

## **Théâtre/Roman : *Titus n'aimait pas Bérénice*, de Nathalie Azoulay (prix Médicis 2015)**

di *Yves Baudelle*  
yves.baudelle@univ-lille.fr

A novelistic rewriting of Racine's tragedy, which projects the character Berenice into our time while killing Titus, this novel by Nathalie Azoulay lends itself to a narratological analysis that describes the different modalities of the intermedial transposition here at work. Beyond this formalist approach, however, it is worth considering the meaning of this transmodalisation: a tribute from the novel to the theatre, this story is above all a romanticised biography of Racine and thus plays on genres. But the interlocking of the two levels of fiction and the hypertrophy of metapoetic discourse are here lures that mask the reverence of postmodernity to classicism, opposing the majesty of style to the sloppy of contemporary autofiction.

---

Comme son titre l'indique, le texte dont je parlerai ici relève à l'évidence de l'intermédialité, et notamment des phénomènes de transposition générique : non pas l'adaptation scénique d'un roman mais la réécriture romanesque d'un des chefs-d'œuvre du théâtre français – *Bérénice* (1670), la tragédie de Racine. Si j'ai choisi de m'intéresser à ce livre récent de Nathalie Azoulay, *Titus n'aimait pas Bérénice*, c'est qu'il n'a guère fait l'objet, pour le moment, d'études universitaires<sup>1</sup> alors qu'il a projeté son auteur sur le devant de la scène littéraire, à la faveur d'un beau parcours dans la course aux prix<sup>2</sup>, de l'écho médiatique qui s'en est suivi et d'un beau succès de librairie<sup>3</sup>. Après avoir décrit les

---

<sup>1</sup> À l'exception d'un mémoire soutenu à l'Université de Padoue : O. Bunduc, «*Titus n'aimait pas Bérénice*». *Une biographie romancée*, Tesi di laurea, dir. Anna Bettoni, Università degli Studi di Padova, 2017. Voir aussi M. Dijkgraaf, "Nathalie Azoulay & Jean Racine : Port-Royal en Versailles", in *Lezen in Frankrijk : een literaire tour de France*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, pp. 226-231 et V. Lebrun, *Trajet d'une lectrice amoureuse. Lecture de l'amour dans la littérature contemporaine des femmes (Québec-France 1990-2016)* [en ligne], thèse de doctorat en études littéraires, dir. M. Delvaux, Université du Québec à Montréal, 2018, pp. 60-61. Disponible à l'adresse : <https://archipel.uqam.ca/11864/1/D3489.pdf>. Consultée le 30 mars 2019.

<sup>2</sup> Prix Médicis 2015, finaliste du Goncourt, du Femina et du Goncourt des lycéens, *Titus n'aimait pas Bérénice* a aussi obtenu le prix Liste Goncourt/Le choix de l'Orient 2015, prix de littérature francophone du Moyen-Orient.

<sup>3</sup> Présent pendant douze semaines parmi les cinquante meilleures fictions (hors collections de poche), vendu à plus de 40000 exemplaires l'année de sa parution, passé en «Folio» dès 2016, le roman de N. Azoulay est rapidement devenu un classique au sens où il fait déjà l'objet d'une exploitation pédagogique : voir D. Dejonghe, "*Titus n'aimait pas Bérénice*" de Nathalie Azoulay, éd. LePetitLitteraire.fr, Paris 2016.

modalités formelles de cette transposition, je tâcherai d'établir que l'intermédialité s'inscrit en l'occurrence dans une poétique postmoderne dont les autres traits, qui tous relèvent d'une hybridité discursive, sont le mélange de la fiction et de l'histoire, l'intertextualité et la métatextualité. J'insisterai toutefois, pour finir, sur le caractère intempestif de cet hommage du roman contemporain à la tragédie classique, N. Azoulay opposant la rigueur racinienne au débrillé pulsionnel et stylistique de l'autofiction.

Pour commencer, rappelons l'argument de *Bérénice*, qui repose tout entier sur quelques lignes de la *Vie des douze Césars* de Suétone, citées et traduites par Racine au début de sa préface : «*Titus reginam Berenicen, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab Urbe dimisit invitatus invitam*<sup>4</sup>. / C'est-à-dire que "Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire"»<sup>5</sup>. En épigraphe de son roman, N. Azoulay cite et traduit à son tour – avec un peu plus d'exactitude<sup>6</sup> – la phrase fameuse de Suétone, programmant ainsi une tragédie de la femme abandonnée. Et l'*incipit* de confirmer aussitôt que le roman que nous ouvrons reprend l'argument de *Bérénice* : «[...] Quel monstre suis-je ? dit Titus en essayant une dernière fois les pleurs de celle qu'il a tant aimée, mais sa décision ne change pas. Titus aime Bérénice et la quitte»<sup>7</sup>. Comme on le voit, la romancière conserve les prénoms antiques, de sorte qu'il faut attendre quatre pages et la première mention de Racine – dans l'œuvre duquel la narratrice se plonge bientôt – pour comprendre que nous ne sommes pas à Rome au I<sup>er</sup> siècle de notre ère. Autrement dit, N. Azoulay transpose l'histoire romaine au XXI<sup>e</sup> siècle. La «transmodalisation intermodale», comme dirait Genette, en l'occurrence «le passage [...] du dramatique au narratif ou *narrativisation*»<sup>8</sup>, s'accompagne donc ici d'une «transdiégétisation», entendons une

---

<sup>4</sup> La citation n'est pas exacte, Racine contractant en une phrase les deux passages où Suétone mentionne la reine de Palestine : «[...] propterque insignem reginae Berenices amorem, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur» (*Titus*, VII, 1) et «Berenicen statim ab urbe dimisit invitatus invitam» (ivi, VII, 4).

<sup>5</sup> J. Racine, *Bérénice* (1670), Bordas, «Univers des lettres», Paris 1984, p. 36.

<sup>6</sup> «*Titus reginam Berenicen statim ab Urbe dimisit invitatus invitam*» (N. Azoulay, *Titus n'aimait pas Bérénice* [P.O.L., Paris 2005], Gallimard, «Folio», Paris 2016, p. 9). C'est à cette dernière édition que renverront toutes nos références, dorénavant placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>7</sup> Ivi, p. 11.

