

La figuration du temps tragique chez Racine

Autor(en): **Keller, Luzius**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **4 (1983)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-250737>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA FIGURATION DU TEMPS TRAGIQUE CHEZ RACINE

Que la mythologie et la rhétorique représentent deux modes de figuration et constituent deux systèmes de figures de nature identique, cette conviction sous-tend toute théorie linguistique et littéraire à la Renaissance et à l'âge classique et souvent les théoriciens l'ont formulée aussi de manière explicite. Il en va ainsi dans les chapitres de la rhétorique scolaire s'occupant de la « fabula », comme de l'un des trois genres de la « narratio »¹, et du « modus fictivus », comme d'un de ses cinq modes², ou dans la mise en parallèle de la métaphore rhétorique et de la fiction mythologique par Bernard Lamy³, ou encore chez Cesare Ripa, qui rapproche les figures iconiques et verbales dans la préface de son *Iconologia*, où la mythologie fonctionne comme modèle de la figuration⁴. De leur côté, les poètes n'ont pas manqué d'insister sur cette idée par des mises en rapport, voire des mises en parallèle des deux systèmes. C'est ainsi qu'au début des *Amours*, lorsque Ronsard réfléchit, pour le mettre en évidence, sur le caractère figural du langage poétique — avec la série de figures mythologiques du 15e, et la série de métamorphoses menant à des métaphores et aboutissant à une fleur au 16e sonnet — il souligne le rapport par un jeu qui établit un parallèle entre des monstres et des oxymores. Ce jeu forme la pointe du 15e sonnet, où le poète parle de son cœur « Qu'une Harpye humainement dévore », et il se répète — avec « Sereine » et « fièrement humaine »⁵ — à la fin des deux quatrains du 16e. Composées toujours d'un élément humain et d'un élément animal, ces figures, soit mythologiques, soit rhétoriques, se recouvrent de manière tout à fait précise. Le monstre apparaît comme l'incarnation d'un oxymore ; l'oxymore comme un monstre rhétorique.

De la même façon, chez Racine, la figuration s'effectue non seulement par une simple mise en rapport de ses différents systèmes (figures / personnages dramatiques, figures mythologiques, figures rhétoriques, phonétiques, métriques, etc.), mais encore par des mises en parallèle très précises, telles que l'oxymore de la « flamme si noire » dont Phèdre est l'incarnation, ou — toujours dans *Phèdre* — le rejet monosyllabique du vers 1446, impliquant une pause après la première syllabe. Grâce à cette

monstruosité métrique, le vers peut figurer ce que le discours se refuse à exprimer :

Prenez garde, seigneur : vos invincibles mains
 Ont de monstres sans nombre affranchi les humains ;
 Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
 Un... Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre⁶.

Ce qui dans les exemples précédents se trouve désigné et figuré par des figures mythologiques (les Harpies, les Sirènes, le Minotaure), une figure dramatique (Phèdre), une figure rhétorique (l'oxymore) et une figure métrique (le rejet), c'est toujours un monstre, quelque chose de monstrueux ou le monstrueux en général, à son tour donc une figure qui demande à être lue comme telle.

Intitulée d'abord «Zur Racine'schen Thematik und Stylistik der tragischen Zeit» — présentée en 1969 comme leçon inaugurale à l'Université de Zurich et parue en 1970 dans *Modern Language Notes* — l'étude qu'on va lire tâche de comprendre le monstrueux dans l'œuvre de Racine comme une figure du temps tragique⁷.

* * *

Le monstrueux traverse l'œuvre dramatique de Racine comme un fil rouge : il est présent dès la première scène de la première tragédie de Racine, la *Thébaïde*, et jusque dans la dernière scène de la dernière, *Athalie*. Ici, dans *Athalie*, par l'image de la reine couverte de sang :

Jérusalem [...]

