racine et/ou la cérémonie

jacques scherer

puf
littératures modernes

Racine et/ou la cérémonie

COLLECTION FONDÉE PAR JEAN FABRE

ET DIRIGÉE PAR ROBERT MAUZI

LITTÉRATURES MODERNES

Racine
et/ou
la cérémonie

JACQUES SCHERER

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ISBN 2 13 037429 8

Dépôt légal — 1re édition : 1982, juin

© Presses Universitaires de France, 1982
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

SOMMAIRE

Cette lecture 7

Qu'est-ce qu'une cérémonie ? 11

PREMIÈRE PARTIE

La cérémonie tragique et sa contradiction 19

CHAPITRE PREMIER. — *Mort et renaissance du tragique* 21

A / Les limites du tragique 21
B / Les ennemis du tragique 23
C / La statue de Mitys 38
D / Transfiguration et fécondité du tragique 40
E / La vision comique 44

CHAPITRE II. — *Images de l'impossible choix* 49

A / Le pouvoir impuissant 49
B / La scène onirique 56
C / La parole coupable 65

DEUXIÈME PARTIE

La cérémonie dramatique et sa violence 77

CHAPITRE PREMIER. — *L'échelle des êtres* 81

A / Combat des actants 81
Le père 81
La mère 89
Le frère et la sœur 92
Figures de l'amour 99
La mégère 116
Les fous 123
B / Les dieux accusés 131
C / Les animaux et les monstres 145

CHAPITRE II. — *Une dramaturgie dynamisée* 152

A / Les obstacles 152
B / Les dilemmes 159
C / Les péripéties 166

TROISIÈME PARTIE

La cérémonie poétique et sa densité 169

CHAPITRE PREMIER. — *Marges d'erreur* 171

A / Le démon de l'histoire 171
B / Fils de quelqu'un 183

CHAPITRE II. — *Les dimensions créatrices* 191

A / Un monde de miroirs 191
B / Symbolisme de l'espace 197
C / Structure du temps 215

Appendices 225

1 / Le tragique dans *Moby Dick* 225
2 / Une mise en scène de *Phèdre* 228

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE 235

INDEX DES PIÈCES DE RACINE 237

Cette lecture

La critique racinienne, dans ses productions les plus mémorables des dernières années, a suivi essentiellement deux directions, qui pourraient n'être pas incompatibles. La première est historique et biographique. Elle se proposait d'établir aussi complètement que possible les faits de la vie de Racine et de la composition de ses œuvres, ainsi que les rapports de celles-ci avec la société contemporaine, ses idées, ses sentiments, ses croyances. L'œuvre de Raymond Picard est l'illustration la plus complète et la plus précise de cette méthode. Une deuxième direction a pour objectif de comprendre comment Racine a composé ses tragédies à partir de principes acceptés par le goût de son temps ou d'inventions qui lui sont propres. John Lapp, Bernard Weinberg, Odette de Mourgues, Roland Barthes sont parmi ceux qui ont apporté à cette construction d'une esthétique racinienne les contributions les plus neuves et les plus intéressantes. D'autres travaux utilisent simultanément ces deux méthodes. Ceux de Lucien Goldmann s'appuient à la fois sur le domaine historique et sur ce qui est technique ou esthétique. La recherche psychanalytique, telle qu'elle s'exprime en particulier dans les travaux de Charles Mauron, se situe également entre les deux tendances, puisqu'elle nous renseigne à la fois sur la vie personnelle de Racine et sur la manière dont ses conflits ont pu retentir sur ses œuvres.

Toutefois, les problèmes méthodologiques que l'œuvre de Racine ne cesse de poser à tout critique ne permettent pas, à mon sens, de se satisfaire totalement de ces divers travaux, quelque stimulants qu'ils soient. En effet, les résultats de ces différentes recherches ne peuvent être exprimés sur un

plan général que de manière assez simple, et bien proche de l'évidence. On proclamera, par exemple, que Racine s'est fort bien adapté à la société de son temps, cette proposition étant susceptible d'une variante plus précise : Racine a été marqué par la conception janséniste du monde, même à l'époque où il écrivait des tragédies. On ajoutera qu'un certain nombre de caractères de l'œuvre de Racine résulte du fait qu'il était orphelin. On dira enfin, et cette dernière proposition est sans doute la plus féconde, que Racine a cherché, par des moyens ingénieusement dissimulés, à donner à son œuvre la plus grande cohérence possible.

