

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

Université Mohamed Seddik Benyahia- jijel

Faculté des lettres et des langues étrangères

Département de langues et littérature françaises

N°-d'ordre

N°-de série



Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de : Master

Filière : sciences des textes littéraires

« Titus et Bérénice » L'histoire continue...
dans *Titus n'aimait pas Bérénice* de
Nathalie Azoulai

Présenté par : -Amokrane Wafa

Directeur de recherche : Me Abdou Mohamed Chemseddine

-Kebieche Wassima

Devant le jury composé de :

-Président : Mme ADJROUD-LAABENI Ahlem – Maître-assistant A – Université de Jijel.

-Rapporteur : Me Mohammed Chemseddine ABDOU – Maître-assistant A – Université de Jijel.

-Examineur : Mme BOUABSA-FANIT Fouzia – Maître-assistant A – Université de Jijel.

2015 /2016

Remerciements :

Au terme de cette étude, on tient à remercier notre enseignant et encadrant Me Abdou Mohamed Chemseddine qui nous a aidés afin de concrétiser notre travail.

Qu'il trouve ici l'expression de notre profonde reconnaissance, pour sa patience et ses judicieux conseils.

On tient aussi à exprimer notre immense gratitude aux formidables enseignants, surtout madame Adjeroud Ahlem à qui on doit beaucoup, qui nous ont hissés à ce niveau-là et on salue leurs compétences pédagogiques, leur générosité et leur amour du travail.

On remercie également nos familles et nos proches qui étaient prêts à nous aider à tout moment. Ce travail ne se serait pas fait sans leurs encouragements et leur soutien à toute épreuve. On espère être à la hauteur de leurs espérances.

La table des matières :

Introduction générale.....	5
Première partie : Titus et Bérénice : Depuis les origines (...)	11
Chapitre 1 : La traversée de l'Histoire	12
1-1 –La littérature comme arche.....	13
1-2 –L’histoire à travers l’Histoire	14
1-3 –La version contemporaine.....	20
Chapitre 2 : Le genre en question.....	21
2-1- L’amour du théâtre	24
2-2- Manufacture de poésie	26
2-3- L’aventure romanesque.....	29
Deuxième partie : Titus et Bérénice : l’histoire se répète (...)	35
Chapitre 1 : De l’intertextualité.....	36
1-1- Les différentes approches.....	37
1-2- La typologie de Gérard Genette.....	43
1-3- Les formes intertextuelles du roman.....	43
1-4- Analyse des formes esthétiques.....	54
Chapitre 2 : Acte VI : La réécriture.....	59
2-1- Hypertexte et hypotexte.....	60
2-2- Une audace artistique.....	60
2-3- Les personnages dans l’après « Bérénice »	62
2-4- La fin du roman.....	62
Conclusion	64
Annexes.....	68
Bibliographie	74

Résumé en français	78
Résumé en anglais	79
Résumé en arabe	80

Introduction

Générale

Introduction :

« L'histoire divorce de la science, épouse l'Art, et ils font un enfant nommé Roman¹ ».

Notre passé est immuable. Il est impossible de le réécrire ou de le modifier à notre guise. Il est ce qu'il est et restera tel quel. Peu importe qu'il soit commémoré ou haï, il représente l'identité des peuples. Il reste un enjeu fondamental du présent, un présent qu'on réécrit, qu'on invente en fonction des exigences du moment.

Il est vrai que le passé, par définition, est ce qui n'est plus et ce qui ne peut plus revenir mais il est possible de le faire revivre, d'y piocher à notre guise car il reste une source inépuisable d'enseignements et de renseignements. Il peut être source d'inspiration et matière première pour la création littéraire, car un fond Historique, un imaginaire chimérique et l'art de bien manipuler les mots peuvent donner naissance à des œuvres indélébiles.

Certes, l'œuvre littéraire brille par sa littéarité et par l'originalité de l'histoire qu'elle véhicule, mais son importance ne s'arrête pas là car elle réside aussi dans l'enseignement dont elle est porteuse et son apport tant aux lecteurs qu'aux personnages même de l'œuvre. On sait également qu'elle naît toujours dans une ligné s'opposant ainsi aux autres genres déjà existants, mais cela n'empêche en rien les interférences entre eux.

Le roman, tout comme les autres genres littéraires, est ouvert aux influences et représente un espace où tout est licite, un espace où convergent l'imaginaire et le réel, la vérité et le mensonge, les pensées et les émotions. Le roman raconte le monde et les grandes questions humaines, passées ou contemporaines. C'est un espace qui permet à l'auteur de laisser libre cours à son imagination, car il est à la fois espace intime de rêve et de réflexion. Nous pouvons dire qu'aujourd'hui, plus que jamais, le roman contemporain n'est plus soumis aux lois rigides imposées durant les siècles antérieurs. Il a comme caractéristique d'être extrêmement perméable et ne peut revêtir une définition concise. Il ne se résume pas en une forme précise et n'est pas marqué par des courants littéraires, des lignes directrices, des écoles comme l'étaient ses prédécesseurs. Et ça, notre romancière Nathalie Azoulay l'a bien compris.

Nathalie Azoulay, est une femme de lettres d'origine Egyptienne née en 1966, elle a grandi au sein d'une famille nombreuse exilée à Nanterre en région parisienne. Elle entre à l'école normale supérieure où elle obtient l'agrégation de lettres modernes. Elle enseigne quelque temps puis se tourne vers l'édition où elle occupera différents postes. Elle est auteure de plusieurs romans et a également collaboré à l'écriture de plusieurs scénarios pour le cinéma et la

¹Robert, SABATIER, *Le livre de la déraison souriante*, Paris, éd. Albin Michel, 1991.

télévision, avec, entre autres, Louis Gardel, Jacques Perrin, Jean-Xavier de L'Estrade et Yves Angelo. Tout en étant éditrice, en 2002, elle publie son premier texte, *Mère agitée*. En 2004, elle publie *C'est l'histoire d'une femme qui a un frère*. Elle quitte ensuite Paris et part vivre plusieurs années en Espagne où elle écrit *Les Manifestations* qui suscite un intérêt polémique et dont elle publiera la suite en 2010 sous l'intitulé de *Les Filles ont grandi*.

Elle revient vivre en France en 2006 et publie en 2009, *Une ardeur insensée*, l'histoire d'une pharmacienne qui se met à suivre des cours de théâtre et dont l'existence conventionnelle vacille peu à peu ; une manière d'explorer un sujet qui la passionne depuis toujours, la direction d'acteurs, telle que l'ont pratiquée des hommes de théâtre comme Louis Jouvet, Antoine Vitez ou Patrice Chéreau. Ce roman annonce déjà l'ombre tutélaire de Racine par son titre et par la présence de *Phèdre*, pièce qu'entreprend de jouer l'héroïne.

En 2010 elle collabore avec le réalisateur Jean-Xavier de L'estrade et coécrit le scénario du docu-fiction, *Parcours meurtrier d'une mère ordinaire* ainsi que plusieurs scénarios de fiction pour le cinéma. Elle anime également des ateliers d'écriture à l'I.E.P. de Paris et au CELSA jusqu'en 2014.

Son dernier roman « Titus n'aimait pas Bérénice » est une réplique contemporaine à l'œuvre tragique de Racine intitulé « *Bérénice* », qui vient de paraître aux éditions P.O.L et qui a été sélectionné pour les Prix Goncourt, Médicis et Femina 2015. Il obtient le prix Médicis 2015.

Dans ce roman, Nathalie Azoulay démontre avec une sensibilité écorchée la formidable modernité des anciens. Nous sommes en 2015, la narratrice s'appelle Bérénice et son amant Titus la quitte pour ne pas quitter Roma, son épouse légitime, la mère de ses enfants qu'il n'aime plus depuis longtemps. Pour se consoler de ce chagrin, le comprendre, l'expliquer, notre Bérénice moderne va plonger dans *Bérénice* de 1670, une pièce théâtrale de Racine. Pour mieux peindre la douleur, plonger dans le sentiment amoureux, le chagrin, les souffrances, rien de tel que les tragédies du XVIIe siècle.

Quoi de plus actuel qu'une Bérénice quittée par son Titus dans un café parce qu'il ne veut pas se séparer de Roma qui est la mère de ses enfants ? Une situation banale, mille fois croisée. Qui laisse pourtant notre Bérénice contemporaine totalement détruite jusqu'à ce qu'un simple vers s'insinue dans son esprit, la titille et la pousse à relire les tragédies de Racine « *Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !* ». Pour adoucir sa peine, comprendre son chagrin et se donner une chance de le dompter, elle part aux sources sur les traces de Racine, tente de comprendre comment un homme de sa condition, dans son siècle, coincé entre Port-Royal et Versailles, entre le rigorisme janséniste et le faste de Louis XIV en est arrivé à si bien disséquer et traduire la

passion amoureuse. Elle ne cesse de se demander comment un homme comme lui peut avoir écrit des choses comme ça. C'est l'intention de ce roman où l'auteur a tout de même pris certaines libertés avec l'exactitude historique et biographique pour pouvoir raconter une histoire qui n'est consignée nulle part, à savoir celle d'une langue, d'un imaginaire, d'une topographie intime « un ami acteur lui confie que cette langue n'a rien à voir avec celle des autres auteurs classiques, qu'il ne saurait expliquer pourquoi mais tous les acteurs le sentent, le savent » p.15.

Pour Bérénice, revenir aux sources c'est aussi retomber sur terre. Comprendre que si Titus l'a quittée, c'est qu'il ne l'aimait pas et arrêter de penser qu'il l'a quittée contre sa volonté.

Ce roman est d'une grande richesse parce qu'il porte en lui une histoire ayant marqué différentes époques. Il représente aussi un terrain privilégié pour le littéraire qui souhaite s'atteler à l'analyse d'un roman contemporain sachant que ce dernier est d'une extrême hétérogénéité et d'une extrême ouverture en matière de mélange de genres, de registres, de style d'écriture, de thèmes, d'imprégnations... etc.

Nous avons donc entre les mains un roman dont l'histoire remonte à une époque lointaine et qui s'est transmise par le biais de la littérature, que ce soit oralement ou par écrit. Les différentes versions données entretiennent des relations qui sont sujettes à une analyse qui sera faite à la lumière de certaines approches théoriques que nous citerons plus bas.

Dans le cadre de notre présente étude intitulée « *Titus et Bérénice l'histoire continue...* », notre analyse tentera d'apporter des réponses à certaines questions qui se sont imposés à nous au fil de la lecture et qui sont les suivantes :

Comment une vision de l'histoire à travers l'Histoire pourrait être représentée ? Comment plusieurs genres peuvent-ils se manifester dans la même œuvre et quelles sont les caractéristiques que l'on pourrait relever et qui seront susceptibles de nous guider afin de classer notre œuvre dans le genre qui lui convient ?

D'une histoire à une autre, les différents auteurs copient, modifient, ajoutent, effacent ou réécrivent certains ou plusieurs événements de l'histoire d'origine, mais subsistent toujours des signes tacites de cette fonction de l'écriture. Comment parvient-on à les percevoir et comment pourrions-nous analyser ce genre de présence ?

Par le biais de ces questions secondaires, nous résumerons donc notre problématique en une seule : Dans quelle ligné générique s'inscrit notre corpus et quelles sont les marques laissées ou empruntées intentionnellement à d'autres textes ?

On pourrait supposer qu'un voyage à travers le temps nous mènerait tout droit, à tour de rôle, vers chaque époque où est apparue une nouvelle version. Nous relèverons donc toutes les informations qui nous seront utiles afin de reconstituer chaque version dans son intégralité.

Bien sûr, maintes dissemblances existent entre les différentes versions de l'histoire et parmi elles, il y a celle du genre. Il y'a eu, durant chaque époque un genre littéraire dominant, on pourrait donc supposer que les auteurs de ces versions justement, auraient opté pour les grands genres littéraires de leur époque.

Dans ce qu'on a dit, le mot « version » a été repris à plusieurs reprises. Ce mot renvoie indéniablement au fait qu'il y ait eu des changements et des événements remodelés selon les auteurs.

On suppose qu'on variant ses genres, l'auteur vise à attirer l'attention, à stimuler l'imagination et à satisfaire la soif du lecteur pour l'apprentissage et le savoir.

Pour ce qui est de l'outil théorique, notre choix s'est porté sur deux grandes approches : la première c'est l'approche historique car l'histoire de « Titus et Bérénice » nous a plongés dans l'Histoire, dans plusieurs autres histoires et plusieurs autres époques. La seconde c'est l'approche intertextuelle de Gérard Genette car cette histoire présentée par notre écrivaine Nathalie Azoulai relie plusieurs autres histoires.

L'objectif de ce travail est de retracer le cheminement de l'histoire par rapport à l'Histoire et aussi d'établir certains points de divergences et/ou de convergences entre les différentes versions données. On essaiera également de souligner et faire transparaître les relations intertextuelles qui existent entre elles selon la typologie de Gérard Genette.

Pour se faire, nous avons décidé de faire un travail en deux parties :

Dans la première partie, qui s'intitulera : Titus et Bérénice : depuis les origines... on abordera les différentes versions données de « Titus et Bérénice » en mettant en exergue les spécificités et l'originalité de chaque version. Cette partie se composera de deux chapitres, le premier se nommera : la traversé de l'histoire et le deuxième : la question du genre, ou nous tenterons une classification générique de notre œuvre.

Dans la deuxième partie, qui aura pour titre, Titus et Bérénice : l'histoire se répète... il sera question de faire ressortir les relations intertextuelles que peuvent entretenir ces quatre versions entre elles selon la théorie de Gérard Genette. Le premier chapitre s'intitulera : de

l'intertextualité et le deuxième : acte VI : la réécriture. Dans ce 2^{ème} chapitre, nous chercherons à comprendre à quel genre de réécriture Nathalie Azoulay s'est livrée.

Nous avons donc opté pour une approche intertextuelle, car elle se donne pour mission de faire transparaître les différentes relations qui peuvent entretenir un texte avec un autre. Cette dernière étant définie comme : « la relation d'intégration et de transformation que tout texte entretient avec un ou plusieurs autres textes contemporains ou antérieurs constituant " l'intertexte " ² ».

D'autre part, on a constaté que ce n'est pas la même histoire qui est reproduite par notre écrivaine avec de simples modifications afin d'apporter sa touche personnelle, mais plutôt une continuité avec une touche de modernité en plus, remise en contexte afin de nous présenter une œuvre qui fait écho à l'époque de son apparition.

²<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/67-intertextualite>.

Première partie

Titus et Bérénice : Depuis les origines...

Chapitre1

La traversée de l'Histoire

La littérature est une expérimentation de la pensée et un espace où se retrouve indéniablement un auteur et un lecteur. C'est l'art du beau qui nous plonge dans un univers fictionnel et nous permet de s'évader du réel et savourer les plaisirs de l'imaginaire mais pas que car, les œuvres littéraires sont un trésor qu'on laisse aux générations futures et peuvent être témoins de l'époque de leur apparitions. Elle puise ses sujets de l'irréel, de la vie quotidienne, de l'Histoire, des mythes, des légendes, des expériences vécues... etc. Cependant, il est possible qu'un auteur s'inspire de l'œuvre d'un autre écrivain nous proposant soit une version qui ressemblerait ou rappellerait la sienne ou bien marquerait une opposition face à celle-ci. Dans ce cas, on pourrait voire la littérature comme un moyen de survivance et de transmission de certaines histoires.

1-1- La littérature comme arche :

La littérature peut revêtir le rôle d'une arche pouvant transporter une histoire d'une époque à une autre et ce, bien sûr, grâce aux écrivains. C'est par le biais de cet art de bien écrire qu'arrivent dans nos bibliothèques des histoires ayant eu lieu dans les siècles précédents. Les auteurs peuvent, dans certains cas, s'inspirer d'œuvres antérieures en les modifiant, les réécrivant, les réajustant selon les besoins du récit, y apportant une touche personnelle, les modernisant afin de les replacer dans un contexte social donné ; bref, en usant de n'importe quelle stratégie pour s'approprier l'histoire et proposer quelque chose de nouveau et de captivant aux lecteurs. Et vu que la littérature ne condamne aucunement ce genre de pratiques, les hommes de lettres ont donc toute latitude pour revisiter le « déjà lu » ou faire renaître de leurs cendres des histoires jetées aux oubliettes. Cette transmission littéraire qui se fait entre auteurs est très intéressante à étudier car il pourrait en ressortir un formidable enchaînement de diverses versions d'une seule histoire.

La littérature constitue donc un navire qui peut faire parvenir les anciens jusqu'à nous et c'est exactement ce que notre œuvre fait car Nathalie Azoulay n'est pas l'inventrice de l'idylle de « Titus et Bérénice », elle n'en est que l'héritière dans le sens où de nombreux écrivains ont donné leurs propres versions de cette histoire mais pas comme elle l'a fait. Cette femme de lettres s'est démarquée des autres par le fait de nous proposer quelque chose de nouveau dont nous parlerons plus bas. Mais de quels « autres » parle-t-on ? Et quelle est la version donnée par Nathalie Azoulay ?

Après maintes recherches, et un essai de remonter aux sources, nous avons trouvé que l'histoire, à la base, est une légende antique. Cette dernière représente le point de départ de l'épopée de Virgile. Puis, à l'époque classique est apparu la version de Jean Racine qui a puisé dans l'œuvre de son prédécesseur. Après cela est venue notre écrivaine avec une version contemporaine et simplifiée. Voici donc un aperçu de l'histoire à travers l'Histoire.

1-2-L'histoire à travers l'Histoire :

Commençons par le début, par la toute première histoire qui a été reprise par plusieurs historiens en plusieurs versions, dont le principal récit reste celui de Justin , un historien romain qui raconte l'histoire tragique d'une princesse phénicienne, grecque romanisée, fille ainée de Bélosroi de Tyr (ville du Liban) et aussi la sœur de Pygmalion et Anna Perenna , qui a connu une fin tragique.

Le roi mourut à Tyr, après avoir institué comme héritiers son fils Pygmalion et sa fille Elissa (Elyssa, Elisha, Elysha ou Hélissa), qui était une vierge d'une remarquable beauté, mais le peuple remit le pouvoir royal à Pygmalion qui monta sur le trône malgré son jeune âge. Quant à Elissa, elle épousa son oncle maternel Acherbas (Scarbaschez Servius ou Sychée chez Virgile), le prêtre d'Hercule qui était le second en dignité après le roi et le plus riche de tous les phéniciens. Ses grandes richesses étaient cachées sous la terre par crainte du roi. En oubliant le droit humain et sans respect des relations familiales, Pygmalion assassina son oncle pour s'approprier son trésor et il cacha ce meurtre à sa sœur. Mais une nuit, Acherbas apparut en songe à Elissa, lui apprit la vérité et la conseilla de prendre la fuite.

Restant longtemps détournée de son frère à cause du crime, Elissa décida à la fin de dissimuler sa haine et composer pendant ce temps son visage, elle prépara donc sa fuite avec une petite partie des fidèles de son peuple qui fuit la tyrannie du roi sans rien dire et en utilisant la ruse. Elle montra donc, le désir de venir s'installer auprès de son frère dans son palais, sous prétexte qu'elle ne pouvait plus supporter la vie dans la maison de son défunt époux qui lui ravivait la dure image du deuil qu'elle souhaitait oublier, et pour que cet amer rappel ne lui revienne plus devant les yeux, tandis que son unique but c'était de ne pas éveiller ses soupçons . En pensant qu'Elissa apporterait avec elle ses richesses, Pygmalion accepta sa demande et envoya ses navires la ramener.

