

Université de Montréal

**Les particularités stylistiques d'une langue non-
métaphorique : *Andromaque* de Jean Racine**

par Laura Beloiu

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en littératures de langue française

Décembre 2017

© Laura Beloiu, 2017

Résumé

Issue d'un questionnement sur le statut particulier de la métaphore dans la poésie et le théâtre français de la deuxième moitié du XVII^e siècle, notre étude s'organise selon trois objectifs. Dans notre premier chapitre, nous montrerons que cette figure de rhétorique a fait l'objet de nombreuses discussions tout au long du Grand siècle et qu'une volonté consciente de l'éliminer ou de la réduire à des lieux communs commence à se manifester, à partir du début de ce siècle, non seulement dans la critique littéraire, mais aussi dans la pratique de certains auteurs. Nous consacrerons notre deuxième chapitre à la poétique de Racine que nous aborderons à partir de l'analyse de trois figures de rhétorique dominantes dans *Andromaque*, son premier grand succès, dont la présence insistante nous apparaît comme une compensation à l'absence de métaphores originales. Dans notre troisième chapitre, une analyse comparative entre deux hypotyposes de Jean Racine et une hypotypose de Victor Hugo nous permettra de mettre en évidence, du point de l'usage de la métaphore, l'une des différences marquantes entre l'esthétique classique et celle romantique, qui lui a succédé.

Mots-clés : métaphore, classicisme, Racine, *Andromaque*, rhétorique, syllepse, oxymore, attelage, hypotypose.

Abstract

An inquiry on the particular status of metaphor in French poetry and theatre in the second half of the 17th Century, our study is organized around three goals. In our first chapter, we show that this rhetorical figure was the object of numerous discussions throughout the *Grand siècle*, and that a conscious effort to eliminate it or reduce it to a cliché had already begun to manifest itself at the beginning of the century, not only in the form of literary criticism, but also in the work of various authors. We dedicate our second chapter to the poetry of Racine, which we approach by analyzing three dominant rhetorical figures in the *Andromache*, his first great success, the powerful presence of which might be attributed to its way of compensating for the lack of original metaphors. In our third chapter, a comparative analysis between two hypotyposes in Racine and one in Victor Hugo will permit us to prove, with respect to the use of metaphor, one of the significant differences between classic and romantic aesthetics, which succeeds the former.

Keywords: metaphor, classicism, Racine, *Andromache*, rhetoric, syllepsis, oxymoron, zeugma, hypotyposis.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Dédicace.....	v
Remerciements.....	vi

Introduction	1
--------------------	---

CHAPITRE I - La querelle de la métaphore..... 13

Malherbe et les débuts de la querelle	16
De Mlle de Gournay à Pierre Reverdy : les défenseurs de la métaphore	23
La critique classique.....	27
Succès de l'entreprise classique : la métaphore devenue catachrèse.....	30
L'héritage classique.....	32
Les théories modernes de la métaphore	35
La mise en garde de Rapin	37

CHAPITRE II - Le réseau des figures lexicales dans *Andromaque* : la syllepse, l'oxymore et l'attelage..... 40

Les images fondamentales et leur réverbération sylleptique	48
Captivité et asservissement	58

Flammes de l’incendie et « feux mal éteints » de l’amour	68
Troie et ses « ruisseaux de sang »	82
L’incroyable fortune du « cœur »	87
Autres syllepses et leurs projections	94
Le rôle des oxymores	96
CHAPITRE III – La puissance évocatrice de l’hypotypose.....	103
Mise au point définitionnelle	105
Andromaque, Bérénice et Napoléon	120
L’interpellation de l’interlocuteur	121
Les effets dynamiques	124
Les effets chromatiques.....	128
Les effets de foule	136
L’hypotypose romantique : libérée ou dénaturée ?	140
Conclusion.....	144
Bibliographie.....	154

À ma mère,

Remerciements

Je tiens à témoigner mon infinie reconnaissance envers mon directeur de recherche, monsieur Antoine Soare, pour ses lectures minutieuses, ses commentaires généreux et ses enseignements précieux.

Je remercie avec chaleur et amour ma famille et, surtout, Ana et Pierre, dont le soutien a été indispensable tout au long d'un processus des plus éprouvants.

Finalement, je remercie mes ami(e)s pour leur écoute patiente et leurs intarissables encouragements.

Introduction

Le siècle passé était pour l'Italie un siècle de doctrine et de politesse ; il lui a plus fourni de beaux esprits qu'elle n'en avait eus depuis le siècle d'Auguste. Le siècle présent est pour la France ce que le siècle passé était pour l'Italie ; on dirait que tout l'esprit et toute la science du monde [sont] maintenant parmi nous, et que tous les autres peuples [sont]¹ barbares en comparaison des Français.²

Dominique Bouhours

Au cours des dernières décennies, l'historiographie littéraire s'est beaucoup interrogée sur le phénomène du classicisme. On a essayé d'en définir les contours chronologiques et la plupart des critiques et des spécialistes de la littérature classique s'entendent pour situer ce phénomène entre les années 1660 et 1685, même si certains écrivains considérés comme des emblèmes du classicisme, tels Racine et Corneille, débordent largement ces limites³. Prenons comme exemple *l'Introduction à l'analyse des textes classiques* de Georges Forestier, qui retient des extraits de deux pièces de Corneille, *Cinna* et *Le Cid*, écrites en 1641 et 1637, bien en-deçà de la limite inférieure acceptée par la majorité des spécialistes. Dès le premier chapitre de son livre, l'auteur prend pour acquis que, « malgré son antériorité », l'œuvre de Corneille, dont la carrière commence en 1629, fait partie

¹ Dans son texte, Bouhours emploie le subjonctif « soient ».

² Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, eds Bernard Beugnot et Gilles Declercq, Paris, Champion, 2003, p. 263-264.

³ Racine fait représenter *Esther* en 1689 et *Athalie*, sa dernière tragédie, en 1691.

du répertoire classique⁴. Quoique nécessaire à nos yeux dans l'entreprise de caractérisation de ce répertoire, le critère chronologique s'avère ainsi peu fiable en raison de sa variabilité.

On s'est également interrogé sur le contenu de cette littérature dite « classique ». Qu'entend-on au juste par classicisme, quel en est le contenu concret, la spécificité ? Selon Forestier, la littérature classique est une « littérature soumise à des règles, reposant sur la primauté du goût et tendant à l'universel humain. »⁵ Il faut reconnaître de prime abord le caractère assez vague de cette affirmation, car quelle littérature ne se soumet pas à des règles tout en s'adaptant au goût de ses lecteurs potentiels ou réels ? Malgré le manque de précision de cette définition, le petit livre introductoire à l'analyse des textes classiques de Forestier a le mérite de nous rappeler, par l'entremise d'analyses de texte basées sur l'étude des procédés rhétoriques courants au XVII^e siècle, que l'enseignement de l'art du discours occupait un rôle primordial dans l'éducation de l'époque et qu'il influençait fortement la production littéraire. Les œuvres de Jean Racine ne font pas exception et, pour cette raison, nous nous sommes servis à notre tour des outils de la rhétorique pour nos propres analyses.

Qu'en est-il de la manière dont les classiques eux-mêmes se définissaient ? Emmanuel Bury observe que « jamais la génération des années 1660-1685, unanimement reconnue comme " classique ", ne s'est sentie ou définie comme telle »⁶. À la différence des auteurs de la Pléiade, des romantiques, des parnassiens

⁴ Georges Forestier, *Introduction à l'analyse des textes classiques*, Paris, Nathan, 1993, p. 9.

⁵ *Idem.*

⁶ Emmanuel Bury, *Le classicisme*, Paris, Nathan, 1993, p. 5.

ou des symbolistes « les classiques ne se sont jamais appliqué le terme qui les désigne »⁷, car ils le consacraient à leurs modèles, les auteurs de l'Antiquité grecque et latine. Pour appuyer cette même idée, Jean Rohou reproduit, dans son ouvrage dédié à l'étude du classicisme, la définition du mot « classique » donnée par Richelet dans son *Dictionnaire* de 1680 : « digne d'être enseigné dans les classes [...] et [...] pris pour modèle. »⁸. Cependant, remarque Rohou, le fait que les auteurs du XVII^e siècle s'appliquaient à imiter les Anciens laisse supposer qu'ils espéraient devenir à leur tour des modèles classiques.⁹ Par ailleurs, la consécration des auteurs classiques français et la canonisation de leurs œuvres débutent de leur vivant et continuent tout au long du XVIII^e siècle. Au XIX^e siècle, le classicisme devient polémique par opposition au romantisme qui privilégie le changement et l'avènement d'une nouvelle esthétique adaptée au goût des contemporains. Malgré les débats et les mouvements d'opposition qui se sont manifestés au fil du temps, il n'en reste pas moins qu'encore aujourd'hui les œuvres des grands auteurs classiques font partie du programme de l'enseignement secondaire en France et ailleurs dans la francophonie.

Même s'ils ne s'attribuaient pas le qualificatif « classiques », les lettrés du XVII^e siècle témoignaient leur admiration de l'effervescence intellectuelle et culturelle de leur temps : « On dirait que tout l'esprit et toute la science du monde soient maintenant parmi nous »¹⁰, écrit le P. Bouhours. Malherbe, Molière, Racine sont loués dans *l'Art poétique* de Boileau, et Racine fait à son tour l'éloge de Corneille : « La France se souviendra avec plaisir que sous le règne du plus grand

⁷ Jean Rohou, *Le Classicisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ Dominique Bouhours en 1671 cité par Jean Rohou dans *Le Classicisme*, p. 8.

de ses rois a fleuri le plus grand de ses poètes. »¹¹. La succession des chefs-d'œuvre et ce sentiment d'excellence ont également stimulé la querelle des Anciens et des Modernes; Charles Perrault allait jusqu'à déclarer que le siècle de Louis XIV est comparable et même supérieur à celui de Périclès et d'Auguste¹².

Quoique ces remarques nous offrent un aperçu sur l'importance historique de la période classique et de son héritage, ainsi que sur l'idée que s'en faisaient ses contemporains, force est de constater que la recherche continue à se maintenir encore de nos jours sur un plan théorique assez éloigné de la lettre des textes, de leur réalité langagière et stylistique pour n'aboutir ainsi qu'à des critères plutôt vagues et généraux. À ce sujet, Jean Rohou note :

Les œuvres qualifiées de classiques se distinguent par l'harmonie rationnelle d'une structure et d'un style bien maîtrisés. Mais cette appellation est d'une « faible pertinence scientifique » (R. Zuber). Elle valorise des modèles sans définir précisément leurs caractères, et la liste des œuvres « classiques » a varié au cours des âges.¹³

À son instar, chaque fois qu'il est question de langue et de littérature classiques, tous les spécialistes se contentent d'en louer la clarté, la raison souveraine, l'unité, la transparence¹⁴. Jean-Pierre Landry et Isabelle Morlin observent, par exemple, qu'à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle :

¹¹ Racine, en 1685, cité par Rohou dans *Le Classicisme* (éd. cit., p. 9).

¹² Thèse qu'il soutient dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697) selon Jean Rohou dans *Le Classicisme* (Op. cit., p. 9).

¹³ Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 178.

¹⁴ Roland Barthes écrivait dans *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil, 1953, p. 10) : « L'art classique ne pouvait se sentir comme un langage, il était langage, c'est-à-dire transparence,

Un goût de la rigueur, de l'harmonie, de l'ordre s'impose progressivement ; la conquête et la maîtrise d'une langue française de plus en plus précise et claire vont permettre l'avènement d'une esthétique fondée sur la maîtrise de l'ordonnance verbale et sur l'élégance rationnelle des formes.¹⁵

Cependant, des analyses concrètes qui expliquent ou qui mettent en valeur la clarté ou la transparence classiques manquent à l'appel. Les remarques des deux auteurs ne sont ni justifiées par des extraits textuels, ni développées plus longuement. Il est bien question dans cet ouvrage du « style Nervèze », de Malherbe et de sa parole « mesurée » et « ordonnée », de l'« éloquence sérieuse » de Guez de Balzac, de « la manière latine »¹⁶, mais aucun repère littéral qui vienne illustrer ces concepts. Ainsi, des expressions telles que « l'élégance rationnelle des formes » ou encore « la maîtrise de l'ordonnance verbale » manquent d'ancrage dans la réalité textuelle des œuvres concernées.

Tout en se concentrant sur une interprétation de la vision de l'homme et du monde telle qu'elle transparaît dans les textes classiques, Jean Rohou traite néanmoins, par endroits, dans son *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, des aspects concrets du discours classique. Lorsqu'il souligne que « la prédominance culturelle de la Cour et des salons parisiens ont progressivement éliminé les particularismes régionaux ou sociaux et la diversité du vocabulaire concret »¹⁷, ce qui explique en partie le phénomène d'épuration de la langue littéraire classique, il touche à un état concret du discours qui n'attend que des

circulation sans dépôt, concours idéal d'un Esprit universel et d'un signe décoratif sans épaisseur et sans responsabilité : la clôture de ce langage était sociale et non de nature. »

¹⁵ Jean-Pierre Landry, Isabelle Morlin, *La littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 87.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 78-79.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 237.

illustrations et des analyses. À ses yeux, l'effet de clarté « n'est pas précision mais transparence, qui n'est pas représentation de la multiplicité du réel, mais réduction à un état d'esprit commun »¹⁸. Ainsi, le sens qui prime dans chaque mot est celui que le destinataire reconnaît spontanément, soit-il figuré ou non. À l'époque classique, les auteurs préféreront donc jouer sur des sens unanimement acceptés, et reconnus comme tels par les dictionnaires, plutôt que d'essayer de surprendre par des innovations d'ordre sémantique.

Une particularité saillante des recherches sur le classicisme à l'heure actuelle est que, la plupart du temps, ce sont des théoriciens qui interrogent, par - delà des siècles, d'autres théoriciens, ceux de l'époque. C'est ce qu'illustre parfaitement l'article de Jules Brody « Que fut le classicisme français ? »¹⁹, en exergue duquel figure ce mot de Valéry : « L'essence du classicisme est de venir après²⁰ ». La formule intrigue. On apprend que Brody l'emploie pour rappeler l'idée selon laquelle le classicisme, concept encore mal éclairé dans son opinion, « désigne le style qui a succédé aux styles antérieurs nommés Renaissance, Baroque, Maniérisme, Préciosité »²¹. Il leur a succédé par réaction, en opposant à leur goût pour l'ostentation, l'exagération et l'excès le « caractère foncièrement normatif et correctif »²² de son nouvel idéal. Dans cette optique, le style classique est venu remédier par l'ordre, la discipline, la simplicité et la clarté à la liberté et aux excès de toutes sortes propres aux écritures précédentes. L'auteur se fonde sur cette constatation pour dénoncer les failles dont souffrirait la conception quasi

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Jules Brody, *Lectures classiques*, Charlottesville, Rookwood Press, 1996, p. 41 - 65.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

unanime selon laquelle le classicisme serait la manifestation ou l'illustration de l'esprit d'une époque ou d'une mentalité, d'une épistémè.

Le point de départ de sa critique est l'ouvrage de Roger Zuber et de Micheline Cuénin, *Le Classicisme* (Paris, Arthaud, 1984), où il remarque « l'imprécision et la confusion des termes "classique" et "classicisme" »²³. Ce défaut serait extensible à l'ensemble de la critique et de l'histoire littéraire depuis Voltaire, qui regrouperait sous la rubrique du « Siècle de Louis XIV »²⁴ des œuvres qui n'ont parfois en commun que la période à laquelle elles ont été écrites. C'est ainsi que Zuber et Cuénin procéderaient aussi, selon Brody, en privilégiant, dans une première partie de leur étude, « l'arrière-plan politique et idéologique de la production littéraire du Grand Siècle »²⁵ sur le fond duquel ils abordent ensuite des œuvres littéraires conçues en fonction des valeurs de la Cour et de l'aristocratie, des institutions et du mécénat ou encore dans l'optique des événements historiques. Selon Brody, l'« Âge de Louis XIV », qui régit toute la logique de ces développements, n'est qu'une appellation commode que les historiens littéraires emploient pour classer et caractériser les textes écrits entre 1660 et 1680. L'expression leur permet de privilégier le critère historique de classification tout en évitant de préciser selon quels critères stylistiques et esthétiques ils rangent notamment sous la même rubrique les écrits des auteurs mineurs, et ceux de Racine et de La Fontaine.

Lorsqu'il se penche sur « la variété empirique de styles, d'attitudes, de philosophies, et de formes »²⁶ des œuvres déclarées « classiques » en vrac, Brody

²³ *Ibid.*, p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ *Idem.*

constate la difficulté d'énumérer leurs caractères communs. Quels traits communs y aurait-il donc entre les œuvres d'écrivains aussi différents que Pascal, La Fontaine, Bossuet, Mme de Sévigné, Racine, Molière, La Bruyère ? Afin de trouver la réponse à cette question, Jules Brody propose de contribuer au débat en reprenant la question du classicisme

où l'ont localisée, ces dernières années, des critiques comme Bernard Beugnot, Hugh Davidson, Marc Fumaroli, et Roger Zuber : c'est-à-dire, à cette conjoncture où l'histoire de la littérature recoupe l'histoire de la rhétorique, où la recherche déplace son centre d'intérêt des questions biographiques, factuelles, et idéologiques, pour l'axer sur le style, l'éloquence, et l'esthétique des formes littéraires, considérations qui, de toute évidence, firent l'objet à peu près exclusif du discours critique pendant la période « classique ».²⁷

Curieusement, pour trouver une réponse à ses questionnements, Brody se tourne vers les textes des théoriciens « classiques » en prenant comme point de départ de son investigation *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* du père Bouhours, dialogue entre deux érudits qui débattent des caractéristiques du bon goût en littérature. Brody permet ainsi l'accès au regard que posaient les critiques de l'époque sur différentes œuvres littéraires, sans pour autant se concentrer sur l'analyse et la caractérisation des textes classiques telles des pièces de théâtre, des poèmes, des romans. Le critique précise qu'au XVII^e siècle l'expression « ouvrages d'esprit » est l'équivalent de littérature et que « le bien penser » se traduit par goût classique. Dans son écrit, Dominique Bouhours fait dialoguer Eudoxe et Philanthe en tant que représentants du « bien penser » et du « mal penser ». Eudoxe, au goût classique, défend la manière d'écrire des Anciens

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

et met l'accent sur la simplicité et l'égalité du style de Virgile²⁸. Son interlocuteur, Philanthe (« *philein* = aimer + *anthos* = fleur), avec son penchant pour le style orné ou "fleuri" »²⁹, loue les auteurs contemporains et cite abondamment Le Tasse. Les deux reconnaissent la valeur des écrivains cités par l'autre, mais chacun prend parti, ce qui alimente la discussion et rend compte de la tension entre la volonté classique et celle qui peut être qualifiée de baroque.

Avec l'analyse de *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* paru en 1687, Jules Brody veut montrer que la période du classicisme français a été dominée par « une croyance profonde à ce que Fumaroli appelle l'« universalité de l'éloquence », croyance qui motivait la recherche soutenue et passionnée, dans tous les domaines de l'expression littéraire, de l'*optimus stylus dicendi* (Age 19) »³⁰. Cette recherche de la meilleure manière de parler et, par conséquent, de penser, caractérise bien mieux le « moment culturel » appelé le classicisme français que les termes « théorie, doctrine, mentalité, ou épistémè »³¹.

L'approche de Brody permet de mieux décrire la réalité de la période d'effervescence littéraire et critique qu'a été le classicisme au XVII^e siècle, mais, malgré les lumières qu'elle fournit, elle ne nous rapproche guère des textes mêmes. Les divers débats entre savants, qui se transformaient parfois en querelles où se déployait l'art d'une critique acerbe, témoignent bien de la quête classique, mais alors que cet investigateur du classicisme propose à juste titre de déplacer la recherche vers « le style, l'éloquence, et l'esthétique des formes littéraires », ne

²⁸ Brody rapporte le texte de Bouhours qui fait dire à Eudoxe que Virgile n'a « "rien dans les pensées que de noble et de régulier" ». Brody en déduit que « les qualités de Virgile sont partout soutenues » (*ibid.*, p. 48).

²⁹ *Ibid.*, p. 44.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ *Idem.*

vaudrait-il pas mieux interroger en premier lieu, plutôt que les écrits de ces théoriciens, tels le P. Bouhours, René Rapin ou encore l'abbé d'Aubignac, les textes mêmes des auteurs reconnus comme classiques, d'un Corneille, d'un Racine ou bien d'un La Fontaine ? D'essayer, autrement dit, de saisir le classicisme non dans ses descriptions magistrales, mais dans la pratique vivante de son écriture. Il serait ainsi possible de comprendre de manière plus précise, sur le vif et avec des exemples textuels à l'appui, la poétique et la stylistique classiques.

C'est dans cette autre direction encore mal exploitée, malgré les apparences, que nous tâcherons d'orienter notre enquête. En quoi consiste le « classicisme » d'un texte classique particulier ? Dans quelle mesure les particularités langagières et stylistiques retenues seraient-elles extensibles à d'autres textes ? Nous espérons ainsi toucher aux fibres les plus fines et les plus spécifiques de l'écriture classique, là où l'on reconnaît sur le vif le travail des auteurs, leurs préférences et leurs phobies, et faire ainsi un pas de plus vers l'idéal d'identification qui nous permettrait de dire à propos d'un texte d'une ou deux pages s'il appartient ou non à l'âge classique, abstraction faite de nos connaissances sur son auteur ou la date de sa publication.

L'œuvre que nous allons examiner appartient à un genre : le théâtre. Ce choix s'explique par la dimension sociale de cette forme d'art littéraire, qui la soumet, beaucoup plus que la poésie, par exemple, ou le roman, au contrôle du groupe et au respect des normes par définition collectives. À l'intérieur de ce genre, nous avons choisi le dramaturge réputé le plus classique, Racine, dont nous n'avons retenu, étant donné la minutie des analyses envisagées, qu'une seule œuvre : *Andromaque*. Puisque l'on n'est pas encore allé assez loin dans l'étude des textes classiques et surtout de leur poéticité, nous croyons qu'en interrogeant de ce point de vue le premier chef-d'œuvre de Racine, *Andromaque*, nous

contribuerons à cette sphère de la recherche qui tente d'identifier des critères lui permettant de décrire l'esthétique et le style classiques.

Le point de départ de notre recherche est la place ingrate que la poétique classique fait à la métaphore, cette mal-aimée de l'époque, reconnue pourtant comme figure fondamentale dans la tradition de toutes les littératures occidentales et rétablie en tant que telle dans la littérature française depuis les romantiques. À cet égard, l'âge classique se présente comme un hiatus sans précédent dans l'espace duquel l'usage des métaphores est quasiment abandonné. Il s'agit d'une véritable amputation librement consentie et qui nous amène forcément à nous demander par quels autres moyens une perte de cette taille a pu être compensée. Après examen de plusieurs textes du théâtre de Racine, trois figures stylistiques nous paraissent surtout avoir rempli ce rôle, la syllepse de sens³², l'attelage³³ et l'oxymore³⁴. Nous les appellerons figures lexicales en considération du fait que, au lieu d'inventer de nouveaux sens, comme le fait la métaphore moderne, elles se contentent de jouer sur la gamme des sens déjà reconnus et dûment attestés par les dictionnaires de l'époque. Dans un premier chapitre nous évoquerons les circonstances dans lesquelles s'est produit cet effacement de la métaphore en nous

³² « La *syllépse* (du grec *sullêpsis*, "action de prendre ensemble, réunir") est une figure qui consiste à employer un mot à la fois au sens propre et au sens figuré. » (Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 210).

³³ « Figure de rhétorique, également nommée, mais par abus, *zeugma* ; elle consiste : 1) à compléter l'un des termes d'une locution par un second terme qui en rompt le caractère stéréotypé et renouvelle l'expression. Exemple : sur "tambour battant", l'auteur crée l'attelage : "Tambour et gifles battantes." (Michel Cressot, *Le style et ses Techniques*, p. 81) ; 2) à coordonner deux termes dont l'un est abstrait et l'autre concret. C'est ainsi que V. Hugo présente Booz endormi : "Vêtu de probité candide et de lin blanc." » (Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 126)

³⁴ « Mot grec, de *oxu* et *môros*, "pointu, aigu" et "mou, inerte" ; encore appelé paradoxisme par Fontanier. Figure qui établit une relation de contradiction en rapprochant des termes antinomiques qui, généralement, n'appartiennent pas à la même catégorie grammaticale : "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles" (Corneille, *Le Cid*). » (Michel Pougeoise, *op. cit.*, p. 176).

appuyant principalement sur l'étude de ce que Jean Rousset a appelé à juste titre la « Querelle de la métaphore »³⁵. Nous aurons également recours aux textes des critiques et des théoriciens de l'âge classique qui se sont exprimés au sujet de cette figure de rhétorique controversée afin de montrer qu'une volonté consciente de suppression de la métaphore se maintient tout au long du Grand siècle. Notre deuxième chapitre portera sur les trois figures lexicales mentionnées ci-dessus dont l'usage remarquablement fréquent dans *Andromaque* de Racine représente à nos yeux un moyen compensatoire de la démétaphorisation du texte et constitue un des traits majeurs de la poétique de l'auteur. Enfin, nous consacrerons notre troisième chapitre à l'hypotypose, cette figure de rhétorique récurrente dans la dramaturgie racinienne. Une étude comparative de son fonctionnement et de sa composition, d'un côté, chez Racine, de l'autre, chez Hugo, nous permettra de marquer une des différences majeures entre les poétiques classique et romantique.

³⁵ Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur : essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 57-71.

CHAPITRE I - La querelle de la métaphore

La métaphore et ses définitions ont fait l'objet d'innombrables études et de débats aussi vifs de nos jours qu'à l'époque de Lanson. Au tout début de son ouvrage *Petit traité de la métaphore : Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Serge Botet fournit une raison au questionnement persistant que suscite cette figure de rhétorique : « On associe souvent la métaphore à la littérature, qui d'ailleurs la revendique comme un vecteur essentiel de création. »³⁶ Notre constat va dans le même sens que celui de Botet et nous ajouterions que, dans notre conception postromantique, la métaphore est indissociable de la poésie. Il faut néanmoins rester prudent et se rappeler que cette figure n'a pas toujours joui d'une réputation favorable. D'ailleurs, Botet précise que « la résurrection de la métaphore est contemporaine du vitalisme romantique »³⁷ et qu'elle conserve jusqu'au Romantisme « la fonction ornementale où l'avait cantonnée la rhétorique latine. »³⁸

Un passage obligé dans l'étude de la métaphore demeure la définition qu'en donne Aristote dans sa *Poétique* : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie »³⁹. Ainsi, la métaphore est un « transport » ou un transfert de sens qui s'opère entre deux éléments non-identiques. Quoique la mise en rapport de ces derniers se fonde sur

³⁶ Serge Botet, *Petit traité de la métaphore. Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008, p. 5.

³⁷ *Ibid.*, p. 6.

³⁸ *Idem.*

³⁹ Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952, 1457 b 6-9.

l'analogie, il doit nécessairement y avoir une distance, un écart, entre eux, sans quoi on aboutirait à des synonymies. Cette notion d'écart est essentielle aux études sur la métaphore et nous nous en servirons également à des fins analytiques tout au long de ce travail. C'est même par l'envergure de l'écart que la qualité d'une métaphore est mesurée de nos jours. Plus l'écart entre les deux concepts réunis dans la métaphore est grand, plus cette dernière sera valorisée pour l'originalité de l'association. Pour illustrer les différents écarts possibles dans une métaphore, le Groupe μ reproduit l'analyse de Greimas⁴⁰ relative aux multiples sens du mot « tête » :

Du sens réputé premier (« partie [...] qui est unie au corps par le cou ») au sens dit figuré qui se présente dans « la tête nue » (où il s'agit de la partie de la tête recouverte par les cheveux), il y a un écart qui s'élargit encore avec « la tête d'une épingle »⁴¹.

Plus l'écart s'élargit, plus la métaphore sera originale, plus il se restreint, plus la métaphore se rapprochera de la catachrèse⁴², cette métaphore rentrée dans le langage commun. Ceci n'est vrai toutefois qu'à moitié. Il est évident que la catachrèse ne se définit nullement par l'écart entre les deux éléments qu'elle réunit, mais par son acceptation, pour toutes sortes de raisons, dans le langage courant.⁴³ L'usage est le seul critère qui la définit et on ne saurait dire que dans

⁴⁰ La référence à l'ouvrage de Greimas n'est pas spécifiée.

⁴¹ Greimas cité par le Groupe μ dans *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 94.

⁴² « ... la catachrèse est une métaphore dont l'usage est si courant qu'elle n'est plus sentie comme telle ; ex. : *les pieds d'une table, les ailes d'un moulin* » (définition du TLFi : <http://www.cnrtl.fr/definition/catachr%C3%A8se>). Par ailleurs, le même article du CNRTL nous apprend que le mot grec « catachresis » signifie « abus », ainsi une métaphore devient une catachrèse au moyen d'un emploi abusif et, par extension, courant.

⁴³ Michel Le Guern appelle ce phénomène la « lexicalisation » d'une expression métaphorique, dont il décrit ainsi le fonctionnement : « L'évolution historique d'une métaphore peut se schématiser ainsi : création individuelle, dans un fait de langage d'abord unique puis répété, elle

des expressions telles que « le pied de la montagne » ou bien « la bouche de la rivière », l'écart n'est pas considérable. À l'inverse, disons-le par une digression à l'honneur des poètes modernes, la force d'une métaphore peut résider dans la contiguïté des éléments réunis. Hugo parle d'un brigand dont « la main [est] plus rude que le gant »⁴⁴ et Baudelaire compare les « ailes » de son *Albatros* avec des « avirons », comme il en traîne partout à bord d'un navire.

Malgré les nombreux travaux théoriques, critiques et philosophiques qui traitent de la métaphore, Xavier Bonnier constate qu'« il n'existe pas à ce jour d'histoire littéraire des métaphores »⁴⁵. Dans l'ouvrage collectif intitulé *Le parcours du comparant*, il se propose de rassembler des études qui se concentrent sur l'analyse ponctuelle et concrète de métaphores dans différents textes ou chez différents auteurs, l'intérêt initial de l'auteur étant de « pouvoir suivre le trajet d'une métaphore donnée, voire du plus grand nombre de métaphores possible, avec la précision d'une documentation universitaire. »⁴⁶ Notre analyse de l'*Andromaque* de Jean Racine s'inscrit en partie dans le cadre de ce projet, dans la mesure où nous comptons y recenser les métaphores conventionnelles, dues pour la plupart au langage de la galanterie, et nous pencher sur leur fonctionnement.

est reprise par mimétisme dans un milieu précis et son emploi tend à devenir de plus en plus fréquent dans ce milieu ou dans un genre littéraire donné avant de se généraliser dans la langue; au fur et à mesure de ce processus, l'image s'atténue progressivement [...] ». (*Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 82)

⁴⁴ Victor Hugo, *La légende de la nonne*.

⁴⁵ *Le Parcours du comparant : Pour une histoire littéraire des métaphores*, dir. Xavier Bonnier, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 8.

⁴⁶ *Idem*.

Toutefois, une question essentielle se pose avant de passer à l'analyse textuelle : quand et comment a-t-on décidé du sort de la métaphore dans la rhétorique classique? L'histoire nous l'apprend sans difficulté dès qu'on se donne la peine de lui poser la question comme on ne s'est avisé à le faire que récemment. À la fin du XVI^e siècle et au début du siècle suivant, une querelle divise la République des lettres, qui intéresse peu les spécialistes, bien que son importance soit capitale : de son issue dépendra l'avenir de la poésie française jusqu'à l'avènement du Romantisme. Jean Rousset, à qui l'on doit une première étude de cet épisode, l'a appelée « Querelle de la métaphore » et a démontré comment celle-ci oppose « les baroques » de la fin du XVI^e siècle, partisans du style orné, qui laissent champ libre à l'imagination poétique, aux « classiques » de la première heure, qui aspirent à une langue dépouillée d'ornements, aussi lisse que possible, dont la transparence serait la principale qualité. L'objet précis de cet affrontement est la figure de style qui concrétise le mieux ce que les uns adorent et que les autres détestent, la métaphore.

Malherbe et les débuts de la querelle

Selon l'éminent explorateur de l'âge baroque, c'est Malherbe, comme on pouvait s'y attendre, qui a joué le rôle le plus important dans la querelle de la métaphore. Mais il est aussi instructif que piquant de constater que l'auteur de la « Consolation » ne s'est lui-même converti que sur le tard à la cause classique dont il deviendra le plus grand champion. Il y aurait ainsi, selon Rousset, deux Malherbe. Le premier, c'est l'auteur des *Larmes de saint Pierre* (1587), poème où

les métaphores abondent, certaines d'entre elles « redoublées, triplées, quadruplées »⁴⁷, comme dans la neuvième strophe :

[...] Les yeux furent les *arcs*, les œillades les *flèches*
Qui *percèrent* son âme, et remplirent de *brèches*
Le *rempart*... [de son « cœur »]⁴⁸

Il suffit de cet extrait pour mesurer l'énormité de l'écart qui sépare les deux pôles entre lesquels ce poète emblématique a évolué du même pas que toute la poésie de son temps, pour devenir ainsi la véritable incarnation de la révolution langagière, sinon culturelle, dont il deviendra le promoteur.

Car le second Malherbe, celui de la maturité, qui prône, comme le souligne Rousset, une poésie dépouillée de figures, épurée de tout gonflement, et prêche d'exemple, ne commence sa carrière qu'avec le siècle dont il deviendra le maître à écrire. Comme il n'a pas tenu à exposer sa doctrine dans un traité, celle-ci ne nous est connue que grâce à ses commentaires en marge des poèmes de Desportes ou aux corrections apportées à la *Sophonisbe* de Montchrestien. Des anecdotes racontées par ses contemporains, tel Racan, ont également contribué à l'image que la postérité a gardée de lui, à fort juste titre, d'ennemi juré des enflures poétiques⁴⁹, entérinée par le mot céléberrime de Boileau : « Enfin Malherbe vint »⁵⁰.

À vrai dire, remarque Jean Rousset, Malherbe ne renonce pas complètement à l'usage des métaphores. Celles-ci se font, par contre, beaucoup plus rares, et se répartissent, en outre, inégalement, toujours présentes dans certains poèmes, alors

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Les *Larmes de saint Pierre* cité par Jean Rousset (*op. cit.*, p. 58).

⁴⁹ Voir Rousset, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁰ Nicolas Boileau, « Art poétique », dans *Satires. Épîtres. Art poétique*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 2012, p. 230.

que d'autres en sont complètement dépourvus. Rousset précise qu'il est possible de regrouper ce que nous pourrions appeler les vestiges métaphoriques dans la poésie de Malherbe autour de quelques éléments-clés, dont le caractère conventionnel importe à notre propre étude : « la mer », « les palmes, les fleurs, la rose et ses épines », « le soleil, motif à nombreuses variations, depuis les yeux de la reine, soleils de la France, jusqu'au soleil en chapeau de fête de la *Chanson* de 1627 »⁵¹. Nous dirons que, somme toute, et si l'on nous passe la familiarité de l'expression, la métaphore n'en mène plus large sous la plume du Malherbe de la maturité qui a consciemment décidé de la réduire à des lieux communs. Telle sera véritablement la place, dans la poétique classique, de cette figure considérée de nos jours comme synonyme de la poésie même.

Malherbe avait à vrai dire un illustre devancier, comme le signale Antoine Adam, auquel il faudrait au fond faire remonter la querelle de la métaphore : Guillaume du Vair, un illustre magistrat qui avait condamné, en 1594, dans son traité *De l'éloquence française*, « le luxe et la profusion des ornements [...] alors à la mode dans le discours »⁵². Du Vair prônait « la clarté et la sobriété » de la prose française et « avait notamment blâmé l'abus des images qui se substituent au terme propre et n'aboutissent qu'à créer l'obscurité »⁵³. C'est cette optique que Malherbe fera sienne, précise Antoine Adam avec le fait que la vision poétique de Malherbe faisait également écho au « mouvement général des idées et du goût dans les dernières années du XVI^e siècle »⁵⁴, largement gouverné par les milieux aristocratiques de la cour et des salons, beaucoup plus influents en la matière que l'Université ou les autres milieux humanistes, et ennemis notamment des

⁵¹ *Op. cit.*, p. 59.