<sup>8</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), Seuil, «Points/Essais», Paris 1992, p. 396. À noter que pour illustrer la forme inverse de transmodalisation, à savoir «le passage du narratif au dramatique ou *dramatisation*», Genette mentionne d'abord *Bérénice* (*ibidem*).

modification du «cadre historico-géographique» de l'action, celle-ci étant «transposée [...] d'une époque à une autre» et «d'un lieu à un autre»<sup>9</sup> : ainsi voit-on cette nouvelle Bérénice écrire des textos (p. 17) et pleurer dans sa voiture (p. 184). Or, d'après Genette, toute «transposition diégétique entraîne inévitablement des transpositions pragmatiques», autrement dit des modifications de l'action elle-même. Et en effet, le motif de la femme abandonnée subit d'importants changements factuels dans le roman de N. Azoulay. Le plus manifeste est qu'elle fait mourir Titus : par cet événement infidèle à la tragédie de Racine – où la mort de l'empereur, toute virtuelle, se réduit, dans sa bouche, à un argument topique de la rhétorique de l'amour : «Vous verrez que Titus n'a pu, sans expirer...»<sup>10</sup> –, le roman se rapproche des données historiques puisque «Titus n'aura jamais vécu que deux ans sans Bérénice, comme dans l'histoire romaine» (p. 286). C'est là un changement notable dès lors que la singularité de *Bérénice*, on s'en souvient, est d'être une tragédie sans tragique, où personne ne meurt, paradoxe revendiqué par l'auteur dans sa préface : «Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie [...]»<sup>11</sup>. Pour autant, le tragique n'est pas du côté du roman puisque, et c'est une autre transformation majeure, l'héroïne de N. Azoulay souhaite voir mourir son amant – «qu'il crève» (pp. 176-177) – et trouve dans sa disparition «un bien-être inespéré» (p. 287). Aussi la Bérénice romanesque surmonte-t-elle son chagrin, ce qui est totalement contraire à la lettre et à l'esprit du texte racinien : «La vie semble ainsi faite que je puisse souffrir que tant de mers me séparent de vous, sans que de tout le jour je puisse voir Titus<sup>12</sup>, dit-elle [...], à la fois contente et désolée qu'on puisse absolument tout souffrir» (pp. 287-288).

Double changement de dénouement, donc, à la fois pragmatique et sémantique, auquel il faut ajouter une troisième modification du texte racinien, qui touche au cœur même de la pièce. Chez Racine, si l'empereur se refuse à épouser Bérénice, c'est pour des raisons politiques, Rome ne pouvant souffrir une reine, *a fortiori* étrangère. Or, en détachant de son

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 420.

<sup>10</sup> J. Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1125. Cfr. «je n'y pourrai survivre» (IV, 6, v. 1199) et les v. 1421-1422 : «Et je ne réponds pas que ma main à vos yeux / N'ensanglante à la fin nos funestes adieux» (V, 6).

<sup>11</sup> Ivi, p. 36.

<sup>12</sup> Reprise d'un passage célèbre et poignant de *Bérénice* : «Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous, / Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ? / Que le jour recommence et que le jour finisse / Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice / Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ?» (IV, 5, v. 1113-1117).

contexte impérial l'histoire de Titus et Bérénice, N. Azoulay devait nécessairement trouver une autre explication à la décision de son Titus : en l'occurrence, c'est simplement qu'il refuse de quitter sa femme et de «brader son empire» (p. 183), c'est-à-dire une vie de confort bourgeois. Certes, l'empereur Titus a été marié deux fois mais il ne l'était plus à l'époque où il rencontra Bérénice, en 67, ayant répudié Marcia Furnilla en 65<sup>13</sup>. Refaisant l'Histoire, N. Azoulay invente donc un personnage qu'ignorent aussi bien Suétone que Racine, l'épouse de Titus, qu'elle nomme Roma, personnifiant ainsi cette Rome qui, chez son modèle, fait obstacle à l'accomplissement de la passion.

Mais, dès lors que la romancière refait la pièce, on devine les inévitables différences tonales qui accompagnent les remaniements factuels induits par cette transdiégétisation. Car le sublime de la tragédie se trouve à l'évidence entamé par une structure prosopographique qui rappelle plutôt le vaudeville, avec ce trio formé par le mari, sa femme et sa maîtresse. Le maintien des noms propres historiques, jusqu'à celui d'Antiochus, produit ainsi un décrochage burlesque que le texte cultive en introduisant des «vulgarismes»<sup>14</sup>, lesquels renforcent l'effet de trivialisation produit par les anachronismes, sinon par l'emploi du présent de narration, ordinaire dans les fictions contemporaines. À cet égard, raconter le chagrin d'amour sous l'angle «physiologique» (p. 13), évoquer «la chair de Titus» (p. 184) et les «nausées» (p. 12) de Bérénice, c'est rabaisser la tragédie des princes au niveau du tout-venant autofictionnel et, plus largement, à la familiarisation par laquelle Bakhtine caractérise le genre romanesque.

### **Raconter la vie de Racine : un «défi plein de dépit»**

On se tromperait pourtant en considérant le roman de N. Azoulay comme une transposition moderne de la *Bérénice* de Racine. Le titre est trompeur, en effet, qui donne à penser que Titus et Bérénice sont les protagonistes de cette fiction. En fait, la narration bascule très vite, au bout de quatre pages, lorsque l'héroïne, «au milieu d'une autre confession que la sienne», entend ce vers mémorable : «Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !»<sup>15</sup> (p. 14) et décide aussitôt de se plonger dans Racine – ses alexandrins, ses pièces, sa vie

---

<sup>13</sup> Voir Suétone, *Titus*, cit., IV, 2.

<sup>14</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 403.