Elissa attendit la nuit pour préparer les sacs de sables qu'elle disposa à bord et aussi pour cacher ses trésors dans la cale du navire. Une fois à la mer, elle jeta les sacs en pleurant, criant et suppliant son mari d'accepter cette offrande comme sacrifice à son âme, parce qu'elle était la cause de sa mort.

Les hommes du roi prirent peur et décidèrent d'accompagner la princesse dans son aventure de crainte des punitions du roi ; donc ils se dirigèrent pour se ravitailler et chercher un lieu pour leur exil. Ils s'arrêtèrent d'abord sur l'île de Chipre, où Elissa enleva quatre-vingt jeunes filles pour les marier avec les fugitifs. La vagabonde traça son chemin à la mer et partit à la recherche

d'une « ville neuve », elle s'arrêta en Afrique du nord à Byrsa (en grec la peau ou cuir de bœuf), l'actuelle Tunisie, et demanda une terre d'asile aux autochtones qui lui donnèrent l'équivalent d'une terre pouvant tenir une peau de bœuf. L'intelligente princesse découpa la peau en fines lanières et obtint une corde d'une grande longueur en les mettant bout à bout, avec cette corde, elle encercla un territoire assez vaste et fonda la ville de Carthage.

Cette cité fleurissait sous le règne d'Elissa. Avec l'arrivée des nouveaux habitants et les commerçants qui venaient de tout bord, ses richesses se développaient et les affaires s'épanouissaient. Le roi des Maxitans, le peuple autochtone, Hiarbas, demanda Elissa en mariage au risque de lui déclarer la guerre mais Elissa voulut rester fidèle à Acherbas et refusa de trahir sa mémoire. Ne sachant quoi faire, elle décida de mettre fin à sa vie et préférait donc se sacrifier aux flammes d'un bûcher. C'est cet acte qui lui vaudra le nom de Didon, qui veut dire « la femme de résolution » au lieu d'Elissa qui signifie « une femme forte et vertueuse » dans la langue carthaginoise, « la joyeuse » pour certains philologues, et « celle qui enroule » pour d'autres.

Après sa mort, Didon fut divinisée par son peuple sous le nom de « Tanit » personnification de la grande déesse Astarté /Ashtart, l'équivalent d'Aphrodite grecque et d'Isis l'égyptienne. Ainsi, elle est devenue très vite un personnage de légende qui a fait et fera couler beaucoup d'encre. Elle représentera un exemple de fidélité conjugale chez les auteurs car elle n'était pas seulement une amante, mais aussi une femme qui s'est sacrifiée pour rester fidèle à un époux mort, une héroïne courageuse qui s'est faite un statut malgré la trahison de son frère et la mort de son mari. Une déesse qui a fondé et conduit tout un peuple et qui a résigné avec force, courage et dévotion.

A partir de cette légende, Virgile, un grand poète et écrivain latin du I^{er} siècle av. J.-C, donne sa propre version de cette légende. C'est une épopée qui célèbre l'histoire d'un héros troyen appelé Enée. Cet ouvrage qui s'intitule « L'Eneide » est considéré comme un chef-d'œuvre de la littérature mondiale, il a eu une influence considérable sur les écrivains européens. Aussi, c'est le plus célèbre exemple de ce genre littéraire en langue latine dans lequel Virgile décrit l'amour de Didon et Enée.

Le sujet essentiel de cette épopée religieuse et nationale est les origines et le culte du peuple romain, comme une ancienne légende les narre, et qui présente un vif intérêt pour l'actualité de cette période. Pour Voltaire, l'Énéide est : « le plus beau monument qui nous reste de toute

l'Antiquité³ », c'est l'un des essais les plus marquants, les plus durables et les plus solides en son genre, un marbre sur lequel le temps ne meurt jamais.

Ce grand poème de l'Antiquité se constitue de 10000 vers répartis en 12 chants, qui racontent comment Rome, la petite cité modeste, partie de rien, est devenue le cœur d'un empire extrêmement puissant. Cette œuvre s'est écrite à la demande de l'empereur Auguste. Ce récit est divisé en deux parties d'égale importance : la première (Chant I à VI), imitée de l'Odyssée d'Homère, conte le voyage d'Enée jusqu'à son arrivée en Italie, sachant que le chant IV est dédié à l'amour de Didon et Enée ; la seconde (chant VII à XII), imitée de l'Iliade, narre les guerres pour la conquête du Latium jusqu'à la fondation du royaume de Lavinium. Il s'ouvre aussi avec l'arrivée des Troyens sur la côte africaine. La rencontre de Didon et Enée est l'occasion de revenir en arrière et de raconter les aventures du héros jusqu'à son débarquement en Afrique.

Dans l'Enéide, Virgil a placé la vie de Didon, la reine de Carthage et d'Enée, le prince troyen, fils de la déesse Vénus et du mortel Anchise à l'époque de la guerre de Troie au XIII^e siècle av. J.C. en fait, il a modifié la fin de la légende en prolongeant un petit peu plus la vie de Didon afin de nous proposer une suite à cette légende.

Selon cette épopée, après la chute de la ville par les Grecs, Enée s'enfuit de Troie avec ses compagnons : son père Anchise, son fils Ascagne et vingt bateaux remplis des survivants. Les dieux de l'Olympe lui prédirent qu'il fonderait un nouveau royaume en Italie.

Arrivé à Carthage où il était bien accueilli par la reine Didon, une grande passion naquit alors entre eux mais Didon pensait toujours à son premier amour, à son mari décédé, à qui elle devait rester fidèle, mais elle se décida à suivre son cœur et céder à sa passion pour le troyen après une discussion avec sa servante. Les amoureux se retrouvèrent dans une grotte où ils se marièrent en secret, mais cette liaison entre les deux amants ne tarda pas à courir dans les rue de Carthage. Cette relation fut interrompue par les dieux de l'Olympe qui rappelèrent au héro troyen sa destinée et sa mission de construire une nouvelle Troie, donc Enée décida de quitter Carthage et sa bien-aimée. Lorsqu'elle se rendit compte de cet abandon, elle eu du mal à l'accepter persuadée qu'il n'avait pas le droit de la quitter car elle était sa femme légitime. Pour surmonter cette douleur, elle brula tous les souvenirs laissés par Enée. Mais elle ne supporta pas le choc de cette séparation, alors elle préféra mettre fin à sa vie.

³Jean-Baptiste-Joseph, CHAMPAGNAC, *Table analytique des œuvres de Voltaire*, Paris, éd. A.lequien libraire, 1826, p180.

Virgile raconta une fin différente de celle de Justin. Dans son poème, Didon s'est suicidée avec une épée qu'Enée lui aurait laissée et se serait jetée dans un bûcher. Ce suicide est mentionné au chant IV de l'Enéide :

Effarée, farouche de son cruel dessein, Didon, un éclat sanglant dans les yeux, les joues tremblantes et parsemées de taches, pâle d'une mort prochaine, se précipite à l'intérieur du palais, monte, en proie à la folie, les hautes marches du bûcher, dégaine l'épée du Dardanien : ce n'était pas pour cet usage qu'il la lui avait offerte ! Après avoir jeté un regard sur les vêtements d'Ilium, sur la couche familière, elle a versé quelques larmes, s'est abandonnée à ses pensées puis s'est jetée sur le lit et a fait entendre ces dernières paroles : " Vêtements chers à mon cœur, tant que les destins et les dieux le permirent, recevez mon âme et délivrez-moi de mes tourments, j'ai fini de vivre et la course que le destin m'a accordée, je l'ai accomplie. Maintenant c'est une grande ombre qui va aller sous la terre. J'ai bâti une ville magnifique, j'ai vu mes remparts, j'ai vengé mon mari et puni mon frère meurtrier. Heureuse, hélas trop heureuse si seulement les vaisseaux Dardiens n'avaient jamais touché nos côtes".

Elle dit et pressant de ses lèvres la couche : "Je mourrai sans vengeance, mais mourons. Il me plaît d'aller ainsi chez les Ombres. Que de la haute mer, les flammes de mon bûcher épuisent les regards du cruel Dardanien et qu'il emporte avec lui le mauvais présage de ma mort". Elle parlait encore lorsque ses compagnes voient la malheureuse tomber sous le fer, le sang écumer sur l'épée et se répandre sur ses mains. Une clameur s'élève sous les plafonds du palais ; la Renommée semblable à une Bacchante se déchaîne dans la ville effarée. Les maisons résonnent des lamentations, des gémissements et du cri perçant des femmes. L'air retentit d'immenses clameurs comme si les ennemis dans une violente charge, envahissaient tout Carthage et l'antique Tyr et que les flammes furieuses déferlent sur les toits des hommes et des dieux⁴.

En arrivant aux enfers, Enée parla avec le fantôme de Didon mais celui-ci refusa de lui pardonner son départ.

Le mythe de Didon a beaucoup inspiré les artistes de divers champs que ce soit peintres, sculpteurs, hommes de lettres, dramaturges...etc. De ces derniers, on cite un des plus grands auteurs de tragédies de l'époque Classique en France, un dramaturge et poète français considéré comme le maître de la tragédie française du XVII^e siècle, on parle alors de Jean Racine.

⁴Publius, VERGILIUS MARO, *L'Enéide*, empire romain, entre 29 et 19 av. J.-C, v 642 et sqq.

La tragédie racinienne donc s'est inspirée d'anciens auteurs tels que : Virgile, Euripide, Suétone, Tacite, Plutarque...etc. Racine suit la richesse de la matière, il a choisi des sujets déjà abordés par les grands esprits poètes et historiens qui, généralement empruntaient à la Bible, la Grèce fabuleuse, la mythologie, l'histoire antique gréco-romaine et l'histoire juive...etc. Tout comme Corneille, Racine n'a jamais tenté des sujets fictifs, mais il s'est basé toujours sur la réalité historique ou son équivalent : la légende reçue dans la croyance des humains.

Le héros racinien n'a aucune appropriation sur sa vie, il court à sa perte et suit son funeste destin⁵. Le système des personnages de ses tragédies est fondé sur ce qu'on appelle : « le triangle racinien » qui est formulé ainsi : A aime B qui aime C, cela implique un conflit entre A et C et une jalousie souvent violente, qui se fonde sur la volonté de possession de l'autre, par exemple on trouve ce schéma dans Andromaque où Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus, Phèdre où Phèdre aime Hippolyte qui aime Aricie...etc.

L'une des pièces théâtrales les plus marquantes de ce dramaturge est celle de « Bérénice ». Elle se distingue par son originalité et est souvent décrite comme un exposé des sentiments comportant peu d'actions, (ajouter le fait que les V actes ne racontent qu'un seul événement qui est : comment Titus va annoncer son départ à Bérénice) et ce qui l'a rendu captivante c'est l'absence d'une mort physique au dénouement mais plutôt par une mort de l'âme. Cette tragédie, qui était représentée en 1670 à l'hôtel de Bourgogne et qui se constitue de cinq actes, est la sixième pièce et la cinquième tragédie du dramaturge, elle avait le même plan que « la séparation d'Enée et Didon dans l'Enéide » ce qui était annoncé dans la préface de sa pièce ainsi que les reproches formulés par Bérénice qui rappellent ceux de Didon. Cette pièce raconte l'histoire de deux amants, Titus l'empereur de Rome et sa bien-aimée Bérénice, la reine de Palestine, elle était selon Flavius Josephus une reine courageuse et habile. Cette dernière s'installa auprès de lui à Rome dans son palais et se comportait comme sa femme car Titus lui avait promis le mariage.

Mais après la mort de Vespasien, le père de Titus, ce dernier monta sur le trône ce qui changea sa perception. Le jeune empereur prit conscience de ses devoirs et ses droits, et comme le mariage avec une reine étrangère était proscrit par l'histoire de Rome qui se méfiait de l'orient et de ses princesses depuis que Cléopâtre avait séduit Antoine. Titus en souffrait, il était perdu entre sa passion ancienne pour Bérénice dont il essayait de se libérer car elle devenait encombrante, et nouvelle pour le pouvoir et la gloire qui le rendait très respectueux des lois romaines qui lui interdisaient d'épouser une princesse étrangère. Il chargea donc Antiochus, roi de Commagène, héros de Rome et l'ami de Titus d'en informer Bérénice à sa place car il avait peur d'affronter ses sentiments. De son côté, Antiochus était amoureux de la reine depuis de

⁵ Une vision pessimiste marquée par le jansénisme.

nombreuses années et il lui avait même avoué son amour dès qu'il apprit que leur mariage aurait lieu le soir pour ne pas regretter de ne l'avoir pas fait, mais Bérénice n'était pas intéressée et elle n'avait pas pu supporter qu'un autre homme lui déclara son amour le jour de son mariage espéré. Après avoir reconnu la décision de Titus, la reine décida de partir, ce qui apparaît comme un véritable suicide moral, car elle renonça à tout ce qu'elle aimait, à tout ce qui constituait pour elle la vie déchirée par la décision de son amour.

L'amitié entre Titus et Antiochus était même une défaite, car le premier faisait confiance au roi alors que le deuxième ne voyait en lui que son fatal rival. Titus finissait par apprendre que c'est Antiochus son rival en secret, mais sa seule réaction était une exclamation « mon rival !⁶ ». Enfin, les trois personnages se séparèrent à la fin de cette intrigue dans une atmosphère de tristesse et de plainte. La mort dans cette tragédie n'était ni celle des personnages ni des sentiments car ils sont toujours là malgré toute souffrance vécu, c'est plutôt la mort des relations et des contacts qui faisaient le bonheur des personnages.

L'histoire d'Enée et Didon n'était pas la seule source d'inspiration de Racine, il y a aussi celle de « Bérénice » la princesse de Judée et la fille d'Agrippa, petit-fils du roi Hérode-le-Grand, née en l'an 28 près de Jérusalem qui épousa d'abord Hérode le roi de Chalcis, puis Polémon le roi de Cilicie, mais elle ne tarda pas de le quitter pour aller vivre auprès de son frère Agrippa II, roi de Chalcis. En s'intéressant aux affaires de la Judée, la princesse assistait aux révoltes contre l'occupant romain. Quand Néron, le nouvel empereur apprit la défaite des Romains, il envoya Vespasien commandé l'armée d'Orient pour venger Rome accompagné de son fils Titus. Bérénice séduira ce dernier en utilisant son charme et assista même à la destruction de son pays du côté des ennemis croyant ainsi gagner leur confiance à fin de protéger ses intérêts et ceux de son frère et arracher son peuple de cet injustice. Titus était déjà tombé sous son charme et voulait même l'épouser mais cela était impossible donc il s'était retiré à cause des lois romains qui interdisent le mariage avec une princesse étrangère. Leur séparation « malgré lui et malgré elle » était donc le sujet de cette tragédie.

De plus, Les personnages principaux évoqués dans la tragédie de Racine sont des figures historiques évoquées par les historiens antiques dont Jean avait une connaissance directe parce qu'il pouvait lire dans les textes originaux puisque ses maîtres lui avaient appris le grec et le latin. Les principaux écrits qui ont pu l'inspirer sont :

- Les '*Vies des douze Césars*', de l'historien latin Suétone (vers 69- vers 126), où l'on trouve les biographies de Vespasien et de Titus.

⁶ Scène dernière de *Bérénice*.

- Les *''Histoires''* de l'historien latin Tacite (55-120) où sont décrits les bouleversements politiques qui ont agité Rome en 69-70 après J.-C.
- *''Les antiquités juives''* et *''La guerre des Juifs''*, textes en grec de l'historien juif Flavius Josèphe (37-100).
- L'*''Histoire romaine''* de Dion Cassius (vers 155-vers 235), historien latin d'expression grecque, dont les livres concernant cette période ne nous sont pas parvenus.

1-3- La version contemporaine :

Parlons de notre histoire contemporaine écrite par Nathalie Azoulay. Son œuvre est différentes de celles qui l'ont précédées car elle s'est attelée à nous proposer une œuvre qui réunit à la fois un récit racontant la rupture contemporaine de Titus et Bérénice bien sûr mais aussi, et surtout, un autre récit dans lequel elle nous propose de revenir sur ce qu'était Jean Racine, ce marbre de la littérature française. Cette écrivaine a voulu creuser sous ce marbre afin de toucher l'Homme, fait de chair et de sang, un homme qui a eu des déceptions, des moments de joies, de tristesses, d'amertumes, de gloire, de défaites...etc. elle fait donc, au fil des pages, un va et vient entre le passé et le présent. Deux univers complètement différents mais qui, se croisant ainsi, ont donné naissance à un roman unique qui a été récompensé par le grand prix Femina en 2015.

Dans le récit cadre, Titus quitte Bérénice dans un café. Il la laisse pour ne pas quitter sa femme légitime Roma, la mère de ces enfants qu'il n'aime plus mais qui lui offre une certaine stabilité. Pour se consoler, son héroïne se replonge dans les œuvres de Racine espérant ainsi trouvant réponse à sa question : pourquoi Titus l'a quitté elle et non pas Roma? On pourrait aussi s'interroger au sujet du choix de ce dramaturge précisément. Et bien tout cela a été déclenché suite à la formulation d'un vers de la pièce théâtrale de Racine qui est « Bérénice », un vers prononcé par Antiochus « dans l'orient désert quel devint mon ennui! », qui l'émeut et l'émoustille la poussant ainsi à revenir aux sources et se replonger dans le monde racinien. Peu après, ce sont d'autres interrogations qui lui viennent : comment un homme à pu arriver à comprendre et décrire le sentiment amoureux -surtout celui des femmes- avec une telle sensibilité et une telle précision? Est-ce a cause de son vécu? De ses lectures? Ces œuvres ne lui suffisaient plus, elle décide donc de reconstituer le puzzle de la vie de ce grand homme de la littérature depuis son enfance jusqu'à sa mort.

Mais on verra plus bas que cela ne s'arrête pas la et que ce roman est porteur d'une grande ambition, celle de notre écrivaine.

Chapitre 2

La question du genre

La production littéraire se caractérise par une très grande diversité, une extrême mobilité et des mélanges constants. Elle a depuis toujours ressentie la nécessité de regrouper ces diverses formes de discours à partir de structurations typologiques et cela en décelant des traits communs, des régularités entre les diverses productions littéraires. Et de là, Chaque œuvre littéraire, sera donc classée dans un répertoire bien précis appelé « genre ».

La notion de genre est difficile à cerner en littérature, le critique allemand Karl Viétor recommandait, dans les lignes de l'essai consacré à la question la plus grande prudence en matière de terminologie :

Dans le débat scientifique qui s'est instauré, au cours de la dernière décennie, sur les rapports des genres littéraires entre eux, le concept de « genre » n'a pas un emploi aussi unifié qu'il le faudrait pour qu'on progresse enfin sur ce terrain difficile. Ainsi, l'on parle de l'épopée, de la poésie lyrique, et du drame comme des trois grands genres ; et, en même temps, la nouvelle, la comédie et l'ode sont aussi appelées genres. Un seul concept doit donc embrassé deux sortes de choses différentes⁷.

Le problème qui se pose donc en premier est un problème lexical : que met-on exactement derrière le mot : genre ?

