Couliesses
Revue de théâtre

44 | Printemps 2012
Le Hors-scène

Sur les espaces raciniens : tragique et envers du tragique selon Roland Barthes

Le cas Bajazet

Lise Forment

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/couliesses/448>

DOI : 10.4000/couliesses.448

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 31-46

ISBN : 978-2-84867-425-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Lise Forment, « Sur les espaces raciniens : tragique et envers du tragique selon Roland Barthes », *Couliesses* [En ligne], 44 | Printemps 2012, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/couliesses/448> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/couliesses.448>

Tous droits réservés

Sur les espaces raciniens : tragique et envers du tragique selon Roland Barthes. Le cas *Bajazet*

LISE FORMENT
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

Du huis clos tragique chez Racine, on peut donner une explication exclusivement historique et matérielle. C'est ce que fait Alfred de Musset dans « De la tragédie », ironisant sur la « foule des petits-mâîtres » qui envahissaient l'espace scénique dans les années 1670 :

Triste vanité des choses humaines ! quoi ! ces belles théories de Racine, ces pompeuses pensées si élégamment vêtues, ces préfaces si concises, si nobles, ce doux système, si tendre et si passionné, tout cela aurait eu pour cause véritable les embarras d'un espace de dix pieds et les banquettes de l'avant-scène ? Serait-il possible que tant de confidents n'eussent fait de si harmonieux récits, que tant de princes amoureux n'eussent si bien parlé que pour remplir la scène sans trop remuer, de peur d'accrocher en passant les jambes de messieurs les marquis ?

Par la suite, l'éviction des « banquettes de la scène » aurait fait apparaître « de grands péristyles » en lieu et place de l'espace confiné originel :

Voilà pourquoi nous nous apercevons que l'action languit, et nous nous étonnons que toutes les portes étant ouvertes, tout le palais désert, personne n'entre, n'agisse, ne ranime la pièce¹.

Ces considérations matérielles, grâce auxquelles Musset tourne en dérision la figure tutélaire de la littérature classique, ont pu également fonder certaines

1. Alfred de Musset, « De la tragédie », dans *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Charpentier, 1867, p. 83-84. Texte disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27996d/f88.image.r=.langFR> (consulté le 26 septembre 2011).

réflexions dramaturgiques, moins partisans et plus savantes, sur « la “ fabrique ” de la tragédie racinienne ». C'est le cas, par exemple, d'une étude de Pierre Voltz, à qui j'emprunte cette dernière formule. Dans « *Bérénice*, *Bajazet*, *Athalie* : réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », Pierre Voltz explique qu'au XVII^e siècle, l'occupation de l'avant-scène par les spectateurs avait pour conséquence de rompre la continuité « réaliste » entre scène et hors-scène, et déterminait ainsi le recours à une série de procédés, employés dans la dramaturgie classique pour résoudre ce « hiatus »².

Une telle attention aux réalités et nécessités des représentations théâtrales du XVII^e siècle est assurément bien éloignée du propos de Roland Barthes, lorsqu'il analyse la « structure » du héros racinien. Barthes pourrait sans doute être accusé d'extraire – ou d'abstraire – les tragédies de Racine des conditions concrètes de leur mise en scène. Sans rappeler tout le détail de ses développements, on peut résumer, très succinctement, l'intention et l'ambition critiques qui motivent l'écriture de la première partie de *Sur Racine* – celle que Barthes a intitulée « L'Homme racinien » et qui déclenchera la querelle avec Raymond Picard. Barthes, dans l'avant-propos du texte, décrit sa démarche critique et en souligne le caractère expérimental : il propose d'appliquer le structuralisme de l'anthropologie lévi-straussienne au théâtre de Racine. Il tente d'étudier le jeu des relations observables entre les différents « personnages » tragiques, renvoyés à des figures ou à des fonctions, et veut ainsi écarter les interprétations psychologisantes ou historicisantes qui rattachent toujours l'œuvre de Racine à un ailleurs, à une extériorité qui n'est pas de l'ordre de la littérature :

C'est une analyse volontairement close : je me suis placé dans le monde tragique de Racine et j'ai tenté d'en décrire la population (que l'on pourrait facilement abstraire sous le concept d'*Homo raciniannus*), sans aucune référence à une source de ce monde (issue, par exemple, de l'histoire ou de la biographie)³.

De l'ensemble des tragédies raciniennes, Roland Barthes parvient à dégager une « relation fondamentale », qu'il résume sous la forme d'une équation devenue fameuse : A a tout pouvoir sur B – A aime B, qui ne l'aime pas. Les personnages raciniens, coupés de tout substrat psychologique, sont, d'après Barthes, toujours pris dans cette même figure relationnelle, qui associe une frustration

-
2. Voir Pierre Voltz, « *Bérénice*, *Bajazet*, *Athalie* : réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », dans *Racine : la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*, éd. Pierre Ronzeaud, Université de Provence, 1986, p. 51-75.
 3. Roland Barthes, *Sur Racine*, dans *Œuvres complètes*, t. II, 1962-1967, éd. Éric Marty, Seuil, 2002, p. 53. Toutes les références à *Sur Racine* renvoient à cette édition ; nous nous contenterons désormais de préciser entre parenthèses et dans le corps de l'étude le numéro de la page citée. Au passage, on voit ici que l'entreprise critique menée par Barthes relève bien d'une abstraction consciente et volontaire : il est donc assez vain de lui reprocher son inattention au contexte historique, aux conditions concrètes des représentations, etc.

amoureuse (un « Éros-événement » non partagé) à l'exercice d'un pouvoir. C'est dans cette perspective structuraliste que Barthes analyse les différents espaces raciniens et qu'il propose une interprétation stimulante de l'unité de lieu chez Racine.