<sup>15</sup> *Bérénice*, I, 4, v. 234.

surtout. La raison de cette brutale bifurcation du récit est explicite, mais assez mince : «Si elle comprend comment ce bourgeois de province a pu écrire des vers aussi poignants sur l'amour des femmes, alors elle comprendra pourquoi Titus l'a quittée» (pp. 19-20). À partir de là, le titre est un trompe-l'œil, car *Titus n'aimait pas Bérénice* n'est pas tant une narrativisation de *Bérénice* qu'une biographie de son auteur, c'est le roman de la vie de Racine. Telle est la principale surprise de ce livre, qui part d'un motif romanesque – la déréliction sentimentale – pour se muer en exercice d'histoire littéraire. Car c'est bien l'existence de Racine, rapportée dans son déroulement chronologique, depuis la mort de sa mère – il a alors deux ans – jusqu'au descellement de sa tombe lors de la destruction de l'abbaye de Port-Royal, qui occupe l'essentiel du texte (89% exactement) et en fait toute la substance, le retour métalectique au premier niveau de fiction ne s'opérant, à un chapitre près (celui de l'exhumation, p. 289), qu'à l'épilogue, p. 285, après le dénouement que constituent, dans le récit imbriqué, les derniers jours du poète tragique.

S'attaquer à la vie de Racine ? «C'est un défi plein de dépit» (p. 19), admet d'emblée la narratrice en une jolie paronomase. Triple défi en vérité si l'on songe, d'abord, à la rareté des archives et des témoignages utiles<sup>16</sup>, Racine ayant fait disparaître tous les documents compromettants<sup>17</sup> ; ensuite, aucun autre écrivain français, paradoxalement, n'a eu autant de biographes – une vingtaine<sup>18</sup> –, aucun n'a davantage mobilisé l'érudition universitaire, au point que Raymond Picard s'inquiétait déjà, en 1961, que Racine fût «écrasé [...] sous tant de monographies»<sup>19</sup> ; enfin, ces biographes se sont tous heurtés au mystère de la vie intérieure du dramaturge<sup>20</sup>, alors que c'est cette vie intérieure qui, à la faveur de la focalisation interne, est le terrain d'élection du genre romanesque<sup>21</sup>. De surcroît, la narratrice a beau nous plonger dans la conscience du grand homme, cette technique ordinaire du roman historique ne profite pas à la thématique sentimentale. Car Racine apparaît avant tout préoccupé par sa carrière et par sa passion pour le théâtre, seulement

---

<sup>16</sup> À ce sujet, voir R. Jasinski, *Vers le vrai Racine*, Armand Colin, Paris 1958, p. XI et R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, Paris 1961, p. 12.

<sup>17</sup> Voir R. Jasinski, *Vers le vrai Racine*, cit., p. XII-XIII.

<sup>18</sup> Ma bibliographie en donne seulement un aperçu.

<sup>19</sup> R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, cit., p. 9.

<sup>20</sup> «Le mystère de l'âme racinienne demeure entier» (R. Jasinski, *Vers le vrai Racine*, cit., p. XI).

<sup>21</sup> «L'aptitude à la focalisation et au "monologue intérieur" [...] est un des principaux avantages du mode narratif sur le dramatique» (G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 402).

menacée par sa piété rigoriste.

### **Métatextualité et intertextualité**

Ce qu'il y a d'insolite et, en un sens, de décevant dans ce faux roman d'amour est que les potentialités émotives et romanesques du délaissement n'y sont guère exploitées, le motif en demeurant intermittent dès lors que les liaisons de Racine s'effacent devant sa passion pour la langue et même, sur la fin (p. 236 *sq.*), devant sa charge d'historiographe du roi, qu'il accompagne aux armées. Le vrai sujet de *Titus n'aimait pas Bérénice* n'est donc pas la femme abandonnée, ni même l'amour, mais l'écriture. À cet égard, en dépit de son succès public, ce texte de N. Azoulay, par l'ampleur de son discours métapoétique, peut à bon droit être rangé parmi les fictions pour universitaires. Des différents visages de Racine qui s'offraient à elle – le courtisan, le janséniste, l'amant... –, c'est bien l'écrivain qui intéresse le plus N. Azoulay, et moins l'homme de théâtre, d'ailleurs, que le poète, le styliste, le grammairien, dont la passion la plus intime est d'inventer une langue nouvelle, inouïe, plus pure que toutes les autres. Pas une page, ou presque, qui ne nous montre le dramaturge en train de ciseler ses vers, perfectionnant leur diction avec ses comédiennes ou débattant littérature avec ses maîtres de Port-Royal, avec Boileau et La Fontaine, quand ce n'est pas avec Louis XIV en personne. Se succèdent ainsi de remarquables plongées phénoménologiques dans la conscience créatrice : méditations nocturnes sur les colorations verbales, couché à même le sol (p. 26), éveil enchanté à la musicalité de l'alexandrin (pp. 38, 48), effet hallucinatoire de la déclamation de Quintilien, quand la langue vibre «dans l'air» (p. 54), patients ciselages du vers (p. 71), corrections inlassables et grisantes (p. 111), traque obstinée des images mentales (p. 256)...

Dans cette peinture de l'écrivain au travail, on reconnaît bien sûr le dispositif gidien de la mise en abyme. Or ce miroitement de l'écriture fut, comme on sait, l'un des signes de reconnaissance de la modernité littéraire, qu'il s'agisse de la fiction, avec le Nouveau Roman, ou du métadiscours universitaire, la théorie spéculaire d'un Lucien Dällenbach venant étayer le dogme textualiste de l'autotélisme antiréférentiel. Avec N. Azoulay on est certes loin de cette vulgate moderniste qui avait privé la fiction romanesque de toute substance autre que verbale ; il n'en reste pas moins que l'orientation essentiellement

métatextuelle de cette vie de Racine connote la modernité critique. Née en 1966, «ancienne élève de l'École normale supérieure<sup>22</sup> et agrégée de lettres modernes» (p. 7), comme le rappelle sa notice biographique, formée à une époque et dans des institutions où le courant formaliste était encore dominant, la romancière appartient à cette génération marquée par l'ère du soupçon, pour laquelle aucune narration ne va plus de soi, qui s'accompagne nécessairement d'une distance réflexive et d'un effort d'inventivité technique.