Aujourd'hui, aucune définition claire et concise n'a été donnée, nous nous contentons donc d'une définition générale : « Un genre littéraire est une catégorie qui rassemble un certain nombre d'œuvres identifiables par des critères de forme et de thème, par un ensemble de règles théoriques précis⁸ ». Mais quelle catégorie ? Quand est-ce qu'on peut parler de genre ?

En réponse à la première question, nous pourrions aisément imaginer de grands tiroirs étiquetés, dans lesquels on rangerait, par souci de classement et de catégorisation, les écrits littéraires de tous les temps et de tous les pays. Dans le tiroir « genre narratif », par exemple, seront regroupés, des sous-catégories nommées : roman, nouvelle, conte...etc. Dans la sous-catégorie « roman » figureront les romans réalistes, les romans, les romans d'aventures...etc. Puis, dans le sous-groupe « roman psychologique » pourrait être distingués roman à la première ou à la troisième personne...etc. Et on ferait de même pour les autres « grands tiroirs » comme la poésie ou le théâtre.

⁷Karl, VIÉTOR, « *Histoire des genres littéraires* » dans *théorie des genres*, Paris, éd. Du Seuil, coll. « Point », 1986, p.9-10.

⁸<https://eleonorecotton.wordpress.com/2013/02/19/quest-ce-quun-genre-litteraire/>

Mais pour parler de genre, il faudrait que soit réuni un certain nombre de critères. Et pour classer telle œuvre dans tel genre littéraire il est indispensable qu'elle :

- Obéisse aux normes du genre : pour caractériser un genre, on a besoin d'établir des critères d'appartenance, qui, formalisés en termes normatifs, sont devenus des contraintes codifiées. Les genres littéraires ont des lois qui les définissent, des limites qui le circonscrivent, des théoriciens qui en contrôlent l'usage et qui décernent le statut.

- Pour qu'il y ait genre, il faudrait la réunion d'un nombre considérables d'œuvres littéraires qui comportent les mêmes caractéristiques et répondent aux mêmes normes.

- Le dernier critère vient rappeler l'exemple des tiroirs étiquetés, c'est-à-dire que pour qu'il y ait « genre », il faut aussi qu'il y ait hiérarchisation. Le niveau délimite un premier niveau par rapport à l'espèce, elle-même divisée en familles ou en classes, elles-mêmes réparties en groupes ou cellules et ainsi de suite.

Les genres se proposent de définir et de classer ; c'est encore le cas pour les œuvres les plus modernes ne serait-ce que pour les besoins de l'édition. Les œuvres doivent être identifiées clairement. Ce que font les genres ? L'acheteur dans une librairie, l'étudiant dans une bibliothèque, l'éditeur devant un manuscrit doivent rapidement différencier un essai d'un roman, un recueil poétique d'une pièce de théâtre, et même en affinant la classification, un roman autobiographique d'un roman de fiction, une biographie historique d'un pamphlet politique, un recueil de nouvelles d'une plaquette de vers, un récit fantastique d'un conte pour enfants.

Le genre ne doit pas être considéré comme un simple artifice classificatoire, il est d'une grande nécessité car l'écrivain, le critique tout comme le professeur et le lecteur doivent, avant d'entreprendre chacun sa démarche d'écriture, d'analyse ou de lecture se positionner par rapport à un modèle précis. Ce « statut officiel » que « l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger, même s'il ne se considère pas comme tenu à l'approuver⁹ ».

On en conclut donc que la notion de genre en littérature n'a pas de définition à proprement parler. Aucune théorie cohérente des genres basée sur des définitions rigoureuses et concises n'a été approuvée.

Après une lecture attentive du roman, on peut aisément stipuler que l'écrivaine a emprunté à trois genres littéraires que voici : le théâtre moderne, la poésie libre et la biographie romancée.

⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. Seuil, coll. « Poétique », 1985, p.20.

2-1- L'amour du théâtre :

Le théâtre est un genre littéraire et un art qui propose au public des événements tragiques ou comiques, parfois les deux (la tragi-comédie). Il est découpé en actes puis en scènes. Les échanges entre les personnages sont appelés dialogues.

En ce qui nous concerne, nous nous intéresserons en premier à la tragédie classique car elle représente le point de départ de notre écriture et que nous allons définir brièvement : C'est une pièce de théâtre écrite à l'époque du XVII^e siècle, elle est régie par des règles strictes devant être respectées comme par exemple : la loi des trois unités, de la bienséance et celle de la vraisemblance, personnages de haut rang, univers des passions, référence aux dieux, force du destin, issue fatale, structure, thèmes, dialogues sous forme de vers ... etc.

La mention des deux personnages dans le titre « Titus n'aimait pas Bérénice » nous ramène donc aux personnages de Racine dans sa « Bérénice », cet empereur et cette reine palestinienne qui sont soumis aux passions amoureuses déchirantes mais qui finissent par être éloignés.

Le principal thème, où le thème qui est présent du début jusqu'à la fin dans cette tragédie est la séparation car durant ces (ses) V actes, Racine essaie de dépeindre la manière dont l'empereur allait annoncer à sa bien aimée qu'il ne pourra pas l'épouser : « la pièce qui se déroule en V actes ne raconte que cette rupture, il n'y a rien d'autre, il n'y a aucune action secondaire ce qui est très rare dans une tragédie, ce qu'on a beaucoup reproché à Racine et Racine assume, avec beaucoup de modernité et il ne fait que raconter la façon dont Titus va annoncer à Bérénice qu'il la quitte¹⁰ ».

Avec le temps, la tragédie classique se libère des contraintes auxquelles elle était soumise dans ce sens, les thèmes sont divers, le temps n'est plus limité, les scènes où sont présentées ses pièces divergent et vont plutôt vers l'originalité et la démarcation. Les dramaturges recourent à la fantaisie et aux mélanges des genres et de registres donnant naissance à la tragédie moderne. Cette dernière, tout comme la tragédie classique s'inspire d'histoire tragique antique mais elle présente des personnages de classe moyenne, en conflit avec le monde et avec leur destin et où l'absurde est de mise. Elle aurait pour objectif de moderniser le théâtre classique mais traitant des sujets contemporains, où, en d'autres termes, réécrire des mythes antiques de manière à les adapter au contexte historique contemporain.

Nous avons déjà évoqué la pièce théâtrale de Racine *Bérénice*, alors cette fois-ci, on focalisera notre attention sur la Bérénice moderne.

¹⁰<https://www.youtube.com/watch?v=OInMLXfBidg> .

Ce qui est certain, c'est que notre corpus n'a pas la forme d'une pièce de théâtre même si on y retrouve différentes caractéristiques de la tragédie moderne. On remarque qu'au sein du roman, les dialogues sont écrits sous une forme poétique comme l'étaient ceux de Racine ou autres. Il y'a l'absence de rimes dans la quasi-totalité d'entre eux (sauf pour un) et aussi ont cette caractéristique d'être brefs comme une sorte de répliques courtes.

Le personnage principal, Bérénice, est en conflit avec son destin qu'elle a du mal à accepter, elle n'est pas satisfaite de sa destinée. C'est cette torture psychologique même qui a poussé Bérénice 2015 à se replonger dans l'époque classique espérant « construire un objet alternatif à son chagrin » p.18.

N'oublions pas une fin tragique annoncée par la mort du Titus. Deux ans après leur rupture, on remarque un revirement de situation qui fait écho à un « coup de théâtre ». La Bérénice éprise de Titus n'est plus, elle a laissée place à une Bérénice haineuse et assoiffée de vengeance car quand un message lui parvient annonçant que Titus est mourant, un voile de colère l'aveugle au point qu'elle a refusé de répondre à sa demande et d'aller lui dire adieu pour la deuxième fois. Elle répète à plusieurs reprises la même phrase « qu'il crève » p.190-191. Elle va jusqu'à l'extrême, jusqu'à banaliser la façon dont elle voulait apprendre son décès « il lui fallait un fait à la taille du trou qu'il avait creusé, en partant, et qui, de plus, ne lui serait pas annoncé directement, sur lesquels elle tomberait par hasard parce qu'elle ne lit pas le journal tous les jours, parce qu'on peut toujours passer à côté d'un nom dans une colonne » p.310, allant même jusqu'à se réjouir de voir le malheur de sa famille en se rendant aux funérailles : « Alors, à quelques mètres de sa tombe, droite et figée, elle exulte encore.les regards se croisent, le sien, celui de Roma, les yeux des enfants sur elle puis sur leur mère (...) Bérénice joue, comme dans un mikado, à extraire son regard sans faire bouger les autres» p.312.

Il y a une phrase de l'auteure qui vient appuyer ce que l'on pense, en parlant de Roma et de Bérénice : « Puis, elles se glisseraient dans le grand lit de Titus, s'obligeant à respecter la même vitesse pour ne pas tomber dans la précipitation, la mesquinerie du Vaudeville¹¹, chacune d'un côté » p.195. Par conséquent, le récit cadre, répond à certaines caractéristiques de la tragédie moderne et respecte ses codes car les transgresser peut nous faire basculer dans un tout autre sous-genre même si il n'en a nullement la forme. Mais ce qui nous a enfin hotter le doute sur le fait que ça soit un simple récit n'ayant aucun rapport avec le théâtre c'est bien la révélation de Nathalie Azoulay lors d'une interview : « J'ai ensuite construit ce récit contemporain avec cette rupture dans un café et les

¹¹Le Vaudeville est une comédie fondé sur le comique d'une situation.

suites de cette rupture pour donner mon sixième acte au livre et construire ce récit comme une pièce de théâtre¹² ».

De plus, la biographie romancée, dont nous parleront plus bas, n'échappe pas à la règle. On a constaté que la vie de Racine, selon la romancière, se divise en trois périodes différentes : la période de l'enfance durant laquelle il grandit au sein de l'abbaye de Port Royal dans un univers janséniste où la rigueur et la discipline sont de mise et c'est là bas aussi qu'il s'est construit intellectuellement parlant et a appris tout ce qu'il savait. Une deuxième période qui serait celle de son départ pour Paris durant laquelle il a tourné le dos à son éducation et à sa religion afin d'atteindre ses objectifs et durant laquelle il mène la vie d'un bourgeois assoiffé de gloire. C'est durant ce moment de sa vie où il se rapproche de Louis XIV, le roi soleil qu'il admire et, limite, vénère et aussi se fait connaître comme LE dramaturge français. Une troisième période qui serait celle du retour vers son éducation janséniste, religieuse et abandonne le théâtre qui va à l'encontre de sa religion :

Si vous regardez un peu sa biographie, elle se divise en trois séquences : y a la séquence de l'enfance où la il est complètement sous la tutelle de port royal et ensuite y a la séquence parisienne et versaillienne qui va être en faite cette séquence de théâtre jusqu'en 1677 (...) et après quand il lâche le théâtre il revient a la chrétienté et à la piété¹³.

On pourrait donc aisément penser qu'il s'agisse de Trois actes d'une pièce de théâtre : « il y a en tout trois actes au dessus du récit consacré à la vie de Racine¹⁴ ».

Notre écrivaine a bel et bien construit son récit selon certains codes de la tragédie moderne et voilà qui nous prouve donc que tout comme le récit cadre, le récit enchâssé aussi est construit selon un model théâtral.

2-2-Manufacture de poésie :

La poésie est un genre littéraire très ancien, à l'époque des grecs, cela voulait dire « création » mais depuis Aristote et sa Poétique, la définition de la poésie a évolué et son champ d'application s'est restreint.

En effet, à l'origine, toute création littéraire est considérée comme poétique, mais rapidement l'utilisation du vers sera la caractéristique principale de la poésie. Elle inclut alors 3 grands genres: l'épopée (genre littéraire très ancien, long récit dans un style « noble » des exploits d'un

¹² <http://www.lenvoleeculturelle.fr/rencontre-nathalie-azoulai-auteure-de-titus-naimait-berenice/>

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=OInMLXfBidg>.

¹⁴ <http://www.lenvoleeculturelle.fr/rencontre-nathalie-azoulai-auteure-de-titus-naimait-berenice/>

héros légendaire; du grec Epos qui signifie « paroles d'un chant ») ; la poésie dramatique (c'est à dire le théâtre que ce soit la tragédie ou la comédie) et la poésie lyrique (dans l'antiquité : poésie chantée accompagnée par la lyre).

La définition qu'on lui accordait était celle d'être un ensemble de vers, construit sous forme de strophes, avec des rimes ou non, et ayant une portée esthétique, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui car le poème de nos jours, n'est plus aussi codifié qu'avant, il peut prendre toutes les formes, il a toutes les libertés qu'il souhaite, peut même prendre la forme d'un calligramme.

Il y a aussi un renouvellement des thèmes, la modernité, la ville, le surréalisme, les poèmes engagés...

Nathalie Azoulai a introduit dans son œuvre quelques passages poétiques tels qu'on les connaissait au XVIIe siècle :

Mes yeux, pourrai-je bien vous croire ?

Suis-je éveillé ? Vois-je un jardin ?

N'est-ce point quelque songe vain

Qui me place en ce lieu de gloire ? (p.76).

Ou encore : *Ses pattes s'engluent dans la boue*

Noires, elles noircissent et reluisent

Tel le sang de son profond courroux

Dont le rouge puissant s'aiguise. (p.79).

Nous avons relevé que les dialogues, dans son livre ont la forme de vers. Il ya serte absence de rimes, de rythme, mélodie mais on a remarqué qu'ils sont écrits sans tirets et sont, à quelques exceptions près, de brefs sentence, mais pas que. C'est tout le livre qui a une résonance poétique. On est alors dans ce qu'on appelle : la prose poétique.

2-2-1-Entre poésie et prose :

« J'oublie de rimer, j'oublie le nombre de syllabes, j'oublie la disposition des strophes, mes lignes commencent à la marge comme la prose », Jule Laforgue 1886.

Ceci dit la poésie libre n'est pas une poésie échevelée, une poésie sauvage et sans soin qui jaillit d'un simple premier jet, elle se différencie de la poésie classique car elle n'a ni rimes, ni assonances, ni strophes, ni nombre équitable de syllabes.

Il existe une poésie dite « libérée » ou « néo-classique » qui laisse au poète la liberté de versifier à mesures inégales, de ne pas respecter toutes les règles. Cela peut donner de bons poèmes si le poète a l'art de combiner ses vers et de les assortir à l'expression de sa pensée d'une manière favorable à l'harmonie.

Existe également le « vers libre » qui, malgré son nom n'est pas facile à établir puisqu'il ne possède pas d'ordre symétrique. Depuis 1885, le vers dit « libre » est affranchi de toutes les règles traditionnelles du vers français, il est sans rimes, avec parfois des assonances pour ne pas faire trop prose découpée. Il est difficile de donner une définition de la poésie libre car elle est belle, plaisante, ou ne l'est pas ! Le style, les images, les sentiments vont au cœur si quelque chose de puissant ressort des cascades de métaphores. L'aventure de la poésie moderne est en route et la poésie dite « contemporaine » part vers un dérèglement volontaire du langage, c'est parfois de l'hermétisme des formes inattendue. Cette poésie là est exigeante, elle demande une oreille affûtée¹⁵.

Avec le temps, c'est toute la langue qui est devenue poétique : il apparait que toutes les phrases portent en elles des cadences et des sons et donc une métrique et une prosodie. C'est ce qu'on va croiser dans le roman de Nathalie Azoulai.

Des la deuxième page du livre, on tombe sur ce qui ressemble, de prime abord à un poème, car il en a les caractéristiques : écrit sous forme de vers avec des rimes, un assemblage de phrases qu'on lui a dit par ci par là :

Tu en sortiras plus forte

Tu dis que tu n'aimeras plus mais tu verras

La vie reprend toujours ses droits

Etc. (p.11).

On ne peut ignorer la forme et la résonance poétique de ces vers libres qui ne répondent qu'à la contrainte de la rime.

Il en est de même pour la majorité des dialogues qui sont des échanges brefs, des phrases, qui, au visuel paraissent des vers de poésie alors que c'en est point.

¹⁵<http://madariss.jeun.fr/t11195-definition-et-caracteristiques-de-la-poesie-libre>

Nathalie Azoulai a su formidablement jongler avec les mots les modelant à sa guise et donnant naissance à des phrases qui riment, enjolivant ainsi ces dires et les enrobant d'un voile poétique. En voici quelques exemples :

- Après la version, les enfants sont fatigués. Jean a mal à la tête, un peu de nausée. Le maître a beau savoir que se sont des enfants, il déteste voir leurs regards vagabonder, glisser d'un objet à l'autre, se détacher de leur pensé. p.27-28.

- Le soir, tandis qu'elle dort près de lui, il fixe l'obscurité d'un œil hébété, se demande s'il retrouvera jamais la pente de l'élégie tant ses pieds semblent à présent fouler une terre égale, où tout se cale, où rien ne coule, ne s'éboule. p.173.

- Il n'a pas la même agilité que son ami en matière de satire, désormais moins que jamais. Les années n'ont pas suffi à amenuiser le balancier qui menace à tout instant de se dérégler pour tout prendre ou tout laisser. p.264.

Nous avons vaqué donc à relever les traces d'une éventuelle inspiration d'autres genres littéraires et de leurs procédés, il est donc temps de nous pencher sur le genre de notre corpus. Il a été mentionné sur la page de couverture qu'il s'agissait d'un « roman » mais est-ce vraiment le cas ? Pourrait-il s'agir d'une mention trompeuse ? Dans quel sous- genre pourrions-nous le classer ?

2-3- L'aventure romanesque:

Pour tenter une définition du mot roman, il serait important de faire un retour en arrière. Originellement, ce mot désigne la langue romane. Une langue vulgaire (par opposition au latin) parlée dans le nord de la France. Elle était utilisée par les trouvères et les troubadours pour relater les exploits des chevaliers. Les textes, rédigés en vers, sont destinés à être chantés parce que la littérature est profondément orale. Donc, en somme, le roman est n'importe quel écrit en langue romane.

On considère que la naissance du « roman » remonte au Moyen-Âge, soit au XV siècle mais ce n'est qu'au XVI siècle que les premiers romans écrits en prose font leur apparition. C'est le siècle où le roman bénéficie d'un plus large public grâce à l'invention de l'imprimerie.

Pour les lecteurs du XXI^{ème}, le mot roman désigne un genre que l'on oppose généralement à la poésie. Le mot « roman » et « prose » sont ainsi inséparables, c'est une grande distinction dans l'histoire de la littérature. Il est un genre littéraire appartenant à la grande classe des genres narratifs.

Le roman, comme le reste des genres littéraires a ses propres codes, des caractéristiques qui déterminent son appartenance à ce genre là que nous tenterons de résumer en ces mots : C'est un récit, plus ou moins long, en prose, par opposition à la nouvelle, qui est par définition un récit bref. Ce genre vacille entre pure fiction ou une fiction empeignée de réalité d'où l'appellation « roman » qui implique obligatoirement l'élément de la fiction, sauf dans les autobiographies dites « pures ».

Au fond, le romanesque c'est la fiction qu'on lit en lisant un roman, on peut aussi le lire comme l'évocation d'un univers complet. Les gens lisent les romans pour trois raisons : pour collecter des informations, pour l'exercice de l'imagination tout comme et se libérer de la réalité immédiate.

