

ZÁVIŠ ŠUMAN

LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE THÉÂTRAL À L'ÂGE CLASSIQUE.

Les vues théoriques confrontées à la dramaturgie
racinienne dans *Esther*

D'Aubignac esquisse dans sa *Pratique du Théâtre* (1640, 1657)¹ toute une anthropologie évaluative fondée sur l'adhérence ou la non-adhérence aux règles édictées par le principe de vraisemblance. Ainsi sont discernés les *Ignorants* et les *personnes de faible esprit* qui se sont mis dans la tête l'idée que l'unité de lieu «répugne à la beauté des Incidents, qui pour être arrivés en divers lieux ne peuvent à leur avis souffrir cette contrainte sans se perdre; et de quelque raison qu'ils soient convaincus, ils la rejettent opiniâtrement par une fausse impossibilité qu'ils s'imaginent dans l'exécution» (*op. cit.*, p. 153). Racine est, comme nous le verrons, de ce nombre des *Ignorants* puisqu'il opte dans sa première tragédie sacrée pour la diversité des lieux scéniques. La scène se modifiera trois fois dans son *Esther*, au début de chaque acte, et Racine semble par là confirmer la thèse maintes fois énoncée que l'unité de lieu n'est qu'une règle *u*-topique dans l'acception originale de ce terme. La critique a découvert il y longtemps cette absence du respect pour une des règles perçue, malgré sa difficile mise en place, comme majeure pour la doctrine classique. Jacques Scherer dans son analyse de *Bajazet* rappelle qu'il ne s'agit là que d'«une sorte de mythe».² On connaît de même les réticences d'un Corneille vis-à-vis de cette contrainte d'où l'invention d'un lieu scénique abstrait, conventionnel et plurifonctionnel à la fois, qu'on appellera «palais à volonté».³ Or, les analyses récentes montrent qu'on ne peut

¹ ABBÉ D'AUBIGNAC. *La Pratique du Théâtre*. Ed. Hélène BABY. Paris: Champion, 2001 [1657].

² SCHERER, Jacques. *Racine : Bajazet*. Paris: Les Cours de Sorbonne. Centre de documentation universitaire, 1958, p. 189.

³ Scherer dans sa *Dramaturgie classique en France* (Paris, Nizet, 1950) qualifie ce lieu de «composite». Contrairement à la position de d'Aubignac, Corneille prône dans son *Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu* (1660) une conception de l'espace dramatique fictionnel. Une telle position acceptant et reconnaissant le statut fictionnel du théâtre serait

concevoir un espace sans son ancrage socio-culturel.⁴ Autrement dit, la nature de l'espace représenté sur la scène régit la conversation en cours des personnages tragiques, elle la soumet à des règles inviolables ou violables sous condition de punition.⁵ Esther, suite à la demande de Mardochée, parle explicitement des *lois sévères* qu'on ne peut enfreindre. Le lieu même devient de par sa nature *tragique* et celui qui ne se plie pas aux convenances établies devient coupable :

Hélas ! Ignorez-vous quelles sévères lois / Aux timides mortels cachent ici les Rois ? / Au fond de leur Palais leur majesté terrible / Affecte à leurs Sujets de se rendre invisible. / Et la mort est le prix de tout Audacieux, / Qui sans être appelé se présente à leurs yeux : / Si le Roi dans l'instant, pour sauver le coupable, / Ne lui donne à baiser son sceptre redoutable. / Rien ne met à l'abri de cet ordre fatal, / Ni le rang, ni le sexe. Et le crime est égal. / Moi-même sur son trône à ses côtés assise, / Je suis à cette loi comme une autre soumise. / Et sans le prévenir, il faut, pour lui parler, / Qu'il me cherche, ou du moins qu'il me fasse appeler. (*Esther*, I, 3, v. 191 – 204, p. 959)⁶

On le voit, la démarche contraire aux règles de la cour de couleur orientale et si cruelles, promet des tensions dramatiques. De même, l'apparition de Mardochée au début de la scène qui se passe dans l'« appartement » d'Esther est frappante, car un homme selon les codes valables ne peut se rendre à l'improviste dans l'appartement de la reine : « Quel profane en ce lieu s'ose avancer vers nous ? / Que vois-je ? Mardochée ? Ô mon Père, est-ce vous ? » (*Esther*, I, 3, v. 155–156, p. 958).

Si l'on retourne au raisonnement de d'Aubignac, les *Demi-Savants* sont, selon lui, ceux qui comprennent la nécessité des règles, mais demeurent, faute de génie, incapables de les mettre en place : « les petits Esprits ne peuvent embrasser beaucoup de choses à la fois pour les réduire à un point, leur jugement ne pouvant rassembler et envisager le grand nombre des images qu'il faut avoir présentes et toutes à la fois, ils y supposent tant de difficultés, qu'on voit bien qu'ils voudraient

aux yeux de d'Aubignac contraire à la vraisemblance absolue sur laquelle il bâtit tout l'édifice théorique de sa pensée, aucun élément de la dramaturgie ne saurait être subjugué par les besoins de la mise en scène. En cela aussi d'Aubignac se montre tributaire du défi envers l'imagination à l'âge classique : « Les jurisconsultes admettent des fictions de droit, et je voudrais à leur exemple introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral, qui ne serait, ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine, ou de Pulchérie dans Héraclius, mais une salle, sur laquelle ouvrent ces divers appartements, à qui j'attribuerais deux privilèges. [...] » CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes*. T. III. Ed Georges. COUTON. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 189. Retracer l'histoire de la règle de l'unité de lieu, ce serait ériger un portrait de la désobéissance.

