
Les *Isolates* dans les tragédies de Jean Racine. Le cas de *Bérénice*

The Isolates in Racine's Tragedies. The Case of Bérénice.

Elisabetta Sibilio



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/episteme/13585>

DOI : 10.4000/episteme.13585

ISSN : 1634-0450

Éditeur

Association Études Épistémè

Ce document vous est offert par Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



Référence électronique

Elisabetta Sibilio, « Les *Isolates* dans les tragédies de Jean Racine. Le cas de *Bérénice* », *Études Épistémè* [En ligne], 40 | 2021, mis en ligne le 20 octobre 2021, consulté le 29 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/13585> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.13585>

Ce document a été généré automatiquement le 29 novembre 2021.



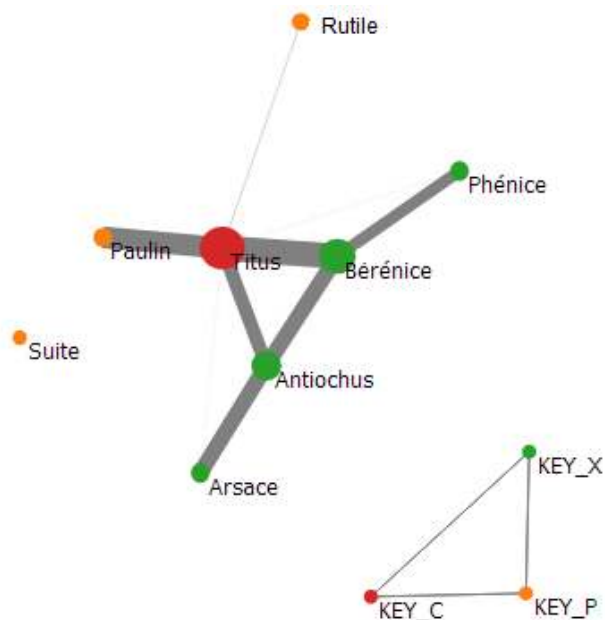
Études Épistémè is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Les *Isolates* dans les tragédies de Jean Racine. Le cas de *Bérénice*

The Isolates in Racine's Tragedies. The Case of Bérénice.

Elisabetta Sibilio

- 1 La présente étude s'insère dans le cadre d'une collaboration avec le laboratoire de littérature de l'Université de Stanford, en particulier avec un groupe qui travaille sur l'application dans le domaine littéraire de la « théorie des réseaux »¹. Les instruments d'analyse des textes mis au point à Stanford produisent des représentations de l'intrigue des pièces de théâtre en termes de rapports entre les personnages. Chaque pièce peut être représentée comme un réseau où les nœuds correspondent aux personnages et les liens (*edges*) aux répliques qu'ils échangent dans le texte.