Ne serait-ce que par son titre, *Titus n'aimait pas Bérénice* affiche un autre mot de passe de la critique poéticienne : l'intertextualité, comme s'il s'agissait de mettre en pratique la taxinomie développée dans *Palimpsestes*, Genette observant que la «narrativisation» des œuvres dramatiques est «beaucoup plus rare» que la «scénisation»<sup>23</sup> des textes narratifs. Ce qu'il y a de sûr, c'est que l'appareil spéculaire du roman de N. Azoulay dépasse la seule représentation fictionnelle du métier d'écrivain, qu'elle développe en un jeu sophistiqué d'analogies. Parmi ces échos qui structurent le texte, relevons notamment : le parallèle des deux Bérénice, celle de 1670 et son homonyme moderne – «Qu'aurait fait l'autre Bérénice à sa place ?» (p. 177) ; la projection des sentiments de l'héroïne sur la psychologie de Racine, dont la résilience préfigure la sienne : «Il pense à Du Parc. Le chagrin se résorbe progressivement, tel un phénomène chimique, [...] il s'assèche, quitte les profondeurs du corps pour n'en occuper que la surface [...]» (p. 190) ; la circulation du thème de la passion, de «Jean», le protagoniste, à la moderne Bérénice, du roman grec (p. 65-66) aux tragédies ; jusqu'à la symétrie même de l'écriture et de l'amour : «Entre la composition et la séduction, il devine des analogies : un seul geste, un seul silence, peut avoir sur une action plus d'effet que cent gesticulations» (p. 131-132). Tout en demeurant parfaitement lisible, N. Azoulay joue ainsi avec virtuosité de la superposition des plans fictionnels, du procédé de l'emboîtement énonciatif, de la fluidité dialogique du monologue intérieur et des relais de focalisation, autant de techniques qui, sans être toutes novatrices, sont caractéristiques d'une production contemporaine qui se méfie des conventions et ne saurait faire comme si le Nouveau Roman n'avait jamais existé.

---

<sup>22</sup> Il s'agit de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud (promotion 1985), aujourd'hui ENS de Lyon.

<sup>23</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 401.

## Transmodalisation et postmodernité

Voici donc un texte qui paie sa dette à la modernité mais sans s'y tenir. Or ce libre usage des paradigmes modernistes n'est-il pas l'un des traits définitoires du récit postmoderne ? Telle est l'hypothèse que je voudrais à présent aborder. Question un peu vaine, sans doute, que celle de savoir si les relais intertextuels relèvent de la modernité ou de la postmodernité. À mon sens, toutefois, si la critique universitaire a théorisé l'hypertextualité dans les années soixante-dix, effort spéculatif que couronne *Palimpsestes*, ce sont les écrivains de la génération suivante – appelons-les postmodernes – qui l'ont pratiquée, sous la forme préférentielle du jeu citationnel, sur le modèle des allusions néo-classiques en architecture, comme chez Ricardo Bofill. Or *Titus n'aimait pas Bérénice* est une fiction explicitement surgie d'une citation – «Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!» (p. 14) – et qui multiplie ensuite les emprunts littéraires à Racine, imprimés tantôt en italique, pour les signaler comme tels (par exemple p. 15 : «*Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire*»), tantôt en romain, suivant le principe de la connivence culturelle, comme dans le passage cité plus haut : «La vie semble ainsi faite que je puisse souffrir que tant de mers me séparent de vous, sans que de tout le jour je puisse voir Titus, dit-elle en ouvrant sa porte» (pp. 287-288). Il reste que *Titus n'aimait pas Bérénice*, cette réécriture romanesque d'une tragédie elle-même tirée de l'histoire, illustre à l'évidence une autre dynamique de l'esthétique postmoderne et qui en est comme la marque de fabrique : l'intermédialité. Jamais sans doute on n'a autant transposé d'un mode d'expression artistique à un autre, et il est significatif à cet égard que Genette, en 1982, ne consacre que quelques pages à ces processus de transmodalisation<sup>24</sup>, comme si les modernes n'avaient pu prévoir cette évolution majeure de la création contemporaine.

Dans l'exemple de *Titus n'aimait pas Bérénice*, ces échanges entre modes dramatique et narratif s'observent sur plusieurs plans qui ne sont pas réductibles au simple emprunt d'une intrigue, avec ses personnages, ses noms propres et ses péripéties. À la faveur de la mise en abyme, l'univers de la scène est d'abord thématiqué, N. Azoulay nous donnant à voir toutes les facettes de la vie théâtrale du Grand Siècle : mécénat d'État, distribution des rôles et répétitions, machines et scénographie, rivalités et cabales, échecs et succès. Ainsi déployé

---

<sup>24</sup> Ivi, pp. 395-401.

comme décor et comme sociologie, le théâtre structure alors la ligne actantielle du roman, à deux niveaux : le récit-cadre, qui est l'histoire d'une femme qui cherche une *catharsis* dans l'œuvre de Racine ; et le récit-gigogne, lui-même centré sur le développement d'une vocation scénique : car cette biographie romancée est axée sur l'affirmation et l'ascension d'un auteur dramatique, toute la tension narrative résultant de la condamnation du théâtre par Port-Royal, sur fond d'austérité janséniste et de plaisirs mondains. À la fois atmosphère et pragmatique du récit, c'est enfin comme langage que le théâtre informe la fiction de N. Azoulay, dans sa facture même : la fermeté de la construction, le sens de la gradation et des retournements de fortune, la parcimonie descriptive, l'étendue et la sobriété des dialogues, tout trahit la prégnance du modèle dramaturgique. Loin d'exploiter les virtualités du romanesque, l'auteur s'en interdit les effets, ne tirant aucun parti de l'affaire des poisons (Racine aurait empoisonné la Du Parc, sa première maîtresse). Réciproquement, aux pages 59-67, consacrées à Héliodore, N. Azoulay rappelle l'influence du genre romanesque sur l'œuvre de Racine, et sa passion juvénile pour le roman grec, bien documentée par l'érudition, même si, à en croire Louis Racine, son père abandonna une tragédie dont le sujet était Théagène et Chariclée (d'après Héliodore), «ne trouvant pas vraisemblablement que des aventures romanesques méritassent d'être mises sur la scène tragique»<sup>25</sup>.