4 Voir à ce sujet : VIALLETON, Jean-Yves. *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*. Paris: Champion, 2004.

5 Voir le jugement sur *Rodogune* par d'Aubignac. *La Pratique du Théâtre*, éd. citée, p. 426–427. L'usage des lieux doit respecter la bienséance et la vraisemblance, il est autrement « inconcevable ».

6 Toutes les citations ultérieures tirées d'*Esther* renvoient à l'édition de Georges Forestier. RACINE, Jean. *Œuvres complètes. I. Théâtre – Poésie*. Ed. Georges FORESTIER. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

qu'on manquât de raison pour leur en faire connaître la nécessité.» (*op. cit.*, p. 153). Et finalement d'Aubignac discerne, on s'y attendait, les *Savants*, persuadés de la toute-puissance du vraisemblable sur la Scène qui respectent les règles. Même si les Anciens – ceux de l'Antiquité au moins – n'ont pas jugé utile d'établir la règle de l'unité de lieu, d'Aubignac, en architecte de l'illusion absolue, préservant le théâtre du danger du désordre, détermine systématiquement sa portée : « Mais puisque la corruption et l'ignorance du dernier Siècle ont porté le désordre sur le Théâtre jusqu'au point d'y faire paraître des Personnages en diverses parties du monde, et que pour passer de France en Danemark il ne faut que trois coups d'archet, ou tirer un rideau ; il n'est pas mal à propos de rendre ici la raison de cette pratique des Anciens, et cela pour faire honneur à quelques Modernes qui les ont sagement imités » (*op. cit.*, p. 155). À travers une telle vision de la scène, on voit ce que Pierre Pasquier⁷ appelle à juste titre une approche sensorielle de la réalité théâtrale. On chercherait en vain dans une telle conception la spécificité de l'espace théâtral, sa capacité de métamorphose en fonction des besoins dramaturgiques, mais aussi des virtualités réalisables grâce à l'investissement du spectateur. Or pour un théoricien tel que d'Aubignac, il ne s'agit pas d'assurer l'investissement de l'imagination du spectateur ; en revanche il est censé se noyer dans un monde fictif tout fait, achevé, parfait, où rien ne peut dévier de la réalité qui se prête à la réception imminente des sens. Cette notion de perfection, c'est-à-dire d'achèvement, était chère à l'esprit classique. En est pour preuve la citation suivante où d'Aubignac considère le statut sémiotique du théâtre :

Floridor alors est moins Floridor que cet Horace dont il fait le Personnage, ses habillements représentent ceux de ce Romain, il parle comme lui, il en fait les actions, il en porte même tous les sentiments ; mais comme ce Héros agissant et parlant ainsi que Floridor le représente, était en quelque lieu, il faut sans doute que le lieu où paraît Floridor représente celui où lors était Horace, autrement la représentation demeurerait imparfaite en cette circonstance. [...] le Dramatique ne consistant qu'en actions et non point en récits, et le Lieu étant une dépendance nécessaire et naturellement jointe à l'action, il faut absolument que le Lieu où paraît un Acteur, soit l'image de celui où lors agissait le Personnage qu'il représente. (*op. cit.*, p. 155–156)

Pour créer une illusion parfaitement fiable, le représentant doit s'effacer complètement au profit du représenté, tout signe théâtral doit être banni de la représentation afin d'annuler l'écart entre la fiction dramatique et la réalité, sinon la « tromperie » serait imparfaite. Le lieu scénique en est donc réduit à sa fonction de transposer le spectateur dans le lieu fictionnel, ce qui lui rend le statut de témoin oculaire de ce qui se passe sur la scène. Ce rôle du spectateur peut se doubler de façon que le représentant devienne le représenté : c'est notamment le cas du théâtre dans le théâtre, une pratique de mise an abîme dramaturgique fort répandue surtout dans le théâtre préclassique. Dans son combat acharné contre les irréguliers, d'Aubignac récuse la translation du lieu fictionnel en lieu scénique. Racine s'éloignera de cette conception de l'illusion absolue dans *Esther*,

⁷ PASQUIER, Pierre. *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*. Paris: Klincksieck, 1995.

un des moments forts de sa tragédie résulte de l'imbrication des lieux. La scène du théâtre de Saint-Cyr participe ainsi de près à la fiction dramatique. En outre d'Aubignac appelle le dramaturge à respecter l'ordre de même que les limites étroites des genres. En avançant que dans le théâtre on assiste à une «peinture agissante et parlante» (*op. cit.*, p. 135), d'Aubignac reprend le parallèle entre peintre et écrivain, le célèbre *ut pictura poesis*⁸, devenu lieu commun de la critique classique.