- 2 Le graphique ci-dessus (Fig. 1) est ainsi l'une des représentations possibles, dans les termes de la théorie des réseaux, de *Bérénice* de Jean Racine. La couleur des nœuds indique la position du personnage dans la pièce (rouge = *core*, centre ; vert = X, intermédiaire et jaune = *periphery*, périphérie) ; la grosseur du nœud indique la quantité de personnages avec qui ce dernier échange des mots ; l'épaisseur des liens indique la quantité de mots échangés. Si un personnage périphérique est détaché du réseau, c'est qu'il est présent sur scène mais qu'il n'échange pas de mots avec les autres personnages, et nous le nommons *isolate* (personnage isolé).
- 3 Cette recherche vise à identifier, par le biais de ces représentations « en réseaux », des *topoi* universels du tragique ; mais parfois, comme dans ce cas, l'analyse permet de remarquer des détails très significatifs qui peuvent déclencher des réflexions intéressantes.
- 4 Les *isolates* ne peuvent sans doute pas être considérés comme de véritables personnages car ils ne prennent jamais la parole et que personne ne la leur adresse. Et, toutefois, ils sont là. Ils paraissent souvent dans la liste des acteurs et sont cités dans les rubriques des scènes auxquelles ils participent.
- 5 On en relève treize dans le corpus tragique racinien². Il s'agit en général de groupes (dans notre cas, par exemple une « suite ») anonymes, de domestiques ou de soldats, qui ne sont pas mieux identifiés. Dans la rigoureuse économie du discours et de la scène raciniens, ou dans ce que Paul Valéry définissait comme « cette étonnante économie des moyens de l'art qui est le propre de Racine »³, il y a donc quelque chose qui semble transgresser toute logique. De plus, des « personnages anonymes » représentent une contradiction dans les termes par rapport aux règles du théâtre classique. Dans sa *Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac interdit l'apparition sur scène de personnages inconnus au public :
- [...] le poète ne doit mettre aucun acteur sur son théâtre qui ne soit aussitôt connu des spectateurs, non seulement en son nom et en sa qualité ; mais encore au sentiment qu'il apporte sur la scène : autrement le spectateur est en peine, et tous les beaux discours qui se font au théâtre sont perdus [...].⁴
- 6 Il faudrait donc en conclure que, du moins, les *isolates* « apporte[nt] un sentiment sur la scène », faute de croire à une erreur (mais combien de récidives !) ou, encore moins probable, à une infraction explicite et évidente, de la part de Racine, aux règles établies. Et il faut exclure aussi l'idée que ces personnages participent tout simplement du décor. À en croire toujours l'abbé d'Aubignac⁵, les figurants coûtaient très chers au XVIIe siècle : de là aussi le nombre réduit d'acteurs et de personnages sur scène.
- 7 Il est intéressant de relever au passage une donnée qui émerge avec évidence de ce schéma : la structure de la pièce est presque parfaitement géométrique, triangulaire, sauf pour ce qui concerne le sommet représentant Titus. Titus, et non Bérénice, est le véritable protagoniste de la pièce (sur la base du nombre de liens et des mots prononcés) tandis que Bérénice et Antiochus, les deux autres sommets, se situent à un niveau intermédiaire avec leurs confidents. Paulin, le confident de Titus est un personnage périphérique (car il prononce très peu de mots par rapport aux autres) et, du même côté, en relation avec Titus, on trouve Rutilie (qui est défini, dans la liste des acteurs, comme « un romain ») et la suite, qui ne prononce pas un mot et à laquelle, comme on va voir, personne ne s'adresse.
- 8 Il est possible de donner une interprétation de ces éléments apparemment stériles : on a là une représentation de Titus qui n'émerge pas avec une telle évidence de la lecture

du texte⁶. Titus est un homme seul, personne ne partage sa situation et, au lieu de l'appui d'un confident fidèle, il subit l'influence de l'espace extérieur, c'est-à-dire de Rome, qui entre sur la scène avec les quelques mots prononcés par Rutilie, la présence silencieuse de la suite et le discours parfois flatteur de Paulin. Si cette lecture du personnage est en accord avec quelques critiques, par exemple avec la lecture de Gérard Defaux, qui voit dans Titus l'*exemplum* de ce que Bénichou a efficacement appelé « la démolition du héros »⁷, elle met en évidence les moments où Rome, cette forte instance extérieure, pénètre la structure de la pièce, trouble et conditionne l'action avant d'en être par la suite expulsée.

- 9 Ce qui se passe dans *Bérénice* me semble pouvoir être considéré comme emblématique du point de vue de l'utilisation dramaturgique des « isolés ». Racine adopte ce type de personnage dans une stratégie soigneusement élaborée. L'isolé est dans ce cas un personnage collectif, qui est présenté dans la liste des acteurs comme « suite de Titus » et tout simplement comme « suite » dans les rubriques des deux scènes où il paraît. Dans les deux cas, il est sur scène avec Titus et Paulin, son confident. Ainsi à l'ouverture de la première scène de l'acte II :

TITUS, PAULIN, *Suite*

TITUS

A-t-on vu de ma part le Roi de Comagène ?
Sait-il que je l'attends ?

PAULIN

J'ai couru chez la Reine :
Dans son Appartement ce Prince avait paru ;
Il en était sorti lorsque j'y suis couru.
De vos ordres, Seigneur, j'ai dit qu'on l'avertisse.

TITUS

Il suffit. Et que fait la Reine Bérénice ?

PAULIN

La Reine, en ce moment, sensible à vos bontés,
Charge le Ciel de vœux pour vos prospérités.
Elle sortait, Seigneur.

TITUS

Trop aimable Princesse !
Hélas !

PAULIN

En sa faveur d'où naît cette tristesse ?
L'Orient presque entier va fléchir sous sa loi ;
Vous la plaignez ?