⁵² Malherbe, *Poésies*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1971, p. 21.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

expressions archaïques et des latinismes. La lutte contre la métaphore fera ainsi partie des efforts du camp malherbien pour atteindre un idéal de transitivity, c'est-à-dire d'une transmission du sens directe et sans entraves de l'auteur au public.

Le débat bat son plein au cours du premier tiers du XVII^e siècle. Parmi les partisans de Malherbe figure alors Jacques Davy Du Perron (1556-1618), critique acerbe⁵⁵ des métaphores en vogue de son temps, qu'il trouve « vicieuses et sales »⁵⁶, exemples de la pire espèce à l'appui, comme celui tiré de la prière d'un prêcheur : « Seigneur, nettoie-moi le bec de la serviette de ton amour »⁵⁷. Selon l'auteur de l'ouvrage, une métaphore acceptable doit respecter la hiérarchie des genres et des niveaux stylistiques. On peut dire, par exemple, « les flammes de l'amour », puisque les deux termes appartiennent au style noble, mais non pas « les tisons, le falot, la mesche d'amour », qui mettent en rapport un terme du style noble avec des termes du style bas.⁵⁸ La tournure « la serviette de ton amour » est à récuser au même titre.

Dans ses commentaires, Du Perron ne vise évidemment pas à bannir la métaphore en bloc mais plutôt à régler son usage et ses connotations. Comme d'autres critiques contemporains, il exprime sa crainte face à la confusion que des métaphores dérégées peuvent semer dans un discours. Cette figure de style est à

⁵⁵ Jacques Davy Du Perron est notamment connu pour son œuvre *Perroniana et Thuana, ou, Pensées judicieuses, bons mots, rencontres agréables & observations curieuses du cardinal du Perron et de Mr. le president de Thou, conseiller d'État* (Cologne, Chez *****, 1694).

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 59.

⁵⁷ Exemple tiré de *Perroniana* cité par Rousset, p. 59.

⁵⁸ *Idem.*

ses yeux « une petite similitude, un abrégé de similitude, il faut qu'elle passe vite, il ne faut pas s'y arrêter, quand elle est trop continuée, elle est vicieuse et dégénère en énigme. »⁵⁹. L'accent est mis sur la relation de similitude, sur la brièveté et la concision, et sur son accessibilité. À l'inverse, plus une métaphore est gonflée, plus son opacité augmente, pour livrer ainsi de plus en plus le lecteur à l'incompréhension. Sans aller jusqu'à concéder qu'à ce compte la perfection de la métaphore finirait par coïncider avec sa suppression pure et simple, l'auteur relègue cette figure de style dans un espace exigü, où seules de savantes négociations peuvent lui épargner l'asphyxie.

Pierre de Deimier (1580-1618) se joint à Du Perron pour critiquer Du Bartas, dont le style est trop métaphorique à son goût. Du Perron le tenait pour « fort méchant poète »⁶⁰ notamment à cause de ses métaphores. Dans l'*Académie de l'art poétique* (1610), Deimier se livre à la critique de la représentation métaphorique du paon, une des trouvailles les plus remarquables de Du Bartas⁶¹. Certaines des métaphores qui décrivent l'oiseau ne sont pas appropriées, parce qu'elles comparent des éléments incompatibles. Par exemple, « houpé de flocons d'or » ne marche pas puisque « les astres ne sont nullement semblables à des

⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Les vers sur le paon de Du Bartas méritent d'être reproduits ici, car ils contrastent fortement avec le dépouillement métaphorique des textes littéraires écrits après 1630, lorsque la poésie classique commence à dominer la pratique des écrivains : « Rouant tout à l'entour d'un craquetant cerceau... / Le firmament atteint d'une pareille flamme... / Tend son rideau d'azur, de jaune tavelé / Houpé de flocons d'or, d'ardents yeux piolé, / Pommelé haut et bas de flambantes rouelles, / Moucheté de clairs feux et parsemé d'étoiles... » (*Op. cit.*, p. 60).

flocons »⁶²; « flambantes rouelles » représente mal les étoiles parce qu'elle ne respecte pas le principe hiérarchique énoncé par Du Perron. Selon Deimier, « on dit : des rouelles de veau, des rouelles de thon »⁶³. Il en résulte que, sur l'échelle qui régit les images et les concepts, les étoiles sont supérieures aux parties du corps animal et, par conséquent, il n'est pas indiqué de les associer dans un même énoncé. Le même rhétoricien introduit aussi un principe qu'il importe de souligner dans la mesure où il est étranger aux poétiques modernes, celui de la progression du discours. La succession de métaphores relatives au même objet, dont on pourrait se délecter de nos jours, ne feraient pas avancer le sens, mais l'obligeraient à une sorte de sur place condamnable sans appel. Il ne s'agirait que d'« un vice d'oraison que l'on appelle macrologie »⁶⁴.

À la défense de ce sévère critique, qui réécrit les vers sur le paon en les réduisant à un couplet, Rousset fait remarquer qu'une grande partie de la poésie du début du siècle se caractérise par un style « lâché », étiré, amplifié et, donc assujetti à toutes sortes de lourdeurs. Il est également vrai qu'un lecteur moins zélé pouvait se laisser rapidement décourager par une kyrielle de figures comme celles qui décrivent le paon de Du Bartas. Resserrer le discours et éviter la pléthore d'ornements s'impose de plus en plus comme une nouvelle règle en ce début de siècle.

Rousset explique la tendance à réduire la métaphore par le développement du « positivisme scientifique contemporain »⁶⁵. Il rappelle que Pascal n'appréciait

⁶² Deimier cité par Rousset (*op. cit.*, p. 60). Ici, la métaphore condamnée des astres comme des flocons est implicite : la queue du paon devenue le ciel (« le firmament ») présente des astres figurés métaphoriquement par les « flocons d'or ».

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵ *Idem.*

pas particulièrement les ornements discursifs et que Galilée avait vivement condamné la métaphore dans son commentaire de la célèbre *Jérusalem délivrée* du Tasse, avec une acerbité qui sacrifiait un peu trop au parti-pris, lorsqu'il écrivait notamment : « Je ne savais pas que le vent eût la propriété d'effacer et de dissiper l'écho, le songe et l'ombre, mais bien plutôt, la fumée, la brume, les nuages »⁶⁶. À vrai dire, dans la métaphore subtile du Tasse, l'écho, l'ombre et le songe sont comparés implicitement à la fumée et aux nuages, en tant que symboles de l'inconsistance, et assujettis comme eux, à ce titre, à l'action dissipatrice du vent. Les vers gagneraient sans doute en clarté si cette logique y était exposée en toutes lettres, mais perdraient évidemment du même coup tout pouvoir de suggestion.

Que ce soit, comme le propose Rousset, par l'influence de l'esprit scientifique, tel que représenté alors par un Galilée, un Pascal ou un Descartes, ou encore tout simplement par un désir de renouvellement en réaction à la poétique dominante du XVI^e siècle, une tendance originale se manifeste de plus en plus, dont nous ne saurions assez nous étonner de la voir devenir un monopole de la littérature française. C'est dans le cadre de cette seule littérature que la métaphore sera mise au ban de la rhétorique au nom de la clarté et de la simplicité par toutes sortes de moyens et d'arguments. Elle sera, d'ailleurs, au même titre que l'imagination en général, dont elle est un des principaux catalyseurs, cette « folle du logis » que les classiques se feront un devoir de décrier. Il va sans dire que la singularité de cette situation dans la République des lettres française nous renseigne aussi immensément sur ce que sera la singularité du Romantisme français.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

De Mlle de Gournay à Pierre Reverdy : les défenseurs de la métaphore

Les malherbiens font néanmoins face à des adversaires de taille, réunis autour de Mlle de Gournay, qui s'en prend aux poètes disciples de Malherbe et critiques d'une métaphore de Du Perron, qui allait d'ailleurs changer de camp comme son mentor même l'avait fait. Ils reprochaient à l'auteur son évocation d'un cortège funèbre : « D'un fleuve de flambeaux à longs flots précédé. »⁶⁷. À la défense du vers incriminé, Mlle de Gournay soutient, en termes d'une incroyable modernité, qu'« il est parfois besoin de mêler aux vers la dureté, la rudesse, l'âpreté [...] et [...] y mêler encore la discordance, la turbulence et la confusion, oui même la laideur »⁶⁸.

Comment ne pas penser à Baudelaire et à sa conception d'une beauté amie de la bizarrerie? Mlle de Gournay ne gagnera toutefois pas cette bataille ni la guerre dont elle poussait au maximum l'enjeu ; ses idées ne seront ravivées que deux siècles plus tard. Encore insuffisamment connue, cette compagne par-delà l'âge classique de Baudelaire et de Breton considérait la métaphore comme « la principale richesse » de la poésie⁶⁹, textes des Anciens et de la *Bible* à l'appui, « tissus partout de métaphores », comme elle le remarquait⁷⁰. Mais le plus intéressant de ses propos, c'est sa définition de cette figure qui rejoint celle que Pierre Reverdy donnera de l'image poétique en général au début du XX^e siècle : « une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. »⁷¹. Et il insiste sur la

⁶⁷ *Ibid.*, p. 63. Cité par Rousset, sans indication du poème en cause.

⁶⁸ Mlle de Gournay citée par Rousset, p. 63.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Définition utilisée pour la métaphore par Albert Henry dans *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 57.

distance qui doit séparer les termes composants de l'image : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »⁷².

La fille par alliance de Montaigne fait la différence entre deux types de métaphores : l'un simple, de l'ordre de la comparaison, qui se base sur la relation de similitude facilement saisissable entre les deux objets rapprochés ; le second, plus complexe, « plus haut, plus parfait qui juxtapose deux objets dissemblables »⁷³, loué et conçu comme « l'art de discerner une conformité dans les contraires »⁷⁴. En reprenant l'analyse du vers de Du Perron, la rhétoricienne fait remarquer que le poète transfère l'ondulation des étendues d'eau au mouvement des flammes qui composent le cortège funéraire représenté métaphoriquement. Ainsi, l'auteur rapproche les deux éléments de la métaphore en mettant en évidence leur point commun qui est la « fluxion et le flottement ». Mlle de Gournay observe que le second type de métaphore, celui qui est plus recherché à son avis, procède par association de deux concepts ou objets en les faisant représenter « l'un par l'autre, bien que souvent ils soient éloignés d'une distance infinie »⁷⁵.

Si l'affirmation de Reverdy, reprise par André Breton dans *Les manifestes du surréalisme*⁷⁶, n'est pas surprenante compte tenu du programme révolutionnaire de ce mouvement, celle de Mlle de Gournay, femme de lettres du début du XVII^e siècle, ne saurait assez nous étonner. Le poète surréaliste, d'un côté,

⁷² André Breton reprend les mots de Reverdy dans son ouvrage *Manifestes du surréalisme* (Paris, Gallimard, 1995, p. 31). Considérons que l'inverse est aussi valable : plus les deux réalités associées seront proches, plus la métaphore sera puissante.

⁷³ *Op. cit.*, p. 63.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 31.

et Mlle de Gournay, de l'autre, partagent la même vision de ce qui donne la puissance de la métaphore, de ce qui lui permet de toucher le lecteur et parfois même de le bouleverser. Le risque encouru par un tel procédé est celui du manque de clarté et c'est précisément ce que Malherbe et ses disciples ont voulu empêcher au prix parfois de l'aridité poétique. Précisons que Mlle de Gournay tire ses conclusions, tout comme le fera Reverdy, « à postériori »⁷⁷ à partir de la scrutation des textes et non seulement d'un idéal théorique. L'originalité qu'elle défend en matière de métaphore n'est ennemie, à ce titre, d'aucune tradition rhétorique. Aux antipodes de ce que deviendra, en fin de siècle, la doctrine classique, toute en exclusions et en prescriptions, la sienne se veut descriptive et par là même inclusive.

Dans le but de montrer que Mlle de Gournay n'était pas la seule à défendre cette figure de plus en plus douteuse aux yeux des littéraires de l'époque, Rousset donne l'exemple de deux poèmes tout en précisant qu'ils « émanent de zones marginales »⁷⁸. Dans le premier, Jean Auvray donne des exemples de ses principes esthétiques en les mettant en application :

Parfois je vous nommais, afin d'enfler mon style,
Le cube toujours ferme en la rondeur mobile,
Un excellent concert d'irréguliers accords,
Une source d'eau vive au sépulcre des morts,
Un feu toujours brûlant dedans le sein de l'onde,
Le grand effet de Dieu dans les causes du monde,
L'honneur dans le mépris, le calme dans le bruit,
La Grâce dans le crime et le jour dans la nuit.⁷⁹

⁷⁷ André Breton précise que l'esthétique de Reverdy était « toute à postériori ».

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 64.

⁷⁹ Cité par Rousset d'après *Œuvres saintes*, 1^{re} éd. 1626, cité d'après éd. Rouen, 1634, p. 58.

Auvray met en évidence, dans ces vers, le fonctionnement de ses procédés métaphoriques qui ont comme point commun une opposition oxymorique, montrant le goût du poète pour une beauté irrégulière, contradictoire, inattendue, même rebelle, telle que l'envisageait également Mlle de Gournay.⁸⁰ En ce qui concerne l'enflure du style qui se traduit par l'enchaînement de métaphores, le poète l'illustre après l'avoir annoncée.

En théoricien du baroque, Jean Rousset rappelle que la juxtaposition et l'enchaînement fécond de métaphores est une caractéristique de cette esthétique. Son deuxième exemple est un extrait d'un poème de Claude Hopil dans lequel une image centrale engendre une série de métaphores :

Mon cœur est un oiseau, et s'il avait des ailes
Il volerait aux cieux ;
Il vole doucement, comme les colombelles,
Aux trous mystérieux.⁸¹

Le cœur devenu oiseau constitue, dans ces vers, la métaphore engendrant celle du cœur qui s'envole avec douceur vers des endroits inconnus. Le désir de légèreté, l'aspiration vers le ciel et le goût du mystérieux sont ainsi exprimés par le poète dans cette succession de métaphores.

Telle est l'esthétique combattue par Malherbe et ses héritiers. En échange, ils prônent une esthétique poétique dépouillée de métaphores ou du moins d'un certain type de métaphores, celles qui font redouter les *terrae incognitae* de l'imagination, qui font fi de la *doxa* au risque de plonger l'esprit dans la confusion.

⁸⁰ L'extrait d'Auvray rappelle l'*Hymne à la beauté* de Charles Baudelaire où la même dichotomie est présente : « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / O beauté ? ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime. ».

⁸¹ *Op. cit.*, p. 66.

Rousset conclut au « relatif dépérissement » de la métaphore au cours du XVII^e siècle et « à la défaite provisoire de Mlle de Gournay »⁸². Il rappelle que Bouhours et Rapin voyaient la métaphore comme un masque sur le réel, que Saint-Évremond la qualifie d'« amas pompeux de faussetés éclatantes »⁸³. Pour Pierre Nicole, maître de Racine à Port-Royal, elle est un signe « de cette faiblesse de la nature qui se rebute de la vérité toute simple et nue »⁸⁴. Par ailleurs, Nicole manifeste sa méfiance envers les figures de rhétorique en général :

les métaphores, les hyperboles et toutes ces figures qui s'écartent de la manière ordinaire de parler ne se font pas souhaiter par elles-mêmes. Elles ne sont...que des remèdes au dégoût de la nature, ainsi il faut les mettre en usage avec beaucoup de modération.⁸⁵

En grand explorateur d'un baroque encore plus ou moins méconnu, Rousset priorisait le parti qui allait perdre, en fin de compte, la bataille, sans insister sur ce qui suivra. Nous nous proposons, au contraire, de regarder du côté de cet avenir.

La critique classique

La querelle commencée par Malherbe au début du XVII^e se poursuit ainsi tout au long du siècle. La plupart des théoriciens et des critiques de cette période consacrent une partie de leurs travaux à l'étude des figures de rhétorique avec une attention particulière à la métaphore, tant débattue par eux parce qu'elle leur

⁸² *Ibid.*, p. 67. À notre avis, le syntagme « défaite provisoire » diminue l'importance du virage poétique que prend le classicisme, puisque cette « défaite » dure quand même près de deux siècles.

⁸³ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Pierre Nicole, « Traité de la vraie et de la fausse beauté », traduction du latin par Richelet, dans *Nouveau recueil des épigrammatistes français*, Amsterdam, Bruzen de la Martinière, 1720, II, p. 169 ss. (cité par Rousset, p. 68).

apparaît comme dangereuse et qu'ils se sentent obligés de lui imposer un contrôle aussi strict que possible, à défaut de pouvoir l'évincer.

Même chez les théoriciens fondateurs du classicisme qu'on pourrait classer parmi les plus indulgents, la définition des figures de rhétorique prendra toujours une tournure restrictive : c'est par les mauvais emplois, par ce qu'il ne faut pas faire, qu'on les approche. Cela est vrai surtout à propos de la métaphore : toutes les définitions, toutes les prescriptions concernant cette figure particulière respirent la méfiance. Sans aller jusqu'à la proscrire tout simplement, on ne la tolère qu'avec difficulté et force mises en garde.

Pour avoir un aperçu de la polémique au sujet de la métaphore dans les textes critiques du XVII^e siècle, il suffit de parcourir *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* du Père Bouhours, ouvrage publié en 1687. Les deux interlocuteurs, Eudoxe et Philante, discutent amplement les différents aspects de cette figure afin d'en mesurer les vertus. Ils argumentent sur la vérité de la métaphore et sur le danger de la confusion, ils abordent la question de la brièveté et de la longueur de cette figure, de sa nécessité dans le discours et même de sa beauté qui se trouve sacrifiée au profit de la simplicité conforme à la nature :

Prenez garde, reprit Eudoxe, que les métaphores tirées de ce que la nature a de plus doux et de plus riant, ne plaisent guère que quand elles ne sont point forcées. L'air qui vole avec des ailes de miel, la prairie de plumes, le ris du ciel qui pleure, l'arc sans flèches, qui n'a que des traits de lumière, et qui ne frappe que les yeux : tout cela est trop recherché, et même trop beau pour être bon.⁸⁶

⁸⁶ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Toulouse, Société de littératures classiques, 1988, p. 291.

La crainte de tomber dans une esthétique de l'excès caractérisée par une métaphore trop recherchée, surprenante, originale, transparait sans difficulté dans les propos du père Bouhours.

Au théâtre, l'un des auteurs de référence au XVII^e siècle, l'abbé D'Aubignac, se prononce aussi sur le rôle des figures de rhétorique dans son œuvre bien connue, *La pratique du théâtre* (1657) :

Toutes ces ingénieuses variétés de parler que les habiles ont recherchées pour s'exprimer plus noblement que le vulgaire, et qu'on appelle, Figures de Rhétorique, sont sans doute les plus notables ornements du Discours. Ce sont elles qui donnent de la grâce aux Narrations, de la probabilité aux moindres Raisonnements, de la force aux Passions, et du relief à toutes les choses qu'on veut faire valoir.⁸⁷

D'Aubignac met l'accent sur l'importance des figures en tant qu'ornements qui doivent servir à relever le discours, à en souligner les moments forts, à le rendre marquant. Il conseille ensuite aux poètes d'avoir une parfaite maîtrise des figures jusqu'à en « pénétrer l'énergie [...] et enfin découvrir l'effet qu'elles peuvent produire sur le Théâtre »⁸⁸. L'abbé vise ici à dresser une rhétorique proprement dramatique. Pour cette raison, il traite de l'apostrophe, de l'hyperbole, de l'exclamation et de l'ironie, figures qui se prêtent mieux à l'art théâtral selon ses observations. Lorsqu'il discute le cas de la prosopopée, il ne manque pourtant pas de révéler une des grandes obsessions de l'époque classique : la crainte de l'obscurité du langage. Il considère que la prosopopée cause de la confusion chez le spectateur, car l'acteur qui joue déjà un personnage en incarne un autre

⁸⁷ Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 473.

⁸⁸ *Idem.*

temporairement. Il vaut donc mieux éviter cette figure « ennuyeuse à tous ceux qui sont d'une médiocre intelligence »⁸⁹. Le théoricien privilégie un accès répandu et aisé au sens de l'œuvre représentée au lieu du plaisir plus restreint et plus subtil que seuls certains « habiles » pourraient éprouver. Selon d'Aubignac, qui n'est d'ailleurs pas le seul à s'exprimer sur le sujet, l'usage des figures dépend donc d'un idéal de transitivity de l'information.

Ce qui nous surprend chez l'auteur de la *Pratique du Théâtre* c'est que, dans son chapitre sur les figures, il ne parle point de la métaphore, malgré le cas qu'en font pratiquement tous les autres rhétoriciens. Serait-elle trop peu significative dans le discours dramatique, ou bien trop déplacée dans ce discours qui exige, par définition, un maximum de transitivity? Quoi qu'il en soit, le critique l'exclut de ses propos un peu comme si son exclusion du poème dramatique allait de soi.

Succès de l'entreprise classique : la métaphore devenue catachrèse

Dans son traité *La rhétorique ou l'art de parler* (1675), Bernard Lamy s'évertue à absolutiser les règles issues de l'expérience classique en ce qui concerne la clarté des figures en général, et de la métaphore en particulier :

Premièrement, l'on ne doit employer les tropes que pour exprimer ce qu'on n'aurait pu représenter qu'imparfaitement avec des termes ordinaires ; et lorsque la nécessité oblige de se servir de tropes, il faut qu'ils aient ces deux qualités ; la première qu'ils soient clairs. La seconde qu'ils soient proportionnés à l'idée qu'ils doivent réveiller.⁹⁰

⁸⁹ *Ibid.*, p. 479.

⁹⁰ Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, éd. Benoît Timmermans, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 172.

Cette définition restrictive des figures est érigée par Lamy en norme indiscutable, alors qu'elle constitue encore pour bien d'autres théoriciens un sujet de débat et de réflexion. Les tropes doivent être employés seulement comme un *pis-aller* en cas de besoin pour exprimer des pensées ou des sentiments que l'on ne saurait rendre autrement. Il ne faut en user qu'avec parcimonie et en contrôlant rigoureusement leur effet. De plus, comme chez le Père Rapin, dont il sera question plus loin, et comme chez Bouhours, la clarté est capitale, le lecteur ou l'auditeur devant avoir un accès aisé et immédiat au sens des images employées, dont tout effet de surprise et toute marque d'originalité seraient à bannir.

Pour ce qui est de la métaphore même, Lamy la veut aussi évidente que possible – « on doit tirer les métaphores de choses sensibles qui soient sous les yeux »⁹¹ – et condamne toutes les associations trop recherchées, dont le seul but serait de mettre en vedette leur auteur. Exactement à l'envers de Mlle de Gournay, Lamy met l'accent sur la relation de similitude entre les deux termes rapprochés par une métaphore : « on définit la métaphore un trope par lequel au lieu d'un nom propre on admet un nom étranger, que l'on emprunte d'une chose semblable à celle dont on parle »⁹². Toute originalité se voit ainsi exclue au profit des conventions : des métaphores oui, pourvu qu'elles ne soient ni trop élaborées ni originales, autrement dit pas des métaphores du tout au sens où nous l'entendons, et au sens où l'entend tout le reste de la tradition littéraire. L'exemple de Lamy illustre bien une réduction radicale de l'écart entre les deux objets associés métaphoriquement : « On appelle les rois les chefs du royaume parce que, comme le chef commande à tous les membres du corps, les rois commandent leurs

⁹¹ *Ibid.*, p. 173.

⁹² *Ibid.*, p. 165.

sujets. »⁹³. Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), le sens premier du mot « chef » est encore « teste » et c'est seulement au figuré que « chef » endosse le sens de « Celuy qui est à la teste d'un corps, d'une assemblée, qui y a le premier rang & la principale autorité »⁹⁴. Lamy étend ce sens figuré au monarque pour former une « métaphore ». Remarquons que l'écart sémantique ainsi établi entre le sens propre et le sens figuré du mot « chef » est minime. Pour nous, qui avons connu l'œuvre du romantisme et du surréalisme, l'exemple de Lamy est pour le moins surprenant, tellement l'expression « chefs du royaume » est rentrée dans le langage commun. Au mieux, elle est devenue une catachrèse, mais elle n'est certainement plus analysée en tant que métaphore. Par ailleurs, il n'est pas certain que l'expression « chefs du royaume » ait été considérée comme une métaphore même par les contemporains de Lamy, et donc, son exemple de métaphore n'en serait pas vraiment un, ce qui montre bien les progrès entrepris, au cours des années précédentes, pour aplatir cette figure de rhétorique.

L'héritage classique

Dans son *Petit traité de la métaphore*, Serge Botet résume la conception classique de la métaphore en écrivant :

Pour la rhétorique classique, chez un Dumarsais ou un Fontanier, la métaphore ne crée rien, elle double simplement un sens préexistant. C'est la distinction bien connue entre le sens figuré (métaphorique) et le sens propre, par rapport auquel la métaphore constitue un écart ou une déviance.⁹⁵

⁹³ *Ibid.*, p. 166.

⁹⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, première édition, 1694 : <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=chef&headword=&docyear=ALL&dicoid=ALL&articletype=1>.

⁹⁵ Serge Botet, *op. cit.*, p. 15.

En matière de figures de rhétorique, l'héritage classique, recueilli et transmis par Fontanier et Dumarsais, s'impose progressivement et finit par dominer au XVII^e et au XVIII^e siècle affectant surtout la figure poétique par excellence qu'est la métaphore. Ainsi, lorsque Pierre Fontanier publie, au début du XIX^e siècle, *Les figures du discours*, ouvrage qui devient rapidement une référence dans le domaine de la rhétorique, il classe la métaphore dans la section intitulée *Des Tropes par ressemblance, c'est-à-dire, des Métaphores*⁹⁶. En la définissant, Fontanier met en évidence le lien de « conformité ou analogie »⁹⁷ qui doit exister entre les deux idées convoquées dans la métaphore. Il termine sa définition en énumérant les « conditions nécessaires de la Métaphore », qui doit être « vraie et juste, lumineuse, noble, naturelle, et enfin cohérente »⁹⁸.

L'importance de la relation de ressemblance revient également dans les explications que fournit Fontanier sur les « conditions nécessaires » à la création d'une bonne métaphore. Le rhétoricien définit l'adéquation de la métaphore par la justesse et la réalité de la ressemblance qui en fait le fondement. Il ajoute : « Elle sera lumineuse, si, tirée d'objets connus, et aisés à saisir, elle frappe à l'instant l'esprit par la justesse et la vérité des rapports »⁹⁹. On a beau scruter ce texte, on ne trouve rien concernant l'écart entre les deux éléments. On apprend plus loin que celui-ci n'est pas au fond simplement ignoré, mais rejeté : « Elle [la métaphore] sera naturelle, si elle ne porte point sur une ressemblance trop éloignée, sur une ressemblance au-delà de la portée ordinaire de la pensée ; si dans sa plus grande hardiesse, elle ne sent point l'affectation, la recherche »¹⁰⁰. Nous

⁹⁶ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 104.

reconnaissons ici deux des obsessions de l'époque classique : le naturel et la simplicité, qualités essentielles à tout bon discours. Il faut admettre que les conditions de Fontanier sont largement subjectives, car « une ressemblance au-delà de la portée ordinaire de la pensée » peut évidemment beaucoup varier d'un esprit à l'autre, selon des facteurs sociaux et culturels, pour ne nommer que ceux-ci. Néanmoins, « la portée ordinaire de la pensée » n'est autre que celle déjà accréditée par le langage commun, là où la métaphore tend à se confondre avec la catachrèse.

Pris en quelque sorte au piège de son parti-pris classicisant, Fontanier s'efforce tant qu'il peut, sans trop y parvenir, à maintenir une distance entre le niveau métaphorique et le niveau catachrétique. S'il souligne d'un côté que « [t]outes ces conditions, au reste, ne regardent que les métaphores d'invention que l'on emploie par figure, et qui n'ont pas reçu la sanction de l'usage »¹⁰¹, les exemples qu'il rapporte, tels « [c]et homme est un *renard*, un fin *renard* », « [c]et acteur *mugit* », « [l]e *crystal* des eaux », « [m]ettre un *frein* à sa colère »¹⁰², seraient tenus à juste titre de nos jours pour des catachrèses et nullement pour des « métaphores d'invention ». Elles ne sont pas originales et peuvent être reprises à loisir d'un auteur à l'autre, comment pourrait-on alors les appeler des « métaphores d'invention » ? Le domaine de celles-ci tend au fond à se réduire chez lui à un strict minimum, proche de l'inexistence.

Nous reconnaissons dans les commentaires de Fontanier le travail réalisé par les rhétoriciens des siècles précédents dans le but d'aplatir la métaphore jusqu'à l'éliminer. L'ouvrage théorique de ce critique permet de mesurer la

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 101-102.

pérennité de la conception classique, qui ne sera remise en question et dépassée, progressivement, qu'avec les différents mouvements littéraires qui se succéderont au cours du XIX^e et du XX^e siècles, du Romantisme jusqu'au Surréalisme.

Les théories modernes de la métaphore

Botet expose la principale critique à laquelle se soumet la conception classique de la métaphore, qui est qu'elle « va évidemment de pair avec une conception fixiste du sens »¹⁰³. Celle-ci impliquerait qu'il y ait un sens propre immuable, « une abstraction idéale, indépendante des fluctuations contextuelles »¹⁰⁴. La « conception fixiste du sens » serait issue, selon Botet, de l'idéalisme platonicien qui sépare « d'un côté le monde "vrai" des idées immuables, les essences des choses, de l'autre le monde mouvant des apparences, règne de l'illusion et du "faux". »¹⁰⁵ Dans cette optique, le sens appartient au domaine de la vérité et, par conséquent, « déposé dans des notions abstraites »¹⁰⁶, il reste indépendant du contexte d'énonciation. Pour Botet, l'idéalisme platonicien serait donc à la base de cette séparation entre le sens propre et le sens figuré, « principe de base des théories classiques de la métaphore (le sens figuré dérive d'un sens propre, par rapport auquel il constitue un écart ou une déviance). »¹⁰⁷

Néanmoins, le sens des mots varie selon le contexte socio-historique. Ainsi, lors d'une analyse stylistique, il faut prendre en compte, autant que possible, ces « fluctuations » sémantiques, ce qui n'empêche pas de mesurer l'écart entre les

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

éléments d'une métaphore, en fonction des définitions répertoriées par les dictionnaires contemporains aux textes.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les théories classiques de la métaphore ont été contestées par les courants romantique, symboliste et surréaliste, ce qui a ouvert la voie, en philosophie du langage, aux courants historicistes ou organicistes. Ces courants de pensée, et, plus tard, la phénoménologie, ont mené aux théories « *interactionnelles* qui voient dans la métaphore un surgissement, un jaillissement de sens, résultant de la tension et de la collision de deux termes a priori incompatibles »¹⁰⁸. Selon ces dernières, les deux termes agissent l'un sur l'autre en effectuant un transfert de sens ou de caractéristiques. L'image tire sa force de cette collision de deux termes qui ne sont plus seulement éloignés, mais incompatibles. À la base de ces études, se trouve l'idée que le sens n'est plus une donnée stable et immuable, mais, au contraire, il est changeant et « se construit au gré des contingences »¹⁰⁹. Cette logique conduit à l'annulation des notions de « propre », de « figuré » et d'« écart »¹¹⁰.

Les théories cognitivistes qui considèrent la métaphore comme « un simple instrument de connaissance qui consiste à projeter un ou plusieurs domaines conceptuels plus connus [...] sur un domaine moins connu [...], ce mouvement s'effectuant du plus concret vers le plus abstrait »¹¹¹, rejoignent, dans une certaine mesure, la conception classique de la métaphore. En effet, de leur point de vue « la métaphore n'est pas "originale" parce qu'elle est rare et surprenante (le "tilt"), mais parce qu'elle est commune et proche de l'expérience quotidienne. »¹¹² Les

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 20.

¹¹² *Idem.*

exemples que présente Botet, repris aux philosophes Lakoff et Johnson, sont eux-mêmes surprenants : « Sans les métaphores du "voyage", du "jeu", de la "chaleur" ou de la "lumière", la compréhension même du concept de "vie" serait infiniment plus pauvre. »¹¹³ Ainsi, la conceptualisation même de l'expérience physique devient métaphorisation du réel. Dans leur tentative d'éliminer les concepts de norme et d'écart, ces théories finissent par nier la métaphore elle-même.

Toutes ces études qui s'efforcent d'expliquer le phénomène métaphorique témoignent, d'une part, de l'importance de cette figure pour toute forme de discours et, d'autre part, de la difficulté de la décrire et d'en expliquer le fonctionnement.

La mise en garde de Rapin

Il faut toutefois préciser que la génération classique n'a pas signé l'arrêt de mort de la métaphore et que les critiques classiques ont surtout cherché à rendre celle-ci aussi transparente, accessible et réglée que possible, en accord avec les normes qu'ils étaient en train d'établir. L'un des critiques les plus nuancés sur la question, René Rapin, condamne les métaphores dans certains endroits de son traité *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1684), alors qu'ailleurs il en déplore la rareté :

On en retrancha sans raison l'usage des métaphores et de toutes ces figures qui donnent de la force et de l'éclat aux paroles, et on s'étudia à renfermer toute la finesse de cet art admirable dans les bornes d'un discours pur et châtié, sans

¹¹³ *Idem.*

l'exposer jamais au péril d'aucune expression forte ou hardie.¹¹⁴

Ces observations de Rapin constituent un témoignage important autant sur le phénomène de réduction des figures de rhétorique que sur le besoin de plus en plus ressenti d'une compensation par d'autres moyens langagiers.

Rapin considère que « par un soin trop scrupuleux de la pureté de langage »¹¹⁵, la littérature de son temps est tombée dans « une autre extrémité »¹¹⁶, celle qui prive le discours de toute figure le moins hardie. L'interprétation de Pascale Thouvenin qui voit dans ces propos une critique de l'esthétique galante et des précieuses, caractérisée par « la pureté des mœurs et du purisme linguistique »¹¹⁷, nous paraît, à cet égard, inutilement restrictive. Rapin vise de toute évidence la crème de la littérature de son temps lorsqu'il constate que « le goût du siècle »¹¹⁸, les femmes, qui sont « naturellement modestes »¹¹⁹, et la Cour, ignorante du savoir des Anciens, ont donné bonne réputation à ce style trop épuré et dépourvu de grandeur.

Quelques pages auparavant, le critique, qui prônait l'imitation du style des Anciens, reprenait de Démétrios de Phalère¹²⁰ un principe de base de l'élocution selon lequel l'usage des figures de rhétorique doit être proportionnel aux idées que l'auteur choisit d'exprimer. Le grand style ne convient qu'aux grands sujets, qui ne se laissent traiter que par des génies. Il faut bien distinguer cette grandeur de

¹¹⁴ René Rapin, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1684)*, éd. Pascale Thouvenin, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 445.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 444.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Note 225 de Pascale Thouvenin dans l'édition citée ci-dessus, p. 445.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 445.

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Orateur et homme d'État athénien.

l'insignifiance pour choisir toujours des figures sur mesure. Faire briller les petits sujets par l'usage de métaphores recherchées est un défaut « parce que ce qui est disproportionné est, ou tout à fait faux, ou, du moins, badin et puéril. »¹²¹ Dans le même ordre d'idées, Rapin condamne le manque de logique dans les vers de la plupart des poètes français, car il mène au galimatias et à l'obscurité. Par le mot « logique », Rapin désigne la cohérence dont les poètes doivent faire preuve en choisissant pour chaque sujet le style approprié. En vrai classique, il finit par critiquer Du Bartas, comme les malherbiens l'avaient fait en début de siècle, et par louer Malherbe qui toutefois n'a pas atteint la perfection puisqu' « il y a bien de la prose dans ses vers »¹²².

