

SPITZER

L'EFFET DE SOURDINE DANS LE STYLE CLASSIQUE : RACINE

Die KLASSISCHE DÄMPFUNG IN RACINES STIL

« Romanische Stil- und Literaturstudien », in Kölner Romanistische Arbeiten, N. G. Elwert'sche

Verlagsbuchhandlung, Marburg, 1931. Traduction d'Alain Coulon. Un astérisque indique les rectifications M.B.

Il rase la prose, mais avec des ailes.

Le lecteur moderne (surtout s'il est allemand) est presque toujours déconcerté par le style racinien; le sens des oeuvres de Racine est pour ainsi dire enfoui sous la langue, l'accès en est rendu difficile par un style souvent modéré et assourdi, d'un rationalisme posé, presque purement formel; parfois, et pour quelques instants, la langue s'élève inopinément au pur chant poétique et à l'épanchement direct de l'âme, mais vite l'éteignoir de la froide raison vient tempérer l'élan lyrique qui se dessinait timidement dans l'esprit du lecteur. C'est que le propre de Racine n'est ni la simple formule, ni le simple chant lyrique, mais l'alternance et l'imbrication de ces deux éléments. Vossler (*Jean Racine*, chap. v : « Racines Sprache und Verskunst ») a raison de dire : « se plier à l'usage et ne pas attirer l'attention, voilà l'idéal de ce style, recherche négative et à proprement parler prosaïque. La langue poétique de Racine n'a pas de marques spécifiques fortes. C'est un style sécularisé, formé à la conversation usuelle, qui parvient à sa hauteur et sa solennité essentiellement en renonçant au sensuel, au vulgaire et au pittoresque coloré. Le renoncement au bonheur des sens a marqué la langue de Racine autant que son oeuvre. Détachement suprême dans la vie du siècle, égalité d'une langue tout en retenue, en repli sur l'intériorité. Le barbare n'y trouvera que pauvreté et ennui, l'homme cultivé de la noblesse. » « À cet effort trop visible pour s'élever dans les nues (les images cornéliennes), la langue de Racine fait succéder un vol majestueux, un glissement serein, un retour en douceur vers la terre. » « L'ordre des mots, le rythme et la rime s'unissent pour mettre de l'équilibre et de l'harmonie dans la langue courante, concrète et "objective", qui est celle des personnages dramatiques de Racine. » « Du point de vue de la stylistique historique, on peut dire que Racine a trouvé ces procédés chez Corneille même, et dans une certaine mesure chez Rotrou... Il serait sans doute intéressant de rechercher en détail ces discrètes atténuations et de les illustrer par des comparaisons. »

Je me propose dans cet article d'étudier les effets d'atténuation chez Racine (et pas seulement dans l'ordre des mots, le rythme et la rime), non par rapport à ses précurseurs, comme Vossler le propose, car ce serait trop faire de Racine un satellite d'autres astres, mais comme un astre indépendant – ou un cosmos d'étoiles; « tel qu'en lui-même ». Il appartiendra à d'autres chercheurs de présenter ces effets de sourdine absolue, et leur relative vigueur par rapport aux modèles, et de les considérer historiquement.

Si j'ai associé, dans mon titre, le mot passe-partout de « classique » au terme de « sourdine », c'est parce que c'est précisément cet effet de sourdine qui crée dans le style de Racine l'impression de retenue et d'équanimité, que l'histoire littéraire attache à l'idée de classicisme : l'impression qu'un Allemand qualifie de « classique » en pensant à une oeuvre comme *Iphigénie* de Goethe. Le terme sourdine évoque la pédale du piano utilisée à cet effet; non pas celle qui soutient et renforce le ton (et que renferme la maxime: « Le français est un piano sans pédale »), mais l'autre : la langue racinienne est une langue à sourdine.

La première de ces effets de sourdine dans le style de Racine est la **dépersonnalisation* par l'article indéfini** (ou au pluriel par *des*).

Andromaque, I, 4 :

*Captive, toujours triste, importune à moi-même
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?
Quels charmes ont pour vous **des** yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?
Non, non : d'**un** ennemi respecter la misère,
Sauver **des** malheureux, rendre **un** fils à sa mère,*

*De cent peuples pour lui combattre la rigueur
Sans me faire payer son salut de mon coeur,
Malgré moi, s'il le faut, lui donner un asile,
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille.*

Dans ce passage, Andromaque tente de repousser les avances du roi Pyrrhus. Elle s'efforce de voiler son Moi : pourtant le lyrisme de la veuve d'Hector perce fugitivement dans l'opposition ternaire du premier vers (...*importune à moi-même*), mais dès le deuxième vers le nom propre (*qu'Andromaque vous aime*) vient rétablir la distance (à ce sujet, voir plus bas). Désormais, le cas individuel est ignoré, tout est dit sous le rapport du général et du fondamental : il n'est plus question d'Andromaque, mais d'*un ennemi* dont Pyrrhus doit respecter la misère, de *malheureux*, pas plus qu'il n'est question d'Astyanax, mais d'*un* fils rendu à sa mère – ou du moins, il faut que formellement rien ne signale le cas personnel; il est clair pour l'auditeur qu'Andromaque se préoccupe de son propre destin et de celui de son fils; cela ressort non seulement de la situation, mais du retour à la forme personnelle (*malgré moi*). Andromaque plaide en même temps pour elle et sur le fond – ses sentiments sont profondément enfouis en elle, nous pressentons un bouillonnement intérieur, mais seules des déclarations de principe, – l'aspect juridique de son cas pourrait-on dire, passent ses lèvres : *un* ennemi (et non une ennemie!) dont la misère mérite le respect, *un* fils qui a des droits sur sa mère – toutes expressions assourdies, sans aucun lyrisme. Mais, d'un autre côté, les sentiments réprimés s'emparent de l'expression linguistique et renforcent la dynamique de ces article *un* et *des*, en eux-mêmes généraux et dénués de passion : derrière cette modestie et cette réserve, on entend l'appel à la justice et au droit, la déclamation rhétorique. Le refoulement des sentiments accentue par réaction le dynamisme de l'expression verbale, une contre-pression s'oppose à la pression que le mot exerce sur les sentiments. Donc, l'atténuation faite d'une accumulation de forces contenues – cet exemple prouve que la langue de Racine, loin d'être « morte », est emplie d'une vie quasi souterraine, contenue. Qu'il me suffise d'illustrer encore ce procédé stylistique, caractéristique de Racine, par plusieurs passages d'*Andromaque* et des tragédies ultérieures : Oreste, se retirant modestement derrière la généralité de son cas, dit dans *Andromaque*, III, 1 :

*J'abuse, cher ami, de ton trop d'amitié;
Mais pardonne à **des** maux dont toi seul as pitié;
Excuse **un** malheureux qui perd tout ce qu'il aime,
Que tout le monde hait, et qui se hait lui-même.*

L'emploi de l'article indéfini crée une certaine distance entre le locuteur et son compagnon. On n'en trouvera que plus remarquables les passages où cette distance est sans cesse un instant abolie, puis sans cesse rétablie : les personnages (royaux pour la plupart) planent ainsi dans leur atmosphère propre, d'où ils descendent parfois jusqu'à leur partenaire, pour s'éloigner aussitôt de lui : *Andromaque*, I, 4:

*À de moindres faveurs **des** malheureux prétendent,
Seigneur, c'est un exil que **mes** pleurs vous demandent.*

Andromaque souligne d'abord fièrement les droits des malheureux en général; par le vocatif seigneur, elle s'adresse personnellement à Pyrrhus, maître de sa destinée, ce qui établit la transition vers un dialogue plus direct, dans lequel elle pourra formuler son voeu personnel (...*mes pleurs vous demandent*). Le mouvement de pendule entre l'humilité et la fierté dans le caractère d'Andromaque se reflète dans l'alternance entre la forme d'expression individuelle et non individuelle.

L'un des plus beaux exemples de cette attitude à la fois modeste et distante exprimée par *un* se trouve dans *Mithridate*, IV, 4; Monime s'adresse à Mithridate :

*Et le tombeau, seigneur, est moins triste pour moi
Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage,*

*Qui s'est acquis sur moi ce cruel avantage,
Et qui, me préparant un éternel ennui,
M'a fait rougir d'un feu qui n'était pas pour lui.*

D'un feu = de mon amour, – mais le rattachement d'une proposition relative donne la possibilité de formuler presque en passant un refus définitif, de dissimuler un coup de poignard dans une période qui s'étire pour frapper d'autant mieux : on ne peut s'imaginer grâce plus perfide, perfidie plus gracieuse.

L'article indéfini, impersonnel, sorte de sourdine pathétique, apparaît naturellement lorsque le Moi cherche à se voiler sans renoncer à ses droits :

II, 2 - Hermione:

*Le croirai-je, seigneur, qu'un reste de tendresse,
Vous fasse ici chercher **une** triste princesse?*

ou encore là où des parents ou des proches du locuteur pourraient apparaître dans un rapport fortuit, et non immuable, avec lui :

IV, 1- Andromaque :

*Voilà de mon amour l'innocent stratagème:
Voilà ce qu'un époux m'a commandé lui-même.*

« Un époux », alors qu'il s'agit d'Hector, époux d'Andromaque : c'est qu'Hector a commandé en sa qualité d'époux. Même quand on parle du personnage, il apparaît dans sa dignité fondamentale:

II, 1 – Cléone :

*Mais vous ne dites point ce que vous mande **un** père.*

Hermione :

***Mon** père avec les Grecs m'ordonne de partir.*

Bajazet, II, 1:

*Ne désespérez point **une** amante en furie,
S'il m'échappait un mot, c'est fait de votre vie,*

formulation plutôt brève pour: « Ne m'enlevez pas mon espoir, car je suis une amante devenue folle. » Derrière cette expression « furieuse », on décèle une expérience générale, une maxime : « On ne doit pas ôter l'espoir à une amante devenue folle! » Il arrive que la maxime soit donnée dans le texte même :

Athalie, IV, 1 :

*Est-ce qu'en holocauste aujourd'hui présenté.
Je dois, comme autrefois la fille de Jephté,
Du Seigneur par ma mort apaiser la colère?
Hélas, **un fils n'a rien qui ne soit à son père.***

ce qui chez Racine aurait fort bien pu donner : *Est-ce qu'en holocauste... un fils **doit apaiser*** ; ou encore:

Bajazet, II, 5 :

*Votre mort (**pardonnez aux fureurs des amants**)
Ne me paraissait pas le plus grand des tourments,*

où l'audace inouïe du propos doit être atténuée par une parenthèse renvoyant à une expérience générale de l'amour. Aussi comprend-on que le **pluriel** apparaisse au lieu du singulier, pour résorber le cas individuel dans une multitude de faits généraux :

Bajazet, II, 3 :

*Pardonnez, Acomat, je plains avec sujet
Des coeurs dont les bontés trop mal récompensées
M'avaient pris pour objet de toutes leurs pensées*

– en réalité il s'agit d'**un** coeur bien déterminé. L'expression indéterminée au pluriel, en replaçant la question dans une généralité fictive, dispense d'une prise de position individuelle. L'élégance particulière de cette tournure des + Substantif (pluriel) + Proposition relative vient du fait que dans la subordonnée le fond du propos trouve une expression particulièrement discrète, cf. ci-dessus *des maux dont toi seul as pitié*, associée à un juste sens de la situation du partenaire, sans abolition de la distance, *un malheureux qui perd tout ce qu'il aime, ou encore*

Phèdre, II, 2 - Hippolyte:

*Je révoque **des** lois dont j'ai plaint la rigueur*
[les lois édictées par Thésée].

Aricie :

*Modérez **des** bontés dont l'excès m'embarrasse*
[au lieu de vos bontés]

Le « fond » du propos devient particulièrement sensible, lorsque cet *un* accompagne des termes désignant les parties du corps : elles apparaissent comme des outils qui pourraient être remplacés par d'autres, qui n'entrent en ligne de compte qu'à cause de telle ou telle qualité pratique définie :

Athalie, IV, 5 :

*N'êtes-vous pas ici sur la montagne sainte
Où le père des Juifs sur son fils innocent
Leva sans murmurer **un** bras obéissant?*

Le bras d'Abraham fut obéissant, il aurait pu tout aussi bien être désobéissant – le bras en lui-même ne renferme rien d'important que cette obéissance. Ce n'est pas le bras d'Abraham, *son* bras (individuel), mais un bras (quelconque) doté de la fonction d'obéissance. De même :

Athalie, V, 2 :

*Voulez-vous que d'impurs assassins ...
Viennent...
... portant sur notre arche **une** main téméraire,
De votre propre sang souiller le sanctuaire ?*

Sous la rubrique de la **dépersonnalisation***, nous placerons encore les expressions impersonnelles comme :

Andromaque, I, 4:

*Eh quoi! votre courroux n' a-t-il pas eu son cours?
Peut-on haïr sans cesse? et punit-**on** toujours?*

Dans cet exemple, le locuteur s'appuie sur une sorte d'usage moral, auquel il désire voir son partenaire se conformer (**on** ne peut pas toujours haïr, par conséquent *toi* non plus tu ne dois pas haïr toujours). Mais souvent aussi « on » remplace une tierce personne déterminée :

Phèdre, III, 5 :

*Quel est l'étrange accueil qu'**on** fait à votre père,
Mon fils?*

Il s'agit en fait de Phèdre; Thésée voit l'essentiel, à savoir qu'un mauvais accueil lui est réservé chez lui; peu importe provisoirement par qui. De même Phèdre, voyant OEnone revenir trop vite de sa mission auprès d'Hippolyte, s'écrie :

Phèdre, III, 2

*...Mais déjà tu reviens sur tes pas,
OEnone! **On** me déteste, **on** ne t'écoute pas!*

Une certaine pudeur, une superstition (ne pas conjurer le destin par des mots !), la conscience d'être soumise à une destinée inéluctable (précisément ne pas être entendue) empêchent Phèdre de prononcer la phrase brutale qu'elle pense : *Hippolyte me déteste, Hippolyte ne t'écoute pas*. Lorsque Pyrrhus s'adresse à Andromaque:

Andromaque, III, 7

*...Madame, demeurez.
On peut vous rendre encor ce fils que vous pleurez.
Oui, **je** sens à regret ...*

on sent que, pour capter l'intérêt de la mère inquiète, il ne lui fait entrevoir d'abord que la restitution du fils, sans insister sur sa propre part de responsabilité (*on peut vous rendre*), et qu'ensuite seulement il se dévoile, révélant qu'il s'agit de son amour. Il y a ici convergence entre l'art racinien de l'atténuation et la nécessaire réserve du personnage, amant repoussé.

La sourdine atténuant* l'expression directe du sentiment se retrouve dans ce que j'appellerai **la mise à distance par le démonstratif***. Montrer est en soi le réflexe de tout locuteur pour attirer l'attention de son partenaire sur un objet ou sur une situation. Racine, lui, a su faire de la *deixis* sensorielle une indication mentale, introduire un certain éloignement entre ce qui désigne* et ce qui est désigné*. Dans un ce racinien, nous voyons moins un doigt désignant un objet rapproché qu'un geste vague vers le lointain. D'où cela vient-il? De ce que Racine fait désigner par ses personnages des objets déjà présents – ce qui est une façon de les éloigner. Quiconque dit « ce fils » au lieu de « votre fils » supprime la chaleur humaine du possessif qui réunit en quelque sorte en **un** corps la mère et le fils; le fils devient une personne isolée, séparée de la mère :

Andromaque, III, 7 :

*...je viendrai vous prendre
Pour vous mener au temple où **ce** fils doit m'attendre;
Et là vous me verrez, soumis ou furieux,
Vous couronner, madame, ou le perdre à vos yeux.*

Pyrrhus ne décide pas encore de son attitude à l'égard d'Astyanax : cet enfant ne lui sera quelque chose que si Andromaque se soumet à Pyrrhus, provisoirement il n'est que « ce fils », qu'on peut parfaitement exécuter brutalement. Toute la dureté dont est capable l'amant barbare se résume dans la froide neutralité de ce démonstratif à caractère officiel.

Une confidente est plus encline à voir « objectivement » qu'une héroïne. L'absence de passion est souvent chez Racine la douteuse prérogative des serviteurs :

Phèdre, II, 1 :

*Je sais de ses [Hippolyte] froideurs tout ce que l'on récite;
Mais j'ai vu près de vous **ce** superbe Hippolyte.*

— cela est presque dit avec des guillemets ironiques « cet Hippolyte qu'on dit si fier » , seule la sceptique Ismène peut parler ainsi.

Rien d'étonnant que dans le récit du sacrifice d'Isaac, déjà cité, on nous montre Abraham qui

Athalie, IV, 5 :

*Leva sans murmurer un bras obéissant
Et mit sur un bûcher **ce** fruit de sa vieillesse...
Et lui [à Dieu] sacrifiant, avec **ce** fils aimé,
Tout l'espoir de sa race, en lui seul renfermé.*

Du fils, on ne nous montre pour ainsi dire que le lien de descendance. L'intimité, l'attachement naturel entre père et fils, sont abolis par la mise à distance* du démonstratif : cet Isaac est presque plus fruit de la vieillesse d'Abraham que *fils aimé*! Le démonstratif transcende les personnages et les événements. Il nous place* au niveau surhumain de l'histoire* que rapporte un Racine* historiographe :

Athalie, I, 1:

[Faut-il vous rappeler]
...Près de **ce** champ Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux **cette** reine foulée... ?

II, 2:

Nous regardions tous deux **cette** reine cruelle.

Athalie est devenue un objet sur lequel se porte le regard, l'objet d'une représentation* historique, éloigné de nous. Dans la bouche d'un souverain ou d'un diplomate, le démonstratif rend plus tranchante l'insensibilité du grand seigneur, traitant peuples et hommes comme des moyens, des objets politiques :

Bajazet, 1, 2 - Acomat :

*D'ailleurs un bruit confus, par mes soins confirmé,
Fait croire heureusement à **ce** peuple alarmé
Qu'Amurat le [Bajazet] dédaigne ...
Surtout qu'il [Bajazet] se déclare et se montre lui-même
Et fasse voir **ce** front digne du diadème.*

Le possessif dénoterait une certaine participation (*notre peuple, son front*), – le démonstratif se cantonne dans une neutralité froide et circonspecte. Lorsque quelqu'un parle de soi* (de son corps, par exemple) par démonstratifs, il devient étranger à soi-même* en signe de pudeur sincère*, ou de froide détermination*.

Bajazet, III, 1 :

*Mais, hélas! il [Bajazet] peut bien penser avec justice
Que si j'ai pu lui faire un si grand sacrifice,
Ce coeur, qui de ses jours prend un funeste soin,
L'aime trop pour vouloir en être le témoin.*

Phèdre, IV, 2 :

... si tu ne veux qu'un châtement soudain
T'ajoute aux scélérats qu'a punis **cette** main.

Ici encore, comme pour l'article indéfini, le démonstratif a un caractère* de protestation, d'adjuration, de rhétorique pathétique : « ce coeur qui a tant enduré », « la main qui a tant châtié » : Racine réussit à exprimer d'un être à la fois la distance et le mouvement interne*.

C'est encore le même effet que produisent les périphrases *en ces lieux* pour *ici*, *ce jour* pour *aujourd'hui*. Ces périphrases ne sont pas seulement moins usuelles et conventionnelles que la langue quotidienne; elles renferment une certaine idée de distance; le personnage apparaît pour ainsi dire étranger au lieu et au temps indiqués : *ces lieux* (avec le pluriel d'estompement des contours) n'est pas le lieu de séjour évident et perceptible par les sens des personnages de Racine, *ces lieux* est à rattacher à l' «

unité de lieu» (qu'on ferait mieux d'appeler: l'inexistence du lieu) dans le théâtre racinien : le palais que montre peut-être le décor n'est pas du tout le séjour véritable des personnages; cela revient à supprimer l'enracinement dans un terrain, voire un terroir. On trouve assez rarement *ici* (*Andromaque*, III, 4 : *Je ne viens point **ici**, par de jalouses larmes...*), beaucoup plus fréquentes sont les tournures du type :

II,2 :

*Vous savez qu'**en ces lieux** mon devoir m'a conduite.*

III, 7 :

*Je croyais apporter plus de haine **en ces lieux***
(*ces lieux* est pour ainsi dire devenu le séjour de la haine, avec *ici* cette nuance serait impossible).

V,3 :

*Qui t'amène **en des lieux** où l'on fuit ta présence?*
(raccord direct de la relative possible seulement avec lieux).

Bajazet, I,I:

*Et depuis quand, seigneur, entre-t-on **dans ces lieux***
Dont l'accès était même interdit à nos yeux?
(Le sérail, inaccessible et mystérieux!)

Phèdre, III, 5 :

*Que vois-je? quelle horreur **dans ces lieux** répandue*
Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue?
(Cf. l'exemple *Andromaque*, III, 7.)

IV, 2 :

Prends garde que jamais l'astre qui nous éclaire
*Ne te voie **en ces lieux** mettre un pied téméraire.*
(un pied... dématérialise la phrase autant que ces lieux, expression non sensorielle).

Il est intéressant que Racine ait senti le besoin de remplacer, dans *Phèdre*, *en ces lieux* par l'expression « marine » *sur ces bords*, qui évoque peut-être encore l'espace infini, l'étendue de la mer, sans dessiner de contours précis :

I, 1 :

*Depuis que sur ces **bords** les Dieux ont envoyé*
La fille de Minos et de Pasiphaé.

I, 3 :

Ariane, ma soeur! de quel amour blessée
*Vous mourûtes aux **bords** où vous fûtes laissée!*

I, 5 :

*Roi de ces **bords** heureux, Trézène est son partage.*

II, 1 :

*Quel charme l'attirait sur ces **bords** redoutés.*

II, 5 :

*Aux **bords** que j'habitais je n'ai pu vous souffrir.*

Peut-être l'idée vient-elle du latin *ripa*, qu'on trouve dans ce vers de Virgile : *Evaditque celer ripam irremeabilis undae*, repris en français dans le vers :

Et repasser les **bords** qu'on passe sans retour

(Mesnard, éd. des *Grands Écrivains*, III, p. 330). Une autre fois, la formule ces lieux équivaut à un véritable acte de création :

Phèdre, I, 1 :

Hé, depuis quand, Seigneur, craignez-vous la **présence**
De ces paisibles lieux, si chers à votre enfance

Les contemporains ont critiqué cette tournure : « Avez-vous jamais ouï dire que les lieux aient une présence? » Chez Virgile nous trouvons *devenere locos laetos*, « séjours des bienheureux ». Plus rare est la périphrase *ce jour* :

Andromaque, IV, 5 :

...jusqu'à ce jour

IV, 3

...ce jour, il épouse Andromaque...

Bajazet, II, 1 :

...et je puis, dès ce jour,
Accomplir le dessein qu'a formé mon amour.

II, 5

...dès cette journée

Jour(née) ne pouvait pas rendre une extension égale à celle de *en ces lieux*, d'où sa moindre fréquence.

Après le démonstratif de distance, nous nous arrêtons **sur le si et le tant d'affirmation forte**. Un *si* (= « comme il est de fait, comme tu peux constater ») est une façon de prendre l'interlocuteur à témoin : aussi devrait-on en conclure à un effet particulièrement « chaud ». Or c'est l'effet contraire qui semble en ressortir chez Racine : le *si* marque un refroidissement, un affaiblissement, provenant visiblement de l'usage fréquent de cette expression dans les formules (cf. par exemple des débuts de lettre comme *je vous remercie de votre si charmante lettre*, ce qui signifiait à l'origine « Je ne saurais dire combien elle est charmante, elle a dépassé mon attente », etc.). Un vers comme *Phèdre*, III, 4 :

*Et ne profanez point des transports **si** charmants*

semble presque avoir la « température sentimentale » tiède de tels débuts de lettres. L'expression serait presque plus passionnée sans le *si* qui, en faisant appel à des témoins et à un jugement étranger, fait trop de part à l'entendement.

Cf. aussi *Andromaque*, II, 1 :

Le forçant de rompre un noeud **si** solennel,
Aux yeux de tous les Grecs rendons-le criminel.

II, 6 :

[Ah] que, finissant là sa haine et nos misères,
Il ne séparât point des dépouilles **si** chères.

Bajazet, I, 3 :

Peut-être en ce moment Amurat en furie
S'approche pour trancher une **si** belle vie.

Phèdre, II, 5

Que dis-je? cet aveu que je viens de te faire,
Cet aveu **si** honteux, le crois-tu volontaire?

Dans *Britannicus*, VI, 4 : *Seigneur, j'ai tout prévu pour une mort **si juste***, le *si*, comme l'article indéfini, n'est dans la bouche de Narcisse que la référence hypocrite à une nécessité objective, la justification du meurtre médité par le personnage : « une mort si juste (que celle-ci) ».

Peut-être la répétition du *si*, jointe à la « douceur » du même *si*, renforce-t-elle l'effet affaibli dans *Bajazet*, II, 1 :

[Crois-tu que]
*D'une **si** douce erreur **si** longtemps possédée*
Je puisse désormais souffrir une autre idée

— on sent l'inlassable obstination dans une erreur chère au cœur du personnage.

Tant est moins grammaticalisé (à la différence de l'italien *tanto* dans *tante grazie!*, de l'espagnol *tan* dans *i cosa tan rara !*), et, par suite, renferme plus de chaleur de sentiment :

Andromaque, I, 1 :
Astyanax, d'Hector jeune et malheureux fils,
*Reste de **tant** de rois sous Troie ensevelis.*

Bajazet, I, 1 :
Quoi! Roxane, seigneur, qu'Amurat a choisie
*Entre **tant** de beautés dont l'Europe et l'Asie*
Dépeuplent leurs États et remplissent sa cour?

III, 5 :
*L'auriez-vous cru, Madame, et qu'un **si** prompt retour*
*Fût à **tant** de fureur succéder **tant** d'amour?*

La grandeur du revirement se manifeste dans la triple *deixis*, qui prend la partenaire (Madame) à témoin - mais précisément, dans ce rapprochement entre le savoir du partenaire et du protagoniste, avec référence à l'histoire, c'est-à-dire description, mention objective, il n'y a pas d'expression lyrique du Moi : c'est une mise en sourdine* classique. Nous retrouvons là des réminiscences de l'antiquité, comme Virgile, *Énéide*, I, 9 sq. (les reproches de Junon) :

... **tot** *volvere casus*
... **tot** *adire labores*
... **tantaene** *animis caelestibus irae?*
(Exemple communiqué par P. Friedländer.)