Notre roman est un récit de 316 pages qui mêle faits réels et fiction. Mais ce livre renferme deux histoires. La première, qui est le récit cadre, est entièrement issue de l'imagination de l'auteur. Certes, la notion de genre implique que l'auteur écrive son texte par rapport à un archi-texte et l'archi-texte, dans notre cas n'est pas très difficile à deviner puisque il est largement explicité dans le titre. Nous en parlerons plus en détails dans notre deuxième partie. Quant au récit enchâssé, c'est nul doute une biographie puisqu'elle nous relate la vie de l'illustre Racine depuis son enfance jusque sa mort. Mais il serait quasiment impossible de faire une biographie qui rende compte de tous les éléments réels ayant eu lieu il y a IV siècle, elle imagine donc des conversations, des pensées obscures ou malsaines, les sentiments divers qu'un être humain pourrait ressentir dans les divers situations auxquelles il se trouve confronté durant son existence, ce qui nous oriente donc vers la biographie romancée.

2-3-1- La biographie romancée :

C'est un sous genre de la biographie qui fait appelle à la fiction et la réalité. Le simple fait d'organiser les informations, de les relier, est déjà une forme d'invention. L'élément fictif peut être une excellente alternative pour combler les lacunes biographiques. Il est vrai que l'écrivain, avant d'entreprendre son aventure d'écriture, ira à la quête d'informations, de témoignages, de correspondances ...etc pour rester fidèle à ce que le personnage (ou personne) était mais cela resterait sans doute insuffisant et donnerait forme un texte incohérent. Ajoutant à cela un style littéraire largement imprégné du style poétique (utilisation de procédés poétiques). Le terme « romancé » dans ce cas, renvoie aux éléments fictifs donnant ainsi à l'œuvre son statue de «roman » et non pas « la romance ».

Comme nous l'avons signalé plus haut, le roman regroupe sous son aile un bon nombre de sous genres. Depuis les romans de chevalerie du Moyen-âge, le roman n'a pas cessé de se diversifier. Il répond aux désirs et aux attentes du lecteur, c'est pourquoi on trouve plusieurs types ou bien sous genre du roman. Ces derniers ont une importance capitale que ce soit pour l'auteur qui doit se positionner par rapport à un style plus ou moins précis, au lecteur dans le choix de ses lectures, pour le critique à fin de mener à bien sa mission. C'est aujourd'hui le genre littéraire le plus populaire, si vaste qu'il se subdivise en d'innombrables sous-genres : le roman épistolaire, le roman historique, le roman biographique, le roman autobiographique, le roman d'initiation ou bien d'apprentissage, le roman d'amour, le roman d'analyse, le roman d'aventure, le roman policier, le roman comique et le roman de science-fiction. Nous ne retiendrons, pour notre part que trois de ces sous-genres. Deux dominants et qui sont : la biographie romancé mais que nous éviterons de redéfinir car on l'a déjà fait avant, et le roman d'analyse. Le troisième, qui est le roman épistolaire ne fait que deux apparitions dans l'œuvre ce qui fait qu'il n'a pas grande importance mais que nous définirons quand même. La présence de ces différents sous-genres vient rappeler l'hétérogénéité du roman et surtout le roman contemporain.

2-3-2- Le roman d'analyse :

Il se consacre à dépeindre et à explorer les sentiments des personnages qui vacillent entre l'amour et la vertu, le désir et le renoncement. Il décrit aussi leurs réactions devant une passion soudaine ou un choix de vie difficile. Le roman d'analyse s'illustre au XVIIe siècle avec *La princesse de Clèves* de madame de la Fayette. On le retrouve à l'époque romantique, mais aussi au XXe siècle dans, par exemple : *La porte étroite* d'André Guide.

Bérénice et Racine, qui sont les principaux personnages du roman sont d'une grande sensibilité. Dans le cas de Bérénice, on retrouve donc une description des divers bouleversements sentimentaux auxquels elle a été sujette allant ainsi de la tristesse d'avoir été délaissée à la joie que provoquent en elle la redécouverte de l'univers Racinien et de l'amour qu'elle ressentait en une haine accentuée par un désir de vengeance se laissant ainsi submerger par la passion au dépend de la raison. La narratrice nous a montré au fur et à mesure que la narration avançait comment la Bérénice contemporaine a vécu ce chagrin d'amour. Quant à Racine, il est décrit comme quelqu'un d'assoiffé de gloire et de reconnaissance, ayant fait le choix de suivre le chemin qui le mènera tout droit vers les plus grandes salles de théâtre et en plein dans le faste de XIV en mettant de côté les principes qu'on lui avait inculqué à Port-Royal. Il a suivi cette passion, qui l'avait toujours habité, pour la littérature et l'écriture que se soit de poèmes que -un peu plus tard- pour les pièces de théâtre. Ses ambitions étaient grandes et osées

dans la mesure où il s'identifiait au Roi Soleil, le premier étant le soleil de la nation et le deuxième, sa langue. Nathalie Azoulai cite aussi ses innombrables liaisons en mettant l'accent sur celle qu'il avait eu avec Du Parc, une de ses comédiennes et l'amour fou qu'il lui portait. Un amour qui se transformait en haine quand ses pensées se bousculent et évoque l'hypothèse qu'elle puisse lui être infidèle. Elle décrit quelqu'un d'extrêmement jaloux, possessif et qui se laisse déboussoler par ces sentiments qu'il n'arrive pas à maîtriser.

On a remarqué qu'il n'y avait quasiment pas de description physique de ces deux personnages mais la narratrice n'a pas hésité à décrire leurs ressentis dans chaque situation.

2-3-3- Le roman d'initiation:

Aussi bien roman didactique, de formation ou d'éducation, qui montre l'évolution d'une personnalité au contact du monde extérieur. Il suit donc le héros ou l'héroïne pendant un certain temps, parfois même pendant plusieurs années. Il subit des différentes épreuves et expériences qui lui permettent de grandir et de mûrir. Ce genre a surtout marqué le XIXe siècle avec ses romans, exemple : *L'éducation sentimentale* de Flaubert en 1869, *L'enfant noir* de Camara Laye publié en 1953.

Nous justifions notre choix par le fait que, tous les critères de ce sous-genre sont présents dans notre roman. Racine, est un enfant de Port-Royal, il a grandi dans un lieu clos et ne sait que ce que ses maîtres daignent bien lui enseigner. A 19 ans, il quitte Port-Royal pour s'installer à Paris et c'est là qu'il découvre la vie mondaine, la vie des bourgeois, les cabarets, la boisson, les femmes et tous les plaisirs qui leur étaient prohibés. Il évolue et s'épanouit auprès de ses cousins, surtout Nicolas dont il était très proche et qui va le soutenir durant les moments difficiles. Et c'est depuis cette période, qu'il s'opère de fortes modifications dans sa vision des choses, que sa personnalité se construit. D'un enfant qui ne jurait que par l'amour de Dieu, la traduction, la langue latine il est devenu un homme qui n'a d'yeux que pour la gloire, le succès et au fait de briller par langue singulière « un ami acteur lui confie que cette langue n'a rien à voir avec celle des autres classique, qu'elle est unique (...) » p.15

A un autre niveau de lecture, nous avons constaté que Nathalie Azoulai, en racontant son histoire, était dans une entreprise didactique avec son lecteur dans le sens où, à travers une biographie, même romancée, amène son lecteur à mieux connaître ce géant qu'est Racine. Le lecteur grandit et apprend en même temps que le jeune Jean Racine ce qu'est la lecture et son importance sur l'écriture. La versification, la mémorisation, les femmes et les salons, la renommée...etc : « Elle recense les adjectifs que lui rapportent ses premières recherches. Racine était

janséniste, courisant, poète tragique, académicien, historiographe, bourgeois, ambitieux, voluptueux, chrétien, disgracié.» p.17.

Des plus intéressants aspects didactiques nous retiendrons la dualité du latin et du français dans la tête de Jean Racine personnage. En effet, les deux langues semblent être des entités à part entières dont les fonctions diffèrent : d'un côté le latin, comme décrit par Jean, est une langue efficace, une langue pour argumenter, elle représente la voie de la sagesse, tandis que le français, langue qu'il apprend ultérieurement à Paris, est une langue de salons, une langue dont la fonction n'est autre que plaire, surtout aux femmes, une langue qui ne cherche pas à convaincre mais à faire étalage de ses atouts. Pour lui, le français est une langue impie mais qui lui donne tout de même accès aux salons et aux cabarets :

il se comporte comme tous les soirs bien qu'il ait renoué toute la journée avec la langue de Quintilien. Mille pensées lui viennent. C'est une langue de parlementaires que les gens d'ici ne peuvent pas parler. C'est une langue princière que Le Maître a voulu lui inculquer dès l'enfance alors qu'il n'avait rien d'un prince. C'est une langue rude et concise qui ne cherche pas à plaire mais à vaincre tandis que celle du rond s'ébroue, se rengorge, minaude. Personne ici n'abat de véritable coup, tout le monde se relève. On ne cherche pas à avoir le dernier mot mais à plaire, surtout aux dames. p. 104

Bref, une délicieuse et véritable lecture initiatique.

2-3-4- Le roman épistolaire :

Ce genre né au XVIIe siècle, est très prisé au XIIIe. Il est composé de correspondances fictives ou réelles d'un ou plusieurs personnages, Prenons comme exemple l'ouvrage intitulé : *L'eau bleue : un parfum d'histoire* de Béatrice Egémar, publié en 1925.

Nous avons trouvé dans notre roman des traces de ce sous-genre. Ces traces se sont manifestées sous formes de :

- Lettres :

*Votre départ au fil des jours
M'a ôté l'espoir de votre retour
Mais on m'annonce une nouvelle
Qui en mon âme met l'étincelle
De quitter enfin ce désert
Et aborder cette vaste terre*

*Où l'on dit les arbres fleuris
Par de douces galanteries
Qu'à vos côtés je chanterai
Par les faubourgs et les quartiers
Pour qu'à nouveau soit réunis
Nos cœurs amis en plein Paris.*

Page 94.

- **SMS** :

Titus est mourant. Il n'en a plus pour longtemps, quelques jours à peine, il murmure votre nom. Pourriez-vous venir à son chevet, une dernière fois... Elle le lit pas jusqu'au bout, elle efface aussitôt le message. Page 190.

Les deux premiers sous-genres sont très présents dans notre œuvre contrairement au troisième auquel la romancière n'a fait qu'un petit clin d'œil. Ils constituent des éléments qui ont aidés à donner vie à *Titus n'aimait pas Bérénice* et rejoignent même le concept qui règne dans notre roman et qui est : mélange entre ancien et contemporain.

En conclusion, la question du genre est d'une importance capitale puisque notre corpus donne matière à travailler cet élément littéraire qui marque notre œuvre du début jusqu'à la fin. Cet excellent mariage entre théâtre et poésie dans un roman est unique en son genre. La mention « genre » est plus que jamais remise en cause de par les divers mélanges qui s'y opère et de par leur extrême hétérogénéité mais il nous reste néanmoins des codes précis qui nous permettent de dire que telle œuvre appartient à tel genre littéraire et c'est à partir de ces codes que l'on a pu affirmer que Nathalie Azoulay à écrit son roman on y mélangeant les deux autres grands genres littéraire qui sont poésie et théâtre. Elle l'a fait d'une manière assez subtile ce qui a rendu notre travail de recherche assez ardu mais n'a rien enlevé au plaisir de la recherche.

Deuxième partie

Titus et Bérénice : l'histoire se répète...

Chapitre 1
De l'intertextualité

1-1- Les différentes approches intertextuelles:

L'écriture est un immense réseau de relations compliquées, multiples, variées entre les signes, selon des règles, donnant chaque fois naissance à des nouvelles idées à travers un nombre infini de combinaisons, qui diffèrent d'un écrivain à un autre pour constituer ce qu'on appelle : un art, un don, un génie, un talon, un style, une création ou une inspiration. C'est aussi donner du sens à des pensées et les partager pour faire rêver le lecteur.

La littérature /écriture est l'une des manifestations spécifiques de l'esprit humain, qui dépasse l'écrivain en tant qu'individu doté d'une personnalité et une vision du monde. Elle ne sort pas du néant car elle subit des influences de l'Histoire, des transformations du contexte sociologique, politique, économique, idéologique mais aussi littéraire. De plus, l'écrivain peut être influencé par d'autres écrivains et le texte littéraire peut être aussi influencé par d'autres textes: « L'œuvre d'art n'est pas créée à partir de la seule vision de l'artiste, mais aussi à partir d'autres œuvres : cette affirmation célèbre de Malraux a pu permettre de définir l'intertextualité. Et cette intertextualité, quand elle mêle plusieurs langues et plusieurs cultures, est le domaine même du comparatiste¹⁶ ».

C'est donc cette influence qui a donné naissance à ce qu'on appelle « l'intertextualité » qui signifie la présence d'autres textes dans un autre, Nathalie Piegay-Gros l'a défini en ces termes : « L'intertextualité est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui in absentia (s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive in praesentia (c'est le cas de la citation)¹⁷ ». Son but est de replacer l'œuvre dans son foisonnement textuel et culturel pour parvenir, par la suite, à l'aide de ses différentes stratégies de l'écriture, dévoiler l'intertexte qui nous mènera vers la compréhension et l'interprétation du texte. Pour Gérard Genette : « Il n'est pas d'œuvres littéraires qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, (...) certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres¹⁸ ».

Notre corpus est fortement intertextuel et il serait complètement illogique d'ignorer sa redevance à certains textes antérieurs. Il faudra donc le passer au peigne fin à fin de dénoter toutes les traces, aussi implicites soient-elles, d'une éventuelle relation avec d'autres écrits antérieurs. Mais avant d'entamer notre étude, nous pensons qu'il serait indispensable de tenter d'effectuer un cadre théorique de l'intertextualité comme nouvelle notion émergée dans le champ de la critique littéraire contemporain, d'apporter un éclairage et un rappel des notions importantes dont on va se servir pour l'analyse intertextuelle de l'œuvre.

¹⁶Pierre BRUNEL, Claude PICHOS, A. M.POUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Ed. Armand Colin, Paris, 1983, p.108.

¹⁷ Nathalie, PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p.7.

¹⁸Genette, GERARD, *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.18.

Le concept de l'intertextualité est apparu vers la fin des années 60, mais ses origines remontent à plus loin, car il recouvre des pratiques très anciennes de la littérature. On les retrouve notamment dans les travaux des formalistes russes¹⁹, qui justifient et expliquent l'évolution de la littérature par la présence effective d'une œuvre dans un ensemble d'œuvres, à travers une réactualisation des formes du passé. Selon eux, la compréhension d'un travail littéraire et l'analyse d'une œuvre doivent être reliées à d'autres travaux, ils ne considèrent pas l'œuvre d'art comme un objet clos, seul ou unité singulière mais plutôt comme un travail qui a des relations avec d'autres textes autour de lui :

L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'association qu'on fait avec elle. Toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque, la nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau mais pour remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique²⁰.

Aussi, dans le dialogisme et la polyphonie de Mikhaïl Bakhtine, le théoricien considère les œuvres littéraires, notamment le roman, comme un espace polyphonique, dans lequel des divers composants linguistiques, stylistiques et culturels viennent se confronter. Cette polyphonie repose essentiellement sur la pluralité des voix au sein d'un même discours, ce qui implique ce qu'on appelle « le dialogisme », qui veut dire l'interaction qui se constitue entre le discours du narrateur et ceux d'autres personnages ou entre deux discours internes d'un même personnage, et selon Bakhtine, c'est l'existence des énoncés des personnages qui portent un dialogue avec ceux de l'auteur dans chaque texte littéraire :

L'orientation dialogique, c'est bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours, c'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet et il ne peut pas entrer avec lui dans une interaction vive et intense, seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore on dit, le solitaire Adam, pouvait éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet²¹.

¹⁹ Le terme « formalisme russe » : désigne une école de linguistes et de théoriciens de la littérature qui, de 1914 à 1930, a révolutionné le domaine de la critique littéraire en lui donnant un cadre et une méthode novatrice. Il est né en réaction contre une méthode de critique qui s'attachait à l'étude des symboles et d'éléments qui influencent l'œuvre (l'histoire, la société...). Les formalistes proposent alors d'étudier la littérarité, mais aussi une étude détaillée de la structure des œuvres, les personnages, la structure précise du vers. On peut distinguer deux groupes : celui de Moscou mené par Roman Jakobson, et l'autre de Saint-Petersbourg, l'OPOYAZ, conduit par Victor Chklovski. Un autre courant émerge pour assurer la continuité des travaux des formalistes russes, à savoir le structuralisme, qui s'intéresse au texte et rien qu'au texte.

²⁰ Victor, CHKLOVSKY, « *L'art comme procédé* », in *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1917, p.13.

²¹ Tzvetan, TODOROV, Mikhaïl, BAKHTINE, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.98.

La notion de l'intertextualité dans les travaux de Bakhtine indique que la littérarité est le fait de la transformation de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier. Il ajoute dans sa « *théorie de la littérature* » que : « Sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés, et tout mot, de son propre contexte, provient d'un autre énoncé déjà marqué par l'interprétation de l'autrui ²² ».

Les travaux des formalistes russes ainsi que ceux de Bakhtine ont fait donc allusion à la notion de l'intertextualité sans la nommée d'une manière claire, mais il faut aussi mentionner que le point de vue, sans doute le premier, le plus franc et le plus direct est celui de Guy de Maupassant qui mérite la considération de l'un des fondateurs de l'idée de l'intertextualité lorsqu'il s'est interrogé et a interrogé par la même occasion tous les discours sur la production littéraire : « Qui peut se vanter, parmi nous, d'avoir écrit une page, une phrase qui ne se trouve déjà, à peu près pareille, quelque part. Quand nous lisons, nous, si saturés d'écriture française que notre corps entier nous donne l'impression d'être une pâte faite avec des mots, trouvons-nous jamais une ligne, une pensée qui ne nous soit familière ²³? ». Toute écriture, toute production n'est donc qu'une reproduction plus ou moins traitée, détournée et déguisée, aussi « l'impression d'être une pâte faite avec des mots » n'empêche pas de reformuler et remodeler cette pâte encore une fois et surtout de lui faire dire ce qui n'a jamais été dit auparavant pour donner enfin un nouveau produit différent à ceux qui le précèdent.

En 1967, le concept d'intertextualité est apparu pour la première fois dans un article de Julia Kristeva consacré à Bakhtine, intitulé « *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* » au sein du groupe Tel Quel ²⁴, où elle a remplacé la notion de « dialogisme » par celle de « l'intertextualité ». Le même article a été repris en 1969 dans son ouvrage « *Sémiotiké, Recherche pour une sémanalyse* ²⁵ » où elle a fait une sorte de comparaison entre le statut du mot « dialogisme » et celui des textes : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité (entre le sujet de l'écriture et le destinataire) s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double ²⁶ ».

Elle décrit aussi l'intertextualité comme étant un processus indéfini, une dynamique textuelle où il s'agit de traces, souvent inconscientes et difficilement isolables, c'est ce qu'elle affirme en disant : « L'axe horizontale, sujet-destinataire, et l'axe verticale, texte-contexte, coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot

²² Mikhaïl, BAKHTINE, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p.50.

²³ Guy, MAUPASSANT, (de), *Le roman*, Paris, Garnier, 1959, p.17.

²⁴ La revue « Tel Quel » est fondée en 1960 aux éditions du Seuil à Paris par : Philippe Sollers et Jean-Edern Hallier, à l'aide de leur collaborateurs tel que : Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Gérard Genette, Julia Kristeva et autres. Elle avait pour objectif de refléter la réévaluation par l'avant-garde des classiques de l'histoire de la littérature. Les textes publiés dans cette revue revisitent les œuvres de nombreux auteurs, dont certains sont méconnus ou controversés.

