



## Préface

### La poésie tragique de Racine dans *Bérénice*

L'amour se crée une sphère à lui. Il ne devient que son propre événement. En rien il ne répond à un attribut du manque. Sa violence, son intempérance ne peuvent que contrecarrer les ordonnances des sphères du social, du collectif, du politique surtout. Ainsi, Didon et Énée, Antoine et Cléopâtre, Roméo et Juliette et, ici, Titus et Bérénice.

Le dualisme amour-haine ne peut avoir dans ses tensions raison de la folie d'amour dont la grande dominante reste l'*abandon*. Ici, abandon de Bérénice par Titus, au nom, non de Rome, mais de l'idée que Titus veut s'en faire... et, par immédiat contre-coup, *abandon* de Bérénice pour Titus. Acceptation sacrificielle, en rien mystique — ça aurait pu l'être —, mais totalement tragique.

La sphère d'amour ne peut qu'entraîner la sphère poétique — les deux étroitement liées chez Racine. Elle est hantée par l'accueil oriental d'une langue française qui se désapproprie de tout ce qui est XVII<sup>e</sup> siècle, mais qui, encore plus rebelle, ayant compris que l'union mystique des corps, des âmes et des langages n'était pas possible, invente, en redressant la tête, une tension d'une audace inouïe essentiellement tragique — c'est-à-dire sans solution humaine seule.

Pour Racine, en cela, en son jansénisme, le théâtre est une chose interdite et coupable — que ne guérit pas la poésie, mais que la poésie ne cesse d'enflammer.

Alors, le dire du jeu dramatique du poème racinien est toujours difficile à atteindre. Il s'est perdu souvent dans l'emphase de la déclamation ou dans le prosaïsme du drame psychologique — autre version de l'emphase.

Il faut, avec Racine, sans cesse équilibrer un hiératisme et un « beau naturel ».

Bérénice ! Il y a d'abord une préface insolente, précise et exigeante où la citation tirée de Suétone, par son évidente simplicité, « domisit invitus invitam », qui doit suffire à clore le bec aux critiques qui n'ont pas manqué.

Non, le sujet de *Bérénice* n'est pas trop mince, mais une grande et simple action doit y suffire.

Ce n'est donc pas l'unité de temps et de lieu qui doit compter mais, à travers elles, seulement l'unité de danger : celle de la séparation, ici sacrificielle, et pas que du renoncement.

On doit accéder, par un effet de résonance d'une passion d'amour portée à son acmé, au fameux ambitus de cette « tristesse majestueuse » qui ne va pas sans le plaisir des larmes.

L'invention ? Faire quelque chose de rien. L'imagination alors ? Racine *paraît* ne pas en vouloir puisqu'il s'arrête au mal — au mal de l'amour ; au mal d'aimer.

Pas de règles dramaturgiques surtout. Cette impiété, la dramaturgie ! Seules, des règles pour que la « grâce » parle, responsable et contaminante.

Racine a un dessein poétique — il le connaît bien —, l'*élégie*. Mais ce n'est en fait qu'un préalable ou une conséquence de quelque chose d'autrui, une pente... mais la pente vers le haut — encore une fois, la grâce —. Racine l'attend, ne l'attend plus. Racine se sent quelquefois persécuté par ce désir plus étrange — désir poétique —, par cette responsabilité violente et intransigeante qui va parfaire et peut-être fonder son existence en poésie. Ce n'est pas seulement *pureté* de la langue — « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », seule vérité de la catastrophe de Mallarmé — mais la *purification* de la langue par d'étranges moyens dont je ne vais examiner que certains.

La *purgation* — la catharsis d'Aristote, maintes fois commentée par Racine dans ses notes — est une purification des passions par la terreur et la pitié, mais les deux ensemble, inséparablement, contrairement à la poésie baroque.

Purification, certes, mais non *épuración*. La passion amoureuse n'est pas rendue pure en l'épurant, c'est-à-dire en la détruisant, comme l'ont fait Mallarmé ou Gongora, mais en la maintenant par et dans la séparation — comme le fait Racine pour Titus et Bérénice.

Racine ne détruit pas la forme convenue. Il l'a fait autre.

Ceci au service de passions, ni proprement charnelles, ni proprement psychologiques, mais où la poésie est entièrement à la dévotion de l'amour.

Poésie tragique, non mystique, mais chauffée à blanc, par l'aventureux témoignage de l'incompréhensible de l'amour. Incompréhensible parce que tragique, tragique parce qu'incompréhensible.

Je vais donc prendre le texte — certaines saillies du texte — *pour* ce qu'il est et non seulement *en* ce qu'il est. Comme un acteur, comme un « vivant » par le théâtre !

Prendre le texte *pour* ce qu'il est, c'est l'accepter dans son devenir de théâtre, d'enjeu : un dire d'acteur qui tient en haleine le langage muet de l'autre partenaire quand il « écoute », et surtout, en responsabilité, l'écoute publique du spectateur-auditeur. Circulation incessante de cette haute parole qu'est celle du théâtre... *tiers inclus* jusqu'à une véritable théopoétique issue de la pensée de Port-Royal, de cette présence invraisemblable de l'Esprit, de ce jansénisme si défiguré, encore actuellement par l'esprit français de cour et de salon. Terreurs et délices de cette réinclusion d'un tiers apparemment exclu, le Dieu caché, le deus absconditus, le dieu de l'infini, petit et grand, — de Pascal qui a pris racine en Jansénius et en Augustin.