Racine refrène le chant lyrique du Moi : il aime mettre dans la bouche de ses personnages un **il (elle) objectif**, en alternance avec le **moi**, ses personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne. Cela est évidemment commode pour la présentation des personnages au public; lorsque Eliacin, proclamé roi, inaugure son nom officiel en l'utilisant lui-même, il établit la continuité entre Eliacin et Joas :

Athalie, IV, 4 :
Josabeth
De votre nom, Joas, je puis donc vous nommer.
Joas
Joas *ne cessera jamais de vous aimer.*

De même Oreste (*Andromaque*, I, 1), après avoir ouvert la pièce par ces mots :

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle...

nous révèle l'identité des deux personnages en scène :

*Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes vœux si funeste,
Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'**Oreste**?*

Mais c'est plus que cela. C'est aussi une référence à la légende par laquelle Oreste est connu. Prononcer ce nom, c'est renvoyer à des faits extérieurs à la pièce, comme le font les *si*, qui présupposent la familiarité du lecteur avec la situation (*ami si fidèle* [entendez comme Pylade], *un rivage à mes vœux si funeste* [comme celui-ci]). En parlant de lui-même, Oreste évoque l'Oreste légendaire, il se voit pour ainsi dire lui-même en personnage de théâtre : il, acquiert ainsi une souveraine majesté, une dignité sur laquelle il peut s'appuyer. Il peut même faire usage des épithètes constantes que le poète épique accole à ses personnages :

I, 1 :

*Je te vis à regret, en cet état funeste,
Prêt à suivre partout **le déplorable Oreste**.*

Ce n'est pas par hasard qu'Oreste, poursuivi et se sachant poursuivi par le Destin, se voit lui-même dans l'optique du destin, que sa conscience de lui-même est à ce point troublée qu'il se sent plus « Oreste » que « Moi » :

II, 2 :

*... et le destin d'**Oreste**
Est de venir sans cesse adorer vos attraits
Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais
...
Mais, de grâce, est-ce à moi que ce discours s'adresse?
Ouvrez vos yeux : songez qu'**Oreste** est devant vous,
Oreste, si longtemps l'objet de leur courroux!*

IV, 3 :

*Ah, Madame! est-il vrai qu'une fois
Oreste en vous cherchant obéisse à vos lois!*

Chez Oreste, cela pourrait s'expliquer par la démence contre laquelle il se débat. Mais en fait tous les personnages de Racine changent la tunique de Nessus du Moi pour la toge, plus digne, de leur nom propre officiel. Nous avons déjà vu :

*Captive, toujours triste, importune à **moi-même**,
Pouvez-vous souhaiter qu'**Andromaque** vous aime?*

Andromaque, c'est tout le personnage de la veuve d'Hector, condensé dans le nom propre, c'est la personnalité d'Andromaque ramassée en une unité, déterminant chaque décision isolée. Quand on s'appelle Andromaque, noblesse oblige : Andromaque se place au niveau du fait général. Elle ne peut que passagèrement et accessoirement être elle-même, l'instant d'après il lui faut se ressaisir, retrouver la grandeur, la maîtrise classique. Le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage - mais cet impératif moral a quelque chose de didactique, de réflexif, d'atténuant; il tue le lyrisme. Andromaque se voit comme l'image d'elle-même; cf. III, 8 (c'est Andromaque qui parle)

*Peins-toi dans ces horreurs **Andromaque** éperdue.*

Mais Andromaque n'est pas la seule assujettie à sa dignité, sa rivale Hermione l'est autant :

IV, 3 :

*Ne vous suffit-il pas que **ma gloire** offensée
Demande une victime à moi seule adressée;
Qu'**Hermione** est le prix d'un tyran opprimé
Que **je** hais.*

V, 1 :

*Eh quoi! c'est donc **moi** qui l'ordonne?
Sa mort sera l'effet de l'amour d'**Hermione**.*

Cet effacement du Moi objectif produit un effet particulièrement fort lorsque le locuteur se situe en contraste avec d'autres personnages et se nomme comme les autres par son nom propre qui est objectif et froid:

II, 1 - Hermione:

*... quel que soit Pyrrhus,
Hermione est sensible, Oreste a des vertus.*

II, 5 - Pyrrhus :

*Elle est veuve d'Hector, et je suis fils d'Achille,
Trop de haine sépare Andromaque et **Pyrrhus***

- la situation est vue avec le regard du narrateur épique; autre exemple :

Phèdre II, 5 - Phèdre:

***La veuve de Thésée** ose aimer Hippolyte !!*

Racine s'entend d'ailleurs à lever plus ou moins l'incognito majestueux du nom propre; c'est Phèdre qui parle (II, 5) :

*Un fil [comme celui d'Ariane] n'eût point assez rassuré **votre amante** :
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher.
Et **Phèdre** au labyrinthe avec vous descendue
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.*

Phèdre s'est perdue, mais ne veut pas encore s'avouer perdue : chancelant intérieurement entre l'amour-propre et l'abandon à sa passion, elle passe de votre amante à moi-même, plus précis, pour aboutir à la surprenante évocation de Phèdre au labyrinthe (jusqu'ici nous ne connaissions qu'Ariane au labyrinthe !). Mais c'est un son tout différent que rend le nom propre dans la bouche d'Hippolyte, comme s'il se plaçait lui-même en dehors du monde civilisé; il est et demeure le barbare et « rebelle » Hippolyte :

I, 2 :

*Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite :
Tout vous livre à l'envi **le rebelle Hippolyte**...
Songez que je vous parle une langue étrangère.
Et ne rejetez pas des vœux mal exprimés,
QU'**Hippolyte** sans vous n'aurait jamais formés.*

Et c'est l'amour-propre du diplomate accompli qu'on perçoit dans les propos du grand vizir Acomat :

Baj., IV, 7:

*Bajazet vit encor : pourquoi nous étonner?
Acomat de plus loin **a su** le ramener.*

Plus rarement, les personnages de Racine se voient adresser la parole par leur nom propre (au lieu de vous), ce qui est encore un moyen de créer une distance : il y a presque de la moquerie dans les paroles d'Hermione à Oreste :

Andr., IV, 3 :

*J'ai voulu vous donner les moyens de me plaire,
Rendre **Oreste** content; mais enfin je vois bien
Qu'il veut toujours se plaindre, et ne mériter rien.
Partez...*

plus de respect dans celles d'Abner à Joad :

Ath., I, 1 :

*Pensez-vous être saint et juste impunément?
Dès longtemps elle hait cette fermeté rare
Qui rehausse en **Joad** l'éclat de la tiare,*

et une objectivité totale dans la description de l'état d'âme d'Hermione (Andr., I, 1); Pylade s'adresse à Oreste :

*Toujours prête à partir et demeurant toujours,
Quelquefois elle appelle **Oreste** à son secours.*

Le dialogue proprement dit s'interrompt; Pylade semble pafler d'un Oreste absent. Je mentionnerai enfin le *montrer*, qui indique un « spectacle » dans le spectacle, qui expose la situation dans son importance historique - comme le rideau s'ouvrant devant Habsbourg agenouillé dans la pièce de Grillparzer Ottokar - et qui, chose étrange, n'est pas relevé par Marty-Laveaux à l'article *montrer*:

Montrer aux nations *Mithridate détruit.*

Les nations regardent! Mithridate déclare à Monime qu'il veut, même contre son gré :

III, 5 :

*... **vous présenter**, Madame, avec ma foi,
Tout l'âge et le malheur que je traîne avec moi.*

— Rudler écrit à juste titre, p. 135 : « Présenter semble un peu plus majestueux, un peu plus emphatique, un peu plus concret aussi [qu'offrir] »; je dirais pour ma part que ce mot est imposé par la dignité du souverain.

Un autre facteur de dépersonnalisation du discours est le **pluriel de majesté** : alors que dans le nom propre on perçoit l'obligation catégorique liée à un nom historique ou légendaire, ce pluriel retranche le locuteur derrière une charge exercée pour une collectivité. La plupart du temps, c'est ce pluriel qu'on trouvera dans les décisions, les méditations, les exhortations à soi-même; Racine fait glisser ses personnages du Moi de la personne privée au Nous du « gouvernement », dans un perpétuel va-et-vient : le Moi délibérant se « désintègre » pour ainsi dire en une multitude de personnes, mais peut à tout moment se reformer, se « ressaisir ».

Andr., II, 1 :

*Tu veux que je le fuie? Eh bien! rien ne m'arrête:
Allons, **n'envions** plus son indigne conquête ...
Fuyons... Mais si l'ingrat rentrait dans son devoir...
S'il venait à mes pieds me demander sa grâce:
Si sous mes lois, Amour, tu pouvais l'engager;*

*S'il voulait ... Mais l'ingrat ne veut que m'outrager.
Demeurons toutefois pour troubler leur fortune;
Prenons quelque plaisir à leur être **importune**;
Ou le forçant de rompre un noeud si solennel,
Aux yeux de tous les Grecs **rendons**-le criminel.
J'ai déjà sur le fils attiré la colère;
Je veux qu'on vienne encor lui demander la mère.
Rendons-lui les tourments qu'elle me fait souffrir.*

Tantôt le Moi se découvre, menaçant et dominateur (*je veux qu'...*), tantôt il se retranche derrière un Nous délibératif, tantôt enfin, derrière le masque officiel, une minuscule lucarne grammaticale laisse entrevoir furtivement le Moi (**Prenons** quelque plaisir à leur être **importune**). De même:

Baj., IV, 4:

*Sur tout ce que **j'ai** vu **fermons** plutôt les yeux;
Laissons de leur amour la recherche importune:
Poussons à bout l'ingrat, et **tentons** la fortune :
Voyons si, par **mes** soins sur le trône élevé,
Il osera trahir l'amour qui l'a sauvé,
Et si, de **mes** bienfaits lâchement libérale,
Sa main en osera couronner **ma** rivale.
Je saurai bien toujours retrouver le moment
De punir, s'il le faut, la rivale et l'amant:
Dans **ma** juste fureur observant le perfide,
Je saurai le surprendre avec son Atalide ...
Voilà, n'en **doutons** point, le parti qu'il faut prendre.
Je veux tout ignorer.*

On remarque que le possessif de la 1^{re} personne du pluriel est absent : *Andr., III, 7* : Non, ne **révoquons** point l'arrêt de **mon** courroux (alors que les exemples latins montrent le mélange inverse : Catulle : *multa satis lusi* : *non est dea nescia nostri* [Wackernagel, p. 100]) - peut-être un notre aurait-il trop effacé le caractère fictif du pluriel et aurait-il suggéré un véritable pluriel? Brunot (*Hist. d. l. l. fr.*, p. 378) montre que ce pluriel de majesté est purement littéraire, qu'il ne repose pas sur l'usage quotidien et qu'il est loué par les théoriciens (la nuance « délibérative » du pluriel apparaît nettement lorsque le passage du singulier au pluriel est illustré par une phrase comme Ne **délibérons** plus, **allons** droit à la mort ; La tristesse **m'**appelle à ce dernier effort).

Très souvent, Racine dessine derrière ses rois ou ses grands seigneurs **le pays sur lequel il règne**, mais seulement en tant que puissance incarnée dans le roi; on pourrait parler d'un **pays de majesté**: le pays est à la fois élévation et objectivation de la personne, comme le pluriel de majesté; ce n'est pas pour rien que Mesnard (éd. *Gr. Ecr.*, III, p. XXXIV) cite Bérénice :

*Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon coeur vous avait adorée.*

« **lieux charmants** n'est pas un trait moins exquis que l'Orient désert. »

Andr., I, 2 : Pyrrhus achève une tirade assez longue par ce vers formant pointe :

***L'Épire** sauvera ce que **Troie** a sauvé,*

c'est-à-dire « moi, Pyrrhus, je sauverai ce que les Troyens ont sauvé de Troie »; le roi s'identifie à son pays (cf. chez Shakespeare La France = « Le roi de France »).

III, 5 - Céphise :

*Un regard [d'Andromaque] confondrait Hermione et **la Grèce**.*

Du fait même de l'unité de lieu, peut-on dire, le spectateur se représentera facilement des espaces immenses. Notre imagination nous suggère de vastes étendues, non seulement lorsque Antiochus dit : *Dans l'Orient désert quel devint mon ennui*, mais aussi lorsqu'un pays (ou toute autre entité géographique) devient témoin d'une action :

Andr., II, 2 :

*Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes;
Que l'**Épire** jamais n'ait **vu** couler mes larmes?*

Ath., II, 5 :

*Le **Jourdain** ne **voit** plus l'Arabe vagabond,
Ni l'altier Philistin, par d'éternels ravages,
Comme au temps de vos rois désoler ses rivages.*

Fubini, dans *La Cultura*, 4, 67, a bien vu ce procédé racinien : évoquer, par un nom de pays, l'infinité de l'espace entourant un personnage :

« **Le Pont** vous reconnaît dès longtemps pour sa reine.

« Tout le vers du premier au dernier mot : *Le Pont* et *reine*, figure l'accession en terre d'Orient d'une reine exquise. Quant à Phèdre, elle ne dit pas : *J'ai revu Hippolyte à Athènes*, mais :

***Athènes** me montra mon superbe ennemi.*

« L'image du jeune homme séduisant se détache pour elle et pour le lecteur sur le fond lumineux de la cité immortelle. »

Et même, Racine n'a pas peur de placer l'Univers en arrière-plan de ses personnages :

Bér. I, 4 :

*Avec **tout l'univers** j'honorais vos vertus.*

« L'Univers est spectateur! » Ou encore, le vers final de *Mithridate*, qui appelle le monde entier à la vengeance :

*Ah! Madame, unissons nos douleurs,
Et par **tout l'univers** cherchons-lui des vengeurs.*

Le passage de l'individuel à l'universel ne peut s'exprimer mieux que par la **personnification des abstraits**, mis à la place des personnages : Racine fait pour ainsi dire agir non ses personnages, mais des forces abstraites qui meuvent et innervent les personnages. Ce procédé, que les Allemands connaissent par les vers « Zu Aachen in seiner Kaiserpracht sass König Rudolfs heil'ge Macht », se retrouve dans toutes les pages de Racine; par exemple :

Andr., I,1 – [Hermione]

*Semble de son amant dédaigner **l'inconstance**
Et croit que, trop heureux de fléchir sa **rigueur**,
Il la viendra presser de reprendre son coeur.*

L'expression s'écarte des données immédiates (qui seraient « Hermione dédaigne son amant inconstant », « heureux de LA fléchir ») et renferme une sorte de justification

générale : H. dédaigne l'inconstant parce qu'il faut dédaigner l'inconstance, etc. Il s'agit d'une attitude à l'égard non plus d'un homme, mais d'une qualité humaine.

III, 6 :

Ah ! seigneur! vous entendiez assez

Des soupirs qui **craignent** de **se voir** repoussés.

Pardonnez à **l'éclat** d'une illustre **fortune**

Ce reste de **fierté** qui **craint** d'être importune.

Même dans cette scène où elle rassemble toute sa maîtrise de soi pour être conciliante avec Pyrrhus, Andromaque ne lui permet en quelque sorte aucun pas vers elle : la volonté de Pyrrhus ne peut que venir se briser sur les murs des abstraits personnifiés (*éclat, fortune, fierté*) : ce n'est pas Andromaque qui craint d'être importune, mais seulement *sa fierté*, ce n'est pas elle qui demande pardon, mais *l'éclat de sa destinée*. Et même ses comportements humains, les soupirs (noter qu'elle ne dit pas « mes soupirs », cf. plus haut) sont mis au rang des abstraits, puis personnifiés par *craignent de se voir repoussés*. De même, dans les vers ci-dessous, Phèdre n'est pas dépeinte comme une femme en proie à la souffrance; il y a en elle différentes passions qui agissent pour elles (de même qu'Onone, la nourrice, même lorsqu'elle agit seule, n'est qu'une incarnation des caprices de Phèdre) :

I, 2

Un désordre éternel règne dans son esprit,

Son chagrin inquiet l'arrache de son lit:

Elle veut voir le jour : et **sa douleur profonde**

M'ordonne toutefois d'écarter tout le monde.

Ailleurs, une puissance indéterminée est expressément désignée comme cause d'une action (*Andr.*, II, 2) :

Madame, il [Pyrrhus] me renvoie : et quelque autre puissance

Lui fait du fils d'Hector embrasser la défense.

donc, ce n'est pas « il défend le fils d'Hector », mais « une puissance (obscur) lui fait prendre la défense ».

On aboutit à tout un cérémonial de périphrases où les personnages se diluent dans l'abstraction :

Andr., I, 3 :

Où, **mes vœux** ont trop loin poussé leur violence

Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence:

III, 6

Sa grâce à **vos désirs** pouvait être accordée:

Mais vous ne l'avez pas seulement demandée.

(Le premier vers aurait aussi bien pu avoir vous que le second.)

Baj., I, 1 :

Il se souvient toujours que **son** [du sultan] **inimitié**

Voulut de ce grand corps [les Janissaires] retrancher la moitié.

I, 1 :

Quoi! tu crois, cher Osmin, que ma gloire passée

Flatte encore **leur valeurs** [des Janissaires] et vit dans leur pensée?

Phèdre, II, 2 :

*Je crois que **votre haine**, épargnant ses vertus,
Écoute sans regret ces noms qui lui sont dus.*

Ath., I, 1 :

*Cependant je rends grâce au **zèle officieux**
Qui sur tous mes périls vous fait ouvrir les yeux.*

III, 5 :

*Josabeth livrerait même sa propre vie
S'il fallait que sa [d'Éliacin] vie à **sa** [de Josabeth] **sincérité**
Coûtât le moindre mot contre la vérité.*

Les modèles antiques ne manquent pas : un *divum inclementia* de Virgile est devenu chez Racine (Iphig.) pour fléchir l'inclémence des Dieux, cf. Mesnard (éd. *Gr. Écr.*, III, p. 60). Cicéron dit : *suffragiis offendeatur saepe eorum voluntas* (Nägelsbach, p. 138). On trouve des périphrases encore plus « volumineuses » dans la latinité « d'argent », ainsi *ubertas laelei roris* au lieu du « lait maternel » (Stolz-Schmalz, p. 668).

On sait que les titres modernes comme *Votre Majesté*, *Excellence*, *Éminence*, se sont formés sur le même modèle que ci-dessus leur valeur : un abstrait (laudatif) prend la place de la personnalité concrète; mais nous y retrouvons aussi la personnification, comme dans les tournures abstraites de Racine : ces formules ne sont plus tout à fait abstraites, elles s'acheminent vers la désignation d'une personne. Nous avons ici encore affaire à une de ces formes intermédiaires entre l'appellation personnelle et officielle, qui ne sont pas encore figées dans le brillant inanimé d'une formule, mais qui harnachent l'âme des personnages d'un caparaçon d'inapprochabilité abstraite.

Même un lieu ou un jour peut apparaître comme l'auteur d'une action, sans qu'il soit possible de supposer vraiment une action de ces simples témoins: ce n'est pas « la faute » du jour, du lieu, s'il se passe telle ou telle chose, mais cela se passe un jour déterminé, en un lieu déterminé. Dans l'antiquité, qui connaissait des divinités de lieux et des divinités pour les jours et les heures, la personnification des indications de lieux et des repères temporels correspondait à une idée vivante; à l'époque de Racine, on ne peut y voir qu'une abstraction, presque une formule, tout au plus le pâle reflet d'un destin impénétrable au simple mortel :

Andr., I, 1 :

*Qui l'eût dit, qu'**un rivage** à mes vœux si funeste
Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste?*

Ath., I, 1 :

***Le jour** qui de leurs rois vit éteindre la race
Éteignit tout le feu de leur antique audace.*

(Cf. plus haut les passages où l'Épire, le Jourdain sont témoins des actions.)

Racine va souvent jusqu'à la personnification des forces du destin, mais en général, quand il fait du destin l'auteur de l'action, il le fait sans appuyer : la personnification ne va pas jusqu'à la formalisation complète.

Mithr., III, 5 :

*Jusqu'ici **la fortune et la victoire mêmes**
Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.*

Le *mêmes* indique le caractère mythique de ces puissances (Rudler, p. 138 : « *Mêmes* : en personne: prenaient soin de. Emploi tout latin [*ipsae*] »). Cf. [un naufrage] *Que Rome et quarante ans ont à peine achevé.*

Nous avons déjà vu avec soupirs, désirs, etc., quelques-uns de **ces pluriels qui estompent les contours** (cf. MartyLaveaux, p. LXXXV sq.), empêchant une détermination trop nette de l'attitude des personnages. On connaît bien les pluriels typiques de Racine comme amours, fureurs, flammes, cf. par exemple :

Baj., I, 4 :

*N'allez point par vos **pleurs** déclarer vos **amours***

Phèdre, IV, 3 :

*Je connais mes **fureurs**, je les rappelle toutes,*

mais même d'autres états d'âme peuvent s'exprimer par un pluriel indéfini :

Andr., II, 1 :

[L'ingrate]

*Apprend donc tour à tour à souffrir des **mépris***

II, 1

... Dissipez ces indignes alarmes!

II, 1

*Dans **ses retardements** si Pyrrhus persévère*

(au lieu de simplement *son retard*, qui ne pourrait pas être mis au pluriel vague comme l'abstrait retardement).

II, 2 :

***Les refus** de Pyrrhus m'ont assez dégagé.*

III, 8 :

***Tous nos ressentiments** lui seraient asservis.*

Ath., I, 1 :

(Je tremble qu'Athalie]

*N'achève enfin sur vous **ses vengeances** funestes*

*Et d'un respect forcé ne dépouille **les restes**.*

Lors de l'emploi d'une métaphore ou d'une tournure imagée, le pluriel constitue un affaiblissement du contenu concret : le pluriel vague estompe le contour perceptible de l'image; le XVIIIe siècle a critiqué le pluriel dans :

*Il n'a plus aspiré qu'à s'ouvrir **des chemins***

Pour éviter l'affront de tomber dans leurs mains.

(« un seul chemin tout ouvert suffisait pour éviter l'affront »; G. Truc, *Jean Racine*, p. 285) - mais un chemin serait pris au sens propre : on verrait un chemin devant soi, alors qu'il s'agit de « chemin » = « moyen ». De même *soin* serait un souci trop précis, alors que le pluriel *soins* est particulièrement étendu et indéfinissable: (*Ath.*) « *Déjà, trompant **ses soins**, j'ai su vous rassembler* » (ses soins = « elle ») à côté du sing. (*Phèdre*, II, 5 : « *Aurais-je perdu tout **le soin** de ma gloire?* »). On connaît le passage de *Britannicus* :

[La fameuse Locuste]

*A redoublé pour moi **ses soins** officieux*

où « ses soins » signifie la confection d'un poison (Brunot, *Hist. d. l. l. fr.*, IV, 621). Truc dit à juste titre (p. 125) : « Les soins officieux disent tout sans rien préciser et laissent dans une manière d'ombre la noire besogne. » On voit un obscur grouillement de complices derrière Narcisse debout sur la scène; le petit nombre de personnages du

théâtre racinien est compensé par les personnages que l'on DEVINE dans la pénombre.

De même, charmes au pluriel fait moins concret que le singulier « les charmes » - le plus souvent d'une femme - nous font rêver, alors que « son charme » produit l'effet d'une définition. Racine a même employé ce mot dans Bajazet à propos d'un homme (Marty-Laveaux, p. XII) - il n'aurait pas pu le faire si le pluriel ne voilait légèrement l'idée du corps.

Par l'emploi du pluriel pour l'expression des états d'âme, le personnage se réduit en outre complètement à ces états d'âme: un N'allez pas par vos pleurs déclarer vos amours ne montre plus du personnage que les larmes de l'amour: le pluriel augmente en quelque sorte le domaine des larmes, - UN trait s'étend au détriment de l'ensemble du personnage, qui « n'est plus que larmes ».

L'estompement des contours peut souligner une attitude modeste,

Esther:

De mes faibles attraits le Roi parut frappé.

(On notera aussi la modestie de parut.)

D'un autre côté l'extension, la diffusion de la personnalité ne font qu'accroître la distance que le personnage met entre les autres hommes et lui. Le héros racinien peut se perdre dans les innombrables recoins du palais de son âme, aucun censeur, même psychologiquement averti, n'aura l'audace de prétendre: Nourri dans le sérail, j'en connais les détours. Rudler a senti que dans le vers D'ailleurs mille desseins partagent mes esprits, aussi bien mille que esprits sont là « pour grandir Mithridate » - j'ajouterais que cela convient bien à ce politique retors, insaisissable, oriental.

Aux pluriels d'estompement des contours, il faudrait ajouter les MOTS qui remplissent la même fonction. On citera ici des cas comme *sein* ou *flanc* au lieu de *ventre*, cf. Brunot, *Hist. d. l. l. fr.*, IV, 303 (il convient d'ajouter, avec Mesnard, *Gr. Écr.*, III, 75, que élevé dans son sein est un latinisme : *gremio ac sinu matris educabatur*). Dans ces expressions, il ne faut pas voir simplement le « mot noble ». Certes il est de bon ton de ne pas être trop précis; mais en plus, le vague et le flou conviennent parfaitement à une poésie axée sur l'âme et l'idée. Même des mots comme *lien*, *hymen*, *courroux* (au lieu de relation, mariage, colère) ne sont pas seulement « plus nobles », « moins réalistes », mais aussi plus vagues que leurs équivalents normaux. Lit (dans le vers fameux : *Mit Claude dans mon lit, et Rome à mes genoux*) est considéré par Brunot (op. cit.), sans doute en écho des propos de V. Hugo dans la Préface de *Cromwell* (« ce Claude si brutalement mis dans le lit. d'Agrippine »), comme une audace réaliste de Racine; j'y vois au contraire une expression plus vague, plus majestueuse pour « mariage » (comme les Romains disaient *thalamus* ou *torus*) : « le lit du Roi », cette expression d'origine juridique, n'est pas ce meuble bourgeois caché dans l'alcôve, mais - surtout au siècle des Louis - un objet mystique, transfiguré, au même titre que le trône; d'où souvent aussi chez Racine la réunion de lit avec trône (Marty-Laveaux, à la rubrique lit, p. ex. *Baj.* : *À son trône, à son lit daigna m'associer*): Je ne crois pas non plus que toutes les fameuses « périphrases » raciniennes « voilent de leur noblesse l'expression exacte des objets », comme le pense Brunot : *dans le simple appareil/D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil* ne signifie pas « exactement » en chemise - ne serait-ce que parce que la Romaine ne porte pas une chemise comme les femmes d'aujourd'hui; de même que le costume des personnages romains ne s'ajustait pas au corps comme aujourd'hui, n'était pas aussi découpé en parties distinctes, de même les mots se drapent légèrement, vaguement, sur leur contenu : *le simple appareil...* est plus qu'une chemise, c'est la toilette de nuit - le mot propre ne pourrait (qu'on me passe l'image) que lacérer l'érotisme délicat de l'expression racinienne comme un rustaud en rut le ferait d'un voile.