Si je suis enclin à rattacher à l'esthétique postmoderne les phénomènes de transmodalisation, c'est que le traitement des frontières discursives est l'un des marqueurs les plus opératoires pour discriminer modernité et postmodernité. En effet, aristotélicienne dans son principe, taxinomiste dans ses pratiques, l'école poéticienne s'est employée à classer les genres et les discours, au point qu'un Thomas Pavel a pu lui reprocher, à bon droit, d'être «ségrégonniste»<sup>26</sup>. Même la notion d'hypertextualité repose sur le postulat d'une séparation des genres, des registres, des modes et, par-dessus tout, l'étanchéité de la démarcation entre fiction et non-fiction. Aussi est-ce surtout sous cet aspect que *Titus n'aimait pas Bérénice* s'affirme comme un texte résolument postmoderne. Dans ce roman, il faut ainsi considérer comme les différents niveaux d'une même hybridité discursive, d'une même tolérance ontologique (comme dirait Pavel), l'intermédialité, le mélange des

---

<sup>25</sup> L. Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine* [1747], in J. Racine, *Œuvres complètes*, Seuil, «L'intégrale», Paris 1962, p. 23.

<sup>26</sup> T. Pavel, *Univers de la fiction* (1986), Seuil, «Poétique», Paris 1988, pp. 19 sq.

genres et la fusion fiction/histoire. Sur la transmodalisation qui, d'une pièce, fait un roman (ou l'inverse), je ne reviens pas. Quant à l'entremêlement des genres, notre texte en donne une illustration quasi paradigmatique puisque le roman d'amour, avec ses accents autofictionnels, se fait bientôt biographie, mais une biographie romancée, laquelle s'élargit aux dimensions d'un roman historique quand elle embrasse la peinture morale, sociale et idéologique de tout un siècle, le roman historique étant lui-même le modèle des genres hybrides ; sur quoi se greffent encore une histoire du théâtre et une histoire de Port-Royal, le sujet fondateur de l'histoire littéraire<sup>27</sup> glissant à son tour vers la fiction ; du reste, l'étendue de son discours métapoétique ajoute à ce récit le caractère d'un art poétique fictionnalisé. Cette mixité discursive débouche enfin sur le troisième aspect de l'«intégrationnisme» observable dans *Titus n'aimait pas Bérénice* : l'imbrication de la fiction et de l'histoire. Certes, ce n'est pas là une invention postmoderne, car le roman historique ne date pas d'hier. Le dispositif ici mis en œuvre est toutefois assez sophistiqué puisqu'il enchâsse deux temporalités (le présent de l'héroïne et la vie de Racine), tout en faisant des données biographiques un texte romanesque. Il y a surtout que N. Azoulay adopte comme procédé dominant l'un des principaux points de crispation des théories de la fiction les moins tolérantes, celles inspirées par la philosophie analytique. Pour Dorrit Cohn, c'est la focalisation interne et les procédés qui en dérivent, comme le monologue intérieur ou le style indirect libre, qui conduisent à établir «une différence de nature, et pas seulement de degré, entre l'historiographie et la fiction»<sup>28</sup>. Or c'est précisément sur ce terrain de l'intériorité mentale du grand homme, Racine, que se déploie l'imagination de N. Azoulay, la fiction prenant le pas sur la biographie savante à la faveur de cette poétique de la «transparence intérieure»<sup>29</sup>. En assumant avec bonheur la fluidité de cette circulation entre les discours et les mondes, la romancière se range donc résolument du côté de la postmodernité, ce que corroborerait, en définitive, une lecture de *Titus n'aimait pas Bérénice* à la lumière d'un des classiques sur le sujet : *A Poetics of Postmodernism*. Dans

---

<sup>27</sup> Voir C.-A. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Renduel puis Hachette, Paris 1840-1859, 5 vol.

<sup>28</sup> D. Cohn, *Le Propre de la fiction* (1999), tr. fr. de C. Hary-Schaeffer, Seuil, «Poétique», Paris 2001, p. 234.

<sup>29</sup> *Id.*, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), tr. fr. A. Bony, Seuil, «Poétique», Paris 1981.

cet essai, Linda Hutcheon<sup>30</sup> s'emploie en effet à définir un genre nouveau, la «métafiction historiographique», qu'elle tient pour un «paradigme de la contestation postmoderne des frontières [...] entre fiction et histoire». À l'évidence, la mise en abyme qui, chez N. Azoulay, préside à la reconstitution historique relève, dans sa construction globale, de cette «autoréflexivité»<sup>31</sup> qui voit «dans l'histoire et la fiction» des «constructions»<sup>32</sup> discursives. Mais c'est aussi dans le détail de sa mise en œuvre que cette vie de Racine, tenant à distance les codes du roman historique, relève de la «métafiction historiographique» : relevons notamment le fait que le grand homme n'est pas relégué à l'arrière-plan, l'insertion textuelle de la collecte des données historiques et des efforts pour leur donner sens, l'inscription constante des référents dans une discursivité<sup>33</sup>, la réécriture du passé dans un nouveau contexte et son ouverture au présent<sup>34</sup>.

### **Un récit intempestif**

Que ces relais d'un médium, d'un genre et d'un univers à l'autre rattachent le roman de N. Azoulay à l'esthétique postmoderne, on peut en prendre acte. Cette contextualisation ne rend toutefois pas justice à la spécificité de ce livre qui, loin de refléter seulement les tendances du moment, se singularise plutôt par son caractère intempestif. En substituant comme par surprise une biographie à la banale histoire d'un chagrin d'amour, *Titus n'aimait pas Bérénice* produit d'abord un effet de dépaysement, mais là n'est pas son trait le plus original puisque le plaisir ainsi procuré, d'être transporté en un autre siècle, est le fait de tout roman historique et, plus près de nous, de ces fictions biographiques désormais reconnues comme «un genre institué»<sup>35</sup>. Certes, le rigorisme de Port-Royal, les codifications sociales de la cour, le prestige d'un genre mort – la tragédie –, la résurrection de ce monde disparu contribuent à donner son prix à ce récit, dans le sillage de *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard. Il reste que la singularité la plus visible de

---

<sup>30</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York/Londres 1988, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>31</sup> Ivi, p. 114.