Bien que ses commentaires soient décontextualisés et facilement condamnables comme anachroniques, Barthes fait apparaître les spécificités des tragédies raciniennes, au-delà des caractéristiques propres à la dramaturgie classique. Plus précisément, les premières lignes de *Sur Racine* ouvrent la possibilité de considérer les usages de la scène et du hors-scène chez Racine, en dépassant la dramaturgie classique qui ne pense qu'en termes de *lieux* et de régularité. En effet, les analyses de Barthes se déploient plutôt en termes d'*espaces*, scénique et dramatique, et permettent, par là même, de donner une signification au respect par Racine de la règle d'unité de lieu. Barthes prend le risque de l'interprétation, alors qu'une même tentation tautologique semble caractériser la définition du hors-scène au théâtre et l'étude de l'unité de lieu dans les tragédies classiques : de même que l'on ne dit rien (ou presque rien) du hors-scène quand on le définit par « ce qui n'est pas la scène », de même, on n'explique nullement l'usage de la règle d'unité de lieu chez Racine quand on s'en tient à l'idée d'une soumission aux lois du genre – l'affirmation que Racine suit la règle d'unité de lieu parce que c'est un dramaturge classique étant parfaitement réversible : Racine est un dramaturge classique parce qu'il suit la règle des trois unités... Prendre en compte les règles poétiques (unités, bienséance, vraisemblance), ainsi que les nécessités matérielles déterminant la représentation d'une tragédie au temps de Racine, ne doit pas pour autant nous rendre sourds à l'élaboration, *dans* le texte des tragédies raciniennes, d'espaces fictifs complexes. Roland Barthes les résume efficacement en « trois lieux tragiques » (la Chambre, l'Anti-Chambre et l'Extérieur), et délimite ainsi ce qui fait, selon lui, le tragique racinien, et ce qui fonctionne comme son envers.

Mon hypothèse est que l'anachronisme même des réflexions de Barthes⁴ peut nous faire entrevoir comment, fantasmatiquement, le hors-scène fait retour sur scène chez Racine, comment il vient à la fois définir et brouiller symboliquement les limites de la scène tragique. Dans cette perspective, il me paraît probant de croiser les analyses de Roland Barthes avec celles d'Hélène Merlin-Kajman dans son article intitulé « Le lieu de la scène ». Partant d'un « soupçon » né à la lecture de *La Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, elle souligne « l'insistance avec laquelle l'auteur, présentant la règle de l'unité de lieu, la fonde sur la valeur littéraire, physique de l'espace scénique », et elle

4. Le huis clos racinien décrit par Barthes doit sans doute davantage à la pièce de Sartre, comme le suggère Thomas Pavel dans son article « Espaces raciniens », qu'aux conditions matérielles et historiques des représentations théâtrales (voir *Communications*, 47, « Variations sur le thème. Pour une thématique », 1988, p. 173-186).

avance que « l'enjeu d'une telle insistance doit peut-être être recherché dans les ressources à la fois imaginaires et logiques, métaphoriques et abstraites, de tout lieu »⁵. Cette suggestion peut être mise en rapport, me semble-t-il, avec le questionnement de Barthes concernant à la fois la soumission de Racine à la règle d'unité de lieu et son respect de la bienséance. Le recours au hors-scène ne serait pas la simple conséquence d'une conjonction de ces deux impératifs, mais le moyen de convoquer des « ressources » autres que celles de l'espace scénique : le texte tragique ouvre assurément la scène à des espaces autres que le lieu visible de la représentation strictement mimétique ; il ouvre aussi peut-être la scène à des espaces autres que ceux de la fiction dramatique elle-même.

L'exemple de *Bajazet* qui, selon les propres dires de Barthes, « constitue une recherche aiguë sur la nature du lieu tragique » (134) peut servir de point de départ à cette réflexion sur une définition positive du hors-scène. En confrontant *Bajazet* à la « structure » topographique établie par Barthes dans *Sur Racine*, j'essaierai de montrer que cette tragédie fait office de cas-limite : elle est à la fois le plus sûr modèle de la définition du tragique posée par Barthes, et sa modélisation la plus problématique, la plus instable. Par là, on verra que cette tragédie de Racine, tout en respectant parfaitement la règle classique de l'unité de lieu, peut nous aider à appréhender la nature ambiguë du *theatron* – cet endroit d'où, certes, l'on voit ce qui est montré sur scène, mais où l'on fantasme aussi (surtout ?), avec les personnages, sur ce qui n'est pas montré, sur ce qui est hors-scène.

Les « trois lieux tragiques » selon Barthes : de l'unité de lieu à la contiguïté des espaces

La question du lieu occupe les premiers paragraphes de « L'Homme racinien » et constitue donc le point de départ de l'analyse de Barthes – le premier élément de la « structure » qu'il veut dégager. L'introduction traite des « trois Méditerranées dans Racine » (antique, juive et byzantine) et les présente comme « un seul complexe d'eau, de poussière et de feu » dont le héros tragique « reste prisonnier » :

Il suffit de visiter aujourd'hui la Grèce pour comprendre la violence de la petitesse, et combien la tragédie racinienne, par sa nature « contrainte », s'accorde à ces lieux que Racine n'avait jamais vus. (59)

5. Hélène Merlin-Kajman, « Le lieu de la scène », dans *Classical Unities : Place, Time, Action*, actes du 32^e congrès annuel de la *North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, Tulane University, 13-15 avril 2000, éd. Erec R. Koch, Biblio 17, vol. 131, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2002, p. 15.