Les réflexions de Rapin nous sont particulièrement utiles, car, tout en étant d'accord avec ses contemporains quant à une réglementation aussi stricte que possible de la métaphore, il avoue redouter qu'on n'aboutisse à ce compte à une langue étriquée à force d'ascèse, menacée d'inanition. En effet, que resterait-il de la langue après une cure d'amaigrissement si sévère ? Par quoi les poètes classiques pouvaient-ils compenser l'élagage langagier sans précédent dans l'histoire de toutes littératures qui leur étaient connues ? Nous tâcherons d'apporter quelques éléments de réponse à cette question dans les chapitres qui suivent.

¹²¹ *Op. cit.*, p.440.

¹²² *Ibid.*, p. 442.

CHAPITRE II - Le réseau des figures lexicales dans *Andromaque* : la syllepse, l'oxymore et l'attelage

Nous prendrons comme point de départ de nos analyses la toute première scène d'*Andromaque*, que nous reproduisons ici en entier, en mettant en italiques les séquences qui retiendront notre attention :

ORESTE.

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma Fortune va prendre une face nouvelle ;
Et déjà son courroux semble s'être adouci,
Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.
Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes vœux si funeste,
Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste,
Qu'après plus de six mois que je t'avais perdu,
À la Cour de Pyrrhus tu me serais rendu ?

PYLADE.

J'en rends grâces au Ciel, qui m'arrêtant sans cesse,
Semblait m'avoir fermé le chemin de la Grèce,
Depuis le jour fatal que la fureur des Eaux,
Presque aux yeux de Mycène, écarta nos Vaisseaux.
Combien dans cet exil ai-je souffert d'alarmes ?
Combien à vos malheurs ai-je donné de larmes ?
Craignant toujours pour vous quelque nouveau danger
Que ma triste Amitié ne pouvait partager.
Surtout je redoutais cette mélancolie
Où j'ai vu si longtemps votre Âme ensevelie.
Je craignais que le Ciel, par un *cruel secours*,
Ne vous offrît la mort, que vous cherchiez toujours.
Mais je vous vois, Seigneur, et si j'ose le dire,
Un Destin plus heureux vous conduit en Épire :
Le pompeux Appareil qui suit ici vos pas,

N'est point d'un Malheureux qui cherche le trépas.

ORESTE.

*Hélas ! qui peut savoir le Destin qui m'amène ?
L'Amour me fait ici chercher une Inhumaine.
Mais qui sait ce qu'il doit ordonner de mon Sort,
Et si je viens chercher, ou la vie, ou la mort ?*

PYLADE.

*Quoi ? votre Âme à l'Amour, en Esclave asservie,
Se repose sur lui du soin de votre vie ?
Par quels charmes, oubliant tant de tourments soufferts,
Pouvez-vous consentir à rentrer dans ses fers ?
Pensez-vous qu'Hermione, à Sparte inexorable,
Vous prépare en Épire un sort plus favorable ?
Honteux d'avoir poussé tant de vœux superflus,
Vous l'abhorriez. Enfin, vous ne m'en parliez plus.
Vous me trompiez, Seigneur.*

ORESTE.

Je me trompais moi-même.

*Ami, n'insulte point un Malheureux qui t'aime.
T'ai-je jamais caché mon cœur et mes désirs ?
Tu vis naître ma flamme et mes premiers soupirs.
Enfin, quand Ménélas disposa de sa Fille
En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa Famille ;
Tu vis mon désespoir, et tu m'as vu depuis
Traîner de Mers en Mers ma chaîne et mes ennuis.
Je te vis à regret, en cet état funeste,
Prêt à suivre partout le déplorable Oreste,
Toujours de ma fureur interrompre le cours,
Et de moi-même enfin me sauver tous les jours.
Mais quand je me souvins, que parmi tant d'alarmes
Hermione à Pyrrhus prodiguait tous ses charmes,
Tu sais de quel courroux mon cœur alors épris
Voulut, en l'oubliant, punir tous ses mépris.*

Je fis croire, et je crus ma victoire certaine.
Je pris tous mes transports pour des transports de haine ;
 Détestant ses rigueurs, rabaissant ses attraits,
 Je défiais ses yeux de me troubler jamais.
 Voilà comme je crus étouffer ma tendresse.
 Dans ce calme trompeur j'arrivai dans la Grèce ;
 Et je trouvai d'abord ses Princes rassemblés,
 Qu'un péril assez grand semblait avoir troublés.
J'y courus. Je pensai que la Guerre, et la Gloire,
 De soins plus importants rempliraient ma mémoire ;
 Que mes sens reprenant leur première vigueur,
 L'Amour achèverait de sortir de mon Cœur.
Mais admire avec moi le Sort, dont la poursuite
Me fait courir moi-même au piège que j'évite.
 J'entends de tous côtés qu'on menace Pyrrhus ;
 Toute la Grèce éclate en murmures confus.
On se plaint, qu'oubliant son Sang, et sa promesse,
 Il élève en sa Cour l'Ennemi de la Grèce,
 Astyanax, d'Hector jeune et malheureux Fils,
 Reste de tant de Rois sous Troie ensevelis.
 J'apprends que pour ravir son enfance au Supplice
 Andromaque trompa l'ingénieux Ulysse,
 Tandis qu'un autre Enfant, arraché de ses bras,
 Sous le nom de son Fils, fut conduit au trépas.
 On dit, que peu sensible aux charmes d'Hermione,
Mon rival porte ailleurs son Cœur et sa Couronne ;
 Ménélas, sans le croire, en paraît affligé,
 Et se plaint d'un Hymen si longtemps négligé.
 Parmi les déplaisirs où son Âme se noie,
 Il s'élève en la mienne une secrète joie.
 Je triomphe ; et pourtant je me flatte d'abord
 Que la seule vengeance excite ce transport.
 Mais l'ingrate en mon Cœur reprit bientôt sa place,
De mes feux mal éteints je reconnus la trace,
 Je sentis que ma haine allait finir son cours,
 Ou plutôt je sentis que je l'aimais toujours.
 Ainsi de tous les Grecs je brigue le suffrage.
 On m'envoie à Pyrrhus. J'entreprends ce voyage.
 Je viens voir si l'on peut arracher de ses bras

Cet Enfant, dont la vie alarme tant d'États.
Heureux, si je pouvais dans l'ardeur qui me presse,
Au lieu d'Astyanax lui ravir ma Princesse.
Car enfin n'attends pas que mes *feux redoublés*,
Des périls les plus grands, puissent être troublés.
Puisqu'après tant d'efforts ma résistance est vaine,
Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne,
J'aime, je viens chercher Hermione en ces lieux,
La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux.
Toi qui connais Pyrrhus, que penses-tu qu'il fasse ?
Dans sa Cour, dans son Cœur, dis-moi ce qui se passe.
Mon Hermione encor le tient-elle asservi ?
Me rendra-t-il, Pylade, un Cœur qu'il m'a ravi ?

PYLADE.

Je vous abuserais, si j'osais vous promettre
Qu'entre vos mains, Seigneur, il voulût la remettre.
Non, que de sa conquête il paraisse flatté.
Pour la Veuve d'Hector ses feux ont éclaté.
Il l'aime. Mais enfin cette Veuve inhumaine
N'a payé jusqu'ici son amour que de haine,
Et chaque jour encore on lui voit tout tenter,
Pour fléchir sa *Captive*, ou pour l'épouvanter.
Il lui cache son Fils, il menace la tête,
Et fait couler des pleurs, qu'aussitôt il arrête.
Hermione elle-même a vu plus de cent fois
Cet Amant irrité revenir sous ses lois,
Et de ses vœux troublés lui rapportant l'hommage,
Soupirer à ses pieds moins d'amour, que de rage.
Ainsi n'attendez pas que l'on puisse aujourd'hui
Vous répondre d'un Cœur, si peu maître de lui.
Il peut, Seigneur, il peut dans ce désordre extrême,
Épouser ce qu'il hait, et punir ce qu'il aime.

ORESTE.

Mais dis-moi de quel œil Hermione peut voir
Ses attraits offensés, et ses yeux sans pouvoir ?

PYLADE.

Hermione, Seigneur, au moins en apparence,
Semble de son Amant dédaigner l'inconstance,
Et croit que trop heureux d'apaiser sa rigueur,
Il la viendra presser de reprendre son Cœur.
Mais je l'ai vue enfin me confier ses larmes.
Elle pleure en secret le mépris de ses charmes.
Toujours prête à partir, et demeurant toujours,
Quelquefois elle appelle Oreste à son secours.

ORESTE.

Ah ! si je le croyais, j'irais bientôt, Pylade,
Me jeter...

PYLADE.

Achevez, Seigneur, votre Ambassade.
Vous attendez le Roi. Parlez, et lui montrez
Contre le Fils d'Hector tous les Grecs conjurés.
Loin de leur accorder ce Fils de sa Maîtresse,
Leur haine ne fera qu'irriter sa tendresse.
Plus on les veut brouiller, plus on va les unir.
Pressez. Demandez tout, pour ne rien obtenir.
Il vient.

ORESTE.

Hé bien, va donc disposer la Cruelle
À revoir un amant qui ne vient que pour elle.¹²³

¹²³ « Andromaque », dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, tome I, Paris, Gallimard, v. 1-142. Tous les vers de Racine que nous citerons dans le présent travail proviennent de cette même édition critique signée G. Forestier.

Nous nous proposons de définir la particularité stylistique de cette scène d'exposition en analysant une série d'images fondamentales que nous y avons identifiées et leur fonctionnement, ainsi que leurs échos dans le reste de la tragédie. Car de tels échos abondent, bel et bien, dans le théâtre racinien, comme nous le verrons dans ce qui suit, et ils en assurent une cohésion stylistique propre à cet auteur. Nous examinerons les termes dont se compose chaque occurrence et leurs statuts, le cas échéant, dans le texte entier de la tragédie. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la figure stylistique qu'elle illustre et en profiterons pour passer en revue toutes les occurrences du même type dans l'ensemble du texte, et, éventuellement, les réseaux de sens qui s'en dégagent.

En vertu de son statut protatique, cette scène se situe à un niveau moyen quant aux attentes stylistiques qu'elle suscite. Sans représenter un moment fort, de rencontre entre des protagonistes en conflit, elle ne se réduit pas non plus à un simple moment de passage. Les deux interlocuteurs qu'elle présente au public doivent exposer chacun à l'intention de l'autre et des spectateurs leur passé immédiat et leur situation présente, ce qui les amène forcément à recourir à une certaine expressivité plus ou moins accentuée. À cet égard, la scène introductive de Racine accuse de prime abord, aux yeux du lecteur moderne, un manque flagrant. Dans les 142 vers de l'entretien entre Oreste et Pylade, aucune métaphore originale, inattendue, ne vient ponctuer la verbalisation des affres amoureux de l'un, ni de l'inquiétude amicale qu'ils suscitent chez l'autre. On peut souligner, par souci d'évaluation différentielle, la singularité de cette situation rhétorique, en comparant ce texte à un texte moderne plus ou moins homologue, choisi au hasard, modulé par la seule pérennité du personnage principal : le premier acte des

Mouches de Sartre¹²⁴. Les personnages qui y paraissent sont censés s’entretenir dans la langue de tous les jours, sous la plume d’un auteur qui n’est pas particulièrement à la recherche d’effets poétiques comme le serait un Claudel. Il n’empêche que chacune des trente pages dont se compose cet acte ne contienne au moins une métaphore au sens fort du terme. Ne considérons que les quelques lignes dans lesquelles Oreste décrit la ville où il vient d’arriver, un tableau où s’enchevêtrent une multitude de traits mi-objectifs mi-métaphoriques :

Des murs barbouillés de sang, des millions de mouches, une
odeur de boucherie, une chaleur de cloporte, des rues désertes,
un Dieu à face d’assassiné, des larves terrorisées qui se
frappent la poitrine au fond de leur maisons – et ces cris, ces
cris insupportables¹²⁵

Aucune saillie rhétorique semblable à celles qu’on rencontre dans ce texte ne vient troubler chez Racine la limpidité étale du discours protatique, parcimonieusement émaillé de quelques métaphores convenues¹²⁶, la plupart tirées du langage précieux :

Presque aux *yeux* de Mycènes, écarta nos Vaisseaux. (v. 12)
L’amour me fait ici chercher une *Inhumaine*. (v. 26)
Détestant ses *rigueurs*, rabaissant ses *attraits*,
Je défiais ses *yeux* de me troubler jamais. (v. 55-56)
Non, que de sa *Conquête* il paraisse flatté. (v. 107)

¹²⁴ Jean-Paul Sartre, *Huis clos. Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁶ Michael Edwards avait déjà constaté que « [l]es métaphores du théâtre classique sont, finalement, conventionnelles. Mais elles n’appartenaient au bien commun de tous les auteurs qu’au même titre que les personnages et les situations dramatiques. Elles avaient été éprouvées ; leur efficacité était établie. Comme Racine a utilisé les personnages et les situations de ses prédécesseurs en les infiltrant dans un système nouveau, qui les transforme, il a très bien pu se servir des métaphores publiques pour les doter d’un sens original. » (*La tragédie racinienne*, Paris, La pensée universelle, 1972, p. 26) Nous verrons dans ce chapitre comment Racine récupère de manière ingénieuse le fond métaphorique de certaines images convenues telles la « flamme » et les « feux » de l’amour pour les mettre en résonance avec leurs sens concrets.

Cet Amant irrité revenir sous *ses lois* (v. 116)
Mais dis-moi, de quel *œil* Hermione peut voir (v. 123)
Hé bien, va donc disposer la *Cruelle* (v. 141)

À celles-ci s'ajoutent quelques tournures paradoxales d'expressivité supérieure dans la mesure où elles correspondent à la psychologie déchirée, instable et contradictoire des personnages :

Je craignais que le Ciel, par un cruel secours (v.19)
Mais admire avec moi le Sort, dont la poursuite
Me fait courir moi-même au piège que j'évite. (v. 65-66)
Épouser ce qu'il hait, et perdre ce qu'il aime. (v. 122)
Toujours prête à partir, et demeurant toujours. (v. 131)
Plus on veut les brouiller, plus on va les unir.
Pressez. Demandez tout, pour ne rien obtenir. (v. 139-140)

Ainsi s'écoulaient 128 vers sur un total de 142, sans un mot plus haut que l'autre, stylistiquement parlant, chaque terme renvoyant sans le moindre détour à son référent, et ne tirant toute sa beauté que de sa précision et de sa place sur le parcours des répliques. Certes, des effets phonétiques de rythme ou de consonance, ainsi que de répétition interviennent par endroits, mais ils se situent en dehors de notre champ de recherche. Il reste par contre une quinzaine de vers qui jalonnent comme des phares l'étendue étale de cette rhétorique qui se contente autrement à désigner les choses et à les laisser parler par elles-mêmes, des vers où luit soudainement une volonté de poéticité particulière, des vers-clé, doués d'une puissance de synthèse exceptionnelle, tous articulés autour de la principale figure lexicale dont il a été question dans notre introduction, la syllepse de sens. Comme on le verra tantôt, ces vers réverbèrent à travers le texte entier de la tragédie, repris en écho par d'autres vers, pour tisser ainsi un réseau de collusions poétiques. C'est

par ce système complexe d'expression, peu accessible aux premières lectures, mais qui informe néanmoins toute la rhétorique de sa tragédie, que Racine entend compenser le renoncement aux ressources métaphoriques proprement dites.

Les images fondamentales et leur réverbération sylleptique

Plusieurs vers d'apparence quelconque, tel celui-ci, retiendront d'abord notre attention en raison de la fortune exceptionnelle que connaîtra l'image fondamentale qu'ils esquissent à travers la tragédie entière. Le distique :

Le pompeux appareil qui *suit* ici vos pas
N'est point d'un malheureux qui cherche le trépas. (v. 23-24)

résume notamment, sur le mode de l'ironie tragique, une dynamique caractéristique d'*Andromaque*, voire de tout le théâtre tragique de Racine, celle du poursuivant poursuivi, du meneur mené. Oreste, celui qui suit aveuglement Hermione, se fait lui-même suivre, au propre dans ce cas, par son cortège princier, et au figuré, à la fin de la pièce, par le cortège des Furies (v. 1683). L'espace de la passion racinienne est filiforme, organisé selon une hiérarchie horizontale du suivant et du suivi, de l'entraîneur et de l'entraîné. On ne marche jamais dans ce théâtre, côte à côte, mais toujours en file indienne, on suit ou on se fait suivre. D'où l'impact ironique du mot d'Hermione, qui demande à Oreste d'assassiner Pyrrhus :

Conduisez ou suivez une fureur si belle (v. 1233),

une fureur qu'Oreste suivra lamentablement, tout en se targuant devant Hermione de l'avoir conduite :

Mais c'est moi, dont l'ardeur leur a servi d'exemple,
Je les ai pour vous seule *entraînés* dans le Temple (v. 1569 - 1570)

Le destin des personnages apparaît en somme comme un tracé, un sillage. Les nombreuses occurrences des verbes « suivre », « traîner » et « entraîner » appuient cette interprétation. Parfois, l'effet est renforcé par d'autres verbes équivalents. Ainsi, Oreste s'écrie au début de la pièce :

Hélas ! Qui peut savoir le destin qui *m'amène* ? (v. 25)

« Amène », employé ici dans son sens spatial concret, réfère au déplacement du personnage, mais entre en résonance un peu plus loin, dans la même scène, avec « entraîner » qui exprime la décision d'Oreste, soumis à sa flamme, de se laisser mener métaphoriquement par sa passion pour Hermione, accomplissant jusqu'au bout son malheureux sort :

Je me livre en aveugle au transport qui *m'entraîne*.¹²⁷ (v. 98)

Le point culminant de l'effet d'entraînement est ainsi atteint. Celui qui parcourt les mers en traînant le poids de sa chaîne amoureuse ne peut que se laisser entraîner lui-même par sa passion dévorante. Dès son premier échange avec Pylade, Oreste

¹²⁷ Dans ce vers, le terme « destin » a tenu la place de « transport » pendant 30 ans à partir de la première édition d'*Andromaque*. Ainsi, Oreste disait : « Je me livre en aveugle au *destin* qui m'entraîne », faisant d'autant plus écho au « destin qui l'amène » plus tôt (v. 25). En 1697, dans la dernière édition de sa pièce, Racine l'a transformé pour nous offrir la formule que nous connaissons. Georges Forestier critique le changement opéré par le poète puisqu'il considère que, par le seul remplacement de « destin » avec « transport », Racine a procédé « à une transfiguration du personnage : du mélancolique de la tragédie grecque en proie à des hallucinations pour avoir tué sa mère, Oreste est devenu un mélancolique victime de la maladie d'amour. » (*Œuvres complètes, éd. cit.*, p. 1340 - 1341). Même si Racine investit le personnage d'Oreste de cette nouvelle motivation, il n'en reste pas moins que son public, ainsi que le public avisé d'aujourd'hui, n'avait probablement pas oublié l'image de l'Oreste de la tragédie grecque. Selon nous, Racine ajoute une couche supplémentaire au caractère de son personnage. De plus, si c'est bien le « destin » d'Oreste qui le conduit en Épire, en le mettant à nouveau face à face avec sa passion amoureuse, c'est son incapacité à maîtriser celle-ci, son « transport », qui le mène à la folie du dénouement.

expose clairement son désespoir dans le vers le plus saillant de la scène, où apparaît également la première occurrence du verbe « traîner » :

Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis. (v. 44)

Plus tard, lorsqu'un retournement de situation le confronte à l'imminent mariage de Pyrrhus et d'Hermione, Oreste, exaspéré et suivant toujours sa trajectoire psychologique, ne voit plus d'autre issue que la mort :

C'est *traîner* trop longtemps *ma vie et mon supplice*. (v. 717)

La vie représente désormais une prison insupportable pour cet être de passion. L'attelage « ma vie et mon supplice » allié au verbe « traîner » renforce l'effet d'écho avec le vers cité précédemment (v. 44) et suggère la progression affective du personnage. Ce même attelage rappelle le désir suicidaire exprimé, sous la même forme stylistique, par Andromaque, dont la seule raison de vivre demeure son fils¹²⁸ :

Je prolongeais pour lui *ma vie et ma misère*. (v. 377)

Le malheureux destin d'Oreste, son rôle d'éternelle victime, sont évoqués tout au long de la pièce dans d'autres vers qui font chacun écho à l'image du suivant/suivi :

Prêt à *suivre* partout le déplorable Oreste (v. 46)
Mais admire avec moi le sort dont la *poursuite*

¹²⁸ Fait remarquable d'un point de vue lexical, le nombre d'occurrences du mot « fils » monte à 82 dans *Andromaque* selon *Le vocabulaire des tragédies de Jean Racine* de Charles Bernet (Genève, Slatkine, 1983, p. 264). Ce nombre dépasse de loin ceux des occurrences dans les autres tragédies du poète parmi lesquels nous comptons les plus élevés : 56 pour la *Thébaïde*, 50 pour *Mithridate*, 52 pour *Phèdre* et 46 pour *Athalie*. Cette fréquence, dans *Andromaque*, rappelle constamment la seule raison de vivre de la veuve d'Hector. Les si nombreuses occurrences tissent la trame de fond mythique de la pièce dont les personnages sont les fils et les filles des héros de Troie.

Me fait courir moi-même au piège que j'évite. (v. 65-66)
Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance
Laisse le Crime en paix et *poursuit* l'Innocence. (v. 777 - 778)
Tu m'apportais, cruel, le malheur qui te *suit* (v. 1596)

Le fils d'Agamemnon fantasme d'être suivi par Hermione et projette même son enlèvement. Il lui adresse ce vers alors qu'elle est hors-scène :

Oui, oui, vous me *suivrez*, n'en doutez nullement (v. 591)

Mais, plus tard, après l'assassinat de Pyrrhus, il revient à son rôle de suivant et, incapable de quitter sa trajectoire fatale, il renonce à toute fuite :

Non, non, c'est Hermione, amis, que je veux *suivre*. (v. 1641)

Néanmoins, son vœu d'être suivi s'accomplira, mais ironiquement à contre sens, car Hermione le poursuivra comme une furie à la fin de la pièce. Au dernier acte, Oreste se verra poursuivi aussi concrètement, par le peuple fidèle à Pyrrhus :

Tout le Peuple assemblé nous *poursuit* à main forte. (v. 1630),

que virtuellement par les Érinyes. Le prochain passage illustre à merveille l'insistance sur l'effet de linéarité, de sériation. Oreste, qui est entré dans la pièce suivi du cortège de son ambassade :

Le pompeux Appareil qui *suit* ici vos pas (v. 23),

en sort suivi par Hermione, elle-même suivie du cortège des Furies, qui traînent après elles leur propre « appareil » :

Quels Démons, quels serpents *traîne-t-elle*¹²⁹ après soi ?
Hé bien, Filles d'Enfer, vos mains sont-elles prêtes ?
Pour qui sont ces Serpents qui sifflent sur vos têtes ?

¹²⁹ Hermione.

À qui destinez-vous l'appareil qui vous *suit* ?
Venez-vous m'enlever dans l'éternelle Nuit ?
Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne. (v. 1680-1685)

À la suite pompeuse et concrète du début de la pièce correspond la suite infernale, imaginaire, dont Oreste sera hanté.

D'autres échos, plus discrets, soutiennent cette vibration ou réverbération sylleptique qui fait qu'à un terme au sens propre corresponde, par-delà des pans, au besoin, de la tragédie, son pendant au sens figuré, ou l'inverse. À son tour, Hermione est suivie ou désire l'être :

Armez, avec vos Grecs, tous ceux qui m'ont *suivie* (v. 1226)
Je ne mourrai pas seule, et quelqu'un me *suivra*. (v. 1500)

Une seule fois elle accepte de suivre, mais avec l'espoir que Pyrrhus ne la laissera pas partir :

Adieu. S'il y consent, je suis prête à vous *suivre*. (v. 590)

De son côté, Andromaque ne veut pas être suivie et répète deux fois, dans la même scène, cette interdiction qu'elle adresse à sa confidente :

Non, non, je te défends, Céphise, de me *suivre* (v. 1106)
Ne me *suis* point, si ton cœur en alarmes [...] (v. 1129)

À la différence d'Oreste, héros condamné à une vie de supplices psychologiques, Pyrrhus ne se voit pas suivi par le malheur et attribue sa souffrance amoureuse à l'amour même et non à son propre sort ou destin :

Quelle foule de maux l'amour *traîne à sa suite* (v. 642)

La « foule de maux » dans la réplique de Pyrrhus résonne avec la suite des Furies qui accompagne Oreste en fin de pièce, conséquence de l'amour que ce dernier

voue à Hermione. Elle rappelle aussi les « maux » de Pyrrhus exposés plus tôt devant Andromaque dans le fameux passage sur lequel nous nous pencherons un peu plus loin :

Je souffre *tous les maux* que j'ai faits devant Troie. (v. 318)

Contrairement à ce qui se passe avec Oreste, le lexique qui concerne Pyrrhus confirme son statut de maître de la situation. Alors que le fils d'Agamemnon est traqué par le malheur, le fils d'Achille est, selon Hermione :

Intrépide, et partout *suivi* de la Victoire (v. 857)

Seule sa passion pour Andromaque l'emporte et, même dans ce cas, il n'admet pas être le seul à se faire entraîner :

L'un par l'autre *entraînés*, nous courons à l'autel (v. 1307)

Ou encore, fidèle à son rôle social et politique, il s'efforce d'honorer ses responsabilités :

Je *suivais* mon devoir, et vous cédez au vôtre. (v. 1362)

Les verbes « suivre » et « poursuivre » employés l'un après l'autre constituent un autre parfait exemple de l'espace linéaire d'*Andromaque* où l'on entraîne et l'on est entraîné. Le roi de l'Épire se fait surtout suivre, que ce soit métaphoriquement par sa gloire, comme dans le vers ci-dessus, ou littéralement par ses sujets ou par ses ennemis. Mais, se différenciant à nouveau d'Oreste, malgré le feu de la passion dont il se sent brûler, Pyrrhus garde sa dignité et sa fière allure de guerrier. Ainsi marche-t-il serein et déterminé vers l'autel, ne craignant point le danger qui le guette :

Sans songer qui le *suit*, Ennemis, ou Sujets¹³⁰
Il¹³¹ *poursuit* seulement ses amoureux projets. (v. 1459 - 1460)

Les images qui résultent de toutes ces séquences sont analogues, elles renvoient les unes aux autres formant ainsi un réseau de projections sylleptiques. Notre analyse s'inscrit dans le cadre conceptuel esquissé par Antoine Soare dans son article « *Bajazet* dans l'imaginaire racinien »¹³². Au début de l'article, l'auteur présente son concept clé, « la projection sylleptique », qu'il explique de la manière suivante :

¹³⁰ Une autre tragédie de Racine présente de nombreuses occurrences révélatrices des verbes « traîner », « entraîner » et « suivre » : *Alexandre le Grand*. Contrairement à Pyrrhus qui se fait suivre, Alexandre, grand conquérant, traîne après lui ses victoires et ses conquêtes militaires et il n'est entraîné que par la gloire : « Toujours son Amitié *traîne* un long Esclavage » (v. 186) ; « Que *traînant* après lui la Victoire et l'effroi » (v. 371) ; « À de plus hauts desseins la Gloire les *entraîne* » (v. 374) ; « Oui, vous y *traînez* la Victoire captive. / Mais je doute, Seigneur, que l'amour vous y *suive* » (v. 941-942). Alexandre traîne ses victoires et ses conquêtes comme un fardeau et il peine à se faire encore suivre : « La Victoire à me *suivre* autrefois si constante / M'a presque abandonné pour *suivre* vos Guerriers. » (v. 1066 - 1067). Le portrait d'un conquérant au crépuscule de sa gloire se dessine par l'entremise du réseau de résonances de ces trois verbes. À l'opposé d'Alexandre et de Pyrrhus, Néron, monstre solitaire, n'est jamais suivi dans *Britannicus*, sauf lorsqu'il ordonne : « Narcisse, suivez-moi. » (v. 1714) ; ou encore, comme le lui prédit Agrippine, par sa culpabilité : « Tes remords te suivront comme autant de furies. » (v. 1703). Prenons comme dernier exemple pour illustrer l'usage minutieusement réglé du vocabulaire chez Racine, *Bérénice*, tragédie dont l'action se concentre sur l'amour politiquement impossible de Titus et de Bérénice. Aucune trace du verbe « traîner » ne se profile dans cette pièce. Par contre, « entraîner » apparaît à trois reprises et il est toujours employé par Titus lorsqu'il parle de son amour : « Jules céda lui-même au torrent qui m'*entraîne*. » (v. 731) ; « Que vers vous à toute heure *entraînent* vos appas. » (v. 1134) ; « Mon amour m'*entraînait*, et je venais peut-être » (v. 1395). Finalement, Titus se laisse entraîner par sa passion amoureuse, mais c'est Bérénice qui, plus sage, freine son élan et le pousse vers l'accomplissement de son devoir politique.

¹³¹ Pyrrhus.

¹³² Article paru dans *Jean Racine et l'Orient. Actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999*, eds Isabelle Martin et Robert Elbaz, Tübingen, Gunter Narr, 2003, p. 33-51.

Nous entendons par là la reprise d'un terme ou d'une image sur le parcours d'une même pièce et à des niveaux de sens différents, ces derniers étant définis par les oppositions propre/figuré, extérieur/intérieur et concret/abstrait. Aux « détours » palatiaux, dont Pylade leste d'une périphrase la matérialité – « secrète voie » - font pendant, en effet, ceux qu'Hermione reproche à Oreste de chercher dans ses « raisons » (577-80). Le même trait se produit dans *Bajazet* – une occurrence avec sens propre (1425) et trois avec sens figuré (755, 1335, 1480) – et dans *Phèdre* – deux occurrences avec sens propre (649, 656) et une avec sens figuré (743). Il atteste une volonté spécifiquement racinienne, que d'innombrables autres traits viendront confirmer, de doubler l'imagination dramatique d'imagination matérielle, et de faire parler la même langue aux âmes et aux choses.¹³³

La mort par traction, équivalent horriblement concret de toutes les formes verbales de « traîner » et « entraîner » au figuré, complète la réverbération syllephtique. La thèse d'une telle réverbération se confirme par le nombre de termes impliqués dans le processus. Le souvenir de la chute de Troie et de la mort d'Hector arrive assez tôt dans la pièce :

Qu'ils *poursuivent* ailleurs ce qui reste de Troie. (v. 218)
Ce n'est pas les Troyens, c'est Hector qu'on *poursuit*. (v. 224)

Andromaque évoque deux fois, à une soixantaine de vers de distance, l'atroce mort de son époux :

Et mon Époux sanglant *traîné* sur la poussière (v. 934)
Et *traîné* sans honneur autour de nos murailles ? (v. 998)

L'image par laquelle Hermione évoque le sort qu'elle appréhende obéit au même dynamisme que celui qui régit la mort d'Hector :

¹³³ *Ibid.*, p. 33.

Pleurante après son char vous voulez qu'on me voie ;¹³⁴ (v. 1337)

D'autres occurrences renforcent les réverbérations de l'effet de traction :

Roi barbare, faut-il que mon crime l'*entraîne* ? (v. 1033)

Dans le vers suivant, Oreste dit être lui-même celui qui « entraîne », mais peut-on le croire sur parole ? :

Je les ai pour vous seule *entraînés* dans le Temple (v. 1570).

Le témoignage de la suivante qui a observé son entrée au temple suffit à nous persuader qu'il ment¹³⁵.

À la faveur de ces exemples, dont le nombre nous met à l'abri de l'impressionnisme, nous pouvons revenir à :

Je me livre en aveugle au transport qui m'*entraîne* (v. 98)

Comment ne pas remarquer que ce vers est prononcé dans la tragédie même où la mort par traction d'Hector est deux fois évoquée ? Il va sans dire que dans *Phèdre*, où Hippolyte périt entraîné par ses chevaux :

J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux Fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris. (v. 1547-1548),

¹³⁴ Vers remplacé dans les éditions d'après 1697 par « Chargé de tant d'honneur il veut qu'on le renvoie ? » (v. 1337). Voir *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1365.

¹³⁵ Voir à ce sujet : Antoine Soare, « La triple mort de Pyrrhus ou *Andromaque* entre le baroque et le classicisme », dans *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Seattle-Tübingen, vol. 11, n° 20, 1984, p. 139-166. L'auteur montre comment la critique s'est longtemps méprise sur l'identité du véritable assassin de Pyrrhus et soutient qu'« entre Hermione et les Grecs, Oreste n'est qu'un faux intermédiaire, la chaîne des délégations n'est qu'un trompe-l'œil. » La mort de Pyrrhus trouverait sa « cause immédiate et suffisante » dans « [l]e discours nuptial de celui-ci, façonné comme à dessein pour que les Grecs y voient une déclaration de guerre » (p. 144).

Racine reprendra le même jeu, avec des variations encore. Au sens figuré, Phèdre, qui ne cherchait que l'immobilité et la mort avant d'apprendre celle de son mari, se laisse animer par un nouvel espoir inspiré par sa confidente et, au nom de son fils naturel, elle décide de lutter pour le droit au trône :

Hé bien! À tes conseils je me laisse *entraîner*. (v. 363)

En réalité, nous comprendrons plus tard, lorsqu'elle déclare son amour à Hippolyte, que c'est l'espoir de pouvoir vivre sa passion avec ce dernier qui la ranime et l'entraîne. Suite au rejet du fils de Thésée, Phèdre est encore entraînée, cette fois au sens propre, par Œnone :

Est-ce Phèdre qui fuit, ou plutôt qu'on *entraîne* ? (v. 714)

Même en considérant l'extrême exigüité du vocabulaire de Racine (3719 termes en tout¹³⁶), on ne saurait tenir les réverbérations sylleptiques pour des « *lusus linguae* » ; elles sont au contraire une des marques les plus heureuses de la stylistique racinienne.

Une hypothèse s'impose dès maintenant, sous réserve de confirmation ultérieure : la première scène d'*Andromaque* est une vitrine des démarches stylistiques qui régissent la tragédie entière. Racine expose les traits stylistiques majeurs de celle-ci, voire de l'ensemble de sa poétique, dans certains vers privilégiés, comme celui-ci notamment :

Dans sa cour, dans son cœur, dis-moi ce qui se passe. (v. 102)

¹³⁶ Charles Bernet, *op. cit.*, p. 36.

Le poète articule, au moyen d'un attelage renforcé par la paronymie, le milieu social au milieu psychologique, l'espace extérieur, « sa cour », à l'espace intérieur, « son cœur ». La réverbération fait ici se chevaucher les deux espaces dans lesquels évolue tout être humain, espace extérieur, matériel, désigné par son sens propre, le seul possible, et espace intérieur désigné par le sens figuré d'un terme dépouillé à cet effet de son sens propre. Imparfaitement dépouillé, par ailleurs, comme toujours dans les attelages ou les syllepse de ce genre dont le terme à sens figuré ne doit sa force qu'au souvenir de son sens propre. Dans cette perspective, on pourrait attribuer à ce vers une portée métastylistique, comme si Racine y commentait lui-même le parti pris de sa poétique : l'intérieur et l'extérieur, les personnages et leur milieu matériel sont à l'image l'un de l'autre.

