



HAL
open science

Rhétorique ou stylistique ? Réflexions sur Andromaque de Racine

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Rhétorique ou stylistique ? Réflexions sur Andromaque de Racine. L. Bougault et J. Wulf (dir.), Stylistiques ?, Presses Universitaires de Rennes (PUR), p. 249-265., 2010, 978-2-7535-1054-8. hal-01675048

HAL Id: hal-01675048

<https://hal.science/hal-01675048>

Submitted on 4 Jan 2018

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

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

Stéphane Chaudier

Publication : « **Rhétorique ou stylistique ? Réflexions sur *Andromaque de Racine*** », *Stylistiques ?*, L. Bougault et J. Wulf (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 249-265.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : racine, Andromaque, stylistique, rhétorique, Michel Henry, *Généalogie de la psychanalyse*

Résumé :

En prenant appui sur *Andromaque de Racine*, cet article vise à montrer comment la stylistique (entendu comme une discipline de l'interprétation des textes) peut prendre le relais de la rhétorique, qui ne peut expliquer une figure de style qu'en la resituant dans le contexte rationnel d'une entreprise de persuasion, laquelle présuppose un auditoire qui réclame de « bonnes raisons » pour élire telle ou telle idée, telle ou telle action. Or les personnages bien des personnages tragiques parlent sans jamais persuader leur interlocuteur. Racine se contente-t-il de montrer qu'en contexte passionnel, les sujets parlant sont voués à ne pas s'entendre ? À s'escrimer dans le vide en utilisant à faux les artifices d'une rhétorique inadaptée à la situation et gauchie par l'aveuglement passionnel ? À la lumière du concept de *phénoménologie de la vie*, on montre que la stylistique parvient à interpréter les figures comme les manifestations verbales d'une nécessité ontologique : parler au nom de la vie qui anime le sujet, de la passion dont il n'est pas libre de se défaire mais qui, ressaisie par le langage, est apte à créer une éthique de la joie : la joie de la pure affirmation de la vie. C'est ainsi que, par-delà l'antagonisme dramatique qui les sépare, *Andromaque* résolvant son dilemme rejoint *Hermione* revendiquant la volonté d'aimer *Pyrrhus* contre tous démentis infligés par le réel.

Rhétorique ou stylistique ? Réflexions sur *Andromaque de Racine*

Il semble aujourd'hui difficile d'entrer dans la tragédie racinienne sans passer par la triple porte aménagée par le génie d'Aristote : poétique, rhétorique, éthique. La poétique concerne la représentation l'action : quels événements choisir ? Comment s'enchaînent-ils ? Il n'est évidemment pas d'action sans agent : comment construire un personnage ? Toutes ces questions relèvent de la technique dramatique. Elle-même est suspendue au type d'émotions que la tragédie veut susciter : le « poème » s'accomplit dans le plaisir du spectateur, qui en est la finalité. L'intrigue d'*Andromaque* vise à répondre à la question suivante : comment et pourquoi *Pyrrhus* a-t-il été assassiné ? Pourquoi un prince grec, ambassadeur, a-t-il pu s'abaisser jusqu'à tuer le roi à qui il devait présenter la requête des autres cités grecques ? Le ressort de cette tragédie politique et galante, tout le monde le sait, ce sont les amours contrariés. L'éthique, quant à elle, est la science des fins humaines : elle détermine les valeurs au nom desquelles agir. Elle invente des protocoles d'actions qu'elle ordonne selon un schéma à la fois pratique et rationnel : si vous visez tels objectifs, voici la succession des actions qu'il vous faut accomplir. En passant de la poétique à l'éthique, on se rapproche du cœur de la problématique impliquée selon nous dans le partage qu'il convient d'opérer entre rhétorique et stylistique : cette question, on l'aura compris, est celle de l'inscription et du statut de la rationalité dans le langage et, de manière plus ultime, dans la vie à laquelle il renvoie.

Aristote ou Paul de Tarse ?

Céphise, la confidente d'Andromaque, est un personnage pleinement rationnel, apte à produire un raisonnement véritablement satisfaisant :

ANDROMAQUE

Quoi ? Je lui donnerais Pyrrhus pour successeur ?