L'insaisissable, l'ineffable trouvent leur expression tout ensemble claire et vague dans le neutre **ce que** qui abolit les limites, quantitatif par nature, et demeurant pourtant imprécis dans l'indication quantitative (cf. pour le latin l'exemple de Sénèque déjà cité, *Médée*, 567 : *incipit Quidquid potest Medea, quidquid non potest*) :

Andr., I, 2 :

*L'Épire sauvera **ce que** Troie a sauvé.*

(Il s'agit en fait d'Astyanax.)

I, 1 :

*Il peut, seigneur, il peut, dans ce désordre extrême,
Épouser **ce qu'**il hait et perdre **ce qu'**il aime.*

(Il s'agit des deux femmes auxquelles est liée l'âme de Pyrrhus.) Les hommes deviennent ainsi des biens abstraits, idéaux. Cette absence de délimitation a un effet encore plus grand lorsqu'il s'agit du psychique, de l'irrationnel :

Andr., III, 4 :

*Vous pouvez sur Pyrrhus **ce que** j'ai pu sur lui.*

La non-intervention dans une âme étrangère, le maintien de la distance ne sauraient trouver de plus beau moyen pour isoler les personnages de Racine dans leur nimbe de noblesse et de froideur. Un euphémisme, une ambiguïté voilent le contenu menaçant et insinuant du vers de Narcisse (*Brit.*, IV, 4) :

Mais peut-être il [Brit.] fera ce que vous [Néron] n'osez faire.

Le même rôle d'estompement des contours, par absence de délimitation, revient au relatif où, placé après des abstraits pour lesquels on ne saurait concevoir un où strictement local; parmi ces abstraits je compte évidemment **coeur**, qui n'est jamais pris ni comme muscle ni même comme la figure rouge des jeux de cartes :

Andr., III, 4 :

Je ne viens point ici ...

Vous envier un coeur qui se rend à vos charmes.

Par une main cruelle, hélas! j'ai vu percer

***Le seul** où mes regards prétendaient s'adresser.*

Certes, *percer le coeur* est pris au sens objectif, mais déjà à moitié formalisé. La suite le montre : on ne peut pas y voir le coeur-muscle. Une vision concrète du coeur nous est interdite par l'expression *s'adresser*, qui n'est pas directement locale - et par ce où sans contours, qui suggère une sphère abstraite du coeur.

La mansuétude se lit dans les yeux du roi Assuérus. Racine, dans *Esther*, l'exprime ainsi : « avec des yeux où régnait la douceur »; on voit une mer égale et calme, sur laquelle « règne » le climat paisible de la clémence. Le roi donne lui-même une preuve de cette clémence royale :

... avec des yeux où régnait la douceur:

« Soyez reine », dit-il, et dès ce moment même

De sa main sur mon front posa le diadème.

Le où n'est donc pas encore entièrement formalisé, puisque régner ne l'est pas encore. Voici d'autres cas-limites :

II, 2 :

... pour avancer cette mort où je cours,

ce n'est pas « la mort à laquelle je cours » : la mort apparaît comme un sombre domaine sans limites.

Phèdre, IV, 6 :

[Tous ceux qui poussent les princes]

... au penchant où leur coeur est enclin,

là encore, *penchant* est pris au sens propre de pente, et *enclin* renforce l'image d'une surface inclinée; d'un autre côté *enclin* est abstrait, et il nous faut prendre *où* comme un abstrait sans contours. Et maintenant de purs abstraits :

Andr., I, 1 :

... cette mélancolie
Où j'ai vu si longtemps votre âme ensevelie.

IV, 1 :

Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée.

Phèdre, III, 2 :

Ô toi qui vois la honte où je suis descendue..

Ath., I. 2 :

Joas les touchera par sa noble pudeur
Où semble de son rang reluire la splendeur.

Ce *où* non délimité se trouve assez souvent derrière des pluriels indéfinis d'abstraites:

Andr., I, 1

Parmi les déplaisirs où son âme se noie,
Il s'élève en la mienne une secrète joie.

II, 2 :

Pourquoi donc les chagrins où son âme est plongée?

Parmi les moyens linguistiques qui confèrent aux personnages de Racine leur maintien et leur majesté, tout en atténuant* leurs propos directs, on relève encore les **verbes phraséologiques**, qui expriment les actions indirectement, leur donnent un support psychologique; l'action est ramenée à ses motifs : une volonté, un droit, un pouvoir, une opinion. Dans l'action, ce qui compte pour Racine n'est pas l'« acte », le « drame », mais le psychique seul. On sent un refus de l'action sur le monde, un repli sur l'intériorité. On pourrait dès lors concevoir qu'une telle place faite à l'âme dans l'expression favorise l'épanchement lyrique. C'est le contraire qui se produit, parce que les verbes *savoir*, *vouloir*, *oser*, *daigner* sont trop marqués de rationalisme : l'attitude des personnages raciniens est dictée par un jugement, un choix. Ce qui est magnifié, c'est leur discernement, leur responsabilité, la souveraineté de leurs résolutions, et non pas la vie de leur âme. Un reste de Corneille dans la langue de Racine! Le plus clair de tous ces verbes est le majestueux *daigner*, à l'origine « tenir pour digne » (cf. lat. : *cui se dignetur iungere Dido*, Virgile) :

Andr., IV, 2 :

Et votre bouche encor, muette à tant d'ennui,
N'a pas **daigné** s'ouvrir pour se plaindre de lui!

On notera qu'une partie du corps, la bouche, ne « daigne » pas faire une action : comme cette bouche est mentalisée, et qu'il y a peu de place pour l'âme dans cette action! Le protagoniste est cuirassé de majesté. Dans *Iphigénie* (II, 1) le latin *cui non risere parentes* devient :

Je reçus et je vois le jour que je respire,
Sans que père ni mère ait **daigné** me sourire.

(Le destin d'Ériphile est ainsi présenté comme une faute de ses parents.)

Ath., I, 2 - Joas:

*Et [Éliacin] se croit quelque enfant rejeté par sa mère,
À qui j'ai par pitié **daigné** servir de père.*

Le grand prêtre se représente les pensées présumées d'Éliacin : mais lui-même est tellement hautain qu'il ne peut prêter à Éliacin d'autre pensée que celle de sa propre condescendance, pour avoir « daigné » le prendre pour enfant - *daigner* est d'ailleurs devenu, dans la mentalité démocratique moderne, une sorte de mot-charge dans la bouche des monarques. Mesnard, p. XL, voit un « costume » de l'époque dans le passage où Iphigénie implore son père avant le sacrifice: **Daignez** *m'ouvrir vos bras pour la dernière fois.* -

Vouloir en revanche n'a rien de condescendant, mais souligne souvent le « bon plaisir » du monarque:

Andr., IV, 2 :

*Vous qui sans désespoir ne pouviez endurer
Que Pyrrhus d'un regard la **voulût** honorer ...*

VI, 5:

*Par mes ambassadeurs mon coeur vous fut promis ;
Loin de les révoquer, je **voulus** y souscrire.*

Baj., I, 1 - Osmin :

*Car on dit qu'elle seule [Roxane] a fixé son [du Sultan Amurat] amour,
Et même il a **voulu** que l'heureuse Roxane,
Avant qu'elle eût un fils, prît le nom de sultane.*

Acomat:

*Il a **fait** plus pour elle, Osmin ; il a **voulu**
Qu'elle eût dans son absence un pouvoir absolu.*

Dans une situation brutalement physique et violente, vouloir apporte une note mentale :

Andr., V, 3:

*Je l'ai vu dans leurs mains quelque temps se débattre,
Tout sanglant à leurs coups **vouloir** se dérober ;
Mais enfin à l'autel il est allé tomber.*

Le « vouloir » a été « vu » : tout cela est mental. Phèdre « veut » avoir la fin qu'elle s'est elle-même fixée comme châtement de sa passion, fin subie en toute conscience (V, 7) :

*J'ai **voulu**, devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.*

Prétendre ajoute une nuance juridique : ce n'est pas le vouloir qui part du coeur, mais un vouloir rationnellement motivé :

Ath., II, 7:

*À ma table, partout à mes côtés assis,
Je **prétends** vous traiter comme mon propre fils.*

Andr., III, 4 :

*...j'ai vu percer
Le seul [coeur] où mes regards **prétendaient** s'adresser.*

Tout héros conforme au modèle traditionnel « se vante ». Or dans le milieu chrétien de Racine, où se vanter serait un manquement à l'humilité devant Dieu, se *vanter* + infinitif ne peut plus être autre chose qu'une clause, une formule; aussi cette audace, cette hybris antichrétienne doit-elle être nommée et fustigée comme telle par l'addition d'un oser :

Phèdre, I, 3 :

*Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi dont ma mère **osait se vanter** d'être fille, ...
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.*

Oser, c'est la volonté ignorant les barrières, cette volonté permise aux grands de ce monde. La tragédie de Phèdre, c'est que ses désirs sont « osés », qu'elle ressent elle-même la dangereuse audace de sa volonté dans sa situation de souveraine :

Phèdre, III,1 :

*Mes fureurs au dehors ont **osé** se répandre.*

Elle sent que sa folie a échappé à son contrôle, a « agi » en quelque sorte pour son propre compte; il lui manque seulement le courage d'agir elle-même; aussi est-ce la nourrice, cette « révélation » incarnée des désirs secrets de Phèdre, qui agit pour elle ou lui insuffle le courage d'agir. Ce n'est pas par hasard que le plan diabolique inspiré à Phèdre par la nourrice est à la fois mis en lumière et rationnellement assourdi par un oser que souligne encore le rythme :

III, 3 :

*Pourquoi donc lui céder une victoire entière :
Vous le craignez : **osez** l'accuser la première
Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui.*

Et Phèdre atterrée répète : « Moi, que **j'ose** opprimer et noircir l'innocence? » Je reconnais qu'ici ce verbe n'est plus purement phraséologique; il tire sa pleine valeur poétique de la situation: l'audace de l'idée constitue la charnière de la tragédie; et pourtant, un verbe atténué par un auxiliaire modal a toujours quelque chose d'indirect, d'assourdi, que n'aurait pas l'exhortation directe : accusez-le la première! on sent que chez Racine toute action se réfère à la table des valeurs morales, et ne peut se déployer directement et librement.

L'élargissement par savoir rend un son d'hyperrationalisme, presque d'intrigue :

Andr., IV, 3 :

*Je ne m'en cache point : l'ingrat **m'avait su** plaire.*

IV, 3 :

*Là [au temple] de mon ennemi je **saurai** m'approcher;
Je percerai le coeur que je n'ai pu toucher.*

Baj., I, 1 :

*Mais j'ai plus dignement employé ce loisir :
J'ai **su** lui préparer des craintes et des veilles.*

I, 2 :

*Pour moi, **j'ai su** déjà par **mes brigues secrètes**
Gagner de notre loi les sacrés interprètes.*

I, 3

*J'abandonne l'ingrat, et le laisse rentrer
Dans l'état malheureux d'où je l'ai **su** tirer.*

(Cf. la même idée exprimée sans élargissement II, 1 : « Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir ».)

Mais ce verbe ne se trouve pas seulement dans la bouche d'intrigants comme Acomat, « nourri dans le sérail » (*Baj.*, I, 2) ou de personnages dont leur passion même affine la perspicacité et l'instinct, comme Hermione (*Andr.*, IV, 3) : on le trouve aussi chez Roxane égarée par l'amour (I, 3); il y a dans savoir une volonté de se faire valoir, une insistance sur la réussite de celui qui parle, qui excluent du texte tout lyrisme. Aussi savoir peut-il se parer d'ironie, exprimer un doute sarcastique sur le succès d'une entreprise :

Andr., III, 8 :

*Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue,
Voilà par quels **exploits** il **sut** se couronner.*

Pouvoir et ses synonymes transposent l'action dans la sphère de la potentialité; l'action ainsi transcrite n'est plus à proprement parler réelle, mais simplement possible, envisagée, moins immédiate :

Phèdre, IV, 1 :

*Puis-je vous demander quel funeste nuage,
Seigneur, a **pu** troubler votre auguste visage ... ?*

Baj., II, 1 :

*Oui, je tiens tout de vous: et j'**avais lieu de croire**
Que c'était pour vous-même une assez grande gloire.*

Mithr., IV, 4 :

*Je n'ai point oublié quelle reconnaissance,
Seigneur, m'a **dû** ranger sous votre obéissance.*

Par *devoir*, Monime souligne face à Mithridate non seulement sa soumission reconnaissante, mais encore la nécessité de cette soumission reconnaissante – son sentiment ne lui appartient pas, il est recherché, indépendant d'elle. Cette tournure est aussi froide que polie (et c'est bien ce que veut Monime, qui cherche à repousser Mithridate !).

Enfin, *aller* + verbe rend plus essentielle, moins banale, l'action contenue dans le verbe: dans le passage d'Andromaque déjà cité :

*Je l'ai vu dans leurs mains quelques temps se débattre,
Tout sanglant à leurs coups vouloir se dérober,
Mais enfin à l'autel il est **allé** tomber.*

Il est tombé aurait représenté le simple déroulement de l'action, tandis que il est allé tomber confère à l'action quelque chose de plus marquant, de plus impressionnant, de moins immédiat; on n'entend pour ainsi dire pas la chute d'un corps; cette chute est bien plus la suite logique d'un processus prévisible (« il voulait d'abord se dérober, mais à la fin il lui a bien fallu tomber ») : voile adoucissant jeté sur une image trop forte.

Andr., IV, 5 :

*Vous veniez de mon front observer la pâleur,
Pour **aller** dans ses bras rire de ma douleur.*

Sans ce verbe *aller*, l'infamie du procédé dénoncé par ces vers serait juste exposée, non critiquée; *aller* ajoute une prise de position du locuteur, qui s'enfonce dans les abîmes d'une âme hostile - *aller* est en soi un verbe qui exprime un déplacement perceptible; Racine le réduit à un mouvement mental, sans s'interdire de jouer sur

l'intervalle qui sépare ces deux sens. Dans le cas que voici, l'*aller* phraséologique redevient un mouvement concret du corps - dans l'égaré de la passion :

Andr., IV, 5 :

*Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux;
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée;
Va profaner des dieux la majesté sacrée ...
Porte au pied des autels ce coeur qui m'abandonne,
Va, cours; mais crains encor d'y trouver Hermione.*

Va jurer, va profaner sont des encouragements ironiques à jurer et profaner, mais ici *va*, amplifié en *cours*, garde le sens de « va-t'en », « ôte-toi de ma vue » (esquissé déjà, sur un ton seulement plus aristocratique, par « sauve-toi de ces lieux »); l'héroïne exige ici une action immédiate, voulue par le paroxysme de la passion. Cf. la transposition inverse, du verbe de mouvement au plan de l'audace spirituelle (*Andr.*, II, 5) :

Pyrrhus:

*Retournons-y. Je veux la braver à sa vue ...
Allons.*

Phoenix:

Allez, seigneur, vous jeter à ses pieds:
Allez, en lui jurant que votre âme l'adore,
À de nouveaux mépris l'encourager encore.

Le *allons* sans arrière-pensée du personnage est attrapé au bond par le confident ironique, qui y met un persiflage sarcastique. En rétablissant ainsi à l'occasion, dans le flot de la passion, le sens original d'un mot, Racine a empêché la formule de se figer en clause de style.

On rattachera à ce qui précède la périphrase avec *voir* : au lieu de *j'ai (il a) fait*, Racine dit souvent *tu m'as (il m'a) vu faire*; le locuteur ne donne pas l'événement ou l'action (de lui ou d'un autre) comme quelque chose de personnel, mais vu ou reflété par un Toi; expression intégrant certes le partenaire dans le discours, et donc très appropriée au dialogue, expression sociale et, à l'occasion (par le recours au témoignage du partenaire) rhétorique, sentant le prétoire; mais aussi; expression destinée à refréner le personnel, la chaleur inhérente au vécu.

Andr., I, 1 - Oreste à Pylade:

*Tu **vis** naître ma flamme et mes premiers soupirs ...
Tu **vis** mon désespoir, et tu m'as vu depuis
Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.*

La répétition de *voir* à elle seule révèle l'importance que le personnage donne à cette « citation de témoin ». Ce *voir* n'est pas entièrement une vue sensorielle, mais un « vécu », ou mieux, à mi-chemin entre « voir » et « vivre » ; cf. par exemple les récits à la forme personnelle :

III, 6 :

J'ai vu mon père mort, et nos murs embrasés;
J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
Et mon époux sanglant traîné sur la poussière,
Son fils seul avec moi, réservé pour les fers.

Phèdre, V, 6 :

J'ai vu, seigneur, **j'ai vu** votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.

(On peut encore penser au spectacle d'Hector ou d'Hippolyte traînés sanglants dans la poussière, mais déjà le double j'ai vu renferme quelque chose comme « voilà ce que mes yeux ont dû voir », « voilà ce que j'ai enduré ».) Cf. *Phèdre*, V, 6 :

... l'intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé.

Mais ailleurs voir n'a plus qu'une valeur de formule, mettant tout au plus en relief le caractère exceptionnel du contenu (à peu près comme *aller*) :

Andr., I, 1 :
Mais je **l'ai vue** enfin me confier ses larmes.

Ce *voir*, plus tout à fait sensoriel et pas encore entièrement mental, est tout à fait dans l'esprit de l'art racinien, assourdi, ni grossièrement matériel ni complètement élevé au-dessus des sens. Encore quelques exemples :

Andr., III, 7 :
Et là vous me verrez, soumis ou furieux,
Vous couronner, Madame, ou le perdre à vos yeux.

Baj., I, 1 :
Vous les [les janissaires] verrez, soumis, rapporter dans Byzance
L'exemple d'une aveugle et basse obéissance.

Le *voir* = « être le vivant spectateur » renferme quelque chose de passif, presque de stoïque : l'homme contemple en quelque sorte son propre destin (cf. Schiller: « Il voit à loisir, admiratif, ses ouvrages sombrer »); rien d'étonnant que voir remplace souvent des constructions passives :

Phèdre, III, 1 :
Il a pour tout le sexe une haine fatale.
Je ne me verrai point préférer de rivale.
(= « Aucune rivale ne me sera préférée ».)

Andr., III, 6 :
... Ah! seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs qui craignaient de se voir repoussés.

De se voir repoussés = être repoussés, se voir, employé pour des soupirs, produit une personnification des soupirs (cf. ci-dessus p. 43, et Marty-Laveaux p. xv) et le passif est ainsi dépouillé de son caractère inanimé. La vision elle-même devient un procès passif, mais non inanimé, dans ces vers :

Ath., II, 5 :
Mais de ce souvenir mon âme possédée
A deux fois en dormant revu la même idée;
Deux fois mes tristes yeux se sont vu retracer
Ce même enfant toujours tout prêt à me percer.

On peut dire aussi que voir est le mot par excellence dans une oeuvre conçue pour le *θεατρον*, c'est-à-dire qu'on doit contempler; c'est aussi pourquoi Racine a si souvent insisté sur le caractère de spectacle inhérent à ses pièces: Montrer aux nations Mithridate détruit, etc.

Il est souvent difficile de dire si c'est l'effet personnifiant ou l'effet de formule qui domine :

Andr., I, 1 :

*Hermione elle-même a vu plus de cent fois
Cet amant irrité revenir sous ses lois.*

Hermione est sujet grammatical, alors que, spirituellement parlant, elle est l'objet du retour de son amant; et encore :

I, 1 :

*Mais dis-moi de quel oeil Hermione peut voir
Son hymen différé, ses charmes sans pouvoir.*

Souvent voir sert à introduire le jugement de témoins plus ou moins nombreux, mais absents de la scène :

I, 2 :

*... la Grèce avec douleur
Vous voit du sang troyen relever le malheur.*

II, 2 :

[Pensez-vous]
Que l'Épire jamais n'ait vu couler mes larmes!

Ou alors le « spectacle » est clairement dépeint:

III, 4:

*N'est-ce pas à vos yeux un spectacle assez doux
Que la venue d'Hector pleurant à vos genoux?*

Je trouve un entendre parallèle à ce voir dans *Phèdre*, IV, 4 :

*Respectez votre sang, j'ose vous en prier :
Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier ;*

La phrase biblique *Vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra* (cf. *Des Hons*, p. 180) a subi une transposition dans la sphère personnelle du locuteur. Peut-être le voir pléonastique est-il une imitation du *videri* des clausules cicéroniennes? (p. ex. *restat ut de imperatore deligendo dicendum esse videatur*, Stolz-Schmalz, p. 673; Laurand, *Études sur Cicéron*, II, 191).

On peut rattacher ici **l'expression périphrastique du verbe**, p. ex. *porter ses pas* = « aller », répondant au latin *vestigia (gressus) ferre* (Mesnard, *op. cit.*, p. XXXVII) : l'action d'aller devient une marche majestueuse; plus elle est digne, moins elle est spontanée; qu'on se rapporte à l'expression (qui existe en allemand comme en français) *guider ses pas* : comme s'il leur fallait obéir à un ordre du cerveau; c'est le même registre de pensée. Au XVIIIe siècle, Moncrif (cité par Boulenger-Thérive, *Les soirées du grammair-club*, p. 165) a déjà proposé comme exemple d'expression classiciste à ne pas imiter: « Cet exemple de cruauté **alla porter la terreur** dans tous les esprits » pour « cette cruauté terrifia tous les esprits »; on voit bien par là que les périphrases en *aller* et le refus du verbe transitif direct dénotent le même refus de l'action brutale, de l'intervention active, au profit de l'idée, localement imprécise.

Les verbes modaux qui accompagnent le verbe de l'action proprement dite renferment une sorte d'appréciation; l'action réduite à un *devoir, vouloir, oser, prétendre*, est, dans l'instant même où elle est mentionnée, rangée dans une échelle psychologique, jugée. Par ce moyen, la « température » lyrique est maintenue basse. Le même effet « refroidissant », atténuant, se dégage **des adjectifs et des d'appréciation**, qui introduisent eux aussi un jugement sur les faits, selon une morale universelle, et qui par là isolent la langue des personnages de leurs impulsions premières : les personnages du théâtre renvoient au-delà d'eux-mêmes à une échelle de valeurs :

Phèdre, I, 1 :

*Déjà, pour satisfaire à votre **juste** crainte,
J'ai couru les deux mers ...*

Certes, par *juste*, le personnage indique qu'il comprend parfaitement les sentiments de son partenaire; et pourtant *juste*, avec sa valeur générale, étouffe la force lyrique de *crainte*. La considération morale met en péril l'effet esthétique ou plutôt l'effet esthétique reçoit une composante morale. Plus fort encore est ce renvoi au-delà du personnage par *juste*, lorsque le personnage dramatique emploie ce mot à propos de lui-même :

I, 3 - Phèdre :

*J'ai conçu pour mon crime une **juste** terreur.*

La terreur est pour ainsi dire endiguée, détournée sur la voie morale : elle est désamorcée, dépouillée de sa force dramatique élémentaire.

II, 5 - Phèdre à Hippolyte :

*Je tremble que sur lui [le fils de Ph.] votre **juste** colère
Ne poursuive bientôt une odieuse mère.*

De même Baj., IV, 4:

*Dans ma **juste** fureur observant le perfide,
Je saurai le surprendre avec son Atalide.*

Le même effet, le même sens s'expriment aussi dans un *avec sujet*, II, 3 :

*... je plains **avec sujet**
Des coeurs dont les bontés trop mal récompensées
M'avaient pris pour objet de toutes leurs pensées.
La colère est adoucie, délyrisée par la reconnaissance de sa légitimité.*

Phèdre, II, 5 :

*C'est moi, prince, c'est moi dont l'**utile** secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.*

Cette expression, « utile secours », n'est pas de la part de Phèdre une manifestation d'amour-propre; elle donne seulement à ses propos cette stabilité morale qui contrebalance la confiance trop personnelle, trop passionnée. Par un effet analogue, l'adjectif « heureuse », associé à l'audace, vient neutraliser l'hybris géniale que ce mot renferme en lui-même :

Andr., I, 2 :

*Et vous avez montré, par une **heureuse** audace,
Que le fils seul d'Achille a pu remplir sa place.*

Phèdre, III, 5 :

*Assez dans les forêts mon **oisive** jeunesse
Sur de **vils** ennemis a montré son adresse.
Ne pourrai-je, enfuyant un **indigne** repos,
D'un sang plus glorieux teindre mes javelots?*

Certes, Hippolyte condamne du point de vue moral la vie qu'il a jusqu'alors menée; mais en plus, l'abondance des épithètes d'appréciation morale équilibre son discours: sa condamnation de lui-même est si forte qu'il semble être au-dessus de lui-même, ou que par sa bouche c'est l'auteur qui parle.

IV, 2 :

*D'un mensonge si noir **justement** irrité
Je devrais faire ici parler la vérité.*

Qu'on retire l'adverbe objectivant (et aussi, d'ailleurs, le *si* et le *un!*), et le vers apparaît plus « ressenti » : *De ce noir mensonge irrité...* L'adverbe a naturellement la même fonction auprès du verbe que l'adjectif auprès du nom, cf. Baj., 1, 2 : [un bruit] « *fait croire heureusement à ce peuple alarmé ...* ».