La dualité du vainqueur de Troie se reflète dans d'autres attelages qui allient les références à son statut social et à son engagement amoureux :

Je vous donne, a-t-il dit, *ma couronne et ma foi*. (v. 1543),

avec rebondissement au vers suivant à la faveur d'une syllepse sur régner :

Andromaque ; régnez *sur l'Épire et sur moi*. (v. 1544)

Captivité et asservissement

Un autre vers d'apparence anodine résonne dans la tragédie entière grâce à un puissant réseau de connivences sylleptiques développé autour de l'idée d'asservissement et de captivité. Ainsi, Pylade s'étonne de la persistance de l'esclavage amoureux de son ami :

Quoi! votre Âme à l'Amour, en *Esclave asservie* (v. 29)

L'image est reprise un peu plus loin, dans un autre vers d'apparence quelconque, mais qui dévoile la première occurrence d'un terme clé, « fers » en tant que synonyme de « chaînes » :

Peut-il vous inviter à rentrer dans ses *fers* ? (v. 32)

Cinq autres occurrences avec trois sens figurés différents signifiant la captivité amoureuse, la captivité réelle et les armes ou la menace de mort contribuent à la persistance de l'image :

Vous ne prétendiez point m'arrêter dans vos *fers*. (v. 1359)

Un enfant dans les *fers*, et je ne puis songer (v. 203)

Son Fils seul avec moi réservé pour les *fers*. (v. 935)

Dans la flamme étouffés, sous le *fer* expirants. (v. 1008)

Le *fer*, que ce Cruel tient levé sur ta tête. (v. 1038)

L'effet est non-négligeable dans une tragédie où l'on entend sans cesse le sinistre cliquetis des chaînes aux mains des deux esclaves qui les portent, Andromaque et son fils. Racine signe cette réverbération et toute l'orchestration qu'elle suppose dans la constitution de l'univers de sa pièce, lorsqu'il ramasse le tout dans une syllepse en bonne et due forme, renfermée dans le deuxième vers d'un distique :

Le sort vous y voulu l'une et l'autre amener,

Vous pour porter des *fers*, elle pour *en* donner (v. 347-348)

« Fers » renvoie ici à la fois à l'esclavage d'Andromaque et aux liens du mariage promis à Hermione. Comme souvent ailleurs, la figure employée est renforcée par d'autres effets de style, ici, le couple antithétique « porter/donner ». Les plus puissantes syllepses raciniennes résument et confirment, comme des points d'orgue, les résonances sylleptiques qui traversent le texte. Une deuxième syllepse sur « fers » contribue au même effet par un renvoi simultané à l'esclavage réel

auquel sont réduits Andromaque et son fils, et à l'esclavage amoureux de Pyrrhus :

Vaincu, chargé de *fers*, de regrets consumé (v. 319)

La thèse de la première scène comme vitrine et source des démarches stylistiques qui régissent la tragédie entière se vérifie. Le profit que Racine sait tirer de la simple présence, imposée par le sujet, d'une esclave dans sa pièce se reflète dans d'autres réverbérations sylleptiques du servage propre et figuré. Le même effet de résonance est renforcé, dans *Andromaque*, par la fréquence de « chaîne(s) ». En tant que synonyme de « fers », au sens de la captivité amoureuse, « chaîne » apparaît dès le début de la pièce dans un des vers les plus marquants de la première scène :

Traîner de mers en mers ma *chaîne* et mes ennuis. (v. 44)

Ce vers arrive à la fin d'un trio d'attelages qui présentent l'évolution de l'état affectif pré-scénique d'Oreste. Le héros commence en adressant cette question rhétorique à Pylade :

T'ai-je jamais caché *mon cœur et mes désirs* ? (v. 39)

Il peint ainsi la toile de fond de son conflit intérieur, son « cœur » et ses « désirs », pour ensuite rappeler à son confident :

Tu vis naître *ma flamme et mes premiers soupirs*. (v. 40)

La série culmine avec le vers remarquablement synthétique cité plus haut (v. 44) qui résume toutes les pérégrinations, toutes les souffrances d'Oreste. Il n'est pas inutile de rappeler ici ce que nous avons remarqué plus haut à propos d'un autre attelage puisque c'est précisément du nombre de récurrences que dépend la

validité de notre argumentation : alors qu'un des termes ne vaut que par son sens propre, le seul qu'il peut avoir, (« désirs », « soupirs », « ennuis »), le deuxième (« cœur », « flamme », « chaîne ») ne vaut que par son sens figuré, mais qui conserve toujours comme une résonance de son sens propre. La « chaîne », au figuré, de l'amour est elle-même confirmée par la suite interminable des « mers » et des « ennuis », qui se succèdent comme les mailles d'une chaîne véritable, prolongée par le pluriel des « ennuis ». La « chaîne » amoureuse a tout de la chaîne d'un forçat, allongée indéfiniment, elle épouse le tracé des pérégrinations d'Oreste, inscrivant celui-ci dans un espace linéaire, qui ne manque jamais d'imposer une hiérarchie horizontale. « Traîner » avec sa variante « entraîner », et les synonymes « suivre » ou « se faire suivre » (« conduire ») dans un ordre forcément hiérarchique dans une direction ou l'autre selon le cas, renforcent cette impression, extensible, à vrai dire, à l'ensemble du théâtre de Racine.

Notre propre métalangage l'indique assez : on ne peut accéder aux secrets du style racinien sans un ample travail à la fois métaphorique et de démétaphorisation, mais ce travail n'est pas lui-même explicité, et encore moins réalisé, dans le texte même, où rien ne signale le substrat métaphorique. Parfait exemple classique de poétique sans étalage de métaphore, semblable à l'exemple qu'on pourrait qualifier de suprême de Destouches : « Chassez le naturel, il revient au galop. »¹³⁷ Rien n'indique ici en toutes lettres le référent métaphorique auquel ne renvoie qu'un « galop » utilisé dans son sens figuré courant. Le cheval, en tant

¹³⁷ Philippe Néricault dit Destouches, *Le Glorieux* (acte III, scène V). Le vers est cité en note aux vers de Boileau qui expriment la même idée : « Le naturel toujours sort et sait se montrer : / Vainement on l'arrête, on le force à rentrer ; / Il rompt tout, perce tout et trouve enfin passage. » (Nicolas Boileau, *Œuvres complètes de Boileau*, éd. A. Ch. Gidel, Paris, Frères Garnier, 1872, p. 103). Boileau avait lui-même repris l'idée d'Horace, cité dans la même note : « Naturam expellas furca : tamen usque recurret / Et mala perrumpet furtim fastidia victrix. » (*Épîtres*, livre I, épître X, vers 24-25).

que symbole des instincts irrépressibles est parfaitement caché derrière cette apparence de langage courant, il revient au lecteur de se livrer, s'il en a envie, au travail métaphorique que le poète n'endosse pas.

Racine emploie le mot « chaîne » avec un autre sens figuré, celui qui signifie le lien de parenté, mis en résonance sylleptique avec son sens concret, et avec l'autre sens figuré, amoureux, que Pyrrhus sous-entend ironiquement dans ce vers adressé à Oreste :

Du sang qui vous unit je sais l'étroite *chaîne*. (v. 246)

Dans la dernière occurrence figurée de « chaînes », l'écho du sens propre résonne avec force puisque c'est Pyrrhus, le personnage en apparence le plus libre et puissant de pièce, qui l'utilise :

Je sais de quels serments je romps pour vous les *chaînes* (v. 965)

L'écho des « chaînes » et des « fers » se trouve multiplié au sein d'autres vers qui réfèrent au servage de manière directe ou indirecte, au propre ou au figuré. Encore un vers d'apparence banale, mais qui exploite l'idée fondamentale de l'asservissement :

Mon Hermione encor le tient-elle *asservi* ? (v. 103)

Racine emploie abondamment les termes appartenant au riche paradigme du servage avec leur sens précieux, mais il le fait dans une tragédie où deux des personnages, Andromaque et son fils, sont réellement des esclaves. C'est dans ce contexte matériel qui leur fait parfaitement écho, comme un dessin le ferait à une idée, qu'il faut entendre les vers relatifs à l'asservissement amoureux de Pyrrhus et d'Oreste :

Hé bien, Phoenix, l'Amour est-il le *Maître* ? (v. 625)

Que sais-je ? De moi-même étais-je alors le *maître* ? (v. 729)
Tout cela part d'un cœur toujours *maître* de soi,
D'un Héros qui n'est point *Esclave* de sa foi. (v. 1331 - 1332)

Dans cette prochaine réplique, adressée par Pyrrhus à Oreste au sujet d'Hermione, le sens propre de l'esclavage et ses deux sens figurés, amoureux et familial, se sous-entendent l'un l'autre. Pyrrhus refuse, en effet, de se soumettre à la demande d'Agamemnon, son futur beau-père, mais ses mots déguisent également un aveu d'insoumission à l'amour d'Hermione :

Je puis l'aimer sans être *esclave* de son père. (v. 241)

Toutes ces occurrences entrent en consonance avec l'esclavage proprement dit d'Andromaque :

Étrangère... que dis-je ? esclave dans l'Épire¹³⁸ (v. 692)
N'aurait jamais d'un *maître* embrassé les genoux. (v. 920)
Mais que ne peut un fils ? Je respire, je *sers*. (v. 935)
Couronner tour à tour l'*Esclave*, et la Princesse (v. 1329)

et de son fils :

Que Pyrrhus est son *Maître*, et qu'il est fils d'Hector.¹³⁹ (v. 272)
Puisqu'il devait *servir*, fût tombé sous vos lois. (v. 940)
Non plus comme un *esclave* élevé pour son *Maître* (v. 1074)

Le climat de captivité se trouve renforcé dans la pièce par la présence même des mots « captif », « captive »¹⁴⁰ employés dans leur sens propre et qui entrent en

¹³⁸ L'idée de servitude est accentuée dans ce vers par la correction.

¹³⁹ L'attelage accentue l'ironie de la situation.

¹⁴⁰ Charles Bernet (*op. cit.*, p. 246) compte sept occurrences du mot dans *Andromaque*, nombre dépassé seulement par celui des occurrences dans *Alexandre le Grand*.

résonance syllepique avec la captivité amoureuse. À force de répétition, « captive » devient presque un surnom pour Andromaque :

Pour fléchir sa *Captive*, ou pour l'épouvanter. (v. 112)
D'ordonner des *Captifs* que le Sort m'a soumis ? (v. 184)
Sur eux, sur leurs *Captifs*, ai-je étendu mes droits ? (v. 191)
Captive, toujours triste, importune à moi-même (v. 301)
Aimer une *Captive*, et l'aimer à vos yeux (v. 422)
Que sur lui sa *Captive* étende son pouvoir (v. 435)

Dans son sens figuré, Pyrrhus l'emploie pour mettre en antithèse le statut d'Hermione et celui de sa vraie captive :

Qu'elle est ici *captive*¹⁴¹ et que vous y réglez ? (v. 352)

Une étude comparative entre les fréquences des termes-clés propres à *Andromaque* et les fréquences de ces mêmes termes dans les autres tragédies de Racine nous paraît essentielle dans la mesure où elle nous permettra de montrer que le poète vise à dépasser les conventions par un effet de quantité qui particularise sa langue en général et la langue spécifique de chacune de ses œuvres. La fréquence du terme « captive » est remarquable dans *Andromaque* et *Iphigénie*, les deux tragédies du répertoire racinien qui ont comme sujet la guerre de Troie, avec six occurrences chacune. Les deux « captives » au sens propre sont respectivement Andromaque et Ériphile, l'une prisonnière de Pyrrhus et l'autre de son père, Achille. Mais alors que Pyrrhus tente désespérément d'enfermer Andromaque dans une prison de la passion amoureuse, Ériphile est toujours la « captive » d'Achille, au double sens du mot, ce qui entraîne un fort réseau

¹⁴¹ Le terme « captive » désigne Hermione.

sylleptique. Elle résume sa situation en rappelant les circonstances du début de sa captivité :

La guerre dans Lesbos me fit votre *Captive*. (v. 878)

L'effet de sa double captivité est renforcé davantage à chaque occurrence (v. 155, v. 238, v. 401, v. 470, v. 867).

Le plus grand nombre d'occurrences de ce terme au féminin et au masculin (huit), dont la plupart font référence à un état concret de captivité, se trouvent dans *Alexandre le Grand*, ce qui n'est guère surprenant dans un univers dominé par l'image du plus grand des conquérants. Une remarquable syllepse résume le statut de Porus qui sera, au cours de l'action, prisonnier de son amour pour Axiane et, à la fin de la pièce, prisonnier d'Alexandre. Le roi espère ainsi vaincre sur le champ de bataille pour trancher la dualité des sens et n'en garder que celui qui l'intéresse le plus :

Il faut vaincre, et j'y cours, bien moins pour éviter
Le titre de *captif* que pour le mériter. (v. 655-656)

Dans *Phèdre*, le terme « captif » au singulier et pluriel est surtout employé dans son sens figuré de captivité amoureuse et réfère principalement au rebelle Hippolyte comme pour souligner le caractère exceptionnel de la situation :

D'enchaîner un *captif* de ses *fers* étonné (v. 451)
Quel étrange *captif* pour un si beau lien (v. 556),

ou encore à la captivité amoureuse plus généralement :

Aux *fers* de ses *Captifs* ai longtemps insulté (v. 532)

Le sens propre apparaît une seule fois au féminin pour désigner Aricie, réellement prisonnière à la cour de Thésée, comme pour ne pas manquer à la règle de la poétique racinienne qui exige le couplage du figuré avec sa figuration :

"Dis-lui, qu'avec douceur il traite sa *Captive*" (v. 1566)

Toujours concernant le climat de captivité, les occurrences de « chaîne » au singulier et pluriel sont les plus nombreuses dans *Alexandre le Grand* (5 fois) et *Andromaque* (3 fois) avec le sens propre de la captivité comme conséquence d'une guerre et les sens figurés de la captivité amoureuse ou familiale – comme nous l'avons vu dans *Andromaque* (v. 246) :

Vont sortir de la *chaîne* où vous nous destinez. (sens propre dans *Alexandre le Grand*, v. 504)

Des captifs comme lui brisent bientôt leur *chaîne* » (sens figuré dans *Alexandre le Grand*, v. 373)

La Thébaine compte également deux occurrences du mot, la première relative à la soumission politique et la seconde, fortement chargée, renvoie au bris des liens familiaux et résume le sujet de la pièce :

Thèbes m'a couronné pour éviter ses *chaînes* ; (v. 143)

Mais quand de la nature on a brisé les *chaînes* (v. 980)

Dans *Phèdre*, le seul emploi de « chaîne » est une syllepse dans une réplique d'Aricie qui, parlant de sa captivité au sens propre, fait écho à sa future captivité amoureuse :

Hippolyte rendra ma *chaîne* plus légère ? (v. 397)

Dans *Bérénice*, les deux seules occurrences ont un sens politique en conformité avec l'issue dramatique :

Qui le liant, Seigneur, d'une honorable *chaîne* (v. 1287)
Voit passer un esclave au sortir de nos *chaînes* ? (v. 412)

La fréquence de « fer(s) » (v. 12, v. 20, v. 75, v. 115, v. 147, v. 184, v. 408, v. 478, v. 502, v. 536, v. 556, v. 603, v. 820, v. 1103, v. 1556), la plus élevée dans *Alexandre le Grand* (quinze), *Andromaque* (huit) et *Iphigénie* (dix : v. 383, v. 402, v. 449, v. 488, v. 867, v. 905, v. 985, v. 1138, v. 1182, v. 1705) connaît un sort semblable à celui de « captif(ve) », ce qui nous confirme à nouveau la pratique poétique de Racine qui sature son texte par les reprises de certains mots-clés dans le but de structurer et d'informer l'univers de chacune de ces œuvres dramatiques. Dans ces trois tragédies, le climat de captivité propre ou figuré marque l'imaginaire du public. *Alexandre le Grand* connaît une plus forte utilisation de « fer » en tant que synonyme d'armes qui se justifie par la menace du conflit entre Alexandre et les rois des Indes.

En consonance avec l'idée de servage amoureux, mais qui se métamorphose en lien familial, entrent les « nœuds » du mariage. Andromaque veut en user pour la protection de son fils :

L'engager à mon fils par des *nœuds immortels*. (v. 1096),

et Hermione insiste sur leur valeur :

Ou le forçant de rompre *un nœud si solennel* (v. 443)
Et que, voulant bien rompre *un nœud si solennel*. (v. 1329)

Dans une étude sur les termes employées pour exprimer la servitude amoureuse, Antoine Soare montre que :

Andromaque est la tragédie des « fers » et des « chaînes »,
Bajazet des « nœuds » et des « liens », *Phèdre* des « liens » et

du « joug ». ¹⁴² Liens qui finissent par se transformer, dans ce dernier cas, en rênes, et joug qui sert aussi à dompter les taureaux. ¹⁴³

De la même manière que « joug » renvoie à l'univers de *Phèdre* empreint d'animalité, où l'on sent encore la présence du Minotaure tué par Thésée, et, que « fers » et « chaînes » participent à la création du climat de captivité d'*Andromaque* :

La logique poétique exclut de *Bajazet* les « fers », ou ne les accepte plutôt qu'à la limite, dans la version pliable des « chaînes ». Au métal, elle préfère le textile, mou et tenace, tout de souplesse meurtrière, comme l'espace constricteur où il s'exhibe. ¹⁴⁴

Flammes de l'incendie et « feux mal éteints » de l'amour

La première tirade d'Oreste introduit un autre vers de construction en apparence banale, mais qui dissimule une image récurrente et fondamentale d'une grande force poétique. En évoquant toujours sa passion pour Hermione, Oreste avoue à Pylade :

De mes *feux mal éteints* je reconnus la trace (v. 86)

Environ une dizaine de vers plus loin, il reprend le terme pour dévoiler la vraie ampleur de son sentiment :

Car enfin n'attends pas que mes *feux redoublés*,
Des périls les plus grands, puissent être troublés. (v. 95-96)

¹⁴² Une note de l'auteur précise qu'il a également pris en considération « les occurrences où certains de ces termes ont deux sens, et pas celles où le seul sens est strictement matrimonial. » (« *Bajazet* dans l'imaginaire racinien », *art. cit.*, p. 46)

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 46-47.

Le terme revient une fois de plus dans la première scène et à cinq autres reprises dans le reste de la pièce :

Pour la veuve d'Hector ses *feux* ont éclaté. (v. 108)
Mais si ce *feu*, seigneur, vient à se *rallumer*? (v. 251)
Ses *feux* que je croyais plus ardents que les miens (v. 468)
Qu'elle allume en un cœur des *feux* si peu durables ? (v. 553)
L'Amour n'est pas un *feu* qu'on renferme dans une âme. (v. 574)
Et les *feux mal couverts* n'en éclatent que mieux. (v. 576)

Les « feux mal couverts » du dernier vers cité résonnent, d'un côté, avec le v. 86 et, de l'autre, avec le v. 25, ainsi qu'avec le vers suivant où Hermione se réjouit prématurément :

Que sa *flamme* attendrait si tard pour éclater (v. 815)

Les « feux mal éteints » (v. 86) de la première occurrence, ainsi que les « feux mal couverts » (v. 576) s'associent dans un autre terme-clé de l'univers d'*Andromaque* : « cendres ». L'emploi des deux périphrases, qui crée l'image d'un amour susceptible de renaître de ses cendres, montre comment Racine s'applique à produire les effets souhaités sans trop les appuyer par un usage outrancier et dérangeant du même terme. Le sens figuré de « cendres » va lui aussi de pair avec la figuration matérielle des « cendres » d'Hector :

Aux *cendres* d'un époux doit-elle enfin sa flamme ? (v. 358)
Au tombeau qu'à ta *Cendre* ont élevé mes soins ; (v. 948)
Ô *cendres* d'un époux! ô troyens! ô mon père ! (v. 1049)

Le point d'orgue est atteint dans le vers suivant grâce au couple oxymorique ardeur/cendre :

Est-ce là cette *ardeur* tant promise à sa *cendre* ? (v. 1085)

Les « cendres » de Troie, voire de l'Épire multiplient les occurrences du sens propre :

Je ne vois que des tours que la *cendre* a couvertes (v. 201)
Dussé-je après dix ans voir mon palais en *cendre* (v. 286)
Votre Iliion encor peut sortir de sa *cendre* (v. 330)

La fréquence du mot « cendre » au singulier et pluriel, dans *Andromaque*, la plus élevée de toutes les tragédies (sept occurrences), renvoie à la hantise de l'incendie de Troie gravé dans la mémoire de tous les personnages. De façon plus générale, cette fréquence élevée correspond aussi à ce qu'*Andromaque* est, en fin de compte, à tous les niveaux de l'humanité qu'elle convoque: une tragédie des feux mal éteints dont le dénouement réalise ce qu'on redoutait au début, une Troie renaissant de ses cendres.

Deux sens de « cendres » se côtoient dans toute l'œuvre de Racine : « cendres » résultant d'un incendie réel et « cendres » comme vestiges des passions. Dans *Alexandre le Grand*, le même type de construction qu'on peut rencontrer dans *Andromaque* (voir ci-dessus le vers 358), basée sur l'opposition cendre/flammes montre, à notre avis, un usage délibéré des ressources poétiques restreintes dont Racine pouvait disposer :

Sa *Cendre* exige encore que vous brûliez pour elle ? (v. 1162)

Autrement dit, le poète avait trouvé, dès ses débuts, la voie qui restera sienne jusqu'à la fin, alors que le dramaturge se cherchait encore en tâtonnant dans la médiocrité. Le statut poétique exceptionnel des « cendres » dans *Andromaque* est confirmé par contraste avec leur maigre fortune dans le reste du théâtre racinien. Là, « cendre » n'est, dans la plupart des cas, employé, que dans son sens propre pour désigner les vestiges d'un incendie :

Il espérait par lui de voir Thèbes en *cen*dre ; (*La Thébaid*e, v. 140)
Sans lui déjà nos murs seraient réduits en *cen*dre (*Alexandre le Grand*, v. 93)

Je ne vois que des Tours, que la *cen*dre a couvertes (*Andromaque*, v. 201)

Brûlez le Capitole, et mettez Rome en *cen*dre. (*Mithridate*, v. 924)

où d'un corps incinéré :

Les pleurs que son amour aurait dus à ma *cen*dre ! (*Mithridate*, v. 496)

Suffisent à ma *cen*dre et l'honorent assez. (*Mithridate*, v. 1686)

Ces deux sens propres n'ont, pour toute promotion poétique, que leur superposition dans *Iphigénie* :

Ces morts, cette Lesbos, ces *cen*dres, cette *flamme* (v. 681)

Notre commentaire sur la réverbération sylleptique dans la langue de Racine resterait évidemment incomplet sans l'examen du plus puissant exemple de ce phénomène, la syllepse sur « feux » dans cette tirade de Pyrrhus :

Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés !
Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés !
De combien de remords m'ont-ils rendu la Proie ?
Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie.
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de *feux* que je n'en allumai (v. 315-320)

Elle a été vivement critiquée, voire exécrée par les classiques¹⁴⁵ qui la tiennent pour un parfait anti-exemple. La raison de ce rejet impose un

¹⁴⁵ Voir citation suivante.

commentaire.¹⁴⁶ Toute syllepse s'enlève sur un fond métaphorique, comme notre propre métalangage le montre d'ailleurs assez, elle invite à ce titre au déchiffrement métaphorique, sans pour autant l'imposer, comme dans le cas de la métaphore proprement dite. Ici, les feux de l'amour étaient mis en rapport subrepticement métaphorique avec l'incendie de Troie, et c'est sûrement ce rapprochement qui semblait outrancier aux champions du bon goût. Il a fallu que nous allions à l'école des Romantiques et des Surréalistes pour apprendre à aimer la véhémence de ces vers, si mal vus au XVIII^e siècle. Pierre Fontanier résume les commentaires émis par différents critiques à leur endroit :

[Louis Racine¹⁴⁷ :] Murattori, en approuvant le sentiment de Pyrrhus, trouve qu'il l'explique avec trop d'esprit... Il a raison de faire cette critique et de dire, qu'il n'y a aucun rapport entre des fers véritables, un feu réel, et les fers et les

¹⁴⁶ Ce passage est, par ailleurs, très brièvement commenté dans la plupart des éditions de Racine qui se contentent d'expliquer les deux sens, propre et figuré, de « feux » sans même nommer la syllepse. Dans son édition d'*Andromaque* (Paris, Librairie Larousse, 1990, p. 71), Alain Viala écrit à propos du vers 320 : « La phrase forme donc une « pointe » (formule à double sens) comme les aimait le langage galant ; cette formule est inspirée d'un passage d'un roman grec d'Héliodore, *Théagène et Chariclée* (III^e ou IV^e siècle apr. J.-C.). » Au sujet de la source d'inspiration de Racine pour ce vers, R. C. Knight (*Andromaque*, Genève, Droz, 1977, p. 156) offre à la suite de J. Pommier des sources différentes de celle que mentionne Alain Viala. G. Forestier (*Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1353) résume l'essentiel des études sur la question : « Ces trois vers [317 - 320], qui constituent le comble de la rhétorique galante, sont inspirés de *La Troade* de Sallebray, où Agamemnon, placé dans la même situation que Pyrrhus – il est amoureux de la Troyenne Cassandre, sa captive –, s'écriait : " Les traits que j'ai lancés retournent contre moi, / Je brûle par le feu que j'allumai dans Troie, / Je suis de mon vaincu le butin et la proie, / Et je ressens le mal dont j'ai causé l'effroi " (I, II, v. 169-172). Cependant, " Brûlé de plus de feux que je n'en allumai ", tout en étant une incontestable adaptation du vers contemporain de Sallebray, est surtout l'aboutissement d'une longue histoire de la métaphore de la flamme dévorante (voir Jean Pommier, *Aspects de Racine*, Paris, Nizet, 1954, p. 289-303). »

¹⁴⁷ Louis Racine (1692-1763), poète, écrivain, second fils de Jean Racine, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. BnF, 22 juillet 2017. <http://data.bnf.fr/search?term=louis+racine>.

feux imaginaires de l'amour. C'est la dernière faute de cette nature qu'on pourra reprocher au même poète.

[Laharpe¹⁴⁸ :] Tout le monde a blâmé ces vers-là, et le commentateur (Luneau) n'a eu à répéter que ce qu'on avait dit mille fois. Il est trop sûr qu'il n'y a aucun rapport entre les maux que l'amour fait souffrir à Pyrrhus, et ceux qu'il a faits devant Troie, non plus qu'entre les feux de l'amour, et l'embrassement d'une ville. C'est un froid abus d'esprit, et le dernier tribut de ce genre que l'auteur ait payé à la mode.

[Fontanier :] Racine a sans doute manqué ici à la raison et au goût, et ce n'est pas moi qui chercherai à la justifier ; mais pourrait-il être inutile d'examiner quelle est cette figure dont il a fait un si mauvais usage ?¹⁴⁹

Nous reconnaissons, dans ces commentaires, les obsessions classiques liées étroitement au bon goût et à la prédominance de la raison, ainsi que le combat mené par ces théoriciens contre la mondanité – « dernier tribut de ce genre que l'auteur ait payé à la mode » – et la préciosité – « il l'explique avec trop d'esprit » et « [c]'est un froid abus d'esprit ». Le rapport d'analogie est également mis en cause et l'écart entre les deux concepts rapprochés métaphoriquement, « les feux véritables » et « les feux imaginaires de l'amour », considéré comme une exagération. À la suite des critiques de ses prédécesseurs, Fontanier ouvre tout de même le débat sur cette syllepse unique chez Racine et la transmet ainsi mise en exergue à la postérité.

¹⁴⁸ Jean-François de La Harpe (1739-1803), poète, critique littéraire, défenseur du classicisme. BnF, 22 juillet 2017. http://data.bnf.fr/11910286/jean_francois_de_la_harpe/.

¹⁴⁹ Pierre Fontanier, *Études de la langue française sur Racine ou commentaire général et comparatif sur la diction et le style de ce grand classique d'après l'abbé d'Olivet, l'abbé Desfontaines, Louis Racine, Voltaire, L'Académie, Luneau de Boisjermain, Laharpe et Geoffroy*, Paris, Chez Belin-Le Prieur Libraire, 1818, p. 122.

Dans le passage devenu depuis célèbre, il s'agit en fait d'une triple syllepse, figure dont Racine semble seul détenir le secret. Dans les premiers vers de sa première tragédie, *La Thébaine*, le poète faisait déjà invoquer à Jocaste une nuit à comprendre à la fois dans les trois sens consignés par les dictionnaires : nuit des yeux fermés pour ne pas voir, fermés pour dormir et fermés pour mourir :

Ils sont sortis, Olympe ? Ah mortelles douleurs !
Qu'un moment de repos me va coûter de pleurs !
Mes *yeux* depuis six mois étaient ouverts aux larmes,
Et le sommeil *les* ferme en de telles alarmes ?
Il devait bien plutôt *les* fermer pour jamais,
Que de favoriser le plus noir des forfaits. (v. 1-6)

Pareillement, les « feux » de Pyrrhus sont triples, feux de l'incendie de Troie, feux de l'amour et aussi feux des remords et des regrets qui « consomment » le criminel :

De combien de remords m'ont-ils rendu la Proie ?
Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie.
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de *feux* que je n'en allumai (v. 317-320)

Le passage est d'autant plus remarquable qu'il contient deux autres syllepses sur des termes essentiels dans le réseau d'échos sylleptiques qui rattache le langage racinien au cadre réel où il est employé : « les maux » dont souffre Pyrrhus sont eux aussi doubles puisqu'ils font référence à la fois aux maux de l'amour non-partagé et au massacre commis par le vainqueur de Troie ; comme nous l'avons déjà montré, les « fers » ont eux aussi une double signification dans ce passage, celle de l'esclavage réel d'Andromaque et de son fils, et celle de l'esclavage amoureux.

Selon Alain Niderst, cette association de l'amour et de la guerre contenue dans les plus fortes syllepse raciniennes est la preuve de la violence inhérente aux êtres humains qui

dans leurs conflits politiques ou privés, ne sont qu'agressivité et violence effrénée. La guerre et l'amour ne nous élèvent jamais ; ils révèlent seulement, avec une égale évidence, notre misère profonde. Ils ne sont au fond que deux formes de barbaries.¹⁵⁰

Avant d'adhérer à cette vision pessimiste de l'amour et de l'humain, il nous paraît légitime de nous questionner sur la nature de cet amour que Pyrrhus éprouve pour sa captive ou du moins sur ses raisons et ses motivations plus profondes. Antoine Soare offre une explication à ce phénomène amoureux en exposant le but inconsciemment rédempteur de la flamme qui dévore Pyrrhus par une comparaison avec celle d'Oreste et d'Hermione :

L'amour d'Oreste pour Hermione, ou d'Hermione pour Pyrrhus a sa seule source et sa seule finalité dans l'être aimé, il y est pris entièrement. Arbitraire, il secrète sa propre fatalité, dans un effort aveugle pour combler le manque qu'il crée lui-même. Tout autre est l'amour de Pyrrhus pour Andromaque, conçu dans les horreurs de Troie, et pour en dépasser le souvenir, comme une médiation nécessaire entre le crime et le pardon, indissolublement associé à un projet rédempteur et résurrectionnel. (...) C'est à peine si Pyrrhus parle, chaque fois qu'il s'adresse à sa captive, de son amour même. Il préfère exalter l'œuvre salvatrice qu'il entend accomplir à travers lui (...)¹⁵¹

Jean-François Cavallin, dans une interprétation plus récente du sujet, voit aussi l'amour de Pyrrhus pour Andromaque comme étant indissociable de la

¹⁵⁰ Alain Niderst, *Les tragédies de Racine. Diversité et unité*, Paris, Nizet, 1995, p. 43.

¹⁵¹ « La mort de Pyrrhus... », *art. cit.*, p. 149.

guerre de Troie dont la femme d'Hector constitue, avec son fils, un des derniers vestiges :

Pyrrhus, un héros sans emploi, un capitaine en mal de guerre, dont le cœur ne peut s'adapter à cette vie sevrée de luttes, réinvestit dans l'amour une fureur sans aliment depuis qu'il ne lui reste plus un seul ennemi à haïr. C'est le secret de son amour : il veut aimer une ennemie. Ce qu'il aime en Andromaque, c'est la guerre où il l'a connue, c'est le souvenir d'une vie pleine de bruit et de fureur où les hommes, dans la mêlée, se battaient avec les dieux.¹⁵²

Ce n'est plus la thèse de la rédemption qui est défendue ci-dessus, mais plutôt celle d'un amour à saveur nostalgique d'un Pyrrhus en deuil de son passé guerrier. L'auteur continue son raisonnement qui le mène à l'idée d'une union divine désirée par Pyrrhus :

Hermione n'a aucune chance : elle n'a pas connu la guerre, cette apothéose inhumaine dont la fureur divinise. C'est une épouse pour temps de paix. Se marier avec elle serait dégénérer, déroger du rang de héros pour se joindre à une femme, humiliante endogamie. Derrière la faute exogamique du mariage avec Andromaque, princesse étrangère et donc ennemie, se profile tout au contraire un rêve de hiérogamie.¹⁵³

Pour Jean-François Cavallin, la passion du fils d'Achille est « une *ùbris* : l'orgueil démesuré d'un homme qui veut être plus qu'un homme. »¹⁵⁴ Le critique revient sur les réflexions de Laharpe¹⁵⁵ qui

avait raison de voir dans « le mariage d'Andromaque et de Pyrrhus » le nœud de la tragédie ; mais il a tort d'en conclure

¹⁵² Jean-François Cavallin, *La Tragédie spéculative de Racine*, Paris, Hermann, 2014, p. 34.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁵ Jean-François de Laharpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Chez Verdière, 1817, t. II, p. 110.

que l'amour en est le sujet (...) Le sujet de la tragédie est, non pas l'amour, mais le choix entre deux mariages. Or, c'est mal comprendre le fond de la tragédie que de croire que Pyrrhus aime Andromaque et qu'il aspire donc, comme tout personnage de roman précieux, à un mariage d'amour. Le mariage auquel il prétend est un mariage d'héroïsme. C'est le sujet de la tragédie : l'hésitation de Pyrrhus entre un mariage à la mode avec une jeune fille amoureuse que tous veulent le voir épouser et un mariage d'héroïsme avec une femme inhumaine embellie de grands souvenirs.¹⁵⁶

La triple syllepse que Pyrrhus a rendue célèbre ouvre donc la voie vers ces interprétations plausibles et pertinentes du sujet de la pièce. Que ce soit dans un but rédempteur ou motivé par l'*ùbris*, l'amour que Pyrrhus exige de son esclave trouve, au propre et au figuré, sa source dans la guerre de Troie. Mais la formidable puissance de ces vers vient du fait qu'ils portent la résonance sylleptique à un sommet insurpassable. Pyrrhus invoque les feux de son amour dans une tragédie elle-même tout en flammes, où tous les personnages sont hantés par le souvenir soit vécu, soit livresque¹⁵⁷ de l'incendie de Troie, cet équivalent humaniste de la bombe d'Hiroshima.¹⁵⁸

Ici aussi une comparaison s'impose avec ce qui se passe dans le reste du théâtre de Racine. Les termes « feu » et « feux » apparaissent le plus souvent dans

¹⁵⁶ *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁷ Dans « La triple mort de Pyrrhus... » (*art. cit.*, p. 148), Antoine Soare insiste sur cette division des personnages en deux catégories distinctes : « Il y a, d'un côté, les vétérans, ceux qui ont fait ou subi la guerre de Troie, Pyrrhus, Andromaque, les Grecs. Il y a les épigones, de l'autre, Oreste et Hermione, qui n'ont connu cette guerre que par ouï-dire, et comme déjà transformée en poème homérique. »

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 39 : « Le cadre de la pièce, c'est en effet, la guerre de Troie, achevée, mais toujours vivante dans l'esprit des acteurs. »

Phèdre avec 17 occurrences dont 15 revêtent le sens figuré de passion amoureuse. L'effet sylleptique est donc ici presque nul, vu la ténuité des renvois au sens propre. Comme nous le verrons pour « flamme », les occurrences de « feu » relatives au désir de Phèdre sont toujours connotées négativement de sorte que nous avons l'impression qu'elle brûle sur scène dévorée par les flammes infernales. Autrement dit, elle vivrait déjà, devant les spectateurs, l'expiation de ses pêchés. Certains vers participent particulièrement à la création de cet effet :

Ont allumé le *feu fatal* à tout mon sang (v. 680)
J'ai languï, j'ai séché, dans les *feux*, dans les larmes.¹⁵⁹ (v. 690)
Quel *feu mal étouffé* dans mon cœur se réveille ?¹⁶⁰ (v. 1194)

Les occurrences de « feu(x) » tout aussi nombreuses (neuf) dans *Alexandre le Grand* que dans *Andromaque*, servent à mettre en relief, par un usage exclusivement figuré dans le premier cas, l'amour du héros éponyme. La fréquence du terme est également remarquable dans *Mithridate* où on en compte dix dont une seule renvoie au feu réel (v. 926), alors que les neuf autres traduisent le nœud du problème : l'amour des deux fils et du père pour Monime. On constate, à la lumière de ces comparaisons, la singularité stylistique d'*Andromaque* où l'incendie est en égale mesure dans les cœurs et dans la réalité.

