Coulisses
Revue de théâtre

6 | Printemps 1992
Varia

Britannicus aujourd'hui ou le malentendu d'une double distance

Gisèle G. Holtzer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/1985>

DOI : 10.4000/coulisses.1985

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 1992

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Gisèle G. Holtzer, « *Britannicus* aujourd'hui ou le malentendu d'une double distance », *Coulisses* [En ligne], 6 | Printemps 1992, mis en ligne le 15 mars 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/1985> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.1985>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Coulisses

Britannicus aujourd'hui ou le malentendu d'une double distance

Gisèle G. Holtzer

Les réflexions qui suivent trouvent leur origine dans ces lignes de Roland Barthes : « Je ne sais s'il est possible de jouer Racine aujourd'hui. Peut-être, sur scène, ce théâtre est-il aux trois quart mort ». Que les pièces de Racine, comme celles de Corneille d'ailleurs, soient de plus en plus étrangères au spectateur (quand il accepte de l'être) de cette fin de siècle relève de l'évidence. Entre la tragédie classique et nous, une double distance, de nature culturelle, s'est installée : l'une faite de la dimension historique – l'Histoire antique, si présente dans *Britannicus*, fait de moins en moins partie de notre bagage culturel – l'autre due au langage, coulé dans cette forme ancienne qu'est l'alexandrin.

La distance de l'Histoire

- 1 Avec *Britannicus*, Racine emprunte à l'histoire romaine du 1^{er} siècle après J.C. L'auteur affirme avec une admirative reconnaissance tout ce qu'il doit à Tacite, source presque unique de sa pièce :

J'avais copié mes personnages d'après le plus grand peintre de l'antiquité, je veux dire d'après Tacite. Et j'étais alors si rempli de la lecture de cet excellent historien, qu'il n'y a presque pas un trait éclatant dans ma tragédie dont il ne m'ait donné l'idée.

(Préface de 1676)

- 2 Il faut observer qu'à l'inverse de nos points de vue actuels sur la création littéraire, imiter, copier sont alors des formes répandues de composition : s'inspirer des Anciens est pour l'auteur de tragédie un gage d'excellence, une nécessaire pratique pour prétendre à la dignité littéraire. Les grands hommes de l'Antiquité sont en effet, aux yeux de Racine et de ses contemporains, les juges les plus autorisés de la valeur de l'œuvre produite ainsi qu'il le réaffirme dans la préface de 1670 :

Nous devons sans cesse nous demander : « Que diraient Homère et Virgile s'ils lisaient ces vers ? que dirait Sophocle s'il voyait représenter cette scène ?

- 3 L'intrigue de *Britannicus* met en présence quatre personnages principaux qui ont entre eux des liens de parenté étroits et complexes. Comprendre l'enjeu politique de la pièce nécessite de saisir l'enchevêtrement de ces liens et surtout de les resituer dans le cadre de la dynastie par rapport à la branche maîtresse que constituent l'empereur et sa descendance. La généalogie est dans la pièce de Racine un cinquième actant de nature textuelle, présent par les références aux glorieuses figures d'Auguste, de Germanicus et à celles plus sombres des tyrans comme Caïus (Caligula), tous éléments constitutifs de la lignée impériale julio-claudienne. Le point capital est la position du personnage dans l'arbre généalogique, son degré d'éloignement/proximité par rapport à la descendance directe d'Auguste. Or, les grandes lignées aristocratiques romaines, par l'effet des mariages (et remariages) entre branches proches et par le système de l'adoption, forment un réseau parental compact aux fils entremêlés. Germanicus, père d'Agrippine, est à la fois le neveu et le fils adoptif de l'empereur Tibère, adoption qui fait de lui le frère de Claude, futur époux d'Agrippine ! Néron est le fils de Gnaeus Domitius Ahenobarbus – lui-même apparenté aux Julio-Claudiens – et fils adoptif de Claude dont Britannicus est l'héritier direct. La « triste Octavie », fille de Claude, est la sœur de Britannicus et l'épouse de Néron. Agrippine représente à elle seule un noyau de liens particulièrement complexe. Dès le début de la pièce, elle proclame avec orgueil sa prestigieuse appartenance à la famille impériale : « Moi, fille, femme, sœur et mère de vos maîtres » (I, 2).
- 4 Elle est en effet la fille de Germanicus frère de l'empereur, la femme de Claude, la sœur de Caligula qui succéda à Tibère, la mère de Néron le nouveau César.
- 5 A l'époque des Julio-Claudiens, le principe héréditaire fonctionne de fait, non de droit, aussi être un descendant des Césars, c'est être en position de revendiquer la succession de l'empereur. Avoir un lien de parenté le plus serré possible avec la branche légitime est impératif pour qui a l'ambition de régner. Telle est la stratégie qu'Agrippine applique avec ténacité, supprimant les obstacles (exil, meurtres, mensonges), tissant des alliances (son propre mariage avec l'empereur Claude, celui d'Octavie et de Néron). Cette marche inflexible et féroce vers le pouvoir, Agrippine la rappelle à Néron pour le forcer à la reconnaissance :