Les premières sections, qui ont pour titres « La Chambre » et « Les trois espaces extérieurs : mort, fuite, événement », s'attachent à décrire la « structure » topographique des tragédies raciniennes, leur « géographie » :

Cette géographie soutient un rapport particulier de la maison et de son extérieur, du palais racinien et de son arrière-pays. Bien que la scène soit unique, conformément à la règle, on peut dire qu'il y a trois lieux tragiques. (59)

Les « trois lieux tragiques » selon Barthes sont la Chambre, l'Anti-Chambre et l'Extérieur. La Chambre, hors-scène, est le lieu du pouvoir : « c'est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie » (59). Barthes donne comme exemple paradigmatique de ce premier lieu la chambre de Néron dans *Britannicus*, tout en mentionnant l'existence d'un « substitut fréquent » de cette Chambre chez Racine, « l'exil du Roi » (c'est le cas d'Amurat dans *Bajazet*) :

Cette chambre est à la fois le logement du Pouvoir et son essence, car le Pouvoir n'est qu'un secret : sa forme épuise sa fonction : il tue d'être invisible : dans *Bajazet*, ce sont les muets et le noir Orcan qui portent la mort, prolongent par le silence et l'obscurité l'inertie terrible du Pouvoir caché. (59-60)

Contigu au lieu du pouvoir, se trouve l'espace de la « scène proprement dite », que Barthes nomme l'Anti-Chambre. C'est « l'espace éternel de toutes les sujétions puisque c'est là qu'on attend » ; c'est un « milieu de transmission », « l'espace du langage » (60). La contiguïté menaçante des deux lieux est, selon Barthes, représentée par la Porte – ou le Voile, le Mur qui écoute. Le troisième lieu, l'Extérieur, est lui aussi contigu au lieu de la scène, à l'Anti-Chambre : qu'il soit mort, fuite ou événement, il relève de ce que Barthes nomme « l'étendue de la non-tragédie » (61).

La description que propose Roland Barthes des différents espaces raciniens, qu'il s'agisse de l'espace mimétique de la représentation (sur la scène) ou de l'espace diégétique de la fiction (hors-scène), permet donc de réfléchir non plus en termes d'unité de lieu, mais en termes de *contiguïté des espaces*. Roland Barthes reconnaît bien une unité de lieu dans les tragédies raciniennes, mais jamais il ne fait mention de l'impératif de vraisemblance qu'on lui associe généralement ; l'unité de lieu a pour lui une signification symbolique : elle vient désigner l'enfermement du héros tragique, en dépit de la contiguïté de l'Extérieur, en dépit de la proximité des issues qui viendraient résoudre le huis clos tragique :

Cette contiguïté est exprimée poétiquement par la nature pour ainsi dire linéaire de l'enceinte tragique : les murs du Palais plongent dans la mer, les escaliers donnent sur des vaisseaux tout prêts à partir, les remparts sont un balcon au-dessus du combat même, et s'il y a des chemins dérobés, ils ne font déjà plus partie de la tragédie, ils sont déjà fuite. Ainsi la ligne qui sépare la tragédie de sa négation est mince, presque abstraite ; il s'agit d'une limite au sens rituel du

terme : la tragédie est à la fois prison et protection contre l'impur, contre tout ce qui n'est pas elle. (61)

Alors que l'unité de lieu est souvent considérée comme une loi générique menant la tragédie classique à sa perfection, Barthes l'analyse plutôt comme le signe d'une dialectique entre pureté et impureté : selon lui, la contiguïté des espaces marque la tension à l'œuvre chez Racine entre le tragique et la sortie du tragique. L'étude de la « structure » topographique des tragédies raciniennes dégage moins une essence du tragique qu'une dynamique entre le tragique et son envers. C'est également dans cette perspective que Barthes commente la présence-absence de la mort dans la tragédie, en écartant l'idée rectrice de bienséance :

La mort physique n'appartient jamais à l'espace tragique : on dit que c'est par bienséance ; mais ce que la bienséance écarte dans la mort charnelle, c'est un élément étranger à la tragédie, une « impureté », l'épaisseur d'une réalité scandaleuse puisqu'elle ne relève plus de l'ordre du langage, qui est le seul ordre tragique : dans la tragédie, on ne meurt jamais, parce qu'on parle toujours. (61)

Le huis clos n'est tragique que parce que son envers – la possibilité de son envers (dans la mort, la fuite ou l'événement) –, à défaut d'être visible, est en quelque sorte rendu *sensible* au spectateur par le texte même. Ce que montrent les analyses de Barthes, c'est que la tragédie racinienne se déploie dans un espace pluriel : l'effet tragique est obtenu à la fois par la délimitation stricte d'un espace tragique (ce lieu unique de la tragédie régulière qui occupe la scène), et par la convocation incessante de son envers dans le texte, rappel fantomatique de ce qui s'est joué ou aurait pu se jouer hors-scène, ou annonce fantasmatique de ce qui pourrait se jouer ou se jouera hors-scène. L'anachronisme même de son analyse, qui ne tient pas compte du hiatus de la représentation matérielle des tragédies de Racine, permet assurément à Barthes de percevoir comment le texte racinien, pourtant étranger au principe de l'illusion réaliste qui régira le rapport entre scène et coulisses dans les salles « à l'italienne », suffit à instaurer chez le spectateur la croyance en une contiguïté des espaces, et à susciter son émotion face à l'enfermement tragique du héros.

***Bajazet* : un cas-limite**

dans la « structure » topographique établie par Barthes

Dans la partie de « L'Homme racinien » consacrée à l'étude de chacun des textes, Barthes affirme que *Bajazet* « constitue une recherche aigüe sur la nature du lieu tragique » (134). Plusieurs critiques, comme Bernard Dort dans « Huis clos racinien » (1955), Jean Dubu dans « *Bajazet* : “Serrail” et transgression » (1986), Thomas Pavel dans « Espaces raciniens » (1988), ou encore Georges

Forestier dans la notice qu'il a rédigée pour la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1999⁶, ont eux aussi insisté sur la qualité « exemplaire »⁷ de *Bajazet*, où le lieu de la scène est traité « comme si toute la fable n'était que la forme d'un espace » (Barthes, 134). Cette fable, je la rappelle en quelques mots : c'est un sujet oriental et moderne ; au seuil de la tragédie, Racine prévient que « la scène est à Constantinople, autrement dite Byzance, dans le Sérail du Grand Seigneur ». Alors que le Sultan Amurat est absent (il est parti assiéger Babylone), le vizir Acomat complotte contre lui, afin de sauver sa vie menacée ainsi que celle du frère du Sultan, Bajazet, emprisonné dans le sérail. Alors qu'il aime Atalide, Bajazet feint d'aimer Roxane, la favorite du Sultan, pour qu'elle facilite son accès au trône. Le plan échoue, car Bajazet refuse d'épouser Roxane qui découvre sa liaison avec Atalide. La tragédie se dénoue par un massacre sanglant : Bajazet meurt sur l'ordre de Roxane, Roxane est assassinée par Orcan, l'exécuteur envoyé par le Sultan ; Orcan est à son tour tué par les soldats d'Acomat, et la dernière scène se clôt sur le suicide d'Atalide, désespérée par la mort de Bajazet.