Lorsque dans les vers *Ath.*, III, 3 :

*Du Dieu que j'ai quitté l'**importune** mémoire
Jette encore en mon âme un reste de terreur,
Et c'est ce qui redouble et nourrit ma fureur.*

Mathan explique sa fureur par une crainte réprimée (nous dirions aujourd'hui refoulée), cette caractérisation naïve de Mathan par lui-même est en fait l'opinion de l'auteur sur Mathan; aussi le mot importune est-il une notation objective. Racine nous suggère que si Mathan est hostile au Dieu des Juifs, c'est seulement parce que le souvenir de son reniement lui est « importun », c'est-à-dire indésirable.

Même le mot triste renferme chez Racine une appréciation : *Mithr.*, III, 5 : « *C'est faire à vos beautés un triste sacrifice.* » Rudler cite (op. cit., p. 136) la définition de l'Académie : « *Triste.* Se dit aussi pour dire petit, léger, médiocre, peu considérable. »

On trouve chez Racine des épithètes homériques, qui élèvent esthétiquement le ton de toute la pièce, et qui sont plus épiques que dramatiques - le *déplorable Oreste* d'*Andromaque* a déjà été retraduit en latin par Anatole France, *tristis Orestes*, cf. Des Hons p. 242 ; - ils créent un ordre stable antérieur et supérieur aux personnages (et non issu d'eux), un ordre en vertu duquel certains objets, certains êtres se voient associés à des épithètes bien précises. Il existe dans ce monde une relation indissoluble entre le guide et son amabilité : « *Je me laissai conduire à cet **aimable guide*** » - ce monde idéal ne connaît pas de guides autres qu'aimables.

On connaît bien le passage *Ath.*, II, 5 :

*... des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux*

souvent cité, et encore par Brunot, *Hist. d. l. l. f.*, IV, 303, pour prouver que Racine n'osait pas employer le mot chien SEUL sans l' « adoucir » par l'épithète (mais ne produit-elle pas plutôt un renforcement ?). Mais en III, 5 :

*Les chiens, à qui son bras a livré Jézabel,
Déjà sont à ta porte ...*

(cf. Marty-Laveaux, p. IX), on a bien *chiens* employé seul. Il faut donc bien admettre que dévorants a une fonction précise: replacer chiens dans un ordre donné, relier les objets et les êtres à un niveau supérieur. Un exemple analogue, II, 5 :

*Moi-même ...
Je l'ai pris [le songe] pour l'effet d'une **sombre vapeur**.*

— il est vrai que vapeur seul, ce mot à la mode, désignant un état corporel (cf. Boileau, *Lutrin*, IX, 40), n'aurait pas été possible. Et même pour la corde du bourreau, Roxane ne trouve pas d'autre expression, dans *Bajazet*, que

*... ces **nœuds infortunés**
Par qui de ses pareils les jours sont terminés*

(*infortunés*, appliqué à un objet, rend à tout le moins cet objet **plus vivant**; on ne devrait peut-être pas considérer les périphrases d'objets concrets employées par Racine sous le seul angle de l'artifice précieux; Lytton Strachey a d'ailleurs, dans *Books and Characters*, p.20, très bien montré que cette périphrase s'insère parfaitement, dans la perspective du drame, dans le discours vindicatif de Roxane). Le mot *avantage*, appartenant à la sphère soit morale, soit commerçante, est clairement assigné à la première par l'épithète noble :

Mithr., III, 5 :

*Et mon front, dépouillé d'un si **noble** avantage ...*

Cf. *Baj.*, I, 1:

*Il [Baj.] vint chercher la guerre au sortir de l'enfance,
Et même en fit sans moi la **noble** expérience.*

II, 1

*Et par le noeud **sacré** d'un **heureux** hyménée,
Justifiez la foi que je vous ai donnée.*

Ce sont là évidemment des épithètes de remplissage, mais qui élèvent en même temps le ton de ce discours pathétique. Ils teintent tous les phénomènes de blanc ou de noir, soulignent la valeur positive ou négative, même lorsque le contexte ne laisse aucun doute sur le jugement porté :

Ath., I, 1 :

*Mathan, de nos autels **infâmes** déserteur
Et de toute vertu **zélé** persécuteur.*

Phèdre, I, 3 :

*Je reconnus Vénus et ses feux **redoutables**,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables!*

Baj., V, 12 :

*Moi seule j'ai tissé le lien **malheureux**
Dont tu viens d'éprouver les **détestables** noeuds.*

Les métaphores contenues dans les substantifs sont complètement dépouillées de leur effet concret, par les adjectifs d'appréciation morale, *feux redoutables*, *détestables noeuds*. Même lorsque les adjectifs ont eux-mêmes une tonalité poétique (comme plus haut *funeste*, *redoutable*) l'appréciation morale refroidit la passion qui s'exprime: même un mot comme extrême produit un effet différent de son énoncé littéral. Le fait d'utiliser des qualificatifs excessifs, « extrêmes » prouve que l'on est assez calme pour se référer à une échelle des valeurs : *extrême* n'est pas du vocabulaire des émotions élémentaires, mais celui du calme, et il répand le calme. Il est caractéristique que Racine associe volontiers *extrême* à désordre, parce que justement il compose ses pièces sur la base d'une situation sereine, d'un *ordre*, et qu'il bannit le désordre en le nommant :

Andr., I, 1 :

*Il peut, seigneur, il peut, dans ce **désordre extrême**,
Épouser ce qu'il hait, et perdre ce qu'il aime.*

(On retrouve dans *Baj.*, II, 3, dans ce *désordre extrême*.) Et avec *funeste* :

Ath., I, 2 :

[Je] venais vous conter ce *désordre **funeste***.

Peut-être *extrême* et *funeste* servent-ils aussi à ennoblir poétiquement le mot banal de *désordre*. Très souvent, *extrême* accompagne un substantif exprimant un mouvement de l'âme, exorcisant par la parole toutes les « *extremidades* » de la passion (comme on dit en espagnol) : *extrême* devient alors une formule pathétique.

Andr., III, 1 :

Modérez donc, seigneur, cette fureur extrême

Baj., II, 3 :

Seigneur, qu'ai-je entendu? quelle *surprise extrême*

Le péril apparaît moins périlleux lorsqu'il est qualifié d' « *extrême* »

Phèdre, V, 1 :

Quoi! vous pouvez vous taire en ce péril extrême?

« *Extrême* » signifiant un excès, n'ous ne nous étonnerons pas de voir chez Racine un excès ramené à la juste mesure par un *trop* :

Baj., 1, 4 – Roxane :

Ne put voir sans amour ce héros trop aimable.

Certes, le sens est : « ce héros *trop* aimable [pour qu'elle ne l'aimât point] », mais ce *trop* a quelque chose de modérateur, de convenable, qui réduit l'héroïsme au profit de l' « *aimable* ». Cette politesse, ce souci des convenances sont encore plus nets dans *trop* lorsque ce mot n'est que la formule destinée à remplacer un *très* ou un *beaucoup* :

III, 2 :

*Et soudain à leurs yeux je me suis dérobé,
Trop heureux d'avoir pû, par un récit fidèle,
De leur paix, en passant, vous conter la nouvelle.*

- politesse et affabilité de messenger. De même, insistance de forme sur la grandeur du zèle dans IV, 4 :

*Et c'est moi qui, du sien [amour] ministre trop fidèle,
Semble depuis six mois ne veiller que pour elle.*

IV, 7 :

*Tu vois combien son coeur [de Roxane], prêt à le [Baj.] protéger,
A retenu mon bras trop prompt à la venger.*

À vrai dire ce *trop*, que nous connaissons par des formules de politesse courantes comme vous êtes *trop* aimable aurait peut-être dû prendre place dans le chapitre sur les formules avec *si* et *tant*. Dans un cas comme (*Baj.*, IV, 5) :

*Tandis qu'à mes périls Atalide sensible,
Et trop digne du sang qui lui donna le jour,
Veut me sacrifier jusques à son amour,*

on pourrait parfaitement remplacer *trop* par *si*, car en fait un descendant ne peut jamais se montrer « *trop* » digne de ses pères. Cet adverbe de mesure produit une sorte de froideur.

Mais là encore Racine s'entend à redonner de la profondeur à des tournures formelles; dans les exemples que voici

Baj., IV, 5 :

*Lui montrer à la fois, et l'ordre de son frère,
Et de sa trahison ce gage **trop** sincère [une lettre].*

Ath., IV, 3 :

*... pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de **trop** justes alarmes.*

Phèdre, III, 3 :

*Je tremble qu'un discours, hélas! **trop** véritable,
Un jour ne leur reproche une mère coupable,*

trop signifie « qui n'est (ne sont) que trop ... » (cf. *hélas! trop véritable*), c'est-à-dire qu'il renferme une protestation contenue contre les faits rapportés et le cours de l'univers, et ce sanglot étouffé rend finalement quand même un son « lyrique ».

Racine peut aussi priver de leur effet stabilisant les autres adjectifs d'appréciation, et cela de deux façons : d'abord, par l'emploi de telles épithètes stables même dans les cas où il n'est question que d'une action envisagée pour l'avenir, mais non encore réalisée; ainsi ces épithètes ne sont-elles pas exactes au moment du récit; elles ne seraient exactes que dans le cas où se produirait tel ou tel événement; l'anticipation mentale du fait accompli confère aux épithètes une certaine irréalité

Baj., I, 1 :

*Et même il [le sultan Amurat] a voulu que l'**heureuse** Roxane
Avant qu'il eût un fils, prît le nom de Sultane.*

Or, dans l'esprit du narrateur, Roxane ne peut être nommée « heureuse » qu'**après** la décision du sultan dont il nous parle.

Phèdre, I, 1 :

*Et moi-même, à mon tour, je me verrais lié [par amour]
Et les dieux jusque-là m'auraient humilié!
Dans mes **lâches** soupirs d'autant plus méprisables ...
Ne souviendrait-il plus à mes sens **égarés**
De l'obstacle éternel qui nous a séparés?*

Toute cette période est au conditionnel : Hippolyte ne croit pas encore que l'amour le domine. Les qualificatifs de *lâche* et d'*égaré* qu'il se donne lui-même ne seraient valables que pour le cas où cette supposition serait vérifiée; et pourtant, dès maintenant ces épithètes de réprobation définitive chargent l'instant d'une grave inquiétude morale.

V, 1 :

*Devais-je, en lui faisant un récit **trop** sincère,
D'une **indigne** rougeur couvrir le front d'un père?*

Cette action indigne, en fait, n'a pas eu lieu.

II, 5 :

*Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même:
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma **lâche** complaisance ait nourri le poison.*

Phèdre ne fait pas preuve envers elle-même de cette lâche complaisance, mais sa déchéance morale fait à nos yeux des progrès si rapides que même cette lâcheté devient pensable.

II, 1 :

*On craint que de la soeur les flammes **téméraires**
Ne raniment un jour la cendre de ses frères.*

Téméraires n'est pas encore vrai au moment où Aricie prononce ces paroles; soeur de six frères, elle pourrait trouver dans son amant un vengeur de ses frères. *Téméraires* est donc employé par Aricie dans le sens de ses ennemis, qui la craignent (discours indirect); ce mot va de pair avec *ne raniment*. Aricie dit en quelque sorte : « on est empli de crainte : plaise au ciel qu'un amour, disent-ils, « téméraire », ne vienne pas un jour ranimer ... » L'adjectif d'appréciation est un peu sapé dans sa stabilité, du fait qu'il n'est qu'hypothétique, transposé.

On pourrait aussi voir dans ces adjectifs un mode d'expression par prolepse consécutive; les flammes téméraires sont « les flammes qu'il faudrait alors nommer téméraires »; le locuteur s'immisce d'avance, en juge et en interprète, dans l'opinion que devra se former l'auditeur. Quand Victor Hugo, à propos des vers d'*Iphigénie*:

*... et la rame inutile
Fatigua vainement une mer immobile*

fait cette remarque: « C'est justement quand la mer est immobile que la rame est utile » (Mesnard, *op. cit.*, p. XLII), c'est qu'il a vu à tort dans inutile une épithète descriptive, alors que c'est un exemple de ce que j'ai nommé prolepse consécutive, où une conséquence est anticipée : « la rame qui devient inutile [quand on la manie en vain] ». Ce qui répugnait à V. Hugo, c'est le jugement rationnel contenu dans cette expression.

Le deuxième moyen pour spiritualiser les épithètes objectivantes est l'idéalisation des objets. Je me contenterai de mentionner deux passages célèbres de *Phèdre*, 1, 3 :

*Que ces **vains** ornements, que ces voiles me pèsent!*

— on souligne toujours ici que Racine note même les sensations corporelles de ses héroïnes (cf. surtout la suite :

*Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?*

où s'exprime même la lassitude de devoir porter une chevelure ordonnée!); pour ma part, je vois encore plus nettement l'idéalisation des ornements féminins en voiles immatériels, et même leur condamnation au nom de la vanité des choses terrestres : vain est une épithète essentiellement morale appliquée aux ornements. Nous retrouvons la même idéalisation de la poussière en I, 3 :

*Quand pourrai-je, au travers d'une **noble** poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?*

Il faut entendre: « la poussière, dans laquelle le noble cocher peut faire ses preuves », et nous sommes en présence d'une hypallage à l'antique comme en beaucoup d'autres passages (cf. aussi Marty-Laveaux, p. LXXX) :

Phèdre, I, 1 :

*... respecte Thésée
De ses **jeunes erreurs** désormais revenu.*

I, 1 :

*Implacable ennemi des **amoureuses lois**...*

II, 1 :

*Et s'est montré vivant aux **infernales ombres***

De même que par *jeunes erreurs* les erreurs apparaissent plus juvéniles, plus humaines que si l'on disait par exemple *erreurs de jeunesse*, de même par *noble poussière*, cette chose qu'est la poussière est rangée dans une échelle de valeurs morales, tout comme l'homme. Anatole France a déjà expliqué sur quoi repose l'effet du vers de Phèdre: (J'ai voulu) « *Par un **chemin plus lent** descendre vers les morts* » (V, 7) : « Tout ce charme venait du mot *lent*, qui donnait au chemin des morts une sorte de vie mystérieuse, insaisissable, profonde. Il y a en poésie de grandes beautés qui sont en même temps des beautés délicates » (cf. Des Hons, p. 117). La même transposition dans la classe des animés se retrouve dans ces mots situés à la limite entre substantifs et adjectifs, et qu'on pourrait nommer « substantivoïdes », du genre du lat. *exercitus victor* « l'armée victorieuse » ou « l'armée-vainqueur ») : *peuple adoreur, table amie, parricides mains, fille meurtrière* (Marty-Laveaux, p. LXXIX), qui rendent un effet aussi synthétique, aussi concis que les phrases abrégées : « le peuple qui adore » > « le peuple adoreur ». La condensation est particulièrement forte dans *parricides mains*, où l'antéposition du substantivoïde l'assimile à un **adjectif banal**.

Si le jugement contenu dans les épithètes appréciatives détruit la spontanéité lyrique de l'épanchement des sentiments, cette froideur moraliste se renforce particulièrement lorsque le jugement contenu dans l'épithète est inattendu, parce que normalement incompatible avec le substantif en question : c'est le cas, fréquent chez Racine, de l'**oxymoron**, qui produit l'effet de surprise d'une pointe et montre au moins un recul du locuteur par rapport à ses propos. Cet esprit, cette lucidité ne se retrouvent pas chez une personne emportée par la passion. L'oxymoron est d'autant plus tranchant qu'il est prononcé sur un ton plus NATUREL, de même qu'une affirmation faite pour choquer est renforcée par le calme impassible de celui qui la soutient; dans notre cas, cet effet s'obtient par antéposition de l'adjectif :

Andr., II, 5 :

*Oui, je bénis, seigneur, l'**heureuse cruauté**...*

C'est ici un confident qui porte ce jugement d'une belle désinvolture sur la cruauté; mais Andromaque elle-même ne s'exprime pas autrement :

IV, 1 :

*Voilà de mon amour l'**innocent stratagème***

— on attendrait ce point de vue chez une personne parlant d'Andromaque plutôt que chez elle-même. Involontairement, on étend cette remarque encore individuelle, on en fait une maxime : l'amour se sert d'innocents stratagèmes. Il y a encore beaucoup d'exemples :

IV, 3 :

*Conduisez ou suivez une **fureur si belle**.*

(Cf. plus haut le rôle atténuant de *si*.)

IV, 3 :

*De mes **lâches bontés** mon courage est confus.*

V, 3:

*Voilà de ton amour le **détestable fruit**.*

Les Plaideurs, I, 5 :

*Ne connaîtrais-tu pas quelque **honnête faussaire**...*

Baj., I, 1 :

... dans une ville

*Il me laisse exercer un **pouvoir inutile**.*

II, 3

*Peut-être je saurai, dans ce désordre extrême,
Par un **beau désespoir** me secourir moi-même.*

(« beau désespoir » : cela rend presque le son du cabotinage, de l'exhibitionnisme, mais Racine, qui ne fait que reprendre un passage fameux de Corneille, y voit sûrement une appréciation objective : « un désespoir pour ainsi dire romain, menant à des actions héroïques »).

II, 5 :

*Vos pleurs vous trahiraient: cachez-les à ses yeux
Et ne prolongez point de **dangereux adieux**.*

(Une situation complexe est ramassée dans l'étonnante association de *dangereux adieux*, qui met clairement en lumière l'inopportunité d'adieux attendrissants dans les circonstances données.)

III, 1:

*Ce coeur, qui de ses jours prend un **funeste soin**,
L'aime trop pour vouloir en être le témoin.*

IV, 5 :

*Libre des soins cruels où j'allais m'engager,
Ma **tranquille fureur** n'a plus qu'à se venger.*

Iphigénie, I, 1 :

*Chatouillaient de mon coeur l'**orgueilleuse faiblesse**.*

Phèdre, II, 1 :

*Je rendais souvent grâce à l'injuste Thésée
Dont l'**heureuse rigueur** secondait mes mépris.*

IV, 6 :

*Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir,
Je goûtais en tremblant ce **funeste plaisir**.*

Ath., I, 2 :

*Les temps sont accomplis, princesse, il faut parler,
Et votre **heureux larcin** ne se peut plus celer.*

IV, 3 :

*Loin du trône nourri, de ce **fatal honneur**,
Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur.*

IV, 3

[ces fameux lévites qui]
*... de leurs parents **saintement homicides**,
Consacrèrent leurs mains dans le sang des perfides.*

Vossler (p.134) écrit, à propos de quelques-uns de ces passages d'Athalie prononcés par le grand-prêtre Joad (p. ex. I, 2 et IV, 3) : « On n'en saurait douter : l'auteur prête consciemment à Joad la laideur d'une double morale. Ne place-t-il pas dans sa bouche des expressions comme *heureux larcin ... saintement homicides*? Les discours ambigus de ce théocrate obstiné, de ce massacreur au service de Dieu, ruissellent de sang et de vengeance, autant que d'humilité et d'amour. On aurait bien tort de le considérer comme un héros selon le coeur de Racine. L'auteur n'a d'ailleurs pas voulu non plus le rapetisser, le rendre suspect ou haïssable. Face à ce pur phénomène, il ne

peut être question ni d'approbation, ni de réprobation. » Ce « double éclairage » du phénomène ne s'observe toutefois pas chez le seul grand prêtre Joad, et pas seulement dans *Athalie* (du reste, dans cette pièce, il est dit de Dieu même qu'il est **fidèle en toutes ses menaces!**), mais chez tous les héros raciniens, comme le montrent tous mes exemples. D'ailleurs Des Hons, op. cit., p. 185, donne lui aussi une série d'exemples avec cette remarque : « Tous les commentateurs de Racine signalent comme hardiesses lui appartenant en propre ou, du moins, caractéristiques de sa manière, certaines alliances de mots formant entre eux antithèses ou accouplées contrairement à l'usage, telles que *Instruire dans l'ignorance* [Brit.], *entendre un regard* [Brit.], *boire la joie* [Esther], *funeste bienfait* [Phèdre], *tranquille fureur* [Baj.], *saintement homicide* [Ath.] » (cf. aussi Marty-Laveaux, p. xv sq.). Je crois que ces oxymorons sont essentiels à la tragédie de Racine : leur but est de nous montrer, par l'exemple des délices et des tourments de la passion, les antinomies dans lesquelles s'enferment les hommes; le vers de *Phèdre* : **Je goûtais en tremblant ce funeste plaisir**, composé de deux de ces oppositions paradoxales, est caractéristique des joies inquiètes auxquelles aboutit la passion de l'héroïne, mais aussi de tout héros racinien. Racine voit la passion de Phèdre sous un double éclairage : celui de la *sympathie*, et celui de l'appréciation selon des critères moraux immuables, exactement comme il voit dans Joad le théocrate **passionné**, qui a recours dans sa passion à des stratagèmes loin d'être innocents, et qui justifie les larcins « heureux », c'est-à-dire agréables à Dieu, et le « saint homicide ». Dans la tragédie d'*Athalie*, le paradoxe de la passion est seulement appliqué au service le plus élevé en ce monde, le service de Dieu, et c'est cette hardiesse qui fait l'extraordinaire grandeur du croyant Racine : son objectivité même dans la représentation des actions au service de Dieu; il a vu l'imperfection humaine jusque dans la soumission de l'homme à Dieu. Les oxymorons qui se retrouvent dans toute l'oeuvre dramatique de Racine sont les reflets stylistiques d'une observation de l'homme sur le double registre du sentiment et de l'appréciation, de la connaissance douloureuse des contradictions entre « être » et « devoir ». Mais l'empiétement du devoir sur les expressions de l'être atténue leur force. Par leur acuité, leur tranchant, les oxymorons attaquent inévitablement l'effet lyrique immédiat des vers.

L'oxymoron a quelque chose de trop élaboré, de trop mis en forme, il dénote trop d'ingéniosité pétrarquaisante pour avoir une résonance affective. On peut en dire autant des **antithèses**, si fréquentes chez Racine, et qui ont le même rôle de fixation d'une antinomie (cf. dans le vers de Sénèque, *Médée*, 503, cité plus haut: *Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens?*)

Andr., I, 1:

Toujours prête à partir, et demeurant toujours,
Quelquefois elle [Hermione] appelle Oreste à son secours.

II, 2 - Hermione :

Tel est mon partage funeste :
Le **coeur** est pour **Pyrrhus**, et les **voeux** pour **Oreste**

IV, 3 - Hermione :

Et tout ingrat qu'il [Pyrrhus] est, il me sera plus doux
De **mourir** avec **lui** que de **vivre** avec **vous**.

Mesnard a donc tort, à mon avis, d'écrire dans son *Étude sur le style de Racine*, p. XXVIII : « Rarement y [dans *Andromaque*] trouve-t-on un vers où l'artifice ne soit pas assez caché, comme celui-ci peut-être :

Hector tomba sous lui, Troie expira sous vous (vers 148). »

(Fubini parle lui aussi, dans *La Cultura*, d'expressions « qui garde encore la trace de la rhétorique scholastique ».) En fait, de telles expressions sont tout à fait courantes chez Racine :

Baj., I, 4 - Atalide :

*Mon unique **espérance** est dans mon **désespoir**.*

(On connaît le sonnet d'Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière!)

III, 5 - Roxane :

L'auriez-vous cru, Madame, et qu'un si prompt retour

*Fût à **tant de fureur** succéder **tant d'amour**?*

Phèdre, II, 1 - Aricie :

*Mais de faire **fléchir** un courage **inflexible**,*

*De porter la **doleur** dans une âme **insensible**,*

*D'enchaîner un **captif** de ses fers **étonné**,*

*Contre un **joug** qui lui **plaît vainement mutiné**,*

*C'est là ce que je **veux**, c'est là ce qui **m'irrite**.*

II, 2 - Hippolyte :

***Présente**, je vous **fuis**, **absente**, je vous **trouve**.*

*D'un coeur qui **s'offre à vous** quel **frouche** entretien!*

Quel étrange captif pour un si beau lien!

II, 5 - Phèdre:

De quoi m'ont profité mes inutiles soins?

*Tu me **haïssais plus**, je **ne t'aimais pas moins**.*

III, 1 - OEnone

*Vous l'osâtes **bannir**, vous n'osez L'**éviter**?*

IV, 5 - Phèdre :

*Hippolyte est **sensible**, et **ne sent rien** pour moi!*

Ath., II, 3 - Athalie:

Heureuse si je puis trouver par son secours

*Cette paix que **je cherche**, et qui **me fuit** toujours.*

II, 5 - Athalie:

*Je **l'évite** partout, partout il me **poursuit** [le songe].*

IV, 3 - Joad :

Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,

***Maîtresses** du vil **peuple**, **obéissent** aux **rois**.*

V, 2 :

[Athalie avait]

*Chargé d'**indignes fers** vos **généreuses mains**.*

Dans la plupart des cas, il s'agit de révéler l'absurdité d'une passion ou d'un aveuglement; les personnages d'Hermione, Roxane, Aricie, Phèdre, Athalie, d'Hippolyte et du roi Joas s'offrent à nos yeux avec leurs problèmes et leurs contradictions; rien d'étonnant que ce soient surtout les personnages féminins, qu'on dit perpétuellement contradictoires, qui soient représentés par antithèses. Mais l'image antithétique ainsi donnée fait appel à l'intellect et à la raison, rétablit la suprématie de l'entendement. Un partage aussi tranché que celui du vers : *Le coeur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste*, surprend, quand on songe à la complexité des opérations du coeur humain; l'attitude paradoxale d'une Aricie, qui veut accomplir l'impossible (*fléchir un courage inflexible*) a été à juste titre soupçonnée de receler une coquetterie consciente. Les antithèses trahissent un manque d'équilibre, d'harmonie; l'opposition n'est pas aplanie,

l'absurdité garde son acuité : le sentiment s'analyse lui-même au lieu de s'épancher uniment. L'absence de logique du sentiment est démasquée dans le miroir de l'entendement. Le coeur partagé se définit lui-même. Rien d'étonnant que les deux moitiés d'un alexandrin déroulent à gauche et à droite les moitiés d'un Moi (*fit à tant de fureur/succéder tant d'amour*). Toutefois cet assemblage d'éléments antinomiques par le joint du langage (*tant - tant; vous l'osâtes - vous n'osez*, etc.) entraîne non pas l'intégration, mais le maintien d'une situation déséquilibrée, dont l'absurdité est mise en évidence. Peut-être le trait poétique de ces phrases jointes est-il le *et*, qui exprime d'une façon contenue l'association définitive et sans issue de deux faits dont l'association est intolérable (*Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!* ; *Le cœur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste*); les cas d'asyndète, avec leur juxtaposition brusque de faits inconciliables, me semblent exprimer plus rationnellement la constatation de l'illogisme (*Vous l'osâtes bannir, vous n'osez l'éviter; Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins*).