Vous régnerez. Vous savez combien votre naissance
Entre l'Empire et vous avait mis de distance.
Les droits de mes aïeux que Rome a consacrés
Étaient même sans moi d'inutiles degrés

(IV, 2)
- 6 Le rival le plus dangereux de Néron est Britannicus, propre fils de Claude, et à ce titre incarnation de la légitimité impériale. Il sera empoisonné en février 55. Avec lui s'éteint nous dit Tacite « le dernier représentant du sang des Claudius » (*Annales*, XIII, 17, 3). Dans l'édit qui fit suite aux funérailles de Britannicus, Néron rappelle qu'il est à présent le « dernier survivant d'une famille née pour le rang suprême » (*Annales*, XIII, 17, 5). La dynastie donne existence au sujet car isolé, détaché de la famille, il n'est rien. Il ne tient son pouvoir, son droit, que de ses ancêtres. D'où les fréquentes références aux réseaux de filiation qui affirment l'appartenance à la famille, au clan et qui légitiment le droit du descendant. La dynastie, à l'époque des Julio-Claudiens comme en d'autres temps, n'est pas assurée par le jeu mécanique des successions naturelles ; elle est construite sur des stratégies d'accès au pouvoir où le lien affirmé avec l'empereur est capital. En ce sens, appeler Néron du nom de son père, Domitius – comme le fait Britannicus (III, 8)

– c'est souligner son rapport indirect à la famille impériale et dénier son droit à la succession de Claude.

- 7 On peut lire *Britannicus* comme un violent conflit d'ambition entre Néron et Agrippine. On peut en faire une lecture plus forte en mettant en perspective la dimension dynastique qui forme un arrière-plan crépusculaire avec en ligne de fuite le lointain souvenir de la brillante époque augustéenne. On est au moment de la pleine décadence de l'Empire d'Auguste dont Néron sera le dernier représentant. La déliquescence de Rome est sensible avec l'arrivée au pouvoir des affranchis, tel Pallas, qui fut ministre des finances de Claude et qui est le pilier du clan d'Agrippine, avec les multiples intrigues et complots de palais, avec la cohorte de courtisans et de délateurs. C'est la dégénérescence d'une grande dynastie qui est évoquée et cette ligne interprétative explique la référence aux *Damnés* de Visconti qui inspira en oblique la mise en scène que J.-P. Miquel fit de *Britannicus* en 1978.