Avec joie en son sang la regarde plongée (V, 8; 1809-12)

Là, dans la *Thébaïde*, par le cri de désespoir de Jocaste, désespoir que fonde un constat monstrueux : le Soleil accepte d'éclairer de son jour les méfaits d'Étéocle et de Polynice. Voici la citation, tirée de la première scène :

O toi, soleil, ô toi qui rends le jour au monde,
 Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde !
 A de si noirs forfaits prêtes-tu tes rayons ?
 Et peux-tu, sans horreur, voir ce que nous voyons ?
 Mais ces monstres, hélas ! ne t'épouvantent guère :
 La race de Laïus les a rendus vulgaires ;
 Tu peux voir sans frayeur les crimes de mes fils,
 Après ceux que le père et la mère ont commis. (I, 1; 23-30)

Dans la première édition (Paris, 1664), on lit « Monstres », « Fils », « Père » et « Mère ». Peut-être ne faut-il pas voir dans ces majuscules une simple manifestation de l'arbitraire de l'imprimeur, chose courante à

l'époque, mais aussi l'expression d'une certaine sensibilité aux enjeux thématiques de certains mots, et pourquoi pas un choix typographique imputable à Racine lui-même. Quoi qu'il en soit, notre texte montre que le monstrueux déborde du cadre de ses manifestations proprement dites. Racine a eu soin de le situer dans un contexte thématique précisément déterminé : d'un côté, le monstrueux renvoie à l'origine, à la famille, à la race (Étéocle et Polynice, les fils jumeaux d'Œdipe et de Jocaste, sont des monstres parce qu'ils sont le fruit d'une union monstrueuse); de l'autre, il est mis en rapport avec la réalité cosmique, puisque c'est l'alternance de l'obscurité et de la lumière, le déroulement du temps, donc, qui semble mettre au jour la nature monstrueuse des frères ennemis. Toutes les tragédies de Racine retracent la révélation progressive, par le jour et la journée tragique, d'êtres monstrueux et l'approche d'événements terribles. Ce que Racine désigne du terme de « monstre » peut être considéré comme un symbole du temps lui-même.

Au rapport cosmique entre la lumière du jour et le monstrueux, entre le Soleil et le crime qui menace, la plainte accusatrice de Jocaste confère un infléchissement spécifique : la lumière diurne, si elle ne crée pas positivement le monstre, n'en apparaît pas moins comme son complice. La conscience de cette monstruosité est au centre non seulement de la tragédie racinienne, mais encore de la théologie janséniste. Si dans la théologie, dans les *Essais de Morale* de Nicole par exemple, il s'agit de comprendre rationnellement ce scandale, ou plutôt, d'en reconnaître la totale irrationalité, il en va dans la tragédie de sa figuration, c'est-à-dire, chez Racine, de la *monstration* du monstrueux.

Britannicus en fournit un exemple particulièrement clair. En effet, l'apparition et la révélation progressive du monstrueux acquièrent dans cette tragédie un statut thématique. Voici, dans la seconde Préface, ce que Racine dit de Néron :

Pour commencer par Néron, il faut se souvenir qu'il est ici dans les premières années de son règne, qui ont été heureuses, comme l'on sait. Ainsi, il ne m'a pas été permis de le représenter aussi méchant qu'il a été depuis. Je ne le représente pas non plus comme un homme vertueux, car il ne l'a jamais été. Il n'a pas encore tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs ; mais il a en lui les semences de tous ces crimes : il commence à vouloir secouer le joug ; il les hait les uns et les autres : il leur cache sa haine sous de fausses caresses [...] En un mot, c'est ici un monstre naissant, mais qui n'ose encore se déclarer [...] ⁸.

L'incomparable formulation « monstre naissant » exprime, sous une forme ramassée, la conception racinienne de l'instant et de la durée telle qu'elle se manifeste aussi dans le texte même de la tragédie. Chaque tragédie de Racine — toute tragédie, en fait (la règle de l'unité de temps n'étant que la codification de ce principe) — tourne autour d'un instant,

ici d'une naissance. Mais chez Racine, naissance et éveil ne constituent pas, comme c'est le cas par exemple pour Corneille, le point de surgissement d'une liberté. L'homme qui émerge ici à la conscience et s'éveille à lui-même n'accède pas pour autant à l'autodétermination. Il porte en lui le poids du passé, un passé qui l'emporte vers un futur prédéterminé : « il a en lui les semences de tous ces crimes ». L'éveil de Néron ne l'arrache nullement au temps tragique, et c'est précisément cette soudure de l'instant à la durée que Racine cherche à cerner lorsque dans sa Préface il invente l'expression « monstre naissant ».