Alors, dans le théâtre de Racine plus qu'ailleurs, ce ne sont plus des personnages qui parlent, mais des « personnifications » qui agissent, vivent et succombent, *pour* l'existence même d'une parole partageable.

Le *texte* n'est alors qu'une pré-existence. Avec Racine on ne peut pas tomber dans la *sémiose* illimitée des modernes. Le langage tragique de Racine nous demande d'exister avec lui dans une absolue conversion de la parole. Ce n'est pas seulement « dire » mais, par un événement de parole personnifiée, échapper à tout accident de forme ou à toutes formes signifiantes de nécessité. La parole de Racine est *hospitalière* là où elle se révèle la plus meurtrissante. Tout y est *événement* et non accident. Ainsi, la poésie de Racine n'écoute pas son époque malgré les apparences formelles. Elle maintient l'alexandrin, la rime, la césure à l'hémistiche, mais elle ne fixe jamais la rareté de sa pensée dans cette mesure instrumentale. Elle est rythme avant d'être mesure. Elle est voix. Il n'est de poésie orale que « chantée », mais d'un chant intérieur — non déclamé.

C'est parce qu'on ressent le français comme une langue atone qu'une poésie s'installe avant la poésie. Des poètes très doués comme Aragon

ou Valéry se sont laissé surprendre et contourner par une « poétique » — une fabrication avant la poésie !

Racine situe donc une éthique avant l'esthétique. Quelquefois il semble inféoder la logique formelle de la langue française à une pensée et technique d'Orient à des avancées orientalisantes — l'Orient là où le soleil du sens se lève —, mais le mysticisme propre aux langues sémitiques est déjoué par le processus même encouru. J'en donnerai un exemple.

Racine aime — par valeur de volonté — ce qui est étranger. Ce qui est étranger à son dessein poétique conscient — à savoir l'élégie. Il n'est pas « français », ni de cour ni de salon. Il n'est pas baroque non plus. Sa poésie se superpose à l'intrigue, sans s'y substituer cependant.

L'intrigue, en effet, va se rétrécissant — une action simple mais grande — et le tragique de sa poésie devient une délivrance, cette délivrance fut-elle partielle... en tout cas au-delà de toute nécessité. On est avec lui, dans le surnaturel, non dans l'héroïque ou le psychologique... au-delà de la Loi, de toute loi... Comme si la grâce était cette transcendance de la loi, cette « tristesse majestueuse » de la grâce, surtout quand elle opère ! Sainte Beuve l'avait déjà repéré avec Phèdre.

Ce théâtre exigeant, exténuant, surexhaussé, sur-historique, surnaturel, sans évasion onirique mais peut-être construit sur un *rêve*, décide du social beaucoup plus qu'on ne l'a cru... Ainsi le désir de *justice* des trois protagonistes de *Bérénice* est incommensurable. Il est fondé comme devrait l'être une vraie pensée sociale, sur la synchronisation de soi avec la vie d'autrui.

Imprescriptible ordre secret du droit de conscience devant la grâce, comme l'avait déclaré Jansénius.

La conscience racinienne va tracer elle-même et d'elle-même la courbe de son malheur quand celui ou celle qui l'évoque, quand celui ou celle auquel, à laquelle elle s'adresse ne refuse pas l'hospitalité de son interrogation.

Alors la parole poétique de Racine perce le cœur de l'autre.

Racine n'est pas un scribe mais un poète ; il crée, en poète, la vision *intentionnelle* du langage *pour* et *contre* la nécessité d'être entendu. La poésie par les mots, pour les mots, n'est pas dans les mots. Elle est dans leur mémoire — c'est leur carrière sémantique qui compte, leur pouvoir de résurrection, de modification, de création devant l'étrangeté du monde.

Indifférence de Racine à la seule facture du drame !

Iconoclasme de Racine ! Il ne succombe jamais à la métaphore, aux vibrations exacerbées des mots du monde. À côté des tragédies de son époque, se tient Racine... à côté aussi des musiques de son temps, formalisées à l'excès, ornementalisées, de cour et de salon, au mieux, ensemencant les musiques ultérieures de Fauré, Debussy et Ravel que Proust retrouvera dans Vinteuil croyant y percevoir le tragique racinien alors que, peut-être, il ne s'agissait que d'une exigüité d'écoute.

Surtout donc, plus directement dans ce banquet de la mort — ...la mort encourue et détournée — Bérénice, Titus et Antiochus proposent d'abord leur *suicide*, sans doute pour éloigner mais en fin de compte choisir un sacrifice plus altier.

Quoi, cet orphelin, ce carriériste aventureux, ce si peu amical, ce féroce, appelé Jean Racine, ne va-t-il pas, en trahissant Port-Royal, cesser d'en être « marqué », nourri, jusqu'à en exacerber l'esprit, par un « ton » qui semble privilégier la mystique orientale — arabe et juive — en privilégiant des conversions apophoniques contraires aux constructions logiques de langues aryennes (indo-européennes) ? Non, Racine n'a pas fixé la langue française comme le croit Hugo, ni non plus ne l'a rendue formelle comme le croit Valéry.