Repères chronologiques

27 av. J.-C.	Début de la dynastie des Julio-Claudiens avec le principat d'Auguste.
14 ap. J.-C.	
14 - 37	Tibère, gendre d'Auguste, lui succède.
37 - 41	Le fils de Germanicus, Caïus (surnommé Caligula), accède au pouvoir. Caïus est le frère d'Agrippine. Il sera assassiné en 41.
15 déc. 37	Naissance à Actium de Lucius Domitius Ahenobarbus, le futur Néron.
40	Naissance d'Octavie, fille de Claude et de Messaline.
41 - 54	Avènement de Claude, frère de Germanicus.
12 fév. 41	Naissance de Britannicus, fils de Claude et de Messaline.
48	Claude fait tuer sa première épouse, Messaline.
49	Claude épouse Agrippine. Le jour même du mariage, Silanus, fiancé d'Octavie, se donne la mort. Agrippine engage Sénèque comme maître de grammaire et de rhétorique pour son fils.
25 fév. 50	Lucius devient le fils adoptif de Claude sous le nom de Tiberius Claudius Nero. Il régnera plus tard sous le nom de Nero Claudius.
53	Néron épouse Octavie, sa soeur par adoption et sa parente de sang. Il a 16 ans, Octavie en a 12.
54	Mort de Claude probablement empoisonné par Agrippine. Avènement de Néron (54-68).
	Agrippine fait périr Narcisse, un affranchi qui s'oppose à ses vues.
55	Agrippine, se sentant mise à l'écart, songe à s'allier avec Britannicus et ses partisans. Pallas, principal soutien de l'impératrice, est écarté du pouvoir par Néron qui fait ensuite empoisonner Britannicus, âgé de 14 ans. Selon la version officielle, Britannicus serait mort d'une crise d'épilepsie.
59	Néron fait éliminer sa mère Agrippine. Le matricide est officiellement transformé en suicide.
62	Octavie, exilée, est tuée sur ordre de Néron.
65	Sénèque est contraint au suicide à la suite de la conjuration de Pison.
68	Abandonné par le sénat et les prétoriens, trahi par ses courtisans et ses conseillers, Néron se donne la mort.

- 8 Que reste-t-il de cette lointaine Histoire dans la mémoire des spectateurs d'aujourd'hui ? Néron est dans notre imaginaire le monstre sanguinaire, le joueur de lyre devant Rome incendié, dont maints films « péplums » ont bâti la légende. Agrippine, Britannicus, Burrhus forment un monde d'ombres oubliées. Le flou des connaissances historiques sur un passé que seuls fréquentent encore les férus d'histoire romaine et les connaisseurs par profession rend certains passages opaques aux spectateurs de cette fin de XX^{ème} siècle et fait sans doute de la magnifique tirade où Agrippine fait le récit de son irrésistible ascension (IV, 2) un grand moment d'ennui.
- 9 Il n'en était pas de même pour les spectateurs du XVII^{ème} siècle. Il n'existe alors aucune distance culturelle entre le public mondain et les faits historiques relatés dans les tragédies. L'histoire jouit d'un grand prestige et Tacite fait partie des lectures de la

société cultivée. Racine ne l'ignore pas qui renvoie le lecteur « à cet auteur, qui aussi bien est entre les mains de tout le monde » (Préface de 1676). C'est un savoir partagé qui relie spectateur et auteur ainsi qu'un contrat de vérité car la tragédie est un morceau d'histoire qui doit être rejouée sur scène dans le respect de l'exactitude des faits. C'est ce qui explique les incessants plaidoyers justificatifs de Racine dans ses préfaces, démontrant à grands renforts de citations latines sa fidélité à l'histoire ou expliquant les quelques écarts pris avec la tradition. Ainsi que l'observe J.-M. Apostolidès, le spectateur du XVII^{ème} siècle ne va pas voir une tragédie pour découvrir mais pour reconnaître :

C'est moins un drame nouveau qu'on vient chercher que la récitation d'une histoire connue (...). Le drame est su d'avance, ainsi que son inéluctable dénouement, puisque la plupart des sujets de tragédie proviennent du fonds mythologique de l'Antiquité.