<sup>32</sup> Ivi, p. 5 (c'est à chaque fois moi qui traduis).

<sup>33</sup> Sur ces différents points, voir ivi, pp. 114-115, 119.

<sup>34</sup> Cfr. ivi, pp. 110, 118.

<sup>35</sup> A. Gefen, «Au pluriel du singulier. La fiction biographique», *Critique*, 781-782, 2012/6, p. 565.

N. Azoulay est de mettre en scène, non pas seulement un écrivain (car Pierre Michon et Claude Louis-Combet<sup>36</sup>, entre autres, l'ont ici précédée) mais, parmi tous les hommes de lettres possibles, le classique parmi les classiques<sup>37</sup>. Au-delà de ses aspects modernistes ou postmodernes – étiquettes au demeurant un peu vaines –, *Titus n'aimait pas Bérénice*, dont le titre même est une allusion littéraire, pose ainsi la question de notre rapport à la culture classique.

Ce questionnement sur la culture au sens le plus étroit du terme ne se réduit d'ailleurs pas, en l'occurrence, à la seule figure tutélaire de Racine car celui-ci, notamment dans le long prologue consacré à sa formation – une centaine de pages –, ne cesse lui-même de relire ses classiques, c'est-à-dire les auteurs grecs et latins dont la narratrice dissémine les noms dans son texte : Homère, Euripide, Plutarque, Virgile, Ovide, Sénèque, Tacite, Quintilien... Et de montrer que lorsque le poète tragique s'attaque à l'histoire de Bérénice, le thème de l'amante abandonnée, loin d'être neuf, est déjà chargé de multiples références, et accompagné de tout un cortège mythologique, d'Ariane à Didon. Mais qu'importe ! Le choix poétique de *Titus n'aimait pas Bérénice* est justement d'échapper à l'injonction de la nouveauté en assumant cet héritage littéraire. Savoir que tout a déjà été écrit et accepter, modestement, de seulement réécrire, tel est l'esprit du classicisme, si radicalement étranger à notre idéologie de l'innovation permanente.

Mais N. Azoulay ne se contente pas d'être fidèle à l'esprit du classicisme, elle semble en outre tenir Racine pour un modèle d'écriture. Comme l'admet l'auteur<sup>38</sup>, dans ce roman du théâtre, le métadiscours n'est pas purement théorique, il programme en quelque sorte le style même du livre, sur lequel il déteint : simplicité, épure poétique, cadences ternaires, refus des débordements lyriques, et jusqu'aux torsions grammaticales délibérées, cette vie de Racine épouse la manière de Racine. Mais ce retour à la prose du Grand Siècle n'est pas

---

<sup>36</sup> Voir P. Michon, *Rimbaud le fils* (1991), *Trois auteurs* (1997), *Corps du roi* (2002) et C. Louis-Combet, *Blesse, ronce noire* (1995).

<sup>37</sup> «Un grand auteur, un classique du patrimoine» (“Une fixité de marbre”, Assises du roman, 23 mai 2016, conférence de N. Azoulay à la table ronde “Figures légendaires” animée par F. Bouchy, [en ligne]. Disponible à l'adresse : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/05/19/nathalie-azoulay-une-fixite-de-marbre\\_4922011\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/05/19/nathalie-azoulay-une-fixite-de-marbre_4922011_3260.html). Consulté le 30 mars 2019.

<sup>38</sup> «J'ai subi une immersion malgré moi et ma langue s'est imprégnée de son tempo» (“Pourquoi Racine a-t-il si bien parlé d'amour ?”, France culture, “La grande table”, émission de C. Broué, le 29 oct. 2015, [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/pourquoi-racine-t-il-si-bien-parle-d-amour>. Consulté le 30 mars 2019.

le caprice d'un écrivain qui se tiendrait à l'écart de son temps comme le jeune Racine dans la solitude de Port-Royal. N. Azoulai est suffisamment consciente de s'éloigner des codes romanesques de son époque et surtout de l'univers culturel d'aujourd'hui pour en jouer et thématiser avec humour – son héroïne «gliss[ant] des hémistiches dans ses textos» (p. 17) – le choc culturel qu'il y a à se plonger dans une œuvre qui, parce qu'elle est le bastion du classicisme, n'a jamais été aussi inactuelle. En effet, nous vivons en France une période littéraire crépusculaire, qui verra bientôt disparaître les derniers écrivains à avoir fait leurs humanités, alors que depuis cinq siècles presque tous nos auteurs avaient été formés à la rude école du latin et du grec. Souvent amers, sinon hautains, ces dinosaures conscients d'appartenir à un monde finissant – Régis Debray, Renaud Camus, Pascal Quignard, Richard Millet... – se voient volontiers eux-mêmes comme les ultimes représentants d'une caste menacée<sup>39</sup>. Mais pour quelques années encore subsiste un roman de lettrés – normaliens, agrégés – qui écrivent des fictions codées, fondées sur la connivence culturelle sinon la distinction, s'adressant prioritairement à un public de professeurs et d'universitaires capables de repérer les citations, les jeux de réécriture et tous les *topoi* de l'ancienne culture scolaire.

Dans *Titus n'aimait pas Bérénice* N. Azoulai va jusqu'à recycler des sujets de devoir bateaux du bac de français, au début du XX<sup>e</sup> siècle – la rivalité de Corneille et de Racine, la question de savoir si Titus aime ou non Bérénice – ou des sujets de dissertation plus récents, de ceux qu'on donne au CAPES, comme la part respective de l'imagination et de la mémoire dans l'élaboration artistique. Dans cette vie romancée d'un écrivain, dans ce récit métagoétique qui raconte la genèse d'une œuvre, est ainsi abordée, avec élégance et dialogisme, l'une des plus anciennes problématiques des études littéraires, celle du biographisme : «Comment écrire sur ce qu'on n'a jamais vécu ?» (p. 141) ? Dans quelle mesure un écrivain s'inspire-t-il de sa vie ? Et s'il le fait, dans quelles proportions ce matériau empirique est-il exploité, suivant quels processus est-il remodelé<sup>40</sup> ? D'ailleurs, faut-il avoir aimé pour peindre l'amour ? Autant de questions que n'a pu éviter aucun des biographes de Racine, plusieurs ayant soutenu la thèse d'une invention impersonnelle,

---

<sup>39</sup> L'héroïne s'agace de l'inculture de l'entourage de Titus («tous aussi ignorants les uns que les autres», p. 176).