Souvent Racine utilise les deux parties d'un vers, ou les deux vers d'un distique, pour décrire une action à deux côtés, une alternative trahissant l'hésitation du Moi, ou du moins son tiraillement entre diverses impulsions. L'effet est particulièrement puissant au dernier vers d'un acte; Pyrrhus dispose froidement, sur l'échiquier de son âme, Andromaque et son fils, la femme qu'il recherche et le gage qu'il tient entre ses mains :

Andromaque m'attend. Phoenix, garde **son fils**.

Baj., III, 7 :

Bajazet interdit ! Atalide étonnée !

Cf. III, 8 :

Observons Bajazet ; étonnons Atalide ;
Et **couronnons l'amant ; ou perdons le perfide.**

III, 8 :

Quel est mon empereur? Bajazet? Amurat?
J'ai trahi l'un ; mais l'autre est peut-être un ingrat.

V, 6 :

*J'aurai soin de **ma mort**; prenez soin de **sa vie**.*

Phèdre, I, 5 :

Sa mort vous laisse un fils à qui vous vous devez.
Esclave s'il vous **perd**, et **roi** si vous **vivez**.

L'alternative du désespoir:

Andr., I, 1 - Oreste:

J'aime, je viens chercher Hermione en ces lieux,
*La fléchir, l'enlever ou **mourir à ses yeux**.*

III, 4 - Pyrrhus :

Et là vous me verrez, **soumis** ou **furieux**,
Vous couronner, Madame, ou **le perdre** à vos yeux.

Phèdre, II, 5 - Phèdre :

Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue
*Se serait avec vous **retrouvée** ou **perdue**.*

D'autres fois, par une pointe élégante, Racine met en regard deux personnes ou deux groupes :

Andr., I, 4 :

*Le sort vous [Andromaque et Hermione] y voulut l'une et l'autre amener
Vous, pour **porter des fers**, **elle**, pour **en donner**...
Et ne dirait-on pas, en voyant, au contraire,
Vos charmes tout-puissants, et **les siens dédaignés**,
Qu'**elle** est ici **captive**, et que **vous** y **réglez**?*

Ath., IV, 3 :

***Roi**, voilà vos **vengeurs** contre vos ennemis,
Prêtres, voilà le **roi** que je vous ai promis.*

L'absence de liens entre les groupes confrontés est d'autant plus tranchante que l'association syntaxique des membres antithétiques est plus étroite :

Andr., III, 6 :

*Finissant là **sa haine et nos misères**.*

IV, 3 :

*Prenons, en signalant **mon bras et votre nom**,
Vous, la place d'Hélène, et moi, d'Agamemnon.*

Baj., II, 1 :

*Croiront-ils **mes périls** et **vos larmes sincères**?*

II, 5

*Le ciel **punit ma feinte**, et **confond votre adresse**;*

V, 12 :

*[Il faut]
Que ma fidèle main **te venge** et **me punisse**.*

Phèdre, IV, 1 :

*Et plaignant à la fois **son trouble** et **vos alarmes**.*

La rapide opération mentale que ces pronoms et ces possessifs exigent de nous réduit d'autant notre participation affective. Dans le passage d'*Iphigénie*:

*Mettons en liberté **ma tristesse** et **leur joie**.*

Mesnard admire (op. cit., p. XLI) « ces beautés de diction, ces expressions aussi originales que justes » - disons plutôt trop justes, trop originales, pour être entièrement poétiques! Le travail mental nécessaire à la dissociation de deux expressions soudées par Racine :

*... une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux*

ce travail mental vient troubler le plaisir poétique.

Racine a conçu une variante toute particulière de l'antithèse: celle qui nous ouvre une **perspective insoupçonnée** : l'écoulement du discours nous amène soudain au bord d'un gouffre où nous pouvons jeter des regards d'horreur. Toute l'amplitude de la passion vibrant en tous sens s'ouvre à nous dans un éclair :

Andr., I, 4 - Pyrrhus :

*Eh bien, Madame, eh bien, il faut vous obéir
Il faut vous oublier, **ou plutôt vous haïr**.
Oui, mes vœux ont trop loin poussé leur violence*

Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence.

L'auditeur est rassuré par les trois premiers hémistiches. Et soudain l'esprit du roi fait rejaillir ses flammes dans ou plutôt vous haïr : lui-même il sent que ce nouveau coup surgi du fond de son âme est inattendu, et il éprouve le besoin de se justifier : Oui, mes vœux ...

IV, 3 - Hermione:

*Ne vous suffit-il pas que ma gloire offensée
Demande une victime à moi-même adressée ;
Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé ;
Que je le hais, enfin, seigneur, **que je l'aimai.***

La haine se retourne subitement: haine — amour. (Plus loin: *S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.*)

V,3 - Hermione (à Oreste, après le meurtre de Pyrrhus) :

*N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire?
Toi-même avant le coup me venir consulter,
Y revenir encore, **ou plutôt m'éviter?***

Les mouvements contraires que la passion provoque en Hermione se manifestent par ces reproches contradictoires.

On connaît la fameuse déclaration de Phèdre, où l'inclination pour le fils se trahit à l'improviste dans l'éloge de l'époux, comme si le dieu de l'amour lui-même venait dans cet instant perturber le discours de la reine :

Phèdre, II, 5 :

*Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée Je l'aime ...
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos dieux, **ou tel que je vous voi.***

Phèdre perd le fil dans le dernier hémistichie : avec lui, le regard de la reine, qui avait déjà orné Thésée des qualités du fils (on ressent particulièrement le décalage dans et même un peu farouche !) et l'avait peint pareil aux dieux, se fixe sur la personne du jeune homme debout devant elle, s'accroche à lui et le dévore. Toute la scène prend rétrospectivement un nouveau sens après cet écart.

Phèdre, III, 3 – OEnone :

*... pour sauver votre honneur combattu,
Il faut immoler tout, **et même la vertu.***

V, 1 - Hippolyte (à Aricie, qui refuse de fuir avec lui) :

*Non, non, j'ai trop de soin de votre renommée.
Un plus noble dessein m'amène devant vous :
Fuyez vos ennemis, **et suivez votre époux.***

Le dernier hémistichie, qui contient le second membre de l'antithèse, amène la demande inattendue d'Hippolyte, sa décision de ne pas fuir sans avoir épousé Aricie.

On pourrait comparer les tragédies de Racine à un arc de triomphe de type romain, au dessin symétrique et équilibré, mais où l'architecte aurait ménagé une ouverture latérale donnant sur les abîmes du coeur humain.

Comme dans l'antiquité, et comme aussi déjà chez Corneille, on trouve chez Racine des **stichomythies** : dans un vers en deux parties, chaque hémistichie est dévolu à l'un des deux personnages d'un dialogue; il en résulte un duel oratoire, où les lames des combattants s'entrechoquent avec éclat. Encore ai-je l'impression que Racine a

réduit, par rapport à Corneille, le nombre de ces affrontements trop directs d'hémistiches. On trouve rarement des antagonismes de principe comme entre Athalie et Joas (cf. ci-dessous); il s'agit plus souvent de répliques venues du coeur, de rectifications apportées aux propos de l'interlocuteur.

Andr., I, 1 :

Pylade
Vous me trompiez, seigneur.
Oreste
Je me trompais moi-même.

II,2:

Hermione.
*Ah! ne souhaitez pas le destin de Pyrrhus,
Je vous haïrais trop.*
Oreste
Vous m'en aimeriez plus.

Baj., II,1 :

Bajazet
Mais enfin voulez-vous ...
Roxane
Non, je ne veux plus rien.

Phèdre, III, 4 :

OEnone
On vient ; je vois Thésée.
Phèdre
*Ah! je vois Hippolyte,
Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.*

IV, 6:

OEnone
Ils ne se verront plus.
Phèdre
Ils s'aimeront toujours.

Ath., II, 7

Joas
Moi! des bienfaits de Dieu je perdrais la mémoire!
Athalie
Non! je ne vous veux pas contraindre à l'oublier.
Joas
Vous ne le priez point.
Athalie
Vous pourrez le prier.
Joas
Je verrais cependant en invoquer un autre.
Athalie
*J'ai mon Dieu que je sers, vous servirez le vôtre:
Ce sont deux puissants dieux.*
Joas
*Il faut craindre le mien.
Lui seul est Dieu, Madame, et le vôtre n'est rien.*

Les deux voix se fondent finalement en un duo musical, les voix de solo se trouvent unies par l'harmonie; il y a aussi des parties de pure musique vocale, les chœurs, par exemple III, 8 :

La première (voix) : *Je vois tout son éclat disparaître à mes yeux.*

La seconde: *Je vois de toutes parts sa clarté répandue.*

La première: Dans un gouffre profond Sion est descendue.

La seconde: *Sion a son front dans les cieux.*

La première : *Quel triste abaissement!*

La seconde: *Quelle immortelle gloire!*

La première : *Que de cris de douleur!*

La seconde : *Que de chants de victoire!*

Il est indéniable que Racine, surtout dans ses premières tragédies, a trop sacrifié au plaisir de l'antithèse formelle, c'est-à-dire qu'il trouve du goût à jouer sur les oppositions, comme au temps des pétrarquistes, même dans des cas où ce choix de l'antithèse binaire n'est pas justifié par la nature même d'un personnage ou d'une scène, par une dualité philosophique ou autre. Une expression comme celle d'Andromaque (III, 6)

*J'ai cru que **sa** [d'Astyanax] **prison** deviendrait **son asile**,*

qui signifie qu'elle avait espéré de Pyrrhus la liberté pour son fils, a déjà le caractère trop formel d'un mot d'esprit, d'une pointe. Le pur pétrarquisme suffit à définir ce vers de *Phèdre*, V, 1:

*Quand je suis tout de **feu**, d'où vous vient cette **glace**?*

Dans le célèbre récit de Théràmène (*Phèdre*, V, 6) on trouve une antithèse plus littéraire que vraiment « sincère » (MartyLaveaux, p. VI, y trouve « un peu d'emphase »)

*Cependant sur le dos de la **plaine liquide**
S'élève à gros bouillons une **montagne humide**.*

Ce jeu de l'esprit dans l'antithèse nous apparaît particulièrement intolérable lorsqu'elle n'existe que dans la forme, lorsqu'un terme est pris dans deux sens différents, et qu'il y a donc en fait jeu de mots : ayant peut-être aujourd'hui l'habitude de juger le mot trop strictement sur son sens et son contenu, nous refusons notre adhésion à ce jeu sur les mots, vide de sens et de contenu, que nous nommons « précieux »; on a déjà fréquemment recensé les antithèses précieuses chez Racine; en voici quelques exemples (le mot en romain est ambigu, pris aux sens littéral et métaphorique) :

Andr., I, 4 :

***Brûlé** de plus de feux que je n'en **allumai**.*

IV, 4:

*Je **percerai** le coeur que je n'ai pu **toucher**.*

Phèdre, II, 1 :

*On craint que de la **soeur** les **flammes** téméraires
Ne raniment un jour la **cendre** de ses **frères**.*

II, 5 :

*Voilà mon coeur : c'est là que ta **main** doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton **bras** je le sens qui s'avance.*

L'opposition entre le coeur qui s'offre aux coups, et la main (ou le bras) qui frappe est présentée sur le mode précieux; le coeur, de même que dans l'exemple d'*Andromaque*, est non seulement le coeur physique, mais le siège des mouvements de l'âme : *impatient déjà ...*, d'un autre côté l'impatience du coeur (âme) est si forte que le coeur (physique) se jette au-devant du coup - préciosité comparable au *il en rougit, le traître* de Théophile de Viau.

Dans l'exemple précédent l'auteur jouait sur les deux significations (concrète et abstraite) d'un seul mot (*feux, flammes, coeur*) ; il arrive aussi qu'il associe un mot concret et un mot abstrait, en sorte que le concret peut admettre une interprétation abstraite. Marty-Laveaux cite, p. XVI, l'exemple de *La Thébaine* : « Pour couronner **ma tête** et **ma flamme** en ce jour. » En voici d'autres :

Andr., I, 1 :

*Mon rival porte ailleurs **son coeur** et **sa couronne**.*

(« Couronne » prenant le sens de « règne ».)

I, 1 :

... tu m'as vu depuis

*Traîner de mers en mers **ma chaîne** et **mes ennuis**.*

I, 1 :

*Dans sa **cour**, dans son **coeur**, dis-moi ce qui se passe.*

III, 7 :

*... il lui donne, avec son **diadème**,*

*La **foi** que vous venez de recevoir vous-même.*

Baj., V, 6 :

*Je viens mettre mon **coeur** et mon **crime** à vos pieds.*

On aboutit ainsi (avec la différence qu'il s'agit cette fois de la comédie *Les Plaideurs*) à une « concordance du discordant » : la discordance visible entre le monde tel que le veut l'esprit et le monde réel sert à démasquer l'hypocrisie :

II, 4 :

Et j'ai toujours été nourri par feu mon père

*Dans la crainte de **Dieu**, Monsieur, et des **sergents**.*

Dans certaines antithèses on a le sentiment qu'il s'agit plus d'une simple opposition des vocables, des mots employés :

Phèdre II, 5

*Je m'**abhorre** encore plus que tu ne me **détestes**.*

Certes, le dégoût moral que Phèdre éprouve pour elle-même est finement différencié de l'aversion totale qu'Hippolyte ressent envers elle, mais cette distinction subtile entre *abhorrer* et *détester* donne à ce passage un assourdissement rationnel : la passion pure n'a ni le temps ni le loisir de jouer sur les synonymes ! Cette fine recherche du mot juste répond à la volonté racinienne de se tenir dans les tragédies à un niveau de langue élevé :

Phèdre, II, 2 :

*Je vous **cède**, ou plutôt je vous **rends** une place,*

Un sceptre que jadis vos aïeux ont reçu.

II, 6 :

*Est-ce Phèdre qui **fuit**, ou plutôt qu'on **entraîne**?*

Andr., I, 4 :

Étrangère... que dis-je? **esclave** dans l'Épire.

Ath., V, 6:

Que dis-je **souhaiter**? Je **me flatte**, j'**espère**...

Bérénice, III, 1:

... Quelle raison subite
Presse **votre départ** ou plutôt **votre fuite**?

Corrections apportées dans la langue, qui simulent certes une erreur sur le premier terme employé, mais dans une forme trop posée pour que nous soyons dupes de ces feintes de rhétorique! Au fond l'effet est le même que dans *Andr.*, III, 7 (Pyrrhus à Andromaque) :

Pour la dernière fois **sauvez-le** [Astyanax], **sauvez-vous**.

L'artifice de la fausse rectification par plutôt se révèle surtout dans les cas où elle aboutit à l'identification toute mentale de choses disparates dans la réalité :

Andr., III, 8 :

... le jour que son [Hector] courage
Lui fit chercher **Achille** ou plutôt **le trépas**,

forme d'expression qui repose en fait sur un « mot » qu'elle implique : « Achille, pour Hector, équivalait à la mort ».

Dans ces autocorrections, nous placerons aussi les juxtapositions asyndétiques du genre:

Phèdre, V, 7 :

J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison ...

II, 1 :

Non que par les yeux seuls lâchement enchantée
J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée ...
J'aime, je prise en lui de plus nobles richesses.

Peut-être mon développement sur l'antithèse chez Racine s'attache-t-il trop au côté rationnel, mental, aux entrecroquements de l'intellect; pour rendre justice aux vers, on devrait toujours associer à leur ossature intellectuelle leur « enveloppe de chair » : la fameuse « musique » de la langue racinienne, qui supprime cette sècheresse. Les « poignantes épigrammes » dont procède, selon Lytton Strachey, la langue des sentiments chez Racine, se développent sur un fond psychique. Prenons les vers de *Bajazet* (II, 1) :

Infortuné, proscrit, incertain de régner,
Dois-je **irriter** les coeurs au lieu de les **gagner**?
Témoins de nos **plaisirs**, plaindront-ils nos **misères**?

Ils reposent certes sur un système d'antithèses; mais le dernier vers, avec sa douce musicalité, cette alternance de voyelles ouvertes et fermées que seul un Grammont saurait analyser et la succession des terminaisons de mots masculines et féminines, avec la liaison entre le ton interrogatif et l'effet de contraste, - ce dernier vers (comme beaucoup d'autres parmi les exemples cités) s'élève, par la totalité de son effet, au-dessus de nos possibilités connues d'analyse. Dans le vers fameux d'*Andromaque*:

Je t'aimais **inconstant**, qu'aurais-je fait **fidèle**?

le contraste est encore accentué par le raccourci syntaxique *fidèle* (= si tu avais été fidèle). Une phrase si ramassée ne peut être que l'expression d'une âme oppressée.

Dans un cas comme (*Phèdre*, II, 1) :

*Le nom d'amant peut-être offense son courage;
Mais il en a **les**, s'il n'en a **le langage**.*

la justesse de l'observation nous distrait de l'opposition (d'une rigueur logique d'ailleurs approximative) yeux-langage. L'exaltation de l'amant, trahissant du regard ce que sa langue ne dit pas, se transmet à nous, teinte de mélancolie nos réflexions sur l'antithèse proposée par Racine. Racine est maître dans l'art de mêler la sensibilité au rationnel, ou, pour employer la formule inverse de Des Hons, « de penser les sentiments ».

Nous avons déjà souvent rencontré la **structure binaire**, qui donne au discours une fermeté ramassée. Racine aime employer *et ... et*, reprenant le *et ... et* des Romains; mais cette tournure, loin de paraître pédante, a quelque chose de calme, de serein, d'assourdi (de même *ou ... ou* et *ni ... ni*); c'est une preuve d'assurance, de maîtrise de soi, que de pouvoir si bien assembler les éléments (raison pour laquelle la tournure n'est pas populaire) :

Baj., IV, 3 :

*Vous connaissez, Madame, **et la lettre et le seing**.*

IV, 5:

*Lui montrer, à la fois, **et l'ordre** de son frère,
Et de sa trahison **ce gage** trop sincère.*

V,4:

*Vous me vîntes offrir **et la vie et l'empire**.*

Phèdre, I, 3 :

*Je sentis tout mon corps **et transir et brûler**.*

III, 1 :

*Je mets sous son pouvoir **et le fils et la mère**.*

V, 4:

*Une pitié secrète **et m'afflige et m'étonne**.*

Ath., II, 5 :

*Le Syrien me traite **et de reine et de soeur**.*

III, 3 :

*Et j'espère qu'enfin de ce temple odieux
et la flamme et le fer vont délivrer nos yeux.*

IV, 3:

*Frappez **et Tyriens et même Israélites**.*

V, 2:

*Et tout ce que des mains de cette reine avare
Vous avez pu sauver **et de riche et de rare**,
Donnez-le.*

Ath., II, 7 :

*Quelquefois à l'autel
Je présente au grand prêtre **ou l'encens ou le sel**.*

Phèdre, V, 6 :

*La frayeur les [les coursiers] emporte; et sourds à cette fois,
Ils ne connaissent plus **ni le frein ni la voix.***

Il arrive d'ailleurs que Racine se passe de ce *et ... et* pour unir dans une formule dense et ramassée deux mots pas toujours voisins par le sens :

Baj., I, 1 :

*Mais le Sultan, surpris d'une trop longue absence,
En cherchera bientôt **la cause et la vengeance.***

Phèdre, IV, 2 :

*... il fallait, comblant ta perfidie,
Lui ravir tout d'un coup **la parole et la vie.***

Ath., I, 2:

*Autant que je le puis j'évite sa présence,
De peur qu'en le voyant, quelque trouble indiscret
Ne fasse **avec mes pleurs** échapper **mon secret.***

II, 2 :

*Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable,
D'où te bannit **ton sexe et ton impiété.***

(Le verbe au singulier, que les contemporains ont critiqué [Marty-Laveaux, p. CXI], renforce encore l'association.)

II, 5 :

*Je sais **sur ma conduite et contre ma puissance**
Jusqu'où de leurs discours ils portent la licence*

V, 1 :

*... sa fidèle nourrice,
Qui, cachée en un coin de ce vaste édifice,
Gardait ce cher dépôt, et n'avait de ses soins
Que les yeux de ma mère et Dieu pour témoins.*

Mais Racine peut assouplir ce cadre étroit par une structure ternaire. Lytton Strachey (p. 14) a comparé le vers célèbre :

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune

aux descriptions de la nature chez Shakespeare et chez Virgile. Pour dépeindre le silence de la nuit, Shakespeare s'arrêterait à **un** détail, et Virgile en donnerait **plusieurs**. « *Quelle plate et faible suite de mots !* pourrait se dire d'emblée un Anglais devant un Neptune conventionnel, une armée imprécise et des vents ordinaires. Ce serait oublier de noter l'impression globale que ces mots produisent : un climat d'obscurité, de vastitude, de béance et de silence menaçant. Ce qui est intéressant chez Racine, c'est justement que par la disposition et la composition il parvient à dépeindre une étendue infinie, tout en introduisant un ordre et des limites. La structure ternaire assouplit l'association, le *et ... et ... et* resserre les trois membres. Le collectif armée, imprécis, fait errer le regard à l'infini, de même que le pluriel les vents. Quant à Neptune, il n'est pas seulement « conventionnel » : il est une personnalité déterminée, encore que capricieuse et insondable, mystérieuse; il pose une limite (non seulement comme troisième de l'association, mais aussi parce qu'il est un, et parce qu'il est dieu) et demeure pourtant en lui-même une multitude de volontés impénétrables.

Cette association est encore plus étroite lorsque à partir d'un verbe commun il se produit une sorte de ramification de la phrase (isokolon)

Mithr., II, 2 :

Princes...

Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,

Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,

*Vous **Le Pont**, vous **Colchos**, confiés à vos soins.*

(L'édition de Mesnard note que dans ces paroles adressées aux deux fils du roi, une vieille tradition scénique fait prononcer sur le ton froid du maître le *Vous le Pont* destiné à Pharnace, et avec la tendresse d'un père le *Vous Calchos* destiné à Xipharès; nous sommes donc en présence de deux attitudes radicalement opposées serties dans le cadre d'un seul vers.)

Le même enchaînement se retrouve dans le passage de *Britannicus*

... une loi moins sévère

Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux,

qui est à la limite du zeugma de l'antiquité, cf. Salluste : *pacem an bellum gerens*, Tacite : *manus ac supplices voces ad Tiberium tendens*, Stolz-Schmalz, p. 686.

De même, **la répétition de mots ou de radicaux** identiques signifie une maîtrise de la situation. La figure de style antique qui se perpétue dans Rose, elle a vécu ce que vivent les roses, de Malherbe se retrouve chez Racine:

Phèdre, IV, 6 :

Mortelle, subissez le sort d'une **mortelle**.

Le discours emphatique se plaît à renforcer le mot répété; mais le rapport rationnel établi par la répétition du seul radical produit plutôt une mise en sourdine* (cf. cas lat. comme Horace : *veterem vetus hospes amicum*,. Properce : *stultus, quod stulto soepe timore tremo*,. Stolz-Schmalz, p. 670):

Andr., IV, 5 :

J'aime à voir que ...

*Vous vous abandonniez **au crime en criminel**.*

V,2:

Je l'ai vu vers le temple ...

*Mener **en conquérant** sa nouvelle **conquête**.*

Baj., 1,1 :

Bajazet est aimable, il vit que son salut

*Dépendait de lui **plaire**, et bientôt il lui **plut**.*

IV, 5:

... ma joie est extrême

*Que le **traître**, une fois, se soit **trahi** lui-même.*

IV, 8 :

Perce toi-même un cœur que ton silence accable

*D'une **esclave** barbare **esclave** impitoyable*

Ainsi cuirassé de répétitions, le propos a souvent quelque chose de stoïque; l'ajustement artificiel du vers reflète l'attitude du roi Mithridate (*Mithr.*, III, 5) : « *Quand je me **fais** justice, il faut qu'on se la **fasse**.* » Le *la*, remplaçant contre l'avis de Vaugelas

le substantif *justice* appartenant à une tournure figée, a été blâmé par Louis Racine; mais il ne fait en quelque sorte que lacer plus étroitement la cuirasse. Souvent les pronoms et possessifs répétés créent un parallélisme, une stabilisation, une stylisation :

Phèdre, IV, 2 :

Thésée à **tes** fureurs 'connaîtra **tes** bontés.

IV, 6:

Chaque mot sur **mon** front fait dresser **mes** cheveux.

Ath., I, 1 :

Et tous, devant l'autel avec ordre introduits,
De **leurs** champs dans **leurs** mains portant les nouveaux fruits,
Au Dieu de l'univers consacraient ces prémices

Andr., V, 5 :

Grâce aux Dieux! **mon** malheur passe **mon** espérance.