- 10 L'histoire romaine fait par ailleurs partie d'une culture vivante dans le sens où elle est la source de l'un des grands mythes historiques du siècle de Louis XIV, qui identifie la monarchie des Bourbons à la gloire des Césars. La figure de l'empereur Auguste, dont Suétone nous dit que lorsqu'il regardait quelqu'un « c'était le flatter que de baisser les yeux comme devant le soleil », est le symbole de la puissance de l'empire dont Louis XIV se veut l'héritier. Le mythe de l'Imperium romanum est présent dans l'environnement monarchique par de multiples signes : arcs de triomphe, tableaux allégoriques représentant les dieux de la Rome antique, bustes de l'Imperator, statues de Versailles, etc. Aussi le spectateur qui assiste à une tragédie inspirée par l'histoire romaine, en adhérant au mythe monarchique, retrouve le passé et lit le présent. « Il ne saurait y avoir de distance autre que temporelle entre la Rome des Césars et le Paris des Bourbons, poursuit Apostolidès ; l'une et l'autre sont les figures parallèles de deux cercles historiques successifs ; le cycle postérieur ne prend pas modèle sur l'antérieur, il en est la répétition décalée ». La culture latine dans laquelle baigne l'honnête homme du XVII^{ème} siècle lui fournit les clefs d'un univers spectral toujours relié, par la personne royale, à son actualité.

La distance de la forme : l'alexandrin

- 11 L'histoire de l'alexandrin débute au XII^{ème} siècle pour s'achever en tant qu'écriture poétique à la fin du XIX^{ème} et en tant qu'écriture dramatique avec Rostand (pièces historiques). Comme l'étymologie le rappelle, le mot « alexandrin » est lié au personnage d'Alexandre le Grand, roi de Macédoine, dont la vie légendaire a fourni la trame de nombreux récits fabuleux transmis au fil des siècles par la tradition orale et par les écrits de la poésie héroïque. Alexandre – devenu l'un des quatre rois du jeu de cartes – fait partie de l'imaginaire médiéval, célébré en France dans divers récits en vers : le *Poème d'Alexandre* écrit en décasyllabes, le *Roman d'Alexandre* qui inaugure le vers de douze pieds, appelé plus tard pour cette raison même « alexandrin ». Le mot « roman » utilisé dans le titre des œuvres ne doit pas faire illusion. Le terme désigne au Moyen Age, comme le rappelle Paul Zumthor, des formes poétiques narratives « à la jonction de l'oralité et de l'écriture ». Ces écrits ont en effet une double relation à la voix. Ils trouvent leur origine dans une littérature orale extrêmement vivante ; les contes et récits dont s'inspirent les « romanciers » se racontent de vive voix dans les Cours princières et les châteaux. De plus, le mode de réception naturel des textes écrits est la lecture à haute voix faite devant un auditoire. L'oralisation est ainsi le procédé de

transmission des textes. Ce lien entre la voix et l'écriture, entre la parole et l'écoute fait que le texte en vers est porteur de marques fortes d'oralité : formes rythmiques, jeux de sonorités où s'inscrit la voix du poète et son projet d'effets sur la perception auditive du public.