Mais la difficulté commence lorsque la description de cette cohérence varie selon les auteurs. Plus ceux-ci sont brillants, et ils le sont souvent, plus ils dictent impérieusement leurs volontés au lecteur et à Racine lui-même. Rares sont ceux qui consentent à un pluralisme et permettent à Racine de s'écarter des règles qu'ils ont eux-mêmes proclamées. La réflexion sur le tragique semble engendrer un absolutisme qui envahit le discours critique. Le théâtre de Racine est ainsi décrit selon une lecture globale, unique et universalisante ; les textes doivent, ou s'y plier, ou être oubliés. Ce système a pour centre la pensée du critique plus que celle de Racine. La lecture, passionnante parce que passionnée, se fait en fonction de celui qui lit ou du principe selon lequel il lit, plutôt que de la chose lue.

J'espère que mes suggestions paraîtront plus ouvertes, parce qu'elles récusent implicitement deux principes. Le premier est la nécessité de choisir entre histoire et structure : je n'ai jamais considéré comme réelle la nécessité de ce choix ; si j'ai nettement privilégié ici les valeurs de structure, je me suis néanmoins référé, chaque fois que c'était utile, aux conditions historiques. Le deuxième principe, qui est plutôt un postulat, est l'unité de modèle de toutes les tragédies de Racine. Il me paraît découler d'une aspiration mythique. Odette de Mourgues a beau ironiser sur « les interprétations centrifuges de la critique contemporaine », qui, dit-elle fort justement, « conduisent inévitablement à un démembrement

de la tragédie racinienne, quelle que soit la beauté des feux d'artifice qui honorent les obsèques », et proposer au contraire « une direction diamétralement opposée », qui voit « l'univers racinien comme un monde fermé, dans lequel tout mouvement est centripète et dont la plus grande valeur est l'extrême cohérence de l'ensemble »[1]. Certes, on ne saurait réduire totalement Racine à quelque autre centre, que ce centre s'appelle jansénisme, Louis XIV, trois unités ou même cérémonie ; mais centrifuge et centripète ont en commun l'affirmation et la nécessité d'un centre unique auquel doivent aboutir tous les rayons, divergents ou convergents ; par suite, la description d'une structure ainsi centralisée aura tous les inconvénients de la monarchie absolue dont elle est contemporaine, sans rendre compte nécessairement de la richesse de l'œuvre. Que toutes les pièces de Racine et tous les aspects de toutes ces pièces résultent d'un modèle unique, d'application universelle, comme si c'était toujours la même pièce et que tous les schèmes s'y retrouvent partout, voilà qui est à la fois incroyable, stérile et contraire à l'expérience qui résulte même de la lecture la plus superficielle. Racine est un auteur qui s'est renouvelé.

Je suis donc amené à reconnaître, au départ, la diversité foncière et en quelque sorte existentielle des pièces de Racine ; mais je cherche, naturellement, à les relier par des liens abstraits, techniques ou littéraires ; les schémas que je propose ne s'appliquent pas nécessairement à toutes les œuvres, mais me paraissent suffisamment éclairants, donc valides, s'ils concernent une portion non négligeable de l'œuvre racinienne. Ma lecture est ainsi plurielle. Elle tend néanmoins à définir, pour l'ensemble du théâtre de Racine, un véritable système. Je le croirais volontiers plus compréhensif que d'autres, parce qu'il est orienté par une notion centrale particulièrement riche, et qui est de nature esthétique et non historique (bien que les contemporains de Racine y aient sans doute été plus sensibles que nous) :

1. *Autonomie de Racine*, p. 14.

celle de cérémonie. C'est elle qui assure l'unité de ma description de l'œuvre et évite le démembrement qui guetterait une soumission trop aveugle à l'histoire. Il est donc normal que mon exposé suive un ordre systématique et non historique ; toutefois, l'Index des pièces de Racine qui figure à la fin du volume permettra, si on le désire, de reconstituer la continuité chronologique. Peut-être verra-t-on également qu'une certaine dialectique commune à différents schèmes assure une perception uniformisante à travers l'incontestable variété des solutions concrètes.

Vis-à-vis du texte, ou plutôt des textes, j'ai toujours eu une attitude de respect scrupuleux, voire d'attention maniaque ; une véritable textolâtrie. C'est ainsi que j'ai été amené à m'attarder sur des détails qui sembleraient minimes, s'ils n'éclairaient pas un problème structurel. A l'inverse, je ne me suis pas interdit les problèmes les plus vastes, comme ceux du tragique, de l'histoire, de la poésie ou des dieux, non certes pour les épuiser, mais pour tenter de préciser ce qu'a été, face à leur défi, la pratique de Racine.