Le réseau sylleptique de « flamme », synonyme de « feu », sert également à rappeler constamment l'image de l'incendie. Comme nous pouvions déjà nous y

¹⁵⁹ Relevons ce type d'oxymore cher à Racine qui consiste à associer le feu à l'eau ou son équivalent ici, « les larmes ».

¹⁶⁰ Le « feu mal étouffé » de Phèdre rappelle les « feux mal éteints » (*Andromaque*, v. 86) d'Oreste. L'expression revient sous une forme légèrement différente dans cette réplique de Monime : « Ce feu que dans l'oubli je croyais étouffé » (*Mithridate*, v. 1342).

attendre, la première occurrence du terme apparaît dès la première scène avec le sens figuré de passion amoureuse :

Tu vis naître ma *flamme* et mes premiers soupirs. (v. 40)

Un peu plus tard, Oreste expose devant Pyrrhus la crainte de la flotte grecque d'être à nouveau incendiée par les Troyens :

Tel qu'on a vu son Père *embraser* nos Vaisseaux,
Et la *flamme* à la main, les suivre sur les Eaux. (v. 163-164)

Cette hypostase de la flamme concrète, qui apparaît une autre fois au cours du texte (v. 1008), entre en résonance syllepique avec la flamme amoureuse et la prégnance de l'image est accentuée grâce à la combinaison oxymorique flamme/eaux. Dans une des plus puissantes synthèses qu'opèrent certains vers, dans ce cas par les moyens à la fois d'une syllepse et d'un oxymore, Andromaque associe les cendres de son époux à la flamme figurée de l'amour :

Aux *cendres* d'un Époux doit-elle enfin sa *flamme*? (v. 358)

Le sens figuré du terme est repris dans ce passage où Phoenix félicite son maître de se défaire « d'une flamme servile » indigne du grand vainqueur de Troie :

Ce n'est plus le jouet d'une *flamme* servile.
C'est Pyrrhus. C'est le Fils, et le Rival d'Achille,
Que la Gloire à la fin ramène sous ses lois,
Qui triomphe de Troie une seconde fois. (v. 633-636)

Et chaque référence à la flamme amoureuse de Pyrrhus dissimule le feu de l'incendie réel :

Que sa *flamme* attendrait si tard pour éclater (v. 815)
Vous craignez de devoir quelque chose à ma *flamme*. (v. 922)

À son tour, le discours d'Andromaque suggère, par l'association constante de la flamme au souvenir d'Hector, l'image de l'incendie :

Ma *flamme* par Hector fut jadis allumée (v. 869)
Ce Fils que de sa *flamme* il me laissa pour gage ? (v. 1021)

Dans une dernière occurrence du terme, Racine surprend en exploitant un autre sens figuré de « flamme » qui renvoie à la colère des Grecs :

Mettons encore un coup toute la Grèce en *flamme*.¹⁶¹ (v. 1162)

Dans la plupart des tragédies de Racine, « flamme » apparaît en moyenne quatre ou cinq fois. D'un côté se démarquent *Esther* par l'absence complète du terme et *Britannicus* avec une seule occurrence, de l'autre *Andromaque*, *Iphigénie* et *Phèdre* avec respectivement 10, 11 et 12 occurrences. Dans *Iphigénie*, semblable de ce point de vue à *Andromaque*, le poète insiste sur trois aspects de l'univers dramatique qui se reflètent dans les usages de « flamme » au singulier et pluriel : quatre occurrences figurées (v. 229, v. 309, v. 1045, v. 1215) renvoient à l'amour, quatre au sens propre (v. 235, v. 382, v. 677, 681) réfèrent aux incendies de Lesbos et de Troie et trois à la flamme réelle du bûcher qui attend l'héroïne (v. 905, v. 1652, v. 1782). Contrairement à *Andromaque* où la flamme au propre ne fait référence qu'à l'incendie de Troie, dans *Iphigénie*, Racine indique l'importance du sacrifice par la référence à la flamme du bûcher. Un autre élément différencie les deux tragédies : Ériphile s'est mise à aimer Achille dans une situation semblable à celle qui a rendu haïssable Pyrrhus à Andromaque. La même démarche stylistique s'impose dès lors dans les deux cas. Dans *Phèdre*,

¹⁶¹ Nous devons l'explication à Georges Forestier qui écrit en note : « C'est-à-dire enflammons le cœur ou la colère de tous les Grecs contre Pyrrhus (comme l'avaient fait Agamemnon et Ménélas contre Pâris). » (*Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1363)

« flamme » est toujours employé avec un sens figuré. L'accent est ainsi mis sur la capacité destructrice du désir, surtout lorsqu'il est question de la passion de Phèdre. Racine insiste sur cet effet en accompagnant « flamme » de divers qualificatifs : « une flamme si noire »¹⁶² (v. 310), « ma flamme adultère » (v. 841), « une flamme funeste » (v. 1625).

Au même type d'effet contribuent les nombreuses occurrences de « feu » au singulier et au pluriel, presque toujours employées dans leur sens figuré – la seule exception étant la syllepse de Pyrrhus –, qui entrent en résonance avec les feux de Troie, dont on craint précisément qu'ils ne se rallument. Dans le langage de chaque tragédie de Racine, tous les sens figurés se moulent sur leur figuration dans la matérialité de l'univers dramatique postulé.

Par un procédé périphrastique semblable à celui des formules « feux mal éteints » (v. 86) et « feux mal couverts » (v. 576), Racine évite les fréquences excessives sans nuire pour autant à l'expressivité. Plusieurs vers où « flamme », « feu » et « cendres » ne figurent plus évoquent tout autant l'incendie dont ces termes sont l'emblème :

Oui, Seigneur, lorsqu'au pied des *murs fumants* de Troie (v. 185)
J'ai vu mon Père mort, et nos *Murs embrasés* (v. 932)
Immoler Troie aux Grecs, au Fils d'Hector la Grèce ? (v.1330)
Dans des ruisseaux de sang *Troie ardente* plongée¹⁶³ (v. 1345)
Andromaque, au travers de mille cris de joie,
Porte jusqu'aux *Autels*¹⁶⁴ *le souvenir de Troie* (v. 1445 - 1446)

¹⁶² Oxymore à substrat sylleptique célèbre.

¹⁶³ Une subtile construction oxymorique qui allie la flamme au liquide – « ruisseaux de sang » / « ardente » – rend l'image de l'incendie encore plus poignante.

¹⁶⁴ Remarquons que l'autel même en tant que lieu de sacrifice fait allusion au feu servant à cuire les offrandes dont la fumée s'élève au ciel en signe de message transmis à la divinité.

Les affres de cette mémoire collective atteignent leur apogée dans la fameuse hypotypose d'Andromaque que nous analyserons au chapitre suivant. Les gémissements du héros sont, autrement dit, mis en résonance sylleptique avec l'évocation de l'héroïne, les deux passages s'exaltent l'un l'autre.

Troie et ses « ruisseaux de sang »

Avec le prochain attelage, qui souligne la gravité du crime de Pyrrhus, la première scène introduit aussi un autre terme clé, « sang » :

On se plaint qu'oubliant son *sang* et sa promesse (v. 69)

Quatre sens de ce terme dans le langage de l'époque interviennent, souvent en ce chevauchant, dans *Andromaque* : le sens propre, celui de l'identité familiale, celui de l'identité généreuse et celui de l'identité nationale.

Les occurrences de « sang » au propre apparaissent souvent dans la composition des images du massacre de Troie ou deviennent parfois synonymes de vie, de crime et de sacrifice par un élargissement sémantique plus ou moins figuré :

Un fleuve teint de *sang*, des campagnes désertes (v. 202)
Il a par trop de *sang* acheté leur colère (v. 226)
Qui n'apaisent leurs Dieux que du *sang* des Mortels (v. 492)
De mon *sang* prodigué sont devenus avarés.¹⁶⁵ (v. 494)
Est-ce le *sang* d'Oreste enfin qu'on vous demande (v. 510)
C'est acheter la Paix du *sang* d'un Malheureux. (v. 616)
Sacrifié mon *sang*, ma haine, et mon amour. (v. 1128)
Cherche un reste de *sang* que l'âge avait glacé ;
Dans des ruisseaux de *sang* Troie ardente plongée¹⁶⁶ (v. 1344-1345)

¹⁶⁵ Derrière la simple formule « sang prodigué » se cache la métaphore de l'esprit suicidaire d'Oreste.

¹⁶⁶ Dans ce distique, remarquons, d'une part, le contraste entre « reste de sang » et « ruisseaux de sang » qui montre l'extrémité des crimes commis par Pyrrhus et la volonté d'anéantissement

Je puis me plaindre à vous du *sang* que j'ai versé. (v. 1351)
Pour qui coule le *sang* que je viens de répandre ? (v. 1610)
Que son *sang* excitait à venger son trépas. (v. 1652)

Dans le prochain vers, une métaphore convenue sur le verbe « baigne » apporte à « sang » une connotation figurée en l'associant à la fraîcheur et à l'innocence de l'enfance :

Dans le *sang* d'un Enfant je me *baigne* à loisir ? (v. 216)

Comme si elle répondait à un fantasme inavoué des personnages ou à une obsession qui les hante, l'image de tremper, de se baigner, de se noyer ou de se laver dans le sang d'autrui revient à plusieurs occasions :

Ah! plutôt cette main dans le *sang* du Barbare... (v. 737)
Et de *sang* tout couvert échauffant le carnage (v. 1002)
Revenez tout couvert du *sang* de l'Infidèle. (v. 1234)
De retirer mon bras teint du *sang* du parjure (v. 1270)
Ont lavé dans son *sang* ses infidélités. (v. 1532)
Viendront couverts du *sang* que je vous ai promis. (v. 1564)

La surenchère des « ruisseaux de sang » (v. 1345) qui avaient inondé Troie revient à la fin de la pièce pour illustrer le délire d'autoculpabilisation d'Oreste :

Dieux ! Quels *ruisseaux de sang*¹⁶⁷ coulent autour de moi ! (v. 1672)

qui l'avait guidé. D'autre part, le meurtre de Priam est évoqué métaphoriquement, mais par une image qui, de prime abord, ne trahit pas son caractère recherché : en enfonçant son poignard dans le sein du vieux père d'Hector, Pyrrhus semble chercher « un reste de sang que l'âge avait glacé ».

¹⁶⁷ Le terme est ici employé avec son sens propre, mais il contribue à la métaphore du sentiment de culpabilité signifiée par l'image des « ruisseaux de sang ».

Enfin, la dernière occurrence de « sang » employé au sens propre, mais teint d'ambiguïté, souligne le désespoir d'Oreste devant l'absurdité de la requête d'Hermione et l'impossibilité d'une résurrection de Pyrrhus :

Elle me redemande et son *sang* et sa vie ! (v. 1622)

La synonymie partielle de « sang » et « vie » produit un effet d'insistance à la mesure du sentiment de désespoir vécu par Oreste.

Une syllepse sur « sang », dont les échos se font sentir fortement dans toute la pièce, entremêle le sens propre du terme avec le sens familial et le sens national :

J'ai fait des Malheureux, sans doute, et la Phrygie
Cent fois de votre *sang* a vu ma main rougie. (v. 313-314)

Nous comprendrons plus tard, lorsqu'Andromaque se remémorera sa première rencontre avec Pyrrhus (v. 1001-1010), que l'image de cette « main rougie », brutalement évoquée ci-dessus par le héros, s'est gravée dans la mémoire de la Troyenne empêchant à jamais la moindre forme d'affection.

Sur les 30 autres occurrences du terme « sang » dans toute la pièce, trois ne réfèrent qu'à l'identité familiale :

Du *sang* qui vous unit je sais l'étroite chaîne. (v. 246)
Et je puis voir répandre un *sang* si précieux ? (v. 1031)
Il est du *sang* d'Hector, mais il en est le reste. (v. 1126)

Trois autres entrées ne visent que l'identité nationale :

Vous voit du *Sang* Troyen relever le malheur (v. 152)
Coûtât-il tout le *sang* qu'Hélène a fait répandre (v. 285)
Sans que tout votre *sang* se soulevât pour lui ? (v. 1580)

Ailleurs dans le texte, les superpositions de deux ou trois des quatre sens abondent :

Il doit au *sang* d'Hector tout l'éclat de ses armes (v. 361)
D'un *sang*, sur qui la Grèce aujourd'hui se repose. (v. 506)
Qu'ils confondent leur haine, et ne distinguent plus
Le *sang* qui les fit vaincre, et celui des Vaincus. (v. 231-232)

Au terme de ce troisième et dernier recensement imposé par la visibilité exceptionnelle du terme en cause, nous pouvons conclure : l'univers d'*Andromaque* est constitué, à tous ses niveaux extérieurs et intérieurs, de trois éléments au sens quasi alchimique du mot : le fer, le feu et le sang.

Si Racine emploie fréquemment le mot « sang » dans *Andromaque* afin de recréer poétiquement l'univers de la guerre de Troie, les 69 occurrences de ce même terme dans *La Thébaine*, confirment sa pratique poétique. Le poète sature ainsi son texte pour mettre en valeur l'essentiel du sujet : le sang familial retourné contre lui-même, sang de l'hérédité parricide¹⁶⁸. Sur les 69 occurrences du terme, 54 font référence aux liens familiaux. Dès la scène d'exposition, le poète commence à l'employer avec insistance :

S'ils sont tous deux méchants, et s'ils sont parricides,
Tu sais qu'ils sont sortis d'un *sang* incestueux,
Et tu t'étonnerais s'ils étaient vertueux.
Ce *sang* en leur donnant la lumière céleste,
Leur donna pour le crime une pente funeste (*La Thébaine*, v. 32-36)

¹⁶⁸ Les deux frères, Étéocle et Polynice, fils d'Œdipe et de sa mère, Jocaste, portent dans leur sang la souillure de l'inceste et du parricide commis par leur père, assassin de Laïus.

La fréquence de « sang » est également très élevée dans *Iphigénie* (51 occurrences), tragédie du sacrifice, et pas n'importe lequel, mais celui auquel Agamemnon doit soumettre sa propre fille :

Il faut du *sang* peut-être, et du plus précieux ; (v. 188)

Par ailleurs, dans cette même pièce, « sang » fait le plus souvent référence, avec 30 occurrences sur 51, à l'identité familiale ou à la descendance des personnages. Ce fait confirme à nouveau la volonté de Racine d'imprégner le tissu lexical de la pièce de son sujet et, réciproquement, de construire l'univers dramatique sur de puissantes bases lexicales.

Dans *Phèdre*, le terme apparaît 36 fois, un peu plus souvent que dans *Andromaque*. La fréquence de deux significations en particulier témoigne d'une insistance sur les liens de sang qui unissent Thésée et Hippolyte, et sur la lignée corrompue de Phèdre :

D'un *sang* qu'elle poursuit tourments inévitables. (v. 278)
Tous les liens du *sang* n'ont pu le retenir ? (v. 1011)

« Sang » employé au sens concret rappelle l'origine de la tragédie, la victoire de Thésée contre le Minotaure qui a conduit au mariage avec Phèdre :

Et la Crète fumant du *sang* du Minotaure. (v. 82)

L'animalité convoquée dans le vers précédent résonne avec celle du désir irréfrenable de Phèdre :

Le voici. Vers mon cœur tout mon *sang* se retire. (v. 581)
Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon *sang* (v. 679-680)

Au sens propre, le terme apparaît le plus fréquemment lors de l'évocation de la mort d'Hippolyte comme si la corruption figurée du « sang » de Phèdre finissait par se répercuter sur la réalité des corps, le lien d'interdépendance entre l'abstrait et le concret apparaissant une fois de plus dans la poétique racinienne :

Qui les couvre de feu, de *sang* et de fumée (v. 1534)
De son généreux *sang* la trace nous conduit (v. 1556)
Mêler nos pleurs au *sang* de mon malheureux fils. (v. 1648)

Les fréquences les plus basses (11) concernent, sans surprise, *Alexandre le Grand* et *Bérénice*, tragédies dont les sujets mêmes ne demandent aucune insistance sur les aspects examinés jusqu'ici. Nul besoin dans ces deux cas de saturer les textes dans lesquels il n'est pas question de massacres célèbres, de parricides ou d'incestes, les deux tragédies ne sollicitant donc pas une poétique du sang.

L'incroyable fortune du « cœur »

Le « cœur », organe emblématique, dans son sens figuré, des êtres assujettis aux passions, fait également partie des concepts-clés qui connaissent un destin particulier dans l'univers poétique d'*Andromaque*. Sur les 61 occurrences, au singulier et au pluriel, que nous avons identifiées dans le texte entier, 28 réfèrent au cœur de Pyrrhus, 11 à celui d'Hermione, il est question huit fois du cœur d'Oreste et seulement cinq fois de celui d'Andromaque. Ces chiffres correspondent, à notre avis, aux obsessions, aux volontés et aux intérêts de chaque personnage, tous mis en relief par des maniements lexicaux. En outre, le « cœur », objet fétiche, est en proie à des manipulations d'une multitude et d'une variété ahurissantes. Dans *Andromaque*, Racine l'emploie avec quatre sens principaux, tous courants à l'époque : cœur, siège de la générosité ; cœur, espace intérieur,

siège de la passion et des émotions ; cœur, sujet par personnification de l'action ; cœur, objet de l'action. Les quatre catégories sémantiques se retrouvent dans le langage dramatique de l'époque, mais le poète pousse plus loin ce langage par des effets quantitatifs et des combinaisons originales que nous mettrons en valeur au fil de notre analyse.

Le terme apparaît dès la scène d'exposition dans un attelage commenté plus haut :

T'ai-je jamais caché mon *cœur* et mes désirs ? (v. 39)

« Cœur » revêt ici le sens figuré le plus courant, autant à l'époque qu'aujourd'hui, d'espace intérieur, siège de la passion et des émotions. Il revient en tant que tel dix fois :

L'Amour achèverait de sortir de mon *Cœur*. (v. 64)
Mais l'Ingrate en mon *Cœur* reprit bientôt sa place (v. 85)
Si la Foi dans son *Cœur* retrouvait quelque place ! (v. 437)
Qu'elle allume en un *cœur* des feux si peu durables ? (v. 553)
Qu'Andromaque en *secret*¹⁶⁹ n'en sera pas jalouse ? (v. 670)
Et je ne puis gagner dans son perfide *Cœur* (v. 695)
Crois-tu que dans son *cœur* il ait juré sa mort ? (v. 1044)
Enfin il est entré, sans savoir dans son *cœur* (v. 1479)
Quoi ? J'étouffe en mon *cœur* la raison qui m'éclaire. (v. 1613)

Dans *Andromaque*, Racine soumet frénétiquement (26 fois) le mot « cœur » à des personnifications qui lui confèrent le statut de sujet. La fréquence de ces

¹⁶⁹ Nous introduisons ce vers dans notre énumération, car, dans les éditions d'avant 1697, « cœur » remplaçait le terme « secret ». Conscients du fait que l'auteur a probablement voulu soit donner un autre sens à son vers, soit le préciser, nous pouvons toutefois supposer que, pour Racine, « secret » fonctionne comme synonyme de « cœur ». Nous accèderons ainsi à ce sens que le poète pouvait accorder à l'objet de notre analyse. Voir : *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1357.

occurrences appuie l'idée d'une domination de la passion et d'une impuissance des êtres face au pouvoir tyrannique du cœur :

Tu sais de quel courroux mon *cœur* alors épris (v. 51)
Vous répondre d'un *Cœur* si peu maître de lui. (v. 120)
Ah ! qu'un seul des soupirs, que mon *Cœur* vous envoie (v. 353)

Dans un distique relevé par l'antonymie aimer/hair :

Songez-y bien. Il faut désormais que mon *Cœur*,
S'il n'aime avec transport, hâisse avec fureur. (v. 367 - 368)

Remarquons dans les prochains vers, la panoplie d'épithètes, « endurci », « accablé », « soumis », « fier », « confus », « désespéré », « impatient » qui caractérisent et personnifient le « cœur » :

Crois que dans son dépit mon *Cœur* est endurci. (v. 431)
Et qu'un *Cœur* accablé de tant de déplaisirs (v. 451)
Je n'ai pour lui parler, consulté que mon *Cœur*. (v. 460)
Et mon *cœur* aussi fier, que tu l'as vu soumis (v. 639)
Mon *Cœur* court après elle, et cherche à s'apaiser. (v. 688)
Son *cœur* entre l'amour et le dépit confus (v. 747)
Mon *cœur*, désespéré d'un an d'ingratitude (v. 973)
Ne me suis point, si ton *cœur* en alarmes (v. 1129)
Ton *cœur* impatient de revoir sa Troyenne (v. 1385)
Ce n'est point avec toi que mon *cœur* se déguise. (v. 1078)
Il suffit, que mon *cœur* me condamne tout bas (v. 1287)
Et mon *Cœur* soulevant mille secrets témoins (v. 1315)
Tout cela part d'un *cœur* toujours maître de soi (v. 1331)
Votre grand *cœur* sans doute attend après mes pleurs (v. 1335)
Mon *cœur*, je le vois bien, trop prompt à se gêner (v. 1355)
Nos *Cœurs* n'étaient point faits dépendants l'un de l'autre. (v. 1361)
Ce prince, dont mon *cœur* se faisait autrefois,
Avec tant de plaisir, redire les Exploits (v. 1431 - 1432)

Outre l'usage quantitativement exceptionnel, certaines occurrences se démarquent par leur originalité. Par exemple, Racine met le terme en apostrophe

afin d'accentuer l'autonomie du cœur et le dédoublement affectif des personnages :

Mon *Cœur*, toi-même enfin de sa gloire éblouie (v. 469)
Mon *cœur*, mon lâche *cœur* s'intéresse pour lui ? (v. 1412)

En maître de la syllepse, Racine emploie « cœur » dans son sens figuré de sujet et le récupère un vers plus loin en un pronom personnel (« Le ») qui renvoie à un sens propre, anatomique :

Je ne viens pas ici, par de jalouses larmes,
Vous envier un *Cœur*, qui se rend à vos charmes.
Par les mains de son Père, hélas ! j'ai vu percer
Le seul, où mes regards prétendaient s'adresser. (v. 865-868)

Une syllepse semblable se trouve dans la réplique d'une Hermione en proie au désespoir de voir Pyrrhus l'abandonner à nouveau. C'est toujours « percer » avec son sens matériel qui fera syllepse dans :

Je percerai le *Cœur*, *que* je n'ai pu toucher. (v. 1248)

Ici, comme plusieurs fois ailleurs, la syllepse est renforcée par un oxymore : percer et toucher sont aux antipodes l'un de l'autre sur l'axe de la violence physique. Chacune de ces syllepses rassemble les deux mêmes sens : au figuré, « cœur » siège de la passion amoureuse, au propre, « cœur » dans sa réalité physique.

Une syllepse garde toujours, nous l'avons vu à plusieurs reprises, les vestiges du sens originel dans le sens vers lequel elle est détournée. Le « cœur » employé en syllepse avec son sens figuré se ressent de son sens propre surtout dans un siècle au début duquel le cannibalisme coronaire était effectivement représenté sur la scène. Dans *Andromaque*, Racine multiplie les occurrences où le « cœur », toujours au sens figuré, ne cesse d'être perçu aussi dans son sens propre, pour subir ainsi, presque comme organe matériel, une multitude de manipulations.

Certains verbes tels « reprendre », « rendre », « arracher », « dévorer » font allusion à cette manipulation physique :

Mon rival porte ailleurs son *cœur* et sa couronne.¹⁷⁰ (v. 78)
Il la viendra presser de reprendre son *Cœur*. (v. 128)
S'il lui rendait son *Cœur*, s'il s'en faisait aimer ? (v. 252)
Que vous accepterez un *Cœur*¹⁷¹ qui vous adore? (v. 294)
Sans me faire payer son salut de mon *Cœur* (v. 308)
Comment lui rendre un *Cœur* que vous me retenez ? (v. 344)
L'Ingrate, qui mettait son *Cœur* à si haut prix (v. 399)
Il vous rapporte un *Cœur* qu'il n'a pu vous ôter. (v. 404)
Content de votre *cœur* il met tout à vos pieds. (v. 1060)
Allez, en cet état soyez sûr de mon *cœur*. (v. 1235)
Par mes ambassadeurs mon *cœur* vous fut promis. (v. 1296)
Tu me rapporterais un *Cœur* qui m'était dû. (v. 1372)

Un jeu subtil se dissimule dans le vers suivant où le « cœur », qui garde encore sa matérialité originelle, est mis en opposition avec les « vœux », irrémédiablement vaporeux :

Le *Cœur* est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste. (v. 538)

Le prochain attelage qui associe le « cœur » d'Hermione à la paix entre Pyrrhus et les Grecs rappelle le caractère conflictuel d'un mariage avec Andromaque :

J'attends, avec la Paix, son *Cœur* de votre Main. (v. 624)

La manipulation du « cœur » se poursuit dans cette subtile syllepse renforcée par l'oxymore arracher/détester :

Andromaque m'arrache un *cœur* qu'elle déteste. (v. 1306)

¹⁷⁰ Cet attelage semblable à « Dans sa cour, dans son cœur » (v. 102) joint cette fois-ci la dimension psychologique et affective de Pyrrhus à sa dimension politique.

¹⁷¹ Dans ce vers, « Cœur » joue à la fois le rôle d'objet à offrir et de sujet capable d'adoration.

Dans ce vers, la syllepse se sous-entend par l'emploi des verbes arracher/détester : Andromaque n'arrache que de manière figurée le « cœur » de Pyrrhus, mais elle le déteste réellement.

« Cœur » prend à l'occasion un sens mi-propre, mi-figuré :

Porte aux pieds des Autels ce *Cœur* qui m'abandonne. (v. 1393)

Le sommet dans la manipulation du cœur est atteint avec cette dernière occurrence du terme qui rappelle à nouveau les scènes de cannibalisme vengeur courantes au début du siècle :

Et je lui porte enfin mon *cœur* à dévorer. (v. 1688)

Le sens de « cœur » le moins fréquent, dans *Andromaque*, est celui de siège de la générosité. Il y apparaît seulement à trois reprises :

Et quelle est cette peur dont leur *Cœur* est frappé (v. 267)

Au travers des périls un grand *Cœur* se fait jour. (v. 791)

Il croit que toujours faible, et d'un *cœur* incertain (v. 1419)

Ce choix de l'auteur suggère que son intention n'a pas été de composer une tragédie héroïque, mais de créer plutôt un univers où les personnages soumis à leurs passions fantasment de contrôler et de manipuler cet organe symbolique comme nous avons déjà pu le constater.

Dans d'autres constructions particulières, « cœur » est employé avec son sens figuré en présence de termes qui désignent un autre organe du corps humain, ce qui crée un effet sylleptique par accentuation de la dimension physique, comme dans les vers suivants où « cœurs » côtoient « yeux » :

Venez dans tous les *cœurs* faire parler vos yeux (v. 568)

Le même couple cœur / yeux intervient une deuxième fois pour créer une syllepse sur fond de métaphore conventionnelle « parler du cœur » :

Tu lui parles du *cœur*, tu la cherches des yeux. (v. 1387)

Une autre partie du corps humain, la bouche, se trouve associée au « cœur » figuré dans une étrange espèce attelage :

Que mon *cœur* démentait ma bouche à tous moments ? (v. 1588)

Nous avons compté le plus grand nombre d'occurrences de ce terme (74) dans *Alexandre le Grand* avec deux sens qui prévalent : celui de siège de la générosité et du courage, et celui de sujet en proie au sentiment amoureux. Ces choix du poète nous indiquent une fois de plus son intention d'accentuer dans chacune de ces pièces certaines dimensions propres à chaque univers poétique et dramatique. Voici à titre d'exemple les deux vers suivants :

Si son *cœur* dans l'Asie eût montré quelque effroi (v. 167)
Vous croyez que mon *cœur* s'engageant sous sa loi (v. 291)

La deuxième pièce avec le plus d'occurrences (68) est *Bérénice*, autre tragédie où la passion amoureuse et la gloire guerrière s'entremêlent. La tendance se maintient à la hausse dans *Bajazet* (57), *Britannicus* (52), *Mithridate* (49) et *Phèdre* (44). Nous comptons les fréquences les plus basses dans *La Thébaine* (35), *Iphigénie* (34), *Esther* (34) et *Athalie* (25). Nous pourrions expliquer ces variations par un effacement de l'individu et de son vécu propre, et donc de ses passions, au profit d'un but collectif qui le dépasse, comme dans *Iphigénie*, ou de la foi en Dieu dans les deux tragédies chrétiennes.

Autres syllepses et leurs projections

D'autres syllepses qui ne concernent pas des termes-clés dans la constitution de l'univers poétique de la pièce ponctuent le texte d'*Andromaque*. La guerre de Troie sera ainsi évoquée par Pyrrhus dans une réplique où il emploie le terme « cruel » avec deux sens différents, le propre rattaché à « la victoire » et le figuré à « la nuit » :

La Victoire et la Nuit, plus *cruelles* que nous (v. 211)

L'attelage « [l]a Victoire et la Nuit », couple au fond antithétique, en structure la composition. Plus tard, dans une autre syllepse, le héros évoquera d'un seul souffle sa cruauté de guerrier et la cruauté amoureuse d'Andromaque :

Hélas ! Fus-je jamais si *cruel* que vous l'êtes ? (v. 322)

La réverbération sylleptique de « cruel » se fera sentir tout au cours de la tragédie : Pyrrhus cruel en tant que guerrier et Andromaque cruelle au sens amoureux. Dans une troisième syllepse sur « cruel », Oreste reprochera à Hermione son indifférence en comparant sa cruauté figurée avec la cruauté au sens propre des Scythes :

Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
Si j'en avais trouvé d'aussi *cruels* que Vous. (v. 503-504)

Ces trois syllepses résonneront tout au long du poème dans onze occurrences où le terme est pris au sens propre (v. 19, v. 275, v. 359, v. 427, v. 491, v. 744, v. 891, v. 1001, v. 1038, v. 1574, v. 1596) et huit au sens figuré (v. 141, v. 556, v. 767, v. 829, v. 1136, v. 1364, v. 1374, v. 1405) .

L'occurrence suivante, produite sur fond oxymorique, confirme encore une fois le rôle de toutes les grandes syllepse raciniennes : résumer d'un seul coup l'essence d'une situation tragique :

Sa *mort* seule a rendu votre père *immortel*. (v. 360)

Andromaque rappelle ainsi à Pyrrhus le fond du problème : la mort concrète d'Hector a couvert Achille d'une immortelle gloire, mais elle a rendu leur union à jamais impossible.

Ajoutons que la réverbération sylleptique, cet effet typiquement racinien, peut s'étendre à des termes dont la valeur emblématique n'est pas saisissable dès la première vue. Si Hermione se plaint d'un reproche à Oreste

Toujours dans mes raisons cherche quelque *détour* (v. 579),

Pylade se flattera, lui, de connaître les « détours » (v. 795) du palais de Pyrrhus. Et toujours Hermione demandera avec un reste d'espoir si, en allant vers l'autel, Pyrrhus n'aurait pas « *détourné* ses yeux vers le Palais ? » (v. 1452) Le personnage racinien, avec toutes les représentations figurées de son âme et de son esprit, vit à l'unisson langagier de l'univers concret qui l'entoure.

Afin d'épuiser toutes les occurrences des trois figures lexicales dont nous nous sommes proposés de faire le relevé, exposons ces trois derniers attelages qui contribuent aussi à mettre en évidence les constantes d'*Andromaque*. La veuve d'Hector résume dans ce vers adressé à Pyrrhus l'essentiel de son existence passée et présente, son fils, Hector et Troie :

Le seul bien qui me reste et *d'Hector et de Troie* (v. 262)

Voulant toucher Pyrrhus, elle insiste sur la vulnérabilité de ce fils qui n'a comme défense

Que les pleurs de sa Mère, et que son Innocence. (v. 374)

Grâce à un attelage amené par une correction, Achille devient, dans les souvenirs d'Andromaque, une personnification du trépas :

Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas (v. 1023)

Le rôle des oxymores

Truffée d'oxymores, la langue d'*Andromaque* épouse la psychologie tourmentée des personnages, leur nature divisée, contradictoire, ou encore les paradoxes des situations représentées¹⁷². Assez curieusement, cette figure préférée des artistes baroques¹⁷³ a été récupérée avec enthousiasme par Racine et les classiques. Rien que dans la première scène, nous en avons identifié sept occurrences et environ une quinzaine d'autres dans le reste de la pièce. Outre ceux que nous avons déjà relevés, notons : Pylade craint que son maître soit perdu « par un cruel secours » (v. 19) divin et, dans une combinaison inattendue de termes, Oreste a vu son ami « de [soi]-même enfin [le] sauver tous les jours. » (v. 48).

Les tourments d'Oreste constituent le sujet de prédilection des oxymores de la tragédie. Dans l'exemple suivant, la figure est soulignée par la résonance

¹⁷² Michael Edwards remarque que, dès le début de la pièce, « un jeu d'antithèses (tragiques) suggère la menace qui plane sur ce monde ordonné : la rencontre heureuse d'Oreste et de Pylade sur le "rivage ... si funeste d'Épire" (v. 5) ; l'élan émotif des salutations et de l'espoir d'Oreste qui cèdent la place à une évocation du désespoir amoureux des Grecs ; le pompeux appareil qui suit l'ambassadeur (v. 23), dont la mission se révèle ensuite une recherche personnelle et douteuse. » (*La tragédie racinienne, éd. cit.*, p. 120)

¹⁷³ Pensons seulement à quelques titres de pièces associées au baroque : *L'innocente infidélité*, *L'heureux naufrage*, *Le bourgeois gentilhomme*. À ce sujet, voir : Eugène Green, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

sylleptique de « courir » employé cinq vers plus tôt au sens propre « J’y courus » (v. 61) :

Mais admire avec moi le sort dont la poursuite
Me fait *courir* alors au piège que j’évite. (v. 65-66)

Oreste exprime son regret de ne pas avoir trouvé la mort lors de ses périples dans une construction antonymique « prodigué » / « avarés » :

De mon sang *prodigué* sont devenus *avares*. (v. 494)

Il en va de même lorsque Pylade décrit une situation assujettie aux déchirements de Pyrrhus :

Épouser ce qu’il hait, et perdre ce qu’il aime. (v. 122)
Plus on veut les brouiller, plus on va les unir.
Pressez. Demandez tout, pour ne rien obtenir. (v. 139-140)

Le paradoxe de la situation d’Hermione est renforcé par un effet de symétrie¹⁷⁴ typiquement racinien :

Toujours prête à partir, et demeurant toujours. (v. 131)

De tels effets de symétrie constituent une autre ressource du langage non-métaphorique d’*Andromaque*. Sans vouloir les répertorier ici, nous n’en retiendrons que les plus saillants. Cette autre construction oxymorique notamment, où, comme des extrêmes qui se touchent, l’amour d’Hermione pour Pyrrhus verse, à force de grandir, dans la haine :

¹⁷⁴ Autres exemples des effets de symétrie avec parallélisme : « Hector tomba sous lui ; Troie expira sous vous ; » (v. 148) ; ou avec chiasme : « Si superbe en Remparts, en Héros si fertile » (v. 198) ; avec répétition : « L’Épire sauvera ce que Troie a sauvé. » (v. 220) ; « Assurez leur vengeance, assurez votre vie » (v. 170) ;

Ah ! Je l'ai trop aimé pour ne le point haïr. (v. 416)

Ainsi nommée par antiphrase, la « récompense » que Pyrrhus doit attendre des soins qu'il prodigue à Astyanax devient redoutable ; les mots se donnent soudainement en spectacle superposé au spectacle proprement dit :

Vous-même de vos soins craignez la récompense » (v. 166)

Pylade bénit « l'heureuse cruauté » (v. 647) qui éloigne Pyrrhus d'Andromaque, Andromaque considère son fils « heureux dans son malheur » (v. 939) d'avoir un maître généreux et Cléone craint le « calme si funeste » (v. 1145) de sa maîtresse. Saisie par la mort de Pyrrhus, Hermione relâche sa colère sur Oreste dans une autre construction paradoxale qui le rendra de plus en plus confus. Elle lui reproche de l'avoir écoutée :

Y revenir encore, ou plutôt *m'éviter* ? (v. 1592)

De la même manière, en opposant « revenir » à « éviter », Hermione évoque la démarche titubante d'Oreste déambulant sans but précis dans l'espace tragique, comme ivre, quelques moments avant que ne commence, au temple, la cérémonie du mariage de Pyrrhus avec Andromaque. Le génie de cette formule est plus que stylistique, il insinue un flair dramatique saisissant : on ne saura jamais si Oreste a rencontré encore une fois Hermione après la rencontre montrée aux spectateurs.