- 12 Du XII^{ème} au XVII^{ème} siècle, l'écriture s'est autonomisée mais l'histoire du vers, qui à partir du XVI^{ème} se confond presque avec celle de l'alexandrin triomphant, atteste la permanence d'un rapport étroit avec l'oral. Devenu expression légitime de la dramaturgie, l'alexandrin est au siècle de Louis XIV la manière de parler obligée de la scène tragique. Et ce qu'il importe de souligner, c'est la relation de familiarité que le public entretient avec le vers de la tragédie intégré tant dans ses pratiques culturelles que dans son paysage sonore. A cette époque, l'écriture n'est en rien le privilège des gens de lettres. Ecrire fait partie des activités naturelles des personnes cultivées – qui forment le public premier du théâtre tragique. Les échanges sociaux se nourrissent de conversations et d'écrits ordinaires (lettres, billets) mais aussi de poèmes, nouvelles, commentaires critiques lus publiquement. Il n'existe pas de coupure entre communication orale et scripturale, la circulation des discours jouant sur un incessant va-et-vient entre oral et écrit. La mode des lectures se répand : Racine débutant lit en avant-représentation *Alexandre* à l'Hôtel de Nevers et Corneille son *Polyeucte* à l'Hôtel de Rambouillet. Ce qu'il faut garder en mémoire, c'est qu'au XVII^{ème} siècle, période culturelle encore fortement ancrée dans la communication orale, l'écoute – et l'écoute tournée vers les sonorités, la beauté de la langue – est une modalité essentielle du plaisir esthétique. Dans cette perspective, l'alexandrin est une structure vivante, reconnue et attendue que le public aime à entendre et particulièrement dans les grandes masses de discours que sont les tirades. L'art de bien discourir est dans la tragédie le premier principe. Pour l'abbé d'Aubignac, qui expose les canons esthétiques du temps, la beauté d'une pièce réside moins dans l'intrigue que dans le discours : « toute la Tragédie, dans la Représentation ne consiste qu'en Discours ». L'alexandrin, forme supérieure de l'expression dramatique, est le majestueux support de l'éloquence, des mouvements de l'esprit et du cœur, des récits d'événements.
- 13 On connaît la définition teintée d'irrespect que Rimbaud, grand initiateur de la destruction de l'alexandrin, donnait du mètre classique. Sa formule « tringle à douze anneaux » est une dénonciation de la rigidité contraignante du cadre métrique et de la dérisoire comptabilité qu'il recouvre. Douze syllabes en succession ne suffisent évidemment pas à constituer un alexandrin. Dans sa version classique, c'est un mètre qui possède une forte structuration interne, la plus connue étant l'organisation par la césure en deux segments rythmiques symétriques : deux fois six – double réminiscence du nombre symbolique de la création universelle représentée par l'étoile à six branches. L'alexandrin, parole tragique, est construit sur des configurations rythmiques, des répétitions de sonorités, des systèmes d'accentuations basés sur l'équilibre et la symétrie qui lui confèrent sa musicalité propre. L'alexandrin chante tout seul, secrète sa musique par la seule mélodie du texte. D'où dans la pratique théâtrale une oscillation entre deux tendances opposées qui, selon les époques, occupent la scène : la musicalisation qui pousse à la diction chantée, la prosaïsation qui vise un rapprochement avec le parler « naturel ».
- 14 Au XVII^{ème} siècle, le goût pour le cérémonial, les récitatifs d'opéra, jouent en faveur d'un art déclamatoire proche du chant et de la production d'effets vocaux destinés à toucher le public :

La voix s'enflait, montait jusqu'à la césure pour décroître sur le second hémistiche. L'art du tragédien consistait, semble-t-il, à introduire dans cette structure rythmique des inflexions expressives, des effets surprenants qui en brisaient la monotonie potentielle – syllabes accentuées, ou étirées, silences appuyés, finales dites sur le souffle, etc.

(J.-J. Roubine)

15 La déclamation tragique, sorte de mélopée chantante, est pourrait-on dire la manière naturelle de parler des Grands qui se distinguent ainsi des gens ordinaires.

16 Pour revenir à l'époque contemporaine, c'est résolument contre le courant privilégiant la prosaïsation qu'Antoine Vitez choisit en 1975 de monter Phèdre sur le versant du chant : « Contre le naturel on chantait le texte ». Prosaïser l'alexandrin est selon lui une absurdité. L'effet de naturel ne peut naître de la transgression de ce qui est l'essence même de l'alexandrin – sa structure rythmique – et ne peut s'opérer sur la négation du mètre classique. C'est au contraire dans l'alexandrin que réside le naturel, des passages entiers étant chez Racine exprimés dans une langue d'une grande simplicité en contraste avec d'autres morceaux d'une écriture plus distante. En nivelant ces différences, on annule du même coup les effets de naturel. Aussi n'est-il pas question pour Vitez de contourner l'alexandrin :

Mon souci, au moment où j'ai monté Phèdre, était de lutter contre le faux naturel petit-bourgeois, contre la prosaïsation. D'exalter l'idée d'un théâtre en alexandrins. D'un théâtre qui s'exprime selon un code aussi dur, aussi extrême, que le code du théâtre Nô.