Pour mieux mesurer la nature de l'espace dramatique, examinons encore ce que la *Pratique du théâtre* décrète sur le récit dramatique, le seul constituant du théâtre classique qui permet au spectateur, mais aussi au personnage, de fuir vers les espaces lointains de l'hors-scène. Tandis que l'*actio* se prête facilement à l'attention du spectateur, sans trop défier sa mémoire et son intelligence, le récit en revanche peut être languissant et tel il décèle la ruse de l'illusion théâtrale. On ne saurait imaginer que le théâtre classique, puisant aussi fréquemment son inspiration dans l'histoire ou dans la mythologie gréco-latine, puisse se passer du récit, surtout au moment de l'exposition et du dénouement. Le récit (d'Aubignac utilise le terme de *narration*) est surtout nécessaire à l'intelligence de l'intrigue :

Les Narrations donc, qui se font dans les Poèmes Dramatiques, regardent principalement deux sortes de choses ; [ou] celles qui se sont faites avant que le Théâtre s'ouvre, en quelque lieu qu'elles soient arrivées, et longtemps même auparavant ; ou bien celles qui se font hors le lieu de la Scène, dans la suite de l'Action théâtrale depuis qu'elle est ouverte, et dans le temps qu'on a choisi pour son étendue. (*op. cit.*, p. 413)

D'Aubignac, tout en assignant une place de prédilection à l'action, accorde aux narrations un double intérêt: «[...] toutes ces Narrations entrent dans le Poème Dramatique à deux fins, ou pour l'éclairer et répandre partout les connaissances nécessaires, afin [d'en bien] <d'en faire bien> goûter les mouvements et les intrigues ; ou bien pour y servir d'ornement, et faire même une partie des beautés de la Scène [...]» (*op.cit.*, p. 414). C'est le statut privilégié assigné aux *narrations pathétiques* qui nous intéresse ici. Le récit peut d'un côté assurer la cohérence de la fable, de l'autre côté il peut devenir le lieu privilégié du *pathos* et de l'*éthos*⁹. Le recours à la narration est donc légitimé pourvu qu'elle ne soit pas trop chargée, «embarrassée», gratuite, immodérée et contraire à la vraisemblance, ce qui empêcherait au spectateur de se baigner dans «une agréable impatience» (*op. cit.*, p. 421). En effet, la force du pathétique autorise le recours aux narrations, elles deviennent miroirs des personnages agissants et leur permettent de s'évader du lieu scénique, et par là d'introduire dans le théâtre un peu de l'ampleur épique : «Les Narrations

⁸ Sur les fortunes de ce concept, voir HÉNIN, Emmanuelle. *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève: Droz, 2003.

⁹ Cf. SCHERER, Jacques, *op. cit.*, p. 239 : «Le récit remplit diverses fonctions. La première et la plus constante est évidemment de faire connaître des événements. La deuxième est de peindre le caractère de celui qui parle et de celui qui écoute ; c'est là [...] une des règles que doit respecter le récit classique ; mais cette nécessité technique peut parfois devenir l'essentiel.»

pathétiques sont toujours les plus belles, et celles qu'on peut nommer seules dignes du Théâtre, lorsqu'elles sont soutenues d'une exagération raisonnable, et de toutes les circonstances importantes d'une histoire ; qu'elles sont mêlées d'étonnement, d'imprécations, de crainte, et d'autres emportements d'esprit selon les diverses impressions qui doivent naître du Récit» (*op. cit.*, p. 422). La réduction à l'*actio* seule limiterait en outre le temps du théâtre au présent et à l'avenir, l'espace en serait réduit au seul lieu de la scène. Bien que d'Aubignac admette une couleur (*op.cit.*, p. 82), à savoir une raison apparente, qui permet d'introduire la narration sur la scène, on n'en reste pas moins persuadés que l'idéal dramaturgique repose pour d'Aubignac dans une forme générique pure, parfaite, essentielle, idéalisée, anhistorique si possible. Le récit dramatique trahit le statut fictif du théâtre et fragilise l'ossature véridique de tous les procédés qui visent à créer l'illusion absolue. Nous sommes là encore témoins de l'idée fixe du classicisme refusant au théâtre, dans une certaine mesure, le déploiement de l'imagination chez le spectateur au profit d'un effet sensuel et sensoriel, agissant dans l'immédiat de la représentation. D'Aubignac, ayant composé son vaste traité avant l'entrée massive en scène de tragédies à machines, et donc avant le développement du goût pour un spectacle riche et varié, n'en est que réduit à envisager, en les désapprouvant, l'évolution advenante de la dramaturgie, et surtout les possibilités techniques qui font suite à l'engouement du public pour les machines :

[...] il n'est pas moins contraire à la vraisemblance, qu'un même espace et un même sol, qui ne reçoivent aucun changement, représentent en même temps deux lieux différents, par exemple la France et le Danemark, la Galerie du Palais et les Tuileries. Et certes pour le faire avec quelque sorte d'apparence il faudrait au moins avoir de ces Théâtres qui tournent tous entiers, vu que par ce moyen le lieu changerait entièrement aussi bien que les Personnes agissantes, et encore serait-il nécessaire que le Sujet fournisse une raison de vraisemblance pour ce changement, et comme cela ne peut arriver que par la puissance des Dieux qui changent comme il leur plaît la face et l'état de la Nature, je doute qu'on pût faire une Pièce raisonnable par le secours de dix ou douze miracles. (*op. cit.*, p. 156–157).

D'Aubignac prévoit ici le déclin de sympathie pour le merveilleux, ou tout au moins pour le merveilleux chrétien, qui va disparaissant avec l'apparition d'une nouvelle conception du sublime.