Deux autres structures oxymoriques attestent la complexité contradictoire des psychologies raciniennes dont celle d'Oreste demeure le parfait exemple :

Grâce aux Dieux ! Mon malheur passe mon espérance. (v. 1657)
S'il reprenait ici sa rage avec ses sens. (v. 1692)

Comme nous avons déjà pu le constater à plusieurs reprises, Racine entremêle volontiers les figures employées. Dans

Au lieu de ma *couronne*, un éternel *affront*. (v. 968),

l'effet d'antonymie s'enlève sur fond sylleptique : « couronne », avec son seul sens concret et « affront », avec son seul sens abstrait. Un « bandeau » à l'emploi détourné prélude à cet entrechoc :

Je vous ceins du *Bandeau*, préparé pour sa Tête. (v. 970)

Nous concluons notre analyse du réseau des figures lexicales dans *Andromaque* par l'examen de trois constructions surprenantes sur l'hémistiche. La première sert à produire un subtil effet sylleptique :

Pylade
Vous me trompiez, Seigneur.
Oreste
Je me trompais moi-même. (v. 37)

Le même verbe est utilisé avec deux régimes dramatiques et psychologiques différents et complémentaires : la première utilisation du verbe « tromper » réfère au mensonge conscient et volontaire dont Pylade accuse Oreste, alors que le second emploi fait plutôt référence à un état passé de déni plus ou moins inconscient du personnage, et du même coup à sa capacité d'aveuglement psychologique. Le pouvoir synthétique de telles formules frappées au coin de la singularité stylistique mérite d'être scruté à chaque fois. Oreste résume ici le penchant qui scellera son destin, de vivre dans le faux avec une frénésie avide de faire confirmer ses hallucinations. À la fin de la tragédie, il « se trompera lui-même » en se croyant coupable d'un crime dans lequel il n'a trempé ni de loin ni de près, si bien que la plupart des lecteurs d'*Andromaque*, dupes autant que Pylade

ci-dessus, le considèrent encore, à contre-texte, comme l'assassin de Pyrrhus¹⁷⁵. Ainsi, au dernier acte, voulant convaincre Hermione, il s'en convaincra petit à petit lui-même :

Pardonnez à leur impatience.
Ils ont, je le vois bien, trahi votre vengeance.
Vous vouliez que ma main portât les premiers coups,
Qu'il sentît en mourant qu'il expirait pour vous.
Mais c'est moi, dont l'ardeur leur a servi d'exemple (v. 1565-1569)

Le processus d'autopersuasion commence par la sollicitation de la complicité d'Hermione qui prendra Oreste au piège de son propre jeu en lui reprochant par la suite la mort de Pyrrhus. À la scène suivante, le changement s'est déjà cristallisé dans l'esprit du faux meurtrier :

J'assassine à regret un Roi que je révère. (v. 1614)
(...)
Je deviens Parricide, Assassin, Sacrilège. (v. 1618)

Le vers cité tantôt, qui résume, en jouant sur « tromper » et « se tromper » tout le parcours psychologique des deux épigones est renforcé par l'écho que lui font deux autres vers :

Je fis croire et je crus ma victoire certaine ;
Je pris tous mes transports pour des transports de haine ; (v. 53-54)

Plus loin dans la pièce, Racine explicitera une fois de plus ce qu'il avait si bien synthétisé sur le compte d'Oreste lorsque Hermione tentera, comme Oreste l'avait fait à son égard, de se convaincre qu'elle a réussi à étouffer son amour pour Pyrrhus. Car Hermione est assujettie elle-aussi au même mécanisme des fausses

¹⁷⁵ À ce sujet, voir note 133 sur l'article d'Antoine Soare, « La triple mort de Pyrrhus ou *Andromaque* entre le baroque et le classicisme » (*art. cit.*).

convictions, ce qui finira par faire d'elle une parfaite compagne d'Oreste pour un délire à deux :

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.* (v. 430-432)

Une deuxième construction avec symétrie d'hémistiches et au croisement des répliques, en outre, viendra mettre en valeur, plus loin dans la pièce, l'effet oxymorique du couple haïr/aimer. Hermione ne souhaite pas à Oreste de suivre le destin de Pyrrhus car, dit-elle : « Je vous haïrais trop. ». Oreste, comprenant l'implication de cette haine, lui répond : « Vous m'en aimeriez plus. » (v. 540). L'effet est relancé et explicité du même coup quelques vers plus loin dans :

Vous m'aimeriez, Madame, en me voulant haïr. (v. 544)

Une autre antonymie des verbes, avec symétrie en chiasme des hémistiches, ajoute un coup de théâtre rhétorique au coup de théâtre proprement dit, lorsque Hermione révèle tout à coup son projet de vengeance:

Oreste
Partons, je suis tout prêt.
Hermione
Non, Seigneur, demeurons. (v. 1167)

Tout se passe comme si, privé du recours aux métaphores originales, Racine s'ingéniait à forger des formules de rechange tout aussi percutantes. Il portait du même coup à un degré de nouveauté et de perfection insurpassable les routines rhétoriques du théâtre de son temps. Nous tenons que son plus grand coup de maître réside dans la création de réseaux sylleptiques à l'échelle et à l'image de chaque tragédie. Dans le chapitre suivant, nous tâcherons de vérifier nos hypothèses en nous penchant sur le cas particulier d'une hypotypose célèbre

d'*Andromaque* et sur celle qui lui fait pendant dans *Bérénice*. Nous espérons mieux faire valoir à cette occasion les analyses de notre perspective diachronique en comparant ces plages de texte à des équivalents romantiques tirés de l'œuvre de Victor Hugo.

CHAPITRE III – La puissance évocatrice de l’hypotypose

L’hypotypose offre un terrain idéal pour une étude comme la nôtre, attachée à saisir sur le vif, dans leur historicité, quelques-unes des caractéristiques fondamentales d’une certaine poésie. Elle permet de confronter aussi minutieusement que possible des textes plus ou moins du même type appartenant à des âges différents pour mettre en relief la spécificité des uns à la lumière des autres. À cet égard, la figure du discours que nous avons choisie présente deux grands avantages. Elle couvre généralement des plages de texte relativement étendues, entre 10 et 40 vers, bien que certains analystes aient remarqué des cas d’une brièveté exceptionnelle¹⁷⁶, et elle est assidûment pratiquée pendant les deux grandes périodes littéraires entre lesquelles se situe la mutation poétique que nous nous proposons de définir. Michel Pougeoise a remarqué, en effet, sa fréquence à l’âge classique¹⁷⁷ et le théâtre racinien abonde en échantillons de la meilleure

¹⁷⁶ Pierre Fontanier observe que l’hypotypose n’est pas nécessairement un long paragraphe ou une tirade, mais qu’elle peut tout simplement se réduire à un distique, et, donc, prendre la forme d’un instantané : « Quelquefois, elle ne consiste qu’en un seul trait ; comme quand Boileau, dans le *Passage du Rhin*, dit de Grammont : "Son coursier écumant sous son maître intrépide, / Nage, tout orgueilleux de la main qui le guide." » (*Les figures du discours*, éd. cit., p. 390). Les précisions exprimées par les épithètes « intrépide » et « orgueilleux », ainsi que par le participe présent « écumant » permettent d’imaginer l’attitude et la posture des deux personnages, le cheval et son maître ; le verbe « nage » suggère non seulement le mouvement du cheval, mais offre également des indices sur l’environnement dans lequel les personnages évoluent. En outre, le couple « orgueilleux » / « guide » forme un oxymore qui va au cœur de l’idéal de la souveraineté absolue où les sujets de la plus haute noblesse sont fiers de servir un maître dont ils reconnaissent la grandeur. En deux vers, le poète met effectivement sous les yeux de son lecteur un tableau vivant, une scène dynamique d’un sublime chevalier en train de traverser une étendue d’eau sur un coursier zélé jusqu’à en écumer.

¹⁷⁷ *Dictionnaire de rhétorique*, éd. cit., p. 142 : « Elle [l’hypotypose] est fréquemment utilisée dans le théâtre classique (cf. supra) pour que le spectateur puisse se représenter aussi précisément que possible, de la façon la plus pittoresque et plus "colorée", les scènes racontées par les personnages. »

qualité que ce soit notamment dans *Andromaque* (v. 1001-1010), *Bérénice* (v. 301-311), *Phèdre* (v. 1507-1554) ou *Athalie* (v. 490-514). Du côté romantique, il suffit de penser à la *Légende des siècles* ou aux *Châtiments* de Victor Hugo, où l'évocation historique ne saurait se passer du recours à une telle figure.

Toutefois, l'une des raisons de sa fréquence dans les pièces classiques est d'ordre négatif : les bienséances aussi bien que les ressources scéniques limitées exigent que certains spectacles soient exclus de la scène ; l'hypotypose s'offre aussi comme un substitut à la représentation matériellement impossible de certaines scènes, comme celle de la bataille de Rodrigue contre les Maures dans le *Cid* de Corneille. La mort d'Hippolyte racontée par Théràmène dans la *Phèdre* de Racine (acte V, scène VI) constitue de ce point de vue un exemple idéal : non seulement la matérialisation d'un tel épisode aurait outré les bienséances par son extrême violence¹⁷⁸, mais aurait aussi requis l'intervention sur la scène du monstre de Poséidon¹⁷⁹. Le passage de *Phèdre* illustre parfaitement une poétique qui sait rester puissamment évocatrice tout en s'interdisant le recours à des métaphores recherchées ou originales.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Théràmène décrit à Thésée la mort d'Hippolyte : « J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux Fils / Traîné par les chevaux que sa main a nourris. / Il veut les rappeler, et sa voix les effraye. / Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie. » (Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., v. 1547-1550).

¹⁷⁹ « L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux / Parmi des flots d'écume un Monstre furieux. / Son front large est armé de cornes menaçantes. / Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes. » (*Phèdre et Hippolyte*, v. 1515-1518).

¹⁸⁰ Dans cette longue hypotypose d'une cinquantaine de vers, nous avons relevé comme métaphores courantes à l'époque ou, autrement dit, catachrèses : le « sein de la terre » pour le souterrain (v. 1509), « la plaine liquide » (v. 1513) pour la mer, « une montagne liquide » (v. 1514) pour la vague qui annonce le monstre, « Indomptable Taureau, Dragon impétueux » (v. 1519) pour le monstre, « Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie. » (v. 1550) pour Hippolyte traîné dans la boue par ses coursiers. Remarquons que l'écart, par exemple, entre « la plaine liquide » et la mer n'est pas très grand et que le lecteur/spectateur peut facilement concevoir la

Mise au point définitionnelle

Contrairement à la métaphore, qui a suscité tant de débats et d'interprétations, surtout depuis les romantiques, l'hypotypose est restée justiciable d'une définition qui n'a pas beaucoup changé à travers les âges, comme le remarque Yves le Bozec¹⁸¹. Il est facile d'en extraire les linéaments utiles à nos analyses. Des points de vue différents existent néanmoins dans ce domaine aussi et ils valent la peine d'être examinés, ne serait-ce qu'à des fins de comparaison entre les deux âges que nous considérons. Un tour d'horizon de la question définitionnelle nous est ici d'autant plus indispensable qu'il s'agit de la figure de style à la fois la plus évidente et la plus difficilement définissable. Ne serait-ce que pour éviter, par exemple, d'associer automatiquement, comme on le fait d'habitude dans les dictionnaires de rhétorique modernes, la définition héritée de l'Antiquité avec des extraits d'œuvres romantiques et postromantiques¹⁸².

Au début de son article sur la définition formelle de l'hypotypose¹⁸³, Yves Le Bozec rappelle l'étymologie du mot telle qu'indiquée par Dumarsais. Pour ce dernier, le terme hypotypose se rattache au grec *hypotypoô* (*hypo*=sous et *typoô*=image, tableau) signifiant dessin. Le Bozec rapporte également le point de

ressemblance entre les deux concepts. Ainsi, quoique métaphores, elles ne peuvent pas être considérées comme étant originales.

¹⁸¹ Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », dans *L'Information Grammaticale*, N° 92, 2002, p. 3 : « Figure bien-aimée des stylisticiens, l'hypotypose trouve un accord quasi unanime sur sa définition, aussi longtemps qu'on la cantonne aux effets persuasifs qu'elle fait naître ».

¹⁸² Voir à ce sujet les articles sur l'hypotypose dans le *Gradus* (1984) de Bernard Dupriez, dans le *Dictionnaire de rhétorique* (1992) de Georges Molinié ou encore dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1989) d'Henri Morier.

¹⁸³ Yves Le Bozec, *Op. cit.*

vue de Barbara Cassin dont l'analyse¹⁸⁴ suggère que « le terme d'hypotypose signifie tracer les grandes lignes. »¹⁸⁵ Ces deux étymologies font ressortir les principales caractéristiques de l'hypotypose : elle esquisse l'image que l'auteur veut susciter dans l'esprit du lecteur sans abonder en détails comme le ferait une description, dont on la distingue souvent précisément par cette économie.¹⁸⁶

Il s'agit en somme d'un point culminant dans la rhétorique de l'évocation. À cet égard, l'hypotypose jouit d'une certaine autonomie par rapport au discours narratif ou dramatique où elle s'insère. Loin de faire progresser l'action, elle la suspend pour un moment, comme le ferait une parenthèse, ou un tableau isolé de l'ensemble par son cadre. Selon Michel Pougeoise, c'est Bernard Lamy qui en donnerait la meilleure définition dans sa *Rhétorique ou l'Art de parler* :

« L'hypotypose est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit. »¹⁸⁷

¹⁸⁴ Dans *L'Effet sophistique* (Paris, Gallimard, 1995, p. 609, n.73), B. Cassin rattache le mot hypotypose au grec *hypetypôsato* construit sur *typtô*, avec le sens frapper, lié à *typos*, l'empreinte que laisse la frappe d'une matrice.

¹⁸⁵ Yves Le Bozec, *Op. cit.*, p. 3.

¹⁸⁶ Dans le même article, *L'hypotypose : un essai de définition formelle*, Le Bozec expose les différences entre trois concepts aux limites parfois floues : l'ekphrasis, la description et l'hypotypose. L'ekphrasis, « figure macrostructurale », « figure typologique du discours (...) relève plus ou moins, dans le cadre de la rhétorique antique, de ce que nous désignons aujourd'hui comme description » avec la particularité qu'elle « a pour caractéristique dominante l'usage d'une figure d'expression, l'hypotypose, qui réunit divers procédés aboutissant à l'effet d'évidence ou *enargeia* (mettre sous les yeux). » (p. 3). La confusion entre l'ekphrasis et l'hypotypose vient donc de l'effet produit, la mise sous les yeux. « Toutefois », précise Le Bozec, « la portée de l'ekphrasis est plus large que celle de l'hypotypose. » (p. 3) L'ekphrasis, équivalent de la description, a comme « principale qualité rhétorique (...) sa capacité d'exhaustion. Hermogène posait déjà que l'ekphrasis exposait "en détail" et avait de "l'évidence". » (p. 4) En somme, l'hypotypose constitue, par rapport à la description, un fragment plus vif et moins détaillé.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, p. 142.

Par le pouvoir évocateur de la parole, l'hypotypose est le procédé stylistique qui permet au lecteur / auditeur de s'imaginer la scène représentée avec la puissance d'une hallucination. Cette définition a le mérite de relever le fond émotif caractéristique de l'hypotypose, que ce soit « l'enthousiasme », comme le veut l'auteur, ou toute autre adhésion affective dont la véhémence la rendrait voisine de la transe.

Il va sans dire que cette figure rivalise avec la représentation matérielle.¹⁸⁸ Son grand atout dans ce jeu est son intensité, si bien mise en évidence par Pierre Fontanier :

L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.¹⁸⁹

La rivalité en cause entre la représentation verbale et la représentation matérielle d'une action ressort parfaitement de cette définition. Retenons également la précision de Fontanier selon laquelle l'hypotypose peut se présenter sous la forme « d'un récit ou d'une description » qui se transforment en tableau. Quoique le

¹⁸⁸ La représentation matérielle fait autant référence aux arts de la scène qu'à la peinture. Une rivalité entre la peinture et la poésie, dont l'un des moyens d'expression est l'hypotypose, existe bel et bien à l'âge classique. Au sujet de cette rivalité, rappelons ici le *Laokoon* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing qui défend l'idée que la poésie est supérieure à la peinture. La raison de cette hiérarchisation, selon Élisabeth Décultot, qui a analysé l'œuvre de Lessing, serait que : « La peinture et la sculpture tiennent donc l'imagination du spectateur enfermée dans les limites étroites de la scène représentée. La poésie, au contraire, parce qu'elle use de signes arbitraires, c'est-à-dire moins directement mimétiques, laisse au lecteur une possibilité infinie de recomposition personnelle de l'image. » (Élisabeth Décultot, « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », *Les Études philosophiques*, 2003/2 (n° 65), p. 197-212.)

¹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 390.

rhéteur n'insiste pas sur les frontières entre ces trois domaines tout de même distincts, la description, la narration et l'hypotypose, la question nous paraît essentielle. Quelle forme prend l'hypotypose, celle de la description ou celle du récit ? Si elle est récit, quel est sa place dans le déroulement des événements ? Et si elle est description, en quoi se distingue-t-elle de cette dernière ? Fontanier traite rapidement des différences entre l'hypotypose et la description dans une section qu'il consacre aux « Figures de pensée par développement » :

D'abord l'Expolition, et puis toutes les différentes espèces de descriptions, la Topographie, la Chronographie, la Prosopographie, l'Étopée, le Portrait, le Parallèle, enfin le Tableau.¹⁹⁰

La description serait donc une catégorie plus large, qui engloberait plusieurs « espèces », pour reprendre le terme du rhéteur, déterminées en fonction de l'objet décrit. Toutefois, l'hypotypose ne figure pas dans cette liste des « espèces de descriptions », mais l'auteur précise :

Tout ce que nous dirons de la Description en général, c'est qu'elle consiste à exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes circonstances les plus intéressantes ; c'est qu'elle donne lieu à l'Hypotypose, quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau.¹⁹¹

Contrairement aux autres « espèces de descriptions » énumérées par Fontanier, l'hypotypose n'est pas déterminée par l'objet évoqué. Elle se présente plutôt comme le moment fort d'une description. Fontanier insiste sur la vivacité et

¹⁹⁰ Ainsi, la topographie est la description d'un lieu, la chronographie celle du temps d'un événement, la prosopographie décrit soit « la figure, le corps, les traits, les qualités physiques », soit « l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif », etc. Pour le reste des définitions, voir *Les Figures du discours*, éd. cit., p. 420 à 433.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 420.

l'énergie de l'hypotypose, sans pour autant fournir d'explications sur la manière dont celles-ci se manifestent concrètement dans un texte. En outre, ce sont ces deux mêmes caractéristiques qui entraînent selon l'auteur l'effet d'image ou de tableau, qu'il faut donc comprendre comme un puissant effet visuel. Mais pour que le tableau soit possible, l'hypotypose ne doit pas trop s'étendre dans le temps ni dans l'espace. Par conséquent, si cette figure prend la forme d'un récit, celui-ci aura des dimensions réduites, il sera consacré à des épisodes précis, conçus comme des sommets dans l'ordre dramatique. Par ailleurs, comme nous le verrons aussi lors de l'analyse des extraits choisis, l'hypotypose sert souvent à la réactualisation d'un souvenir qui se présente comme un complément ou une explication à une situation actuelle ou encore à l'état d'âme d'un ou de plusieurs personnages. Ainsi, nous dirions que l'hypotypose saisit sur le vif un moment limité dans le temps et dans l'espace, en accentuant certains éléments-clés qui s'activent dans l'imaginaire du lecteur tout en évitant des déplacements et des développements qui entraîneraient le dépassement du cadre virtuel. Toutefois, une part de narration est nécessaire à l'hypotypose, qui tire son intensité de son dynamisme, contrairement à la description, purement statique. Si celle-ci fige un état des choses, l'autre le déroule.

Bernard Dupriez reproduit la définition de Fontanier dans le *Gradus* tout en signalant que celle-ci est la même « chez Quintilien, du Marsais (II, 9), Littré, Quillet, Lausberg (§ 400), Robert. »¹⁹², ce qui en atteste la remarquable pérennité. La formule de Quintilien s'est ainsi transmise de génération en génération

¹⁹² Bernard Dupriez, *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, 1984, p. 240.

jusqu'au XX^e siècle sans changement notable. Nous la retrouvons, du moins dans ses grandes lignes, dans des ouvrages récents, tel celui de Michel Pougeoise :

Figure descriptive qui peint une scène de manière frappante et saisissante permettant à l'auditeur ou au spectateur (au théâtre) de visualiser les choses comme s'il s'agissait d'un tableau, d'une scène vivante se déroulant sous ses yeux (d'où la fréquence du présent de narration dans cette figure).¹⁹³

Outre le remplacement des qualificatifs « vive et énergique » de Fontanier par « frappante et saisissante » chez Pougeoise, les deux définitions ne diffèrent guère. Fait notable, toutes les définitions dont nous disposons à l'heure actuelle indiquent que l'intensité de l'évocation est un élément essentiel de l'hypotypose. Tout se joue d'ailleurs sur ce plan : par quels moyens stylistiques, par quelles stratégies verbales peut-on atteindre cette intensité ? Une intensité qu'il faut d'ailleurs reconnaître d'emblée qu'elle n'est pas objectivement mesurable.

Éminemment évocatrice, l'hypotypose fait donc tableau. Dupriez remarque que chez Du Bellay elle est synonyme de « mise en scène, énergie »¹⁹⁴, chez Boileau d' « image », chez Fénelon de « peinture », chez Fontanier de « tableau ». Néanmoins, les termes « image », « peinture », « tableau » peuvent être trompeurs, car l'hypotypose n'est pas qu'une simple description, comme nous venons de le voir, en raison de son caractère vif ou dynamique. Lamy, suivant en cela Quintilien, souligne aussi cette différence :

Ces descriptions, qui sont si vives, se distinguent des descriptions ordinaires. Elles sont appelées hypotyposes parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui

¹⁹³ *Op. cit.*, p. 142.

¹⁹⁴ *Idem.*

tient lieu des choses mêmes ; c'est ce que signifie ce nom grec hypotypose.¹⁹⁵

Nulle part qu'à cette occasion, l'adage horatien *ut pictura poesis* ne paraît plus approprié. Mais il faudrait se garder de négliger une différence essentielle pour nos analyses. Figure du discours, l'hypotypose est assujettie elle aussi à un développement linéaire et à des sériations dont il faut tenir compte, là où le tableau s'offre toujours d'un seul coup au regard qui le saisit.

En ce qui concerne le caractère descriptif de l'hypotypose, Dupriez apporte une remarque particulièrement intéressante :

On peut distinguer une hypotypose descriptive (ex. ci-dessus) et une hypotypose rhétorique, où l'action est un artifice de représentation de l'idée. [...] L'hypotypose est donc un développement de l'image au double sens du terme : image visuelle et image rhétorique (métonymie et métaphore). Ex. : « La vie sociale est une sorte de fermentation, elle extrait le puissant de la masse, comme le foie produit le suc, elle élimine peu à peu les faibles qui l'encombrent, à la manière du rein les résidus de la digestion. » (Bernanos, *Nous autres Français*, p. 157).¹⁹⁶

D'où sa conclusion : « Comparaisons, allégories, applications seront souvent des hypotyposes, lorsqu'elles "font image". »¹⁹⁷ Cette remarque pose le problème de la confusion ou encore de la délimitation. Comment faire pour distinguer l'hypotypose des autres figures de rhétorique dont l'effet est plus ou moins semblable? Dans l'extrait choisi par Dupriez, la suite de métaphores enchaînées se mêle à l'hypotypose qui décrit le fonctionnement du système digestif. Ainsi, ce

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 200.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 240.

¹⁹⁷ *Idem.*

système, dont les éléments nommés (« le foie », « le suc », « le rein », « les résidus », « la digestion ») nous permettent la visualisation, devient un analogon de la vie sociale. Il est difficile, dans ce cas, de donner la primauté à l'une des deux figures. Toutefois, et c'est là précisément ce qui nous intéresse, ce genre d'hypotypose n'est pas typique du classicisme et cela non seulement à cause du vocabulaire qui réfère à notre vulgaire corporalité. Ce n'est pas un hasard si l'exemple que Dupriez emploie pour illustrer ce qu'il nomme l'hypotypose rhétorique est un extrait qui date de 1939. Jusqu'à présent, nos recherches nous poussent à constater l'absence de ce type d'hypotypose dans la littérature de l'âge classique. La pertinente remarque de Bernard Dupriez pointe, selon nous, vers cette distinction que nous tentons d'exposer entre la poétique classique et celles qui lui ont suivi, et qui ont permis à la métaphore d'étendre sa domination littéraire.

Revenons à l'article d'Yves Le Bozec, *L'hypotypose : un essai de définition formelle*, qui nous sera particulièrement utile à la compréhension des caractéristiques concrètes de notre figure, dans la mesure où, malgré le titre, il va au-delà des généralités définitionnelles évoquées et commentées dans sa première partie. L'auteur commence, en effet, en faisant le tour des définitions, d'Aristote à Barbara Cassin, en passant par Hermogène, Quintilien, Cicéron, Dumarsais, Lamy, Marc Fumaroli, Jean-Michel Adam et André Petitjean. Il touche ainsi aux spécificités de l'hypotypose : elle diffère de l'*ekphrasis*¹⁹⁸, qui a une portée plus

¹⁹⁸ Au sens ancien du terme qui est celui de description en général. La rhétorique moderne définit l'*ekphrasis* comme la description d'une œuvre d'art (voir à ce sujet le *Dictionnaire de rhétorique* de Georges Molinié, Paris, Librairie générale française, 1992, p. 121).

grande, et de la narration¹⁹⁹ ; son concept phare est l'*enargeia* qui signifie *mettre sous les yeux*²⁰⁰ ; l'hypotypose

doit toucher les sens et non la raison, elle doit faire appel au plaisir et à l'épouvante, friser l'insoutenable en une jouissance intense mais terrible, inciter un emballement²⁰¹

Toutes ces particularités de l'hypotypose découlent de son objet même : un moment vécu d'une intensité exceptionnelle qui a bouleversé la vie psychique d'un individu et de la collectivité. Car il faut en effet se demander si la dimension collective n'est pas indispensable à une figure qui tend à émouvoir jusqu'à l'hallucination.

Dans une deuxième partie de son article, l'auteur s'interroge sur les rapports entre l'émetteur de l'hypotypose, l'objet de celle-ci et le récepteur. Une de ses observations ne figure pas dans les définitions traditionnelles : la « neutralisation du sujet parlant au profit de l'objet qui devient alors le seul sujet actif et entraîne conséquemment une passivation du sujet regardant »²⁰². Selon Le Bozec, le narrateur s'efface, se fond dans le paysage et, par conséquent, toute expression de ses sentiments s'estompe parce qu'il en est submergé. Pour illustrer son propos, l'auteur donne comme exemple l'une des deux hypotyposes raciniennes que nous analyserons nous-mêmes en détail dans ce chapitre :

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,

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p. 3-4.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 4.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰² *Idem.*

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 (*Andromaque*, v. 1001-1010)

L'analyse de cet extrait d'*Andromaque* mène le critique à la conclusion que l'hypotypose est « à mille lieux de la description romantique, qui n'est le plus souvent qu'un prétexte aux émotions de l'âme du poète. »²⁰³ Le Bozec justifie ses remarques en écrivant que « les marqueurs de subjectivité » tels les « termes modalisateurs et axiologiques »²⁰⁴, les « épithètes caractérisantes » et les « distributeurs spatio-temporels »²⁰⁵ disparaissent. Or, quoique nous soyons d'accord avec le fait que l'hypotypose classique est éloignée de la description romantique, expression lyrique du « je » poétique²⁰⁶, nous considérons que, dans ce passage d'*Andromaque*, le locuteur ne s'efface pas pour autant, il finit même par faire le contraire. Mentionnons en passant le caractère théâtral de cet extrait qui implique la double énonciation²⁰⁷, l'éloignant ainsi d'emblée du lyrisme romantique, expression directe du « je » poétique. Andromaque s'adresse directement à Céphise et indirectement aux lecteurs / spectateurs. Nous avons

²⁰³ *Ibid.*, p. 5-6.

²⁰⁴ Des mots comme peut-être, sans doute, évidemment qui expriment l'attitude du sujet parlant vis-à-vis son énoncé. Pour ce qui est des « termes axiologiques », il s'agit des mots qui donneraient des indications quant au système de valeurs de l'énonciateur.

²⁰⁵ Les « distributeurs spatio-temporels » réfèrent aux mots qui situent un récit dans un temps et un espace donnés : *ici, là, ce matin, après, puis, ensuite, d'abord*. Ces termes, « rejetés à l'extérieur de la figure » de l'hypotypose, selon Le Bozec, se retrouvent souvent en revanche dans les descriptions.

²⁰⁶ La métaphore, récurrente dans la description romantique, est une des marques de cette subjectivité.

²⁰⁷ Au théâtre, deux instances d'énonciation se superposent : le personnage qui prend la parole s'adresse autant aux autres personnages qu'aux spectateurs. La parole de l'auteur est également médiatisée dans celle du personnage.

donc moins l'impression, en tant que lecteurs, d'un accès direct à l'intériorité du personnage à cause de cette médiation par la confidente. Et l'état d'âme d'Andromaque transparaît dans ses paroles grâce, entre autres, aux épithètes « cruelle », « éternelle », « brûlants », « étouffés », « expirants », « éperdue », ainsi qu'aux déterminants possessifs « nos », « mes », « ma » qui marquent bien la subjectivité et témoignent de l'implication affective de la locutrice. La participation du personnage à ce qu'il évoque est non seulement évidente, mais atteint un paroxysme qui rend unique ce passage : le peintre finit par basculer lui-même dans son tableau en aboutissant à un autoportrait rétrospectif :

Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue. (v. 1009)

Il importe donc de distinguer entre deux sortes d'hypotyposes selon la situation dramatique du locuteur : l'hypotypose existentielle où le locuteur parle de son propre vécu et l'hypotypose simplement évocatrice, quelle qu'en soit la motivation, où la part du vécu est plus ou moins nulle.

Le prochain exemple de Le Bozec illustre bien le cas de l'hypotypose simplement évocatrice. C'est la fameuse oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, prononcée par Bossuet, un autre extrait donc de l'époque classique. Le critique montre que la subjectivité marquée par les pronoms « je » et « nous », qui encadrent l'hypotypose, est rejetée à l'extérieur de la figure. Pour le critique, cet exemple prouve que l'hypotypose, « marquée [dans ce cas] par le *on* indéfini »²⁰⁸, se présente généralement comme un tableau détachable dépouillé de

²⁰⁸ Voici l'extrait de l'oraison funèbre cité par Le Bozec : « " [...] qui de nous ne se sentit frappé à ce coup, comme si quelque tragique accident avait désolé sa famille ? Au premier bruit d'un mal si étrange, on accourt à Saint-Cloud de toutes parts ; on trouve tout consterné excepté le cœur de cette princesse. Partout, on entend des cris, partout on voit la douleur et le désespoir, et l'image de la mort. Le roi, la reine, Monsieur, toute la cour, tout le peuple, tout est abattu, tout

marqueurs de subjectivité mis totalement au service de la visualisation de la scène évoquée. Pour nous, la comparaison avec l'extrait d'*Andromaque* constitue plutôt une occasion d'illustrer la distinction faite ci-dessus entre l'hypotypose existentielle et l'hypotypose simplement évocatrice.

L'auteur multiplie les exemples tirés des textes classiques en reproduisant une partie de l'hypotypose de la fin de *Phèdre* de Racine, ce qui l'amène à poser la question de la clarté et de l'évidence qu'il associe immédiatement aux concepts de vraisemblance et de convenance, eux-mêmes allant « de pair avec la volonté de l'économie recommandée pour l'hypotypose »²⁰⁹. C'est à ce moment qu'il se questionne sur la place de l'hypotypose en relation avec d'autres figures de rhétorique, notamment avec la métaphore, au sein d'un art du discours qui vise la clarté et la simplicité. Son recours aux ouvrages des Anciens vise principalement l'usage de la métaphore dans laquelle Aristote voit un outil de l'hypotypose, étant donné son pouvoir d'évocation visuelle, alors qu'Hermogène la considère comme nuisible à la clarté et à la sobriété du texte :

(...) il n'y a qu'un seul mot qui nomme la chose avec une très grande évidence : car il ne faut pas rechercher alors une richesse qui masque l'évidence de la chose et dont l'emploi produise un étalage intempestif, tout en détruisant la portée du texte.²¹⁰

Nous reconnaissons ici tout le poids de l'héritage antique dans les longues et ardues négociations entre le besoin de transparence et celui de poétisation qui sous-tendent les textes classiques.

est désespéré, et il me semble que je vois l'accomplissement de cette parole du prophète : ..." » (*Ibid.*, p. 6).

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ Hermogène cité par Le Bozec (*art. cit.*, p. 7).

Comme l'auteur s'est principalement appuyé sur l'analyse de traités de rhétorique antiques ou classiques et d'extraits littéraires de la seconde moitié du XVII^e siècle, son constat n'est pas surprenant :

nous poserons qu'un des critères définitoires de l'hypotypose au service de la clarté, [...] est la disparition des tropes (principalement métaphore et hyperbole) au profit du sens usuel et immédiat des mots, dans la mesure où ces tropes traduisent l'expressivité subjective du locuteur.²¹¹

Si nous réfléchissons selon la logique romantique et postromantique, nous pouvons, en effet, affirmer que la métaphore, frappée, par définition, au coin de l'originalité, traduit forcément la subjectivité de son auteur. Le Bozec met le doigt sur la plaie : l'hypotypose est une figure éminemment classique qui convient au dépouillement métaphorique et les romantiques ne peuvent la pratiquer qu'en en altérant l'essence profonde. Mais cette altération même rend possibles des comparaisons fort éclairantes des deux côtés.

Yves Le Bozec termine son article en citant un extrait des *Travailleurs de la mer* (II, III, 2) de Victor Hugo :

Les vents courent, volent, s'abattent, finissent, recommencent, planent, sifflent, mugissent, rient ; frénétiques, lascifs, effrénés, prenant leurs aises sur la vague irascible. Ces hurleurs ont une harmonie. Ils font tout le ciel sonore. Ils soufflent dans la nuée comme dans un cuivre, ils embouchent l'espace ; et ils chantent dans l'infini, avec toutes les voix amalgamées des clairons, des buccins, des olifants, des bugles, et des trompettes, une sorte de fanfare prométhéenne. [...] Sans trêve, jour et nuit, en toute saison, au tropique comme au pôle, en sonnant dans leur trompe éperdue, ils mènent, à travers les enchevêtrements de la nuée et de la vague, la grande chasse noire des naufrages. Ils sont

²¹¹ *Idem.*

des maîtres de meutes. Ils s'amuse. Ils font aboyer après les roches les flots, ces chiens.²¹²

L'auteur soutient que seul un jugement hâtif pourrait qualifier ce passage d'hypotypose en raison de son caractère « vif et exhaustif » et de l'absence de marqueurs qui signaleraient la présence d'un locuteur. Par contre, « la surdétermination stylistique, où se glissent des évaluations subjectives, trahit la volonté d'un énonciateur qui fait de ce spectacle une allégorie. »²¹³ Autrement dit, les personnifications - « courent, volent, s'abattent [...] prenant leurs aises » - et les métaphores - « ces hurleurs », « ils chantent », « grande chasse noire des naufrages », « maîtres des meutes », « les flots, ces chiens » - si nombreuses, et qui composent l'allégorie des vents devenus musiciens, font précisément basculer l'hypotypose dans une autre catégorie stylistique. La limite entre les deux figures est effectivement floue et discutable, mais l'argument du critique nous paraît un peu faible puisqu'il s'agit ici d'un extrait appartenant au paradigme romantique qui a redonné sa liberté à la métaphore et qui a, du même coup, renié l'hypotypose traditionnelle. Pour cette raison, les conséquences du raisonnement de Le Bozec nous ramènent au constat de Bernard Dupriez dans son *Gradus* : « Comparaisons, allégories, applications seront souvent des hypotyposes, lorsqu'elles "font image". »²¹⁴ Mais c'est un point de vue éclectique et foncièrement moderne, car cette observation ne s'applique pas aux textes classiques qui évitent précisément

²¹² *Idem.*

²¹³ *Idem.* Selon la logique de l'auteur, l'excès de figures dans ce passage trahit la présence d'un « narrateur qui ne peut échapper à son amour-propre de poète ». Force est de constater l'exagération d'un tel raisonnement puisque rien ne nous empêche d'affirmer que Thérémène n'échappe pas non plus à son désir de faire de l'annonce du décès tragique d'Hippolyte un morceau de virtuosité poétique.