Il chante ainsi : « *Ah, n'accomplis pas la promesse de m'aimer de peur que vienne l'oubli !* » ou encore « *Promets-moi seulement pour jamais et pas seulement pour toujours !* ». Plus encore, dans les joutes agonales de l'amour et des sexes, cela aussi : « *Je voulais vaincre en toi mon désir !* »

Ce n'est plus du verbiage ni même du discours amoureux ! « Oui, c'est en toi que mon désir se situe. En toi seulement je peux vaincre ce désir, si seulement il ne s'exauce plus,... ce n'est pas le *vaincre en moi* qui m'importe mais le *vaincre en toi*... sans que tu sois ce vaincu que tu crains d'être ! ». Car moi aussi, je suis en toi, comme tu es en moi — et non « Je suis toi — Tu es moi ! ».

Le langage de Racine, dans *Bérénice* plus qu'ailleurs, n'est pas un langage de possédé. Il a quitté l'apparat mnémotechnique et défie tout racisme linguistique des langues indo-européennes.

Il semble que cette poésie-là ne soit pas allée plus loin que Racine. Elle ira certes ailleurs, autrement et bellement. Mais il y a eu là une sombre

victoire !... et sans métaphores forcées !, mais des métaphores réelles qui disent l'analogie, l'analectique contre toute dialectique.

La réminiscence alors, par les ploiements du langage ? Oui, notre amour était *bien là*, depuis cinq ans, répètent Bérénice, Titus et Antiochus, mais était-ce bien lui cela qui *fut* ? Question posée alors à Marcel Proust et plus encore à Julien Green, les poètes de la réminiscence.

La réminiscence avec Racine est-elle obstinément forclose ou au contraire absolument vive, faisant exister la concrétude même de la *première... et dernière* fois ? « Cela a été cela », mais est-ce encore cela, cela qui a été ? Ou ce qui a été n'a jamais été... ou... mais écoutons Titus à la fin du parcours de sa réminiscence :

« Mon amour m'entraînait et je venais peut-être  
Pour me chercher moi-même et pour me reconnaître  
Qu'ai-je trouvé ? Je vois la mort peinte en vos yeux ! »

Je reprendrai plus loin cela, cette découverte ! D'abord, spectateur, pour le lever de rideau, c'est-à-dire pour la première fois : où sommes-nous ? dans quel lieu ? Un cabinet entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice. Un lieu sans lieu à la Mallarmé ? Rien que le lieu ? Non pas ! Mais un lieu d'énigmes où entrées et sorties restent mystérieuses, inopinées, inopportunes. Un lieu cerné, sans vraie figure, certes, mais un lieu d'expurgation... loin de ce lieu abstrait de Versailles, que Racine connaissait bien, d'alcôves, qui semblaient le prolongement d'un parc axialisé sur la vasque d'eau avec canaux et allées divergentes. Un lieu, pour l'*explosion* même, tamisée de commotions psychiques dans le heurt des rencontres de ces damnés de l'amour.

Dans ce lieu, essentiellement, trois personnages d'histoire :

- Un Romain, Titus
- Une Juive, Bérénice
- Un Arabe, Antiochus

Serait-ce pour des exterminations ?

Et puis des confidents, trouvailles du théâtre de cette époque, mais ici autant agents de renseignement que sournois vindicatifs, qu'amoureux d'un idéal dont ils pensent qu'il est un salut pour leurs maîtres-héros.

Antiochus, le premier iconoclaste, vient avouer son amour à celle, Bérénice, dont il sait qu'elle peut épouser Titus à tout instant. Bérénice



confirme. Antiochus maintient sa déclaration, non seulement intempestive, mais de choc : « Je ne demande plus d'être aimé mais j'exige de vous dire : « Je vous aime ! ».

Amplitude de l'excès par rareté de langue ou excès de langage ? Bérénice répondra par la même amplitude excessive d'une rétorsion de langage.

Alors, déjà cette pensée : plus il y a séparation, moins 'l'oubli doit exister, et ici la poésie tragique débutante de l'Acte I reflète entièrement le profond antagonisme du rêve et des fatalités de la vie.

Le fameux et fatal vers d'Antiochus survient alors :

*« Dans l'orient désert quel devint mon ennui ! »*

On l'entend, nous spectateurs — auditeurs —, comme compréhensible. Mais Bérénice comment l'entend-elle ? Comme nous ? Pas sûr ! Il est d'essence tragique, mais incompréhensible. Si on le réduit à de la prose, cela pourrait donner : « Dans les plaines désertes de l'orient ma mélancolie fut infinie ! ». Mais ce n'est pas ce que la poésie de Racine dit, exprime, fait vivre.

Comment Bérénice l'a-t-elle entendu, ce vers ? Par un refus sans aucun doute. Elle répondra : « Vous n'êtes qu'un autre Titus... Surtout si vous me faites part de votre dérélition ; oui, ainsi séparés, Titus et moi, nous pourrions être comme cela... dans le désert du moi mélancolique ».

