



HAL
open science

Le théâtre comme discours sans parole : Bajazet et Zaire

Stéphane Lojkine

► **To cite this version:**

Stéphane Lojkine. Le théâtre comme discours sans parole : Bajazet et Zaire. Etudes théâtrales, 2025, 76-77. <hal-04939552>

HAL Id: hal-04939552

<https://hal.science/hal-04939552v1>

Submitted on 11 Feb 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Le théâtre comme discours sans parole : *Bajazet* et *Zaïre*

Bajazet, un discours sans parole

Toute la pièce *Bajazet* est suspendue à un événement extérieur unique, qui est la bataille engagée par le sultan Amurat pour prendre Babylone. On ne sait pas si Amurat est victorieux, mais les choses sont faites et seule la lenteur des communications laisse l'événement incertain pour les protagonistes de la tragédie enfermés dans le sérail de Constantinople. Il n'y a pas d'événement, et donc il n'y a pas d'action : le *muthos* aristotélicien n'est pas ce qui configure la pièce. Racine nous présente une situation (un *imbroglio* même), c'est-à-dire un ensemble de données fictionnelles, corrélées entre elles et bloquant toute possibilité d'une marche narrative. La pièce consiste dans le pourrissement de cette situation, dont personne n'a le contrôle.

Nous postulons ici que cette absence de contrôle constitue la thématization structurale de ce que Lacan appelle un « discours sans parole »¹, qui est pour lui le discours même de la psychanalyse : un discours qui n'est pas contrôlé, qu'aucun signifiant maître ne régule ni n'oriente.

Roxane, confrontée à la froideur contrainte de Bajazet qu'elle aime, ne cesse de répéter sa demande :

« Pour la dernière fois je le vais consulter.
[...] Vingt fois sur vos discours pleine de confiance,
Du trouble de son cœur jouissant par avance,
Moi-même j'ai voulu m'assurer de sa foi. » (I, 3, v. 259-79)

Et lorsqu'elle affirme qu'« Il ne faut plus qu'un pas » (v. 326), ce pas est le pas qu'elle demande depuis le début à Bajazet de faire en l'épousant, et que Bajazet lié à Atalide ne peut pas

¹Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVI. D'un Autre à l'autre* [1968-1969], éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, 2006, p. 11.

franchir : ce qu'Atalide présente comme une situation nouvelle à la scène suivante (I, 4) n'est que la répétition sempiternelle de la situation originale où tous sont bloqués.

Si la situation est bloquée, la répétition n'est pas pour autant improductive. Le discours vise l'identification qui, dans *Bajazet*, se ramène quasiment toujours à l'identification à Amurat, diffractée au travers du complexe système d'interlocution et de chantage que Racine imagine : Acomat le vizir voudrait être calife à la place du calife, mais doit pour cela composer avec Roxane et avec Atalide ; Roxane voudrait obtenir le mariage, c'est-à-dire le plein statut de sultane, et doit jouer pour cela Bajazet contre Amurat ; Atalide désire Bajazet, c'est-à-dire la même chose que Roxane, qui lui donnerait la position d'Amurat. Quant à Bajazet, il voudrait pouvoir refuser Roxane, ce que seule la position d'Amurat (qu'il ne peut pourtant obtenir que par elle) peut lui donner.

Amurat n'est pas un personnage, il ne paraît jamais sur scène. Il occupe la place d'un signe et désigne cette place. Quand Acomat prétend déclencher la rébellion pour prendre le pouvoir d'Amurat, il demande à Roxane de déployer, au nom de Bajazet, l'étendard du Prophète :

« Souffrez que Bajazet voie enfin la lumière.
Des murs de ce palais ouvrez-lui la barrière.
Déployez en son nom cet étendard fatal,
Des extrêmes périls l'ordinaire signal.
Les peuples prévenus de ce nom favorable... » (I, 2, v. 237-240)

En son nom, de ce nom... : l'étendard manifeste la présence-absence du Nom. Mais le nom même de Bajazet est pris dans une chaîne : l'étendard signifie le nom divin, que supplée le nom de son prophète, que supplée le sultan qui gouverne en son nom, que supplée celui au nom de qui est déclenchée la rébellion, que supplée celle qui peut déclencher la rébellion, que supplée celui qui entend de fait prendre le pouvoir : Acomat, pour Roxane, pour Bajazet, pour Amurat, pour Mahomet, pour Dieu même...