Les limites de l'imaginaire classique ne sauraient être expliquées uniquement par les conditions de représentation ; elles sont déterminées par un choix délibéré dénonçant un certain goût. Horreur du terrible, de la nudité, de la concupiscence accompagnée d'un souci constant de rectifier ce qui est dépravé, ou de le refouler en vue de l'investir d'un pouvoir évocateur moins fort, le récit s'avérera utile pour l'éloignement des incidents nécessaires à la construction de l'intrigue mais répugnants aux règles de bienséances. Le récit dorénavant doit être considéré comme apte à représenter les horreurs – extrapolation de l'idéal sans lequel aucune mimésis classique ne pourrait subsister :

Le Poète ne veut pas représenter aux Spectateurs tout ce qui s'est fait généralement dans une histoire, mais seulement les principales circonstances, et les plus belles. D'un côté il ne le peut

pas, puisqu'il lui faudrait un trop grand embarras d'Incidents, et de négoces ; et ainsi il est obligé d'en supposer une partie hors la vue des Spectateurs. D'un autre côté il ne le doit pas, vu qu'il se trouve cent choses horribles, deshonnêtes, basses, et presque inutiles qu'il doit cacher, les faisant connaître simplement aux Spectateurs, ou par le récit, qui lors les rectifie, ou par une supposition facile. (*op. cit.*, p. 166 – 167)

Cet art de la focalisation, de la mise en valeur graduelle, du montré et du dit, de la clarté et de l'obscurité, ce jeu du diurne et du nocturne, de la présence et de l'absence, du proche et du lointain, du caché et de l'imminent, influe considérablement sur la gestation de l'espace dramatique.

Pierre Pasquier distingue dans son analyse détaillée des conceptions classiques de l'espace dramatique trois lieux différents : « le lieu scénique, aire sur laquelle se représente le poème dramatique ; le lieu fictionnel, aire sur laquelle sont censés se passer les faits constituant la fable de ce poème ; le lieu référentiel, aire dans laquelle se sont éventuellement passés les faits réels représentés par le poème. »¹⁰ J'ajouterais volontiers un quatrième espace, celui du récit dramatique qui fait certes partie du lieu fictionnel, mais dont le statut ne dépend pas de la règle de l'unité de lieu, et dont l'imbrication avec le lieu scénique crée des effets de disposition de l'espace dramatique fort intéressants. Ainsi l'espace du récit dramatique n'est pas contraint d'observer strictement les règles de bienséances ni la doctrine de vraisemblance, puisque les actions qui se déroulent au sein du récit ne sont pas soumises au contrôle direct de la perception sensorielle du spectateur.¹¹ Prenons pour exemple le récit final de la mort d'Hippolyte (qui respecte d'ailleurs de très près les préceptes rhétoriques) rapporté par Thérémène, dans *Phèdre*, où le recours au merveilleux est acceptable non seulement grâce à l'autorité de la Fable, mais surtout grâce au fait qu'il n'est pas nécessaire de le mettre en scène par le mode d'expression proprement dramatique, c'est-à-dire par visualisation sur les planches.

Esther est composée de trois actes précédés par un prologue prononcé par La Piété. Dès le second alexandrin, La Piété informe le spectateur de la nature du lieu scénique : on se trouve dans un lieu *habité par La Grâce* (v. 2), *loin du tu-*

¹⁰ PASQUIER, Pierre, *op. cit.*, p. 142, note 31.

¹¹ La conclusion de l'analyse de Pierre Pasquier invite à se poser une question déconcertante sur la nature même de la fiction classique et dont le fondement est à chercher peut-être dans le défi classique des fausses apparences. Tous les constituants de l'imaginaire classique, pour être crédibles, doivent être soumis au contrôle des sens. « D'Aubignac établit effectivement, de manière souvent convaincante, que l'aire où se déroule la fable doit être unique, homogène, vide, ouverte sur l'une de ses faces et aussi étendue que le champ optique d'un spectateur moyen. Par ailleurs, il sous-entend que cette même aire doit rester stable, en particulier fixe et constante en superficie. Enfin, l'abbé laisse supposer que l'aire de la fable constitue une étendue précisément mesurable à l'aide des sens et réductible aux lois de l'optique. Comment, dès lors, son lecteur ne se poserait-il pas la question suivante : dans ces conditions, qu'est-ce qui différencie l'espace dramatique d'un espace ordinaire ? » PASQUIER, Pierre, *op. cit.*, p. 151. Il est vrai que d'Aubignac assigne au lieu scénique toutes les qualités mentionnées par Pasquier, par contre il ne limite pas l'aire du récit dramatique qui est malgré tout bien intégré à la dramaturgie.