Pour souligner la fonction essentielle du lieu dans *Bajazet*, la plupart des analyses s'appuient sur les propres mots de Racine, dans sa seconde préface (celle de l'édition de 1676) :

... il me semble qu'il suffit de dire que la scène est dans le Sérail. En effet, y a-t-il une cour au monde où la jalousie et l'amour doivent être si bien connus que dans un lieu où tant de rivaux sont enfermés ensemble⁸ [...] ?

Toutes les analyses s'accordent à dire que *Bajazet* est un « cas tout à fait exceptionnel pour ce qui est de la mise en œuvre des principes de la dramaturgie classique ». Je cite ici Georges Forestier : « Racine ne s'est pas contenté d'appliquer, en quelque sorte naturellement, les règles d'unité de temps et de lieu, comme il le faisait dans ses autres tragédies. Il a été conduit à leur conférer une véritable signification tragique. »⁹ Cette « signification tragique » repérable dans la clôture particulière du lieu¹⁰, Jean Dubu va jusqu'à l'entendre dans le signifiant « Sérail » : l'orthographe fautive « SeRRail », maintenue par Racine dans toutes les éditions de sa pièce, suggérerait, par une fausse étymologie, le

6. Voir Bernard Dort, « Huis clos racinien » dans *Théâtre public*, Seuil, 1967, p. 34-40 ; Jean Dubu, « *Bajazet* : "Serrail" et transgression », dans *Racine : la Romaine, la Turque et la Juive*, *op. cit.*, p. 99-112 (repris dans *Racine aux miroirs*, SEDES, 1992) ; Thomas Pavel, « Espaces raciniens », *op. cit.* ; Georges Forestier, notice de *Bajazet*, dans Jean Racine, *Œuvres complètes*, t. I (Théâtre – Poésie), Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1490-1509.

7. Bernard Dort, « Huis clos racinien », *op. cit.*, p. 34.

8. Jean Racine, préface de *Bajazet*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 626.

9. Georges Forestier, *op. cit.*, p. 1503.

10. Cette clôture n'est pas « circonstancielle » dans *Bajazet*, elle existe « par destination », explique Roland Barthes (134).

comble du resserrement¹¹. La plupart des analyses insistent également sur l'importance de la scène d'exposition, en particulier des tout premiers vers :

ACOMAT. Viens, suis-moi. La Sultane en ce lieu se doit rendre.
Je pourrai cependant te parler et t'entendre.

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

– vers auxquels viennent répondre les derniers mots d'Acomat dans cette première scène, avant que n'entrent Roxane et Atalide :

ACOMAT. Voilà donc de ces lieux ce qui m'ouvre l'entrée,
Et comme enfin Roxane à mes yeux s'est montrée.
Invisible d'abord elle entendait ma voix,
Et craignait du Sérail les rigoureuses lois ;
Mais enfin, bannissant cette importune crainte,
Qui dans nos entretiens jetait trop de contrainte,
Elle même a choisi cet endroit écarté,
Où nos cœurs à nos yeux parlent en liberté.
Par un chemin obscur une esclave me guide,
Et... Mais on vient : c'est elle et sa chère Atalide. (I, 1, v. 201-210)

On pourrait voir dans cet « endroit écarté » choisi par Roxane et Racine comme lieu de l'action, une sorte de terrain neutre, qui « n'est pas attaché à un personnage », un « lieu-type des rencontres »¹² (notez la rime entre « écarté » et « liberté »...), un lieu comme on en trouve chez Corneille : c'est, en partie, l'analyse de Pierre Voltz dans l'article que j'ai déjà cité. Mais il me semble que c'est précisément cette illusion de « neutralité », voire de « liberté », qui forme le nœud tragique de la pièce : le lieu de la scène, dans *Bajazet*, est un lieu biaisé, car traversé par des intérêts mêlés, amoureux et politiques, méconnus par les personnages présents sur scène, mais placés à *découvert* sous le regard surplombant du Sultan absent. Si sa forme est bien neutre, le lieu de la scène se retrouve comme saturé de fonctions : c'est ce que révèle l'indistinction entre harem et sérail, qui renvoie la scène de *Bajazet* à la fois aux passions et au pouvoir ; et c'est ce que montre aussi le recours aux catégories barthésiennes.

Si l'on confronte ces vers au schéma barthésien, *Bajazet* apparaît moins comme un modèle que comme un cas-limite : certes, grâce à cette situation dans le sérail-harem, la tragédie se déroule dans un des huis clos les plus oppressants du théâtre de Racine ; certes, elle exemplifie parfaitement la contiguïté structurelle des espaces raciniens, du lieu de la scène et de l'Extérieur, à la

11. Roland Barthes écrivait déjà dans *Sur Racine* : « le Sérail est *littéralement* la caresse étouffante, l'étreinte qui fait mourir » (138. Je souligne).