L'étendard est ce signifiant pur, qui ne signifie rien particulièrement sinon qu'il y a vacance dans le pouvoir, que l'emplacement de la parole est vacant, ce qui est de toutes façons ce qu'elle est, signifiant de l'absence de signifiant. L'étendard est toujours sur le point d'être déployé. Au début de l'acte III, on croit un instant, à entendre Acomat exposer ce dont il est convenu avec Roxane, que c'est chose faite :

« Et tandis qu'elle montre au peuple épouvanté
 Du prophète divin l'étendard redouté,
 Qu'à marcher sur mes pas Bajazet se dispose,
 Je vais de ce signal faire entendre la cause. » (III, 2, v. 847-850)

Mais ce déploiement n'existe que comme fantasma dans l'esprit d'Acomat. L'étendard déployé signifie la demande. Acomat la réitère à l'acte IV : « Et tous, pour s'expliquer, ainsi que mes amis, | Attendent le signal que vous m'aviez promis. » (IV, 6, v. 1336-7) Acomat l'attendra toujours : il est dans la situation bloquée de toujours attendre l'avènement du signifiant pur d'où procèdent tous les autres, la parole de laquelle embrayer tout discours. « De ce signal faire entendre la cause » : l'étendard signifie la cause de Bajazet, qu'Acomat entend plaider ; il est le signifiant-cause de la parole, dont le discours sera l'explication.

Le signifiant signifie : il intime l'ordre et il représente. Pour Acomat, c'est l'étendard du prophète ; pour Amurat, ce sont les lettres portant l'ordre de mourir ; pour Bajazet, le fatal billet d'amour. La première lettre d'Amurat est désignée comme ordre (« quelque ordre secret », I, 1, v. 70-71 ; « Il a montré son ordre », v. 75-76 ; « L'ordre dont elle seule était depositaire », 153-154 ; « Montrons l'ordre cruel qui vous fut adressé », I, 2, v. 247-8). Pour la seconde, l'ordre terrifiant confine à l'innommable : « Quel peut être cet ordre ? Et que puis-je répondre ? » (III, 8, v. 1110). Le signifiant pur ne s'explique pas, il bloque tout discours. La lettre se résume alors au seing qui la signifie : « Vous connaissez, Madame, et la lettre, et le seing » (IV, 3, 1183) ; l'invite à lire est ramenée à une invite à reconnaître le seing : « De son auguste seing reconnaissez les traits » (V, 11, v. 1684). L'effet terrible de la lettre se condense dans sa signature et marque sa valeur de signifiant pur : le contenu de la lettre ne porte toujours que le seul message de la parole, que Lacan identifie au « Je suis Celui qui suis » biblique². C'est ce message du signifiant pur qui donne sa caractéristique « unaire » au trait qui se répète dans le discours des personnages, et ramène structurellement son

²Exode 3, 14 et *Séminaire XVI, op. cit.*, p. 70-71 (séance du 4 décembre 1968).

ressassement au trait unaire pointant vers la position vacante de la parole (le trône du sultan absent), constitutive du dispositif théâtral compris comme dispositif du discours sans parole³. Cette structure du signifiant pur est objective : elle vaut pour tous. En un sens, la lettre de Bajazet, qui va provoquer sa mort, ne dit rien d'autre que celle d'Amurat. Roxane n'en lit que la fin :

« Il peut mesme.... Lisons, & voyons sa pensée.
 Ny la mort, ny vous-mesme,
 Ne me ferez jamais prononcer que je l'aime,
 Puisque jamais je n'aimeray que vous. » (IV, 5, v. 1266-1269)⁴

Les points de suspension marquent un silence entre le discours propre de Roxane, le passage à la lecture de la lettre de Bajazet et la fin de la lettre proprement dite. ~~Le point de suspension~~ Ils coupent la chaîne signifiante, mais en même temps la dessinent, l'exacerbent même en la réduisant à son épure de trait pointillé, signifiant la présence-absence de la parole. C'est la lettre de Bajazet, mais c'est la lecture de Roxane : à qui ce qui est dit appartient-il ? Qui en assume la responsabilité ? Ce n'est plus une personne, c'est le signifiant pur, qui signifie les choses absolument, révélant ainsi la fonction structurale du trait unaire qu'exerce la lettre : durant toute la pièce, Bajazet contraint de feindre tient un double discours, ou plus exactement un discours amoureux et un silence équivoque, un discours de liaison et la coupure d'un silence.