multe de la cour (v. 5). Suit l'éloge du roi qui rassemble les « colombes timides » (v. 11) « éparses en cent lieux, sans secours, et sans guides » (v. 12) dans un lieu sacré et protégé par ses soins. Le spectateur est invité à assister au spectacle dont la finalité est bien morale et dont la nature analogue avec la fiction théâtrale redouble l'effet produit sur le spectateur. Esther rassemble dans son appartement royal des filles de Sion, de même que Mme de Maintenon s'applique à éduquer des jeunes filles orphelines.¹² L'imbrication des deux espaces est contraire à la doctrine de d'Aubignac telle que nous l'avons décrite, mais ici l'autorité de la parole divine, au-dessus de toute technique dramaturgique, permet de s'y opposer. La vanité fuit devant la sainteté incorporée par la Piété, qui en s'adressant au Dieu chrétien, loue les bienfaits de la politique royale : « Tout semble abandonner tes sacrés étendards, / Et l'Enfer couvrant tout de ses vapeurs funèbres / Sur les yeux les plus saints a jeté ses ténèbres. / Lui seul invariable, et fondé sur la Foi, / Ne cherche, ne regarde, et n'écoute que toi ; / Et bravant du Démon l'impuissant artifice, / De la Religion soutient tout l'édifice » (*Prologue*, v. 35 – 40, p. 950). *Le démon*, toujours associé à la fiction poétique dans l'imaginaire critique du XVII^e siècle, est donc répudié du théâtre religieux, et ceux, qui sont venus goûter les passions, sont invités à s'enfuir : « Et vous, qui vous plaisez aux folles passions, / Qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions, / Profanes amateurs de Spectacles frivoles, / Dont l'oreille s'ennuie au son de mes paroles, / Fuyez de mes plaisirs la sainte austérité, / Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité » (*Prologue*, v. 65 – 70, p. 950 - 951). Le prologue de *La Piété* offre une hypotypose splendide du théâtre, lieu de la sainteté, de la vérité, de l'absence de l'illusion, où l'on peut goûter de pures délices à l'abri du Démon dont l'impuissant artifice ne saurait dérouter le spectateur pieux ; théâtre d'où l'on bannit les passions afin de ne pas perturber la cérémonie religieuse ; théâtre où l'on fait rimer *passion* avec *fiction* ou *austérité* avec *vérité*. Bref, théâtre sans *artifice*.¹³ Or, on connaît le rôle prépondérant du pathétique dans les cérémonies religieuses et l'on sait combien les passions représentées jouent un rôle déterminant dans l'effort persuasif que déploie Esther devant le roi ; la seule vérité austère ne saurait le convaincre de sauver les descendants de Moïse. L'absence de l'amour charnel dans *Esther* n'exclue pas le déploiement d'une persuasion à dominante pathétique, la seule différence étant qu'Esther, contrairement à Phèdre, ne vise pas une autosatis-

¹² Racine apprécie cet effort pédagogique dans sa *Préface*, ce qui renforce la finalité morale de la pièce : « [...] en leur montrant les choses essentielles et nécessaires, on ne néglige pas de leur apprendre celles qui peuvent servir à leur polir l'esprit, et à leur former le jugement » (*op. cit.*, p. 946). Il montre ainsi son souci de la civilité, de l'*urbanitas* : « On leur fait réciter par cœur et déclamer les plus beaux endroits des meilleurs Poètes. Et cela leur sert surtout à les défaire de quantité de mauvaises prononciations, qu'elles pourraient avoir apportées de leurs Provinces » (OC, éd. citée, p. 945).

¹³ Furetière atteste dans son *Dictionnaire universel* une triple acception de ce mot. 1. Adresse, industrie de faire les choses avec beaucoup de subtilités, de précaution 2. Se dit aussi des feux qui se font avec art ... 3. Fraude, déguisement, mauvaise finesse. Le sème commun à toutes les trois acceptions désigne ce qui est contre l'ordre naturel des choses avec, souvent, une connotation péjorative.

faction sensuelle mais assume le rôle du Sauveur, elle se sacrifie. La nature du sacrifice lui confère un caractère apaisé. Il n'en est rien dans *Phèdre* où rien ne respire la paix, la mer abonde en monstres, la terre sauvage se révolte contre ceux qui l'habitent. On est loin du jardin royal d'Esther qui invite au spectacle serein de la Piété agissant par l'entremise de ses mobiles vivants.

Dès le début on voit donc se former deux espaces radicalement opposés, celui du sacré où l'on nous invite, et du profane, promis à une errance dérégulée, devant lequel on nous protège. Ce schématisme a pour corollaire une distribution des personnages de façon qu'on croit assister plutôt à une parabole biblique qu'à une tragédie. À tout cela préside l'idée de l'ordre qui doit être instauré parmi les partis opposés. Esther est une tragédie de la réconciliation, de la réunification.¹⁴ Ce théâtre ne connaît plus la subtilité des héroïnes raciniennes du théâtre profane et surtout l'aspect particulièrement sauvage d'Aman dérouté, non sans évoquer le tout début de la carrière du dramaturge. C'est qu'il n'y a pas de spectacle tragique sans déchaînement passionnel. La scène se trouve à l'abri *des folles passions* (v. 65), favorisées par *les vaines fictions* (v. 66), donc par le théâtre profane duquel on est tenu à distance. Une volte-face du théâtre racinien a valu au dramaturge une effusion d'encre critique sans pareille¹⁵, non sans rappeler le mystère celle sur le silence rimbaldien ou sur la conversion verlainienne. La didascalie qui précède la première scène de l'Acte premier, nous apprend que le théâtre représente l'appartement d'Esther, précisant l'indication du lieu général mentionnée à l'endroit habituel, dans les anciennes éditions immédiatement après la liste des personnages. Le théâtre classique évitait en majorité l'emploi des didascalies externes, d'Aubignac jugeait ce procédé conventionnel nuisible à la vraisemblance, d'où l'on déduit facilement que les expositions auront été riches en indications spatiales. Tandis que les indications détaillées de lieu dans le théâtre grec sont courantes¹⁶, l'espace tragique du théâtre classique demeure plutôt abstrait. Le spectateur ne sait souvent même pas d'où le personnage vient, où il se trouve et vers quels lieux il dirige ses pas, ce qui prête souvent matière à des critiques ferventes. Tant s'en faut qu'il en soit ainsi chez Racine. La scène, à défaut d'être vide, se peuple de l'imaginaire dit, récité, qui est non moins constituant de la fable que l'action. Dès la première entrée en scène, Esther nous apprend qu'avec Élise, personnage inventé qu'elle revoit après une longue séparation, elles souffraient les malheurs de Sion (v. 6). L'absence d'Élise est évoquée par l'image biblique du désert (v. 10), riche en connotations et renouant avec l'image de l'éparpillement du troupeau innocent dépeint dans le Prologue. Malgré l'emploi de la didascalie initiale, Élise informe le spectateur non seulement d'où elle vient, mais aussi pourquoi – ses propos sont concrets en ayant recours aux lieux communs de la