12. Pierre Voltz, article cité, p. 65.

fois par la présence de vaisseaux prêts à partir (ceux du grand vizir Acomat qui sera finalement le seul à fuir) et par le célèbre impératif adressé par Roxane à Bajazet, « Sortez », dont le poids symbolique a été souvent commenté : en constituant assurément l'arrêt de mort de l'amant ingrat, ce simple mot démontre ostensiblement le contraste racinien entre la scène, espace tragique, mais synonyme de vie, et la coulisse, lieu de la mort. Toutefois, *Bajazet* brouille les contours du schéma proposé par Barthes : l'effet de contiguïté des espaces fictifs laisse place à une véritable confusion des lieux et de leurs fonctions. Les « trois lieux tragiques » se caractérisent en effet, dans *Bajazet*, par leur dangereuse perméabilité : les vers encadrant l'exposition, que j'ai cités auparavant, désignent le lieu de la scène comme « interdit », comme soumis à de « rigoureuses lois », dont la transgression pourrait être synonyme d'une « mort prompte ». Il est attendu que la contiguïté des espaces offre des possibilités de communication entre les lieux (c'est notamment le rôle du messager Osmin et de l'exécuteur Orcan) ; mais il est inhabituel que les espaces en viennent à se confondre dans leur fonction même. *Bajazet* ne se déroule pas, à proprement parler, dans l'Anti-Chambre, telle que la définit Barthes dans *Sur Racine*¹³ : le lieu de la scène apparaît plutôt comme une Chambre dédoublée, correspondant au dédoublement du pouvoir. Absent, Amurat a délégué son pouvoir à Roxane, désormais « arbitre souveraine » (I, 1, v. 130) dans le sérail : Amurat « a voulu / Qu'elle eût dans son absence un pouvoir absolu » (I, 1, v. 103-104), explique Acomat dans la scène d'exposition. Mais ce dédoublement est illusoire et mortifère pour les personnages tragiques : c'est cette démultiplication des lieux de pouvoir, entre un espace invisible mais tout puissant (celui d'Amurat) et un lieu de pouvoir menacé car visible (celui de Roxane), qui constitue à la fois l'origine de la crise tragique et l'explication de son dénouement sanglant. À la faveur de l'absence du roi, tous les personnages croient pouvoir transformer ce lieu de sujétion qu'est pour eux le sérail, en un lieu de pouvoir à leur avantage ; mais il est impossible, par définition, que demeurent deux lieux de pouvoir absolu : le bain de sang est dès lors inévitable.

Hors-scène et pulsion scopique : fantasmes de pouvoir et pouvoirs du fantasme

Le lieu de la scène, chez Racine, est « doublement spectacle, aux yeux de l'invisible et aux yeux des spectateurs », explique Barthes. Il ajoute entre parenthèses que « le lieu qui exprime le mieux cette contradiction tragique est le Sérail de *Bajazet* » (60), et écrit plus loin :

13. Il ne s'agit pas non plus de la « Chambre » à proprement parler, comme l'affirme Thomas Pavel dans « Espaces raciniens » (*op. cit.*, p. 183).

Ce lieu fermé n'est pourtant pas autarcique, il dépend d'un Extérieur. C'est cette ambiguïté en quelque sorte organique qui fonde tout *Bajazet*. Dans le Sérail se confondent deux terreurs, la cécité et la sujétion. Roxane est la première à exprimer cette ambiguïté du Sérail ; elle détient ce pouvoir absolu, dont on sait que sans lui il n'y a pas de tragédie racinienne, et pourtant ce pouvoir, elle ne le tient que par une délégation du Sultan ; elle est elle-même sujet et objet d'une toute-puissance. Le Sérail est un peu comme une arène dont Roxane serait le matador : il faut qu'elle tue, mais sous les yeux d'un Juge invisible qui l'entoure et la regarde. (134-135)

Le jeu des regards structurant *Bajazet* a été largement commenté par la critique¹⁴. Mais il me semble que cette structure spectaculaire se complexifie encore, à cause de la démultiplication des lieux de pouvoir que j'ai décrite plus haut. En même temps que le lieu du pouvoir se dédouble entre le Roi absent et Roxane dans le Sérail, la pulsion scopique qui anime le tyran Amurat se propage, contamine les personnages présents sur scène, qui sont pris d'un désir impérieux de visibilité, à la fois curiosité de *voir* et cruauté de *montrer*.

Le hors-scène acquiert dans *Bajazet* une puissance symbolique très forte, car il permet de jouer sur l'ambivalence du terme *voir* décrite par Jean Starobinski dans « Racine et la poétique du regard », autrement dit sur la tension entre « vision intellectuelle » et « élan affectif »¹⁵. L'usage du hors-scène s'inscrit pleinement dans une configuration scopique qui lie les catégories du visible et de l'invisible à la violence et au pouvoir. Chacun des personnages, animé d'un fantasme de pouvoir, use et abuse des pouvoirs du fantasme sur les autres personnages, et se retrouve à son tour pris au piège de cette configuration scopique. On sait l'importance des récits dans la tragédie en général, et dans *Bajazet* en particulier : beaucoup ont commenté le récit d'Osmin à Acomat dans la première scène, mettant en avant ce « phénomène de distorsion temporelle » (Barthes, 62) qui complique le rapport entre scène et hors-scène, et invalide toute action des messagers¹⁶. Beaucoup ont également commenté la péripétie de la deuxième scène de l'acte III, essentielle pour que se nouent les fils de la

14. Par exemple, Sabine Gruffat, dans un article intitulé « Bajazet ou les perversités de la médiation », écrit : « Le sérail reste sous l'étroite surveillance de l'œil du maître qui voit tout en demeurant toujours invisible, qui prétend régir depuis Babylone les destinées de ses sujets. S'il n'apparaît jamais sur scène, il est au cœur de toutes les conversations, de toutes les préoccupations et représente une menace constante et pesante qui accentue l'atmosphère déjà oppressante des lieux. À deux reprises, il envoie ainsi un esclave réclamer la tête de Bajazet et ces interventions ponctuent la temporalité de la tragédie comme autant de rappels à l'ordre et à la soumission » (communication publiée dans *Présence de Racine*, actes du colloque du 22 octobre 1999, Lyon, CEDIC, vol. 16, 2000, p. 121-130).

15. Voir Jean Starobinski, « Racine et la poétique du regard » (1954), dans *L'Œil vivant*, NRF Gallimard, 1961, p. 71-89.