L'impression d'atténuation, de mise en forme dans les propos des personnages raciniens est due aussi au remplissage de certains hémistiches avec **des déterminations adverbiales, des appositions, des parenthèses**. Brunetière déjà, dans son étude sur la langue de Molière (*Ét. crit.*, 7, 91 sq.), a réfuté les attaques portées contre les « chevilles » de son auteur, ces hémistiches qui n'ajoutent rien au contenu, et mis en lumière l'agréable répit qu'elles procurent à l'attention de l'auditeur. Un distique comme

Misanthr., I, 1

On sait que ce pied plat, **digne qu'on le confonde**,
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde.

a d'abord été composé ainsi:

On sait que ce pied plat ...
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde

et plus tard seulement le modèle préexistant a été « ouaté » de *digne qu'on le confonde*. Et le distique a du même coup acquis une sorte de Je rembourrage, il y a gagné en stabilité. Il est significatif que ces appréciations si stables, parfaitement accordées à un siècle qui se croyait installé pour l'éternité, aient été précisément employées pour « ouater ». Chez Racine, ce « rembourrage » est parfois constitué par des propositions conditionnelles, pour que le contenu du discours ne soit pas sapé par d'autres circonstances, mais plus souvent par des déterminations qui définissent la situation et posent des valeurs, et qui ont donc la même fonction stylistique que les adjectifs appréciatifs. Ainsi l'exclamation spontanée *Heureux si je pouvais au lieu d'Astyanax lui [Pyrrhus] ravir ma princesse* [Hermione] est-elle atténuée par l'insertion dans *l'ardeur qui me presse*, la situation d'Oreste est définie, et cette définition annule la spontanéité :

Andr., I, 1 :

Heureux si je pouvais, **dans l'ardeur qui me presse**,
Au lieu d'Astyanax lui ravir ma princesse.

I, 1 :

Il peut, seigneur, il peut, **dans ce désordre extrême**
Épouser ce qu'il hait, et perdre ce qu'il aime.

Dans *il peut, seigneur, il peut*, il y a une menace, une conjuration; mais immédiatement la détermination adverbiale vient mettre une sourdine, rétablir le calme en énonçant un jugement d'appréciation.

Ath., IV, 5 :

Qu'aucun, **par un zèle imprudent**,
Découvrant mes dessins, soit prêtre soit lévite,
Ne sorte avant le temps et ne se précipite:
Et que chacun enfin, **d'un même esprit poussé**,
Garde en mourant le poste où je l'aurai placé.

Même chose pour les oppositions, dont Mesnard, op. cit., p. XXXVIII, souligne l'élégance (avec des exemples d'*Iphigénie* et de *Mithridate*)

Andr., IV, 5 :

Je ne viens point, **armé d'un indigne artifice**,
D'un voile d'équité couvrir mon injustice.

III, 7 :

Et là vous me verrez, **soumis ou furieux**,
Vous couronner, Madame, ou le perdre à vos yeux.

(L'alternative du second vers est anticipée par les deux adjectifs.)

Brit., I, 1 :

Et que, derrière un voile, **invisible et présente**,
J'étais de ce grand corps l'âme toute-puissante.

(Le voile qui masque la présence est comme un rideau devant le spectacle qui se déroule au second vers : l'âme transparaissant au travers du corps; par cet oxymoron dans le deuxième hémistiche, nous sentons cette « présence invisible » de l'âme elle-même.)

Iphigénie:

Je saurai, s'il le faut, **victime obéissante**,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente.

Iphigénie anticipe cette scène dramatique en en donnant le sens : *victime innocente* est l'interprétation, la formule à laquelle on pourrait réduire le spectacle visible, concret, présenté ensuite : Racine ne nous plonge pas dans la seule contemplation du spectacle, il s'empresse de nous « influencer » par son commentaire, de nous diriger rationnellement, on dirait presque de nous orienter tendancieusement. Nous voyons, avant le gracieux mouvement de tête du sacrifice d'Iphigénie, la formule morale qui lui donne son sens (encore que rythmiquement subordonnée au « spectacle », qui garde ses droits sur la scène).

Ces appositions sont aussi de pures imitations littéraires des auteurs latins. Virgile écrit: *Ibant **obscuri** sola sub nocte per umbram*, emploi archaïque même aux yeux du lecteur latin, tournure uniquement poétique (Meillet, Esquisse, p. 223).

Phèdre, IV, 2 :

C'est bien assez pour moi de l'opprobre éternel,
Sans que ta mort encore, **honteuse à ma mémoire**,
De mes nobles travaux vienne souiller la gloire.

IV, 6:

Mes homicides mains, **promptes à me venger**,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.

(*Promptes à me venger* est en quelque sorte l'annonce de l'horrible phrase qui suit, et en désamorce l'effet.)

V, 6:

Hippolyte lui seul, **digne fils de héros**,
Arrête ses coursiers ...

Baj., II, 5 :

*J'épouserais, et qui? **s'il faut que je le die,**
Une esclave attachée à ses seuls intérêts ... ?*

(La hardiesse avec laquelle Bajazet définit Roxane a besoin d'être assourdie par une formule de préparation.)

Une mise en sourdine analogue* et d'approche courtoise* se retrouve dans des parenthèses comme celle du fameux passage de *Bajazet* :

*Votre mort, **pardonnez aux fureurs d'un amant,**
Ne me paraissait pas le plus grand des tourments.*

Dans sa description de la passion amoureuse, Racine en vient à une terrible découverte : l'amante, ayant perdu désormais tout espoir que l'être qu'elle aime lui appartienne jamais, ne se révolte pas à l'idée qu'il puisse être anéanti. Par les mots *Votre mort*, Racine s'apprête à frapper comme d'un coup de poignard, mais adoucit, par cette parenthèse où le personnage se définit lui-même (*pardonnez aux fureurs ...*) la maxime, effroyable de logique, qu'il lui faut bien faire suivre. Dans d'autres cas, l'insertion, rompant avec la construction normale, provoque le trouble et l'inquiétude:

Phèdre, V, 1- Hippolyte à Aricie :

*Je n'ai pu vous cacher, **jugez si je vous aime,**
Tout ce que je voulais me cacher à moi-même.*

Ath., V, 2:

*Ses prêtres toutefois, **mais il faut se hâter,**
À deux conditions peuvent se racheter.*

Une image trop crue, aux limites des possibilités du théâtre pour l'époque de Racine, peut être préparée, spiritualisée, jugée, par l'insertion préalable :

Phèdre, V, 6 :

*Elle approche; elle voit l'herbe rouge et fumante;
Elle voit (**Quel objet pour les yeux d'une amante!**)
Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur.*

Du même coup le « tableau » dépeint dans le dernier vers acquiert son unité, est pour ainsi dire encadré.

Ici encore, Racine réussit à donner à un procédé de style hérité de l'antiquité tout un éventail de nuances possibles : Ovide : *inde, fide majus, glaebae coepere movere* (Stolz-Schmalz, p.658), avec la même préparation préalable à un fait inouï.

Toutes ces insertions produisent une tension : elles retardent le discours, entravent l'auditeur qui voudrait parvenir au plus vite à la fin de la phrase. La tension s'accroît (mais avec elle aussi l'impression d'artifice) lorsque Racine choisit **un ordre des mots poétique**, de type latin, où l'anticipation du complément accroît en fait l'impression de retardement. Des cas comme :

Andr., III, 7 :

*Je ne fais **contre moi** que vous donner des armes.*

(= Je ne fais que v. d. d. a. contre moi.)

IV, 1 :

Je ne sais même encor ...

***Sur d'autres que sur moi** si je dois m'en remettre.*

Baj. I, 1 :

*Je sais **à son retour** l'accueil qu'il me destine,*

sont encore relativement anodins; il semble que Racine ait intensifié cet effet dans les pièces ultérieures :

Bérénice:

De cette nuit, *Phénice, as-tu vu la splendeur?*

On voit d'abord l'obscurité d'une nuit, qui soudain s'emplit de clarté!

Mithr., II, 4 :

[Il n'est point de rois]

Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être

Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé.

Mithridate veut dire : « Mon naufrage aurait encore de quoi rendre jaloux les autres rois avec toute leur gloire »; le contenu paradoxal se reflète dans l'image paradoxale et l'ordre des mots paradoxal.

Phèdre, IV, 6 :

Il faut de mon époux

Contre un sang odieux réveiller le courroux.

Ath., I, 1 :

Du Temple, *orné partout de festons magnifiques,*

Le peuple saint en foule inondait les portiques.

rappelle les hyperbates latines du genre: **aequam** *memento rebus in arduis servare mentem* ; toute agitation de l'âme doit être contenue, au nom d'une loi supérieure que matérialise l'arc tendu de la phrase (cf. Stolz-Schmalz, p. 647, qui souligne dans cet exemple l'unité issue de l'encadrement). Le vers *De mes larmes au ciel j'offrais le sacrifice* (*Esther*, I, 1) a déjà été commenté par Vossler, op. cit., p. 185 : « On voit la silhouette d'une suppliante, sans que le regard s'accroche aux détails matériels d'un acte propitiatoire, car la valeur affective des mots enveloppe et transfigure l'image »; mais il faudrait ajouter que par la « tension dans la place des mots » l'image d'un être sacrifiant est pour ainsi dire dynamiquement symbolisée dans son « état de tension ». De même dans *Athalie* :

Et du temple déjà l'aube blanchit le faite.

On voit apparaître le temple, et ensuite seulement vient l'explication: l'aube blanchit ; mais ce temple n'est d'abord qu'une apparition immatérielle, car en dehors du faite tout est encore dans l'ombre.

Dans un autre passage, l'ordre des mots « enveloppé », synthétique, fournit à Mithridate une expression atténuée pour dépeindre sa propre déchéance physique :

Mithr., III, 5 :

Et mon front, dépouillé d'un si noble avantage,

Du temps *qui l'a flétri laisse voir tout l'outrage.*

Rudler note ici (p. 140) : « La périphrase embellit et adoucit avec beaucoup d'art la chose, qui est difficile à dire », mais l'ordre des mots synthétique produit le même effet que les périphrases. (Cf. par exemple la tournure « enveloppée » dans le fameux vers : *C'est Vénus tout entière à sa proie attachée*. L'acharnement sur la proie prend la forme d'un enlacement, d'un enserrement du corps - grâce à l'ordre des mots!)

On trouve certes chez Racine mainte tirade exaltée, où les sentiments du personnage semblent s'épancher sans entrave, et pourtant, en y regardant de plus près,

on discerne le recours continu à certains procédés techniques déterminés pour **dépeindre l'égarement**; ce sont des procédés rhétoriques hérités des anciens, et dont l'emploi systématique formalise et stylise le discours; c'est un égarement qui n'oublie pas d'ajuster artistement les plis de l'éloquence! Il y a d'abord la **répétition solennelle** de prophéties menaçantes, d'impératifs d'exhortation, de questions angoissées, d'affirmations insistantes :

Andr., I, 1 :

Il peut, seigneur, il peut, dans ce désordre extrême,
Épouser ce qu'il hait ...

I, 1 :

Votre amour contre nous allume trop de haine:
Retournez, retournez à la fille d'Hélène.

II, 2 :

Quittez, seigneur, quittez ce funeste langage.

III, 8 :

Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle,
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle;
Figure-toi ...
Songe aux cris des vainqueurs, **songe** aux cris des mourants ...
Peins-toi ...

Phèdre, I, 1 :

Qui sait même, **qui sait** si le roi votre père
Veut que de son absence on sache le mystère.

IV, 2 :

Et toi, Neptune, **et toi**, si jadis mon courage
D'infâmes assassins nettoya ton rivage, Souviens-toi ...

V, 3 :

Craignez, seigneur, Craignez que le ciel rigoureux
Ne vous haïsse assez pour exaucer vos vœux.

V, 3 :

Mais j'en crois des témoins certains, irréprochables:
J'ai vu, j'ai vu couler des larmes véritables.

V, 6 - Thémène:

Excusez ma douleur: cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.

Ath., I, 7 :

Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété.

I, 1 :

Faut-il, Abner, **faut-il** vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours?

Cf. lat. Plaute: *O pater, pater mi, salve* (Stolz-Schmalz, p. 670); Apulée : *sine sine fruatur* (Birth, Arch. j. lat. Lex., II, 188); Horace: *Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni*; Cicéron: *Fuit, fuit ista quondam in hac re publica virtus ... nos, nos, dico*

aperte, consules desumus (R. Switzer, *The Ciceronian Style in Fr. Luis de Granada*, p. 109). Le type français *craignez, seigneur, craignez* allié à la répétition l'appel pressant. Toutefois le découpage hardi du vers latin - qui, selon Meillet, *Esquisse* p. 225, était déjà contraire à la langue latine commune - n'est plus permis à Racine. La répétition place souvent des éléments de la phrase sans grande autonomie dans un isolement qui les revalorise: *j'ai vu, j'ai vu ...* l'impatience, la question: qu'a-t-il vu ? deviennent plus pressantes; de même pour *qui sait, qui sait; songe, songe ...* ; *craignez, craignez; il peut, il peut*. (L'importance de cette possibilité, l'inquiétude causée par le personnage en question sont accrues par la répétition.)

Il y a ensuite ***l'ayndète de gradation***, encore qu'atténuée par la délicatesse racinienne; on remarquera le parallélisme entre le passage d'Andromaque déjà cité :

Captive, toujours triste, importune à mol-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?

et *Baj.*, II, 1 :

Infortuné, proscrit, incertain de régner,
Dois-je irriter les coeurs au lieu de les gagner?

ou *Phèdre* :

Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi

Bérénice:

Muet, chargé de soins, et les larmes aux yeux

et aussi, bien sûr, *Britannicus* :

Belle, sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

On sent les ondes successives d'une douce tristesse, un peu virgilienne, dans ces rythmes ternaires qui s'enfoncent de plus en plus avant dans le coeur. Le troisième membre n'est d'ailleurs pas une conclusion, un couronnement, mais au contraire l'expression d'une contradiction interne, d'une inquiétude (importune à moi-même, incertain de régner) ou au moins d'une situation de quelques instants (les larmes aux yeux, dans le simple appareil, le participe traînant). La structure en plusieurs membres exprime plutôt la faiblesse que la force, la conscience d'un problème que la formulation claire. Même le distique suivant (*Phèdre*, II, 2) est plus insistant que proprement grandiose:

Les dieux livrent enfin à la Parque homicide
L'ami, le compagnon, le successeur d'Alcide. [Thésée, père d'Hippolyte]

Ce caractère intensif, et non extensif, se reconnaît à l'emploi du verbe. Dans le vers suivant (*Iph.*) :

Mais le fer, le bandeau, la flamme est toute prête,

il ne s'agit pas de trois menaces distinctes, mais ***d'une seule***, triplement exprimée.

Et lorsque Racine juxtapose des formes verbales, même des formes aussi pressantes que des impératifs, ce sont plus des prières que de véritables impératifs, plus des appels que des ordres :

Phèdre, III, 1 :

Presse, pleure, gémis; peins-lui *Phèdre* mourante.

Dans les temps de la narration, on ne trouve pas chez Racine la démesure juvénile et irréfléchie d'un *Veni-vidi-vici*, ni même la répétition théâtrale « *Catilina abiit, excessit, evasit, erupit* ». Quand Phèdre avoue, accablée, abattue (I, 3) :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue,

il s'agit plutôt d'un délabrement continu que d'un épanouissement rhétorique; le crescendo stylistique sert à dépeindre le decrescendo des forces de Phèdre. Un procédé stylistique en « *Veni-vidi-victus sum* » (pour reprendre sous une autre forme un terme technique de Hatzfeld). Racine reprend la forme du style antique, mais il l'assourdit en lui donnant une âme. Le cri aigu de la forme stylistique exprimant l'égaré est absorbé, il ne reste plus que le schéma stylisant. Mais là où l'oreille de l'auditeur est réellement captée par un récit de faits concrets, l'asyndète n'intervient pas; ainsi dans le récit de Thémis, à l'apparition du monstre:

Phèdre, V, 6 :

*L'onde approche, se brise et vomit à nos yeux,
Parmi des fiots d'écume, un monstre furieux.*

(Et ainsi de suite: « L'essieu crie et se rompt »; le cri du i est atténué par l'élément de liaison et qui le suit immédiatement!)

L'asyndète par laquelle les Anciens dépeignaient, excusaient aussi le désordre, la promiscuité (Térence: *Persuasit nox amor vinum adolescentia. Humanum est*), semble inconnue à Racine, homme d'ordre. Il connaît en revanche la **condensation de différents composants, différents éléments** en un tout homogène par l'emploi du mot tout en résumé de plusieurs substantifs (ou infinitifs, etc.) : ordre et clarté suprêmes, maîtrise de la contingence - la forme stylistique « d'un coeur toujours maître de soi » :

Andr., IV, 5 :

*Quoi! sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne,
Me **quitter**, me **reprendre**, et **retourner** encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector,
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse,
Immoler Troie aux Grecs, aux fils d'Hector la Grèce,
Tout cela part d'un coeur toujours maître de soi.*

Baj., I, 1 :

***Tout** conspirait pour lui: ses **soins**, sa **complaisance**,
Ce **secret** découvert, et cette **intelligence**,
Soupirs d'autant plus doux qu'il les fallait celer,
L'embarras irritant de ne s'oser parler,
Même **témérité**, **périls**, **craintes** communes,
Lièrent pour jamais leurs coeurs et leurs fortunes.*

(Un passage très voisin de celui-ci se trouve dans *Andr.*, II, 1, avec également tout conspirait pour lui.)

I, 3 :

*Quoi, Madame! les **soins**! a pris pour vous plaire,
Ce que vous avez fait, **ce que** vous pouvez faire,
Ses **périls**, ses **respects**, et surtout vos APPAS,
Tout cela de son coeur ne vous répond-il pas?*

II, 5 :

*Quoi cet **amour** si tendre, et né dans notre enfance,
Dont les feux avec nous ont crû dans le silence
Vos **larmes** que ma main pouvait seule arrêter;*

Mes **serments** redoublés de ne vous point quitter :
Tout cela finirait par une perfidie!

Phèdre, III, 3 :

Tout parle contre lui :
Son **épée** en vos mains heureusement laissée,
Votre **trouble** présent, votre **douleur** passée,
Son PÈRE, par vos cris dès longtemps prévenu,
Et déjà SON EXIL par vous-même obtenu.

La même fonction résumante peut être dévolue à voilà :

Andr., I, 4 :

Sauver des malheureux, **rendre** un fils à sa mère,
De cent peuples pour lui **combattre** la vigueur ...
Malgré moi, s'il le faut, lui **donner** un asile :
Seigneur, **voilà** des soins dignes du fils d'Achille.

Le souffle nécessaire à cette énumération correspond à l'accomplissement des « travaux » proposés ici à Pyrrhus : le locuteur, lorsqu'il parvient au voilà, a déjà remporté une victoire, tant dans les idées que dans la technique respiratoire. Des Hons, p. 195, a déjà cité le modèle antique de Racine, deux vers de Térence beaucoup moins déclamatoires et moins étalés: *Scortum adducere, apparare de die convivium, non mediocris hominis haec sunt officia.*

Le seul **alignement de constructions nominales** constitue en lui-même un triomphe sur la contingence. La représentation d'événements par des formes nominales est un dépassement du pur événementiel : c'est la forme idéale pour décrire des situations comme celle-ci :

Baj., II, 1:

*Soliman jouissait d'une pleine puissance:
L'Égypte ramenée à son obéissance,
Rhodes, des Ottomans ce redoutable écueil,
De tous ses défenseurs devenu le cercueil;
Du Danube asservi les rives désolées;
De l'empire persan les bornes reculées;
Dans leurs climats brûlants les Africains domptés,
Faisaient taire les lois devant ses volontés.*

— exactement la forme qu'on attend chez le poète qui dépeint un âge augustien ou se croit lui-même témoin d'une telle époque. Tout désordre est banni, le monde baigne dans l'harmonie et la félicité. Fait significatif : Racine façonne volontiers sous la forme c'est son rêve accompli (c'est-à-dire substantif + participe) les récits qui présentent justement comme des faits accomplis ce qui n'était à proprement parler que des événements. Le devenir est remplacé par des situations finales, les étapes successives par des faits alignables; au lieu de l'écoulement de l'histoire, nous voyons des situations isolées, comme autant de perles sur un collier. Racine fait aussi toujours dépendre le devenir historique du personnage théâtral qui l'observe ou se le représente : on voit que Racine ressent lui-même le récit comme un corps étranger au drame et se presse lui-même « d'en abrégé le cours » :

Phèdre, I, 1 :

*Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix,
S'échauffait au récit de ses nobles exploits,
Quand **tu me dépeignais** ce héros intrépide
Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,
Les monstres étouffés, et les brigands punis,*

*Procuste, Cercyon, et Sciron, et Sinis,
Et les os dispersés du géant d'Épidaure,
Et la Crète fumant du sang du Minotaure.
Mais quand **tu récitais** des faits moins glorieux,
Sa foi partout offerte, et reçue en cent lieux;
Hélène à ses parents dans Sparte dérobée;
Salamine témoin des pleurs de Péribée;
Tant d'autres, dont les noms lui sont même échappés,
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés!
Ariane aux rochers contant ses injustices;
Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices;
Tu sais comme, **à regret écoutant ce discours**,
Je te pressais souvent d'en abrégier le cours.*

Cette façon de raconter l'histoire en médaillons, en participes énumérés, nous vient par les auteurs anciens (p. ex. Sénèque : *Haec tanta clades ac tantus pavor, sparsae tot urbes, turbinis vasti modo alterius esset gloria ...*), qui savaient insérer dans le tissu de leur oeuvre les allusions érudites les plus diverses. Le passage rapide sur chaque image permet de juxtaposer les sommets et les effets brillants se dégageant des situations, aussi bien que d'évoquer allusivement des cycles entiers de légendes. À un vers du premier type : *Et la Crète fumant du sang du Minotaure*, où l'effet est évidemment visuel, on comparera cet autre vers, du type allusif: *Procuste, Cercyon et Sciron, et Sinis*; qui, avec ses sons insolites rappelant les exercices parnassiens, et avec son allitération en s, est fait pour frapper l'oreille. Dans l'exemple suivant, il s'agit vraiment de mettre en relief des traits éclatants, isolés de l'écoulement de l'histoire pour être placés dans la tirade d'exposition du grand prêtre :

Ath., I, 1 :

*Faut-il, Abner, faut-il vous **rappeler** le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours,
Des tyrans d'Israel les célèbres disgrâces,
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces;
L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
Le champ que par le meurtre il avait usurpé;
Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés;
Des prophètes menteurs la troupe confondue,
Et la flamme du ciel sur l'autel descendue;
Élie aux éléments parlant en souverain,
Les cieux par lui fermés et devenus d'airain,
Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée,
Les morts se ranimant à la voix d'Élisée?
Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants,
Un Dieu tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps.*

Dans les deux descriptions précédentes, il s'agit d'**événements** antérieurs au début de la pièce. Mais voici maintenant la description d'un **personnage**, dont la première apparition remonte à une situation antérieure elle aussi au début de l'action (on notera la prédominance du participe) :

Andr., III, 8 :

***Songe, songe**, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle
Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,*

*Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert, échauffant le carnage;
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants;
Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue :
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.*

Ce portrait constitue lui aussi un tout, il est encadré (*figure-toi - voilà...*). L'histoire nous est présentée sous la forme d'une évocation sinistre (*songe, songe - figure-toi - peins-toi*), mais toujours vue par un personnage de théâtre, donc d'une certaine façon humainement contenue. Aucun débordement, aucun excès de spontanéité! On remarquera le mot *dépeindre*: il s'agit de peindre un univers en mouvement, de fixer le devenir; cf. le médaillon dans la phrase de Phèdre : *Presse, pleure, gémis, peins* [variante ultérieure: *plaints*] – *lui Phèdre mourante*. Et maintenant, le personnage se détachant de sa situation, « en relief », mais - c'est significatif - en **reliefs doux** (douceurs).

Brit., II, 2 :

*Je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,
Relevaient de ses yeux les timides douceurs.*

On note le « beau désordre » (la description repose sur des antithèses: *ombres-flambeaux, cris-silence, farouche-timides*), mais ces antithèses sont émoussées par la formulation « en douceur » ; Mesnard déjà l'a bien senti (*Gr. Écr.*, III, p. xxx) : « La peinture la plus achevée et la plus frappante n'est peut-être pas celle de la scène elle-même si vivement mise sous nos yeux, c'est plutôt ... celle de l'âme de Néron. »

Racine fait souvent usage de l'**aposiopèse**, l'interruption du discours sous l'effet de la trop forte émotion. Mais cet artifice de rhétorique aussi nous vient des auteurs antiques (*quos ego !...*), et là encore, Racine le dépouille de son caractère âpre, brusque, rude et violent, pour l'intérioriser; au sein même de la période rhétorique, il ramène le sentiment naturel à un mode d'expression plus simple, plus direct; il est normal que Racine, économe de ses mots, et discret dans l'épanchement de l'âme, stoppe le flot de paroles pour faire entendre un son venu du cœur :

Andr., II, 5 :

*Considère, Phoenix, les troubles que j'évite,
Quelle foule de maux l'amour traîne à sa suite,
Que d'amis, de devoirs j'allais sacrifier !
Quels périls ... un regard m'eût tout fait oublier.*

Pyrrhus interrompt sa belle énumération des maux que l'amour entraîne, et la phrase suivant *un regard ...*, toute simple, tout intérieure, mais qui met aussi à nu son âme ravagée, reconnaît la puissance de l'amour, même au prix de ces maux. Parfois l'aposiopèse épargne à l'auteur une énumération fastidieuse:

Andr., III, 3 :

*Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits ... **mais qui** les peut compter!*

L'exemple le plus proche du *quos ego* me semble être

Baj., II,1 - Roxane à Bajazet:

*Et ta mort suffira pour me justifier,
N'en doute point, j'y cours, et **dès ce moment même.***

Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime.

Mais il faut ici aller plus loin qu'une interprétation banale de cette figure rhétorique (« le personnage s'interrompt parce qu'il ne peut transcrire en paroles tout son emportement »). En fait, les mouvements mêmes de son âme lui interdisent les paroles menaçantes, les convertissent en paroles d'amour : tel Balaam, qui, envoyé au-devant des Hébreux pour les maudire, récite, inspiré par Jéhovah, les formules de bénédiction. Il est significatif aussi que Roxane, qui avait trop présumé de sa propre colère, passe du *tu* vindicatif à un *vous* plus modéré, plus raisonnable. La langue suit pas à pas le flux et le reflux des sentiments, la faille dans le discours répond à un ébranlement du sentiment; cf. *Ath.*, II, 7 : Athalie devant Joas :

*Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse!
La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder ... Je serais sensible à la pitié!*

À la lettre, Athalie ne peut poursuivre, elle ne peut achever sa pensée. L'un des exemples les plus célèbres est le passage de Phèdre, où les réticences de Phèdre se rencontrent avec la curiosité impatiente de sa nourrice, et où le nom attendu est finalement arraché, extirpé :

I,3 :

Phèdre

*Tu vas ouïr le comble des horreurs
J'aime. À ce nom fatal, je tremble, je frissonne ...
J'aime .*

OEnone

Qui?