²⁵ Julia, KRISTEVA, *Séméiôtiké, Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969. p. 84-85.

²⁶ Idem.

(texte) (...) Tout texte se construit comme une mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte²⁷ », ce qui veut dire que Kristeva identifie trois dimensions de « l'espace textuel » : le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes antérieurs. L'intertextualité définit donc au départ toute forme de communication verbale, orale ou écrite. Cette charge dialogique des mots et des textes qui a beaucoup intéressé la théoricienne est propre à Bakhtine, sa définition dans *Esthétique de la création verbale* l'affirme : « L'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un produit verbal qui est un tout unique (énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire²⁸ ».

Mais aussi comme une « interaction textuelle » qui permet de considérer : les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformations de séquences (codes) prises à d'autres textes « le texte est une permutation de texte, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent²⁹ », ça veut dire que tous les textes se croisent inconsciemment avec d'autres. Le texte littéraire est donc constitué des transformations et des combinaisons de différents textes antérieurs considérés comme des codes utilisés par l'auteur.

Le mot intertextualité a changé et a évolué par la suite. Elle constitue une nouvelle théorie, qui prend ses racines des travaux de Bakhtine. Elle a aussi connu différentes approches notamment celle de Roland Barthes, Michael Riffaterre et Gérard Genette.

Commençons donc par Roland Barthes, qui a utilisé le concept d'intertextualité à partir des années 1970 dans ses recherches en se basant sur les idées de Bakhtine et Julia Kristeva, il le définit comme :

L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les « sources », les « influences », d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréparables et cependant déjà lues : ce sont des citations sans guillemets³⁰.

Qui veut dire que, l'intertextualité crée une relation entre les textes dont il est impossible de repérer la source de cet intertexte. Il annonce aussi que : « tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues³¹ ».

²⁷Ibid, p. 145.

²⁸Michael, BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 324.

²⁹Julia, KRIDEVA, op.cit. p.113.

³⁰Roland, BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1973, p.73.

³¹Roland, BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p.85.

En restant sur la lignée de Kristeva, le théoricien adopte l'idée que l'intertextualité est inséparable d'une conception du texte comme étant une « productivité », mais non pas un produit car ce dernier est un élément passif alors que le texte est en constante d'action donc il n'arrête pas de produire, il l'affirme en disant :

Le texte est une productivité, cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail, tel que pouvait l'exiger la technique de la narration et de la maîtrise de style, mais le théâtre même d'une production : le texte travaille, à chaque moment et de chaque côté qu'on le prenne, même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production³².

Il montre aussi dans cette définition, la relation entre le texte et le lecteur, et le fait que ce dernier participe pleinement à l'élaboration du processus intertextuel, c'est pourquoi il s'intéresse aux effets de la lecture :

Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathesis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire (...) ce n'est pas une "autorité" ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie³³.

Il développe sa théorie en se basant sur des réflexions sur l'esthétique de la réception des divers donnés littéraires, Anne Claire Gignoux souligne que : « dans la littérature, c'est à la lecture que Barthes s'intéresse, se plaçant ainsi dans une esthétique de réception³⁴ ».

Selon Barthes, l'intertextualité ne relève pas de l'obligatoire ou de l'indispensable, mais de la subjectivité. Elle est donc « aléatoire » et l'intertexte est alors variable, il change d'un lecteur à un autre et d'une époque à une autre :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui) j'y retrouve Proust par un détail minuscule (...) je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, le mandala de toute la cosmogonie littéraire (...). Proust est un souvenir circulaire. Et bien c'est cela l'intertexte : l'impossibilité de vivre en dehors du texte infini³⁵.

De plus, il insiste sur le fait que l'intertexte est anonyme et qu'il est ni possible ni nécessaire de l'identifier : « Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique (...), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures

³²Roland, BARTHES, art, *Théorie du texte*, in Encyclopédia Universalis, Paris, Seuil, 1973, p. 815.

³³Roland, BARTHES, op.cit. p.59.

³⁴Anne-Claire, GIGNOUX, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ed. Ellipses, 2005, p. 25.

³⁵Roland, BARTHES, op.cit., p.58.

variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture³⁶ ». Gignoux explique la raison pour laquelle Barthes insiste sur l'anonymat de l'intertextualité en disant : « si Barthes insiste sur l'anonymat de l'intertextualité, c'est pour étayer son rejet de la critique traditionnelle, celle qui cherchait dans les textes la vérité unique de l'interprétation³⁷ ».

En générale, la réflexion de Barthes reste très ouverte. Elle s'inspire, sert, des travaux de Bakhtine et de Kristeva mais elle ouvre le champ pour que l'intertextualité devienne : « un phénomène purement subjectif, soumis à l'interprétation, à la sensibilité et aux connaissances du lecteur³⁸ ».

En ce qui concerne L'intertextualité de Michael Riffaterre, on trouve qu'elle est liée à un mécanisme de la lecture propre au texte littéraire. Pour lui, c'est au lecteur que revient la tâche d'identifier, de trouver ou de cerner l'existence de l'intertextualité grâce à ses lectures précédentes, la mémoire mais aussi à l'érudition, il l'a défini donc ainsi : « L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première³⁹ », mais encore comme : « L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini⁴⁰ ». Nathalie Piégay-Gros dit à ce propos, qu'on doit prendre en considération que l'intertexte :

Evolue historiquement : la mémoire, le savoir des lecteurs se modifie avec le temps et le corpus de référence commun à une génération ne sera plus la même quelques décennies plus tard. Tout se passe comme si les textes voués à devenir illisible ou du moins à perdre de leur signification dès lors que leur intertextualité devient opaque⁴¹.

Il oppose à ce concept deux notions : d'une part, celle de l'intertextualité obligatoire : qui laisse dans l'intertexte « des traces indélébiles » que le récepteur ne peut pas ignorer, il l'explique dans ce passage : « il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire⁴² ».

Et d'autre part, celle de l'intertextualité aléatoire : que le lecteur peut percevoir ou ne pas percevoir, ça veut dire que ce n'est pas obligé de ne pas comprendre le texte si on ne le lit pas, car on peut le comprendre juste en lisant son récit, elle est donc liée à la compétence du lecteur : « Citations, allusions et thèmes, toutefois, ont un trait commun simple: ils sont reconnaissables,

³⁶Roland, BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.65.

³⁷ Anne-Claire, GIGNOUX, op.cit., p. 26.

³⁸ Idem. P. 27.

³⁹Michael, RIFFATERRE, « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n° 215, octobre 1980. « L'intertexte inconnu », *Littérature* n°41, février 1981.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Nathalie, PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Ed Dunod, 1996, p. 16-17.

⁴² Op.cit., p.5.

sans plus (...) la perception est donc aléatoire, puisqu'elle nécessite un certain degré de culture des lectures préalables. Elle est aussi changeante ou progressive⁴³ ».

La réflexion de Michael Riffaterre n'est pas toujours évidente, parce qu'elle est liée à la capacité de détecter « les traces de l'intertextualité » par le lecteur et surtout à sa mémoire et son érudition. Donc la liée au lecteur qui n'est pas toujours érudit, c'est la tuée. C'est pourquoi, beaucoup de théoriciens et de chercheurs ont jugé les travaux de Riffaterre et ses points de vues comme complexité, vu l'exigence en matière des compétences du lecteur. Selon Piégay-Gros, l'intertexte chez Riffaterre : « exerce une forme de terrorisme : il n'est plus, en effet, ce qu'on peut percevoir, en toute liberté, mais ce qu'on doit repérer⁴⁴ ».

Nous venons donc de faire un bref rappel de la genèse et les différentes définitions données à l'intertextualité, mais, pour l'heure qu'il est, on ne retiendra que celle qui va venir parce que c'est celle qui nous semble la plus abordable, Nous parlerons donc de la théorie de Gérard Genette. Notre choix, bien sûr n'est pas fortuit car, à nos yeux, il s'attache avec exhaustivité à étudier tous les faits intertextuels. Pour lui, la poétique ne s'arrête pas au texte, elle devrait plutôt s'intéresser à tout ce qui est extérieur aux textes.

1-2- La typologie de G. Genette :

Ce théoricien structuraliste français a appelé et définit, ce qui est cité plus haut, comme étant de « l'intertextualité » sous le nom de « transtextualité ». Pour lui, l'objet de la poétique n'est pas le texte considéré dans sa singularité, mais bien la transcendance textuelle du texte. Il l'a défini comme : « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte »⁴⁵. Il ne fait pas référence qu'aux textes littéraires, il inclut aussi les textes non littéraires.

Le théoricien français distingue cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

1-3- Les formes intertextuelles :

1-3-1- L'intertextualité : qui l'a définie ainsi :

Je définis l'intertextualité pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec les guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat

⁴³Idem.

⁴⁴Nathalie, PIEGAY-GROS, op.cit., p.16.

⁴⁵Gérard Genette, op.cit., p. 7.

(chez La Fontaine, par exemple) , qui est un emprunt non déclaré, mais encore littérale ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable⁴⁶.

Genette se démarque d'une manière remarquable dans cette définition de celle donnée par Julia Kristeva, pour lui, l'intertextualité n'est qu'une relation transtextuelle parmi d'autres. Nathalie Piégay-Gros a mentionné cette démarcation dans :

Genette, dans sa définition de cette notion, se démarque dès la seconde page de palimpseste... " L'intertextualité n'est qu'une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes : elle n'inclut ni les formes implicites de réécriture, ni les vagues réminiscences, ni les relations de dérivation qui peuvent s'établir entre deux textes⁴⁷".

Ce terme renvoie selon lui, à une relation de coprésence et qui peut être marquée d'une manière explicite ou implicite par : une citation, la référence, le plagiat et l'allusion.

A. La Citation : est selon Genette l'une des fondements de l'intertextualité par excellence, il l'a défini comme la forme la plus explicite et la plus littérale qui est facile à repérer, grâce aux codes graphiques : les guillemets, caractères italiques et le décodage, la référence...etc.

De sa part, Nathalie Piégay-Gros l'a défini ainsi : « La citation apparaît légitimement comme la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre⁴⁸», mais aussi : « La citation apparaît donc comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation⁴⁹».

Dans le cas de notre corpus « *Titus n'aimait pas Bérénice* », on trouve qu'il est très riche des citations, mentionnées en italique ou entre guillemets sinon on les détecte d'après des références citées par l'auteur, ou le fait de mentionner qu'il parle d'un vers ou d'une citation. On les cite alors :

a. Les citations de Racine :

1. Dans l'orient désert quel devint mon ennui ! p.12.

Bérénice de Racine (acte I scène 1).

2. *Captive, toujours triste, importune à moi-même, peut-on haïr sans cesse et punit-on toujours ?* p.13.

Andromaque de Racine (acte I, scène 4).

⁴⁶Ibid., p.8.

⁴⁷Nathalie, PIEGAY-GROS, op.cit., p. 13-14.

⁴⁸Ibid., p. 11.

⁴⁹Ibid., p. 46.

3. *Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire.* p.13.

Phèdre de Racine (acte I, Scène 3).

4. *Je demeurai longtemps errant dans Césarée.* p.13

Bérénice de Racine (acte I, scène4).

5. Ce n'est pas une ardeur dans mes veines cachée : C'est venus tout entière à sa proie attachée. p. 16.

Phèdre de Racine (acte I, scène 3).

6. *Saintes demeures du silence,*

Lieux pleins de charmes et d'attraits,

Port où, dans le sein de la paix,

Règne la Grâce et l'Innocence. p. 75.

Poème de Racine, louange de Port-Royal.

7. *Mes yeux, pourrait-je bien vous croire ?*

Suis-je éveillé ? Vois-je un jardin ?

N'est-ce point quelque songe vain

Qui me place en ce lieu de gloire ? .p.76.

Jean Racine (1639 - 1699), le titre 1: "Ode VII", sous-titre: "Les jardins" du Paysage, ou Promenade de Port-Royal-des-Champs, publié 1656.

8. « Le chagrin vous jette dans un courant puissant parce que tous les mouvements de votre cœur visent à ranimer une chose perdue, morte. Il me semble parfois y dépenser toutes mes forces et me retrouver le soir mort à mon tour, exsangue. Incapable de reprendre la lutte le lendemain. Didon ne disait pas autre chose ». p.106.

Une lettre de Racine à sa tante.

9. « Vous auriez pu dire notre Seigneur Jésus », « Alors c'est donc vrai que vous avez choisi la poésie contre Dieu ». p.126.

Une lettre de la tante de Racine à lui.

10. « Et nous avons des nuits plus belles que vos jours ». p. 130.

Fin d'une lettre de Racine à la Fontaine.

11. *Mon âme loin de vous languira solitaire.* p. 152.

Alexandre le grand de Racine (acte V, scène 1).

12. *Tant d'Etats, tant de Mers qui vont nous désunir, Ne me laisseront que l'envie de périr...M'effaceront bientôt de votre souvenir...p.154.*
Ibid. (acte III, scène 6).
13. *L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme. Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux...p.163.*
Andromaque (acte II, scène 2).
14. *Qu'ici plutôt qu'ailleurs le sort m'eût exilée...Qu'heureux dans son malheur, tu entends ? Qu'heureux dans son malheur. p.165.*
Ibid (acte III, scène 6).
15. *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. p.184.*
Préface de *Bérénice* de Racine.
16. *De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur. p.185.*
Ibid (acte I, scène 5).
17. *Que le jour recommence et que le jour finisse, sans que jamais Titus puisse voir Bérénice. p.185.*
Ibid (acte IV, scène 5).
18. *Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez. p.187.*
Idem.
19. *Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ? p. 187-188.*
Ibid (acte V, scène 1).
20. *Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte. p. 189.*
Ibid (acte V, scène 7).
21. *Peut-être avant la nuit l'heureuse Bérénice, Change le nom de reine au nom d'impératrice. p.209.*
Ibid (acte I, scène 3).
22. *Ma langue embarrassée, Dans ma bouche vingt fois a demeuré glacée. p.220.*
Ibid (acte II, scène 2).
23. *Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime...je ne veux plus rien .p.219.*
Bajazet de Racine (acte II, scène 1).
24. *J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre. p.241.*
Phèdre de Racine (acte III, scène1).
25. *Je trouve deux hommes en moi. p.298.*
Plainte d'un chrétien de Racine.
26. « Pour la dernière fois, adieu ». p.312.

Bérénice de Racine (acte V, scène 7).

b. Les citations de Virgile :

1. *La plaie qui l'a percée siffle dans sa poitrine.* p.48.

L'Énéide de Virgile (livre IV, 689).

2. *Il s'essaie et s'apprend à concentrer sa colère dans ses cornes, en luttant contre un tronc d'arbre ; il harcèle de ses coups les vents et prélude au combat en faisant voler le sable (...); cependant l'onde bouillonne jusqu'au fond du gouffre, et de ses profondeurs soulève un sable noir.* P.78.

Géorgique de Virgile (chant III).

3. *Toute la race sur terre et des hommes et des bêtes, ainsi que la race marine, les troupeaux, les oiseaux peints de mille couleurs, se ruent à ces furies et à ce feu : l'amour est le même pour tous.* p.80.

Idem.

4. « Trois fois se redressant, du coude s'appuyant, à grand effort elle s'est soulevée, trois fois elle roula encore sur le lit, de ses yeux errants elle a dans le ciel si haut cherché la lumière et gémi, l'ayant trouvée ». p.92.

L'Énéide de Virgile (chant IV).

c. Autres citations :

1. « *Titus reginam Bérénicen statim ab urbe dimisit invitum invitam* »

« Aussitôt, Titus éloigna la reine Bérénice de Rome malgré lui malgré elle ». p.7.

Suétone, *vie de Titus*.

2. « Adam avant le péché était un diamant, et après le péché il est devenu un charbon ». p.10

Saint-Cyran, *le complice de Cornélius Jansen*.

3. Il est le pur, le fort, le grand. p.14.

Rimbaud, *lettre à George Lzambard* (1885).

4. « Racine prend son point de départ si près de son point d'arrivé, qu'un tout petit cercle contient l'action ». p.14.

G. Lanson « *Lemaître- Jean Racine* », 1908. djvu/ 320.

5. Peut-être vivrais-je si longtemps que je finirai par l'oublier. p.16.

Citation d'Orson Welles à propos de Rita Hayworth
(Encyclopédie alpha du cinéma - Le cinéma érotique Volume 7).

6. *Servare potui, perdere an possim rogas.* p.56.

Médée d'Ovide.

7. « Dès qu'ils s'aperçurent, les deux jeunes gens s'aimèrent, comme si leur âme, à leur première rencontre, avait reconnu son semblable et s'était élancée chacune vers ce qui méritait de lui appartenir ». p.62.

Héliodore, *Théagène et Chariclée (Les Éthiopiennes)*. Livre III, 4-6.

8. « Et leurs yeux se fixèrent longuement de l'un sur l'autre, comme s'ils cherchaient dans leur mémoire s'ils se connaissaient déjà ou s'ils s'étaient déjà vus ». p.62.

Idem.

9. « Et, tout de suite, ils eurent comme honte de ce qui venait de se passer et ils rougirent, mais bientôt, tandis que la passion, apparemment, pénétrait à longs flots dans leur cœur, ils pâlirent, bref en quelque instants, leur visage à tous deux présenta mille aspects différents, et ces changements de couleur et d'expression trahissaient l'agitation de leur âme ». p.62.

Idem.

10. *Le roi donne ses ordres pour attaquer en même temps quatre places fortes de la Hollande, 1672. Prise de la ville et de la citadelle de Grand en six jours, 1678.* p.281.

Louis XIV, *La guerre de la Hollande (1672-1678)*.

11. « Mon papa chéri ». p.113.

Odyssée d'Homère (passage où Nausicaa parle à son père, le roi Alcinoos).

12. *Elle trahit mes soins, mes bontés, ma tendresse, Et cependant je l'aime après ce lâche tour, jusqu'à ne me pouvoir passer de cet amour... Jusqu'à ne me pouvoir passer de cet amour...* p. 138.

L'école des femmes de Molière (acte 3, scène V).

13. « Dieu dit : que la lumière se fasse et la lumière se fit. Que la terre se fasse et la terre fut faite ». p.220.

Paroles de Longin, chap VI.

Comme on a dit auparavant, Nathalie Azoulai a accordée la majeure partie de son roman à la biographie de Jean Racine, c'est pourquoi on trouve beaucoup de citations du dramaturge ainsi que celles du poète latin Virgile et des maitres de Racine qui ont marqué sa vie et son parcours.

B. La référence : est une forme aussi explicite que la citation, mais qui établit une relation par absence avec le texte antérieur, tout en renvoyant le lecteur à un texte sans le citer littéralement ou d'une manière claire, mais plutôt en utilisant des indices textuels comme : les

noms d'auteurs, des personnages, les titres des œuvres, des phrases qui caractérisent un genre précis, un style d'écriture ou un auteur précis...etc. Nathalie Piégay-Gros dans sa description de cette notion a mentionné qu'elle est :

comme la citation, est une forme explicite de l'intertextualité, mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est donc une relation *in absentia* qu'elle établie, c'est pourquoi elle est privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement⁵⁰.