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 240.

« l'hypotypose rhétorique où l'action est un artifice de représentation de l'idée »²¹⁵.

Bien que discutables à notre avis, les conclusions présentées par Yves Le Bozec ont le mérite d'ouvrir des champs de réflexions aussi nouveaux que pertinents. L'hypotypose, qu'on ne cesse de caractériser par sa puissance, son intensité, ne saurait être telle sans une participation sur mesure du sujet parlant. Le problème porte donc non sur cette participation en soi, mais sur les manières de la négocier, et c'est en ce sens qu'il touche au domaine de la métaphore dans son acception romantique. Ce genre de métaphore griffe le texte pour ainsi dire, le frappe au coin du locuteur qui l'a inventée, au point que sa reprise par autrui devient impossible sans ridicule. Elle est ainsi le marqueur le plus puissant du sujet parlant et c'est une des raisons majeures pour lesquelles les classiques la fuient. Son effacement sera d'autant plus remarquable dans l'hypotypose que cette figure du discours pose précisément le problème soulevé par Le Bozec concernant la subjectivité du locuteur qui, lorsqu'elle est trop marquée, risque d'entraver la visualisation de la réalité évoquée par un détournement du regard. Les romantiques ne se l'interdiront évidemment pas, ils négocieront tout simplement de manière différente les rapports entre le sujet parlant, l'objet évoqué et le récepteur. Il va sans dire que ces rapports dépendent aussi du genre littéraire où ils jouent.

²¹⁵ *Idem.*

Andromaque, Bérénice et Napoléon

Nous allons examiner à notre tour deux hypotyposes que Racine consacre l'une au sac de Troie dans *Andromaque*²¹⁶, l'autre à l'intronisation de Titus²¹⁷ dans *Bérénice*. Afin de mettre en évidence leurs particularités stylistiques, nous les comparerons à une hypotypose tirée de *L'expiation*²¹⁸ de Victor Hugo. Nous verrons qu'à la différence du poète romantique, qui truffe ses tableaux de métaphores, Racine se contente de la simple nomination des éléments, objets, êtres humains et actions, essentiels au tableau qu'évoquent ses personnages. Tout l'effet poétique réside alors dans le choix de ces éléments et dans leur disposition sur le parcours du discours, ainsi que dans l'usage éventuel des figures de style lexicales dont nous avons déjà signalé le rôle compensatoire.

Pour le développement de l'analyse, nous nous servirons surtout de la rubrique que le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*²¹⁹ d'Henri Morier consacre à l'hypotypose. Elle ajoute aux définitions précédemment étudiées une

²¹⁶ Reproduite précédemment : « Songe, songe, Céphise, [...] à ma vue » (*Andromaque*, v. 1001-1010).

²¹⁷ De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?
Ces Flambeaux, ces Faisceaux, ce Peuple, cette Armée,
Cette foule de Rois, ces Consuls, ce Sénat,
Qui tous de mon Amant empruntaient leur éclat ;
Cette Pourpre, cet or que rehaussait sa gloire,
Et ces Lauriers encor témoins de sa victoire,
Tous ces yeux, qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards ;
Ce port majestueux, cette douce présence.
Dieux ! avec quel respect, et quelle complaisance,
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !
Parle. Peut-on le voir sans penser comme moi » (Jean Racine, *Bérénice*, éd. cit, v. 301-314).

²¹⁸ V. Hugo, « L'expiation », dans *Les châtiments*, Nelson, Paris, 1957, p. 225-227.

²¹⁹ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, Paris, 1989, p. 524.

illustration des différents aspects de l'hypotypose par des extraits appartenant aux périodes classique et romantique. On lui doit aussi une remarque précieuse quant aux caractéristiques de la scène évoquée par l'intermédiaire de cette figure de style, une scène qui « s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité. »²²⁰. Comme les termes « relief » et « couleurs de la réalité » le laissent entendre, l'hypotypose aurait sur la simple peinture l'avantage d'une sorte de réalisme tridimensionnel, d'une scénicité parfaitement semblable, pourrait-on préciser, celle qui définit le théâtre même, où elle se fait si souvent entendre. À cet apport, dont nous profiterons beaucoup dans ce qui suit, Morier ajoute une énumération des aspects prioritaires qu'une analyse doit viser dans une hypotypose : l'étendue, la situation, l'espèce déterminée par la sorte d'événement évoqué, les fonctions, les procédés. Tout en nous référant aux remarques du critique, nous concentrerons nos analyses autour de quatre critères qui nous paraissent essentiels pour l'étude des extraits choisis, à savoir l'interpellation de l'interlocuteur, la création des effets dynamiques, chromatiques et de foule à l'intérieur de chacune des hypotyposes.

L'interpellation de l'interlocuteur

Une des fonctions de l'hypotypose proposée par Morier nous amène à en considérer un aspect plus rarement discuté qui aura des conséquences sur l'adresse faite par l'émetteur à l'interlocuteur. L'hypotypose servirait à focaliser l'attention du public sur un « ensemble empreint de grandeur [...] qui doit dégager une vertu qui en fait la valeur »²²¹. Ainsi, l'« activité et [la] solidarité humaines dans le

²²⁰ « Figure de style consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité. » (p. 524).

²²¹ *Op. cit.*, p. 530.

travail, [la] cruauté et [la] fatalité des forces naturelles, [les] drames de la destinée, [le] courage et [le] sacrifice, [la] communion des êtres dans une foi quelconque »²²² sont tous des exemples d'une vertu qui pourrait faire l'objet de cette figure. Celle-ci exalte, par le spectacle de leur surgissement ou de leur destruction, des valeurs unanimement reconnues par les destinataires, des moments où se joue, par des implications plus ou moins directes, le destin de l'espèce. L'évocation d'un fait divers, fût-elle vive et dynamique, n'en constituerait pas une bonne matière, autrement dit, compte tenu de la liberté de l'art de déjouer toutes les limites qu'on lui impose. Ce n'est certes pas Racine qui s'inscrirait en faux contre cette exigence. La chute de Troie est, pour tous les protagonistes d'*Andromaque*, les uns de la génération qui y a participé, Andromaque et Pyrrhus, les autres de la génération suivante, qui ne la connaissent que par ouï dire, l'événement fondateur de leur univers, auquel tout renvoie dans cet univers, à tel point qu'ils sont tous obsédés par sa répétition sous une forme ou une autre.²²³ À tel point, et avec une telle insistance, que les spectateurs, secoués, en la personne de Céphise, de leur nonchalance livresque, finissent eux-mêmes par adhérer à cette mystique des origines, à revivre dans sa réalité immédiate la lettre du Virgile que leur restituait leur contemporain. La suivante d'Andromaque connaît l'épisode de Troie tout autant que le public, mais, comme lui, d'une connaissance abstraite, émoussée par l'oubli ou par le manque de participation directe. Le rôle de l'hypotypose de Racine est d'effacer cet éloignement, de ramener quasiment de force confidente et public à la réalité, un peu comme on tire des ivrognes de leur

²²² *Idem.*

²²³ Voir Antoine Soare, « La triple mort de Pyrrhus ou *Andromaque* entre le baroque et le classicisme », *art. cit.*, p. 148-149.

ivresse. Les impératifs de remémoration qui jalonnent l'évocation²²⁴ sont à cet égard ambivalents. Leur répétition a sans doute une valeur incantatoire, propice à la transe remémorative dans laquelle Racine veut plonger sa double assistance. Mais ils ont aussi, en vertu de la même répétition, une valeur de sommation, leur fébrilité est péremptoire, on pourrait dire que, par l'intermédiaire de Céphise, Racine saisit son public au collet. On retrouve la même démarche dans l'hypotypose de *Bérénice*, qui commence par deux interrogations véhémentement pressantes :

De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ? (v. 301-302)

Contrairement au public, assis pour ainsi dire en troisième rangée, Phénice a certes assisté à la cérémonie qu'évoque sa maîtresse, mais elle ne l'a pas regardée avec les yeux amoureux de celle-ci. Le but que Bérénice recherche n'est pas la simple remémoration, mais l'intensification éperdue du souvenir dans l'optique amoureuse. Elle finira par avouer elle-même son véritable dessein à la fin du passage, où, arrivée au comble de son emportement évocateur, elle somme son interlocutrice d'en confirmer le bien fondé, en relançant l'hypotypose sur son propre compte :

Parle. Peut-on le voir sans penser comme moi (v. 31)

²²⁴ La répétition incantatoire du verbe « songe » introduit et appelle l'image de la nuit fatale : « Songe, songe, Céphise, à cette Nuit cruelle / Qui fut pour tout un Peuple une Nuit éternelle. / (...) Songe aux cris des Vainqueurs, songe aux cris des Mourants » (v. 1001-1007). D'autres termes comme « figure-toi », « peins-toi » et « vue » font appel, par l'intermédiaire de la confidente, à la faculté du public d'imaginer ce qui lui est décrit. La répétition des impératifs sollicite l'auditeur et le somme de s'ouvrir à la visualisation et d'accompagner la locutrice dans sa transe remémorative.

La chute soudaine du discours à ce point confirme rétrospectivement, comme un réveil, la portée hypnotique des vers qui l'avaient précédée :

Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant ? (v. 317)

Comme si Racine s'excusait devant son public de s'être laissé aller à la surcharge rhétorique.

Évidemment, chez Hugo, le genre de l'extrait que nous avons choisi exclut de tels effets de dramatisation, dont on n'a plus, à vrai dire, besoin lorsqu'on dispose de ressources rhétoriques infiniment plus variées.

Les effets dynamiques

Henri Morier rappelle que l'objet d'une hypotypose se limite « à un épisode particulier, qui fait tableau »²²⁵. Ce qui ne veut pas dire que cette figure de style exclut le dynamisme, bien au contraire, la plupart du temps, elle évoque des événements en train de se dérouler, elle propose une scène en mouvement, plus semblable au cinéma qu'à la peinture même. En fait, nous pourrions distinguer deux types d'hypotyposes en fonction de leur visée spatio-temporelle : un premier qui se présente sous la forme d'un instantané, tel l'exemple de Fontanier cité en début de chapitre, ou tel qu'on le rencontre pour des raisons thématiques dans *Bérénice* ; un second, évocateur d'un événement qui se déroule devant les yeux du public, dont l'action connaît une certaine temporalité à la manière d'un court épisode ou d'une courte séquence cinématographique. Contrairement à la digression, « qui s'éloigne de l'action générale et la fait oublier »²²⁶, l'hypotypose sert à renforcer la réalité dramatique et psychologique qui préside à l'intrigue. Pour

²²⁵ Henri Morier, *op. cit.*, p. 524-525.

²²⁶ *Idem.*

Andromaque en particulier, qui l'évoque, comme pour les autres protagonistes en général, l'incendie de Troie est un événement originaire, fondamental, comme le *fiat lux* de la Bible, et qui marque à jamais, par une rencontre première, ses rapports avec Pyrrhus, autour desquels tourne toute la pièce. Une seule image brutale et percutante se dégage de l'ensemble, celle d'un Pyrrhus régnant sur le massacre de Troie :

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. (v. 1003-1006)

De part et d'autre de ce passage, le reste de l'hypotypose fait arrière-plan. Le tout forme, si l'on veut, une narration, mais bien distincte de l'autre narration qu'est l'intrigue, où elle s'insère à titre de parenthèse. Elle se situe dans un présent atemporel, comme un pur surgissement, sans préparation, ni milieu ou dénouement. En d'autres mots, si une narration peut être ponctuée d'hypotyposes, ce que celles-ci narrent elles-mêmes ne peut pas dépasser un certain cadre, qui seul fait sa singularité et sa force d'impact. Les distinguos de Marc Vannier sont éclairants à cet égard :

Il [le tableau] diffère aussi de la narration en ce sens qu'il ne comporte pas toujours une action ; de plus, s'il en comporte une, cette action n'a ni commencement, ni milieu, ni fin ; nous la voyons à un moment donné, mais à un seul moment, sinon ce serait un récit. Or le récit est au tableau littéraire ce que des vues cinématographiques sont au vrai tableau.²²⁷

Pour faire un rapprochement avec l'art cinématographique, imaginons une caméra centrée sur Pyrrhus qui apparaît, « les yeux étincelants », se détachant du

²²⁷ *Idem.*

fond sombre de la nuit, au milieu du massacre et des flammes, et qui s'avance, semant la mort à chaque pas, vers une Andromaque d'abord située derrière cette caméra, mais qui bascule elle-même à la toute fin dans le paysage évoqué, poussant ainsi à l'extrême l'effet d'indentification :

Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue. (v. 1009)

Tout le dynamisme du passage tient dans cette avancée inexorable vers une victime suprême. Il est soutenu par les mouvements suggérés à l'arrière-plan, eux-mêmes mobiles, spasmodiques, le vacillement des flammes, l'agonie des victimes. Les remarques de Morier sur la fixation d'« une essence dynamique » propre à l'hypotypose et sur « le mouvement [qui y] acquiert une qualité et une forme constantes [de sorte qu'on] voit se reconstituer une permanence à l'intérieur du changement »²²⁸ sont illustrées pleinement. L'avancée de Pyrrhus aboutit à un coup de théâtre rhétorique qui vaut plus que mille métaphores. Au début spectatrice de sa propre évocation, l'héroïne finit par y basculer elle-même, pour devenir ainsi à la fois auteur et personnage dans le tableau qu'elle crée. L'hypotypose culmine autrement dit par un autoportrait en analepse, en différé, dirait-on de nos jours, désormais indissociable du personnage proprement dit, et intégré à ce titre à l'intrigue, c'est-à-dire aux conflits en cours, dont elle rend compte le mieux.

Le passage de Victor Hugo est lui aussi empreint d'un dynamisme à la hauteur de son sujet, et dont le déroulement est ponctué de coups de théâtre : l'intervention de Blücher, là où l'empereur attendait Grouchy, le dernier recours à

²²⁸ *Op. cit.*, p. 530.

la garde, envoyée à un massacre certain, le déchaînement de la « [d]éroute, géante à la face effarée ». On le voit à cette dernière tournure : une personnification, qui ne saurait exister sans métaphore, est elle-même qualifiée par une autre métaphore. En fait, tout le dynamisme hugolien, que nous n'avons qu'effleuré, doit sa force à des métaphores comme celles que nous mentionnons ici : « La mêlée en hurlant grandit comme une flamme » (v. 86), des « régiments » s'écroulent « comme des pans de murs » et se font faucher « comme des épis murs », « la grande armée » s'évanouit « comme s'envole au vent une paille enflammée ».

Pour revenir à Racine, le passage de Bérénice se présente, thématiquement parlant, comme une hypotypose aux antipodes de celle d'Andromaque, à telle enseigne qu'on peut se demander si l'auteur de *Bérénice* n'était pas lui-même conscient du couple antithétique auquel il aboutissait²²⁹. Au tableau spasmodique de la boucherie s'oppose une scène d'extase universelle, par définition figée au-dessus du temps et de ses agitations. Et là où Pyrrhus terrifiait dans son déchaînement sanguinaire, Titus sidère ses sujets, venus l'adorer du monde entier. La question du dynamisme ne se pose plus dans ce passage, dont c'est plutôt l'immobilité hiérophanique qu'il faut retenir. L'agglomération savante des éléments choisis pour figurer dans le tableau, leur déploiement progressif en fait tout le mouvement.

²²⁹ Dans son édition critique, Forestier remarquait aussi une opposition du point de vue thématique entre les deux hypotyposes en question : « Cette nuit splendide est celle de l'apothéose de l'empereur Vespasien ; elle est « enflammée » parce que le corps de Vespasien a, en effet, été placé sur un bûcher allumé par un flambeau tenu par Titus. À partir des indications des historiens latins sur la cérémonie de l'apothéose (notamment Hérodien, *Histoire des empereurs romains* [de Marc-Aurèle à Gordien III], IV, 11), Racine a élaboré une hypotypose, qu'on pourra comparer et opposer à celle qui évoquait la nuit funeste de la fin de Troie » (*Op. cit.*, p. 1473)

Les effets chromatiques

À la suite de ses nombreux précurseurs, Morier reprend le *ut pictura poesis* indissolublement associé à l'hypotypose, mais l'enrichit et le nuance avec des précisions parfaitement applicables à notre passage. Cette figure de style, écrit-il, a « partie liée avec la peinture et [à] cherche[r] à rivaliser avec elle sur plusieurs points : [...] elle recherche le pittoresque, le détail accrocheur [...] elle insiste sur des objets destinés à frapper, à épouvanter, à émouvoir »²³⁰. Nous ajoutons qu'en raison de son caractère pictural, l'aspect chromatique y est primordial. L'évocation par l'héroïne racinienne du sac de Troie s'organise effectivement comme un tableau en mouvement dans lequel la lumière et la couleur jouent un rôle magistral. Force est de commencer l'étude chromatique de ce passage avec la syllepse qu'en forme l'introduction et que nous n'avons pas considérée à part dans le chapitre précédent. Racine dresse en premier, comme à rebours, grâce à l'évocation du moment final du massacre achevé, l'arrière-plan de la double noirceur dû à la superposition sylleptique de deux nuits, la nuit circadienne et la nuit de la mort :

Songe, songe, Céphise, à cette Nuit cruelle,
Qui fut pour tout un Peuple une Nuit éternelle. (v. 1001-1002)

Cette syllepse place d'emblée la scène évoquée dans un abyme sans fond de noirceur duquel font irruption soudainement les « yeux étincelants » de Pyrrhus. La lumière que le héros introduit dans le paysage est de la même espèce infernale que celle des flammes incendiaires qui l'entourent :

Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants,
Entrant à la lueur de nos Palais brûlants ; (v. 1003-1004)

²³⁰ *Op. cit.*, p. 530.

Remarquons, par ailleurs, dans ce distique, le jeu de lumières d'intensités différentes dont la source est la même. Le puissant feu de l'incendie évoqué par les « palais brûlants » projette un éclairage plutôt timide, une « lueur », qui se reflète à son tour et fait briller les yeux de Pyrrhus en proie à une fureur meurtrière. Racine met l'accent sur cette apparition de Pyrrhus qui est l'essentiel du tableau évoqué et confirme son importance dans trois vers suivant la fin de l'hypotypose marqués par la répétition du présentatif « voilà » :

Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue,
Voilà par quels exploits il sut se couronner,
Enfin voilà l'Époux que tu me veux donner. (v. 1010-1012)

Après la lumière et ses nuances jaune-orangé, Racine introduit dans son tableau un autre élément essentiel à la constitution d'une scène de massacre : le sang des victimes dont le porteur est à nouveau Pyrrhus :

Sur tous mes Frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage. (v. 1005-1006)

Tableau, l'hypotypose ne s'interdit pas les effets sonores, qui fonctionnent comme des compléments auditifs de la couleur. Sur ce fond de « carnage », mot d'une expressivité qui rend remarquablement bien compte de la cruauté de la scène, Racine fait entendre des cris violents, eux aussi redoublés comme l'avait été la noirceur nocturne :

Songe aux cris des Vainqueurs, songe aux cris des Mourants
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants. (v. 1007)

L'impératif du début est repris dans le premier vers du distique comme si l'hypotypose recommençait sur le plan auditif. Deux sortes de cris superposés font ressortir par leur contraste la bestialité de la scène : il y a ceux qui infligent cruellement la souffrance et ceux qui la subissent. Le vers suivant arrive comme

une synthèse chromatique et auditive du tableau : la lumière revient par un rappel des flammes qui métamorphosent les « cris des Mourants » ensanglantés en les étouffant.

Dans aucun vers de cette hypotypose d'*Andromaque*, Racine n'emploie la métaphore. La valeur poétique du passage réside dans l'image créée à l'aide des procédés que nous avons présentés, soit le vocabulaire concret et suggestif, chargé de puissance affective et organisé de manière à faire dérouler dans l'esprit du lecteur / spectateur la séquence visuelle. Trois teintes sont ainsi convoquées par l'entremise de certains objets et réalités : le noir profond de la nuit, le rouge foncé du sang et le jaune-orange des flammes et de leur projection. Naturellement, des jeux d'ombres accompagnent la danse des flammes créant ainsi un minimum de nuance dans le tableau racinien. Les seules sources de lumière émanent de l'incendie et ne semblent servir que pour éclairer le criminel et ses actes. Dans sa composition, Racine procède graduellement et en choisit soigneusement les éléments qu'il dispose en débutant par le personnage central en action, Pyrrhus, pour ouvrir ensuite le champ visuel sur la foule des combattants et des victimes et arriver, enfin, par un retournement de caméra, au personnage qui subit la vue de toutes ces « horreurs », Andromaque. Aucune surcharge dans ce tableau épuré où les seuls objets présents sont ceux nécessaires à sa création.

Au sujet des effets du vocabulaire concret, mentionnons l'étude de C. Chaguinian qui pose la question des « caractéristiques verbales » qui « créent l'hypotypose »²³¹ et, par le fait même, l'effet visuel de cette figure de rhétorique

²³¹ Christophe Chaguinian, « Ut pictura poesis : le cas de La Chanson de Roland », *Neophilologus*, vol. 95, n° 1, 2010, p. 30.

dans un article traitant des hypotyposes à l'œuvre dans la *Chanson de Roland*. Son analyse l'amène au constat suivant :

si la richesse des détails contribue fortement à déclencher l'activité d'imagerie, elle ne lui est pas absolument nécessaire. Ce qui importe avant tout est l'aspect concret du lexique²³²

L'auteur, qui a étudié l'hypotypose à la lumière de travaux en psychologie cognitive, part du constat que « le produit de notre interaction avec le monde est conservé sous forme de représentations »²³³ pour expliquer le fait que

les concepts ayant des référents concrets sont d'origine perceptive et possèdent, comme le dieu Janus, un envers visuel, ce qui ne semble pas être le cas pour les termes abstraits²³⁴

Pour cette raison, les écrits riches en détails concrets ont un plus grand potentiel visuel. Le critique précise également qu'afin d'obtenir un effet de visualisation maximal, l'on doit joindre au lexique concret des procédés de narration neutre et la parataxe²³⁵.

Ses observations s'appliquent à nos extraits. Le caractère concret du vocabulaire est particulièrement remarquable chez Racine, qui emploie des référents directs nommant les éléments qui composent le tableau : « Nuit », « Peuple », « Palais brûlants », « Frères morts », « sang », « carnage », « cris des

²³² *Ibid.*, p. 34.

²³³ *Ibid.*, p. 30.

²³⁴ *Ibid.*, p. 33.

²³⁵ « Juxtaposition de deux propositions entre lesquelles le lien de dépendance n'est qu'implicite, la courbe mélodique commune dispensant de l'usage d'un outil de coordination ou de subordination. » (CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/parataxe>). Dans notre cas, il s'agit parfois d'une simple énumération qui rejette les mots de liaison et met l'accent sur l'essentiel de l'image.

Vainqueurs », « cris des Mourants », « flamme », « fer », « horreurs », « Andromaque » et « Pyrrhus ». Tous les éléments invoqués, sauf les noms propres, portent une charge émotive forte et la plupart renvoient à des réalités précises du paysage de guerre. Pour que l'effet de visualisation soit total, le poète procède à une sériation de tous ces éléments, laissant ainsi la place à chacun d'entre eux d'apparaître dans l'imaginaire du lecteur / spectateur. La dimension réaliste de l'épisode de Troie est accentuée par l'ajout d'images auditives enchaînées dans une construction parataxique :

Songe aux cris des Vainqueurs, songe aux cris des Mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants. (v. 1007-1008)

Racine ne le dit pas lui-même, puisqu'il s'interdit les métaphores hors norme, mais le spectateur peut certainement comprendre à quel point ces « cris » sont l'équivalent auditif des « flammes » tantôt nommées. La juxtaposition des groupes syntaxiques élimine tout terme superflu permettant ainsi au lecteur / spectateur de se concentrer sur l'essentiel de l'évocation.

Comme chez Racine, de longues énumérations de termes concrets contribuent à l'effet de visualisation dans le poème d'Hugo :

Et, lanciers, grenadiers aux guêtres de coutil, (...)
Cuirassiers, canonnières qui traînaient des tonnerres (v. 104-106)

Mais l'imagerie du concret glisse toujours vers la métaphore chez Hugo, comme dans ces derniers vers où, pour évoquer le bruit assourdissant des canons, le poète le compare avec un tonnerre. Quelques vers plus loin, Hugo décrit l'attitude des soldats inébranlables devant la mort dans une juxtaposition de mots et groupes de mots qui nous permettent d'imaginer leur marche :

Ils allaient, l'arme au bras, front haut, graves, stoïques.

Pas un ne recula. (v. 121-122)

Des énumérations comme celles-ci font ressortir l'essentiel du tableau évoqué et rejettent l'excès de tissus lexical inutile à l'imagerie.

L'hypotypose de Bérénice suit le protocole pictural établi dans *Andromaque*. C'est un autre « ténébroso » racinien²³⁶, pour employer le terme à juste titre célèbre de Barthes, où, sur un arrière-plan nocturne, cette fois empreint de « splendeur », s'enlève le rougeoiement d'un incendie cette fois festif :

Ces Flambeaux, ce Bûcher, cette nuit enflammée,
Ces Aigles, ces Faisceaux, ce Peuple, cette Armée,
Cette foule de Rois, ces Consuls, ce Sénat (v. 303 - 305)

Le sang manque, et pour cause, pour compléter ce chromatisme flamboyant, la « pourpre » et « l'or » vont le remplacer. On ne saurait mieux saisir, qu'à la faveur de cette compensation, à quel point la poétique racinienne est déterminée à ne pas nommer les couleurs elles-mêmes, mais seulement les substances qui les portent. Comme dans *Andromaque*, Racine emploie une palette de couleurs réduite pour

²³⁶ Dans *Sur Racine* (Paris, Seuil, 1963, p. 32-33), Barthes développe ce concept utile à nos analyses puisqu'il nous permet de rendre compte des interactions entre l'ombre et la lumière particulièrement présentes dans les hypotyposes du poète : « il s'agit ici d'une véritable inversion de la métaphore courante : dans le fantasme racinien, ce n'est pas la lumière qui est noyée d'ombre ; l'ombre n'envahit pas. C'est le contraire : l'ombre se transperce de lumière, l'ombre se corrompt, résiste et s'abandonne. C'est ce pur suspens, c'est l'atome fragile de durée où le soleil fait voir la nuit sans encore la détruire, qui constitue ce que l'on pourrait appeler le ténébroso racinien. Le clair-obscur est la matière sélective du déchiffrement, et c'est bien ce qu'est le ténébroso racinien : à la fois tableau et théâtre, tableau vivant, si l'on veut, c'est-à-dire mouvement figé, offert à une lecture infiniment répétée. Les grands tableaux raciniens présentent toujours ce grand combat mythique (et théâtral) de l'ombre et de la lumière : d'un côté, la nuit, les ombres, les cendres, les larmes, le sommeil, le silence, la douceur timide, la présence continue ; de l'autre, tous les objets de la stridence : les armes, les aigles, les faisceaux, les flambeaux, les étendards, les cris, les vêtements éclatants, le lin, la pourpre, l'or, l'acier, le bûcher, les flammes, le sang. »

rendre à l'hypotypose son caractère pictural : l'or et le rouge flamboyant qui contrastent avec la noirceur profonde. Plusieurs mots suggèrent une luminosité dorée : « Flambeaux », « Faisceaux », « éclat », « or » ; le rouge flamboyant des habits impériaux est désigné par la « Pourpre ». Contrairement à la lumière terrible d'*Andromaque*, émanation des yeux de Pyrrhus et des flammes incendiaires, celle du tableau évoqué par Bérénice provient du rayonnement glorieux de Titus. L'éclat est celui d'un empereur juste qui, prêt à renoncer au trône en faveur de son mariage avec Bérénice, n'imposera pas au peuple romain sa volonté d'épouser une reine étrangère²³⁷. À son tour, Bérénice, prendra elle-même une décision éclairée et renoncera en fin de compte à ce mariage qui aurait privé Titus du titre et de la fonction d'empereur romain. Cette admiration sans bornes et cet amour qui s'élève au-dessus de la passion émane déjà de l'évocation de cette nuit mémorable.

Semblables aux hypotyposes de Racine, celles de V. Hugo se démarquent par la réactualisation d'un événement du passé délimité dans le temps :

Le soir tombait ; la lutte était ardente et noire (v.81)

Encore une fois, on commence par l'arrière-plan, mais d'une manière si différente. Le « soir », moment de toutes les nuances, que le langage de la dramaturgie classique n'utilise pratiquement jamais, et dont les deux épithètes qui qualifient « la lutte » disent leur clair-obscur par un oxymore qui ne peut se passer de médiation métaphorique. Là où Racine s'en tient délibérément à un chromatisme primaire, dont c'est son défi d'utiliser au maximum les ressources en elles-mêmes

²³⁷ Paulin dévoile à Titus le sentiment des Romains au sujet de son mariage avec Bérénice : « Ella a mille vertus. Mais, Seigneur, elle est Reine. / Rome par une Loi, qui ne se peut changer, / N'admet avec son sang aucun sang étranger » (v. 376-378).

avares, Hugo semble accomplir d'entrée de jeu, et de quelques décennies avant la lettre, le vœu de Verlaine :

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !²³⁸

À l'éclairage indécis correspond, dans l'ordre du drame qui commence à se dérouler, l'inachèvement du combat :

Il avait l'offensive et presque la victoire ; (v. 82)

Comparativement au chromatisme de Racine, le spectre des nuances dans *l'Expiation*, ainsi que la manière de les évoquer est aussi beaucoup plus varié.²³⁹ Victor Hugo produit son propre « ténébreux », mais sur l'arrière-plan nuancé du « soir qui tombe », dont il a été question plus haut. Le rouge incendiaire, infernal, surgit de tous les côtés sur cet arrière-plan, mais ce n'est qu'à la faveur des métaphores que le matérialisent :

La mêlée en hurlant grandit comme une flamme. (v. 90)

Le champ de bataille inondé du sang et des « cris des mourants qu'on égorge » se présente chez Hugo comme « un gouffre flamboyant, rouge comme une forge ». En contre-point, la noirceur provient métaphoriquement du danger et de la rudesse de l'affrontement projetée sur le paysage : « Le centre du combat » paraît comme un « point obscur », « l'horizon, sombre comme la mer » et le « gouffre » lui-même, quoiqu'ici « flamboyant » et « rouge », soit, par définition, un abyme

²³⁸ Paul Verlaine, « Art poétique », dans *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, Paris, Garnier, 1995, p. 261.

²³⁹ Henri Morier remarque la même chose chez un autre poète romantique, Arthur Rimbaud : « Le jeu des couleurs concerne toute la palette. » (*Op. cit.*, p. 534).

d'obscurité. La métaphore du gouffre revient à plusieurs reprises et renforce l'image du champ de bataille comme une terre damnée qui engloutit un à un les soldats.

Les autres éléments du tableau, tels les uniformes et les drapeaux, apparaissent comme des tâches diffuses de couleurs :

Gouffre où les régiments comme des pans de murs
Tombaient, où se couchaient comme des épis mûrs
Les hauts tambours-majors aux panaches énormes (v. 95 à 97)

D'autres teintes sombres, principalement de noir, gris et bleu parsèment le paysage hugolien, évoquées à nouveau par la panoplie d'uniformes et les armes des soldats :

Cuirassiers, canonniers qui traînaient des tonnerres,
Portant le noir colback ou le casque poli (v. 106 et 107)
(...)
Sous les sombres canons crachant des jets de soufre,
Voyait, l'un après l'autre, en cet horrible gouffre,
Fondre ces régiments de granit et d'acier (v. 117 à 119)

Nous sommes loin chez Hugo des tableaux épurés et ordonnés de Racine. L'hypotypose hugolienne respecte le critère pictural et n'échappe pas à la règle du dynamisme, et de la vivacité, mais les nombreux détails qui s'y trouvent et leur évocation métaphorique produisent par moments un effet de chaos.

Les effets de foule

Morier distingue les hypotyposes en fonction de leur espèce, c'est-à-dire de leur thème. Elles peuvent évoquer : « une activité civile collective » ; « un évènement guerrier » comme le « tumulte de la bataille » ou la « conquête d'une ville », « une catastrophe naturelle », des « fêtes » ou des « cérémonies

publiques » ou encore des « fléaux »²⁴⁰. Il s'agit donc toujours de moments marquants de l'histoire d'un peuple, et aussi, éventuellement, de la biographie du locuteur. Les trois passages que nous analysons confirment amplement cette nécessité d'une dimension collective aussi vaste que le permet le sujet. Quelle belle occasion, pour un romantique, de se livrer à des métaphores à grand déploiement, pour mieux représenter les foules engagées dans l'action. On le voit au passage de Victor Hugo qui nous sert de contre-échantillon. Dès le début, la masse des soldats qui s'affrontent est une « effroyable et vivante broussaille » et, lorsqu'elle augmente, elle « grandit » métaphoriquement « comme une flamme ». Ne serait-ce que pour évoquer la garde, « espoir suprême et suprême pensée », Hugo introduit des métaphores dans l'énumération des soldats qui la composent : les « lanciers, grenadiers aux guêtres de coutil » sont des

Dragons que Rome eût pris pour des légionnaires (v. 105)

Et les « cuirassiers » et « canonniers » traînent « des tonnerres » comme s'ils étaient investis d'un pouvoir divin.

Rien de tel chez Racine. L'auteur d'*Andromaque* commence par une nomination directe, modifiée par un superlatif absolu : « tout un peuple », et continue avec trois pluriels : celui de la ville princière, « nos palais », des « frères morts » et des « mourants ». À cette dernière occurrence s'ajoute le pluriel inattendu des « vainqueurs » qui dédoublent spectaculairement la masse humaine, un instant confondue dans l'homogénéité magmatique des « cris » :

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 525.

Songe aux cris des Vainqueurs, songe aux cris des Mourants
(v. 1007)

et ensuite séparée en une minorité qu'on n'entend plus, celle des vainqueurs dont les cris restent indéterminés, et la majorité des « mourants » aux cris deux fois déterminés par les deux hémistiches du vers suivant :

Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants. (v. 1008),

en rupture brutale avec la symétrie que promettaient les deux hémistiches précédents.

Racine se contente, autrement dit, de procédés d'une extrême finesse, à peine saisissables autrement que par leur effet subi inconsciemment, et dont l'emprise est si grande qu'elle les rend particulièrement résistants à l'analyse. On dirait le langage le plus ordinaire qui soit, avec cette illusion de naturel qui laisse croire qu'on ne pourrait dire les choses autrement, alors qu'il s'agit d'un comble d'art que nous, modernes habitués à des doses fortes d'expressivité, nous avons du mal à saisir du premier coup. Un petit exemple en marge de notre propos principal : les deux formes que prend l'hécatombe, l'étouffement et l'expiration, sont en rapport de complémentarité oxymorique. La masse des vainqueurs et la masse encore plus grande des victimes forment un des aspects principaux du vaste arrière-plan sur lequel se détache le singulier de leur représentants respectifs, réunis dans un seul distique, comme pour mieux faire ressortir leur face-à-face tragique :

Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue (v. 1009-1010)

Ajoutons enfin que ces pluriels de la collectivité, si délicatement orchestrés, comme en contraste avec le déchaînement de brutalité qu'ils évoquent, culminent par un pluriel moral : « ces horreurs ».

