

Si la vie d'Oreste, avant qu'il arrive au palais de Pyrrhus, semble cesser, celle d'Antiochus n'en est pas moins suspendue. Mauron ( 1986 : 116 ) note que chez ces deux personnages, il y a une ressemblance « trait pour trait ». Refusés par les femmes aimées, tous les deux ont cherché la mort pendant des années, dans les combats, sur les mers. Outre dans l'espace maritime, dans d'autres territoires, Oreste cherche à mourir. D'espace en espace, il voyage, obsédé par l'aspiration à la mort. Dans ces voyages, Oreste a « mendié la mort chez des peuples cruels » ( *Ibid* I,2 vers 491 ). Pour cet amour désespéré, tout l'univers, représenté par « partout » relève d'un espace de mort. Il dit à Hermione :

Que j'ai couru partout où ma perte certaine

Dégageait mes serments et finissaient ma peine.

( *Ibid* II,2 vers 489-490 )

Quant à Antiochus, Bérénice lui a imposé « un éternel silence » ( *Bérénice* I,2 vers 24 ). Dès lors avec cette vie silencieuse, il s'exile comme un homme mourant. C'est aux champs de bataille que ce malheureux cherche la mort :

Je me suis tu cinq ans,  
Madame, et vais encor me taire plus longtemps  
De mon heureux rival j'accompagnai les armes :  
J'espérai de verser mon sang après mes larmes.

( *Bérénice* I,4 vers 219-212 )

Dans l'espace extérieur, la vie d'Antiochus a autant d'ennui que celle d'Oreste. Il s'écrie :

Dans l'Orient désert, quel devient mon ennui !

( *Ibid* I,4 vers 234 )

D'ailleurs, si le temple et la mer représentent le plus clairement l'espace où la plupart des héros raciniens trouvent leur perte physique, c'est sans doute l'Orient qui nous offre l'exemple le plus flagrant de l'espace de la mort spirituelle pour les protagonistes de *Bérénice*. En effet, c'est un véritable désert pour les abandonnés. Dans cet espace tragique, tout est baigné de la mélancolie douce-amère de l'amour. Antiochus n'est pas le seul à supporter la solitude dans cet espace désertique, Paulin rappelle à Titus que dans l'histoire César abandonna Cléopâtre,

Seule dans l'Orient la laissa soupirer.

( *Ibid* II,2 vers 390 )

Ainsi le congédiement de Bérénice à l'Orient tel que le conçoit Titus : « Je lui dirai « Partez, et ne me voyez plus » » ( *Ibid* II,2 vers 522 ), n'a aucune différence avec le « Sortez » de Roxane. Il s'agit d'un arrêt de mort : renvoyer Bérénice à l'Orient, c'est la faire périr. En apprenant la décision de Titus, l'héroïne, ne croyant pas Antiochus qui lui en fait part, s'écrie :

Titus m'aime. Titus ne veut point que je meure.

( *Ibid* III,3 vers 911 )

La mort prochaine de Bérénice dans l'espace extérieur est évidente. Elle essaie donc à tout prix de rester dans le palais dont sa vie dépend : au moins elle ne respire que dans ce lieu. Devant l'ingrat, Bérénice demande :

Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez ?

( *Ibid* IV,5 vers 1129 )

Au palais de Titus s'oppose donc l'Orient, où vont se perdre Antiochus et Bérénice, quand ils sortent du lieu vital. Niderst ( 1978 : 27 ) écrit à ce propos :

L'Orient paraît comme « un moindre être » - une sorte de « désert », où les princes échappent à la gloire et au « long banissement » de l'empereur ( v. 764 ). Non pour trouver le bonheur, mais pour parvenir à une sorte de vie qui n'en est pas tout à fait une, puisque la pompe et les regards de l'univers y manqueront.