Mais là où Racine se sépare des écrivains de son temps, c'est qu'il ne nous propose pas — à nous, public — une compréhension, mais un droit — peut-être un devoir — d'exister avec cette pensée de la mélancolie. En méconnaissant le temps qui passe dans la bouche de l'acteur Antiochus, l'acteur public — car le public est un acteur et pas seulement un récepteur — l'intemporalité poétique doit se suspendre à la « tristesse majestueuse » de ce vers impondérable et incompréhensible bien que parfaitement saisissable.

Antiochus ne nous parle pas d'un temps perdu irrécupérable, mais de l'infini du temps dans le malheur, ou plus exactement le malheur du temps infini.

O, cet orgueil de Racine, indifférent à la facture seulement dramatique dont il ne nie, en aucune manière cependant, la responsabilité factuelle ! Mais dont il ne tient aucun compte.

Tout concourt au fait tragique irréductible à ce qui l'entoure.

*Ce vers ne dit pas l'intériorité d'Antiochus, mais en exprime la limite.*

Dans les langues indo-européennes, le verbe dépend plus de l'action que du sujet, contrairement aux langues sémitiques.

Ici, le verbe — « devint » (devenir) — ne dépend ni vraiment d'un sujet — c'est mon ennui qui devient —, ni vraiment d'une action — « mon ennui devint comme passivement et non activement devient-il de son propre effet de devenir.

Racine semble objectiver l'ennui quand il perd la subjectivité dans le devenir de cet ennui. Ce n'est pas moi qui « devins », mais mon ennui !

Il fait d'une passivité apparente du sujet une *action* passive — la passivité est aussi une action, mais non agissante — en sauvegardant et le sujet et l'action... Ce n'est pas une action subjective, mais une action non agissante.

Racine sémitise, orientalise la langue française, et c'est en effet « l'orient désert » qui responsabilise cet encroisement réciproque des deux hémistiches « orient désert » / « devint mon ennui ».

Quel ! (quel devint) — ce devenir ne s'arrêtera plus jamais. Il est « quel ». Bien sûr, vous, Bérénice, vous, public, sachez apprécier l'infini de ce « quel ».

« Le divin sot » disait de Racine, Rimbaud, si l'on admet que la poésie naît aussi d'une sottise et que la langue des dieux avait aussi touché Racine. Rimbaud s'y connaissait en manducation de la langue !

C'est ainsi, je crois, que la conscience éthique trace elle-même la courbe de son malheur et, pour Racine, c'est poésie.

« Dans l'orient désert quel devint mon ennui » s'amarre alors à la chair même de ce premier dessein poétique qu'est l'élégie.

« Je demeurai longtemps errant dans Césarée

Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée ».

L'impact par trait forcé mais continu est demeuré essentiel. La poésie tragique ici est irrémédiable. Elle a quitté la mystique. C'est un *contrepoint* car la structure harmonique des deux vers élégiaques n'a de valeur d'existence que par le surplomb d'un contrepoint, responsable entièrement de ce qui va suivre.

On reconnaît ici une facture musicale propre à J.S. Bach. Envers et contre tout évolutionnisme, Bach sauvegardera le contrepoint dans l'aventure musicale.

Avant Bach, le contrepoint se met à naître. Après Bach, plus de contrepoint, chez ses fils mêmes. Brahms à nouveau l'instaurera, plus que Mozart et Beethoven. Schumann y plongera à s'y perdre. Wagner le fera muter au profit de la mélodie infinie.



Il me semble que Racine, à l'instar de Bach, vive le contrepoint comme une imprescriptible clause de conscience. Cette clause va, encore une fois, contre son premier dessein — sa tendance — poétique : l'*élégie*. Là, dans ce contrepoint, il est janséniste, comme Bach était luthérien. Le Dieu caché doit montrer qu'il est caché ; il doit s'avérer dans la réinclusion dans et par son exclusion même. Mystique veut dire « caché » en grec. Mais ici, dans le tragique, le dieu doit montrer qu'il est « caché » et qu'on ne peut l'atteindre que par la grâce. C'est donc une poétique du sens. Honte au seul signifiant linguistique ! Le sens, comme le soleil, ne se lève-t-il pas à l'orient et ne se couche-t-il pas à l'occident ?

Doit-on entendre alors qu'avec les guerres de Rome et de l'orient, celles évoquées par Racine, que si Rome pénètre en Palestine, elle « l'abîme », la détruit, l'extermine ? Ce qu'elle a fait, dans la pièce, sous prétexte de paix générale, de « pax romana ».

*Contrepoint* : point contre point. En poésie nous ne sommes pas en musique où le simultané règne quand harmonie et contrepoint se régulent ensemble et en même temps. Pourtant, ce que Racine nous donne à entendre, c'est que le sens, la poétique du sens demande et exige une écoute de la simultanéité, du en « même temps ».

Phonème contre phonème, car le phonème comme le son a une mémoire donc un pouvoir d'anticipation... donc un enracinement. Ce n'est pas le mot phonétique en soi qui est poétique, mais sa mémoire, son enracinement.