<sup>40</sup> «Il doit bien l'avouer : sa pièce [*Bérénice*] va au-delà de ce qu'il a vécu» (p. 196).

peinture désincarnée de la nature humaine<sup>41</sup>. N. Azoulai, quant à elle, agite ces interrogations sur les relais de «la vie et l'œuvre» en une méditation fluide et nuancée. Or, le seul fait de rouvrir ce débat sur l'inspiration personnelle et les transpositions fictionnelles revient à légitimer l'enquête biographique, c'est-à-dire à déstabiliser le socle de la nouvelle critique – en quoi ce roman tient à nouveau à distance la modernité, sur son versant universitaire cette fois.

### ***Catharsis et trauma : la résilience***

Ces débats ne sont pas seulement scientifiques, ils ont des implications axiologiques et existentielles, où il faut se risquer à une interprétation de notre roman. Revenons à son canevas : quelle est donc l'histoire que nous raconte *Titus n'aimait pas Bérénice*, avec cette héroïne qui, pour surmonter la douleur d'avoir été délaissée, s'immerge dans la vie de Racine et dans son œuvre ? À un premier niveau il s'agit pour Bérénice, dit la narratrice, de «comprendr[e] pourquoi Titus l'a quittée» (pp. 20-21) : autrement dit, la littérature donne des réponses à nos angoisses, elle a une puissance cognitive. Dans l'univers diégétique de *Titus n'aimait pas Bérénice*, cette plongée de la protagoniste dans l'existence de Racine a, au surplus, la valeur d'un dérivatif. «Il y a une évasion avec Racine et dans chaque évasion il y a une consolation»<sup>42</sup>. Un changement d'univers peut en effet nous délivrer de nos détresses, l'héroïne voulant «quitter son temps, son époque, construire un objet alternatif à son chagrin» (p. 20), sur un mode qui rappelle cette *catharsis* où Aristote voit justement

---

<sup>41</sup> Après Louis Racine – «[...] j'ose soutenir qu'il n'a jamais connu par expérience ces troubles et ces transports qu'il a si bien dépeints» (*Mémoires sur la vie de Jean Racine*, cit., p. 34) –, Giraudoux affirme qu'«il n'est pas un sentiment en Racine qui ne soit un sentiment littéraire», «l'étude a[yant] remplacé pour lui tout contact avec la vie» (*Racine* [1930], Grasset, Paris 1950, pp. 8-9, 7). Même discours chez T. Maulnier : «[...] les graves événements intimes qui eussent gêné [...] un art fondé seulement sur une connaissance objective des sentiments et des êtres ont épargné Racine» (*Racine*, Gallimard, Paris 1947, p. 40).

<sup>42</sup> N. Azoulai, entretien avec B. Lehut, «Les livres ont la parole», RTL, le 22 nov. 2015 [en ligne]. Disponible à l'adresse : <https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/les-livres-ont-la-parole-titus-n-aimait-pas-berenice-de-nathalie-azoulai-7780495080>. Consulté le 31 mars 2019. Cfr. J. Caune : «La littérature [...] n'est-elle pas, aussi, un recours, sinon à la peine, du moins à l'absence de compréhension de ce qui advient dans notre vie commune ? La perte de l'autre, le désamour, l'absence de reconnaissance, l'extinction d'un amour... qu'en saurions-nous sans la littérature ?» («Dans la valise des chercheurs. «Titus n'aimait pas Bérénice»» [en ligne], *The Conversation*, 21 août 2018. Disponible à l'adresse : <http://theconversation.com/dans-la-valise-des-chercheurs-titus-naimait-pas-berenice-100557>. Consulté le 31 mars 2019).

toute la portée de la tragédie et qui faisait le sujet d'un précédent roman de N. Azoulai<sup>43</sup>. En l'occurrence, cependant, et pour s'en tenir au personnage, cette projection n'est pas purement théâtrale, elle est métaleptique en ce sens que, débordant la fiction, elle se déporte de la reine de Palestine pour se fixer sur la personne de l'auteur<sup>44</sup>, en vertu du mécanisme que la psychanalyse décrit sous le nom de transfert : délaissée par son amant Titus, la moderne Bérénice se tourne vers un autre homme<sup>45</sup>, Jean Racine, dont l'immense mérite est d'avoir mis des mots sur la détresse de l'abandon et, plus largement, d'avoir été un homme qui comprenait les femmes : «C'est absurde, illogique, mais elle devine en Racine l'endroit où le masculin s'approche au plus près du féminin, rocher de Gibraltar entre les sexes» (p. 20) ? À partir d'ici toutefois les instances se brouillent : en se vouant à des recherches sur Racine, la Bérénice de 2015 cherche à «apaiser [son] chagrin» (p. 18), elle est en quête de résilience et trouve ainsi une nouvelle «façon de vivre» (p. 14). Mais qui, en écrivant la biographie que nous lisons, aura «sculpt[é] une forme à travers [un] rideau de larmes» (p. 20), sinon la narratrice et, à travers elle, la romancière elle-même, laquelle avoue par ailleurs que Racine la «console souvent»<sup>46</sup> ? Au delà du dépaysement – fictionnel ou historique –, c'est alors reconnaître à l'écriture en tant que telle une vertu réparatrice dans la reconstruction de soi<sup>47</sup>. Mais quelle écriture ? Si le récit de N. Azoulai se fait plus métalittéraire que sentimental, c'est aussi que l'esthétique elle-même a une valeur réparatrice, du moins cette poétique de la sublimation que Racine a menée à sa perfection, et dont le ressort est de surmonter nos traumatismes en leur conférant la noblesse d'une œuvre d'art – autant d'éléments qui se ramènent à une réévaluation résolue de la littérature, à une époque de déclin de la lecture.