CEPHISE

Ainsi le veut son fils, que les Grecs vous ravissent. (III, 8, vers 984-985)

C'est évidemment l'emprise de cette imparable rationalité, fondée sur la juste appréciation du rapport de force, que tâche, mais en vain, d'ébranler le cortège des images pathétiques si savamment orchestrées par Andromaque : « Songe, songe, Céphise à cette nuit cruelle / Qui fut pour un tout un peuple une nuit éternelle » (III, 8, vers 997-998). Comment une nuit pourrait-elle être éternelle ? Les figures, si émouvantes, s'efforcent de faire barrage au raisonnement pratique : « Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants / Entrant à la lueur de nos palais brûlants » (III, 8, vers 999-1000). Mais cette hypotypose n'est-elle pas fallacieuse ? Les belles images autorisent à raisonner mal : l'invention rhétorique dissimule la faiblesse d'une argumentation insuffisamment fondée. Pour valider son refus d'épouser Pyrrhus, Andromaque n'a pas d'autre choix, en effet, que d'omettre la conséquence inévitable d'une telle décision : la mort de son fils, que lui rappelle Céphise, dans un vers rempli de cruel bon sens : « Hé bien, allons donc voir expirer votre fils » (III, 8, vers 1012). La métaphore spectaculaire est révélatrice : il s'agit de placer sous la lumière de l'entendement (cette faculté d'inspection qui est fondamentalement un « voir ») ce « donc » que le prestige des figures avait réussi à faire oublier.

Le raisonnement si juste de Céphise semble pourtant impuissant à convaincre Andromaque, et Céphise elle-même le reconnaît :

CEPHISE

C'est Hector qui produit ce miracle en votre âme.

Il veut que Troie encor se puisse relever

Avec cet heureux fils qu'il vous fait conserver. (IV, 1, vers 1050-1052)

Là encore, on ne peut qu'admirer la fermeté avec laquelle le théâtre de Racine opère les distinctions décisives. Ce que le spectateur est invité à voir, ce qui doit le réjouir, c'est, comme le dit si justement Céphise, un « miracle », c'est-à-dire une conséquence manifeste, visible. Mais la cause agissante, quant à elle, reste cachée : elle peut certes être nommée (« Hector »), mais elle ne peut pas être montrée. Le spectateur n'a pas eu le bonheur d'assister à l'échange qui engendra la belle action. Bienséance ? Sans doute. Mais il n'en reste pas moins que le rapport passionnel, religieux, intime entre un héros mort et une princesse vivante échappe à la vue, au discours, à la représentation, parce qu'il échappe à la raison. À quelque période qu'elle ait vécu, toute personne ayant un peu baigné dans le climat d'une culture chrétienne sait très bien comment se nomme le nœud obscur, irreprésentable, qui pousse à agir : cela se nomme la vie, cette vie dont le propre est d'être invisible ; c'est pourquoi Céphise et Racine, qui ne sont pas gassendistes, parlent si naturellement de « l'âme » d'Andromaque. Toute troyenne qu'elle est, Andromaque est alors plus proche d'Abraham (le héros, entre autres textes bibliques, de l'*Épître aux Romains*) que de quiconque : c'est parce qu'il a reçu la vie (en régime chrétien : la foi) qu'il peut agir selon la justice. Seule la foi, c'est-à-dire la vie, justifie : la raison ne peut que reconnaître ce qui la dépasse. C'est pour cela que Céphise, malgré sa clairvoyance, se

trompe si lourdement quand elle veut envisager ce dont la vie est capable. L'ironie d'Andromaque ne manque pas de faire valoir l'incapacité de la raison de « connaître » ce qui n'est pas de son ressort : « Mais j'ai cru qu'à mon tour tu me connaissais mieux » (IV, 1, vers 1076). Or comment Céphise pourrait-elle connaître l'inconnaissable ?

C'est un fait. La confidente d'Andromaque n'a pas été plongée dans le flux vivant de la rumination intime et sacrée entre les époux. Elle ne peut donc pas savoir ce que la vie peut produire, puisqu'elle ne l'a pas éprouvé. La décision d'Andromaque n'est en effet nullement rationnelle ; si elle l'était, Céphise, qui raisonne aussi bien, sinon mieux, que sa maîtresse, aurait pu la prévoir, la concevoir. La raison n'est-elle pas la chose au monde la mieux partagée ? Quiconque a des yeux voit ; mais il ne peut voir que ce qui s'inscrit sous ses yeux. Or la vie qui agit (comme la foi) est invisible ; et c'est pourtant bien elle qui crée cette extraordinaire séquence dramatique, capable de réconcilier dans la succession des deux actions décisives (épouser Pyrrhus, donc sauver Astyanax, puis se tuer, donc demeurer fidèle à Hector) les exigences fondatrices de la vie, de la subjectivité d'Andromaque :