Le phonème contre phonème est cela : le premier vers cité « Dans l'orient désert quel devint mon ennui ! » est le contrepoint des deux vers élégiaques suivants. S'il n'entre pas dans une polyphonie de la simultanéité comme en musique, il garde cependant par devers lui un pouvoir d'*anticipation* — absolument nécessaire dans la diction — qui fait que le dire de l'acteur, dans son anticipation qui n'est que son existence de sens, et l'écoute contemporaine, simultanée du spectateur-auditeur, et une polyphonie d'écoute et de parole, en même temps. Il y a là « responsabilité » qui, elle, est proprement tragique, déjouant la mystique après l'avoir encourue.

Ce phénomène de présence, d'existence, par anticipation — dont j'ai oublié de dire qu'il évoque la technique de Monteverdi — est un parcours polysensé du sens qui doit reconnaître non plus l'insensé, mais le seul sens émané du « dieu caché ». Encore une fois, la grâce !

Et alors, jouer Racine, c'est laisser deviner et croître dans l'ombre qui se dissipe, par le jeu, l'existence d'une écoute. C'est cette « responsabi-

lité »-là que nous demande Racine. Ce n'est pas jouer « inconsciemment » comme le demande Wagner, là où, dans l'inconscient, ultimement régi par Freud, il y a simultanéité immédiate — atemporalité sans temps successif —, où il n'y a pas de *conjonction* de coordination : « et, ou, ni, mais, car, ou donc, d'ou bien ou bien ».

Ceci serait « primaire » diraient Freud et Wagner ensemble, à quoi répondrait Nietzsche : succession et intemporalité font très bon ménage, à condition de se dégager de tout préjugé intellectualiste. Succession ne veut pas dire consécution ; pour Racine, qui à mon avis va plus loin que Nietzsche, cela veut dire responsabilité, voire humanisme tragique. Jouer Racine n'est pas de l'ordre du spectacle.

« On n'entre pas dans les raisons de cette grande tuerie » écrivait Madame de Sévigné en parlant de Bajazet. Elle aurait pu écrire « On n'entre pas dans les raisons de ces grands sacrifices » à propos de Bérénice.

Car il n'y a pas de raisons, hormis celles du cœur, pour faire exister un tel amour entre Titus et Bérénice, entre Antiochus et Bérénice. Cet amour est infondable. Il est pur événement donc création sans légitimation, ni accident, ni attribution d'espèce par je ne sais quel manque.

Regardons un instant l'antidote, l'antiversion de cet amour racinien, chez Wagner avec Tristan et Isolde. L'opposition « tragique-mystique » sera une aide.

Folie d'amour qui prend sa racine et son élan dans la confusion des philtres de mort et d'amour — au 1<sup>er</sup> acte. Donc, au second acte, dans l'extinction de toute lumière — *in der nacht* — Tristan *und* (et) Isolde vont se livrer au fameux duo du ravissement et de l'extinction mystique. Isolde va déclarer — dans une assez longue « tirade » (oui, tirade orchestrée) — avec une forte péremption qu'il ne faut plus dire, dans leur fusion d'amants, « Tristan *und* (et) Isolde » mais « Je suis Tristan » pour Isolde et « Je suis Isolde » pour Tristan. Vrai cours de grammaire sur l'aventure de l'inconscient que Freud relèvera à son tour — citant d'ailleurs le texte de Wagner.

« *Ich bin Tristan* » doit toujours dire Isolde,

« *Ich bin Isolde* » doit toujours dire Tristan,

Pour toujours mais non pas « pour jamais » !

La nuit doit confondre les deux identités du jour. Abolition de la clause, de la conjonction (et) (*und*).

Au troisième acte, Tristan est tué par Melot, son rival. Il meurt. Il ne reste plus à Isolde que de se laisser emporter par la mort ;.. par l'effet même de l'exclusion de la conjonction « et » — suprême fatalité !

Les derniers mots de la célèbre mort d'Isolde seront :

« *Umbewusst* » (inconscient ou inconscience)

« *Höchste lust* » (joie suprême !)

Sous le tissu conjonctif du « et », les identités disparaissent. Le « moi » freudien ne serait que cette conjonction comme le « et ». Solution romantique — pas de tout le romantisme — rationalisée par Freud. Encore une fois, Nietzsche relèvera la tête. La succession n'est pas la consécution, la causalité et, dans l'amour, elle et lui sont conjoints par la nécessité de l'« amor fati » mais ne sont pas « confondables ».

Racine va plus loin et frappe plus fort. Il prend Dieu au sérieux, en poète, dans l'existence de sa verticalité et non de l'essaimage comme Claudel.

Il existe entre le divin et l'humain, entre Dieu et l'homme, fussent-ils cachés tous les deux, une responsabilité que l'empreinte juive a fortement marquée. Il y a de la responsabilité réciproque dans l'amour humain même, un organum de réciprocité étrange. La mort n'y couronne pas l'amour, mais la *séparation* des amants semble redupliquer la séparation de l'homme et de Dieu. Mais séparation veut dire aussi, et surtout, *tenir ensemble* ce qui est séparé. Ce que feront les trois protagonistes de *Bérénice*, un amour inaccompli du monde, mais sans que viennent et la mort et l'oubli — tous deux surmontés. À cela, sert la grâce. Ces humains ne sont jamais prosaïques. Il faudra attendre Hölderlin ou Paul Celan pour relever la tête tragique de l'homme devant ce qui est caché, obscur, abscons.