Dans *Bérénice*, l'effet de foule est réalisé par d'autres moyens, tout aussi subtils, et sans nul recours, cette fois non plus, à des métaphores comme celles rencontrées chez Victor Hugo. Racine commence par répandre sur sa toile une série abondante d'objets et d'êtres, tous assortis d'un déictique qui invite presque le destinataire à les toucher et dont la simple énumération la sature. Des objets d'abord, cinq en tout, étalés sur trois hémistiches, des êtres ensuite, disposés dans une gradation qu'il importe de saisir : deux noms collectifs pour commencer, qui assurent un arrière-plan de masse humaine indistincte : « Peuple » et « Armée ». Ensuite, tout à coup, le sommet de l'énumération est atteint grâce à un oxymore dont il faut souligner la puissance dans la perspective du public monarchiste de l'époque : « foule de rois ». Le roi est normalement un être par définition unique, incarnation d'un pouvoir absolu. Le confondre lui-même dans une « foule » d'homologues amplifie vertigineusement la figuration tout en la haussant à un niveau supérieur d'humanité, qui sert de faire valoir au niveau suprême, celle de l'Empereur, seul à jouir du privilège du singulier. On redescend ensuite la courbe, sans quitter ces altitudes, par deux groupes d'élite, le plus proéminent désigné par le pluriel des individus qui le composent « ces Consuls », le deuxième, comme pour souligner la hiérarchie qui préside à l'ensemble, par un autre nom collectif comme ceux du début : « ce Sénat ». Reste à voir quel peintre aurait réussi à mieux organiser l'assistance massive en vue de sa représentation dans une toile de grandes dimensions à sujet historique.

L'exigence de la dimension collective devrait être nuancée à notre avis, à la lumière de ces constatations. Le vécu collectif n'est pleinement exprimé que par des porte-paroles individuels, l'idéal de l'hypotypose étant de joindre l'épopée à la biographie, les foules à des personnalités de la plus grande envergure. Racine et Hugo sont d'accord sur ce point. Il y a foule aussi, dans l'hypotypose de la défaite de Waterloo, opposée elle aussi à un personnage individuel, le demi-dieu qui en observe les soubresauts. Mais son ampleur n'est dite que par des métaphores dont l'énumération exhaustive serait vaine : « effroyable et vivante broussaille », « pans de murs », « épis murs », « régiments de granit et d'acier ». L'évidence s'impose de plus en plus : depuis les Romantiques, il n'y a plus d'évocation qui puisse se passer de la métaphorisation, au point de nous faire croire à nous, lecteurs modernes, qu'aucun autre choix n'est possible. L'exemple de Racine et d'autres écrivains classiques, qu'il n'y a pas lieu d'analyser ici, nous enseignent le contraire. On parle certes partout du dépouillement de la langue classique depuis maintenant des siècles, c'est une vérité théorique archiconnue, mais rares sont ceux qui réalisent ce que cela veut dire, comme rares sont ceux qui ont le vertige en pensant que la terre tourne sur elle-même et autour du soleil. Nous espérons que nos analyses contribueront un tant soit peu à la saisie concrète, à ras de texte, d'évidences trop souvent reléguées dans la routine des abstractions convenues.

L'hypotypose romantique : libérée ou dénaturée ?

En résumé, l'interpellation insistante de l'interlocuteur dans le contexte théâtral, un lexique avec des référents concrets disposé de manière à créer un dynamisme ou, du moins, une impression de mouvement, la présence d'objets porteurs d'une forte charge chromatique et l'évocation d'une collectivité sont tous

des procédés qui contribuent à la réalisation de l'hypotypose. Toutefois, malgré ces caractéristiques communes aux textes classiques et romantiques que nous avons étudiés jusqu'à présent, dès la première lecture, ces extraits présentent une différence stylistique majeure à nos yeux : la présence de métaphores, comparaisons, personnifications et allégories chez Hugo, l'absence de ces mêmes figures chez Racine.

Cette différence nous a conduit au constat que l'hypotypose traditionnelle pratiquée par les classiques a été, en quelque sorte, dénaturée par les romantiques. Morier nous offre de son côté un point de vue original sur cette question qu'il qualifie de « conflit entre l'hypotypose et la pudeur classique » :

Parler ici d'incompatibilité serait excessif. Mais il est certain que les romantiques et les réalistes sont plus à l'aise dans l'hypotypose. La caverne de Han d'Islande en est un témoignage. L'auteur ne nous épargne ni la pierre brunie « tant elle avait bu profondément le sang des victimes humaines », ni les crânes aux « longues rangées de dents blanches dépouillées jusqu'à leurs racines » [...] Que peut dire un Racine dans une situation équivalente ? Les termes bas et réalistes lui sont interdits ; le genre tragique, élevé, les répudie ; le terme « chien » lui est refusé. Aussi use-t-il d'une épithète correctrice et parle-t-il de chiens « dévorants », ce qui élève les chiens à la dignité de bêtes féroces. C'est la forme ou la grandeur qui arrachent le terme à sa bassesse naturelle. Et quand Victor Hugo s'écrie : ... « J'ôtai du cou du chien stupéfait son collier / D'épithètes... » ... il réclame en somme le droit de pratiquer librement l'hypotypose.²⁴¹

Certes, les moyens par lesquels Hugo arrive à créer l'hypotypose diffèrent de ceux de Racine, mais comment affirmer que « les romantiques et les réalistes sont plus à l'aise dans l'hypotypose » alors que chaque tragédie du poète classique

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 532.

en contient au moins une ? En outre, les poètes classiques, héritiers et fidèles connaisseurs de la rhétorique antique n'ont jamais condamné l'usage de cette figure comme ils ont procédé avec la métaphore. La distinction majeure qui marque une fois de plus le clivage entre les deux poétiques reste à notre avis celle d'un dépouillement métaphorique de la langue classique.

Morier conclut sa réflexion sur l'hypotypose romantique en la qualifiant d'hypotypose visionnaire puisque :

La vision du prophète, celle du poète ou de l'illuminé est la projection d'une image intérieure idéale. Présentée comme une scène réelle, elle a des caractères visuels, spatiaux, colorés. Mais elle y ajoute des traits de force, de grandeur et de simplification ; des contrastes de valeurs, des oppositions accusées qui confinent à l'hyperbole et à l'artifice, et qui, par leur aspect stylisé, invitent à l'interprétation symbolique.²⁴²

Un niveau de sens symbolique serait ainsi à atteindre lors de l'interprétation d'une hypotypose romantique. Morier explique cette détermination symbolique par la présence de l'hyperbole et de l'artifice qui offrent au texte un « aspect stylisé ». La remarque du critique nous renvoie une fois de plus à celle de Le Bozec qui écrivait au sujet de l'hypotypose classique : « [...] nous poserons qu'un des critères définitoires de l'hypotypose au service de la clarté [...] est la disparition de tropes (principalement métaphore et hyperbole) [...] »²⁴³. Les commentaires des deux auteurs confrontés font ainsi ressortir cette différence stylistique que nous avons également remarquée et qui consiste en la présence ou l'absence, selon

²⁴² *Ibid.*, p. 533.

²⁴³ *Op. cit.*, p. 7.

le point de vue que l'on adopte, d'autres figures de rhétorique dans le tissu même de l'hypotypose.

Conclusion

Notre étude sur la poétique racinienne visait à caractériser et à illustrer un des traits de l'esthétique classique du point de vue de l'usage des figures de rhétorique. Notre point de départ a été le constat, aujourd'hui mis en lumière par la critique²⁴⁴, d'une « démétaphorisation » de la langue française à l'âge classique. Nous avons ensuite dirigé notre enquête vers l'analyse des procédés qui ont servi à ce que nous jugeons comme une *compensation*, plus ou moins délibérée, au manque de métaphores originales dans le théâtre de Racine. Comme il nous était impossible de prouver une absence, il revient bien entendu au lecteur de faire état de cette pénurie de métaphores, en se livrant à la lecture du corpus classique. Néanmoins, afin de lui faciliter la tâche et pour mieux mettre en évidence notre constat, nous nous sommes efforcés, plus particulièrement dans notre dernier chapitre, à illustrer ce phénomène par l'entremise d'analyses comparatives entre des hypotyposes tirées de l'œuvre de Racine et de celle de Victor Hugo.

Considérée comme le souffle vital de la poésie par nous, lecteurs post-romantiques, la métaphore a fait l'objet, pendant environ deux siècles et demi²⁴⁵, plus que nulle autre figure de rhétorique à notre connaissance, de

²⁴⁴ Voir Gilles Siouffi, « Le mauvais goût des métaphores au XVII^e siècle », *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècle)*, eds Carine Barbaferi et Jean-Christophe Abramovici, Louvain, Peeters, 2013, p. 25-45.

²⁴⁵ Pour retracer l'historique du débat sur la métaphore, Gilles Siouffi remonte plus loin que nous l'avons fait dans la présente recherche : « Pour qui veut dessiner un parcours historique des discours tenus en France sur la métaphore, une évidence apparaît bientôt : plus que la périodisation traditionnelle dessinée autour de la " langue classique ", entre disons, 1660 et 1720, c'est en réalité un plus vaste ensemble qui s'impose, que l'on pourrait faire aller du *Quintil Horation* de Bathélémy Aneau (1550) aux premières années du XIX^e siècle, moment où les ouvrages pédagogiques fixent les synthèses déjà proposées par Dumarsais et ses successeurs à partir de jugements épars et des exemples proposés au XVII^e siècle. »

nombreux débats qui ont fini par constituer ce que Gilles Siouffi appelle « une véritable "théorie" de la métaphore »²⁴⁶. Notre mise au point historique de ce débat à l'âge classique a bien montré comment les critiques et les auteurs du XVI^e et du XVII^e siècle tels que Malherbe, Du Perron, Pierre Nicole, Dominique Bouhours, René Rapin, ont pu influencer ce virage poétique. Nous avons vu que, selon ces théoriciens, la métaphore est susceptible de corrompre et de voiler la réalité²⁴⁷, elle peut être vicieuse et sale²⁴⁸, elle est trop belle pour être bonne lorsqu'elle est trop recherchée²⁴⁹ ou encore, elle témoigne d'une « faiblesse de la nature qui se rebute de la vérité simple et nue »²⁵⁰.

Toutes ces remarques et bien d'autres illustrent une volonté de condamner ou de réglementer l'usage de cette figure de style, mais nous pouvons aussi nous demander si, au-delà de cette quête d'idéal rhétorique, ne se cache pas également un profond désir d'assainissement, voire de purification, et de sévère contrôle d'une langue, et, par le fait même, de l'imaginaire d'une nation. Dans un récent recueil d'articles qui se propose d'aborder le classicisme par son côté négatif, par ses interdictions et les vices décriés, Carine Barbafieri et Jean-Yves Vialleton notent :

La notion de faute à l'âge classique est donc ambivalente : elle traduit aussi bien une obsession de perfection qu'une fascination pour ce qui outrepassé les limites. En cela, elle constitue la « voie royale », au sens où Freud employait cette expression, pour mettre en lumière l'imaginaire latent qui

²⁴⁶ Gilles Siouffi, *art. cit.*, p. 32-33.

²⁴⁷ Selon Rousset qui rapporte les jugements de René Rapin (*L'intérieur et l'extérieur*, éd. cit., p. 68).

²⁴⁸ Du Perron cité par Rousset (*op. cit.*, p. 59).

²⁴⁹ Dominique Bouhours, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, éd. cit., p. 291.

²⁵⁰ Pierre Nicole cité par Rousset (*Op. cit.*, p. 68)

sous-tend, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, la parole, la langue et la littérature françaises.²⁵¹

Notre étude de la métaphore à l'âge classique et notamment dans l'œuvre de Racine constitue une tentative de compréhension et de dévoilement d'une parcelle de l'imaginaire français et de ses mécanismes au Grand siècle du point de vue de ses lieux communs et de ses limites rhétoriques exprimés par la critique et matérialisés dans les œuvres littéraires.

Précisons également que la volonté de démétaphorisation de la langue s'enracine dans les origines les plus lointaines du classicisme français. Fortement influencés par leurs modèles antiques, les classiques reprennent et adaptent leurs idéaux : « le "langage pur" pour utiliser l'expression de Vaugelas (*latinitas*), la transparence ou clarté (*perspicuitas*), l'éclat (*ornatus*) et la convenance (*aptum*). »²⁵² Si les sources de rhétorique antiques constituent un modèle pour les intellectuels français à partir de la Renaissance, le classicisme français, phénomène unique dans l'Europe du XVII^e siècle, est une période d'effervescence intellectuelle et artistique menée par une forte volonté de se démarquer, mais également de fixer une langue et une culture :

L'âge classique est un des moments où la culture française s'interroge sur son identité propre, en contraste avec l'Espagne et l'Italie, comme elle le fera plus tard en contraste avec l'Allemagne.²⁵³

²⁵¹ Carine Barbaferi et Jean-Yves Vialleton, « Introduction », dans Carine Barbaferi et Jean-Yves Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques : XVI^e et XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 19-20.

²⁵² *Ibid.*, p. 10.

²⁵³ *Ibid.*, p. 17.

Toutefois, notre propos sur la métaphore classique doit être nuancé. Ce ne sont pas, évidemment, toutes les métaphores qui sont condamnées par les classiques, mais seulement celles qui créent des images nouvelles et originales, et qui, par le fait même, pourraient causer de la confusion, celles qui sont trop développées ou amplifiées et surtout celles qui sont construites sur la base d'un rapport de discordance ou de distance entre les éléments rapprochés et non selon une relation d'analogie ou de similitude évidente pour le public. À cet égard, nous avons trouvé la notion d'« écart », empruntée au Groupe μ , très utile. Elle permet de théoriser et d'expliquer en partie le rapport qui existe entre les deux termes d'une métaphore. Ainsi, pour les classiques, plus l'écart sémantique des termes rapprochés est grand, plus la métaphore est condamnable. En réalité, nous avons également constaté que l'écart n'est pas le seul critère selon lequel on jugeait de la qualité et de l'acceptabilité d'une métaphore à l'âge classique. Ce qui primait c'était la reprise par l'usage de l'expression métaphorique, comme nous l'avons montré avec l'exemple des catachrèses. Ces métaphores rentrées dans la langue commune à force d'usage ne posent plus problème au public et répondent à l'idéal de transitivité du texte.

Précisons que si les classiques luttent contre la confusion sémantique et l'hermétisme des textes littéraires, il ne faut pas déduire qu'ils font la promotion d'un théâtre ou d'une littérature populaire. À lire *La pratique du théâtre*, nous avons presque l'impression que l'abbé D'Aubignac récuse un certain élitisme lorsqu'il critique la prosopopée au théâtre, cette figure « ennuyeuse à tous ceux qui sont d'une médiocre intelligence »²⁵⁴. Comme toute œuvre d'art, le théâtre de Racine a un public cible dont l'auteur tient bien compte. Sans vouloir nous attarder

²⁵⁴ *Op. cit.*, p. 479.

sur le sujet de la réception de l'œuvre racinienne, citons la remarque de Jules Brody qui, après une courte analyse de la périphrase « La fille de Minos et de Pasiphaé »²⁵⁵, expose la qualité principale de ce public :

L'énonciateur du vers en question présuppose chez son récepteur une culture humaniste suffisante pour accéder au réseau de significances – l'union en clair-obscur du chthonien et du solaire – comprimées dans l'espace de ces douze syllabes.²⁵⁶

Notre constat du statut conventionnel de la métaphore classique, réduite la plupart du temps au lieu commun, nous a incité à explorer l'œuvre du poète phare de la seconde moitié du XVII^e siècle tout en nous questionnant sur la possibilité d'une expression de l'originalité dans un cadre devenu des plus restrictifs. En homme de son temps, Racine intègre les prescriptions sur la métaphore et développe sa propre poétique traversée par une originalité que nous nous permettons de nommer « classique ». Pour le deuxième volet de notre étude, nous avons privilégié la voie de l'analyse non seulement stylistique et rhétorique, mais aussi lexicale. L'observation d'une fréquence élevée d'oxymores, de syllepses et d'attelages dans *Andromaque* de Racine nous a fait réaliser que, souvent, les termes qui composent ces figures, notamment les syllepses, constituent des éléments-clés pour l'interprétation de chacune des pièces de Racine.

À son tour inspiré par l'étude de Leo Spitzer, dont nous retenons l'idée que « la langue de Racine, loin d'être "morte", est emplie d'une vie quasi souterraine,

²⁵⁵ *Phèdre*, I, 1, v. 36.

²⁵⁶ Jules Brody, « Langages de Racine. Récurrences lexicales et autonomie poétique », *Jean Racine 1699-1999. Actes du colloque Île-de-France-La Ferté-Milon, 25-30 mai 1999*, dirs Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 437.

contenue »²⁵⁷, Jules Brody écrit au sujet de la pertinence d'une étude des récurrences lexicales chez Racine :

Qui veut bien descendre vers l'intérieur de ce monolithe d'apparence aristotélienne, ne tarde pas à découvrir, à force de se faufiler librement dans le filigrane de ses profondeurs verbales, la ligne de vie des mots.²⁵⁸

L'auteur propose un exercice de lecture semblable à celui que nous avons entrepris dans le deuxième volet de notre travail. Selon Brody, l'analyse des occurrences de certains termes spécifiques à chaque œuvre de Racine dévoilerait au bout du compte « un nouveau paysage textuel pointé, croisé par les réseaux de parcours sémantiques »²⁵⁹ étroitement liés à l'intrigue et à l'univers de l'œuvre en question.

Au terme d'une pareille analyse de *Phèdre*, le critique note :

Il est satisfaisant pour l'esprit de pouvoir constater non seulement à quel point *Phèdre* est pénétrée par le vocabulaire de la lumière et de l'obscurité, mais aussi à quelle profondeur du texte sont lisibles les linéaments de l'intrigue, de ses sources mythologiques, et jusque des éléments primaires de la psychologie des caractères.²⁶⁰

²⁵⁷ Leo Spitzer, *Études de style*, éd. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1970, p. 201. Au sujet de l'étude de Spitzer, Brody fait une autre remarque qui concorde en partie avec notre propre vision du texte racinien : « L'analyse spitzerienne du style de Racine est fondée sur une intuition géniale. Il part de la conviction que ce style, si déconcertant par ses artifices et ses maniérismes, est un système cohérent et fermé dont les procédés sont organisés de manière à atténuer et à refouler l'élément passionnel de la tragédie. » (*Op. cit.*, p. 440) Tout en adhérant à l'idée du « système cohérent et fermé », nous croyons qu'au contraire, les procédés rhétoriques et stylistiques qu'emploie Racine, et notamment l'oxymore, offrent une voix claire et limpide à l'expression du pathos des personnages.

²⁵⁸ *Op. cit.*, p. 463.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Op. cit.*, p. 462.

De notre côté, en partant de l'analyse détaillée de la première scène d'*Andromaque*, nous avons montré comment les occurrences propres et figurées de certains termes-clés de la pièce construisent un réseau d'images fondamentales dont les réverbérations se ressentent dans toute l'œuvre. Nous pouvons maintenant affirmer qu'*Andromaque* est la tragédie des « fers » et des « chaînes », des « feux » et des « flammes », du « sang » et du « cœur ». Par l'étude des fréquences de ces mêmes termes dans les autres pièces de Racine, nous avons insisté sur ce trait de sa poétique dont nous soupçonnons qu'il répond d'une volonté consciente. Ce n'est pas un hasard si Racine emploie abondamment certains termes dans certaines de ses tragédies et s'il met l'accent sur d'autres à d'autres occasions. Nous croyons avoir ainsi exploité une manière de lire l'œuvre racinienne qui, lorsqu'elle est adoptée, pourrait conduire à des interprétations particulièrement éclairantes²⁶¹. Désormais, il serait intéressant d'appliquer cette même méthode de travail à l'analyse d'autres œuvres dramatiques et poétiques de la période classique et d'en comparer les résultats afin de confirmer l'originalité de notre poète, mais aussi de se questionner sur d'autres formes d'expression de l'originalité classique. Trouverions-nous la même insistance sur des termes-clés chez d'autres auteurs classiques ? Comment ces contemporains de Racine se démarquaient-ils stylistiquement dans leur propre composition ? On pourrait également vérifier si les trois figures de rhétorique fréquentes chez Racine, l'oxymore, l'attelage et la syllepse, se présentent comme les procédés de prédilection de la poésie classique.

²⁶¹ D'autres chercheurs tels Jean Starobinski (« Racine et la poétique du regard », dans *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961) et Maria G. Pittaluga (*Aspects du vocabulaire de Jean Racine*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1991) ont étudié l'œuvre de Racine à partir d'analyses du lexique ou des champs lexicaux, mais leur approche a été plutôt globale, alors que la nôtre se concentre sur *Andromaque* en particulier. Dans notre cas, l'étude des fréquences dans les autres pièces de Racine, sert surtout à prouver la pertinence de notre méthode et non à caractériser la poétique de l'auteur à partir de la récurrence d'un terme ou d'un champ lexical dans toute son œuvre.

Nous ferions ainsi un pas de plus vers l'idéal, formulé par Brody²⁶², de la description concrète des traits de cette esthétique, non plus à partir de la critique de l'époque, mais des textes-mêmes.

Notre étude du vocabulaire racinien ouvre le champ à de nouvelles interprétations à la fois détaillées, car ancrées dans la lettre des textes, et globales, car basées sur la mise en évidence d'images fondamentales propres à chacune des pièces de Racine. D'une part, nous espérons que ce type d'approche puisse inspirer le lecteur moderne, souvent intimidé par le style en apparence impénétrable de Racine, en le dirigeant vers certaines parties ciblées du matériau poétique. D'autre part, des études semblables à la nôtre pourraient également constituer un outil pertinent aux éventuelles mises en scène des œuvres du poète initialement destinées, rappelons-le, à la représentation. Les images fondamentales de chaque pièce, telles celles du massacre, de l'incendie, de la captivité et du suivant/suivi dans *Andromaque*, pourraient trouver leur résonance dans la matérialité de la scénographie et du jeu des acteurs en produisant un effet de cohérence.

La dernière partie de notre étude sert à illustrer cette autre observation formulée par Jean Rousset il y a déjà quelques décennies :

la résurrection du grand lyrisme en France, à partir du Romantisme, verra revivre simultanément une poétique de la métaphore et un univers de l'analogie cette fois conçu par les poètes seuls à leur propre usage.²⁶³

²⁶² « Que fut le classicisme français ? », *art. cit.*, p. 44.

²⁶³ *Op. cit.*, p. 70.

L'œuvre de Victor Hugo est, de ce point de vue, un parfait exemple. La forte présence de métaphores dans les hypotyposes de son poème *L'expiation* que nous avons analysées est d'autant plus saillante dans la comparaison avec les extraits d'*Andromaque* et de *Bérénice* de Racine. L'hypotypose, cette figure classique par excellence, comme nous avons tenté de le montrer, se trouve en quelque sorte pervertie chez Hugo. Sa puissance évocatrice est amplifiée chez le poète romantique par de nombreuses images métaphoriques. Presque rien n'est plus nommé simplement comme chez Racine, tout doit passer par la médiation d'autres figures : de nombreuses personnifications, une allégorie et surtout des métaphores, devenues indispensables.

À partir du Romantisme, l'originalité des poètes pourra non seulement s'exprimer librement, mais elle sera avidement recherchée. C'est comme si le classicisme imposant des siècles passés avait rendu le public français affamé d'une nouvelle poésie fondée sur la redécouverte fertile de la métaphore libre. La discordance, l'écart des deux composantes réunies dans une métaphore deviendra, au XIX^e siècle, gage de génie poétique. À la suite d'Hugo, de Balzac, de Baudelaire, de Reverdy et de Proust, Claudel résume la nouvelle définition dominante de la métaphore, qui, rappelons-le, avait été mise de l'avant par Mlle de Gournay au début du XVII^e siècle²⁶⁴ : « la métaphore, le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes »²⁶⁵. Il ne s'agit évidemment pas de choisir au hasard « deux choses différentes » et de les rapprocher dans l'espoir de créer une métaphore. S'il n'existe aucune ressemblance entre les deux termes qui composent cette figure, celle-ci risque de

²⁶⁴ Voir notre premier chapitre.

²⁶⁵ Paul Claudel (« Art poétique », dans *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1957, p.143) cité par Rousset (*L'intérieur et l'extérieur*, éd. cit., p. 71).

frôler l'absurde et de perdre tout son pouvoir évocateur. Toutefois, l'arrivée du paradigme romantique frappe par cette insistance sur la différence, sur l'écart et sur les associations de mots nouvelles et originales qui traduit une volonté d'exploration de l'inconnu, un désir de renouveau contraire à celui des classiques, qui cherchaient plutôt un profond enracinement dans la tradition antique. Le foisonnement de ces changements de nature artistique et intellectuelle coïncide avec la période post-révolutionnaire, ce qui amène un questionnement sur les liens entre les changements politiques et sociaux, et la libération de l'imaginaire français au début du XIX^e siècle. Au rejet des valeurs et des structures de l'Ancien régime, succède l'éclatement de l'esthétique classique si ardemment débattue et soigneusement définie pendant environ deux siècles. Grâce à sa fonction de capteur des rêves de la société, la littérature semble avoir récupéré, sublimé et appliqué du moins une des valeurs révolutionnaires, la liberté, dont nous pouvons observer une des manifestations : la création débridée de métaphores.

Bibliographie

1/ Éditions d'*Andromaque*

RACINE, Jean, *Andromaque* [1667], éds Yves Brunsvick et Paul Ginestier, Paris, Didier, 1970, 95 p.

—, *Andromaque*, éds R.C. Knight et H.T Barnwell, Genève, Droz, 1977, 206 p.

—, *Andromaque*, éd. Alain Viala, Paris, Larousse, 1990, 232 p.

—, *Andromaque*, éd. Pierre Donnet, Paris, Hachette, 2016, 159 p.

2/ Éditions des « Œuvres » et du « Théâtre » de Racine

RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, tome 1, Paris, Gallimard, 1999, 1801 p.

—, *Théâtre complet*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1982, 2 vol.

—, *Théâtre complet*, éds Jean Rohou et Paul Fièvre, Paris, Librairie générale française, 1998, 1148 p.

—, *Théâtre complet*, éds Alain Viala et Sylvaine Guyot, Paris, Classiques Garnier, 2013, 1193 p.

3/ Études critiques

A/ Racine et ses œuvres

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, 157 p.

BERNET, Charles, *Le vocabulaire des tragédies de Jean Racine : analyse statistique*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983, 385 p.

BIET, Christian, *Racine*, Paris, Hachette, 1996, 254 p.

BRODY, Jules, « Langages de Racine. Récurrences lexicales et autonomie poétique », dans *Jean Racine 1699-1999 : actes du colloque Île-de-France-La Ferté-Milon 25-30 mai 1999*, dirs Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 437-464.

BURY, Emmanuel, « Mémoire, doxa et argumentation : le délibératif à l'œuvre dans la dramaturgie racinienne », dans *Jean Racine 1699-1999 : actes du colloque Île-de-France-La Ferté-Milon 25-30 mai 1999*, dirs Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 381-395.

CAMPBELL, John, *Questioning Racinian tragedy*, Chapel Hill, U. N. C. Department of Romance Languages, 2005, 275 p.

CAVALLIN, Jean-Christophe, *La Tragédie spéculative de Racine*, Paris, Hermann, 2014, 322 p.

DECLERCQ, Gilles, « Poéticité versus rhétoricité : pathos et logos dans les tragédies de Racine », dans *Racine et, ou le classicisme : actes du colloque conjointement organisé par la North American Society for Seventeenth Century French Literature et la Société Racine, University of California, Santa Barbara, 14-16 octobre 1999*, éd. Ronald W. Tobin, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 19-53.

EDWARDS, Michael, *La tragédie racinienne*, Paris, La pensée universelle, 1972, 379 p.

—, *Racine et Shakespeare*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, 173 p.

FONTANIER, Pierre, *Études de la langue française sur Racine ou commentaire général et comparatif sur la diction et le style de ce grand classique d'après l'abbé d'Olivet, l'abbé Desfontaines, Louis Racine, Voltaire, L'Académie, Luneau de*

Boisjermain, Laharpe et Geoffroy, Paris, Chez Belin-Le Prieur Libraire, 1818, 2 vol.

FRANCE, Peter, « L'hyperbole chez Racine », dans *Racine : théâtre et poésie : actes du troisième colloque Vinaver, Manchester 1987*, éd. Christine M. Hill, Leeds, Cairns, 1991, p. 23-35.

—, *Racine : Andromaque*, Londres, Edward Arnold, 1977, 64 p.

FREEMAN, Bryant C., *Concordance du théâtre et des poésies de Jean Racine*, New York, Ithaca, 1968, 2 vol.

KALAS, Taddy, « La parole dépossédée ou la démétaphorisation dans le théâtre du dix-septième siècle », dir. Martine Debaisieux, Thèse de doctorat, Université du Wisconsin, 1992, 273 p.

NIDERST, Alain, *Les tragédies de Racine : diversité et unité*, Paris, A. G. Nizet, 1995, 193 p.

—, *Le travail de Racine : essai sur la composition des tragédies de Racine*, Paris, Eurédit, 2001, 341 p.

PITTALUGA, Maria, *Aspects du vocabulaire de Jean Racine*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1991, 147 p.

POMMIER, Jean, *Aspects de Racine*, Paris, Nizet, 1966, 465 p.

ROBERT, Pierre, *La poétique de Racine : étude sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie française*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, 362 p.

ROHOU, Jean, *Avez-vous lu Racine ? : mise au point polémique*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000, 406 p.

—, *Jean Racine : bilan critique*, Paris, Nathan, 1994, 128 p.

SHORT, J. P., « Passion: source of action in the tragedies of Racine? », dans *Racine : théâtre et poésie : actes du troisième colloque Vinaver, Manchester 1987*, éd. Christine M. Hill, Leeds, Cairns, 1991, p. 93-106.

SIOUFFI, Gilles, « Racine au risque de la clarté française », dans *L'obscurité : langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, dir. Delphine Denis, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 233-246.

SOARE, Antoine, « *Bajazet* dans l'imaginaire racinien », dans *Jean Racine et l'Orient : actes d'un colloque international tenu à l'Université de Haïfa, 14-16 avril 1999*, éds Isabelle Martin et Robert Elbaz, Tübingen, Gunter Narr, 2003, p. 33-53.

—, « La triple mort de Pyrrhus ou *Andromaque* entre le baroque et le classicisme », *Papers on the Seventeenth Century Literature*, Seattle-Tübingen, vol. 11, n° 20, 1984, p.139-166.

TOBIN, Ronald W., « Le plaisir chez Racine », dans *Racine : théâtre et poésie : actes du troisième colloque Vinaver, Manchester 1987*, éd. Christine M. Hill, Leeds, Cairns, 1991, p. 49-58.

VINAVER, Eugène, *Entretiens sur Racine*, Paris, A. G. Nizet, 1984, 159 p.

—, *Racine et la poésie tragique : essai*, Paris, Nizet, 1963, 249 p.

B/ Classicisme et baroque

BRAY, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963, 398 p.

BRODY, Jules, *Lectures classiques*, Charlottesville, Rockwood Press, 1996, 370 p.

BURY, Emmanuel, *Le classicisme : l'avènement du modèle littéraire français, 1660-1680*, Paris, Nathan, 1993, 128 p.

BURY, Emmanuel et Carsten Meiner (dirs), *La clarté à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 282 p.

DENIS, Delphine, « Approches de l'obscurité au siècle classique », dans *L'obscurité : langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, dir. Delphine Denis, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 23-38.

FORESTIER, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques : éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1993, 128 p.

—, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 343 p.

GREEN, Eugène, *La parole baroque : essai*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, 326 p.

KIBÉDI-VARGA, Aron, *Les poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, 246 p.

ROHOU, Jean, *Le classicisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, 164 p.

ROUSSET, Jean, *L'intérieur et l'extérieur : essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti, 1976, 276 p.

—, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1954, 316 p.

SIOUFFI, Gilles, « Le mauvais goût des métaphores au XVII^e siècle », dans *L'invention du mauvais goût à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècle)*, eds Carine Barbafieri et Jean-Christophe Abramovici, Louvain-Paris-Walpole, Peeters, 2013, p. 25-45.

ZUBER, Roger, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995, 521 p.

C/ Œuvres critiques du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle

AUBIGNAC, François-Hédelin, abbé d', *La pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, 758 p.

BOUHOURS, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, éd. Suzanne Guellouz, Toulouse, Société de littératures classiques, 1988, 486 p.

RAPIN, René, *Les réflexions sur la poétique et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes (1684)*, éd. Pascale Thouvenin, Paris, Honoré Champion, 2011, 821 p.

LAHARPE, Jean-François de, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, t. II, Paris, Chez Verdière, 1817, 611 p.

D/ Histoire de la littérature du XVII^e siècle

CHAUVEAU, Jean-Pierre, *Anthologie de la poésie française au XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, 501 p.

LANDRY, Jean-Pierre et Isabelle Morlin, *La littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1993, 191 p.

ROHOU, Jean, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, 382 p.

E/ Rhétorique et poétique

ADAM, Jean-Michel et André Petitjean, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2005, 239 p.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952, 99 p.

CHEVALIER Yannick et Philippe Wahl (éd.), *La syllepse figure stylistique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, 438 p.

DIMIT, Robert G., « “The Natural Language of the Passions”: Rhetoric and Affectivity in French and English Theater, 1660-1690 », dir. Timothy J. Reiss, Thèse de doctorat, Université de New York, 2000, 315 p.

GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 224 p.

LAMY, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler*, éd. Benoît Timmermans, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 598 p.

MOLINO, Jean et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 2 vol.

RACINE, Jean, *Principes de la tragédie en marge de la « Poétique » d'Aristote*, éd. Eugène Vinaver, Manchester, Université de Manchester, 1968, 77 p.

SPITZER, Leo, *Études de style, précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique*, Paris, Gallimard, 1970, 531 p.

F/ Métaphore et hypotypose

BONNIER, Xavier (dir.), *Le Parcours du comparant : pour une histoire littéraire des métaphores*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 556 p.

BOTET, Serge, *Petit traité de la métaphore : un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008, 94 p.

CHAGUINIAN, Christophe, « Ut pictura poesis : le cas de La Chanson de Roland », *Neophilologus*, vol. 95, n° 1, 2010, p. 27-49.

DÉCULTOT, Élisabeth, « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », *Études philosophiques*, N° 65, 2003, p. 197-212.

HENRY, Albert, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, 160 p.

LE BOZEC, Yves, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », dans *L'Information Grammaticale*, vol. 92, N° 1, 2002, p. 3-7.

—, « Les frontières de l'hypotypose », dans *L'information Grammaticale*, vol. 100, N° 1, 2004, p. 26-30.

LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, 126 p.

UBERSFELD, Anne, « La parole de l'hypotypose : Hernani », dans *Hugo moderne ?*, éd. Bernard Leuilliot, Caen, Presses universitaires de Caen, 1995, p. 81-91.

3/ Ouvrages de référence

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, 1984, 540 p.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009, 505 p.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, S.N.L.-Le Robert, 1978 [1690], 3 vol.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1992, 350 p.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 1320 p.

POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2001, 223 p.

4/ Autres

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 125 p.

BOILEAU, Nicolas, *Satires. Épîtres. Art poétique*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 349 p.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1995, 173 p.

HUGO, Victor, *Les châtiments*, Paris, Nelson, 1957, 383 p.

MALHERBE, François, *Poésies*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 2007, 341 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos : suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947, 247 p.

VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques*, éd. Jacques Robichez, Paris, Garnier, 1995, 805 p.