Dans le texte de la tragédie, le mot « monstre » n'apparaît pas, mais le monstrueux constitue, tout à fait comme dans la *Thébaïde*, le noyau thématique de l'exposition : ici aussi, dans cette première scène de *Britannicus*, la fatalité du sang, la prédestination familiale manifestent le caractère impitoyable du temps tragique. Tout comme Jocaste, Agrippine peut prévoir l'avenir de sa race dans l'exacte mesure où elle en connaît le passé. Elle sait qu'il n'y a pas pour l'homme de renouveau, mais uniquement des répétitions. « Il se déguise en vain », dit-elle de son fils :

Il se déguise en vain : je lis sur son visage
Des fiers Domitius l'humeur triste et sauvage ;
Il mêle avec l'orgueil qu'il a pris dans leur sang
La fierté des Nérons qu'il puisa dans mon flanc (I, 1; 35-38)

Ce qui unit les figures raciniennes désignées par le terme de « monstre » : Étéocle et Polynice dans la *Thébaïde*, Oreste dans *Andromaque*, Néron dans *Britannicus*, Eriphile dans *Iphigénie*, Phèdre, enfin — ce sont moins leurs actions monstrueuses mêmes que la fatalité de la famille, du sang et de la race qui les ont identiquement prédestinées à s'y livrer. Comme les héros des tragédies grecques, elles sont condamnées à répéter les crimes de leurs aïeux. Mais la thématization de ce principe tragique s'accompagne chez Racine, surtout à partir de *Britannicus*, d'une stylisation. Dans cette tragédie, une figuration du temps tragique, par et dans le langage, corrobore et recoupe parfaitement la thématique du monstre ou du « monstre naissant ». Cette correspondance surgit d'abord du fait que chez Racine, conformément à la tradition métrique romane, les divers éléments qui structurent le vers — la rime avant tout, mais également les attaques de vers, le début et la fin des hémistiches — ont une signification métrique *et* thématique. Dans les vers qui viennent d'être cités par exemple, la répétition tragique du même dans le temps se manifeste stylistiquement par *les Domitius* et *les Nérons*, pluriels de funeste augure ; mais aussi par le fait que chacun de ces pluriels occupe une position identique en fin d'hémistiche. Ici, et dans la tragédie racinienne en général, le principe de la répétition s'exprime dans les thèmes aussi bien que dans le style. Ces deux versants du discours

poétique, l'un soulignant et éclairant l'autre, on les retrouve dans la rime *sang / flanc*, qui ramasse et accentue la thématique du monstrueux en mettant en relief ses éléments porteurs : le sang et l'origine. Le principe thématique-stylistique qui sous-tend les vers 35 à 38 est déjà agissant dans ceux qui ouvrent la tragédie :

Quoi! tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil? (1 - 2)

La présence, aux endroits métriquement stratégiques, des trois mots *Néron*, *sommeil* et *réveil*, fait de ce distique une sorte d'exposition en raccourci : la thématique de la tragédie — sommeil et réveil de Néron, « monstre naissant » — s'y donne à lire ; les principes stylistiques qui la sous-tendent — mise en évidence de noms propres et de termes se rapportant au déroulement temporel — y sont contenus. Les vers 29 et suivants fourniront un nouvel exemple. Albine et Agrippine s'entre-tiennent de Néron et de la situation politique à Rome. Pour Albine, le règne de Néron est un retour au bon vieux temps : elle croit entrevoir chez le jeune empereur une réincarnation des vertus d'Auguste vieux :

Rome, depuis trois ans, par ses soins gouvernée,
Au temps de ses consuls croit être retournée :
Il la gouverne en père. Enfin, Néron naissant
A toutes les vertus d'Auguste vieillissant. (I, 1; 29-32)

Agrippine pourtant sait que seule la malice de l'homme est soumise à répétition :

Il commence, il est vrai, par où finit Auguste ;
Mais crains que, l'avenir détruisant le passé,
Il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé.
Il se déguise en vain [...] etc. (I, 1; 32-35)

L'organisation stylistique de ce langage obéit en tous points au principe de répétition : répétition de noms propres (*Néron*, *Auguste*) ; répétition implicite dans les pluriels *les Nérons*, *les Domitius* ; répétition enfin de mots comme *naissant*, *vieillissant*, *commencer*, *finir*, *l'avenir*, *le passé*, etc., de mots donc qui ont comme sème commun le temps. Il résulte de tout cela une intrication significative des réalités stylistique et thématique de ces vers, puisque la thématique monstrueuse se constitue elle aussi d'une récurrence temporelle, celle du mal au sein d'une même famille ou d'une même race. La thématique racinienne et la stylistique racinienne du temps tragique manifestent ici leur parfait accord.