Il s'agit là d'une insignifiance éternelle de la vie, et le pluriel que Bérénice utilise quand elle parle des mers qui séparent ne fait qu'accentuer la douleur des personnages. Barthes ( 1963 : 93 ) conclut : « c'est toute la tragédie que Titus envoie dans le néant oriental. ». Et Emelina ( 1998 : 306 ) d'ajouter :

L'Orient, qui a été l'ailleurs lointain de la gloire et de l'amour épanoui, n'est plus qu'un désert du cœur, synonyme de mort. Ainsi, ces fractures topographiques et géographiques, ces espaces divisés, correspondent-ils au déchirement des êtres.

Bien qu'il n'y ait aucune mort physique dans *Bérénice*, l'image de cette mort morale n'en est pas moins tragique. Selon Maulnier ( 1988 : 88 et 187 ) :

Ce qui intéresse Racine dans la mort n'est pas le cadavre, mais la victime.

En plus, même si aucune mort physique ne figure à la fin,

un tel dénouement n'est pas le moins cruel de Racine.



En suivant l'idée de Maulnier, nous constatons en outre que si la mort spirituelle n'est pas moins cruelle que la mort physique, celle-là paraît aussi menaçante que celle-ci. Nous avons vu que la mort physique qui domine l'espace extérieur peut s'approcher de l'espace intérieur. Il arrive également que la mort morale, une fois qu'elle s'est produite dans un lieu extérieur, se glisse à l'intérieur du palais pour dévorer encore sa victime. Tel est le cas de *Britannicus*. Il est vrai qu'enfin Junie arrive à se sauver du palais de Néron. Mais son entrée à Vestale signifie qu'elle quitte désormais le monde humain pour rejoindre le monde des dieux. Autrement dit, elle est morte pour l'univers profane. Cette mort, bien qu'ayant une valeur symbolique, s'étend au palais où se trouve Néron. Après avoir dominé Junie, la mort spirituelle attaque l'empereur dans son foyer même. Albine rapporte que :

Pour accabler César d'un éternel ennui,

Madame, sans mourir, elle [Junie] est morte pour lui.

( *Britannicus* V,8 vers 1721-1722 )

L'Extérieur est donc là où règne la Mort. Dans son univers funèbre, une fois qu'une victime y est tombée, cette force destructrice va en conquérir aussi bien le corps que l'âme. Et c'est vraiment une mort conquérante. De son propre espace, elle s'empare au fur et à mesure de l'autre territoire pour y chercher encore ses victimes.

Dans ce chapitre, nous avons étudié le fonctionnement de l'espace extérieur. C'est le prolongement de l'espace intérieur, composé de l'espace public ( la ville ), l'espace religieux ( le temple ), l'espace naturel ( la forêt, la mer ). Tous ces lieux s'ouvrent sur des actions de toute sorte : de l'exploit glorificateur à l'incident tragique. Ces événements qui ont lieu dans l'espace extérieur sont rapportés à l'intérieur du palais, ce qui permet curieusement à cet espace intérieur de se mettre en branle.

En outre, l'espace extérieur apparaît comme un espace d'évasion dans l'esprit des protagonistes qui, enfermés, subissent une douleur inconsolable dans leur palais-piège. Mais il ne s'agit point d'une terre salutaire. Au contraire cet espace constitue une force mauvaise qui comble le malheur des prisonniers : l'espace public, avec la loi collective, n'est là que pour s'opposer à l'intérêt personnel des individus cloués dans leur sphère privée ; l'espace providentiel, au lieu de soulager le moral des malheureux, ne se présente que comme une punition impitoyable contre la moindre culpabilité des êtres terrestres. Enfin, en tant qu'espace d'action, non de langage qui est le signe de la vie, l'extérieur est en fait l'espace de la mort. Par mégarde ou non, si le héros sort, s'échappe du palais, il deviendra la victime de cette zone mortelle qui dévore sinon son corps, du moins son âme.

Donc dans l'univers racinien, l'espace extérieur n'est en vérité que le complice de l'espace intérieur : alors que l'un tourmente progressivement les habitants et les pousse enfin vers l'autre, cet autre n'est là que pour les frapper et les débarrasser de l'univers tragique.