³ La notion lacanienne de trait unaire est la notion fondamentale qui permet de penser l'homologie du dispositif théâtral et du dispositif psychanalytique. C'est du moins l'hypothèse que cet article propose d'explorer. En psychanalyse, le trait unaire est une liaison-coupure : dans un même mouvement, il fait le lien et il coupe. L'expression est empruntée par Lacan à Freud : *Einziger Zug* décrit chez Freud la tendance à l'unification qui soutient les processus d'identification en amont du complexe d'Œdipe (*Psychologie des masses et analyse du moi* [1921], chap. VII, « L'identification », in *Œuvres complètes*, t. 16, PUF, 1991, p. 42-48, notamment p. 43). Le trait unaire modélise donc en psychanalyse les processus successifs d'identification constitutifs du sujet ; le trait unaire est le principe structural de déploiement du discours sans parole vers un discours qu'une parole viendrait (à nouveau, enfin) articuler. Comme trait, il relie le discours à une parole, mais il le fait de façon ambivalente, sous forme de liaison coupure. L'autonomisation du discours sans parole n'est en fait jamais complète et se manifeste comme un processus infini de répétitions et de ratages. Au, pluriel puisque le processus est infini

⁴Je transcris ici la typographie exacte de l'édition originale de 1672, chez P. Le Monnier.

La lettre apparaît dès lors comme le trait unaire qui rassemble dans un seul discours la pensée de Bajazet, l'impuissance de Bajazet vis-à-vis d'Atalide, et la blessure qu'éprouve Roxane lisant. Non seulement Bajazet y proteste solennellement qu'il ne prononcera jamais la parole sacramentelle que Roxane attend (son discours ne sera jamais autrement que sans parole), mais, si l'on y prête bien attention, il ne déclare pas son amour à Atalide. « Je n'aimerai que vous » est précédé du même jamais qui l'identifie au « vous ne me ferez jamais prononcer », et introduit par un « puisque » qui renvoie à la situation qui cause le discours sans parole, et non à une quelconque prise de décision qui ferait de cette lettre un événement, une déclaration. « Jamais je n'aimerai que vous » n'est pas un engagement qui jetterait solennellement Bajazet aux pieds d'Atalide ; c'est le rappel indéfiniment répété de la cause qui bloque Bajazet et l'empêche de faire le pas, de prendre la parole et le pouvoir. Cette lettre-là, comme l'étendard du Prophète, comme les ordres d'Amurat, signifie bien, par le trait unaire, la position vacante de la parole et par elle le dispositif même du spectacle.

Du signifiant maître au signifiant fantôme : *Zaïre*

Le principe de la tragédie classique est l'exploitation d'une situation bloquée. Le discours sans parole y exploite dès lors les potentialités de répétition propres au trait unaire, l'objectif étant l'affirmation de la puissance du signifiant maître. Nous allons voir, avec l'exemple de la *Zaïre* de Voltaire, que les Lumières tendent à instaurer un nouveau principe dramaturgique, reposant non plus sur le blocage, mais sur la négociation, non plus sur la répétition pure, mais sur la transaction. C'est alors une autre dimension du trait unaire qui devient primordiale : le lien du signifiant maître avec la mort, et l'économie de la hantise que, depuis la mort, il est capable d'instaurer. Le trait unaire cesse alors à proprement parler d'être unaire et laisse la place à un régime de dédoublement symbolique, qui est le régime du signifiant fantôme.