Tout alors devient invraisemblable malgré le forcènement de la vraisemblance dont use Racine.

Le mariage de Titus et Bérénice devient surnaturel dans et par son échec. Par un coup de génie — atroce —, le mariage ne se fait plus. C'est Rome qui commande. Ce n'est en fait que la connaissance que Titus veut avoir de Rome. Il ne craint que la disgrâce. La loi de Rome n'est pas ici cornélienne.

L'événement du mariage va s'invaginer comme un gant. Titus n'épouse plus. Cela se donne comme une action, une mise en scène apparemment — oh, ne pas mettre en scène, Racine surtout, pas de mise en scène avec lui ! —, mais laisser être seulement cette pseudo-décision,

cette action non agissante par excellence, orienter par la catastrophe dont il faudra se relever. Une révélation à retardement !

Titus fait « mal » ! Alors question : peut-on spiritualiser le mal que l'on fait ? Le Marquis de Sade, à cent ans près, répondra dans son génie confus : « Oui, c'est même cela le spirituel... la nature fait le mal... et cela, c'est spirituel ».

Racine est en effet pessimiste. Il se laisse parfois aller à ce pessimisme avec complaisance, mais il pose comme condition inconditionnelle que l'homme est condamné à se combattre, même s'il a la grâce !

Son énergie morale n'est pas celle de Corneille, de Descartes... ou de de Gaulle... mais se superpose au combat des amants, à l'intrigue, une conscience inconditionnelle qui s'acharne dans sa condition humaine. Le droit de conscience chez le Racine janséniste, comme chez Pascal ou la mère Angélique Arnaud, est imprescriptible.

Oh, cet orgueil racinien — sans aucune vanité — qui nous fait toujours nous affranchir de l'intrigue et du drame en nous plongeant dans ce banquet de paroles où on ne cesse de vivre la mort et de mourir la vie. Avec Racine, proche des grecs certainement, mais aussi très éloigné malgré Aristote revendiqué, une poussée vitale du fond des temps semble ressurgir, celle d'un masochisme humain foncier comme seul gardien de la vie. Ce que l'athée Freud avait aussi bien senti.

Les assauts de la vitalité, y compris le suicide volontaire semblent donner une continuité à l'existence humaine, mais si Phèdre se suicide, Bérénice ne se suicide pas. Elle perdure au-delà. Ce qui ne veut pas dire qu'elle est sauvée — seule sauvée. Non, tous les trois, Bérénice, Titus et Antiochus sont sauvés ensemble. L'existence perdurable n'est plus un droit (donc aussi le suicide), mais un devoir sans aucune législation. Encore une fois, pas de loi mais la grâce transcendant la loi — mais pas sans la loi.

Rien d'opératique là-dedans — pas d'opéra surtout.

En opéra, même si le chanteur chante son plus grand désespoir, il passe un bon moment et il nous fait passer un bon moment. Mais le tragique de la poésie de Racine ne nous fait pas passer un bon moment, à moins que l'éducation très à la française nous interdise, bourgeoisement, d'être angoissé.

Racine est l'adversaire de l'opéra —. Sa poésie court rejoindre l'Idée, l'Eidos, l'En-vue cosmique, chère au Platon du *Timée*.

La mystique orientale a été encourue, mais refusée in extrémis.

Et Titus et Bérénice demeurent intacts, dans leur amour, en dehors des subterfuges de la scène.

« Ma tragédie est faite » disait Racine, selon son fils, quand l'articulation était trouvée. Sans aucun doute voulait-il dire : quand les articulations entre « aimer-être aimé » — les fatalités de la vie — et le rêve poétique de le dire envers et contre tout allaient enfin pouvoir surgir de cette plume insensée

- alors, pas de déclamation, mais du lyrisme
- pas de prosaïsme, mais une mesure ou, plus exactement, un rythme
- une conjugaison heureuse de phonie purifiée par le sens
- un beau naturel exhaussé en incantation
- une révolution de bonheur entre mémoire verbale et sonorités latentes entre Idées et sensations.

Tous les « effets de sourdine » si bien décrits par Léo Sptizer dans ses études de stylistique sont là : essentiellement spiritualisation du concret, « concrétification » des mots trop abstraits. Sorcellerie évocatoire où l'auteur-sorcier reste dans l'ombre, lucide, fantastique certainement mais réfléchi, conduisant bien d'une main absolument experte, l'Idée du chant. Ce chant de l'Idée, le chant *incarnant* l'Idée.

Alors, je crois, nous pouvons *vivre* avec eux, Titus, Bérénice, Antiochus, et pas seulement comprendre que la vision nette de leur malheur est de refuser le bonheur au moment précis où ils reconnaissent leur salut.

Dans cet élan tragique, il n'y a aucune accommodation avec le sort.

« Hélas, pour me tromper, je fais ce que je puis ! » Mais c'est « Hélas » !