ANDROMAQUE

Voilà de mon amour l'innocent stratagème ;

Voilà ce qu'un époux m'a commandé lui-même. (IV, 1, vers 1097-1098)

L'amour est créateur ; il engendre l'acte noble et juste comme le bon arbre crée de bons fruits. La conception chrétienne de l'invisibilité de la vie en tant que productrice des miracles dont le théâtre montre l'effet sans jamais en montrer la cause (ces miracles que le XVII^e siècle nomme avec justesse les *passions*) fonde à mon sens le partage entre rhétorique et stylistique que je propose d'appréhender en relisant les dernières répliques de l'acte IV scène 5.

La persuasion sans effet

Parjure, Pyrrhus ne peut se dérober à l'entreprise délicate qui consiste à apprendre à Hermione ce qu'elle sait déjà : « J'épouse une Troyenne » (IV, 5, vers 1281). Au moment où Pyrrhus parle, le complot d'Hermione déjà s'exécute : Oreste prépare le meurtre de son rival et la fuite des amants. Cet enjeu forme l'arrière-plan dramatique de l'extraordinaire dialogue entre un homme qui s'ennuie et une femme qui aime. « Muet à mes soupirs, tranquille à mes alarmes / Semblait-il seulement qu'il eût part à mes larmes ? », commente Hermione, acte V, scène 1, vers 1401-1402. Comment, en effet, ne pas être captivé par le contraste entre l'afflux de vie qui émane d'une passionnée et l'ennui morne de celui qui n'aime pas la femme à qui il est contraint de parler ? Une fois encore, Hermione lucidement analyse la scène dont elle éprouve toute la violence :

HERMIONE

Ton cœur impatient de revoir ta Troyenne

Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne.

Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux. (IV, 5, vers, 1377-1378)

Ce manque de prudence, cette vertu si rationnelle, étonne chez un roi. Pyrrhus n'a pas la force de dissimuler la vie qui s'échappe à son insu de lui-même, cette vie si pressante qui exclut son interlocutrice. Cette différence d'intensité passionnelle entre les deux personnages soutient la fin de l'échange :

PYRRHUS

Nos cœurs n'étaient point faits dépendants l'un de l'autre ;

Je suivais mon devoir, et vous cédiez au vôtre.

Rien ne vous engageait à m'aimer en effet.

HERMIONE

Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ? (IV, 5, vers 1353-1356)

Peu importe que Pyrrhus soit ironique ; qu'il persifle ou qu'il exprime avec ingénuité le souhait (fort légitime) de voir l'entretien se finir au plus vite. Dans la bouche d'Hermione, le tutoiement, l'apostrophe, qui crée un effet de rejet interne, la réfutation indignée du propos antérieur, rendue sensible par le polyptote, le trope illocutoire de la question qui ne questionne pas mais qui affirme, toutes ces figures marquent l'afflux de la passion qui déserte le discours de Pyrrhus. C'est en ce sens que les propos si rhétoriques d'Hermione échappent à la rhétorique : celle-ci donne forme à une parole dont elle ne permet pas de comprendre l'enjeu ; car il est impossible, et donc absurde, chacun le sait, de prétendre persuader un passionné d'agir contre sa passion. Pourquoi, dans ces conditions, parler ? Ne vaudrait-il pas mieux, pour Hermione, se taire ?

La persuasion est l'âme de la rhétorique : or on ne persuade pas un esclave, puisque la force seule suffit à le mouvoir. De même, on peut certes contraindre mais non pas persuader un amoureux d'aimer une autre femme que celle qu'il aime. Un orateur ne consent à l'effort de la persuasion que s'il présuppose en son auditoire la capacité et la volonté de raisonner. Persuader, c'est en effet présenter de bonnes raisons ; c'est offrir des arguments qui convainquent, en satisfaisant nos exigences de rationalité, mais aussi qui agrément, en disposant nos sens et nos passions à entendre raison. Hermione est-elle naïve, qui fait comme s'il lui suffisait de traiter Pyrrhus de « cruel » pour lui faire honte de sa perfidie ? Mais Hermione n'est pas naïve. Sa tirade est parfaitement construite, selon le modèle du discours judiciaire. Dans la narration, elle met en œuvre un *ethos* de femme fidèle, vertueuse, constante ; dans la confirmation, elle recourt à la concession pour obtenir un délai :