La formule « monstre naissant » apparaît une seconde fois sous la

plume de Racine, dans sa dernière tragédie. Mathan, prêtre apostat, signale à Athalie, reine renégate, le danger menaçant que constitue pour elle le Temple hébreu :

Quelque monstre naissant dans ce temple s'élève,
Reine [...] (II, 6, 603)

Nous n'ignorons pas, quant à nous, qui est ce monstre putatif : c'est Joas, l'enfant royal élevé dans la crainte de Dieu et dont l'apparition et l'avènement au trône sont au centre du nœud dramatique de la pièce. Nous savons aussi qui sont les monstres véritables : Mathan et Athalie. J'ai déjà fait allusion à la mort d'Athalie et à la révélation de son sang monstrueux. Quant à Mathan, la monstruosité de son être et de ses actions est elle aussi soulignée par Racine ; avec le plus de netteté peut-être dans l'apostrophe de Joad lors de l'entrée au Temple du renégat :

Sors donc de devant moi, monstre d'impiété.
De toutes tes horreurs, va, comble la mesure.
Dieu s'apprête à te joindre à la race parjure,
Abiron et Dathan, Doëg, Achitophel. (III, 5; 1034-1035)

Ce dernier vers, rempli exclusivement de noms propres, et dont le riche vocalisme semble annoncer la savante euphonie de certains vers de Victor Hugo et d'autres poètes du XIX^e siècle, excède cependant la pure virtuosité versificatoire, l'autosuffisant jeu phonétique par où il se fait remarquer d'abord : il élabore aussi, dans sa constitution phonétique et syntaxique, l'aspect historique du thème indiqué dans les vers précédents par les mots « monstre » et « race ». Nulle part ailleurs que dans le monde judaïque d'*Athalie*, sinon peut-être dans *Phèdre*, cette thématique ne se noue plus efficacement à la stylistique concomitante de la mise en série de noms propres. Tout est ici soumis à la malédiction du principe de répétition : même Joas, l'enfant innocent, n'y échappera pas. C'est ainsi que l'expression de « monstre naissant » qui lui est appliqué par Mathan trouvera une ironique confirmation dans le futur, prophétisé par Joad au milieu de la tragédie (III, 7) et prédit par Athalie dans son apostrophe finale à Dieu. En voici le texte :

Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa mère :
Que dis-je souhaiter ? je me flatte, j'espère
Qu'indocile à ton joug, fatigué de ta loi,
Fidèle au sang d'Achab, qu'il a reçu de moi,
Conforme à son aïeul, à son père semblable,
On verra de David l'héritier détestable
Abolir tes honneurs, profaner ton autel,
Et venger Athalie, Achab et Jézabel. (V, 6; 1783-1790)

Le vers 1786, où *fidèle* renvoie au pouvoir du passé et *sang d'Achab* à celui de la race, accentue métriquement les thèmes qui nous occupent, tandis qu'avec *conforme, aïeul, père* et *semblable* le vers 1787 les met en évidence par sa construction en chiasme. Le vers 1790 enfin recourt de nouveau à la mise en série de noms propres. Après les prêtres apostats (Abiron, Dathan, Doëg, Achitophel), voilà, identiquement regroupés dans l'espace d'un seul vers, les rois renégats (Athalie, Achab, Jézabel). Le verbe *venger*, à l'ouverture du vers, prend dans le contexte une dimension poétologique : la vengeance, la *vendetta*, pour reprendre le mot judicieux de Barthes, thématise le principe de répétition que, pour sa part, la sériation des noms propres incarne stylistiquement. Dans cette mesure, elle est un commentaire sur la langue et la poétique raciniennes autant qu'un élément de l'action. Ainsi, les derniers mots d'Athalie, « Et venger Athalie, Achab et Jézabel », nouent-ils en une seule formulation la thématique aussi bien que la stylistique du temps tragique.