16. Osmin explique : « Mais, comme vous savez, malgré ma diligence, / Un long chemin sépare et le camp et Byzance ; / Mille obstacles divers m'ont même traversé, / Et je puis ignorer tout ce qui s'est passé » (*Bajazet*, I, 1, v. 25-28).

tragédie : le « récit infidèle » d'Acomat, qui raconte à Atalide la rencontre entre Bajazet et Roxane, provoque la jalousie d'Atalide et, à terme, la perte des deux amants. Mais j'aimerais souligner ici l'importance d'éléments textuels quelque peu différents, dont la motivation n'obéit pas à un simple désir de connaissance. Même s'ils n'appartiennent pas à la représentation mimétique qui a lieu sur scène, ce ne sont pas des récits d'« exposition » ou d'« explication » : ce sont plutôt des récits d'« évocation », pour reprendre une distinction de Bernard Dort. Dotés d'une « fonction incantatoire »¹⁷ sans relever à proprement parler de l'hypotypose et s'inscrivant dans une temporalité de l'anticipation, ils évoquent et invoquent de nouveaux espaces fictifs, qui entrouvrent le texte racinien, les propos des personnages, au-delà même de la distinction entre ce qui est montré et ce qui n'est que raconté, entre scène et hors-scène.

Le premier moment de ce genre, paradigmatique en quelque sorte de tous les autres, n'apparaît qu'en creux dans le texte, puisqu'il est contenu dans un récit explicatif de facture traditionnelle ; mais il relève bien de cet appel à l'imagination et au fantasme. Dans la scène d'exposition, Acomat raconte en effet à Osmin comment il a su susciter chez Roxane le désir de voir Bajazet :

ACOMAT. Je plains Bajazet ; je lui vantai ses charmes,
Qui, par un soin jaloux dans l'ombre retenus,
Si voisins de ses yeux leur étaient inconnus.
Que te dirais-je enfin ? La Sultane éperdue
N'eut plus d'autres désirs que celui de sa vue. (I, 1, v. 138-142)

La pulsion scopique et érotique qui pousse Roxane à enfreindre la loi du sérail et à satisfaire son désir de voir Bajazet résulte de la parole d'Acomat, qui a su représenter Bajazet aux yeux de Roxane, l'*incarner* pour ainsi dire, avant même qu'il ne lui soit visible. L'efficacité de la parole d'Acomat, marquée par l'extrême brièveté du récit qu'il en fait, est soulignée ironiquement et tragiquement par Racine grâce au seul terme « éperdue » (celui-ci fait entendre à la fois l'immédiateté du coup de foudre amoureux et sa conséquence funeste : « La Sultane *est perdue* »). Il me paraît pertinent de mettre en parallèle cette invocation initiale, essentielle dans la mise en place du nœud tragique, avec d'autres invocations qui viennent successivement ouvrir le texte racinien à de nouveaux possibles. Les pulsions qui s'y font jour opèrent un basculement du fantasme amoureux et érotique au fantasme macabre et sadique, liant le plaisir d'un personnage à la douleur qu'il a le pouvoir de provoquer chez l'autre.

Ce basculement est bien entendu celui de Roxane. Après avoir ordonné à Bajazet de rendre leur union visible par une cérémonie de mariage¹⁸, après lui

17. Bernard Dort, *op. cit.*, p. 36.

18. Roxane à Bajazet : « Montrez à l'univers, en m'attachant à vous, / Que quand je vous servais, je servais mon époux / Et, par le nœud sacré d'un heureux hyménée, / Justifiez la foi que je vous ai donnée » (*Bajazet*, II, 1, v. 447-450. Je souligne).

avoir représenté sa mort prochaine, s'il n'accède pas à cette requête¹⁹, elle en vient à imaginer une vengeance spectaculairement cruelle, dont elle confie la préparation à Zatime. Il s'agit du moment qui suit la découverte du billet prouvant la liaison de Bajazet et Atalide, à la scène 5 de l'acte IV :

ROXANE. Qu'il [Bajazet] me voie, attentive au soin de son trépas,
Lui montrer à la fois, et l'ordre de son frère,
Et de sa trahison ce gage trop sincère.
Toi, Zatime, retiens ma rivale en ces lieux.
Qu'il n'ait, en expirant, que ses cris pour adieux.
Qu'elle soit cependant fidèlement servie.
Prends soin d'elle : ma haine a besoin de sa vie.
Ah ! si pour son amant facile à s'attendrir,
La peur de son trépas la fit presque mourir,
Quel surcroît de vengeance et de douceur nouvelle
De le montrer bientôt pâle et mort devant elle,
De voir sur cet objet ses regards arrêtés
Me payer les plaisirs que je leur ai prêtés ! (IV, 5, v. 1316-1328)

Roxane met en scène sa vengeance : elle raconte à Zatime – et aux spectateurs – comment elle compte se « montrer » à Bajazet, à la fois dans son rôle de bourreau (comme exécutrice de « l'ordre de son frère ») et dans son rôle de victime (comme amante trahie) ; elle imagine comment exploiter à la fois les effets de l'invisibilité (Bajazet, privé de la vue d'Atalide, reléguée pour lui dans un hors-scène, n'entendra que ses cris) et ceux de la visibilité : elle s'apprête à jouir du spectacle d'Atalide contemplant son amant mort. Cette mise en scène imaginée par Roxane démontre assurément qu'il n'y a pas là la simple substitution d'un sentiment à un autre, de la haine à l'amour : sa cruauté repose sur une pulsion scopique comparable à celle qui a animé sa curiosité amoureuse. Or cette confusion passionnelle n'est pas le seul fait de Roxane, personnage ostensiblement déviant aux yeux des spectateurs de Racine ; on peut reconnaître un même mouvement mortifère chez Atalide, pourtant placée du côté de l'Éros sororal dans la structure de Barthes. Non seulement elle raconte qu'elle a pu, en imagination, préférer la mort de Bajazet à une vie qui l'aurait éloigné d'elle au profit de Roxane²⁰, mais, devant le refus de Bajazet de céder à ses raisons et de la quitter

19. Roxane à Bajazet : « *Songez*-vous que sans moi tout vous devient contraire ? / Que c'est à moi surtout qu'il importe de plaire ? / *Songez*-vous que je tiens les portes du Palais ? / Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais ; / Que j'ai sur votre vie un empire suprême ; / Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime ? / Et, sans ce même amour, qu'offensent vos refus, / *Songez*-vous, en un mot, que vous ne seriez plus ? » (*Ibid.*, II, 1, v. 505-512. Je souligne).