TITUS

Paulin, qu'on vous laisse avec moi. (II, 1, vers 327-338)⁸

- 10 Pour mieux cerner les rapports entre les différents « nœuds », ainsi que les implications qui en découlent, il faut évidemment partir de cette dernière réplique : Titus ne s'adresse pas directement à la suite, en la faisant sortir, mais donne un ordre indirect, qui met en relief – me semble-t-il – la position d'intermédiaire de Paulin. Nous sommes au tout début du deuxième acte, Titus paraît pour la première fois sur la scène ; on pourrait penser que la présence de la suite fût « normale ». Or, ce n'est pas le cas ici : elle ne réapparaîtra que dans une scène très brève au quatrième acte sur laquelle je reviendrai. En outre, l'expression utilisée par Titus « qu'on vous laisse » et le fait que l'Empereur ne s'adresse pas directement à la suite font penser à une suite de Paulin, non à celle de l'Empereur ; ils en soulignent en tout cas l'étrangeté⁹.

- 11 Comme on le sait, dans *Bérénice* de Racine deux plans thématiques et discursifs s'entrecoupent et s'opposent : la passion amoureuse et la politique. Titus, devenu empereur après le décès récent de son père, aime Bérénice, mais la loi de Rome interdit aux empereurs tout mariage avec une femme non romaine. Dans la scène qu'on vient d'examiner, Racine met en jeu les trois personnages principaux en leur attribuant leur rôle par rapport à ces deux thèmes. Antiochus et Bérénice sont évoqués par leurs attributs politiques (« le Roi de Comagène » « la Reine » de « tout l'Orient ») mais il est aussi fait allusion aux sentiments. Si Paulin informe Titus (qui ne sait pas qu'Antiochus est amoureux de Bérénice) que le roi de Comagène « a paru » dans l'appartement de la reine, Titus laisse échapper ce « Trop aimable Princesse ! » qui annonce dans l'adverbe « trop » le drame qui sera déclenché quand il sera contraint de faire prévaloir l'une des deux instances, la passion ou la politique, sur l'autre. Et c'est exactement ce conflit, qui à ce moment ne se déroule que dans le for intérieur de Titus, qui, par ce « trop », commence à émerger. L'adverbe, utilisé à côté d'un adjectif à valeur positive, y ajoute une nuance négative, et crée une tension antithétique en produisant, selon l'analyse de Spitzer, « une sorte de froideur »¹⁰ ou bien, comme le suggère Anne Régent-Susini, une *Dämpferaufhebung*¹¹. Comme l'a observé Catherine Spencer, la « trop aimable » Bérénice, dans sa première rencontre avec Titus...

[...] a cru qu'aimer impliquait « reconnaître » que son amour était en lui-même et à lui seul fondateur ; et c'est parce qu'elle *aime trop* qu'elle se voit évincée. Elle a pressenti très tôt sa « faute » :

Plus je veux du passé rappeler la mémoire

Du jour que je le vis à ce triste jour,

Plus je vois qu'on me peut reprocher *trop d'amour* (II, 5, v. 632-634)

- 12 Elle en reçoit la douloureuse confirmation dans l'ultime dialogue avec Titus : « Hélas ! et qu'ai-je fait que de vous *trop aimer* ? » (V, 5, v. 1330).¹² En éloignant la suite du lieu tragique, Titus cherche à éviter l'implication de l'opinion romaine dans ses décisions, à effacer la tache produite par la nuance négative du mot « trop » sur son image d'empereur que le sénat et le peuple romain voudraient superposer à celle, irréprochable, de son père.
- 13 Titus ne répond pas à la question posée par Paulin et, dans la première réplique de la scène suivante, il l'interroge à son tour sur l'humeur du peuple romain :

TITUS

Eh bien ! de mes desseins Rome encore incertaine

Attend que deviendra le destin de la Reine,

Paulin ; et les secrets de son cœur et du mien

Sont de tout l'Univers devenus l'entretien.

Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique.

De la Reine et de moi que dit la voix publique ?

Parlez. Qu'entendez-vous ? (II, 2, v. 339-345)

- 14 Comme le souligne Herzog, qui s'occupe de la mise en scène et des décors des tragédies raciniennes,

In no other play does Racine so clearly place the scenic components and the characters' offstage activities. When Titus and Berenice enter, they leave behind pressing business and crowds of people, he on his side of the stage, she on hers. The room exists to provide them a private meeting place, and the physical surroundings have a personal emotional significance for them [...].¹³

- 15 Cet espace scénique, ce « cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice », est en effet un lieu suspendu, qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre mais

qui, en étant physiquement entre les deux lieux connotés « politiquement » car attribués à la reine et à l'empereur, est aussi le seul lieu où leur amour serait possible, où ils pourraient entrer en laissant dehors tout et tous sauf leurs confidents qui sont, pour ainsi dire, « transparents ».