* * *

Jusqu'ici nous n'avons prêté notre attention qu'au premier des deux aspects sous lesquels le monstrueux nous est apparu au début de la *Thébaïde*, soit — au niveau thématique — l'héritage fatal du mal par le sang, soit — au niveau stylistique — la poétique des noms propres, les répétitions, les sériations, enfin les mots « temporels ». Passons maintenant au deuxième aspect, celui qui apparaît dans les imprécations de Jocaste contre le Soleil, soit le fait incompréhensible que le monstrueux doive son existence au jour aussi bien qu'à la nuit, à la lumière aussi bien qu'à l'obscurité, au ciel aussi bien qu'à la terre :

O toi, soleil, ô toi qui rends le jour au monde,
Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde. (I, 1; 23-24)⁹

Ce sont là les premiers vers de Racine marqués par l'accent inimitable de sa voix. Une poétique s'inaugure ici, qui trouvera son accomplissement dans *Phèdre* ; poétique du clair-obscur qui a retenu l'attention de plus d'un critique. Ainsi Béguin parle-t-il d'une « Phèdre nocturne »¹⁰, Starobinski d'un regard créateur d'obscurité¹¹, Barthes, en se référant explicitement à la peinture du XVII^e siècle, de « *tenebroso* racinien »¹², et Poulet, enfin, du « poète des clartés sombres »¹³. Pour notre part, il s'agira de montrer les rapports qui s'établissent entre la technique — ou la poétique — du clair-obscur, et la thématique du monstrueux ; de montrer donc qu'elles sont l'une et l'autre, la technique comme la thématique, des expressions de la temporalité tragique¹⁴.

L'un des plus beaux exemples de « *tenebroso* racinien » est le récit, par Néron, de l'enlèvement nocturne de Junie :

[...] Excité d'un désir curieux,
 Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
 Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes;
 Belle sans ornements, dans le simple appareil
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
 Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
 Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
 Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs. (II, 2; 385-394)

A juste titre, cette scène a été rapprochée d'autres nocturnes raciniens, ceux d'*Andromaque*, de *Bérénice*, d'*Iphigénie* et d'*Athalie* ; à juste titre aussi, on a relevé la parenté de ces scènes avec la technique picturale du *tenebroso*. Ces renvois sont sans doute précieux ; toutefois, la poétique du clair-obscur qui régit notre texte peut être expliquée par le seul recours à la tragédie qui l'insère, à *Britannicus*. Les yeux de Junie brillant dans l'obscurité, les ombres et les flambeaux, tous les contrastes et tous les effets de clair-obscur de cette scène sont autant d'images de ce qui se passe en Néron : l'instant de la rencontre nocturne est également celui de l'émergence d'une passion funeste ; c'est l'instant de la naissance du monstre, qui sort de l'obscurité où il se tenait caché pour apparaître en pleine lumière. Procès temporel, donc, qui est ici stylisé et figurativement représenté. Inexorable retour d'une alternance, celle du jour et de la nuit, et inexorable mise au jour de l'obscur, le temps tragique trouve dans les contrastes et les intrications d'ombre et de lumière, dans le *tenebroso* de la scène nocturne, son exact équivalent figuré.

* * *

Le concept de monstre, le thème de la race, de la famille et du sang, les rapports complexes de l'ombre et de la lumière, les répétitions stylistiques, l'utilisation de noms propres, la technique du *tenebroso* — tous ces aspects du temps racinien apparaissent dans *Phèdre* avec une netteté particulière. Avant tout, remarquons qu'il va être question de vrais monstres, ici ; et l'être qui est décrit à la fin de la tragédie peut être considéré comme une incarnation du monstrueux. L'intérêt de Racine, significativement, se porte alors à nouveau sur la naissance du monstre. Dans le récit de Thérémène, rapportant les circonstances de la mort d'Hippolyte, le thème du « monstre naissant » apparaît sous deux aspects : on le rencontre d'abord dans l'émergence hors des profondeurs sombres de la mer du monstre envoyé par Neptune ; et on le trouve ensuite dans le fait que le sang du monstre, qui est le véritable support de sa monstruosité, s'écoule hors de la plaie ouverte par Hippolyte, en souillant l'air et le jour :

De rage et de douleur le monstre bondissant
 Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
 Se roule, et leur présente une gueule enflammée
 Qui les couvre de feu, de sang et de fumée. (V, 6; 1531-1534)

Ces vers sont comme un écho de ceux où, dans l'exposition, Hippolyte évoque les actions d'éclat de son père :

Les monstres étouffés, et les brigands punis,
 Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinis,
 Et les os dispersés du géant d'Epidaure,
 Et la Crète fumant du sang du Minotaure. (I, 1; 79-82)