Ou encore :

« Ah, que cette longueur

D'un présage funeste épouvante mon cœur ! »

Le bonheur, pour ces amants, doit être sans reproche et sans amertume ; il est refus de toute illusion... le bonheur... quand Bérénice comprend que le malheur, ce n'est ni Rome, ni le reste de la vie du monde, mais c'est « vous Titus » — le bonheur de ce malheur, le malheur de ce bonheur :

« *Quand je n'ai plus à redouter que vous !* »

Voilà où est le livre invisible que cherchait — et n'a pas trouvé — Mallarmé, le livre invisible qu'on ne peut pas lire comme on lit un rêve, mais dont on sait que la lumière divine peut en éclairer toutes les pages !

Raisonnement *carré* de ce Racine contre toutes les logiques du négatif du nihilisme contemporain ! Raison déraisonnable parce que fondativement intuitive, où « moi », être humain, je suis à la fois une proie et mon propre prédateur comme l'« Heautontimoroumenos » de Baudelaire : « Je suis la plaie et le couteau ». Baudelaire, peut-être, le seul racinien !

Reprenons alors ces trois vers de Titus, déjà cités :

« Mon amour m'entraînait et je venais peut-être  
Pour me chercher moi-même et pour me reconnaître  
Qu'ai-je trouvé ? *Je vois la mort peinte en vos yeux* ».

La mort peinte : la seule fidèle : « Elle peint par le fond » dira André Suarès.

« La mort peinte en vos yeux »... Non pas « La mort » — virgule — « peinte en vos yeux » ou « La mort peinte » — virgule — « en vos yeux ». Mais comme une absence ne cesse de s'absenter, Bérénice, en lieu et place de Titus qui se cherche, apparaît dans une mort — non pas une mort présente — mais une « mort peinte en vos yeux ». La mort s'incarne et les yeux de Bérénice, seuls, reflètent une mort comme peinte. Bérénice, icône ? Portrait du Fayoum ?

Alors, cette étrange figure d'un miroir transcendant est la seule résolutive de toutes les absences — celle de Titus à lui-même (il se cherchait). C'est en ne se trouvant plus dans la réminiscence de lui-même qu'il découvre la peinture de l'Idée de la mort, non la sienne, ce qui ne serait que logique, mais celle de son amante, de son aimée... ce qui est transcendantal.

Alors, Bérénice ne lui appartient plus. Elle n'est pas morte, mais ne vit que de sa mort... peinte !

Titus pourra « enchaîner », à cette pensée, l'autre effroyable pensée : « *Pour jamais, je vais m'en séparer !* »

Ce n'est pas Rome qui les sépare. Titus pourrait contredire Rome — à ses risques et périls, certes, mais sa liberté ici est entière. Un moment Titus et Bérénice pourraient partir tous les deux, en simples amoureux, loin de l'Empire et de la Royauté, comme le feraient des « libertaires » contre l'esclavage des pouvoirs signifiants, mais Titus et Bérénice, par leur créateur, Racine, ne sont pas « liberticides » comme des libertins. La liberté, même libre est encore une Loi. Il faut un exhaussement à la loi comme à la liberté. On doit aussi vaincre cette nécessité de la liberté



et n'en pas devenir esclave. On doit aussi lutter contre pour sauvegarder l'acte libre de Dieu qui crée l'homme libre.

Imposture diront certains, même si elle est sublime.

Je crois que pour Racine il y a une liberté plus grande que l'usage libre de la liberté. Encore une fois, la grâce ! Sinon Titus ne dirait pas :

« *Pour jamais*, je vais m'en séparer ! »

« Pour jamais, je vais taire mon amour, mais non le faire taire ! »

Prodigieux exhaussement qui va gagner les trois protagonistes à l'acte V.

On s'attendrait à « Pour toujours, je vais m'en séparer ! » ou « À jamais, je vais m'en séparer ! », mais Titus, s'il employait ces adverbes, aurait résolu, finalisé son projet de séparation, son choix. Alors que « Pour jamais » — pour un jamais, pour ce *jamais* — devient la finalité même de sa décision qui n'est plus seulement adverbiale, ou du moins ce « pour jamais »... « pour » indiquant l'intentionnalité de ce « jamais »... pour lui... comme si jamais devenait à la fois un verbe et un sujet, l'adverbiale figure de la présence de l'absence.

Vertigineuse ambition incarnée de la poétique tragique ! à laquelle ne peut que répondre ce vers antérieur de Titus :

« Je crois toujours la voir pour la première fois ! »... sous-entendu et c'est la dernière fois !

Foin de la réminiscence ! « Toujours » la première fois est la dernière fois ! Alors, encore une fois, la liturgie élégiaque des adieux peut s'entamer.

*Bérénice :*

« Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous  
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous  
Que le jour recommence et que le jour finisse  
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice  
Sans que de tout le jour, je puisse voir Titus ! »

Mais enfin, a-t-on envie de dire, bêtement, prosaïquement à Bérénice... mais attendez que le jour finisse avant qu'il recommence — « par positivisme structural » —, mais on passerait outre à l'écho de mort, « le jour recommence avant de finir ».

« Que le jour recommence et que le jour finisse », ce n'est qu'habileté dira le critique positiviste — on doit trouver une rime à Bérénice (= finisse)... alors on « rate » l'acuité d'une fin finale : la mort.