- 16 Mais dans la troisième scène du quatrième acte, lorsque la « suite » apparaît à nouveau, Titus demande qu'on le laisse seul : Paulin aussi devra donc sortir avec la suite.

TITUS, PAULIN, suite

TITUS

De la Reine, Paulin, flattez l'inquiétude :

Je vais la voir. Je veux un peu de solitude.

Que l'on me laisse.

PAULIN

Ô Ciel ! que je crains ce combat !

Grands Dieux, sauvez sa gloire et l'honneur de l'État.

Voyons la Reine. (IV, 3, v. 983-987)

- 17 Pas un seul des personnages de cette scène n'était sur le plateau dans la scène précédente, qui se terminait par cet appel de Phénice à sa reine :

J'entends du bruit, madame, et l'Empereur s'approche.

Venez, fuyez la foule, et rentrons promptement ;

Vous l'entretiendrez seul dans votre Appartement. (IV, 2, v. 980-982.)

- 18 Dans ses notes à l'édition de la Pléiade du théâtre de Racine, en répondant à l'abbé de Villars qui avait accusé Racine d'avoir laissé « la scène vide », Georges Forestier¹⁴ suggère, comme du reste l'avait déjà remarqué Scherer¹⁵, qu'il s'agit là de ce qu'on appelait « une liaison de fuite ». Scherer souligne aussi l'aspect peu orthodoxe de ce type de scène :

Comme le procédé est assez visible, on ne peut guère sans donner une impression d'artifice, le répéter dans une même pièce : dans [*Bérénice*], la liaison de fuite que nous signalons est la seule de son espèce.¹⁶

- 19 À l'époque de Racine les opinions sur la liaison des scènes n'étaient pas uniformes. Ainsi pour Chapelain :

Quelques-uns ont désiré que les scènes de chaque acte fussent liées les unes avec les autres, et il est vrai que cela fait beauté et que par ce moyen la scène n'est jamais vide, mais cela n'est point nécessaire. Ce qui est absolument nécessaire, comme fondé sur la vraisemblance, est que nulle entrée de personnage sur la scène et nulle sortie ne soit sans nécessité, et qu'il paraisse toujours pourquoi ils arrivent et partent.¹⁷

- 20 Tandis que l'abbé d'Aubignac est beaucoup plus sévère à cet égard :

Et il faut se souvenir que cette liaison ne se fait point quand l'Acteur, qui était sur le Théâtre, en sort pour ne pas être vu de celui qui vient, si celui qui vient ne cherche celui qui sort ; en quoi se sont trompés quelques Modernes qui pensaient avoir bien lié leurs Scènes, quand ils avaient fait retirer des Acteurs pour n'être pas vus de ceux qui entraient, encore que ceux qui entraient n'eussent aucun dessein de les voir ; et que même ils ne les voulussent pas rencontrer ; car en ce cas ce ne serait pas une liaison de Recherche, mais de Fuite [...].¹⁸

- 21 Si au commencement du deuxième acte, à l'ouverture du rideau, la suite est déjà sur scène, cette entrée, unique dans son genre dans la pièce entière, ne peut être perçue que comme étrange. Dans la scène suivante, en effet, Titus est seul sur le plateau, comme l'indique la rubrique, et son monologue thématise cette solitude :

Tout se tait. Et moi seul trop prompt à me troubler,

J'avance des malheurs que je puis reculer. (IV, 4, v. 1005-1006)

22 Je voudrais souligner au passage que le mot « solitude » paraît sept fois dans tout le corpus racinien, dont six fois en finale de vers. À l'exception d'une occurrence dans *Alexandre le Grand* (où le mot rime avec « rude ») « solitude » rime toujours, comme au vers 983-984, avec « inquiétude », mot qui, à son tour, en position finale de vers, rime cinq fois sur six avec « solitude » (pour la sixième occurrence, dans *Athalie*, il rime avec « incertitude »)¹⁹.