En somme l'esthétique est ici inséparable de l'éthique. Pour saisir la portée du roman de N. Azoulai, et son caractère intempêtif, il faut le situer dans la littérature française

---

<sup>43</sup> Dans *Une ardeur insensée* (Flammarion, Paris 2009), une pharmacienne éprouve soudain le besoin de jouer *Phèdre* pour s'affranchir d'une existence bourgeoise terriblement routinière.

<sup>44</sup> Sur les «métaleses intrafictionnelles» de deuxième et troisième degrés, voir F. Lavocat (*Fait et fiction*, Seuil, «Poétique», Paris 2016, pp. 512-515), qui y voit une spécificité des fictions récentes.

<sup>45</sup> «Cette héroïne de départ» qui «a perdu un homme, son Titus, [...] a envie d'en trouver un qui peut-être pose sur sa peine un regard qui l'apaise» et «elle retrouve une sorte de compagnon dans la personne de [...] Racine» (N. Azoulai, entretien avec B. Lehut, cit.).

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Cfr. A. Gefen, *Réparer le monde*, Corti, Paris 2017.

d'aujourd'hui, où le genre dominant, l'autofiction<sup>48</sup>, s'écrit désormais très majoritairement au féminin. Or, parce qu'elle s'est développée dans le contexte sociologique d'une mutation radicale des mœurs qui, pour le dire vite, a fait soudainement droit à une sexualité féminine longtemps réprimée, cette autofiction au féminin accorde au corps, à ses désirs et à ses échecs, une place non seulement centrale mais presque exclusive<sup>49</sup>, cette écriture de soi cultivant dans la plupart des cas un débrillé stylistique qui semble accordé à son déboutonnage frénétique. Dès lors, comment ne pas voir que N. Azoulai, qui vient elle-même de l'autofiction<sup>50</sup>, avec toute sa vulgarité, notamment dans *Les filles ont grandi*, oppose à cette trivialité ordinaire une tenue qui est à la fois une leçon de composition et une morale ? À une époque où plus personne ne semble savoir lire les vers, même à la Comédie-Française<sup>51</sup>, la thématization de la diction, l'insistance sur la déclamation et sur la prosodie mélodieuse de la métrique racinienne, forment une exigence stylistique très éloignée du laisser-aller de l'autofiction contemporaine, mais cette poétique de la majesté a en même temps une dimension ontologique : face à la dissolution de l'être dans l'éparpillement de ses humeurs et de ses pulsions, la tragédie est capable d'imposer aux égarements de la passion la norme supérieure du *logos*.

Cette éthique qui procède de l'hommage esthétique rendu au classicisme a aussi, en fin de compte, une portée sociologique au sens où la noblesse du monde racinien – avec ses princes, ses représentations, son langage – dans lequel nous plonge N. Azoulai, et dont l'altérité est mise en relief par les contrastes qui résultent de la structure d'emboîtement narratif, suggère implicitement une mise à distance critique des mœurs contemporaines. Ce qui aura sauvé l'héroïne, ce n'est pas de sublimer son trauma en s'identifiant à la Bérénice de Racine ; ce qui la guérit de son chagrin, c'est en quelque sorte de se jeter dans les bras

---

<sup>48</sup> Je prends ici le terme au sens courant de fiction autobiographique.

<sup>49</sup> Citons, entre autres, Annie Ernaux, Catherine Cusset, Marie Darrieussecq, Camille Laurens, Catherine Millet, Nelly Arcan, Chloé Delaume, Justine Lévy, Marcela Iacub... Sur cette évolution parallèle des mœurs et de l'écriture féminine, voir la remarquable étude de M. Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, XYZ, «Documents», Montréal 2007.

<sup>50</sup> Ses premiers romans, *Mère agitée* (Seuil, Paris 2002) et *C'est l'histoire d'une femme qui a un frère* (Seuil, Paris 2004) sont ouvertement autobiographiques.

<sup>51</sup> Ainsi que le relève J. Franck dans sa recension de *Titus n'aimait pas Bérénice* ("Le «Poche» de la semaine. Nathalie Azoulai, *Titus n'aimait pas Bérénice*", *La Libre Belgique*, 17 février 2017).

de Racine<sup>52</sup>, c'est-à-dire, symboliquement, d'épouser sa vision du monde, c'est d'opposer l'ordre classique au désordre postmoderne. En définitive, il me semble que cet hommage du roman contemporain (à tendance autofictionnelle) à la tragédie classique démontre le rôle de la culture, au sens étroit du terme, dans la guérison des blessures narcissiques, ne serait-ce que parce qu'elle favorise la relativisation du trauma : «A ne peut jamais aimer B et en être aimé en retour. Cet acharnement contre la réciprocité la console [...]. Son malheur prend place dans un cortège millénaire [...]» (p. 19). Par là *Titus n'aimait pas Bérénice* rejoint tout un courant de la pensée contemporaine qui a mis en lumière l'incompatibilité de principe entre la culture et le narcissisme, dénonçant l'inculture du sujet postmoderne comme le socle d'une nouvelle barbarie : «la barbarie intérieure»<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> «L'originalité de Nathalie Azoulay est de *se faire Racine*», ose C. Hermeziu («*Titus n'aimait pas Bérénice. Le chagrin d'amour de Nathalie Azoulay*» [en ligne], *ActuaLitté*. Disponible à l'adresse : <https://www.actualitte.com/article/livres/chronique-nathalie-azoulay-titus-n-aimait-pas-berenice/61066>. Consulté le 15 oct. 2015).

<sup>53</sup> J.-F. Mattéi, *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, PUF, «Quadrige», Paris 1999. Cfr. C. Lasch, *La Culture du narcissisme* (1979), Flammarion, «Champs essais», Paris 2006, et G. Lipovetsky, *L'Ère du vide* (1983), Gallimard, «Folio», Paris 1993.