Pour l'instant, la stylistique des noms propres en série, qui réapparaît ici, nous retiendra moins que l'image du sang impur et fumant, par laquelle la thématique du monstre est à deux reprises dans la tragédie cernée en son point nodal. Cette image n'est pas sans relations avec la conception à la fois littéraire et théologique du monde et de l'homme qui était celle de Racine ; elle s'appuie aussi sur certaines idées répandues par la médecine et les sciences naturelles de l'époque, en particulier sur la théorie des humeurs, qui décrivait le sang comme un composé d'éléments clairs et foncés. Toutefois, l'image du sang n'apparaît pas chez Racine dans le cadre de sa poétique du clair-obscur, mais au sein d'une poétique fondée sur un vocalisme chaud et sombre :

Et la Crète fumant du sang du Minotaure,

vers souvent admiré et souvent critiqué pour son riche vocalisme et l'intensité de l'image, vers au moins aussi célèbre que cet autre, également placé dans l'exposition et ressortissant à la même poétique :

La fille de Minos et de Pasiphaé (I, 1; 36)

Une fois de plus, il ne s'agit pas pour Racine de faire preuve de pure virtuosité. Une fois de plus, son style correspond à une thématique très précise. Ce riche vocalisme appartient dans l'un et l'autre cas au thème du sang. Le sang, là, d'un monstre réel, le Minotaure ; le sang de Phèdre ici, qualifié par l'héroïne elle-même, lors de sa première apparition, de « flamme noire ». L'image précieuse de « la Crète fumant du sang du Minotaure », l'antonomase de la race (ou de la famille) pour la personne, dans « fille de Minos et de Pasiphaé », ainsi que l'oxymore « flamme noire », toutes ces figures peuvent être considérées comme l'aspect rhétorique de la thématique du monstre ou de la structure tragique du temps.

Un dernier aspect va nous retenir encore brièvement : l'aspect phonétique. Dans son étude « Le jour, la nuit »¹⁵, G. Genette a montré le fossé qui sépare, en français, la valeur sémantique et la valeur phonétique des mots « jour » et « nuit », ou, pour le dire avec Mallarmé, cette « perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair ». Chez Racine, et dans *Phèdre* particulièrement, la duplicité de ces deux mots est intégrée dans le contexte plus vaste de la poétique du clair-obscur. Un vers comme :

La lumière du jour, les ombres de la nuit (II, 5; 544)

n'est donc pas seulement une antithèse dédoublée de clarté et d'obscurité, mais aussi un chiasme croisant des éléments phonétiques clairs et sombres. Il représente une tentative poétique pour corriger le phonétisme sombre du mot *jour* par la clarté qui est dans le mot *lumière*, et pour assourdir la clarté qui est dans le mot *nuit* par le phonétisme sombre du mot *ombre* ; mais aussi, il révèle le projet racinien d'arracher l'ombre et la lumière hors de l'alternance linguistique, et aussi cosmique, où elles sont enfermées.

Cette tentative poétique a son répondant exact dans les efforts de *Phèdre* pour rétablir la lumière et l'ombre dans leur vraie nature, et donc, de surmonter le clair-obscur. Son dernier mot, ce n'est donc pas le mot *jour*, dont la lumière est imparfaite, mais le mot *pureté*, qui échappe, sémantiquement *et* phonétiquement, à l'alternance tragique du clair et de l'obscur :

Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté. (V, 7; 1642-43)

Il n'en va plus, dans ces vers, de la naissance du monstre, mais de sa mort, et de l'évanescence du monstrueux en général. La pureté est au-delà du clair-obscur, au-delà du temps tragique, et au-delà également de la tragédie.

* * *

Dans cette perspective, il n'est pas aberrant du tout d'expliquer la pause créatrice de douze ans qui succède à la rédaction de *Phèdre* comme un congé donné à la vision tragique elle-même ; explication immanente à l'œuvre, qu'a proposée par exemple Thierry Maulnier¹⁶. Force est de constater pourtant que cette émergence de la pureté n'est pas isolée dans l'œuvre de Racine : au-delà du monstrueux, du *tenebroso* et du feu des passions, il y a dans *Britannicus*, loin du monde et hors du temps, le feu entretenu par les Vestales ; et au-delà de l'humanité pervertie par le

péché, il y a dans *Athalie* la promesse d'un salut. Au-delà du temps et de ses figurations thématiques et stylistiques, il y a l'éternité : le « sacré jour dont le jour emprunte sa clarté »¹⁷, la « clarté toujours pure »¹⁸, et la « lumière éternelle »¹⁹ dont Racine parle dans ses *Hymnes*.