23 Comme le souligne Cécile Vernier-Danehy :

[L'] analyse poétique et sémantique de la rime dans le théâtre de Jean Racine dégage le rôle fondamental de la rime dans la construction de l'action et dans la représentation des personnages. Par son pouvoir de rémanence, la rime acquiert de nouveaux sens suivant le contexte où elle reparaît et réoriente l'action.²⁰

24 Et quelques autres critiques²¹ reconnaissent que la tragédie racinienne se signale par un surplus de sens produit par la rime.

À partir du postulat que la fin de vers présente une position privilégiée par sa capacité à intégrer les mots qui l'occupent à des paradigmes auxquels rien ne les prédestine, la mise en parallèle des rimes impliquant des noms de personnage avec le rôle dramaturgique joué par ces mêmes personnages doit permettre de faire la preuve que Racine n'a pas distribué ses rimes sans raison.²²

25 Il me semble que ce que Surber affirme à propos de noms propres mis à la rime s'applique aussi bien à l'exemple des noms communs « inquiétude » / « solitude ». Le *Trésor de la langue française* donne cette définition du mot « inquiétude » autour de 1648 :

1648 : « état de crainte » (Rotrou, *Vencest.*, II, 2 ds Littré). Empr. au b. lat. *inquietudo* « agitation » spéc. « vexation, ennui, action d'être inquiété; absence de repos moral, inquiétude, anxiété » ds la lang. des chrét.²³

26 Les deux mots à la rime se chargent ainsi réciproquement de force, d'intensité et contribuent à présenter dans les termes suggérés par cette définition l'état d'esprit de l'empereur. Le malaise de Titus se situe au niveau moral et, comme le souligne Bérénice lors de leur première rencontre sur la scène, à la quatrième scène du deuxième acte, la solitude de l'empereur cache un secret : la raison de son anxiété, de son inquiétude.

BÉRÉNICE

Ne vous offensez pas si mon zèle indiscret
De votre solitude interrompt le secret.
Tandis qu'autour de moi votre Cour assemblée
Retentit des bienfaits dont vous m'avez comblée,
Est-il juste, Seigneur, que seule en ce moment
Je demeure sans voix et sans ressentiment ?
Mais, Seigneur (car je sais que cet Ami sincère
Du secret de nos cœurs connaît tout le mystère),
Votre deuil est fini, rien n'arrête vos pas,
Vous êtes seul enfin, et ne me cherchez pas ! (II, 4, v. 557-566)

27 Cette unique occurrence du mot « solitude » au milieu du vers (et non à la rime) dans tout le corpus racinien est remarquable. Elle structure cette réplique de Bérénice ; elle y associe d'une part le mot « secret », qui revient plus bas dans l'expression « le secret de nos cœurs » par laquelle les deux amants sont réunis. De l'autre côté, avant et après cette expression, les deux solitudes sont disjointes par les adjectifs correspondants (« seule en ce moment » ; « Vous êtes seul enfin »). La solitude injuste de Bérénice s'oppose à celle que Titus recherche.