Zaïre de Voltaire (1732) a de nombreux points communs avec *Bajazet* : la scène est au sérail de Jérusalem, qui fait pendant à celui de Constantinople. Dans les deux pièces, une menace militaire plane au dehors : le siège de Babylone par Amurat dans *Bajazet*, la Croisade de Saint-Louis déroutée vers l'Égypte dans *Zaïre* (III, 1, v. 712-4)⁵. Dans les deux pièces également l'enjeu est un mariage : le mariage de Zaïre avec le sultan Orosmane, qui doit faire d'une

⁵Les références à *Zaïre* sont données dans l'édition de Pierre Frantz, Paris, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 2016.

esclave chrétienne une reine, fait en quelque sorte pendant au mariage de Bajazet avec Roxane, qui devait le sortir d'esclavage et le faire sultan. Le projet échoue dans les deux pièces à cause d'une lettre surprise, celle de Bajazet à Atalide interceptée par Roxane, puis celle de Nérestan à Zaïre, interceptée par Orosmane. Dans les deux pièces, on insiste sur le caractère sensationnel d'un tel projet, qui devrait exceptionnellement donner à l'épousée (Zaïre, Roxane) un statut égal à son époux. Loi salique en France, coutume ottomane à Constantinople, Palestine du XIII^e siècle, aucun référent historique, aucun support réel ne peut conforter un tel projet : l'objet du discours sans parole est un fantasme exorbitant.

Thématiquement donc, c'est, dans un espace similaire, un peu la même histoire : une femme cherche à s'élever par le mariage à la condition politique suprême, et elle échoue. L'amour pur de la jeune Zaïre et l'amour impérieux de l'ambitieuse Roxane colorent différemment un projet structurellement identique. Mais surtout les procédures d'identification qui mettent en œuvre le trait unaire diffèrent. Chacun, dans *Bajazet*, a accès à son propre passé. À partir de ce passé traumatique (la prise de pouvoir d'Amurat, la condamnation à mort de Bajazet), Racine installe une situation bloquée (Bajazet doit et ne peut pas mourir, doit et ne peut pas mentir ; Roxane doit et ne peut pas l'épouser, le tuer), c'est-à-dire un système de répétition qui enchaîne les identifications ratées : Bajazet, Roxane, et finalement Atalide même échouent à jouer le rôle qu'ils se sont assigné pour conquérir la position de la parole. Dans *Zaïre*, l'accès au passé est d'abord bloqué : jusqu'à la grande scène de reconnaissance (II, 3) où le vieux Lusignan rétablit le récit qui relie Zaïre et Nérestan, ses enfants, au traumatisme originaire de la prise de Jérusalem par Noradin⁶, les protagonistes sont frappés d'oubli, Zaïre d'abord, qui n'est plus chrétienne depuis trop longtemps, mais Nérestan également, de façon plus voilée, qui a laissé les Français de Jérusalem « oubliés dans les fers » et méconnaît l'importance de Lusignan (II, 1, v. 335 et 376). Le processus d'identification qui sous-tend le trait unaire se manifeste dès lors de façon plus évidente encore que dans *Bajazet*, par la reconnaissance du père, elle-même identifiée au martyr chrétien des enfants.

⁶Voltaire arrange l'histoire. Guy de Lusignan fut bien, quoique très brièvement, roi de Jérusalem, en 1186. Renaud de Châtillon était alors un des premiers seigneurs du royaume, et fut à l'origine du conflit avec Saladin, qui les fit prisonniers à la bataille de Hattin en 1187. Saladin libère Guy de Lusignan dès l'été 1188...

Voltaire se vante d'avoir réécrit *Polyeucte* et produit une tragédie chrétienne⁷ : structurellement, la pièce est, de fait, construite autour du signifiant maître que vise le trait unaire et qu'incarne Lusignan, qui supplée sur scène le Dieu chrétien. Mais Lusignan est un signifiant affaibli, qui vient quasiment mourir sur scène : le Nom-du-Père incarné par Lusignan mourant représente moins la vraie foi que l'ancien monde féodal dont Voltaire subtilement signifie en fait l'effacement et la disparition. En contrepoint, le discours d'Orosmane apparaît comme celui de la modernité, tolérante et réformatrice, ouverte sur le monde, un procédé d'interversion symbolique que Voltaire développera à plaisir dans l'*Essai sur les mœurs*. Il n'y a plus un, mais deux discours, portés par deux mondes qui se rencontrent : le système symbolique se dédouble.