Sur bien des points, mon analyse heurte des idées reçues. Je ne crois pas, et c'est sans doute l'essentiel, que le tragique racinien repose sur une fatalité, et je pense qu'il faut le débarrasser des éléments de prédétermination exaltés par une certaine critique pour en présenter une description plus complexe. Je ne pense pas que l'histoire ait été seulement pour Racine ce vaste magasin culturel et pittoresque à la fois, réservoir inépuisable de couleurs, qui enchantait ses contemporains ; il en a vu aussi les graves dangers et a tenté de les éviter. Je crois à l'importance des redoublements et au redoublement des images dans son œuvre. A travers ses nobles et musicales tragédies, j'ai souvent vu des mégères, des monstres et des fous. Au total, j'ai tenté de lire le texte plutôt que de me dire moi-même. Est-ce une antilecture ?

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

Qu'est-ce qu'une cérémonie ?

Les dictionnaires, ceux du temps de Racine comme ceux d'aujourd'hui, enregistrent à la fois une laïcisation et une dégradation dans les divers sens du mot *cérémonie*. Il peut désigner les formes d'une solennité, d'abord religieuse, puis, par extension, civile, et ne se référer enfin qu'à de la simple politesse, voire à une politesse superflue et importune. Dans ces diverses acceptions, le mot est banal et ne pourrait guère servir à ordonner une réflexion sur le théâtre racinien. Toutefois, un texte contemporain de Racine en dit beaucoup plus et introduit à une sorte de magie théâtrale, donnant ainsi à la notion de cérémonie une profondeur et un retentissement qui permettent de la constituer en un foyer de l'esthétique ; quant à sa connotation spectaculaire, elle était déjà évidente dans ses emplois usuels. Ce texte est le premier *Dictionnaire* de l'Académie française, publié en 1694. Il implique une transcendance réelle, qui ferait de la cérémonie non point seulement une forme ou un spectacle, mais la transmission d'un pouvoir, ou du moins d'un sentiment, dotée d'une efficacité véritable. L'article *Cérémonie* dans ce *Dictionnaire* commence par cette étonnante définition : « Action mystérieuse qui accompagne la solennité du culte extérieur que l'on rend à Dieu. » Habituellement, la solennité du culte extérieur que l'on rend à Dieu suffit à définir la cérémonie religieuse. Ce qui est nouveau, et proprement théâtral, c'est d'affirmer que ces gestes s'accompagnent d'une « action mystérieuse ». Le rédacteur de cet article a tenu à distinguer nettement ce qui est « extérieur », et qui suffit aux autres dictionnaires à définir les divers contenus de l'idée de cérémonie, de ce qui est du domaine de l'âme,

dont on admet le mystère mais dont on affirme la réalité.

Cette conception spiritualiste de la cérémonie est remarquablement isolée dans l'histoire. Elle ne vient pas des époques antérieures à celle de Racine, et le grand dictionnaire de la langue du XVI^e siècle, de Huguet, l'ignore. Elle est également inconnue aux autres grands dictionnaires du XVII^e siècle rivaux de celui de l'Académie : rien en ce sens dans Richelet (1680) ni dans Furetière (1690) ; rien non plus dans les Lexiques récents qui donnent un tableau de la langue française classique, celui de Cayrou ou celui de Dubois, Lagane et Lerond. Pas davantage d' « action mystérieuse » dans les dictionnaires du XIX^e et du XX^e siècle : ni Littré, ni le *Dictionnaire général* de Hatzfeld et Darmesteter, ni les éditions successives du *Dictionnaire* de l'Académie française de 1798, 1835, 1878 et 1932, ni le *Grand Larousse*, ni le *Trésor de la langue française* n'en soufflent mot. Par contre, la première définition donnée par l'Académie française en 1694 se retrouve sans changement dans toutes les éditions du *Dictionnaire* qui ont suivi au XVIII^e siècle : celle de 1718, celle de 1740, celle de 1762, et celles qui en dérivent, comme le *Vocabulaire français* de 1771 ou la « Nouvelle Edition » du *Dictionnaire* de l'Académie donnée à Nîmes en 1777. Seule la 5^e édition, de 1798 (datée de l'an VII), marque nettement son refus de l' « action mystérieuse » en donnant pour première définition : « Formes extérieures et régulières du culte religieux. »