- 28 On assiste en effet, au quatrième acte, à une séquence de trois scènes (la troisième, la quatrième et la cinquième) « extraordinaires » ou qui, du moins, présentent quelques caractéristiques particulières. La première, comme on l'a vu, se joint à la précédente par une « liaison de fuite ». Titus y donne l'ordre de le laisser « seul » et cette sortie donne lieu à la célèbre scène du monologue sur laquelle on va revenir pour commenter ensuite la « particularité » de la scène 5 où l'on assiste à un dialogue « sans témoins » entre Titus et Bérénice.
- 29 Comme on le sait, les critiques de l'abbé d'Aubignac contre le monologue relèvent du problème de la vraisemblance :
- J'avoue qu'il est quelquefois bien agréable sur le Théâtre de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme, et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentiments, et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère ; mais certes il n'est pas toujours bien facile de le faire avec vraisemblance.²⁴
- 30 Il ne serait pas vraisemblable qu'un personnage parle à lui-même à haute voix, ce qui est nécessaire pour que le public puisse l'entendre. Comme l'explique Scherer, ce problème est normalement résolu grâce à la présence sur la scène du confident du héros, ce qui n'est pas le cas ici. De plus, Scherer soutient que l'irrégularité du monologue par rapport aux normes du théâtre classique, et de la tragédie en particulier, est tolérée parce qu'il remplit une fonction fondamentale, celle de l'*expositio* :
- Ces sortes d'expositions, qui sont de loin les plus fréquentes, [sont] faites par un ton calme, le ton de la narration, et [...] ne visent guère qu'à faire connaître des faits, de la manière la moins artificielle qu'il est possible.²⁵
- 31 Mais là aussi, ce monologue, que je ne vais pas analyser dans le détail pour ne pas m'éloigner trop de mon propos, ressemble plus à ce que d'Aubignac désigne comme invraisemblable qu'à ce que Scherer indique comme une habitude propre aux dramaturges classiques. Il s'agit d'un questionnement fiévreux de Titus pour lui-même, qui décrit très efficacement l'état d'âme de l'empereur, déchiré entre son amour et son devoir. Et, comme on l'a déjà signalé, ce malaise a empiré en raison de la solitude de Titus, autour duquel « tout se tait ».
- 32 Dans son article magistral « Racine et la poétique du regard », Jean Starobinski inscrit *Bérénice* dans la liste des tragédies raciniennes où la scène est dominée par le regard d'une instance extérieure :
- Comme pour accentuer encore la culpabilité, Racine fait intervenir, au-dessus du débat tragique où sont engagés les personnages, un autre regard surplombant – une instance ultime – qui les atteint de plus haut ou de plus loin. Il suffit de quelques allusions espacées à l'intérieur du poème : [...] Rome observe les amours de Titus [...].²⁶
- 33 Mais il souligne aussi que, de manière générale, « il est rare qu'un échange de regards ait lieu sans qu'il soit dominé par les yeux proches ou lointains d'un troisième personnage »²⁷. La cinquième scène du quatrième acte, la troisième et dernière de notre série, est l'un de ces cas rares. Titus et Bérénice sont seuls sur le plateau et l'empereur déclare enfin son irrévocable décision : « il faut nous séparer » car « il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. ». Le moment clé de la tragédie, où Titus obéit à son devoir en réprimant sa passion se déroule sans témoins et sans autre mobile que l'aspiration à la gloire :

BÉRÉNICE

[...]

Lorsque Rome se tait, quand votre Père expire,
Lorsque tout l'Univers fléchit à vos genoux,
Enfin quand je n'ai plus à redouter que vous.

TITUS

Et c'est moi seul aussi qui pouvais me détruire.
Je pouvais vivre alors, et me laisser séduire ;
Mon cœur se gardait bien d'aller dans l'avenir
Chercher ce qui pouvait un jour nous désunir.
Je voulais qu'à mes vœux rien ne fût invincible,
Je n'examinais rien, j'espérais l'impossible.
Que sais-je ? J'espérais de mourir à vos yeux,
Avant que d'en venir à ces cruels adieux.
Les obstacles semblaient renouveler ma flamme,
Tout l'Empire parlait, mais la Gloire, Madame,
Ne s'était point encor fait entendre à mon cœur
Du ton, dont elle parle au cœur d'un Empereur. (IV, 5, v. 1084-1098)

- 34 Titus révèle ici que le combat qui se déroule dans son for intérieur n'est pas entre devoir et passion mais entre deux passions divergentes : l'amour et la gloire. Et il prend en charge l'entière responsabilité de sa décision finale : « Et c'est moi seul aussi qui pouvais me détruire » (vers 1087).
- 35 En revenant à notre problème initial, c'est-à-dire essayer d'expliquer la présence sur le plateau d'un *isolate*, d'un personnage collectif muet et auquel personne n'adresse la parole, je crois qu'on a ici un éclaircissement décisif. Par le biais de l'entrée et surtout de la sortie de la suite du lieu tragique, Racine souligne visuellement la solitude de Titus, soutient et amplifie les protestations de l'empereur au sujet de l'indépendance de ses décisions par rapport à une instance extérieure. L'influence du sénat et du peuple romains, que Bérénice a redoutés dès la quatrième scène du deuxième acte, est effacée :

TITUS

Non, Madame. Jamais, puisqu'il faut vous parler,
Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.

Mais...

BÉRÉNICE

Achievez.

TITUS

Hélas !

BÉRÉNICE

Parlez.

TITUS

Rome... L'Empire...

BÉRÉNICE

Hé bien ?