Ce dédoublement induit une différence fondamentale de procédure et de visée du discours dans les deux pièces. Racine développe un discours dans un seul monde, articulé à un signifiant maître, que figure essentiellement Amurat absent. Voltaire fait naviguer ses personnages entre deux mondes : l'enjeu essentiel n'est pas le coup d'état, mais l'échange de prisonniers contre une rançon, la négociation pour obtenir cet échange, et donc le bénéfice à obtenir au terme de cette transaction : qui dit transaction dit plus-value⁸, sur fond d'échange commercial mondialisé⁹, plus-value qui renvoie au modèle de production capitaliste et d'échange libéral qui se généralise alors et que Voltaire promeut.

Nérestan apporte de France la rançon qui doit permettre de délivrer Zaïre ; Orosmane, sous couvert d'assaut de générosité, refuse la rançon, promet la libération non de dix, mais de cent chrétiens, pour rien (I, 4, v. 258-268). Mais il refuse de libérer Zaïre (qu'il veut épouser) et Lusignan (qui est le prétendant chrétien à sa couronne).

⁷ « Avertissement des éditions de 1738 et 1742 » (Voltaire *Zaïre*, éd. P. Frantz, Gallimard, coll. « Folio », 2016, p. 141).

⁸ Quelque chose de plus est gagné au terme de l'échange : Nérestan obtient bien Zaïre (morte), mais c'est Orosmane, en dernier ressort, qui force l'admiration : « Faut-il qu'à t'admirer... » (v. 1649).

⁹ Significativement, et dans un geste de provocation calculé, Voltaire dédie *Zaïre* à Everard Falkener, « marchand anglais, depuis ambassadeur à Constantinople ». Falkener avait hébergé Voltaire lors de son séjour en Angleterre ; le jeune négociant connaissait l'Orient, où son père l'avait envoyé pour le compte de l'entreprise familiale : « Je jouis en même temps du plaisir de pouvoir dire à ma nation de quel œil les négociants sont regardés chez vous ; quelle estime on sait avoir en Angleterre pour une profession qui fait la grandeur de l'État, et avec quelle supériorité quelques-uns d'entre vous représentent leur patrie dans le parlement, et sont au rang des législateurs. » (« Épître dédicatoire à Monsieur Falkener », in *Zaïre*, *op. cit.*, p. 142) La position stratégique de cet énoncé indique que Voltaire ne rapporte pas ici un détail circonstanciel, mais énonce ce qui constitue pour lui l'articulation symbolique fondamentale et révolutionnaire de *Zaïre*, l'articulation de la politique au marché.

Une négociation s'engage, et c'est d'abord la souveraineté de Jérusalem qui est négociée. Comme dans *Bajazet*, la position de la parole, à laquelle le discours dramatique est articulé, est la position de souveraineté. Il y a deux parties, mais elles ne sont plus irréductibles. La structure repose désormais au contraire sur leur accommodement : deux mondes entrent en dialogue, deux religions, deux systèmes de valeurs. Au signifiant maître classique s'est substitué un régime de dédoublement symbolique et, avec lui, une économie politique de la transaction.

Plus on parle, plus on négocie, plus l'objet de la transaction prend de la valeur ou, plus exactement, plus le discours lui assigne de la valeur. Zaïre figure le comble de cette escalade verbale :

« Pour Zaïre, crois-moi, sans que ton cœur s'offense,
Elle n'est pas d'un prix qui soit en ta puissance ;
Tes chevaliers français, et tous leurs souverains,
S'uniraient vainement pour l'ôter de mes mains. » (v. 281-284)

Si l'on y prête attention, la gradation du discours d'Orosmane ne va pas du moins au plus cher, mais d'incommensurable en incommensurable : la largesse d'Orosmane est incommensurable avec la rançon de Nérestan ; Lusignan est incommensurable avec tous les autres prisonniers, c'est-à-dire avec la largesse ; Zaïre n'est pas même une prisonnière : elle est incommensurable avec Lusignan. Le discours produit du hors-de-prix. Le hors-de-prix est unaire : tous les chevaliers, tous leurs souverains *s'uniraient* qu'ils n'emporteraient pas Zaïre : le discours orchestre le mouvement unificateur vers cet objet inaccessible, qui désigne l'objet du désir, mais qui supplée également la parole.