17 Si l'alexandrin est tendu vers la musicalité et pose la redoutable question de la diction, il est également mode d'expression du personnage et met en jeu l'interprétation. Le comédien affronte ici le problème de la caractérisation vocale ou, pour le dire plus justement, affronte le délicat problème de l'articulation (au double sens du terme) de la musique du vers et de la voix du personnage dans toutes ses valeurs expressives. La répartition des pauses et des silences, les variations d'intensité et de débit de la parole, les inflexions vocales sont autant de signes manifestant vocalement émotions et attitudes du personnage qui s'ajoutent à la propre musique de l'alexandrin. Comment concilier ces deux exigences ? Jean-Marie Villégier donne son point de vue sur le sujet :

Il me semble essentiel que le comédien se sache sur un fil tendu avec un balancier en main et que les deux boules qui se trouvent à chaque extrémité du balancier soit strictement en équilibre et ceci à tout instant (...), que le comédien veille à ne verser ni du côté de la pure musique ni du côté de la pure impulsion d'identification au personnage dans une méconnaissance de la forme.

18 Dire l'alexandrin aujourd'hui, c'est selon Villégier témoigner d'une forme et d'une pensée, beaucoup plus que s'identifier au personnage que l'on interprète. Cela veut dire pour l'acteur « vivre dans la tension entre une musique et un sens, entre un cadre métrique et une pensée qui se construit dans une phrase élaborée dont le rapport est à la fois amoureux et conflictuel avec ce cadre métrique ». Pour Jacques Lassalle, il faut faire que le texte « se parle », que le comédien ne soit pour le texte qu'une « bouche de profération » évitant l'écran du pompeux, du solennel.

19 Forme disparue de la poésie contemporaine, elle-même devenue genre confidentiel, absente de l'écriture dramatique moderne, l'alexandrin est une sorte de « grand fantôme », un vestige aux contours flous, aux accents perdus, frappé d'un double indice de distance : temporelle (il témoigne d'un passé lointain), culturelle (il appartient à la

culture cultivée dans ce qu'elle a de plus élevé). Dans ce contexte, la multiplication des mises en scène faisant appel au théâtre classique interroge l'observateur. Pour certains professionnels du théâtre, mettre en scène les classiques relève d'une nécessité : face au relâchement de la langue actuelle, à la fuite vers des sonorités étrangères, il apparaîtrait essentiel de retrouver le contact avec une forme riche et complexe, avec une langue soutenue par des structures rythmiques – de renouer avec « l'opulence de la langue » comme le dit Jacques Lassalle. Il reste que l'alexandrin, par le code qu'il impose, est une violence faite à l'acteur ainsi qu'au spectateur qui éprouve le sentiment aigu de l'écart vécu parfois comme agression verbale et sonore. C'est paradoxalement cette étrangeté même, cette singularité qui peuvent nous relier à l'alexandrin comme plaisir de dire et plaisir d'entendre, dans un théâtre qui s'adresse à l'oreille. « La tragédie, fondée sur le langage, écrit J.-P. Miquel, est portée naturellement à cette fonction culturelle première, de la bouche à l'oreille ». Ainsi le théâtre retrouverait sa fonction essentielle qui est « besoin d'une culture orale où le langage est roi ».

Les citations de Jacques Lassalle et de Jean-Marie Villégier sont extraites d'un cycle sur l'alexandrin diffusé sur France-Culture, du 20 au 24 avril 1992.

BIBLIOGRAPHIE

APOSTOLIDES Jean-Marie, *Le Roi-Machine, spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Ed. de Minuit, 1981.

APOSTOLIDES Jean-Marie, *Le prince sacrifié, théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

AUBIGNAC (abbé d'), *Pratique du théâtre*, Faculté des Lettres d'Alger, Jules Carbonel éditeur, 1927.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Ed. du Seuil, 1963.

CARRINGTON LANCASTER Henry, *Le mémoire de Mahelot, Laurent et autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Ed. Champion, 1920.

MIQUEL Jean-Pierre, *Sur la tragédie, notes pour un acteur*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988.

ROUBINE Jean-Jacques, « L'exhibition et l'incarnation », in *Le théâtre en France*, tome 1, sous la direction de J. de Jomaron, Paris, A. Colin, 1988.

VITEZ Antoine, « A l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement », in *Langue Française* n° 56, décembre 1982, Larousse.

ZUMTHOR Paul, *La lettre et la voix, de la "littérature" médiévale*, Paris, Ed. du Seuil, 1987.