Après avoir repéré les citations, nous tentons dans ce point de se baser sur la référence qui a beaucoup marqué ce roman et qui a prit plusieurs forme que se soit comme :

- a. **Noms des personnages** : comme : Antiochus, Pyrrhus, Hippolyte, Césarée, Aulis, Trézène (p.15), Didon (p.35), Quintilien (p.54), Bérénice (p.218), Mithridate (p.219), Andromaque (p.166)...etc.
- b. **Noms des auteurs** : tels que : Suétone (p.7), Racine (p.12), Rimbaudet G. Lanson (p.14), Virgile (p.27), Plutarque (p.35), Ovide (p.56), Homère (p.113), Molière (p.138)...etc.
- c. **Titre des ouvrages** : *Bérénice* (p.12), *Andromaque et Phèdre* (p.13), *l'Enéide* (p.34), *Vies parallèles* (p.35), *Institution oratoire* (p.54), *Géorgique* (p.78), *Odyssée* (p.113), *Ecole des femmes* (p.138), *Thébaïde* (p.148)...etc.

C. Le plagiat : est une relation implicite entre un texte A présent dans un texte B, sans aucune indication, ni celle de l'auteur ni de source. C'est donc le fait de s'approprier les idées, les mots ou le style de quelqu'un d'autre en les faisant passer pour les siens : « le plagiat constitue une reprise littérale, mais non marquée et la désignation de l'hétérogène y est nulle⁵¹ ». Pour les théoriciens de la critique littéraire, elle est une forme de l'intertextualité qui consiste à une reprise littérale, à différentes modalités selon lesquelles un auteur peut se référer dans un texte à un autre préexistant d'une façon licite ou illicite, volontaire ou inconsciente.

N. Piégay-Gros à son tour l'a défini comme : « Le plagiat est à l'intertextualité implicite ce que la citation est à l'intertextualité explicite. (...) plagier une œuvre, c'est donc en convoquer un passage, sans indiquer que l'on n'en est pas l'auteur⁵² ».

Gignoux affirme aussi que : « le plagiat se définit d'abord comme le vol ou le pillage de texte d'un écrivain par un autre, par des emprunts non autorisés d'éléments protégés⁵³ ».

Le plagiat est loin d'être exclu dans notre roman, car notre écrivaine s'approprie à des idées sans indiquer ses vrais auteurs telles :

⁵⁰Ibid., p. 48.

⁵¹Tiphaine, SAMOYAUULT, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p.36.

⁵²Nathalie, PIEGAY-GROS, op.cit., p. 50.

⁵³Anne-Claire, GIGNOUX, op.cit., p. 42.

- La phrase : la reine Didon se consume d'un feu aveugle, citée dans la page 45 sans guillemets ni italique ni référence, est prise de *l'Eneide* de Virgile (livre IV : v 1-34) dont la version original est : « Mais la Reine, depuis longtemps blessée d'un profond amour, Nourrit dans ses veines une blessure et se consume d'un feu aveugle ».
- Dans la page 194, l'auteur a écrit : peut-on haïr sans cesse et punit-on toujours ? sans aucune indication qu'il s'agisse d'un vers de Racine et plus exactement de sa tragédie *Andromaque* (acte I, scène 4).

D. L'allusion : est pour Genette : l'un des procédés de relations de coprésence qui constitue le mécanisme historique de l'intertextualité est l'article d'allusion intertextuelle. Elle est définie linguistiquement comme : une figure qui se base sur l'implicite et sur l'analogie à une chose connue : un événement, un personnage, un ouvrage...etc, pour illustrer le discours.

Donc, c'est une forme moins explicite que la citation, liée toujours à la condition de l'érudition parce qu'elle exige la connaissance du texte, ou des textes auxquels l'auteur fait allusion, par la reprise d'un ou de plusieurs éléments ou aspects de l'écriture. Elle est souvent comparée à la citation, mais elle se distingue par son caractère discret et subtil comme N. Piégay-Gros a cité :

L'allusion est souvent comparée, elle aussi, à la citation, mais pour des raisons différentes: parce qu'elle n'est ni littérale ni explicite, elle peut sembler plus discrète et plus subtile. Ainsi pour Charles Nodier, "une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie"⁵⁴.

Le recours à l'allusion est aussi présent dans notre corpus, car Azoulay évoque des ouvrages, des passages des textes sans les nommer explicitement, prenons alors quelques exemples :

- Dans la page 14, l'auteure fait appel à *l'Esther* et *Athalie* lorsque qu'elle a mentionné : Ses deux dernières tragédies, Racine ne les a écrites que parce qu'on les lui a commandées.
- Dans la page 209, dès « une séparation n'est pas rien » à « si elle se tuait, Titus se tuerait aussi, et la pauvre aurait le déplaisir de le retrouver dans l'autre monde, d'où son retour en Palestine », l'écrivaine fait allusion à la préface de Bérénice de Racine.

1-3-2- La paratextualité : cela renvoie à la relation qu'entretient l'œuvre avec son paratexte, qui veut dire ce qui l'entoure, cette relation selon Genette est :

moins explicite et plus distante que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer

⁵⁴Ibid., p. 52.

son paratexte : titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes, illustrations, prières, d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux (...) ⁵⁵.

Gignoux mentionne que la paratextualité, comme Genette l'a défini, constitue : « une mine pour l'étude et la critique littéraire s'est toujours intéressée aux titres et sous-titres, aux préfaces... ⁵⁶ ».

Pour le lecteur, le paratexte est l'occasion d'un premier contact avec le bouquin. C'est donc durant ce premier abord que le lecteur pourra se positionner par rapport à l'œuvre. En d'autres termes, le lecteur a des critères sélectifs qui l'orientent dans son choix. C'est donc d'après les informations postées sur la première page de l'œuvre que le lecteur se fait une idée sur son contenu.

On en déduit donc que la page de garde peut répondre ou non aux attentes des lecteurs. La relation entre les deux est appelée par Jauss : *horizon d'attente*.

A. La page de couverture :

La page de couverture est toute simple, comme celles qu'on retrouve sur les autres romans édités par la maison d'édition P.O.L. Elle est blanche avec, en haut de la page, le nom de l'écrivaine écrit en italique et en gris. Juste au-dessous, on retrouve le titre écrit en gras et en bleu. Il est écrit de façon à être le premier élément qu'on voit en premier. Ensuite, on trouve la mention du genre, soit roman, avec une écriture semblable à celle dont a été écrit le nom de la narratrice et de la même couleur aussi sauf qu'elles n'ont pas le même caractère d'écriture dans le sens où, la mention du genre est plus petite. En bas de la page, on voit le logo de la maison d'édition P.O.L (Paul Otchakovsky-Laurens).

Comme on l'a déjà souligné un peu plus en haut, la première page nous donne accès à de nombreux détails révélateurs de sens. Ils peuvent représenter d'une manière concise le contenu du livre comme ils peuvent être trompeurs et nous mener à contre sens, on parle dans ce cas principalement du titre et de la mention du genre.

a. Le titre :

Le nom de Titus et celui de Bérénice nous plongent dans une légende et de ce fait, le titre invoque deux personnes ayant réellement existées. Le titre évoque aussi, comme on l'a mentionné à maintes reprises la pièce théâtrale de Racine. Cette phrase, est à elle seule, nous plonge dans deux autres genres littéraires différents, deux histoires et époques différentes.

⁵⁵ Gerard, GENETTE, op.cit. p 9.

⁵⁶Ibid. p.48.

« Titus n'aimait pas Bérénice » est une phrase à la forme négative serte, mais elle représente comme une affirmation de l'auteur, comme un point de vu catégorique, un commentaire que notre écrivaine aurait porté sur l'idylle des deux amants. Mais alors lesquels ? Celle de la légende ? Des protagonistes de Racine ? Ou alors de son roman ?

Son titre pourrait être attribué aux trois histoires et en le lisant, on a l'impression que c'est une conclusion à son histoire, l'histoire cadre de son roman.

On remarque que le temps de conjugaison du verbe « aimer » est à l'imparfait. On l'utilise pour les actions qui durent dans le temps sans aucune limitation. L'utilisation de ce temps peut s'expliquer par le fait que l'action, probablement dure encore et qu'il se pourrait que dans son récit à elle, cette malédiction persiste toujours et que ce malheur qui a frappé la Bérénice du Siècle av. J.C est encore présent au XXI siècle

Ce titre est partiellement trompeur car de prime abord, le lecteur non érudit, n'ayant jamais eu écho de l'œuvre de Racine ne pourra jamais faire le rapprochement avec ce grand homme de lettre et sa « Bérénice » croyant alors avoir entre les mains un récit qui va porter sur l'abandon ou un sentiment non partagé mais se retrouvera, une fois le texte sous les yeux, plongé dans la vie d'un éternel, un incontournable de la littérature.

b. La mention « roman » :

Il est mentionné sur la page de garde que cette œuvre découle du genre romanesque. C'est une mention qui est justifiée et adéquatement attribuée. Mais c'est un élément qu'on a déjà abordé un peu plus haut dans notre travail.

B. La quatrième de couverture :

Il est composé de deux paragraphes distincts, le premier résume les trois histoires : la légende, la pièce théâtrale et le récit secondaire du roman. En d'autres termes, ces propos peuvent renvoyer à chaque histoire séparément. Elle fait d'une pierre trois coups. La deuxième partie comporte un rappel de l'origine même de l'histoire de cette histoire puis résume la vie de Racine en se tenant aux grandes lignes de sa vie donnant ainsi, un aperçut du récit principal.

C. L'épigraphe

Une épigraphe en latin avec traduction française au dessous introduit le texte. C'est une phrase dite par Suétone dans son livre *vie de Titus*. Elle est d'abord écrite en latin puis en français. Ceci, sûrement, pour facilité l'accès au sens aux lecteurs mais ça pourrait aussi traduire une certaine évolution de la langue car on part d'une légende écrite en latin et on arrive a un récit contemporain écrit en français.

Nathalie Azoulay s'est exprimée au sujet de la fameuse phrase de Suéton « *Invitus invitam* » traduite en français malgré lui et malgré elle :

Ce que je tiens à préciser, cette formule qui est si connue « malgré lui et malgré elle » quand vous la dites en latin *invitus invitam*, c'est-à-dire que quand on connaît un peu le latin, *invitus* c'est un sujet, c'est le nominatif et *invitam* c'est un objet. C'est-à-dire qu'en faite, Bérénice est l'objet de Titus et il décide de la renvoyer, et donc, cette ellipse du latin qui simule une égalité entre les deux. On a toujours l'impression que c'est malgré lui et malgré elle puisque la traduction française est celle-ci (...) est une fausse égalité, c'est un sujet qui renvoie un objet.⁵⁷

D. La préface

Dans sa préface, Nathalie Azoulay reprend la dernière scène de la pièce de Racine qu'elle modifie du tout au tout et nous dépeint la douleur qu'a ressentie une Bérénice quittée. Modification de l'espace, du temps, du déroulement des événements. Il s'agit donc d'une transposition d'action de *Bérénice* dans le roman *Titus n'aimait pas Bérénice*. Cette préface représente une introduction pour son récit cadre. Rappelons que le récit cadre n'est qu'un prétexte pour introduire la biographie romancée de Racine et avec qui elle entretient des rapports intertextuels puisque les trois personnages de Nathalie sont presque les mêmes que ceux de Racine. On a dit presque car le troisième personnage Roma n'est qu'une personnification de « Rome ».

E. la postface

Dans la postface, l'écrivaine reprend la même phrase que celle qui introduit son récit cadre « on dit qu'il faut un an pour se remettre d'un chagrin d'amour. On dit aussi un tas d'autres choses dont la banalité finit par émousser la vérité » cela pourrait renvoyer au fait que l'écrivaine laisse le champ ouvert à toute interprétation et aussi qu'elle est revenue à son point de départ. Par là, nous pouvons donc établir une relation avec le récit enchâssé : le théâtre du VII^e siècle.

1-3-3- La métatextualité : c'est la relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte, il est défini comme : « la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voir à la limite sans le nommer⁵⁸ ».

⁵⁷https://www.youtube.com/watch?v=paQUr_l62pQ

⁵⁸Gérard, GENETTE, op.cit., p.9.

Pour Genette, cette catégorie se caractérise par sa porosité, elle s'interfère souvent avec l'intertextualité, car un métatexte inclut toujours des citations.

On en a trouvé que celui là :

- Racine, c'est le supermarché du chagrin d'amour, cité dans la page 13. C'est un commentaire que la Nathalie Azoulai a formulé par le biais de son personnage Bérénice afin de nous montrer que Racine dépeint mieux que personne les sentiments amoureux, ce qui lui vaut même la réputation d'être un auteur pour dames.

1-3-4- L'architextualité : cette catégorie est décrite par le théoricien comme la plus abstraite et la plus implicite, il renvoie à une relation muette que n'articule, qu'une mention taxinomique, titulaire comme dans *poésies, essais, roman de la rose...* etc. ou infratitulaire comme l'indication *roman, récit, poème* etc.

Genette montre l'intérêt de l'étude des relations architextuelles en ces termes : « la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'horizon d'attente du lecteur, et donc la réception de l'œuvre⁵⁹ ».

Piegay-Gros souligne que parmi les cinq types de transtextualité de Genette l'architextualité : « est la relation la plus abstraite, définie par la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient⁶⁰ ».

Pour Gignoux : « l'architextualité est une relation tout à fait muette entre le livre et son code générique principalement, ainsi que son mode d'énonciation, le type de discours⁶¹ ».

Contrairement aux autres types, l'architextualité est totalement absent dans notre roman.

1-3-5- L'hypertextualité : est le type le plus essentiel pour Genette, c'est pourquoi il le met à la fin, pour qu'il puisse parler largement en lui consacrant une étude approfondie.

Vu son importance, nous avons choisi de lui consacrer tout un chapitre pour qu'on puisse parler d'une manière détaillée.

1-4 - Les formes esthétiques :

L'esthétique est une discipline de la philosophie ayant pour objet les perceptions, les sens, le beau (dans la nature ou l'art), ou exclusivement ce qui se rapporte au concept de l'art. Elle correspond ainsi au domaine désigné jusqu'au XVIII^e siècle par « science du beau » ou « critique du goût », et devient depuis le XIX^e siècle la philosophie de l'art. Elle se rapporte, par exemple,

⁵⁹Gérard, GENETTE, *op.cit.*, p. 12.

⁶⁰Nathalie, PIEGAY-GROS, *op.cit.*, p. 13.

⁶¹Anne-Claire, GIGNOUX, *op.cit.*, p 48.

aux émotions provoquées par une œuvre d'art (ou certains gestes, attitudes, choses), aux jugements de l'œuvre, à ce qui est spécifique ou singulier à une expression (artistique, littéraire, Poétique...etc.), à ce qui pourrait se définir comme beau par opposition à l'utile et au fonctionnel⁶².

Vu que les formes esthétiques sont nombreuses, on a décidé alors de nous centrer sur quelques points essentiels :

A. L'italique :

Commençons alors par « l'italique » ou encore « lettres vénitiennes » comme ils étaient nommé auparavant. C'est le nom de la graphique inclinée vers la droite qui s'oppose à celle de la police romaine. Il a été inventé par l'artiste Francesco Francia en 1499 en réponse à la demande d'Alde Manuce qui est un imprimeur vénitien, afin de réduire la taille des livres pour en faciliter l'accès aux étudiants. Ce caractère d'écriture a pour but de distinguer des mots ou des passages du reste de texte, d'attirer l'attention sur eux mais aussi de marquer la fragmentation et l'hétérogénéité présente dans le texte.

Nathalie Azoulai a attisé notre curiosité par le fait de multiplier les écritures en italique se soit sur des mots, des expressions, des passages, des idées, des noms et des titres d'œuvres. En voilà quelques exemples :

- a. Passages poétiques :** dans notre roman, l'auteure a mentionné en italique des passages poétiques écrits en vers et centrés au milieu de la page. Nous en citons les exemples suivants :

Mes yeux, pourrai-je bien vous croire ?

Suis-je éveillé ? Vois-je un jardin ?

N'est-ce point quelque songe vain

Qui me place en ce lieu de gloire ? (p.76).

Et : *Ses pattes s'engluent dans la boue*

Noires, elles noircissent et reluisent

Tel le sang de son profond courroux

Dont le rouge puissant s'aiguise. (p.79).

⁶²<https://fr.wikipedia.org/wiki/Esth%C3%A9tique>

Dans d'autres exemples, nous avons un autre cas où des passages poétiques sont écrits en italique mais cette fois-ci en prose : *Tant d'Etats, tant de Mers qui vont nous désunir, Ne me laisseront que l'envie de périr...M'effaceront bientôt de votre souvenir...*p.154.

b. Éléments intertextuels en italique :

L'auteur utilise également l'italique pour marquer des éléments intertextuels :

- **Citations prises d'autres textes** : notre corpus est très riche de citations écrites : entre guillemets et en police romaine, entre guillemets et en italique ou bien en italique et sans guillemets, exemples :

- « *titus reginam Bérénicen statim ab urbe dimisit invitus invitam* »

« Aussitôt, Titus éloigna la reine Bérénice de Rome malgré lui malgré elle ». p.7

Suétone, *vie de Titus*.

Et : *Elle trahit mes soins, mes bontés, ma tendresse, Et cependant je l'aime après ce lâche tour, jusqu'à ne me pouvoir passer de cet amour... Jusqu'à ne me pouvoir passer de cet amour...*p. 138.

L'école des femmes de Molière (acte 3, scène V).

On trouve aussi plusieurs citations en italique du même auteur prises de la même œuvre, relevons les exemples suivants :

- *Il s'essaie et s'apprend à concentrer sa colère dans ses cornes, en luttant contre un tronc d'arbre ; il harcèle de ses coups les vents et prélude au combat en faisant voler le sable (...); cependant l'onde bouillonne jusqu'au fond du gouffre, et de ses profondeurs soulève un sable noir.* p.78.

Géorgique de Virgile (chant III).

Et : *Toute la race sur terre et des hommes et des bêtes, ainsi que la race marine, les troupeaux, les oiseaux peints de mille couleurs, se ruent à ces furies et à ce feu : l'amour est le même pour tous.* p.80.

Idem.

Dans un autre cas, on trouve des citations écrites en italique, relevées de plusieurs œuvres du même auteur, comme :

- Dans l'orient désert quel devint mon ennui! p.12

Bérénice de Racine (acte I scène 1).

- *Captive, toujours triste, importune à moi-même, peut-on haïr sans cesse et punit-on toujours ?* .p. 13

Andromaque de Racine (acte I, scène 4).

- *Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire.* p.13

Phèdre de Racine (acte I, Scène 3).

- **Des titres d'œuvres littéraires en italique** : Nathalie Azoulai a utilisé tout au long de son roman l'italique pour marquer des titres de plusieurs œuvres littéraires comme :

- *Vie de Titus* de Suétone (p. 7).
- *Andromaque* de Racine (p.12).
- *Phèdre* de Racine (p.12).
- *Bérénice* de Racine (p.12).
- *L'Eneide* de Virgile (p.34).
- *Vies parallèles* de Plutarque (p.35).
- *Institution oratoire* de Quintilien (p.54).