On peut encore remarquer que les exemples que l'Académie française, selon son usage, donne à l'appui de ses définitions et qui se répètent sans grand changement d'une édition à l'autre ne sont nullement spécifiques de la définition primitive, qu'en réalité ils n'illustrent pas, et pourraient aussi bien convenir à des formes qui seraient, comme on dira en l'an VII, « extérieures et régulières ». Dans l'édition de 1694, ces exemples sont : « Les cérémonies de l'Eglise. On fait de grandes cérémonies aux enterrements des Evêques. La cérémonie du baptême. Les cérémonies de l'ancienne loi. »

Un emploi exceptionnel du sens du mot *cérémonie* apparaît donc au temps de Racine et va se prolonger pendant un siècle environ. Il n'est enregistré que par l'Académie française. Il convient admirablement au théâtre de Racine, qui a pour but de provoquer, par ses formes extérieures, assurément empreintes de solennité, une action émotive, qui reste mystérieuse, sur son public. Racine était membre de l'Académie française, à laquelle il avait été élu en 1672. Il a participé au travail du *Dictionnaire*. Nous savons en tout cas qu'il était présent à la séance du 22 janvier 1685, lors de laquelle a été votée l'exclusion de Furetière[1]. A-t-il rédigé lui-même l'article *Cérémonie* ? A-t-il participé à la discussion sur ce mot ? C'est possible, et rien ne permet d'écarter cette possibilité. Toutefois, on ne saurait affirmer qu'il en a bien été ainsi. Les Registres de l'Académie, pour cette époque, ne donnent pas de précisions suffisantes. Tout ce que l'on peut dire, c'est que Racine, comme tous ses confrères, a approuvé, au moins implicitement, les textes qui devaient voir le jour en 1694.

A défaut de preuves sur l'origine exacte de l'article *Cérémonie*, on peut faire état de textes qui, à la fin du XVII^e^ ou au XVIII^e^ siècle, évoquent des cérémonies dans la perspective spiritualiste du premier *Dictionnaire* de l'Académie française. Racine lui-même est l'auteur d'un de ces textes. Le 9 novembre 1698, écrivant à sa tante, la Mère Agnès de Sainte-Thècle, abbesse de Port-Royal, il évoque la cérémonie de prise de voile de sa fille Anne, âgée de 18 ans : « Elle avait fort évité de nous regarder, sa mère et moi, pendant la cérémonie, de peur d'être attendrie du trouble où nous étions... Une religieuse ancienne lui fit embrasser sa mère et sa sœur aînée, qui étaient là auprès, fondant en larmes. Elle sentit tout son sang se troubler à cette vue. Elle ne laissa pas d'achever la cérémonie avec le même air modeste et tranquille qu'elle avait eu depuis le commencement... Tout cela a fait un terrible effet sur

1. F. BRUNOT, *Histoire de la langue française*, t. IV, 1^re^ partie, p. 33.

l'esprit de ma fille aînée, et elle paraît dans une fort grande agitation... » Sans doute y a-t-il une différence essentielle entre la contagion émotive qui est décrite ici et la cérémonie théâtrale. Celle-ci repose sur une fiction, reconnue comme telle par le public le plus ému ; d'autres cérémonies religieuses, comme la messe ou les funérailles, sont commémoratives ; on peut encore, si l'on veut insister sur leur valeur de spectacle, les appeler représentatives ; mais elles ne comportent pas, comme la cérémonie de mariage ou celle de prise de voile, une valeur d'engagement. L'engagement d'Anne Racine prononçant ses vœux est un acte grave, qui n'est ni fictif ni représentatif ; il est réel, et par suite l'action qu'il produit sur sa famille n'est nullement « mystérieuse », comme le veut le *Dictionnaire* ; elle est aisément compréhensible.

Il en va tout autrement lorsque Bossuet, membre de l'Académie française depuis 1671 et qui aurait pu, tout comme Racine et sans doute à meilleur titre que lui, participer à la rédaction de l'article *Cérémonie*, nous rapporte l'action, incompréhensible en termes purement humains, d'une certaine messe. Dans l'oraison funèbre d'Anne de Gonzague, Princesse palatine, prononcée en 1685, il relate les propres paroles de cette princesse lorsqu'elle était sur le point de se convertir : « Tout ce que je lisais sur la religion me touchait jusqu'à répandre des larmes. Je me trouvais à la messe dans un état bien différent de celui où j'avais accoutumé d'être... Il me semblait sentir la présence réelle de Notre-Seigneur, à peu près comme l'on sent les choses visibles et dont l'on ne peut douter. »