Cette scène des adieux de l'acte V est certainement l'audace la plus grande de tout le théâtre en Occident, même si elle n'est pas l'immensité des scènes finales d'« Antoine et Cléopâtre » de Shakespeare.

Elle est offrande cosmique — par le cœur. Elle semble débiter par une atteinte à la personne humaine, par une profanation, selon l'habitude méchanceté de l'auteur.

« Pourquoi *m'enviez-vous* l'air que vous respirez ? » dit Bérénice à Titus. On ne comprend pas bien, même si on entend la musique. On s'attendrait à : « Pourquoi me *refusez-vous* l'air que vous respirez ? », mais non : « l'air que vous respirez, il est en moi, Bérénice, et c'est cela que vous enviez, il est en moi et me fait vivre — parce que vous êtes en moi —, mais avez-vous droit à l'air que vous respirez ; vous n'avez pas droit à « l'air que vous respirez », à celui qui est en moi et qui n'est plus vôtre. L'envie est sans droit. C'est un totalitarisme du cœur. « Vous êtes alors un barbare ! » car vous enviez ce qui ne vous appartient plus : « L'air que vous respirez ! », car il est en moi.

« Pourquoi m'enviez-vous l'air que vous respirez », c'est aussi une énigme devant cette étrangeté du monde. « L'air que vous respirez » n'est plus à vous, il est à moi, Bérénice. Vous n'avez pas à me l'envier — dans le sens transitif et aussi intransitif du verbe envier. Comment pourriez-vous envier ce qui n'est plus à vous ? — contre le sens causal, logique, d'une pensée de prose, toujours explicatif, a lieu un sens contrapuntique vertical, non causal, d'un sens qui ne peut plus se déterminer par la succession. Et cela, c'est le poète « Racine » !

Pascal dira : « Mais nous ne pouvons aimer ce qui est hors de nous ; il faut aimer un être qui soit en nous et qui ne soit pas nous ».

Alors, ce qui est en « moi » de « vous », n'est-il plus « vous » ?... est-il encore « vous » ? Vraie question de la liberté que pose la liberté à la liberté ! Limbes infernales de cette liberté. L'inaliénable.

Prodigieux Racine qui comprend, assume par son théâtre non pas un inconscient démiurgique — ce qui est toi est moi... ne serait-ce que par identification — mais assume *et la barbarie et la pointe aiguë de la civilisation*. L'un ne pouvant se comprendre sans l'autre, en dépit de tous les vœux pieux des cultures !

Les barbares ? Il n'y a pas si longtemps qu'on les a connus. On y court à nouveau. Il serait peut-être temps d'écouter Racine.

Oui, je suis un « barbare » dira Titus. Ce qui est vrai. Bérénice lui montre le chemin de surmonter cette barbarie.

« Je ne mourrai pas », « Tous trois nous ne mourrons pas » ! « Je vivrai » dit-elle, et telle est la contradiction qui régit à la fois et la barbarie et l'acte civilisé.

« Je l'aime, je le fuis. Titus m'aime, il me quitte ! »

Effrayante exception de Bérénice, comme Antigone, mais autrement ! Et si l'être civilisé n'était qu'une exception, près du barbare, comme Antigone, comme Bérénice ?

« Servons d'exemple à l'univers »

La liberté créatrice de Racine, même si elle peut paraître à certains exiguë, précieuse, bannit toute périphrase ; le mot propre passe avant la figure, même si la figure porte absence et présence.

Eugène Vinaver, dont l'enseignement racinien a été exceptionnel, m'a beaucoup aidé ici dans ce commentaire. Il est ignoré de nos jours. Il écrivait ceci à propos de Racine : « Racine cherche moins la transcendance du sens sensuel que la réincarnation du sens intellectuel des mots » — voulant, je crois, dire que par là le faîte, la hauteur de cette poésie tragique, enracinée — avec et sans jeu de mots — sont tragiques parce qu'avec Jansénius Racine part d'un seul point de vue, sans éloquence supplétive, du *droit imprescriptible de toute conscience* comme clause indépassable (à aimer). Que, poétiquement, il ne faut jamais forcer la métaphore ; que le « naturel » est toujours une en-vue d'un surnaturel de l'Idée afin qu'on ne puisse plus séparer ce qui relève de l'outil de la représentation de l'émotion primordiale... que la « grâce » n'est pas une sanction, mais une valeur de proximité cachée et secrète.

S'arracher poétiquement du corps, c'est la liturgie dont le théâtre racinien se nourrit.

S'arracher poétiquement du cœur... c'est la scène des adieux de *Bérénice* afin de « servir d'exemple à l'univers », et surtout cette vérité tragique de la poésie et qu'a figurée si bien la grammaire de Port-Royal : « Il n'y a pas d'objet dans le monde, hors de notre esprit qui réponde à la particule non ».

Finissons par cette citation de Pascal, autre figure sublime du jansénisme :

« Qui voudra connaître à plein la vanité de l'homme n'a qu'à comprendre les causes et les effets de l'amour. La cause en est « un je ne sais quoi »... dont les effets en sont effroyables ».