TITUS

Sortons, Paulin, je ne lui puis rien dire. (II, 4, v. 621-624)

- 36 L'inquiétude de Titus n'a pu être calmée que par un débat intérieur dans « le secret de [sa] solitude », sans témoins. C'est justement cette solitude que Racine souligne en vidant le plateau tant du personnage médiateur qu'est Paulin que de cette suite, qui n'a d'autre rôle que de représenter sur le théâtre l'opinion romaine.
- 37 Ainsi l'outil numérique nous conduit ici à nous interroger sur un fait apparemment mineur ; il met en évidence des effets de structure ; il nous permet d'en proposer une

raison d'être et une interprétation. Dans *Bérénice*, la suite, pourtant muette et même très peu présente, et à qui personne ne s'adresse directement, a un rôle en fait structurant : elle montre par sa propre sortie la solitude de Titus et ses implications éthiques et psychologiques. Elle permet de montrer que Titus est un grand homme qui décide seul des sacrifices qu'il s'impose.

NOTES

1. Pour une explication générale de la *Network Theory* et de ses possibles applications à la littérature, et en particulier au théâtre tragique, voir l'article publié en ligne par le *Stanford Literary Lab* où l'auteur, Franco Moretti, présente aussi une première application de la théorie au corpus shakespearien. Le corpus comprend actuellement : la tragédie antique, grecque et latine, l'œuvre intégrale de Shakespeare, Corneille et Racine, le théâtre brésilien du XIX^e siècle, l'œuvre intégrale d'Ibsen et quelques pièces choisies du XIX^e siècle. Le corpus est en train d'être élargi, dans le but de construire un ensemble le plus vaste possible de pièces issues du théâtre tragique ancien et moderne. <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf> [consulté le 23 février 2021].
2. Soit le 12,38% des 105 personnages du corpus racinien ; pourcentage non négligeable surtout si on le compare au 1,54% relevé dans le corpus tragique de Corneille.
3. Paul Valéry, *Discours de réception à l'Académie Française* prononcé le 23 juin 1927, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-paul-valery> [consulté le 23 février 2021].
4. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre* (1657), éd. par Hélène Baby, Paris, Champion, coll. "Sources classiques", 2011, p. 397.
5. « [...] maintenant cinq ou six personnes s'embarrassent, quand elles paraissent sur la Scène et [...] nos Comédiens ne pourraient pas faire une si grande dépense pour le seul ornement de leurs représentations. », *ibid.* p. 392.
6. Sur la relation entre analyse interprétative et analyse quantitative, thème au centre du débat théorique actuel et dont ce travail veut offrir un exemple, voir les contributions récentes de Franco Moretti, par exemple : Franco Moretti, « Les études littéraires entre herméneutique et quantification », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 10 | 2020, [consulté le 23 février 2021], URL : <http://journals.openedition.org/rief/6508> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.6508>.
7. Gérard Defaux, « Titus ou le héros tremblant », dans Suzanne Guellouz (dir.) *Racine et Rome*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 141-66 et Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1976, *passim*.
8. Toute citation de l'œuvre de Racine est tirée de Jean Racine, *Œuvres Complètes*, t. I, *Théâtre - Poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
9. Je dois à une suggestion de Servane L'Hopital lors du colloque, la considération d'une autre (non) occurrence de la présence de la suite. Dans le premier vers de la troisième scène du cinquième acte Titus, en entrant, dit : « Demeurez, qu'on ne me suive pas ». Comme l'observe Forestier dans la note de ce vers, ici l'empereur s'adresse directement à la suite, la laissant en dehors de la scène : « Titus empêche par ces mots sa suite d'entrer dans le cabinet : elle y avait pénétré l'espace d'une courte scène lors de l'apparition de Titus (II, 1), puis une deuxième fois l'espace de deux vers (IV, 3). Ainsi la pompe qui entoure l'empereur s'efface à mesure que la pièce

avance », n. 1, p. 1481. Comme on le verra plus loin, j'interprète plutôt le départ de la suite comme une explicitation de l'inclination de Titus pour la solitude.

10. Leo Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 250.

11. Anne Régent-Susini, « Quand dire, c'est taire ? L'« effet de sourdine » racinien, stylistique et / ou rhétorique », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 19 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/95> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.95> : « En effet, la même pédale qui permet la *Dämpfung* permet aussi la *Dämpferaufhebung*, c'est-à-dire la levée de la sourdine — avec les effets de contraste (et éventuellement de paradoxe, l'intensité de l'émotion pouvant être soulignée par la sourdine qui aurait dû au contraire la voiler) qui en résultent. »

12. Catherine Spencer, *La Tragédie du prince. Étude du personnage médiateur dans le théâtre tragique de Racine*, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1987, p. 478. Les italiques sont dans le texte.