Un phénomène du même ordre est évoqué par Jean-Jacques Rousseau, qui pouvait, dans le *Dictionnaire* de l'Académie française en usage de son temps, trouver la même définition du mot *cérémonie*. Julie, dans la *Nouvelle Héloïse*, raconte à Saint-Preux la cérémonie de son mariage avec M. de Wolmar, et cette cérémonie, en apparence du moins, est aussi empreinte de transcendance que la messe de la Palatine. L'héroïne de Rousseau est « menée au Temple

comme une victime impure, qui souille le sacrifice où l'on va l'immoler ». Mais la cérémonie va immédiatement, réellement et durablement, bouleverser ses sentiments et ses idées. L' « émotion », la « terreur » même de Julie viennent d'abord du « lieu simple et auguste, tout rempli de la majesté de celui qu'on y sert ». L'action de la cérémonie est d'abord physique : « Une frayeur soudaine me fit frissonner ; tremblante et prête à tomber en défaillance, j'eus peine à me traîner jusqu'au pied de la chaire. Loin de me remettre je sentis mon trouble augmenter durant la cérémonie... » L'atmosphère joue un rôle important : « Le jour sombre de l'édifice, le profond silence des spectateurs, leur maintien modeste et recueilli, le cortège de tous mes parents, l'imposant aspect de mon vénéré père, tout donnait à ce qui s'allait passer un air de solennité qui m'excitait à l'attention et au respect, et qui m'eût fait frémir à la seule idée d'un parjure. Je crus voir l'organe de la Providence et entendre la voix de Dieu dans le ministre prononçant gravement la sainte liturgie. » De tous ces prestiges résulte une sorte de miracle : « Tout cela me fit une telle impression que je crus sentir intérieurement une révolution subite. Une puissance inconnue sembla corriger tout à coup le désordre de mes affections et les rétablir selon la loi du devoir et de la nature. » Désormais Julie sera fidèle à son mari « jusqu'à la mort »[2]. Dans ce pénétrant récit, l'héroïne analyse les moyens d'action de la cérémonie en même temps qu'elle les subit. Mais Jean-Jacques, avec sa rouerie habituelle, a soin de ménager la place de l'illusion. Dieu (ou, dans un autre contexte, le tragique qui le remplacerait) n'a pas vraiment parlé. Il a été remplacé par un décor. Mais telle est la vertu de la cérémonie que le personnage a cru à la transcendance et lui a obéi.

Une leçon est transmise par ces chocs émotifs. La cérémonie qui atteint son but revêt une valeur didactique. Mais

2. *La Nouvelle Héloïse*, III[e] partie, lettre 18, dans les *Œuvres complètes*, Gallimard, t. II, pp. 353-354.

ce qui est enseigné est proprement indicible, car il appartient à l'ordre du sentiment, non de la connaissance. Bossuet en était assez convaincu pour s'écrier, dans l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre qu'il prononce en 1670 : « Je veux dans un seul malheur déplorer toutes les calamités du genre humain, et dans une seule mort faire voir la mort et le néant de toutes les grandeurs humaines. » C'est exactement l'ambition de la cérémonie tragique. Le théâtre, qui, par un contenu fictif, produit une émotion réelle, a la même structure double que la pensée religieuse, à la fois inscrite dans le monde et se référant à un Dieu. La notion de Providence soumet la causalité historique à une volonté divine, comme la notion de tragique implique, derrière le déroulement rationnel des faits, quelque intention cachée qui les suscite. Semblablement, la notion de cérémonie, telle qu'elle est révélée par le premier *Dictionnaire* de l'Académie, implique à la fois des formes belles et graves, comme chacun sait, mais aussi, cachées derrière ces formes et les mettant en mouvement, des puissances dont l'efficacité parvient jusqu'à un public. Certes, le principe esthétique est d'une grande généralité et ne saurait être considéré comme spécifique de l'art racinien. En un sens tout théâtre, et même toute œuvre d'art, est cérémonie. Ce qui rend fructueux l'ancrage du principe dans ce moment particulier de l'histoire qu'est le théâtre de Racine, c'est d'abord que la tragédie de ce temps, plus que d'autres, était revêtue d'une valeur de cérémonie incontestée. C'est ensuite que la notion de cérémonie est d'une souplesse qui va jusqu'à l'ambivalence. A la transcendance cérémonielle imposant le respect s'oppose, selon les définitions des dictionnaires, l'accusation de pratiques ou de gestes de pure convention, sans sincérité, superflus et à la limite légèrement ridicules. C'est pourtant ce glissant instrument d'analyse qui devra guider la recherche dans les trois niveaux esthétiques sur lesquels se déploie la cérémonie racinienne, le tragique, le dramatique et le poétique. Ces trois entités, dont aucune n'est simple, sont les lieux où Racine a fait jouer les ressorts de

此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com