Dans la tragédie classique, Zaïre, martyre chrétienne, courrait à la mort. Elle signifierait ainsi le seul choix possible. Mais la Zaïre de Voltaire, conservant le secret de sa conversion et de sa filiation, ne va pas au martyre : la visée du trait unaire, qui devrait se résoudre dans la consommation du martyre (sur le modèle de *Polyeucte*) est contrebalancée par une nouvelle économie théâtrale de marché. Jusqu'au bout, Zaïre espère négocier avec Orosmane un échange plus avantageux, qui lui permettrait de l'épouser tout en restant chrétienne (V, 10, v. 1595-1600). Orosmane, comprenant trop tard que Nérestan était son frère et non un rival, lui restitue le corps de celle qu'il vient de tuer : « remporte en ta patrie | Cet objet que ma

rage a privé de la vie » (1633-4). Voltaire sous le couvert des croisades évoque ici les commencements de la mondialisation ; la tragédie amoureuse qui provoque la mort d'une esclave et d'un roitelet est déjà la tragédie de l'aventure coloniale européenne. Historiquement, à partir de *Zaïre*, le signifiant maître, et le trait unaire qui le vise, commencent à dysfonctionner en tant que structure du discours sans parole.

La visée du trait unaire est le Nom-du-Père. Dans *Bajazet*, il s'agit d'hériter du trône d'Ahmet 1^{er} (jamais nommé) : Amurat (Mourad IV) et Bajazet sont ses fils ; Amurat doit assassiner son frère pour conforter son héritage. Dans *Zaïre*, c'est bien également l'héritage du trône de Jérusalem qui est en jeu. Orosmane, qui l'a pris par les armes, compte bien en légitimer l'héritage par son mariage avec Zaïre, fille de Lusignan. Mais c'est sans le savoir : aucun discours dans la pièce n'est d'ailleurs tenu à ce sujet ; nul ne se réclamera du Nom-du-Père. La parole de Lusignan mourant n'est pas pour léguer un trône, mais pour conjurer Zaïre de revenir au christianisme. Le père mourant se réclame alors du Christ mort sur les lieux mêmes où ils se trouvent¹⁰ : la loi s'incarne dans la mise à mort de la Loi.

Logique du fantôme

« Du séjour du trépas quelle voix me rappelle ? » (II, 3, v. 518) Lusignan est en quelque sorte déjà mort quand il entre en scène, et ne sort de sa prison que pour y retourner définitivement. Il vient d'entre les morts délivrer sur scène le message de reconnaissance. Il est la parole du père mort, énoncée pour ainsi dire d'outre-tombe : « Vous voyez qu'au tombeau je suis prêt à descendre » (v. 562). Il y a plus : Lusignan se reproche d'avoir survécu au massacre de ses enfants lors de la prise de Jérusalem par Noradin. « Hélas ! Et j'étais père, et je ne pus mourir ! » (v. 580) C'est le statut même du Nom-du-Père qui est en train de changer : le signifiant maître devient un signifiant fantôme, dont le mode de manifestation et d'expression devient la hantise et la conjuration. Le père identifié à un spectre conjure ses enfants de jurer :

« LUSIGNAN. – Ô vous que je n'ose nommer,

Jurez-moi de garder un secret si funeste.

ZAÏRE. – Je vous le jure.

LUSIGNAN. – Allez, le ciel fera le reste. » (II, 4, v. 701-702)

¹⁰ « Ton Dieu que tu trahis, ton Dieu que tu blasphèmes, | Pour toi, pour l'univers, est mort en ces lieux mêmes » (II, 3, v. 669-670).

Peut-être Voltaire a-t-il songé au spectre d'Hamlet¹¹. Mais Lusignan ne fait pas jurer vengeance et restauration du nom paternel ; il fait jurer le secret, et ce qu'il ne faut pas dire n'est pas le nom du père, mais qu'ils sont ses enfants, c'est-à-dire qu'ils sont frère et sœur. Le signifiant maître, devenu signifiant fantôme, ne s'articule plus à un Nom-du-père, mais à la liaison fraternelle de Nérestan avec Zaïre.

La liaison fraternelle entre en concurrence avec la liaison amoureuse, c'est elle qui provoquera la mort de Zaïre, puis celle d'Orosmane qui prend l'une pour l'autre.