20. Atalide dit : « Il est vrai, je n'ai pu concevoir sans effroi / Que Bajazet pût vivre et n'être plus à moi ; / Et lorsque quelquefois de ma rivale heureuse / Je me représentais l'image douloureuse, / Votre mort (pardonnez aux fureurs des amants) / Ne me paraissait pas le plus grand des tourments. / Mais à mes tristes yeux votre mort préparée / Dans toute son

pour rester sain et sauf, elle aussi met en scène un « spectacle sanglant », qu'elle dit vouloir imposer aux yeux de son amant :

ATALIDE. Venez, cruel, venez, je vais vous y conduire [chez Roxane] ;
Et de tous nos secrets, c'est moi qui veux l'instruire.
Puisque, malgré mes pleurs, mon amant furieux
Se fait tant de plaisir d'expirer à mes yeux,
Roxane, malgré vous, nous joindra l'un et l'autre.
Elle aura plus de soif de mon sang que du vôtre,
Et je pourrai donner à vos yeux effrayés
Le *spectacle sanglant* que vous me prépariez. (II, 5, v. 761-768)

La menace de suicide est assez topique chez les amants des tragédies (« pardonnez aux fureurs des amants », dit Atalide) ; et elle l'est particulièrement dans les pièces de Racine, dans lesquelles, Barthes l'a souligné, le personnel tragique manie l'idée de mort avec une certaine « légèreté » (82). Mais c'est la mise en scène spectaculaire et sanglante de ces morts fictives qui retient ici l'attention : les personnages sollicitent pour eux-mêmes et pour les spectateurs un imaginaire particulièrement violent, cruel au sens étymologique du terme, désignant le « sang qui coule ».

Ces représentations sanglantes, que se réservent mutuellement, et tour à tour, les personnages de *Bajazet*, ne relèvent pas à proprement parler du hors-scène, si l'on s'en tient à une définition du hors-scène lié au drame, à l'action, à l'événement. Elles ont seulement lieu en discours et en imagination ; mais elles permettent d'interpréter sous un jour nouveau le récit de la tuerie finale à la scène 11 de l'acte V, dont la situation hors-scène peut être pensée sans recourir immédiatement aux cadres de la bienséance classique. Il ne s'agit pas de voir dans ces spectacles cruels, programmés mais non réalisés, une simple préfiguration du massacre à venir, une annonce ironique du dénouement tragique ; il s'agit plutôt d'analyser le récit rétrospectif du dénouement sur le modèle de ces éléments projectifs, qui, par des procédés proches de l'hypotypose, sollicitent un imaginaire macabre et révèlent des fantasmes sadiques. Mon hypothèse est que ce récit final ne tient pas uniquement du récit d'« explication » voulu par la règle de bienséance – cette dernière exigeant que l'issue sanglante de la tragédie ait lieu hors-scène, le récit trouverait alors sa justification dans la nécessité d'informer le spectateur des événements qui s'y sont déroulés. Le récit du massacre qui clôt *Bajazet* tient aussi du récit d'« évocation », il ouvre la représentation mimétique, la scène visible, à d'autres représentations plus obscures, moins conscientes, dans cet autre hors-scène qu'est l'imagination du spectateur²¹. Il

horreur ne s'était pas montrée ; / Je ne vous voyais pas ainsi que je vous vois, / Prêt à me dire adieu pour la dernière fois » (*Ibid.*, II, 5, v. 683-692).

21. Cette nature hybride est évidemment commune à bien des récits raciniens, du coup de foudre de Néron au songe d'Athalie, en passant par la mort d'Hippolyte. On peut notam-

faut bien noter que le rapport de la mort de Roxane se fait en deux temps. À la scène 10 de l'acte V, Zaïre entre en scène pour annoncer la nouvelle à Atalide²² : ce premier moment, très bref, est celui de l'information pure ; mais Osmîn, qui « a tout vu », arrive à son tour, réitère l'annonce de l'assassinat de Roxane, et se livre ensuite au récit du massacre qui a entraîné non seulement la mort de la Sultane, mais aussi celle d'Orcan, de Bajazet et d'une foule indistincte d'occupants du sérail :

ACOMAT. Roxane est-elle morte ?

OSMIN. Oui, j'ai vu l'assassin
Retirer son poignard tout fumant de son sein.
Orcan, qui méditait ce cruel stratagème,
La servait à dessein de la perdre elle-même ;
Et le Sultan l'avait chargé secrètement
De lui sacrifier l'amante après l'amant.
Lui-même, d'aussi loin qu'il nous a vus paraître :
« Adorez, a-t-il dit, l'ordre de votre maître ;
De son auguste seing reconnaissez les traits,
Perfides, et sortez de ce sacré palais ».
À ce discours, laissant la Sultane expirante,
Il a marché vers nous, et d'une main sanglante,
Il nous a déployé l'ordre dont Amurat
Autorise ce monstre à ce double attentat.
Mais, Seigneur, sans vouloir l'écouter davantage,
Transportés à la fois de douleur et de rage,
Nos bras impatients ont puni son forfait,
Et vengé dans son sang la mort de Bajazet.

ATALIDE. Bajazet !

AXOMAT. Que dis-tu ?

OSMIN. Bajazet est sans vie.
L'ignoriez-vous ?

ment citer le dénouement de *Britannicus*, où sont racontés l'assassinat du personnage éponyme (acte V, scène 5) et la mort du traître, Narcisse, tué par le peuple alors qu'il voulait empêcher Junie de se réfugier dans le temple des Vestales (acte V, scène 8). Ces vers aussi visent à recréer, pour l'imagination du spectateur, les scènes qui ont été dérobées à sa vue. Toutefois, le cas de *Bajazet* m'apparaît autrement significatif, à cause de la similitude entre le récit rétrospectif du massacre final et ces représentations violentes, imaginées (projetées) antérieurement par Roxane et Atalide, que j'ai décrites plus haut. Cette similitude permet, selon moi, d'interroger la nature des passions éprouvées par le spectateur à l'écoute de ces récits sanglants – c'est ce que je tenterai de montrer dans les paragraphes suivants.