¹⁴ cf. BARTHES, Roland, *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1979, p. 122–126.

¹⁵ Thierry Maulnier, nostalgique, se pose la question «Où est l'amour de Phèdre?». MAULNIER, Thierry. *Racine*. Paris: Gallimard, 1988, p. 282.

¹⁶ Voir la note d'Hélène Baby dans son édition de la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac, *op. cit.*, p. 154.

rhétorique. Le récit nous apprend qu'Esther se trouve dans le Palais Royal à Suse (v.16), assise sur le trône et entourée de la pompe. Retenons ici une image que l'on peut juger à bon droit quintessentielle dans toute la tragédie. Élise est expressément étonnée par l'image qui s'offre à sa vue : « Ô spectacle ! Ô triomphe admirable à mes yeux, / Digne en effet du bras qui sauva nos Aïeux ! / Le fier Assuérus couronne sa Captive, / Et le Persan superbe est aux pieds d'une Juive. / Par quels secrets ressorts, par quel enchaînement / Le Ciel a-t-il conduit ce grand événement ? » (I, 1 ; v. 25–30, p. 954).¹⁷ Ce tableau, outre qu'il donne des éléments nécessaires à l'exposition, trahit l'imagerie galante à laquelle Racine s'inspira dans ses débuts. En dépeignant la clandestinité de la cour où la reine rassemble les filles de Sion, Racine reprend les images du *Prologue*, ce qui a pour effet immédiat l'émotion vive du spectateur (attestée par le témoignage de Mme de Sévigné) qui croit assister à une action vraiment réelle, rendue possible par l'estompage de la différence entre le lieu scénique et le lieu fictionnel : « Cependant mon amour pour notre nation / A rempli ce Palais de filles de Sion, / Jeunes et tendres fleurs, par le sort agitées, / Sous un ciel étranger comme moi transplantées. / Dans un lieu séparé de profanes témoins, / Je mets à les former mon étude et mes soins. / Et c'est là que fuyant l'orgueil du diadème, / Lasse de vains honneurs, et me cherchant moi-même, / Aux pieds de l'Éternel je viens m'humilier, / Et goûter le plaisir de me faire oublier. » (I, 1 ; v. 101 – 111, p. 956). L'éthos qui ressort des paroles d'Esther, l'image qu'elle donne de soi-même, corrépondent parfaitement à l'éthos qu'Assuérus esquissera dans la scène décisive de la pièce (II, 7). À la complicité des lieux s'ajoute ainsi la complicité des caractères. Dans la suite de l'exposition, Esther nous informe de ces incidents en précisant à chaque fois les lieux où ils se sont produits. Sans entrer dans les détails, notons que tous les lieux fictionnels communiquent avec le lieu de la scène. On assiste à une dramaturgie du déplacement centrifuge depuis le lieu scénique, perçu comme le centre de l'action imminente, donc présente, au lieu fictionnel, lointain, mais devenu obsessionnel. Cette oscillation entre la scène, représentant la demeure close de l'appartement d'Esther, et le vaste espace de la fable disparaît – hormis les scènes chantées par le chœur – au moment où la scène représente un lieu vide et ouvert (Acte III). Ceci donne au metteur en scène la possibilité de déployer l'art de la perspective et surtout de capter l'œil du spectateur grâce à la richesse des décorations. En effet, le chœur final dresse une image d'Israël renaissant de ses cendres. Ce goût de *varietas*¹⁸ persistant de l'époque du théâtre baroque et affiché avec véhémence dans les pièces à machines, genre propice à la variété des lieux que Scherer nomme à juste titre « rameau luxuriant détaché de l'arbre tragique »¹⁹, est cause d'une licence par rapport à la règle de l'unité de lieu de laquelle Racine se voit obligé de s'excuser dans la *Préface* : « On peut dire que l'unité de Lieu

¹⁷ Les normes du comportement seront violées à plusieurs reprises dans la pièce.

¹⁸ D'Aubignac, loin de la repousser, l'appelle dans sa *Pratique* « l'âme du Théâtre » (*op. cit.*, p. 416).