Dans *Bajazet* le père mort ne suscite aucun discours, ni l'expression d'aucun sentiment : simplement, ses deux fils se livrent une lutte à mort, et l'on peut dire que Racine à ce titre répète la trame antique des *Sept contre Thèbes*, dont sa première tragédie, *La Thébaïde*, était l'adaptation. Dans *Zaïre*, le père mourant devient objet de représentation, de sorte que l'on peut dire, en transposant l'analyse freudienne, que la scène de reconnaissance de l'acte II, avec sa longue évocation de la prise de Jérusalem, fournit une performance équivalente au banquet sacramentel de *Totem et tabou*. Symboliquement, Zaïre tue Lusignan :

« ZAÏRE. – Je ne puis vous tromper ; sous les lois d'Orosmane...

Punissez votre fille... elle était musulmane.

LUSIGNAN. – Que la foudre en éclats ne tombe que sur moi !

Ah ! mon fils ! à ces mots j'eusse expiré sans toi. » (II, 3, v. 645-8)

L'aveu par Zaïre de sa foi musulmane porte à son père le coup fatal. Le complot initié ensuite avec son frère Nérestan pour se convertir tentera de réparer ce coup : pour Freud, la fraternité sur laquelle repose le lien social se développe comme réparation du parricide originel (que Zaïre a en quelque sorte perpétré malgré elle, par son état de musulmane).

La liaison fraternelle était bien au cœur de la tragédie déjà dans *Bajazet*. Mais chez Racine le fratricide constitue la visée tragique éclatante (non seulement dans *Bajazet*, mais aussi dans *Britannicus* par exemple), qui assure l'assomption du Signifiant maître. Dans *Zaïre* au contraire, la liaison fraternelle l'emporte sur cette assomption et renvoie le Nom-du-Père à la présence-absence fantomatique de la parole du discours sans parole.

¹¹Voltaire évoquera *Hamlet* à la lettre XVIII des *Lettres philosophiques* (1734). Il n'évoque pas directement le spectre, mais la scène des fossoyeurs, puis le célèbre monologue, dont il propose deux traductions.

Pour Freud, la fraternité, sur laquelle repose le lien social, se développe comme réparation du parricide originel. Dans *Zaire*, Nérestan constitue objectivement l'obstacle au mariage d'amour de Zaire de sorte que la rivalité fratricide demeure la structure de l'intrigue, mais sous une forme anesthésiée. C'est-à-dire que le mythe freudien de *Totem et tabou* ne nous donne pas la structure archétypale de ces pièces, mais que de pièce en pièce nous assistons plutôt à son élaboration progressive et à son émergence historique. Si nous conservons l'hypothèse d'une homologie de la psychanalyse et de la représentation théâtrale comme discours sans parole, on peut suggérer que l'élaboration du mythe de *Totem et tabou* marque l'aboutissement du processus autoréflexif initié par le théâtre des Lumières et lié aux bouleversements socio-économiques de la société d'alors. Ce processus a conduit à une modification fondamentale dans l'économie des signes et, de là, dans les dispositifs de représentation.

La manifestation dans *Zaire* d'un discours de conjuration du père, possédant sa propre économie, spectrale, du signifiant, modifie le dispositif d'ensemble : le discours de conjuration se présente comme incarnation d'une parole au sein du discours sans parole, de la même façon que, par la didascalie et le tableau, le silence entre dans le discours théâtral, se thématise en lui et ne se contente pas de l'interrompre¹². Le signifiant fantôme ne peut jouer le rôle du signifiant maître qui occupe la position vide de la parole, puisqu'il vient matériellement sur scène énoncer un discours, qui entre dès lors mécaniquement dans la composition d'ensemble de tous les discours, parmi eux et pas plus qu'eux. Le signifiant fantôme échoue à ne pas signifier : dès l'instant où Lusignan prend la parole¹³, il introduit des valeurs, une représentation du monde, des prescriptions concrètes qui viennent composer avec les valeurs, les représentations, les visées de ses interlocuteurs, si obéissants, soumis et aimants soient-ils.

Et Voltaire n'épargne pas Lusignan : empêtré dans une chevalerie poussiéreuse et désuète, le vieillard ne peut qu'évoquer avec nostalgie l'époque héroïque et combattante de sa jeunesse¹⁴,

¹² Cf. Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.