• **Des mots en italique** : on remarque également l'écriture de plusieurs mots en italique tels que :

- *Œuvre* (p.229).
- *Théâtre* (p. 229).
- *Grammaire* (p. 245).
- *Jésus, Maria, Sponsus, Sponsa* (p.277).

c. **Des éléments interculturels** : cette forme d'écriture a été également employée pour montrer la présence d'une autre langue qui est la langue « latine », exemples :

- *Titus reginam Bérénicen statim ab urbe dimisit invitus invitam.* (p.7), qui signifie : « Aussitôt, Titus éloigna la reine Bérénice de Rome malgré lui malgré elle ».
- *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.* (p. 39), qui veut dire : « Ils avançaient, à travers l'ombre, obscurs dans la nuit solitaire ».
- *Resistite in media voce.*(p. 47), ça veut dire : « s'arrête au milieu de sa parole ».

Nous nous sommes contentées de relever quelques exemples, mais le texte en est rempli, elles aident le lecteur car l'italique est parfois un guide de décodage qui dirige le lecteur vers le sens.

B. Des marques d'agrammaticalité :

Dans un roman, rien n'est anodin, rien n'est laissé au hasard que se soit pour le choix des mots ou pour le style d'écriture. Mais nous avons remarqué que, dans notre roman, l'écrivaine a placé le préfixe « aux » dans une phrase où il n'a pas lieu d'être : (...) détachant chaque syllabe, lentement, comme pour donner le temps " aux d'images " de marquer les yeux de Jean. P.300.

Et plus loin dans le texte, elle a mis en exergue une faute d'orthographe que Roma a commise en envoyant un message à Bérénice : *Venez avant qu'il meurt* au lieu d'écrire qu'il meure.

On n'a trouvé aucune source susceptible de nous informer sur l'intention de l'auteure en intégrant ces fautes d'orthographe, mais on suppose qu'elle l'ait fait pour faire allusion à l'irrespect des règles grammaticales et lexicales auxquelles est soumise la langue française de nos jours.

C. Une nuance onomastique :

Comme nous avons signalé en haut, Nathalie Azoulay s'est inspirée en premier lieu de *Bérénice* la pièce théâtrale de Racine au point qu'elle a repris les mêmes noms des personnages principaux qui sont « Titus » et « Bérénice », mais aussi a personnifié « Rome » et l'a rendu « Roma » ce qui nous a fourni une version voisine à celle de Racine. Donc contrairement à la version du grand dramaturge de l'époque classique, qui selon lui, Titus a quitté son Bérénice pour régner sur Rome, Nathalie a choisi que sa Bérénice sera quittée par son amant Titus pour ne pas quitter Roma, sa femme légitime. On pense que cette personnification s'est faite pour répondre aux besoins de la narration et pour respecter la cohérence du récit.

Chapitre 2 :
Acte VI : la réécriture...

2-1-Hypertexte et hypotexte :

Comme nous avons cité plus haut, Gérard Genette a donné le nom de « transtextualité » comme une autre appellation à l'intertextualité de Julia Kristéva. Ce concept se divise en plusieurs types, dont le plus important est l'hypertextualité qui se définit selon Genette comme : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte A (que j'appellerai *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁶³ ».

Le théoricien entend par là, le fait qu'un texte soit le dérivé d'un autre texte antérieur par la « transformation simple » ou par une « transformation directe » qui est l'imitation. Nathalie Piégay-Gros dit à ce propos que : « par sa définition, Genette propose une classification des différents phénomènes hypertextuels en articulant deux critères, la nature de la relation : (imitation ou transformation de l'hypertexte), et son régime : (ludique, satirique, sérieux)⁶⁴ ».

L'hypertextualité est caractérisée surtout par des relations de dérivation qui réunissent deux pratiques ayant vu le jour le même siècle (XVII) mais qui sont, néanmoins différentes :

a. La parodie : est un travestissement burlesque qui transforme ou déforme le texte de façon à le rendre risible, drôle. Elle reprend des énoncés du premier texte qu'elle réactualise mais de manière sarcastique, comique ou ludique. Le dictionnaire littéraire l'a défini comme : « l'imitation qui détourne les intentions de l'œuvre originale dans une intention satirique, le sujet est le ton peuvent être ainsi transposés de façon caricaturale et même burlesque⁶⁵ ».

b. Le pastiche : est une imitation du style ou de l'écriture d'un auteur, d'un artiste, d'un genre ou d'une école, qui consiste à s'en approcher le plus possible mais sans aucune transformation et sans reprendre des énoncés du premier texte, à la différence de la parodie. Le pastiche prend des allures de critique et met en avant la maîtrise de l'auteur du deuxième texte du style et de la stratégie d'écriture du premier texte. Il ne vise ni le plagiat ni la parodie ni la caricature, mais plutôt des fonctions de mémoire ou d'hommage.

La suite de ce chapitre représente à elle seule l'application de cette notion d'hypertextualité et d'hypotextualité tout en sachant que notre corpus s'inscrit dans la catégorisation du « pastiche » mais d'une manière plus ou moins partielle.

⁶³Gérard, GENETTE, op.cit., p. 12.

⁶⁴Nathalie, PIEGAY-GROS, op.cit., p. 14.

⁶⁵Joëlle, GARDES-TALINE, Marie-Claude, HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Masson, Ed. Armand Colin, 1996, p. 208.

2-2- Une audace artistique :

Comme on l'a précisé à deux reprises déjà, Nathalie Azoulay est une passionnée de théâtre et c'est peut-être pour cela qu'elle a mis comme noyau de son livre une biographie de Racine. Elle trouve que « Bérénice » est la pièce la plus aisée, pour un novice en la matière afin d'entrer chez Racine :

Pour moi, l'œuvre la plus simple c'est Bérénice. Alors, je l'ai mise au centre de ce roman sans doute pour le thème qu'elle développe (...) donc, moi je dirais que cette pièce est une espèce de matrice absolue au chagrin d'amour, et il me semble que le chagrin d'amour est une façon d'entrer chez Racine, avec beaucoup plus de simplicité que, par exemple, le pouvoir ou la rivalité (...) ⁶⁶.

Pour mélanger, sans doute, son amour pour le théâtre et sa passion pour l'écriture, l'écrivaine avoue avoir essayé, à travers son récit cadre, de nous proposer un VI acte à la pièce de Racine :

A la fin de Bérénice de Racine, la rupture est effective entre Titus et Bérénice (...) et moi, en faite j'ai envie de la prendre après, c'est-à-dire que, une fois la rupture consommée, j'ai voulu produire une réplique moderne, une réplique contemporaine à cette histoire en trouvant une Bérénice après la rupture (...) elle commence par s'effondrer dans mon roman puis, suite a cet effondrement, elle entre en contact avec Racine ⁶⁷.

Ce sixième acte est composé de trois scènes : la première scène raconte la rupture qui a eu lieu dans un café et qui marque le point de départ du récit cadre « Titus quitte Bérénice pour ne pas quitter Roma » p.9. La deuxième et celle où, deux ans après, on lui envoie un message lui annonçant que Titus est sur son lit de mort « *Titus est mourant. Il n'en a plus pour longtemps, quelques jours à peine, Il murmure votre nom* » p. 190. Et la dernière est celle qui signe la fin du récit cadre durant laquelle il succombe à ses maux et meure « Titus est mort » p.310.

Nathalie Azoulay n'a pas manqué de courage en s'attaquant ainsi à l'une des figures emblématiques du théâtre Français et a réussi un coup de maître en réussissant à nous proposer un prolongement de « Bérénice ». Cette dernière ne se termine pas d'une manière tragique à proprement parler, il se pourrait donc qu'il ait laissé les gens sur leur faim et ce qui nous pousse à croire que la romancière ait voulu supplanter cet arrière-goût d'inachevé en offrant ainsi une fin pseudo-tragique comme aurait pu le faire Racine quatre siècles auparavant.

Mais une question reste en suspens, car une contradiction subsiste dans l'intention de Nathalie Azoulay. Est-ce une résurrection de la Bérénice de Racine ou bien juste une personne portant le

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=OInMLXfBidg>

⁶⁷ Idem.

même nom ? Cette interrogation restera soulevée car aucune information ou précision n'a été divulguée à ce sujet, ce qui laisse la voie ouverte à toute interprétation et supposition de la part des lecteurs et c'est l'âme même de la littérature.

2-3-Les personnages dans l'après « Bérénice » :

Puisque nous avons évoqué le fait qu'Azoulai se serait appliquée à nous proposer une suite à « Bérénice », nous avons pensé donc qu'il serait judicieux de donner des nouvelles de ces personnages. Qu'en a fait Nathalie Azoulai dans son roman ?

Dans la pièce de Racine, nous avons un Titus qui est anéanti par sa séparation avec Bérénice et par la perte de son ami Antiochus, qui est en même temps –et ça, il ne l'apprend que dans le V acte- son rival car il est, lui aussi, amoureux de la reine palestinienne. Ce n'est certes pas une mort physique, mais c'est sans aucun doute une mort intérieure. C'est tout son monde qui s'écroule au moment de la confrontation finale avec les deux, l'ami et l'amoureuse, lorsqu'il apprend qu'il les perd tout deux en même temps. Mais Nathalie Azoulai ne fait pas étalage des sentiments de Titus envers Bérénice et il n'entretient plus aucun rapport d'amitié avec Antiochus pour ne pas dire que se sont de parfaits étrangers dans le roman.

Pour ce qui est de Bérénice, elle incarne un personnage fort, qui garde la tête haute malgré cette décision que l'empereur lui impose contre son grès. On retrouve chez Nathalie une Bérénice avec cette même force ce qui fait qu'elle n'y a pas apporté de changements en termes de caractère. Un point essentiel aussi qu'il faut souligner est que le personnage du XVII a été créé par Racine pour dépeindre les sentiments amoureux alors que le personnage du XXI siècle se replonge dans Racine afin de comprendre comment il a fait pour y arriver avec une telle excellence.

Nous avons aussi Antiochus, qui est un personnage principal chez Racine mais secondaire chez Nathalie du fait qu'il n'apparaît que vers la fin du roman. Dans la pièce théâtrale, Bérénice lui demande de ne jamais plus lui parler ou chercher à la revoir après son départ mais on voit que dans le roman, il n'a pu tenir la distance et a tenté de la reconquérir après la mort de Titus.

Cela nous prouve encore une fois qu'il ne s'agit pas d'un calque de l'histoire mais bel et bien une continuité. Cette dernière ne sera sûrement pas la dernière car il se pourrait qu'un autre auteur ait l'envie de prolonger cette histoire et nous replonger une fois de plus dans la vie de Bérénice, ce qu'elle est devenue depuis Nathalie Azoulai.

2-4- La fin du roman :

L'écrivaine a laissé libre court à son imagination et nous a servi une œuvre remarquable, légère, novatrice et qui brille par son originalité. Elle nous surprend aussi par la tournure des événements et plus précisément la fin du roman. On a évoqué que la fin de ce roman n'est pas tragique à proprement parler. Certes, l'un des protagonistes de l'histoire cadre, et qui est Titus, meurt et au lieu de provoquer un torrent de larme chez Bérénice, cette dernière l'a vécu comme une délivrance « Après l'enterrement, Bérénice rentre chez elle dans la lumière du soleil couchant. Elle baisse la fenêtre de sa voiture, elle prend une bouffée d'air et de soleil, comme Titus à si souvent dû en prendre (...) Â lui désormais d'être prisonnier d'un linceul de bois et de terre » p.313.

En somme, elle nous dévoile les coulisses de ce que Racine a préféré léguer à l'imagination des spectateurs, c'est-à-dire qu'est-ce qui est advenu de cette femme quitté ?

Nathalie Azoulay nous propose une fin similaire à celle de la légende. Puisque dans celle-ci, Titus quitte Bérénice pour aller gouverner Rome, mais meurt deux ans après cet événement. La fin du roman est la réplique exacte de celle de la légende : Titus quitte Bérénice pour ne pas quitter Roma, sa femme légitime mais il meurt deux ans après aussi « Titus n'aura jamais vécu que deux ans sans Bérénice, comme dans l'histoire romaine, l'empereur Titus emporté par une malaria, puni par les dieux. Elle exulte » p.311.

Pour récapituler, l'écrivaine donne suite aux idées de Racine mais y appose, pour clore le tout, la fin de la légende.

Conclusion

«*Titus n'aimait pas Bérénice* » est l'un des romans les plus remarquables de la rentrée littéraire 2015, il a été récompensé par le prix Médicis et a été nommé pour le prix Femina et le prix Goncourt. C'est un roman d'une extrême originalité, il a su se démarquer des autres par ce savant mélange entre l'ancien et le moderne, entre la réalité et la fiction. C'est une œuvre captivante qui ne nous a pas laissées indifférentes.

Nathalie Azoulay nous emporte dans le siècle du classicisme, celui du règne du Roi soleil et des artistes, période où Jean Racine devient une figure incontournable dans le monde littéraire. Elle nous a transportés aussi dans la vie même de ce grand dramaturge de l'époque classique retraçant ainsi son parcours depuis son enfance jusqu'à sa mort. On ne saurait donc si c'est nous qui replongeons dans ce monde-là ou bien c'est l'écrivaine qui l'a ramené à nous.

Après maintes lectures de notre roman, la problématique fut posée soulevant ainsi, en premier la question des origines : à quelle époque remonte cette histoire ? Qui sont les auteurs qui se sont lancés dans une réappropriation de cette dernière ? Mais les réponses furent trouvées non sans efforts, voire assez vite puisque c'est une légende. Et de cette légende sont nées différentes versions : celle de Justin, Virgile, Racine et enfin celle de Nathalie Azoulay.

Bien sûr, chacune des versions porte en elles des spécificités que ce soit dans le contenu que dans le genre qui la véhicule. Et ce dernier, justement, n'a pas manqué d'attirer notre attention. Il aurait été impossible de ne pas nous pencher d'avantage sur la question des genres car chaque auteur s'est positionné par rapport à l'un d'entre eux dans son champ d'écriture. Virgile donne naissance à une épopée, Racine à une pièce de théâtre dramatique et à son tour, Nathalie Azoulay à un roman. Ce qu'on a constaté aussi c'est que le choix des genres n'est sûrement pas fortuit, et il s'est avéré même que chacun de ces auteurs a écrit dans le genre le plus dominant de son temps.

Notre corpus est un roman contemporain qui n'est dans la lignée d'aucun courant littéraire prédéfini, une œuvre hybride dans laquelle on vacille entre l'ancien et le moderne, la réalité et la fiction, et dans laquelle l'auteur-narratrice joue sur les registres de langues allant ainsi du registre soutenu, un français parlé au XVIIe siècle -en y incorporant aussi des passages en latin afin de rappeler leurs influences- au registre familier, qui est d'usage aujourd'hui.

La question du genre a été un point fondamental de notre travail de recherche, c'est un des points essentiels sur lequel on a vaqué dans la première partie. Cette notion est difficilement définissable parce qu'on pose le problème de l'hétérogénéité et de l'hybridité des œuvres contemporaines qui excellent dans le métissage et le mélange des genres. Ainsi ce concept

soulève encore beaucoup de questionnements même si on essaie tant bien que mal de fixer des codes afin de dissocier entre les différentes formes d'écritures.

Il s'avère qu'on soumettant ce livre aux codes du roman, il y ait eu compatibilité du fait qu'il répond aux critères de ce genre. Hormis cela, le contenu de l'œuvre est aussi porteur de quatre sous-genres : le roman d'analyse, le roman d'initiation ou d'apprentissage, le roman épistolaire et le roman biographique. Ce dernier représente le noyau du livre et même plus, la motivation première de l'auteur. Lors de l'émission « Bibliothèque Médicis », elle répond à la question posée par Maïssa Bay qui voulait savoir quel a été le prétexte du livre, si c'était Racine ou cette histoire d'amour, cette rupture et voici sa réponse :

« C'est Racine, c'est Racine parce que ça fait longtemps qu'il me hante et qu'il me questionne et j'avais envie, en fait, de me confronter à cette question qu'il est⁶⁸ ». La biographie de Racine est le récit dominant dans son œuvre et le récit cadre donc n'est, logiquement qu'un moyen d'arriver à ses fins, une invention afin de nous proposer une suite logique d'idées.

Tout est calculé et rien n'est laissé au hasard. Les éléments de son œuvre sont unis les uns aux autres comme les doigts d'une main, tout est mis en œuvre pour nous plonger dans l'univers Racinien : l'utilisation du latin, le registre soutenu, les noms des personnages du récit cadre et surtout le titre. Cet élément dont on a fait l'analyse dans la deuxième partie, curieusement, ne rejoint pas la fin de son histoire ou la conclusion à laquelle est arrivée sa Bérénice. Rappelons que le titre est une sorte d'avis catégorique « Titus n'aimait pas Bérénice » ce qui nous laisse un tant soit peu perplexe quant à ce qu'elle nous a proposé dans le livre « (...) se dire que c'est là, que oui, c'est arrivé. Quoi, qu'est ce qui est arrivé ? lui demande-t-on. Que Titus n'a jamais aimé Bérénice ou qu'il l'a aimée, que vouloir comprendre ce qu'on appelle l'amour, c'est vouloir attraper du vent. » page.313. Elle laisse donc au lecteur le soin de trancher dans cette histoire, de laisser libre cours à son imagination et de supposer. Elle nous propose donc une fin tragique avec la mort de Titus mais ne nous dit aucunement s'il l'a aimé ou non, elle met en scène une Bérénice certes, qui n'est pas parvenue à répondre à la question même qui l'a poussé à se replonger dans les écrits de Racine mais un personnage résigné arrivé à une conclusion qui n'en est pas une.

On constate aussi qu'il y'a une différence d'objectifs de la part de Nathalie Azoulai et sa Bérénice dans la mesure où a pour objectif la vie ce grand homme de la littérature française, ce dramaturge du XVIIe siècle alors que Bérénice se sert de sa biographie afin d'avoir réponse à ces questions : comment a-t-il pu comprendre la passion féminine alors que c'est un homme ? Et si elle parvient à répondre à cette question alors elle répondra à sa deuxième question qui est :

⁶⁸https://www.youtube.com/watch?v=paQUr_l62pQ

pourquoi Titus a préféré Roma et l'a quittée elle? C'est complètement illogique mais telle est le fondement du roman.

Dans notre deuxième partie aussi, on s'est appliqué à faire ressortir l'essentiel de ce qui compose notre roman. On a trouvé qu'il y a différentes traces d'intertextualité et que l'auteure n'a pas lésiné sur les moyens afin d'enrichir son œuvre. Elle a puisé des vers et, des fois, des mots en latin pris d'auteurs antiques, des vers de Racine, un titre et un quatrième de couverture qui font allusion encore une fois à l'univers Racinien pour créer un monde romanesque. Ces traces d'intertextualité pourraient être des indices sur ses lectures, sur ses goûts littéraires. Ceci rend compte aussi de l'énorme documentation à laquelle elle a eu recours pour constituer et parfaire son œuvre. L'approche intertextuelle de Gérard Genette nous a été d'une grande utilité dans cette analyse vu qu'on a classé toutes les formes d'intertextualité selon la typologie qu'il a mise sur pied.

Nathalie Azoulai a eu l'ingénieuse idée de nous proposer le VI acte de la pièce théâtrale de Racine « Bérénice », une idée qui brille par sa singularité. Elle n'a pas craint de s'attaquer à une aussi grande peinture de la dramaturgie française, mais elle l'a fait et avec talent. Elle nous a raconté ce qu'est advenue de la Bérénice quittée par Racine en reprenant là où ce dernier s'est arrêté. Mais on n'a pu vraiment savoir, si c'est une résurrection de l'héroïne de ce grand poète ou une autre personne n'ayant connue que l'ère contemporaine.