¹⁹ SCHERER, Jacques. *Dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1950, p. 165.

est observée dans cette Pièce, en ce que toute l'action se passe dans le Palais d'Assuérus. Cependant comme on voulait rendre ce divertissement plus agréable à des Enfants, en jetant quelque variété dans les décorations, cela a été cause que je n'ai pas gardé cette unité, avec la même rigueur que j'ai fait autrefois dans mes Tragédies» (OC, éd. citée, p. 947).

Le *résumé*, le dit participe ainsi à créer l'espace psychologique de l'isolement et de l'exil, ce qui est une des topiques majeures de la pièce. On peut voir ici l'équivalent de la couleur locale tant importante pour la génération romantique. L'espace cesse d'être une simple circonstance et devient, une fois intériorisé, une *détermination*. Tous les Juifs du spectacle ont été «transposés» en Perse et doivent découvrir la face inconnue de la cour étrangère, barbare. À mesure qu'ils dévoilent l'identité de ce labyrinthe qui est dominé par la fausseté des apparences, le visage de la terre sainte qui hante l'imagination des protagonistes est révélé au spectateur. C'est surtout dans le chœur de la deuxième scène de l'Acte I qu'on trouve les épithètes, empruntées dans une majorité aux *Psaumes*, qui nous laissent entrevoir la face déplorable «de la triste Sion» (v.131). Le chœur de cette scène répond exactement aux critères énoncés par d'Aubignac pour le récit dramatique. Sa fonction est triple : il donne des éléments importants pour la compréhension de l'intrigue, mais il est aussi censé engendrer chez le spectateur l'émotion (la pitié) et l'intéresser pour sa cause (*captatio benevolentiae*). Ainsi son caractère démonstratif, mis en valeur par le chant élégiaque, n'en reste pas dépourvu des fonctions du genre délibératif vis-à-vis du spectateur. Les images qui vont suivre au cours de l'action tragique ne manquent pas de spectaculaire, dominé là encore non moins par l'imaginaire biblique : «Sion, repaire affreux de reptiles impurs» (v. 86), *temple détruit, loups, tigres, léopards, fleurs coupées, le roseau fragile*, que par le coloris violent : *pourpre, sang glacé, de l'or violent, cendre, pâleur*. Les attributs tragiques (glaive, couteau, sceptre) introduisent dans la pièce un riche coloris²⁰, et le primat de vue souligne la façon dont opère le *merveilleux* dans *Esther*. D'Aubignac prônait une illusion *agréable*²¹, se méfiant des sens habituellement accusés d'engendrer de fausses apparences. Racine montre le même souci de donner aux sens une dose suffisante de crédibilité; ainsi il donne à Esther une voix dont les sons sont «agréables» (v. 116). Philomèle, la langue coupée et armée de ses faibles attraits, ne s'exprime que par l'entremise des larmes. En effet, *la noble pudeur* dont parle Assuérus (v. 1017) est beaucoup plus l'effet du recueillement d'Esther apaisée et d'un appareil visuel discret, que d'un effort persuasif ostentatoire. Esther, sans être appelée, ose entrer en appareil royal, soutenue par sa suite, dans la salle où est le trône d'Assuérus. La fréquentation de cette salle obéit aux strictes règles. La démarcation entre le profane et le sacré ressort à nouveau. Cette infraction aux règles de bienséances met Assuérus

²⁰ Sur les couleurs à l'âge classique, voir l'excellent livre de LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion, 1999.

²¹ Sur ce point, voir HÉNIN, Emmanuelle. L'illusion scénique de la Renaissance italienne à Corneille. *Littératures classiques*, 2002, n° 44, p. 15–34.

en colère, ce qui cause l'évanouissement d'Esther, tout le reste de la scène est un morceau de bravoure puisant sa force au pétrarquisme raffiné. La seule vue d'Esther saisie, les yeux levés vers le ciel (v. 682), la *je ne sais quelle grâce* (v. 669), l'innocence et la paix que l'on connaît bien déjà (v. 672), tout l'apparat spectaculaire causent un renversement dans le comportement d'Assuérus. Ainsi il semble lui-même habité par la Grâce que lui inspire le dédain de la pompe de la cour royale : « Croyez-moi, chère Esther, ce sceptre, cet Empire, / Et ces profonds respects que la terreur inspire, / À leur pompeux éclat mêlent peu de douceur, / Et fatiguent souvent leur triste possesseur » (II, 7, v. 665 – 669).²² Notons que la critique ne cesse de souligner, en accord avec l'auteur, le caractère innocent de l'héroïne. Or elle est capable de ruser et confirme par là les doutes d'Assuérus : immédiatement après son évanouissement, lui aussi feint peut-être, elle explique sa faiblesse par l'aspect sacré du trône, symbole du pouvoir terrestre (v. 649). Lorsqu'elle s'adresse à sa suite quelques vers plus loin (v. 710 – 712), elle change son avis à l'opposé : « Suis-moi, Tamar. Et vous troupe jeune et timide, / Sans craindre ici les yeux d'une profane Cour, / À l'abri de ce trône attendez mon retour » (II, 7, v. 710 – 712). L'aspect étroit du lieu scénique est dynamisé par le mouvement et les postures récurrents, dépeints et montrés dans *Esther*. Dominée par le pictural, la scène 7 de l'acte II nous montre Esther évanouie. Elle ouvre ainsi le triptyque que complètera la scène 4 de l'acte III où Esther implore le roi à ses pieds, et la fin de cette scène où Aman, désespéré, se jette à genoux devant Esther. Ces *peintures agissantes*, pour reprendre l'expression de d'Aubignac, sont bien intégrées à l'action dramatique : Esther en se jetant à genoux avoue son origine juive à Assuérus et dévoile le complot mené par Aman. Assuérus convaincu par la noblesse des sentiments de sa femme (v. 1017) n'a point de cesse qu'elle se relève. Le triomphe d'Esther cumule dans la scène suivante où elle rejette Aman « qui tremble » à ses « sacrés genoux » (v. 1167).