22. « ZAÏRE. Madame ! / ATALIDE. Hé bien, Zaïre, / Qu'est-ce ? ZAÏRE. Ne craignez plus : votre ennemie expire. / ATALIDE. Roxane ? / ZAÏRE. Et ce qui va bien plus vous étonner, / Orcan lui-même, Orcan vient de l'assassiner. » (*Ibid.*, V, 10, v. 1665-1668)

ATALIDE.

Ô Ciel !

OSMIN.

Son amante en furie,

Près de ces lieux, Seigneur, craignant votre secours,

Avait au nœud fatal abandonné ses jours.

Moi-même des objets j'ai vu le plus funeste,

Et de sa vie enfin ai cherché quelque reste :

Bajazet est mort. Nous l'avons rencontré

De morts et de mourants noblement entouré,

Que, vengeant sa défaite et cédant sous le nombre,

Ce héros a forcés d'accompagner son ombre. (V, 11, v. 1675-1702)

Même s'il apporte des éléments nouveaux, ce récit, qui est à la fois réitération et amplification de l'information donnée dans la scène précédente, n'a assurément pas pour seule vocation d'instruire les personnages et les spectateurs de ce qui s'est passé hors-scène ; ce qu'il propose est une sorte de comble du spectaculaire et de l'horreur. La proximité de la scène racontée par le messager avec les différentes mises en scène sanglantes que Roxane et Atalide ont pris plaisir à imaginer, fait naître un soupçon quant à la nature du récit d'Osmin : de même que Roxane et Atalide se délectaient des représentations sanglantes qu'elles imaginaient, les spectateurs de *Bajazet* ne prennent-ils pas un plaisir sadique au récit du messager ? Le récit du massacre suscite-t-il un plaisir esthétique rendu possible par la sublimation de l'horreur, par la communication et la purgation de la terreur et de la pitié ? Ou bien, le plaisir du spectateur est-il le fait de ce mélange de curiosité et de cruauté qui constitue à la fois l'origine et le moteur de toute la tragédie ? Le phénomène de contagion pulsionnelle, qui a propagé sur scène le sadisme du regard surplombant et tyrannique d'Amurat, après avoir touché les habitants du sérail, ne s'étend-il pas à la salle ? À la suite des analyses qu'a menées Hélène Merlin-Kajman sur ce que tente de « bloquer » la définition strictement matérielle et mimétique du lieu scénique chez l'abbé d'Aubignac, on pourrait même retourner la position ironique d'Alfred de Musset : ce ne serait pas la présence des spectateurs sur l'avant-scène qui créerait l'émotion propre au huis clos racinien, ce seraient le huis clos racinien, la confusion des espaces et la contagion des émotions, qui pousseraient les spectateurs à monter sur l'avant-scène.

Dans son article « Bajazet ou les perversités de la médiation », Sabine Gruffat reconnaît dans le personnage du vizir Acomat, la possibilité d'accomplir l'effet cathartique de la tragédie : « à travers son regard, le spectateur suit étape par étape la ruine inéluctable de la conspiration, des espoirs de chacun et prend la mesure de la folie humaine » ; « le théâtre se fait ainsi médiation », affirme-t-elle, « l'aliénation se transforme en maîtrise » pour parvenir à un « enseignement moral »²³. Mais la position des spectateurs dans la salle ne

23. Sabine Gruffat, *op. cit.*, p. 129-130.

semble guère comparable à celle d'Acomat, qui est longtemps aveuglé par son ignorance de la situation réelle, que ce soit à Babylone ou dans le sérail ; certes Acomat éprouve terreur et pitié devant le destin des héros de la pièce, mais il est peu probable que les spectateurs s'identifient à ce personnage non tragique qui est le seul, en fin de compte, à choisir la fuite. Il me semble, au contraire, que le malaise des spectateurs confrontés au récit du massacre final – ce malaise qu'a expérimenté Mme de Sévigné en assistant à la représentation de *Bajazet* : « on n'entre pas dans les raisons de cette grande tuerie », dit-elle – peut provenir de cette pulsion scopique qui les gagne, que celle-ci mette en jeu un plaisir véritablement sadique (la position de la salle est assez similaire à celle du Roi absent, qui jouit d'un regard surplombant, qui peut tout voir) ou qu'elle fasse naître une tentation macabre, comme semblent le montrer les derniers mots de la pièce, que Zaïre prononce devant le suicide d'Atalide, sa maîtresse :

ZAÏRE. Ah ! Madame !... Elle expire. Ô Ciel ! en ce malheur,
Que ne puis-je avec elle expirer de douleur ! (V, 12, v. 1747-1748)

Ce parcours sur les espaces raciniens et sur la convocation fantasmatique du hors-scène dans *Bajazet*, nous aura donc menés d'une définition spatiale du tragique et de son envers (celle de Barthes) à un questionnement tout aussi spatial sur la nature et les effets de la tragédie racinienne. *Bajazet*, qui offre le spectacle d'une confusion des lieux et d'une curiosité mortifères, conduit à s'interroger sur ce qui *passé*, dans le théâtre racinien, de la scène à la salle : la communication des émotions est-elle de l'ordre de la médiation cathartique ou de la contagion fantasmatique ? La convocation du hors-scène, qui vient rompre la représentation strictement mimétique, qui ouvre la scène aux espaces de l'imagination, me paraît accréditer la seconde proposition, et confirmer cette suggestion de Barthes, inscrite dans une note de *Sur Racine* (presque « hors-texte » en quelque sorte) – cette suggestion concerne le récit, mais pourrait tout aussi bien être appliquée au hors-scène, auquel il est fondamentalement lié : « le récit n'est nullement une partie morte de la tragédie ; bien au contraire, c'en est la partie fantasmatique, c'est-à-dire, en un sens, la plus profonde. » (67)