Pour ce qui est de la fin de ce roman, on a trouvé qu'il y a similitude avec la légende romaine « Titus n'aura jamais vécu que deux ans sans Bérénice, comme dans la légende romaine, l'empereur Titus emporté par une malaria, puni par les dieux » p.311. On parle bien évidemment de la légende de la Bérénice, princesse de Judée. Ce roman donc est construit à partir de deux légendes, celle de Didon et celle la princesse de Judée.

On pense que notre corpus, bien qu'il puise ses origines d'autres œuvres littéraires peut être considéré dans sa singularité et qu'un lecteur non érudit pourrait très bien comprendre et apprécier le contenu sans être au courant des détails que nous avons évoqués ici. Bien sûr, cela aurait été un plus pour lui mais le roman reste une œuvre autonome, détachable des influences de l'auteur et de ses sources d'inspiration.

Annexes

Interview de Nathalie Azoulay, auteure de *Titus n'aimait pas Bérénice* :

Ancienne normalienne, agrégée de lettres, Nathalie Azoulay est l'auteure de six romans, de *Mère agitée* (2002) à *Titus n'aimait pas Bérénice* (2015) paru chez P.O.L, et qui figure sur plusieurs listes de prix littéraire. Nominé au prix Goncourt, son roman lui vaudra le prix Médicis 2015.

Journaliste : votre roman met en scène une Bérénice moderne, une héroïne en proie à un chagrin d'amour. Mais au lieu de se tourner vers des auteurs contemporains, des femmes comme elle, qui auraient connu le mal amoureux, elle va se tourner vers un homme du passé, Racine. Pourquoi ? Pourquoi ce regard masculin sur le chagrin féminin ?

Nathalie Azoulay : Alors de manière circonstancielle, je dirai que c'est parce qu'elle entend un vers au cours d'une conversation, un vers d'Antiochus dans *Bérénice* plus précisément. Et ce vers va lui faire tendre l'oreille et entendre quelque chose qui ressemble à sa douleur. Voilà pour les circonstances. De manière plus structurelle, ce qui se passe, c'est qu'elle se retrouve en rupture avec le masculin suite à cet abandon, et elle a besoin de renouer avec le masculin. Elle a besoin qu'un regard masculin se pose sur ce qu'elle traverse, ce qu'elle ressent. C'est pourquoi elle se tourne vers un auteur masculin et non pas féminin, qui serait trop proche, trop évident. Et ce regard du masculin sur le féminin, l'œuvre de Racine en est une illustration suprême. Plus Bérénice lit les œuvres de Racine, plus elle se découvre une communauté d'appartenance. L'œuvre de Racine est peuplée d'héroïnes qui sont comme elle en proie au chagrin et à l'abandon.

Journaliste : une des surprises de votre roman justement, c'est son contenu. Là où le lecteur s'attendait à une réécriture moderne de l'histoire de Bérénice, c'est la vie de Racine qui s'offre à lui. Est-ce que votre idée première était d'écrire sur Racine et dès lors le chagrin d'amour s'offrait comme porte d'entrée ? Ou au contraire Bérénice s'imposait à vous ?

Nathalie Azoulay : Racine s'est d'abord imposé. Mon idée première était d'écrire une enquête romanesque et de comprendre comment il s'était formé, ce qu'il avait vécu, ce qu'il avait traversé pour finalement donner cette œuvre si particulière. Mais il y avait tout d'abord un mystère chez Racine, et ce mystère c'est la pièce de Bérénice qui est au cœur de son œuvre. C'est une pièce très particulière, qui n'aurait jamais dû exister et on peut se demander comment un homme comme lui a pu créer à la fois ce personnage et cette pièce. C'était ce point obscur que je voulais résoudre par une enquête romanesque mais aussi par une résonance actuelle, une

réplique d'aujourd'hui. J'ai ensuite construit ce récit contemporain avec cette rupture dans un café et les suites de cette rupture pour donner mon sixième acte au livre et construire ce récit comme une pièce de théâtre. C'est pour ça que je n'ai pas énormément développé la partie avec Bérénice, que je ne l'ai pas traité comme un roman à part entière, mais comme les actes d'une tragédie. Il y a en tout trois actes au dessus du récit consacré à la vie de Racine.

Journaliste : alors justement quelle est la part des recherches biographiques que vous avez faites ? Où s'arrête le réel et où commence la fiction ?

Nathalie Azoulai : je me suis documentée évidemment. J'ai rayonné autour de Port-Royal, de Louis XIV, des arts, du royaume, etc. J'ai lu des biographies, des textes... Mais je n'ai pas non plus voulu faire œuvre d'érudition ou d'exhaustivité. Donc j'ai lu quelques livres et à partir de là mon imagination était suffisamment nourrie pour déployer cette histoire, entrer dans la tête de ce créateur qui a priori est très étranger à moi-même, à cette époque et à la littérature d'aujourd'hui parce qu'il travaille sur un genre qui est extrêmement codifié, difficilement compréhensible de nos jours dans la façon de créer. Mais j'avais envie de cette étrangeté et de cette distance pour quand même entrer dans la tête d'un créateur. Et écrire un roman d'écrivain en quelque sorte.

Journaliste : quelle est la plus grosse liberté que vous vous êtes accordée dans le traitement romanesque de Racine ?

Nathalie Azoulai : je dirai que c'est de l'appeler « Jean » et de le prendre à l'âge de dix ans alors qu'on a plutôt de Racine cette statue de marbre blanc, officielle, institutionnelle, certifiée. Alors que moi je le décris petit garçon, encore naïf et en proie à des tas de sensations, des plus spontanées jusqu'aux crises de vomissement, dans une espèce de trivialité qui révèle déjà d'une grande liberté. La façon dont il se liait à ses maîtres également à Port-Royal, dont il observait la nature, manipulait des éléments de langage... Tout ça ce sont des éléments que je n'ai pas pu trouver dans les livres ou les documents historiques. Ce sont des choses qui sont purement imaginaires et c'est là où ma liberté s'est le plus exprimée. Il est vrai que j'ai aussi imaginé des séances d'interrogatoire de femmes pour nourrir sa compréhension de la psyché féminine. Il s'agit bien entendu de grandes licences que j'ai prise, je ne pense pas qu'il ait procédé comme ça. Ou peut être qu'il l'a fait, mais ce n'est en tout cas pas du tout retenu par l'histoire. Les libertés, je les ai prises un peu partout à différents endroits par exemple.

Journaliste : vous expliquez qu'avec *Bérénice* on assiste au plus grand mystère de l'œuvre de Racine. Pourquoi ? Pourquoi plus chez *Bérénice* que chez *Phèdre* par exemple ?

Nathalie Azoulai : parce que dans *Phèdre*, il ne se passe pas grand chose. C'est une pièce ultra moderne mais qui reste quand même influencée par les codes de la tragédie où il y a de l'action principale et de l'action secondaire. Or dans *Bérénice*, il y a une seule action principale qui se contente d'être l'annonce que Titus doit faire à Bérénice et qui va durer cinq actes. C'est à dire que pendant cinq actes, il doit trouver le courage de lui dire « Je te quitte ». Et c'est quasiment la seule action de la pièce. C'est une action très mince que Racine assume, puisque dans sa Préface, il a choisi de mettre en avant le fait qu'il a écrit une tragédie sur « presque rien », ce sont les mots qu'il emploie. Et deux siècles avant Flaubert, il a cette ambition de faire reposer son œuvre sur la force de son style. Cette indigence d'action fait de *Bérénice* une pièce très particulière. A la différence des autres héroïnes de Racine, Bérénice est une femme très blessée, mais qui se tient très droite jusqu'à la fin, qui jamais ne tombe, jamais ne verse dans le suicide. Et qui jusqu'à la fin du Ve acte reste magnanime et repart sur ses terres en laissant ses deux hommes derrière elle, Titus et Antiochus, mais sans hystérie, sans crise violente. Elle se distingue des autres héroïnes pour ça. Elle se tient au milieu de l'œuvre de Racine comme une espèce de monument de chagrin majestueux. Racine parle de « tristesse majestueuse » dans sa Préface, à la fois d'une grande modernité, d'une grande singularité et d'un grand calme.

Journaliste : j'aimerais d'ailleurs revenir sur une autre figure de femme sur laquelle vous insistez, c'est celle de Didon. Didon, c'est cette reine de Carthage délaissée par Enée chez Virgile, symbole de l'amour malheureux, du désespoir féminin et qui va avoir une grande place chez Racine dans ses jeunes années et qui va l'accompagner tout au long de sa vie. Pourquoi avoir choisi Didon ?

Nathalie Azoulai : alors c'est une hypothèse que je fais, même s'il est de notoriété publique que Racine est un grand lecteur de Virgile. Ce qui m'intéressait chez Didon, c'était de voir en elle cette espèce de figure matricielle qui amènera toutes les héroïnes qui viennent après. Didon possède cette particularité, quand elle est décrite par Virgile, d'être très incarnée. C'est un corps en proie aux larmes, aux sécrétions, aux liquides, à l'affect physique du chagrin. Et en cela elle a quelque chose en elle de très cru, de très violent et de très malséant. Et quand Racine est à Port-Royal il est poussé à lire Virgile puisque c'est un auteur qui fait partie du Panthéon de ce que l'on étudie. Mais le livre IV de *l'Enéide* qui est consacré à l'abandon de Didon par Enée, est un livre proscrit. On n'autorise pas les petits garçons à le lire parce qu'il est trop tourné vers l'amour physique, humain et vers la passion, autant d'éléments condamnés par le christianisme janséniste. Il y a donc à la fois cette crudité, cette incarnation du féminin et cet interdit qui donne à Didon une force d'inspiration toute particulière à mes yeux. Le cumul de ces éléments en fait un geyser dans la vie de Racine, qui va nourrir l'élaboration de ces caractères féminins futurs.

Journaliste : il s'agit du premier roman avec Racine pour héros, où le dramaturge est ainsi narrativisé. Est-ce que c'était un exercice périlleux ?

Nathalie Azoulai : bien entendu, c'était risqué puisque c'était faire fi du patrimoine et de cette distance souvent imposée avec les grands auteurs. Donc l'appeler « Jean », le mettre à hauteur d'enfant et le traiter avec une forme de trivialité ne garantissait pas du tout une bonne réception. Et pourtant c'était un peu mon projet de briser le marbre et de creuser la statue. Je ne peux pas vous cacher que j'avais peur pendant l'écriture d'être complètement à côté de la plaque et que ça ne marche pas. Que ce soit à la fois culotté voire déplacé. C'était une ambition mais aussi un pari.

Journaliste : vous évoquiez dans un entretien l'idée de « révéler le patrimoine français » par Racine. Qu'entendez-vous par là ? Est-ce que les tragédies de Racine ont encore quelque chose à nous dire ?

Nathalie Azoulai : je crois que oui. Elles ne sont pas beaucoup étudiées en cours, en tout cas de moins en moins et pas par tous les professeurs, car c'est un exercice difficile face à une classe de trente élèves qui vont avoir du mal à comprendre, pour qu'il s'agit d'une forme désuète, compassée, trop codée et d'un autre temps. Les professeurs qui s'y engagent sont vaillants, car il faut forcer les barrières de la langue. La bonne surprise c'est que si vous amenez Racine aux adolescents d'aujourd'hui par le biais du chagrin, du sentiment de l'abandon, c'est peut être plus accessible pour eux que par le biais du code du 17^e siècle et du classicisme. Une autre façon de toucher les adolescents, c'est aussi de leur montrer que ce grand classique de manuel scolaire a d'abord été un enfant et un adolescent comme eux, qu'il a été pétri de contradictions, qu'il a été nourri par des maîtres et en même temps malmené par ceux-ci, et qu'il a été un adolescent, tout simplement. Et même si l'époque n'est plus la même, même si les choses ont changé, il y a des constantes dans l'éducation et dans le rapport au texte. C'est peut être une façon de les toucher que de les mettre face à un adolescent de leur âge et à un rapport de plein pied avec ce grand auteur habituellement traité avec distance.

Journaliste : et donc vous recommandez Racine pour les chagrins d'amour ?

Nathalie Azoulai : je pense que lorsqu'on lit Bérénice, et d'autres textes bien sûr, c'est d'un grand réconfort de se rendre compte que c'est un thème universel, séculaire, qui a toujours été une inspiration forte de la littérature. D'une certaine manière il n'y a rien de plus banal qu'un chagrin et en même temps il n'y a rien de plus singulier : quand on est dedans on a l'impression qu'on est le seul à avoir vécu ça et qu'on s'en sortira pas. Mais en même temps l'idée de se dire

qu'on fait partie d'un cortège millénaire, même si ça ne suffit pas à vous consoler, c'est tout de même un peu réconfortant.

Journaliste : pour conclure, quel est votre vers de Racine préféré?

Nathalie Azoulai : (Sourire) difficile d'en citer un de tête comme ça. Mais je dirais celui-ci de Bérénice, pour sa simplicité : « Je l'aime, je le fuis : Titus m'aime, il me quitte. »

Bibliographie

Corpus analysé :

- Nathalie, AZOULAI, *Titus n'aimait pas Bérénice*, Paris, Ed. P.O.L., 2015.

Autres œuvres de Nathalie Azoulai :

1- Romans :

- *Mère agitée*, Paris, éditions du Seuil, 2002.
- *C'est l'histoire d'une femme qui a un frère*, Paris, éd. du Seuil, 2004.
- *Les Manifestations*, Paris, éd. du Seuil, 2005.
- *Une ardeur insensée*, Paris, éditions Flammarion, 2009.
- *Les filles ont grandi*, Paris, éd. Flammarion, 2010.

2- Essai :

- *Mad Men, un art de vivre* (essai), Paris, éditions La Martinière, 2011.

Ouvrages théoriques et littéraires :

- Anne-Claire, GIGNOUX, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ed. Ellipses, 2005.
- Genette, GERARD, *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1985.
- Guy, MAUPASSANT, (de), *Le roman*, Paris, Garnier, 1959.
- Jean-Baptiste-Joseph, CHAMPAGNAC, *Table analytique des œuvres de Voltaire*, Paris, édition A.lequien libraire, 1826.
- Julia, KRISTEVA, *Sémiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points, 1969.
- Karl, VIETOR, « Histoire des genres littéraires », dans *théorie des genres*, Paris, éd. Du Seuil, coll. « Point », 1986.
- Michael, BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- Mikhaïl, BAKHTINE, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- Nathalie, PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, éd. Dunod, 1996.
- Pierre BRUNEL, Claude PICHOS, A. M. POUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Ed. Armand, 1983.
- Publius, VERGILUS MARO, *L'Enéide*, empire romain, entre 29 et 19 av. J.-C, v 642 et sqq.
- Robert, SABATIER, *Le livre de la déraison souriante*, Paris, éd. Albin Michel, 1991.
- Roland, BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Roland, BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

- Tiphaine, SAMOYAULT, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- Tzvetan, TODOROV, Mikhaïl, BAKHTINE, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Victor, CHKLOVSKY « L'art comme procédé », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- Victor, HUGO, *Quatre-vingt-treize*, Paris, édition de luxe, 1874.
- Xavier, DARCOS, *Histoire de la littérature française*, Paris, édition Hachette éducation, 1992.

Revue et article critique :

- Jean, RACINE, *Préface de Bérénice* [1670], in œuvre complètes, tome I, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1950.
- Michael, RIFFATERRE, « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n° 215, octobre 1980. « L'intertexte inconnu », *Littérature* n°41, février 1981
- Mikhaïl, BAKHTINE, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.
- Roland, BARTHES, art, *Théorie du texte*, in *Encyclopédia Universalis*, Paris, Seuil, 1973.

Dictionnaires :

- Joëlle, GARDES-TALINE, Marie-Claude, HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire*, Masson, Ed. Armand Colin, 1996, p. 208.

Mémoire consulté :

- Julie, DUCHENSE, *Les erreurs d'orthographe grammaticale dans les rédactions de futurs enseignants*, Mémoire présenté comme exigence de la maîtrise en linguistique, Université du Québec, Montréal, 2012.

Sitographie :

- <http://madariss.jeun.fr/t11195-definition-et-caracteristiques-de-la-poesie-libre>.
- <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/67-intertextualite>.
- <https://eleonorecotton.wordpress.com/2013/02/19/quest-ce-quun-genre-litteraire>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=OInMLXfBidg>.
- <https://fr.wikipedia.org/wiki/Esthétique>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=OInMLXfBidg>.
- https://www.youtube.com/watch?v=paQUr_162pQ.

- <http://www.lenvoleeculturelle.fr/rencontre-nathalie-azoulai-auteure-de-titus-naimait-berenice/>.

Résumé

La littérature peut jouer le rôle d'une arche qui véhicule les histoires d'une époque à une autre et réunit sous son aile un panel de genres qui sont le théâtre, la poésie, le roman... etc, et est régit par des théories et des approches telles que celle de l'intertextualité qui est le caractère et l'étude de l'intertexte. Cette approche marque fort bien l'œuvre de Nathalie Azoulay intitulé « Titus n'aimait pas Bérénice », publié en 2015. Elle a choisi de nous proposer une œuvre dans le genre romanesque mais qui englobe, à traves son contenu, le genre théâtrale et le genre poétique.

En somme, la première partie de notre travail est consacré à énumérer les différentes versions de cette histoire données avant d'arriver à celle de Nathalie Azoulay et traite aussi de la question du genre alors notre deuxième partie consiste à analyser le contenu du roman en se basant sur l'approche de Gérard Genette comme moyen de « di-ssé-quer » le contenu de ce corpus.

Summary

Stories can be carried from one era to another by literature that can perform the role of an arch, bringing under his wing a range of genres that are theater, poetry, novels etc ..., and is conducted by theories and approaches such as that of intertextuality which is the aspect and the study of intertextuality. This approach mark very well the work of Nathalie Azoulai entitled "Titus did not like Berenice," "*Titus n'aimait pas Bérénice*" published in 2015. She chose to offer us a work in the romance but includethrough its content, the theatrical genre and the poetic genre.

In sum, the first part of our work is devoted to enumerate the different versions of this story data before reaching that of Nathalie Azoulai and also deals with gender then our second part is to analyze the content of the novel based on the approach of Genette as a mean of "di-sse-quer" the content of this corpus.

ملخص

إن الدراسات الأدبية تلعب دور الحامل الذي يسمح بانتقال القصص من عصر إلى آخر، كما أنها تجمع تحت جناحها أنواع من الفنون كالمسرح، الشعر و الرواية الخ، و تقوم بتوجيه هذا النوع عن طريق نظريات و مقاربات مثل التناسل، الذي يمثل نوع من الدراسات النصية، هذه المقاربة تم استعمالها في كتاب ناتالي ازولاي المعنون "تيتوس لم يحب بيرينيس" و الذي نشر عام 2015.

من خلال هذا الكتاب عرض علينا نوع من الكتابات النصية و التي تجمع في غالبها و من خلال المحتوى نوع مسرحي و نوع شعري، من خلال دراستنا قمنا بتقسيم هذا العمل إلى شقين الأول ركزنا على تقديم مختلف الأعمال التي سبقت كتاب ناتالي ازولي و قمنا بمعالجة مشكلة النوع ، أما في الشق الثاني فقد قمنا بالتركيز على تحليل محتوى الكتاب معتمدين على مقاربة جرار جناث كوسيلة لتشفير محتوى النص