Toutefois, ce ne serait pas rendre justice à l'objet de notre examen que de s'arrêter à une telle juxtaposition du temps et de l'éternité : le monstrueux en effet n'apparaît que lorsque ces deux pôles entrent en contact, lorsque le terrestre et le céleste s'interpénètrent. Nulle part le jansénisme de Racine n'apparaît plus clairement que dans cette vision pessimiste de la Création, et des rapports du Créateur à ses créatures, de Dieu aux hommes ; le divorce entre les conceptions anthropologiques, cosmologiques et théologiques de la Renaissance et celles de l'âge baroque, est désormais consommé. De la *Thébaïde* à *Athalie*, les tragédies de Racine en apportent l'indubitable constat : dans la *Thébaïde*, les dieux provoquent les crimes humains et s'en font les complices ; dans *Britannicus* l'empereur romain, c'est-à-dire une manifestation humaine de la divinité, nous est présenté comme un monstre ; dans *Phèdre*, autant les monstres réels que Phèdre elle-même sont d'origine divine ; dans *Athalie* enfin, l'élu de Dieu, sa propre créature, devient un monstre.

Le monstrueux est la forme pervertie du divin. Le temps est l'éternité pervertie. Ce n'est qu'au point où s'éteint la voix humaine que l'on entrevoit la pureté, l'éternité et Dieu. Voilà le propos de la tragédie racinienne sur le temps tragique.

Luzius Keller

Université de Zurich

(Traduit de l'allemand par Jean Kaempfer)

NOTES

- 1 Cf. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, t. I, p. 165.
- 2 *Ibid.*, p. 535.
- 3 Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, Amsterdam, 1699; «Sussex Reprints», Brighton, 1969, p. 285.
- 4 Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1603; repr. Georg Olms, Hildesheim, 1970.
- 5 C'est l'étymologie qui fait apparaître l'oxymore. Nous citons d'après l'édition des *Amours* parue dans les «Classiques Garnier» en 1963.
- 6 Nous citons le texte de Racine d'après les *OEuvres complètes* parues en 1962 aux éditions du Seuil dans la collection «L'Intégrale». Dans la parenthèse qui accompagne la citation nous indiquons l'acte, la scène et le vers.
- 7 L'unique changement par rapport au texte allemand consiste dans l'introduction qu'on vient de lire et qui remplace un rapide panorama de la critique racinienne. La traduction du texte est due à Jean Kaempfer. Je lui exprime ici mes remerciements cordiaux.
- 8 Racine, *Op. cit.*, p. 144.
- 9 La première version de ces vers est moins explicite, mais plus inquiétante. La voici :
 O toy, qui que tu sois, qui rens le iour au monde
 Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde (I, 1; 23-24)
 Cf. Michael Edwards, *La Thébairde de Racine*, Nizet, 1965.
- 10 Albert Béguin, «Phèdre nocturne», in A.B., *Poésie de la présence*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957.
- 11 Jean Starobinski, «Racine et la poétique du regard», in *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961.
- 12 Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963.
- 13 Georges Poulet, *Mesure de l'instant*, Plon, 1968.
- 14 Notre recherche est donc sensiblement différente de celle entreprise depuis par Louis van Delft dans son étude «Figures de monstres chez Racine», in *Racine — Mythes et Réalités*, Société d'Etudes du XVIIe siècle et Université de Western Ontario, 1976. Partant de la signification de «monstrum» (signe, chose donnée à voir), van Delft voit la source principale des monstres raciniens dans des «besoins de la scène», des «exigences premières de l'art dramatique» (cf. p. 13).
- 15 Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, 1969.
- 16 Thierry Maulnier, *Racine*, Gallimard, 1947 et *Lecture de Phèdre*, Gallimard, 1967.
- 17 *Hymnes traduites du Bréviaire romain*, Le lundi, à laudes; *op. cit.*, p. 447.
- 18 Le lundi, à matines; *ibid.*
- 19 Le mercredi, à laudes; *op. cit.*, p. 451.