Phèdre

*Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé.*

OEnone

Hippolyte? grands dieux!

Phèdre

C'est toi qui l'as nommé

II, 6 :

*Théramène, fuyons. Ma surprise est extrême.
Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.
Phèdre ... Mais non, grands dieux! qu'en un profond oubli
Cet horrible secret demeure enseveli!*

V,3 :

vos invincibles mains

*Ont de monstres sans nombre affranchi les humains,
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez v vre
UN... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.
Instruite du respect qu'il veut vous conserver,
Je l'affiigerais trop si j'osais achever.
J'imite sa pudeur, et fuis votre présence
Pour n'être pas forcée à rompre le silence.*

L'enjambement un est vraiment à la limite de la rupture de forme. C'est peut-être dans ce vers que Racine est allé le plus loin dans son imitation presque impressionnante du cours des sentiments; Aricie ne peut nommer expressément le « monstre » (Phèdre) en présence de Thésée; elle dresse devant lui une masse, un bloc qu'il appartient à

Thésée de déplacer. Ce « bloc » verbal est symbolique de l'obstacle présent dans la situation. Il est à noter que Racine connaît certes l'interruption du discours, mais la modère : Vossler, *Sprachphilosophie* p. 162, remarque que les propos d'Aricie, pourtant émus, présentent une construction ordonnée, mais que Thésée, parlant de cette tirade, dit ensuite :

*... que cache un discours
Commencé tant de joies, interrompu toujours?*

« On voit ici clairement que l'auteur a recherché l'interruption psychologique et évité l'interruption grammaticale. Si grande que soit l'émotion de l'âme, l'agencement artistique du discours ne doit pas s'y briser. C'est ainsi que le veut le style soutenu, le maintien idéal grec, français et courtois. » Cette réflexion de Thésée est aussi une précieuse indication pour le jeu de l'interprète d'Aricie, qui doit rendre mimiquement les « interruptions psychologiques », entrecouper le texte, grammaticalement impeccables, de pauses et d'hésitations.

Si l'apostrophe constitue un retour au tréfonds de l'âme, d'où jaillit le discours, elle n'est pas le seul procédé employé par Racine pour modeler le discours sur la vie intérieure; il ne fait pas qu'interrompre le discours, il peut aussi le ramener au strict nécessaire, le condenser et l'abrèger. Tout lecteur de Racine connaît ces **vers ou hémistiches tout simples** qui, succédant à une tirade de haute rhétorique, donnent au discours, dans une forme brève, simple, vraie, une conclusion définitive. On reconnaît le poète ennemi de l'effet grossier à cette sorte de gradation négative, où la simplicité vient couronner la rhétorique (cf. aussi les exemples de *Britannicus* donnés par Mesnard, *Gr. Écr.*, III, p. XXXI, p. ex. *Que voulez-vous qu'on fasse*; mais Mesnard a tort de ne pas citer les passages *in extenso*) :

Andr., 1, 4 :

*Je passais jusqu' aux lieux où l'on garde mon fils,
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui :*
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui !

On se complaît à détacher du contexte le dernier vers, pour y voir la manifestation du sentiment maternel élémentaire et vrai; mais on ne devrait pas oublier de le lire en liaison avec les vers pathétiques qui le précèdent (jusqu'aux lieux, vous souffrez que tout le vers le seul bien ... seigneur, pleurer avec lui), on sentira alors que Racine fait jaillir le cri maternel d'une tirade soigneusement ordonnée, comme une source naturelle d'une fontaine façonnée. Même chose pour ce passage fameux :

V,3 :

*Avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie?
Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui,
Sans que tout votre sang se soulevât pour lui?
Mais parle! De son sort qui t'a rendu l'arbitre?
Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? À quel titre? **Qui te l'a dit?***

Ce dernier fragment de vers est bien connu, mais on a moins bien vu que cette pointe apostrophante se prépare peu à peu dans la déclamation pathétique usuelle (le cours d'une si belle vie, l'immoler, votre sang se soulevât), qu'Hermione commence par reprocher uniquement à Oreste le meurtre de Pyrrhus, avant de prouver par le mot de nature de la fin qu'elle a oublié sa propre culpabilité, elle qui est l'instigatrice du meurtre.

Mithr., III, 5 :

*... de vous présenter, Madame, avec ma foi,
Tout l'âge et le malheur que je traîne avec moi.
Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes
Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.
Mais ce temps-là n'est plus. Je régnais, et je fuis.*

Les paroles entrecoupées de ce souverain déchu rendent le même son que les paroles oppressées dans une cérémonie de deuil; on peut penser aux vers courts de la *Consolation à du Périer* de Malherbe : stoïcisme laconique ou laconisme stoïque, avare de discours face à l'inéluctable cours des choses; réveil, après le rêve et l'abondance, dans la dure réalité, que rend la brièveté du texte. Cf. *Iphigénie*:

*Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
Elle est morte...*

Phèdre, I, 1 :

*Seigneur, m'est-il permis d'expliquer votre fuite?
Pourriez-vous n'être plus ce superbe Hippolyte,
Implacable ennemi des amoureuses lois,
Et d'un joug que Thésée a subi tant de fois?
Vénus, par votre orgueil si longtemps méprisée,
Viendrait-elle à la fin justifier Thésée?
Et, vous mettant au rang du reste des mortels,
Vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels?
Aimeriez-vous, Seigneur?*

Le « verbiage mythologique », que nous trouvons enflé, s'achève sur le diagnostic franc et direct de l'hémistiche. On dirait que le précepteur a atteint l'âme de son pupille au travers des plis et replis de nombreux voiles.

II, 5 :

*Frappe [mon coeur] : ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée;
Donne.*

L'impératif, phrase à lui tout seul, tire la dernière conséquence découlant d'un état d'âme. On le retrouve souvent à cette même place, en début de vers:

Phèdre, V, 1 :

*Partez, séparez-vous de la triste Aricie;
Mais du moins en partant assurez votre vie,
Défendez votre honneur d'un reproche honteux
Et forcez votre père à révoquer ses vœux:
Il en est temps encor. Pourquoi, par quel caprice,
Laissez-vous le champ libre à votre accusatrice?
Éclaircissez Thésée.*

Ath., II, 4:

*Je sais que, dès l'enfance élevé dans les armes,
Abner a le coeur noble, et qu'il rend à la fois
Ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses rois.
Demeurez.*

II, 5

*Mais je sens que bientôt ma douceur est à bout.
Que Joad mette un frein à son zèle sauvage,
Et ne m'irrite point par un second outrage.
Allez.*

Souvent un mot prend d'abord la forme d'une ou plusieurs périphrases rhétoriques, avant d'être simplement énoncé lui-même :

Phèdre, III, 1 :

*Moi, régner! Moi, ranger un État sous ma loi,
Quand ma faible raison ne règne plus sur moi!
Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire!
Quand sous un joug honteux à pei1'te je respire!
Quand **je me meurs!***

Quand *je me meurs* éclate comme la foudre; pour reprendre une formule fréquente dans les histoires littéraires françaises : « Racine a enseigné la force du mot propre. » De même *Andr.*, I, 1 :

*Car enfin n'attends pas que mes feux redoublés
Des périls les plus grands puissent être troublés.
Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne.
J'aime.*

Baj., I, 1 :

*Mais si dans le combat le destin plus puissant
Marque de quelque affront son empire naissant,
S'il fuit, ne doutez point que ...*

Dans tous ces exemples on trouve l'expression naturelle d'un sentiment vrai, venu du fond du cœur, mais elle jette seulement ses feux sous un écrin de mots souvent « précieux ». Le ton spontané n'est qu'une variante, tout au plus une gradation du style orné.

À l'apostrophe s'oppose, d'une autre manière, **l'amplification a posteriori du discours**, aboutissant à une **structure asymétrique**. Là encore, nous pourrions avoir l'impression spontanée d'un discours dont les vagues submergent les rives naturelles, si ce mode d'expression n'était devenu lui aussi une recette typique de Racine: voir les exemples de Marty-Laveaux, p. cxv, p. ex. les quatre vers raccrochés, parallèles à tant d'alarmes:

*Bérénice, Seigneur, ne vaut point tant d'alarmes,
Ni que par votre amour l'univers malheureux,
Dans le temps que Titus attire tous ses vœux
Et que de vos vertus il goûte les prémices,
Se voie en un moment enlever ses délices.*

Cf. Phèdre, I, 1 :

*Il veut avec leur soeur ensevelir leur nom;
Et que...
Jamais les feux d'hymen ne s'allument pour elle.*

(qu'on rapprochera de Térence: *missast ancilla arcessitum et ut adferret*; Stolz-Schmalz, p. 679). On trouve un autre type d'asymétrie dans :

Ath., I, 4:

*Vous voulez **que** ce Dieu vous comble de bienfaits,
Et ne l'aimer jamais!*

où l'infinif, porteur d'une ironie mordante, effectue une brusque rupture, répondant à l'absurdité de l'attitude blâmée.

Je placerai encore ici les **séries de subordinées** présentant une foule d'arguments ou d'affirmations, figure de style typiquement racinienne; leur but est de nous donner l'impression du désordre, mais en fait la langue est impeccablement ordonnée : « beau désordre ».

Brit., IV, 4

[Elle s'en est vantée]

Qu'elle n'avait qu'à vous voir un moment:

Qu'à tous ces grands éclats, à ce courroux funeste,

On verrait succéder un silence modeste ;

Que *vous-même à la paix souscrieriez le premier,*

Heureux; que sa bonté daignât tout oublier.

On pourrait être tenté de trouver dans les nombreuses **exclamations** l'expression d'un sentiment vif, immédiat. Certes Racine emploie par exemple de nombreuses interjections (particulièrement ah! hélas!, la plus fameuse est celle qui achève par un soupir la pièce de Bérénice, et qui, me semble-t-il, a servi de modèle à l'Iphigénie de Goethe!); mais très souvent l'interjection est contrebalancée par le caractère excessivement rationnel de l'expression, p. ex. par l'antithèse dans

Andr., II, 1 :

Ah ! *je l'ai trop aimé, pour ne le point haïr!*

ou le côté nomothétique dans *Baj., II, 3 :*

La plus sainte des lois, ah ! c'est de vous sauver.

III, 7 :

Mais, hélas ! de l'amour ignorons-nous l'empire?

Ath., IV, 1 :

Hélas ! *un fils n'a rien qui ne soit à son père.*

IV, 3 :

Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,

Hélas ! *vous ignorez le charme empoisonneur.*

Par l'interjection, ces maximes impersonnelles sont baignées de la chaleur du sentiment individuel, et on y entend en même temps un ton discret de stoïcisme, de passivité, de renoncement face à la souffrance terrestre; les ah! et les hélas! sont des cris de douleur de la nature humaine condamnée sans espoir à la souffrance. Mais ici encore, Racine sait faire dire aux sons douloureux les choses **les plus profondément personnelles**, si bien enfouies qu'elles soient sous la belle ordonnance des mots :

Andr., II, 1 :

Crois que je n'aime plus, vante-moi ma victoire;

Crois que dans son dépit mon cœur est endurci ;

Hélas ! *et s'il se peut, fais-le-moi croire aussi.*

Cet hélas! trahit (tout comme *s'il se peut*) l'impossibilité de croire que le cœur d'Hermione soit vraiment endurci.

Dans les exclamations faites de fragments de phrases, on remarque la structure presque toujours binaire, en quelque sorte «soignée» rappelant des modèles de l'antiquité, et devenue un « procédé » :

Baj., III, 7 :

Bajazet interdit ! Atalide étonnée !

Phèdre, I, 3 :

Vaines précautions ! Cruelle destinée !

IV, 5:

Quel coup de foudre, ciel ! et quel funeste avis !

IV, 1:

Ô tendresse, ô bonté trop mal récompensée!
Projet audacieux ! Détestable pensée !

V, 6 :

Ô soins tardifs et superflus !
Inutile tendresse! Hippolyte n'est plus.

Ath., II, 5 :

Pendant qu'il me parlait, ô surprise, ô terreur !
J'ai vu ce même enfant dont je suis menacée.

Les **invocations des puissances surnaturelles**, qui soudain, au milieu du dialogue, élèvent aux cieux les regards du personnage, et qui font passer pour ainsi dire du dialogue à la lecture d'une vision intérieure, sont elles aussi des éléments de pathétique stylisés, suivant le modèle antique. Dans l'antiquité, où la tragédie procède directement des rites religieux, il était compréhensible que le personnage théâtral tourne ses regards vers la divinité proche; pour un auteur chrétien, dont le Dieu ne se trouve nulle part, et surtout pas à proximité des bancs « où sont assis les moqueurs », ces apostrophes sont des éléments formels. Cela explique que les invocations qu'on trouve chez Racine ne s'adressent pas toujours aux dieux, mais parfois à des villes ou d'autres lieux; et même, il intériorise la formule traditionnelle : le personnage s'adresse à sa propre âme, à ses propres sentiments; ainsi, le regard théoriquement tourné vers le haut s'abaisse dans les profondeurs de l'intériorité des personnages, véritable séjour du dieu invoqué.

Andr., I, 4 :

Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère;
Je les lui [Astyanax] promettais tant qu'a vécu son père.
Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
Sacrés murs, que n'a pu conserver mon Hector.

II, 1 :

Mais si l'ingrat rentrait dans son devoir;
Si la foi dans son coeur retrouvait quelque place;
S'il venait à mes pieds me demander sa grâce;
*Si sous mes lors, **amour**, tu pouvais l'engager ...*

III, 6 - Andromaque s'adressant à Pyrrhus :

J'attendais de son fils [= Pyrrhus, fils d'Achille] plus de bonté.
*Pardonne, **cher Hector**, à ma crédulité!*
Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime:
Malgré lui-même enfin je l'ai vu magnanime ...

Baj., III, 1 :

Non, non, il ne fera que ce qu'il a dû faire.
Sentiments trop jaloux, c'est à vous de vous taire:
*Si Bajazet l'épouse, il suit mes volontés;
Respectez ma vertu qui vous a surmontés;
À ces nobles conseils ne mêlez point le vôtre;
Et loin de me le peindre entre les bras d'une autre,
Laissez-moi sans regrets me le représenter
Au trône où mon amour l'a forcé de monter.*

Phèdre, I, 3 :

Noble et brillant auteur d'une triste famille, ...
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

IV, 6:

*... mon père y tient l'urne fatale;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux Enfers tous les pâles humains.
Ah! combien frémira son âme épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée, ...
Que diras-tu, **mon père**, à ce spectacle horrible?
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible;
Je crois te voir cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau ...
Pardonne ...*

Ayant commencé par parler **de** quelqu'un, Phèdre finit par parler **à** quelqu'un qui est présent.

On aura remarqué, dans l'exemple de *Phèdre*, I, 3, la position emphatique du vocatif *Soleil* en début de vers, avec enjambement: un artifice typique de Racine; le vers précédent, auquel on doit raccorder rythmiquement le vocatif, prend ainsi une longueur particulière et produit un effet inhabituel; cf. encore:

Andr., I, 4 :

À de moindres faveurs des malheureux prétendent,
Seigneur.

Phèdre, IV, 5 :

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince?

Ath., II, 5 - L'apparition dit à Athalie:

« ...Le cruel dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.
Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille. » En achevant ces mots épouvantables ...

II, 5

Vous m'avez commandé de vous parler sans feinte,
Madame.

II, 6

Quelque monstre naissant dans ce temple s'élève,
Reine: n'attendez pas que le nuage crève.

Dans ces vocatifs, comme dans les interjections, les personnages de Racine allègent leur âme opprimée. Dans *Reine* ou sent une tension qui doit se décharger: aucun mot mieux que *crève* ne saurait exprimer l'état d'âme où se trouve l'auditeur.

Racine ne manque pas de recourir aux **affirmations appuyées sous forme anaphorique**, ces édifices oratoires où tous les étages se ressemblent, mais où le nombre d'étages fait une impression imposante; de l'égaré du personnage, qui se sent bien affermi dans sa position, ou veut s'y affermir par ses discours, naît cette forme d'assurance déclamatoire :

Andr., II, 2 - Hermione à Oreste:

[Mais, de grâce, est-ce à moi que ce discours s'adresse?]

*Oui, c'est **vous** dont l'amour, naissant avec leurs charmes,*

Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes;

***Vous** que mille vertus me forçaient d'estimer ;*

***Vous** que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer.*

(Cf. Cicéron : *te imitari oportet, tecum ipse certes*, Stolz-Schmalz p. 493. Et cet exemple de Térence, avec la répétition insistante du démonstratif: *At, at! **hoc** illud est, **hinc** illae iacrimae, **haec** illa est miseria.*)

III,7:

***Faut-il** que mes soupirs vous demandent sa vie?*

***Faut-il** qu'en sa faveur j'embrasse vos genoux?*

III,8:

[Pensez-vous] qu'il [Hector] méprisât un roi victorieux

***Qui** vous fait remonter au rang de vos aïeux,*

***Qui** foule aux pieds pour vous vos vainqueurs en colère,*

***Qui** ne se souvient plus qu'Achille était son père,*

***Qui** dément ses exploits, et les rend superflus?*

Baj., II, 1 :

***Songez-vous que** sans moi tout vous devient contraire?*

***Que** c'est à moi surtout qu'il importe de plaire?*

***Songez-vous que** je tiens les portes du palais;*

***Que** je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais;*

***Que** j'ai sur votre vie un empire suprême;*

***Que** vous ne respirez qu'autant que je vous aime?*

Et sans ce même amour qu'offensent vos refus,

***Songez-vous**, en un mot, **que** vous ne seriez plus?*

III, 3 :

*Cependant, **croyais-tu, quand**, jaloux de sa foi,*

Il s'allait plein d'amour sacrifier pour moi,

***Lorsque** son coeur, tantôt, m'exprimant sa tendresse,*

Refusait à Roxane une simple promesse,

***Quand** mes larmes en vain tâchaient de l'émouvoir ;*

***Quand** je m'applaudissais de leur peu de pouvoir,*

***Croyais-tu** que son coeur, contre toute apparence,*

Pour la persuader trouvât tant d'éloquence?

Ath., 1,2:

*Et comptez-vous pour rien **Dieu** qui combat pour nous*

***Dieu**, qui de l'orphelin protège l'innocence,*

Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance,

***Dieu**, qui hait les tyrans, et qui dans Jezraël*

Jura d'exterminer Achab et Jézabel;

***Dieu**, qui frappant Joram, le mari de leur fille,*

A jusque sur son fils poursuivi leur famille ;

***Dieu**, dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,*

Sur cette race impie est toujours étendu!

Nous rangerons ici la **répétition persévérante** d'un mot (du personnage ou de son partenaire) qui avive l'émotion du personnage, et auquel il revient toujours (taper sur le même clou, dit-on en français), auquel il s'agrippe, parce qu'il est la proie de sa passion :

Andr., II, 1 - Hermione à sa confidente:

*De tout ce que tu vois tâche de ne rien **croire**,
Crois que je n'aime plus, vante-moi ma victoire ;
Crois que dans son dépit mon coeur est endurci;
Hélas! et s'il se peut, fais-le-moi croire aussi.*

II, 5 :

Pyrrhus

Retournons-y. Je veux la braver à sa vue.

Allons.

Phoenix

***Allez**, seigneur, vous jeter à ses pieds,
Allez, en lui jurant que votre âme l'adore,
A de nouveaux mépris l'encourager encore.*

Phèdre, I, 3 :

Phèdre

*OEnone, la **rougeur** me couvre le visage ...*

OEnone

*Ah! s'il vous faut **rougir**, **rougissez** d'un silence...*

III, 1 :

OEnone

[Ne vaudrait-il pas mieux]

***Régner**, et de l'État embrasser la conduite?*

Phèdre

*Moi, **régner**! Moi, ranger un État sous ma loi,
Quand ma faible raison ne **règne** plus sur moi!
Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'**empire**!
Quand sous un **joug** honteux à peine je respire!
Quand je me meurs!*

L'usage de **nombres ronds** grossissants semble au premier abord l'expression du sentiment exalté; mais lorsqu'on s'est habitué à l'apparition incessante des mêmes 1000, 100, 20, on y voit plutôt une pure formule, correspondant au latin *sexcenti*. Les interdictions ironiques de Malherbe n'ont eu dans ce domaine aucune influence sur les auteurs classiques :

Andr., IV, 3 :

*Et mon coeur, soulevant **mille** secrets témoins,
M'en dira d'autant plus que vous m'en direz moins*

V, 2 :

*Andromaque, au travers de **mille** cris de joie,
Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie.*

V, 2 :

*Oreste vous adore;
Mais de **mille** remords son esprit combattu
Croît tantôt son amour et tantôt sa vertu.*

Baj., II, 3 :

*Amurat à mes yeux l' [la mort] a **vingt** fois présentée.*

II, 5

*Pensez-vous que **vingt** fois, en vous faisant parler,
Ma rougeur ne fût pas prête à me déceler?*

Phèdre, I, 3 - OEnone :

*Je sortais par votre ordre, et cherchais Hippolyte,
Lorsque jusques au ciel **mille** cris élançés ...*

III, 3 - OEnone :

*Tremblante comme vous, j'en sens quelque remords.
Vous me verriez plus prompte affronter **mille** morts.
Mais puisque je vous perds sans ce triste remède,
Votre vie est pour moi d'un prix à qui tout cède.*

Ath., V, 2:

*Et retrancher des jours qu'aurait dû **mille** fois
Terminer la douleur de survivre à mes rois.*

Les 1000 et les 100 sont bien sûr des nombres exagérés, mais parce qu'ils sont des nombres ronds ils dégagent aussi une impression d'ordre et de clarté, de sérénité. Racine a dû sentir lui-même la platitude formelle de ce *mille fois*, puisqu'il le nuance par une place particulière :

Bérén., II, 2 :

*Cet amour est ardent, il le faut confesser.
Plus ardent **mille** fois que tu ne peux penser*

(Des Hons, p. 199), et puisqu'il choisit, lorsqu'il veut obtenir un effet particulièrement fort, d'autres nombres ronds:

Mithr., III, 5 :

*Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes
Cachaient mes cheveux blancs sous **trente** diadèmes.*

Strachey remarque à propos de ces vers dans *Books and Characters*, p.12: « Il est sûr que ni avant ni depuis un simple adjectif numéral soit employé de la sorte : pour invoquer triomphalement de si étranges grandeurs. »

L'alternance de *vous* et *toi* exprime les rapports affectifs fluctuants entre les personnages. Dans une seule et même scène il se peut très bien qu'un *vous* soit remplacé par un *tu* familier ou agressif, auquel succède de nouveau un *vous* plus modéré, selon l'évolution de la courbe affective. L'instabilité de la forme de politesse répond à l'instabilité des sentiments. On peut, il est vrai, trouver irritantes ces variations du pronom dans la plupart des scènes à faire des pièces raciniennes; il s'agit d'un accessoire constant, dont Corneille a déjà largement usé; cf. Roustan, *Précis d'expl. franç.*, p. 158. Racine réussit particulièrement ses effets de véhémence par l'explosion soudaine d'un *tu* longtemps contenu, p. ex. *Andr.*, IV, 5 (Hermione à Pyrrhus, après un début avec *vous*, soudain) : *Je ne t'ai point aimé, cruel*, puis retour à *Achievez votre hymen*, dans un effort pour se détacher de lui, et nouvelle attaque mordante lorsque la jalousie l'emporte de nouveau :

*Perfide, je te voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi!*

Ou bien, dans *Baj.*, II, 1, l'explosion de Roxane:

*Non, je ne veux plus rien.
Ne m'importune plus de tes raisons forcées,*

Puis le retour à une forme plus civile, plus suppliante aussi *Bajazet*, *écoutez; je sens que je vous aime*, puis de nouveau l'abandon, le désespoir :

*Ah! crois-tu ...
Ni que je vive enfin, si je ne vis pour toi.*

Même processus dans la déclaration d'amour de Phèdre (*Phèdre*, II, 5) qui commence par vous, puis passe brusquement à tu:

*Ah! cruel, tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Eh bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur.*

Le *tu* livre au partenaire la part ultime, la plus secrète et la plus intime des sentiments.

Sur les **métaphores** de Racine on a depuis longtemps dit l'essentiel. Vossler écrit p. 185 que le caractère dominant du style de Racine est, à l'opposé de Corneille, « moins dans la transcendance du sens sensuel que dans la réincarnation du sens intellectuel des mots », et que les expressions raciniennes « touchent l'esprit autant que les sens »; cf. le renforcement du sens concret dans Dieu tient le cœur des rois entre ses mains puissantes (*Esther*, I, 1) par rapport au texte biblique *Cor regis in manu Domini*. Cette expression très concrète tient entre, appliquée au cœur, donne une de ces « alliances de mots inusitées » que louaient déjà les contemporains de Racine (G. Truc, *Le cas Racine*, p. 114). Valéry parle lui aussi de « l'équilibre admirable ... entre la force sensuelle et la force intellectuelle du langage » (*Des Hons*, p. 263), ce qui est vrai surtout pour les images. On pourrait dire aussi que Racine reprend les formules traditionnelles, mais pour les assouplir, rendre sa pleine valeur au sens étymologique (cf. par exemple la « restauration » du mot *reliques* par Racine, qu'admirait A. France; *Des Hons*, p. II6). Nous avons vu des cas comme :

Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis,

où la formule traîner des chaînes est replacée dans sa signification concrète première par l'addition de l'abstrait et mes ennuis. Racine aime rester à la limite du sensuel et de l'intellectuel. Si son modèle est trop intellectuel, il le sensualise (voir la phrase biblique citée plus haut), s'il est trop sensuel, il l'intellectualise, cf. par exemple respirer **le jour** au lieu de *haurire lucem* (Mesnard, op. cit., p. XLII, et qu'on trouve d'ailleurs déjà chez Corneille). Un contemporain de Racine, qui pourtant, traditionaliste chagrin, ne lui ménageait pas les critiques, a tout de même reconnu la « nouveauté » d'associations comme :

Il a de trop de sang acheté leur colère

« J'avoue pourtant qu'acheté a quelque chose de plus nouveau et de plus brillant qu'attiré. » (Subligny, 1668, cité par Truc, p. 106.) Le métaphorisme formel de Racine peut donc être rangé dans les éléments de son style « en sourdine » : on y retrouve la même volonté d'élaboration, qui, refusant de rendre les choses directement, les stylise selon la tradition, mais qui, loin de reprendre cette formule comme une chose morte, l'assouplit, la retourne, exécutant le testament du laboureur de La Fontaine : Creusez, fouillez, bêchez! Racine travaille sur des formules, mais c'est pour leur ôter leur résonance formelle.