L'espace dramatique dans *Esther* peut être conçu comme une juxtaposition des territoires bien délimités au début de la tragédie (qui commence juste avant que la nuit ne tombe) et estompés après la catastrophe dans une ambiance solennelle. Après qu'on a *désillé* les yeux (v. 1178) et que les Juifs ont été délivrés de leur joug, les lieux deviennent contingents. C'en est fait de l'obscurité du labyrinthe et des desseins criminels qui enveloppaient l'espace dramatique au départ. Comme on le voit, une certaine idée de purgation est toujours vivante dans la dramaturgie racinienne.

Le caractère narré de cette pièce de théâtre appelée à défaut de mieux *tragédie*, l'articulation de la pièce en trois actes, chacun dans un lieu différent, qui fait penser au triptyque s'organisant autour de la scène centrale (II, 7) qui présente Esther évanouie devant Assuérus, l'introduction du chœur même à l'intérieur de l'acte, le recours aux décors successifs, les visions prémonitoires d'Assuérus, l'être et le paraître baroques : autant d'éléments pour pouvoir envisager cette

²² Cette scène est un véritable lieu de mémoire. Cf. le tableau « *Esther prosternée devant Assuérus* » (1654) de Nicolas Poussin, Érmitage – Saint-Petersbourg.

pièce comme un projet de renouvellement de la tragédie religieuse. La ténacité des images récurrentes et des postures pathétiques des protagonistes au cours de la tragédie²³ est d'une si grande intensité qu'on a plutôt l'impression d'assister à une série de tableaux qu'à une tragédie avec dominante émotionnelle, telle que nous la connaissons dans les œuvres profanes du même auteur. Racine, lui-même, s'en explique dans sa *Préface* :

[...] la plupart des plus excellents vers de notre Langue ayant été composés sur des matières fort profanes, et nos plus beaux airs étant sur des paroles extrêmement molles et efféminées, capables de faire des impressions dangereuses sur de jeunes esprits ; les Personnes illustres, qui ont bien voulu prendre la principale direction de cette Maison, ont souhaité qu'il y eût quelque Ouvrage, qui sans avoir tous ces défauts, pût produire une partie de ces bons effets. Elles me firent l'honneur [...] de me demander si je ne pourrais pas faire sur ce quelque sujet de piété et de morale une espèce de Poème, où le chant fût mêlé avec le récit ; le tout lié par une action qui rendit la chose plus vive et moins capable d'ennuyer. (*Préface*, éd. citée, p. 945–946)

Visant un public pieux et contribuant à l'éducation des jeunes filles à Saint-Cyr, Racine crée un ouvrage qui a toute la force du sublime, dont l'alternance des parties déclamées et chantées répond à la demande du spectaculaire, cette lettre qui s'est faite morte avec la disparition de la comédie-ballet moliéresque et le déclin progressif de l'opéra lyrique sur les scènes françaises en cette fin des années 1680.

Bibliographie

- ABBÉ D'AUBIGNAC. *La Pratique du Théâtre*. Ed. Hélène BABY. Paris: Champion, 2001 [1657].
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1979.
- CORNEILLE, Pierre. *Œuvres complètes*. T. III. Ed. Georges COUTON. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987.
- HÉNIN, Emmanuelle. L'illusion scénique de la Renaissance italienne à Corneille. *Littératures classiques*, 2002, n° 44, p. 15–34.
- HÉNIN, Emmanuelle. *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève: Droz, 2003.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion, 1999.
- MAULNIER, Thierry. *Racine*. Paris: Gallimard, 1988.
- PASQUIER, Pierre. *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*. Paris: Klincksieck, 1995.
- RACINE, Jean. *Œuvres complètes. I. Théâtre – Poésie*. Ed. Georges FORESTIER. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1999.
- SCHERER, Jacques. *Dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1950.
- SCHERER, Jacques. *Racine : Bajazet*. Paris: Les Cours de Sorbonne. Centre de documentation universitaire, 1958.
- VIALLETON, Jean-Yves. *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des person-nages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*. Paris: Champion, 2004.

²³ Esther, Mardochée, Aman, tous transgressent des territoires.

Abstract and key words

The classical drama theory in France reduces the properly dramatic space (classical unity). The tragedy is supposed to take place in close boundaries defined by the proportion of the proscenium. The concentration to which the drama tends in the second half of the 17th century in France results from the considerable reduction of the role assigned to the imagination. D'Aubignac's major *Pratique du théâtre* builds up the conception of the classical drama on the criterion of verisimilitude. Nevertheless we show that the imagination is not as strictly dominated in dramatic *récit*. The analysis demonstrates the imbrication of constituent elements of dramatic language and the way how they construct the real unity of dramatic space in Racine's *Esther*.

Jean Racine; abbé d'Aubignac; dramatic space; seventeenth century French literature