13. Roger W. Herzog, « Racine, Laurent, and the Palais à Volonté », *PMLA*, Vol. 108, No. 5 (Oct. 1993), p. 1064-1082 : « C'est la seule pièce où Racine situe et présente de manière aussi claire les actions qu'accomplissent les personnages hors de la scène et les éléments externes à la scène elle-même. Au moment où Titus et Bérénice paraissent chacun de son côté du théâtre, ils laissent en dehors de l'espace scénique les masses populaires et les affaires urgentes. La chambre existe pour leur offrir un espace de rencontre privé, et les lieux qui les entourent se chargent pour eux d'une signification à la fois personnelle et émotionnelle. » (Nous traduisons.)

14. Jean Racine, *Œuvres Complètes*, t. I, *Théâtre - Poésie*, op. cit., p. 1478.

15. Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 1986, p. 278.

16. *Ibid.*

17. Jean Chapelain, « Discours de la poésie représentative » (1635 ca.), *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Anne Duprat, Genève, Librairie Droz, 2007, p. 273.

18. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), éd. cit., p. 361.

19. Ces données ont été obtenues en soumettant le corpus racinien à l'analyse lexicale par le programme *Simple Concordance program 4.09*, disponible gratuitement sur le réseau à l'adresse : <https://simple-concordance-program.software.informer.com/> [consulté le 21/03/21]

20. Cécile Vernier-Danehy, *Racine à rebours : une lecture de la rime*, New York, P. Lang, 2003, p. 5.

21. Par exemple Christian Surber, « Sémantique du phonème et de la rime », dans *Parole, personnage et référence dans le théâtre de Jean Racine*, Paris, Librairie Droz, 1992 ; Marcelle Blum, *Le thème symbolique dans le théâtre de Racine : du psychologique au divin*, 1965 et Jean-Pierre Collinet dans la *Préface au Théâtre complet de Racine*, t. 1, Paris, Gallimard, 1985.

22. Christian Surber, op. cit., p. 184.

23. <http://www.cnrtl.fr/definition/inquiétude> [consulté le 23 février 2021]

24. Abbé d'Aubignac, op. cit., p. 368.

25. Jacques Scherer, op. cit., p. 59-61.

26. Jean Starobinski, « Racine et la poétique du regard » dans *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* (1961), nouvelle édition augmentée, Paris, Gallimard, 1999, p. 90.

27. *Ibid.*, p. 81.

RÉSUMÉS

Cet article propose une analyse de la pièce de Racine *Bérénice*, à partir de données produites par l'application au texte d'un logiciel élaboré au laboratoire de littérature de l'Université de Stanford et fondé sur la théorie des réseaux. Il s'agit simplement d'observer la présence sur scène de personnages muets et auxquels personne ne s'adresse. Cet angle d'approche singulier se révèle très efficace pour l'interprétation de la pièce.

This article provides an analysis of Racine's *Bérénice*, using data obtained by applying to the text a software developed by the Stanford Literary Lab and based on Network Theory. What seems to be a detail – the presence of mute characters on stage – proves to be a very effective tool for making sense of the whole tragedy.

INDEX

Keywords : 17th century, tragedy, Jean Racine, characters, network theory

Mots-clés : XVIIe siècle, tragédie, Jean Racine, personnages, théorie des réseaux

AUTEUR

ELISABETTA SIBILIO

Università di Cassino del Lazio Meridionale

Elisabetta Sibilio est professeur de littérature française à l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale où elle dirige, dans le Département de Lettres et Philosophie, le laboratoire d'études littéraires et *inter artes*. Spécialiste de la poésie en vers et en prose de la seconde moitié du XIXe siècle, elle a publié des nombreux essais, notamment sur Lautréamont, Baudelaire, Laforgue, Bertrand, Rodenbach, le poème en prose. En poursuivant ses travaux de traduction (Baudelaire, Flaubert, Maupassant et divers auteurs contemporains) elle a consacré aussi des travaux critiques au théâtre du XVIIe siècle (Molière et Racine), au roman du XXe siècle (Sartre, Perec, Vercors) et à la littérature de l'« extrême contemporain » (Modiano, Houellebecq, Carrère, Daeninckx).