Tout ce que je pourrais ajouter au chapitre « formules » est l'observation que, par leur emploi constant au cours d'une pièce, des éléments d'expression purement traditionnels prennent valeur de **leitmotive**. Rien de plus courant par exemple que de décrire le pouvoir des **yeux** sur l'être qui aime. Mais Racine réussit à réduire pour ainsi dire entièrement ses personnages au *regard* et aux *yeux* - l'expression certes la plus intellectuelle du sentiment amoureux, comme le savaient déjà les trouvères du Moyen Age. J'ai réuni plusieurs passages (sûrement pas tous!) pris dans une seule pièce, où est mentionné le pouvoir des yeux :

Andr., I, 4.

Pyrrhus

Me refuserez-vous un regard moins sévère?

Andromaque

Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés

Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?

Pyrrhus

Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés!

Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés!

Animé d'un regard je puis tout entreprendre.

II, 1 - Cléone à Hermione:

Vous pensez que des yeux toujours ouverts aux larmes

Se plaisent à troubler le pouvoir de vos charmes?

II, 2 - Oreste à Hermione:

Je sais que vos regards vont rouvrir mes blessures

...

Enfin je viens à vous, et je me vois réduit

À chercher dans vos yeux une mort qui me fuit

Mon désespoir n'attend que leur indifférence :

Ils n'ont qu'à m'interdire un reste d'espérance ;

Ils n'ont, pour avancer cette mort où je cours,

Qu'à me dire une fois ce qu'ils m'ont dit toujours

...

[Est-ce à moi que ce discours s'adresse ?]

Ouvrez vos yeux : songez qu'Oreste est devant vous...

Hermione :

Oui, c'est vous dont l'amour, naissant avec leurs charmes,

Leur apprend le premier le pouvoir de leurs armes ...

Oreste :

Vos yeux n'ont pas assez éprouvé ma constance?

Je suis donc un témoin de leur peu de puissance?

Je les ai méprisés? Ah! qu'ils voudraient bien voir

Mon rival comme moi mépriser leur pouvoir!

...

Venez dans tous les coeurs faire parler vos yeux.

III, 2 - Hermione :

[Je veux croire]

Que mes yeux sur votre âme étaient plus absolus.

Oreste :

... Vos yeux ne font-ils pas tout ce qu'ils veulent faire?

III, 4 - Hermione :

Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme.

III, 5 - Céphise à Andromaque :

*Je croirais ses conseils et je verrais Pyrrhus.
Un regard confondrait Hermione et la Grèce.*

III, 7 - Pyrrhus à Andromaque:

*Mais, Madame, du moins, tournez vers moi les yeux
Voyez si mes regards sont d'un juge sévère.*

IV, 2 - Cléone à Hermione:

Vos yeux ne sont que trop assurés de lui plaire.

IV, 3 - Oreste :

*Croirai-je que vos yeux, à la fin désarmés,
Veulent ...*

IV, 5 - Pyrrhus à Hermione :

*Et quoique d'un autre oeil l'éclat victorieux
Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux ...*

Hermione :

*... si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen, j'y consens, mais du moins
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.*

V, 2 - Cléone à Hermione :

*Je l'ai vu ...
Et d'un oeil où brillaient sa joie et son espoir
S'enivrer en marchant du plaisir de la voir.*

Les yeux, le regard, sont parfois vus tout concrètement, dans les gestes (*ouvrez vos yeux, tournez vers moi les yeux*); mais ils sont aussi le miroir de l'âme (*d'un oeil où brillaient sa joie et son espoir, si mes regards sont d'un juge sévère*), parfois aussi des êtres indépendants qui règnent (*mes yeux ... sur votre âme ... absolus, vos yeux ... ont régné sur mon âme*), parlent (*ils n'ont qu'à me dire ... , dans tous les coeurs faire parler vos yeux*), enfin de simples formules remplaçant « je, tu, il » etc. (*quoique d'un autre oeil l'éclat victorieux eût ... prévenu le pouvoir de vos yeux*). Cette toute-puissance des yeux, proclamée tout au long de la pièce, élève l'amour au niveau d'une essence purement spirituelle, qui ne fait que transparaître mystérieusement par leur truchement.

Rien, depuis Corneille, voire depuis le pétrarquisme de la Renaissance et les troubadours, n'est plus courant que l'image de la **flamme d'amour**. Mais dans *Phèdre*, Racine, peut-être inspiré par le sens étymologique du nom de son héroïne (« la Rayonnante, la Brillante »), a fait du feu le symbole du sentiment de Phèdre : le feu 1. **éclairé** et 2. **réchauffe**, et Phèdre, fille du dieu des Enfers, tourmentée par de sombres puissances, recherche la lumière, le Soleil son ancêtre; elle voudra donc premièrement voir le jour, la lumière, quoiqu'elle soit condamnée à la nuit, à la mort, et deuxièmement elle brûlera d'amour, dans le temps même qu'elle sent se figer sa chaleur vitale. Toujours s'opposeront en elle les ténèbres et la lumière, la chaleur et le froid; elle sera un oxymoron (v. plus haut) incarné, une sombre lumière déclinante, une flamme qui se refroidit (mourante); une « *flamme noire* », une torche brièvement embrasée : voilà ce qu'est cette brillante Phèdre, qui, enfant d'une « triste » et « brillante » famille, tient autant de Minos que d'Hélios. Et « noir et brillant » ne sont que des expressions symboliques de « mal » et « bien » d'une part, « inconscient » et « conscient » de l'autre. Comme personne à ma connaissance n'a encore mis en lumière ce jeu de symboles, je fais suivre un choix de passages :

Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent.

I, 1 :

*Il n'en faut point douter: vous aimez, vous **brûlez**.*

I, 1 :

*Et d'ailleurs quels périls vous peut faire courir
Une femme mourante, et qui cherche à mourir?
Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
Lasse enfin d'elle-même **et du jour qui l'éclaire**,
Peut-elle contre vous forger quelques desseins?*

I, 2 :

*Son chagrin inquiet l'arrache de son lit :
Elle veut voir le jour : et sa douleur profonde
M'ordonne toutefois d'écartier tout le monde.*

I, 3 – Phèdre :

*Mes yeux sont éblouis du **jour** que je revois ...*

OEnone :

*Vous vouliez vous montrer et revoir la **lumière**.
Vous la voyez, Madame, et, prête à vous cacher,
Vous haïssez le **jour** que vous veniez chercher!*

Phèdre :

***Noble et brillant** auteur d'une **triste** famille ...
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!*

OEnone:

*Les ombres par trois fois ont obscurci les cieus
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
Et le **jour** a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture ;
Réparez promptement votre force abattue,
Tandis que de vos jours prhs à se consumer
Le **flambeau** dure encore et peut se **rallumer**.*

II, 3 :

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ...
Je sentis tout mon corps et transir et **brûler**.
Je reconnus Vénus et ses **feux** redoutables ...
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens.*

...

*Ce n'est plus une **ardeur** dans mes veines cachée:
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée ...
J'ai pris la vie en haine, et ma **flamme** en horreur,
Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une **flamme si noire**.*

...

*Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de **chaleur** tout prêt à s'exhaler.*

1, 2 :

*Et si l'amour d'un fils, en ce moment funeste,
De mes faibles esprits peut **ranimer** le reste.*

II, 5 :

*... ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le **feu** fatal à tout mon sang.*

II, 5:

*J'ai languï, j'ai **séché** dans les **feux**, dans les larmes.*

III, 1 :

*Vous nourrissez un **feu** qu'il vous faudrait éteindre.*

III, 3 :

*... ma **flamme** adultère ...*

*Penses-tu que, sensible à l'honneur de Thésée,
Il lui cache l'**ardeur** dont je suis **embrasée** ?*

IV, 1 :

*Honteuse du dessein d'un amant furieux
Et du **feu** criminel qu'il a pris dans ses yeux,
Phèdre mourait, seigneur, et sa main meurtrière
Éteignait de ses yeux l'innocente **lumière**.*

IV, 1 :

*Et ce **feu** dans Trézène a donc recommencé?*

IV, 6 :

*Mon époux est vivant, et moi, je **brûle** encore!
Misérable, et je vis! et je soutiens la **vue**
De ce sacré **soleil** dont je suis descendue!*

V, 7 :

*Le ciel mit dans mon sein une **flamme** funeste ...
[OEnone a craint qu'Hippolyte ...]
Ne découvrit un **feu** qui lui faisait horreur ...
...
J'ai pris, j'ai fait couler dans mes **brûlantes** veines
Un poison ...
Déjà jusqu'à mon coeur le venin parvenu
Dans ce coeur expirant jette un **froid** inconnu;
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le **ciel** et l'époux que ma présence outrage;
Et la mort, à mes yeux **dérobant la clarté**,
Rend au **jour**, qu'ils **souillaient**, toute sa **pureté**.*

Thésée :

*D'une action si **noire**
Que ne peut avec elle expirer la mémoire?
Allons, de mon erreur, hélas! trop **éclaircis**,
Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils.*

*

Les exemples que j'ai choisis me semblent montrer clairement pourquoi nous ressentons toujours chez Racine, en dépit du lyrisme contenu et de la profondeur psychologique, quelque chose d'un peu froid, une distance, une mise en sourdine, et pourquoi il faut la maturité de l'âge d'homme, et une intelligence spécialement formée aux expressions chastes et réservées, pour sentir toute l'ardeur cachée dans les pièces de Racine. Tout lecteur de Racine aura sans doute remarqué que des vers de notre auteur cités hors de leur contexte produisent un effet beaucoup plus intense que placés dans le cours uni du dialogue : qu'on lise par exemple le choix de citations de Des Hons (qu'il n'a réunies qu'à l'instigation de son maître, A. France)! L'explication en est que **la somme*** des procédés d'assourdissement accumulés par Racine dans les tirades de ses personnages exerce une action beaucoup plus puissante sur l'auditeur que quelques «

joyaux » dont la valeur d'intense affectivité ressort quand on les isole. On pourra m'objecter que je n'ai analysé à proprement parler que les éléments non poétiques, les traits rebutants du style racinien, et que la vraie splendeur, l'infiniment grand et l'éternel, sont passés, telle la poussière des ailes d'un papillon, au travers des mailles de mon filet grammatical et stylistique.

Je réponds : c'est vrai! et ce n'est pas vrai! C'est vrai, dans la mesure où, comme je l'ai déjà dit, je ne pouvais pas sans dommage décomposer le bel **amalgame** de la musique, de la syntaxe, du vocabulaire, du rythme et de la pensée (l'analyse ne peut que se limiter à isoler les composantes, tout en sachant que c'est leur synthèse qui produit l'effet spécifique) - et ce n'est pas vrai, dans la mesure où le stoïcien Racine lui-même accordait au moins autant de prix aux moyens de mise en sourdine dans ses œuvres classiques qu'aux manifestations lyriques, élégiaques, directes et musicales de son âme, qui s'accordent tellement mieux à notre sens de l'art, toujours enclin au romantisme : Racine a été, comme le dit si bien Fubini, « un des poètes les plus sereins qui à leur époques ont su chanter ».

Il est tout à fait caractéristique que les commentateurs français de textes raciniens (Rudler, Roustan), choisissent habituellement celles des scènes où un personnage l'emporte sur un autre par la supériorité de sa ruse, et non, comme il me semblerait plus normal, un passage comme l'aveu de Phèdre ou la prière d'Esther; c'est que dans ces « scènes d'intrigue » dominent les procédés rhétoriques rationnels, qu'il est facile d'analyser, les « mathématiques de l'âme », comme dit Rudler. Car l'explication française, comme tout commentaire d'une oeuvre poétique, mais encore plus que chez nous, Allemands, est un exercice de rationalisation de l'irrationnel.

Il est significatif que Péguy, dans *Victor Marie, comte Hugo* souligne chez Racine précisément la **cruauté** (qui est pour Péguy le signe que Racine - à l'opposé de Corneille - ne vit et ne travaille pas en état de grâce), et veuille voir dans le mot cruel(le) non pas une survivance chez Racine de la langue précieuse, mais leitmotiv, « le mot de la révélation du coeur ». Cette cruauté est, selon Péguy, profondément enracinée dans les personnages : « Tout est adversaire, tout est ennemi aux personnages de Racine; les hommes et les dieux, leur maîtresse, leur amant, leur propre coeur. » Et il prouve, en écrivant en caractères gras certains termes d'une tirade d'Iphigénie (une création du « tendre Racine » connue pour sa « tendresse ») la « cruauté filiale » de cette « fille d'Agamemnon et de Clytemnestre » :

Mon père

Cesser de vous troubler, vous n'êtes point trahi.

Quand vous commanderez, vous serez **obéi**.

Ma vie est votre bien. Vous voulez le **reprendre** :

Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.

D'un **oeil** aussi **content**, d'un **coeur** aussi **soumis**

Que j'acceptais l'époux **que vous m'aviez promis**,

Je saurai, **s'il le faut**, victime **obéissante**

[J'aurais souligné aussi *victime*]

*Tendre au fer de Calchas une tête **innocente**,*

[J'aurais souligné aussi *une*]

*Et respectant le coup **par vous-même ordonné***

Vous **rendre** tout le sang **que vous m'avez donné**

Et Péguy écrit : « Il n'y a pas un mot, pas un vers, pas un demi-vers, pas un membre de phrase, pas une conjonction, il n'y a pas un mot qui ne porte pour mettre l'adversaire (le père) dans son tort. Le dialogue racinien est généralement un combat ... ; dans le dialogue racinien le partenaire est, généralement, constamment un adversaire; le propre du personnage racinien est que ce personnage racinien parle constamment pour mettre l'adversaire dans son tort, ne se propose que de mettre l'adversaire dans son tort, ce qui est le commencement même, le principe de la cruauté ... Les victimes de Racine sont elles-mêmes plus cruelles que les bourreaux de Corneille. » Je crois pour ma part que nous devons attribuer cette cruauté moins aux personnages de Racine qu'à la

philosophie de Racine, qui est effectivement d'un homme ayant perdu la grâce, cette philosophie qui ne cesse d'observer et d'objectiver l'humain, non seulement **à partir de l'homme qui souffre**, mais **à partir d'une nature objective rationnelle**. Iphigénie exprime, dans le passage ci-dessus : 1. sa soumission à la volonté de son père, 2. la révolte de l'objectif contre la volonté de son père. Sa langue est double à la lettre : c'est la langue d'Iphigénie, et celle d'une objectivité rationnelle supra-iphigénienne. Elle donne effectivement une « réponse terrible à son père, d'une sourde cruauté tragique », mais cela seulement parce que les doux tons d'Iphigénie se rencontrent avec les durs reproches de la raison objective. La mise de l'« adversaire » dans son tort apporte la « deuxième voix » que Péguy, l'ami de la mystique et l'ennemi du politique, a particulièrement bien remarquée, la voix de la *ratio*, qui couvre sans cesse chez Racine celle du sentiment, qui dispose plus ses arguments contre le partenaire et qui apparaît aussi à l'auditeur comme une dissection « cruelle » des sentiments. Tous les mots et membres de phrases soulignés par Péguy constituent une accusation ininterrompue du père (on pourrait les réduire à un *vous l'avez voulu, vous! de la révolte*), mais ils sont de fait moins une plainte d'un Moi que l'accusation d'un Toi : l'accusation doit tenir compte, comme un procès en bonne et due forme, des règles de l'entendement. Et une Phèdre ne se distingue d'Iphigénie qu'en un point : elle est elle-même l'accusée; on a constamment souligné la lucidité qui se déchire elle-même dans cette héroïne racinienne passionnée. Et le « double éclairage » dont parle Vossler à propos d'Athalie, n'est-il pas aussi cette vision qu'a un personnage de ses égarements humains, mais mesurés sur des critères de raison ? Racine ne se laisse pas aller à prendre parti pour ou contre Athalie, il l'observe impartialement « avec des yeux de gentilhomme ordinaire du roi », dit Mauriac, qui évoque la morale nietzschéenne des maîtres; et il communique cette impartialité aux paroles de son personnage, qui n'oscille pas seulement entre *Cette paix que je cherche et qui me fuit toujours* et *Je jouissais en paix du fruit de ma sagesse*, mais qui souvent - selon l'habitude racinienne - unit la quiétude à l'inquiétude, l'entendement et l'emportement, la réflexion et le lyrisme.

*

Nous savons encore à vrai dire relativement peu de choses sur le devenir du langage des formes dans les littératures romanes des Temps Modernes. E. Norden, dans le deuxième tome de son *Antike Kunstprosa*, a bien montré les influences antiques qui ont déterminé le style orné, baroque et précieux, du XVI^e et du XVII^e siècle, dans les pays de langue romane. Mais comment ces formes ornées ont été progressivement atténuées et modérées jusqu'à donner naissance au style classique, c'est là ce que personne, à ma connaissance, n'a jamais étudié. Cet article veut être une première et modeste contribution à cette tâche gigantesque : lorsqu'on examine l'**origine** des divers procédés de style dans le style « en sourdine » du classicisme racinien, on est presque toujours ramené à l'antiquité (tout au plus pourrait-on voir dans le symbolisme de Phèdre une sorte de dualisme chrétien, ou même de manichéisme polaire à la manière de Victor Hugo). Ce fait est assez remarquable, étant donné qu'on aime présenter Racine comme un auteur chrétien et janséniste. Or pour le style (même dans les pièces bibliques, mis à part le contenu des paraboles), il est entièrement dans la lignée de l'antiquité (métamorphosée par le pétrarquisme). Il atténue le baroque excessif et hypertrophié des imitateurs des anciens, il donne une vie nouvelle aux formules de l'antiquité, mais ses formes et ses formules sont et restent antiques. Donc, j'affirmerais, contrairement à Vossler (p. ex. p. 167), le « caractère érudit et humaniste » de l'oeuvre racinienne. D'ailleurs Vossler lui-même reconnaît (p. 152) : « Pour la seule mise en forme, et non pour la matière, on peut voir en Racine un humaniste. » Mais comment la mise en forme et la matière pourraient-elles être en discordance? L'« élégance de l'expression » que Racine, dans la préface de *Bérénice*, déclare rechercher, il l'a apprise chez les Anciens. Ses audaces de langue sont plutôt des assouplissements délicats, élégants, dans le modelé classique, des nuances apportées aux formes antiques, qu'une descente hardie aux sources éternellement bouillonnantes de la création linguistique. On aboutit ainsi à l'image hélas rebattue du parc de Versailles et de la nation française, «

nation de jardiniers » comme dit Keyserling (*Das Spektrum Europas*) : « L'esprit français a plus rarement que tout autre apporté quelque chose d'essentiellement neuf. Il est assurément inventif, mais toujours sur des bases immuables; son meilleur esprit est un esprit de *finishing school*. » Mais les jeunes arbres d'un jardin ancien n'en sont pas moins encore des arbres beaux et vivants! On peut aussi penser aux termes dans lesquels Hofmannsthal (« *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* », *Neue Deutsche Rundschau*, 1927, p. 12 sq.) parle de la littérature française : « Au sein d'un si constant changement, l'ambition n'est pas de ressortir, mais de satisfaire aux exigences traditionnelles. Un grand observateur l'a dit : chez ce peuple, la discipline rigoureuse dans l'expression personnelle l'emporte sur l'effet bouleversant du trait unique... Dans cette nation sociale par excellence se développe, au sein de la littérature même, cet élément social, dont le fondement est une rivalité toujours en éveil entre les individus... C'est précisément cette grande vigilance qui assure le triomphe de la simplicité dans la beauté, le bonheur d'un trait isolé, l'élégance. L'originalité n'a qu'une valeur conditionnelle... mais une supériorité relative, un léger dépassement de la moyenne, sont hautement appréciés. »

Pour finir, je voudrais encore prendre position sur une phrase de Marty-Laveaux dans le *Lexique de la langue de J. Racine*, que cite G. Truc (p. 109) : « La règle la plus ordinaire contre laquelle il importe de se prémunir d'abord quand on veut étudier la langue d'un écrivain, c'est de croire que tout ce qui dans ses œuvres, s'éloigne de l'usage actuel doit lui être attribué, caractérise sa manière, sa langue à lui, porte la marque de son tour d'esprit et de son génie. » Marty-Laveaux parle ici en historien, replaçant la langue d'un auteur dans l'époque où il a vécu. Mais cette langue de l'auteur et la langue de son époque, qui en est l'enveloppe, produisent **sur nous** un effet déterminé. Même si Racine est un enfant de son époque, il porte encore les marques de sa personnalité en elle-même; aussi les traits particuliers que nous observons chez lui sont-ils également caractéristiques de lui-même (et pas seulement de son temps). C'est ainsi seulement que se justifie la tentative qui précède pour analyser **directement**, en partant de **notre sens moderne de la langue**, et sans le détour des témoignages contemporains, contradictoires et lacunaires, la langue de Racine; car Racine n'appartient pas à sa seule époque, il est aussi « nôtre ».

Prenons un exemple dans Marty-Laveaux : ce philologue nous apprend (p. XIII) que « **chatouillaient** de mon coeur l'orgueilleuse faiblesse, expression heureusement placée dans *Iphigénie* (v. 82), et attribuée en général à Racine, n'est pas... de son invention, et remonte au moins jusqu'à Ronsard ». Ce dernier détail a certes un grand intérêt pour l'histoire du style, mais il n'apporte rien à la compréhension du plaisir esthétique que nous procure l'oeuvre de Racine en tant que telle; car au moment où nous goûtons Racine, nous ignorons tout (voulons tout ignorer) de Ronsard. Et en tout cas *chatouiller*, qu'il ait été trouvé par Racine ou par Ronsard, ou bien forgé par lui, entre bien dans la série d'exemples où une expression primitivement sensuelle est menée à la limite de la formule (voir plus haut); en outre, cette phrase est un exemple privilégié, où *chatouiller* est mêlé à d'autres racinismes (antéposition de la détermination dépendante, oxymoron, remplacement de la personne par une qualité), si bien que cet emprunt - puisque emprunt il y a - apparaît dans une métamorphose absolument typique. Il est donc, pour l'esprit rigoureux, impossible d'isoler un trait dans la langue d'un auteur pour le comparer à des traits parallèles de langue, également isolés de leur contexte, chez d'autres auteurs; les divers traits d'une oeuvre poétique doivent d'abord être comparés **entre eux** comme membres, éléments et supports d'un système, d'une unité cohérente. Isoler un élément de l'ensemble et le rapporter à des éléments pris dans d'autres systèmes antérieurs, c'est faire injure à l'auteur; c'est faire passer un créateur pour un plagiaire.

La sourdine que Racine mise* dans son style lui ferme aussi le coeur des Français d'aujourd'hui. Il me semble permis d'affirmer que le Français de culture moyenne (mis à part quelques élites), n'a pas, dans les retranchements de son coeur, autant d'autels fumant pour Racine que voudraient nous le faire croire les panégyriques officiels, perpétués par l'école et l'opinion. Avec la netteté et la sincérité souhaitables, un homme aussi profondément français que Meillet déclare (*Bulletin de la société de linguistique*

[1935], 105; d'accord avec son collègue et compatriote, le linguiste Brunot [voir plus haut]): « Si conservateur que l'on soit, il faut avouer que Shakespeare et Racine sont, des auteurs du passé, pour la langue comme pour le fond » ; et ses adversaires, les tenants du classicisme, doivent reconnaître ce fait (Boulenger-Thérive, *Les Soirées du Grammaire-club*, p. 45) : « Le public de la Comédie-Française qui écoute une tragédie de Racine, aujourd'hui, ne saisit plus un tiers du texte... je gagerais qu'il n'a même pas la patience d'écouter jusqu'au bout les phrases un peu longues. » Pour ma part, je dirais : **Racine nous reste** (aux Français, et à tout le monde de la littérature) **éternellement proche, parce qu'il reste éternellement éloigné de nous**. La distance qui sépare sa langue de la nôtre interdit la promiscuité avec Racine; il est fort possible que la proximité linguistique des Goncourt agace un nombre déjà grand de lecteurs actuels, de même que maint tableau impressionniste, alors qu'un Claude Lorrain ou un Poussin nous sont éternellement proches, par le jeu même de leur éloignement. Les images voilées incitent à percer le voile, les images déjà dévoilées n'ont plus rien à nous révéler; l'impératif dynamique se trouve du côté des premières. Et cet éloignement précisément est un élément poétique. Un portrait de la Renaissance, avec ses costumes et sa disposition, nous est étranger, mais ce dépaysement nous invite à le surmonter. J'aboutis donc à une formulation aussi paradoxale que Thérive dans son livre *Le français, langue morte?* : de même qu'il prise dans la langue littéraire française ce qu'elle a de « mort », parce que c'est l'unique part demeurant vivante dans l'évolution naturelle dévastatrice de la langue, de même je ne vois que l'écart délibéré, la singularité, la distance de la langue de Racine pour échapper à toute promiscuité vulgaire, au dégoût de toute approche intempestive*. Il est bon de s'affranchir d'une idée par trop triviale et chaotique de la vie du monde et de l'âme, d'opposer au « Tout s'écoule » un « Certaines choses restent en place ». Racine aurait pu dire ce que son admirateur Napoléon disait sur son propre compte, la « formule grecque » que Nietzsche allait reprendre: « J'ai refermé le gouffre anarchique et débrouillé le chaos. J'ai ennobli les peuples ».