¹³ À comparer avec le silence du spectre d'Hamlet : le spectre enjoint à Hamlet de jurer, mais le contenu du serment demeure vide. Le spectre d'Hamlet peut à ce prix occuper la position de vacance pure qui sera à la fois la position originelle et la visée ultime du discours d'*Hamlet*, ou, autrement dit, de la polyphonie théâtrale du discours shakespearien dans *Hamlet*.

¹⁴ « Hélas ! De cette cour j'ai vu jadis la gloire. | Quand Philippe à Bovine enchaînait la victoire, | Je combattais, seigneur, avec Montmorenci, | Melun, d'Estaing, de Nesle, et ce fameux Couci. | Mais à revoir Paris je ne

qui n'est plus celle dans laquelle Nérestan, venu de France pour négocier avec Orosmane, joue un tout autre jeu politique. Certes, Lusignan renvoie, au-delà de lui, au « Roi des rois » (v. 563) : mais Voltaire colore plutôt, ponctuellement, un discours daté, vieille France, qu'il ne désigne le Dieu caché duquel procéderait toute l'organisation symbolique de la fiction.

Plus essentiellement, mais plus souterrainement aussi et pour ainsi dire malgré lui, Lusignan réunit Nérestan et Zaïre, selon un lien qui est moins de filiation (une descendance) que de fraternité (sur le modèle décrit par Freud dans *Totem et tabou*). Le signifiant fantôme conjure et par là conjoint un chrétien et une musulmane, celui qui entend revenir en France et celle qui voudrait rester à Jérusalem, deux projets de vie, deux espaces géopolitiques, et presque accessoirement deux religions. Ce qui devient la visée du discours tragique n'est certainement pas l'affirmation de la foi chrétienne, ni la possession du trône de Jérusalem, ni même l'illustration du nom et de la famille de Lusignan : tous ces éléments divisent les protagonistes, tandis que l'élément unificateur, vers quoi convergent tous les désirs, est Zaïre même, dont il s'agit d'obtenir la jouissance (la convertir ou l'épouser), et qu'aucun ne parvient à posséder tout entière.

Il n'y a aucune ambiguïté sur le cœur de Bajazet. Zaïre en revanche, entre sa filiation et son amour, est partagée. Elle échoue par là à porter le trait unaire, qui ne vise lui-même qu'un signifiant fantôme, selon un régime inédit de conjuration qui n'est pas le régime classique de signification et repose sur le dédoublement symbolique. La jouissance de Zaïre peut s'entendre comme visée du désir d'Orosmane, de Nérestan et même de Lusignan, à chaque fois évidemment dans un sens différent ; elle s'entend aussi comme la jouissance que recherche Zaïre, par quoi s'ouvre la pièce :

« Vous ne me parlez plus de ces belles contrées
Où d'un peuple poli les femmes adorées
Reçoivent cet encens que l'on doit à vos yeux ;
Compagnes d'un époux et reines en tous lieux,
Libres sans déshonneur, et sages sans contrainte,
Et ne devant jamais leurs vertus à la crainte ! » (I, 1, v. 9-15)

dois plus prétendre : | Vous voyez qu'au tombeau je suis prêt à descendre... » (II, 3, v. 557-562) Lusignan évoque ici la victoire de Bouvines, remportée par Philippe Auguste (1214), auquel ont depuis succédé Louis VIII et Saint-Louis.

Fatime, qui souhaite ramener Zaïre à la cause des chrétiens tente de la séduire par le tableau des mœurs françaises, réputées beaucoup plus favorables aux femmes que celles d'Orient : un peuple poli est un peuple qui a institué le respect des femmes, c'est-à-dire qui a posé une limite à leur jouissance ; elles sont les compagnes de leur époux, c'est-à-dire leurs égales. Les époux renoncent donc à une jouissance totale. Fatime décrit ici ce que Lacan désigne comme le « pas-toute » de la femme, par quoi il signifie que toujours, dans cette autre jouissance, quelque chose est réservé. Dans *Zaïre*, la visée du discours sans parole est la jouissance de la femme.

Alors, peut-être, se révèle ce qu'il en est, spécifiquement, de la jouissance que procure au théâtre le discours sans parole : jouissance d'un impossible Autre de l'Autre où l'acteur vise l'ultime réserve, le pas-toute de la femme.