HERMIONE

Achevez votre hymen, j'y consens. Mais du moins

Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins. (IV, 5, vers 1371-1372)

Il nous faut donc résoudre le conflit entre la forme, manifestement rhétorique, du discours, et la situation, qui devrait dissuader tout être sensé à se lancer dans une entreprise de persuasion. La solution consiste évidemment à prétendre que Racine promeut une certaine conception de la passion. Si la rhétorique d'Hermione, à ce moment-là de la pièce, est inadaptée, c'est parce qu'elle est pervertie par la passion ; la princesse invoque la justice des Dieux au moment où elle s'apprête à commettre un régicide : « Va profaner des Dieux la majesté sacrée. / Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié / Que les mêmes serments avec moi t'ont lié » (IV, 5, vers 1381-1383). Racine représenterait donc en Hermione une rhétorique dévoyée : un aveuglement. Mais la jeune femme est-elle aveugle, elle qui voit si bien, et qui sait mieux que personne, que Pyrrhus ne l'aime pas ? Elle sait qu'elle n'est pas aimée, mais elle fait comme si elle pouvait l'être. Elle espère, se flatte, s'abuse. L'aveuglement n'est pas la neutralisation des facultés rationnelles, mais leur asservissement à une volonté qui, elle, ne l'est pas. La profondeur de ce théâtre se mesurerait donc à l'aune de cette instrumentalisation de la raison par la passion, ce dont témoignerait la rhétorique : en elle, un *ethos* passionné dompte le *logos* – et le rend inapte à produire ce chef-d'œuvre grec de la rationalité pratique : le travail de la persuasion. L'échec de la rhétorique n'est donc qu'apparent : c'est en réalité celui de la vertu de l'orateur. Ce à quoi aboutit la lecture « rhétoricienne » du théâtre de Racine, c'est *in fine* à une idée que je ne peux m'empêcher de juger réductrice : le personnage passionné ne peut jamais atteindre, et ce faisant, ne peut jamais montrer autre chose que son inaptitude à la vérité ; il ne peut jamais produire

que la démonstration en acte de son aveuglement. Il faudrait donc imaginer que le succès de Racine auprès de ses contemporains n'a tenu qu'à ce prêche un peu tristounet : mieux vaut être raisonnable que passionné, et les êtres humains ne pouvant pas être toujours raisonnables, ils finissent toujours par en mourir. À bon entendeur, salut. Il me semble que ce message convient très bien à notre époque ; je ne suis pas sûr qu'il ait été de nature à enthousiasmer les aristocrates du grand siècle. La stylistique peut-elle apporter quoi que ce soit de plus à l'interprétation rhétorique de Racine ?

Stylistique et phénoménologie de la vie

Comme toute discipline entée sur le langage, la stylistique, livrée à elle-même, ne sait pas pourquoi nous parlons. On parle, dit-on, pour désigner le monde ; et ce faisant pour agir sur lui et sur les êtres humains qui le peuplent. Cela est vrai ; mais s'en tenir à cette approche utilitaire, fonctionnelle, instrumentale, en un mot rationnelle, revient à méconnaître la part essentiellement vivante qui affleure parfois (mais pas toujours) dans les échanges humains. La stylistique est bien sûr incapable de savoir ce qu'est la vie, puisqu'elle décrit des figures ; elle reste donc muette sur l'origine de ces figures, sur ce qui les porte à l'existence. Aussi est-elle assez heureuse de recevoir le renfort de la rhétorique, elle-même adossée à l'extraordinaire massif de la rationalité aristotélicienne, pour expliciter le pourquoi de l'usage de la parole ; à telle enseigne qu'il est très difficile d'expliquer en quoi consiste la différence entre rhétorique et stylistique. Comme l'indique le titre de cette partie, on voudrait montrer la fécondité, pour l'interprétation de Racine, d'un accord épistémologique entre stylistique (l'interprétation des figures de style indépendamment de toute entreprise de persuasion) et une démarche philosophique, exemplairement portée par l'œuvre du phénoménologue français Michel Henry dont, pour cette étude, on retiendra un texte : *Généalogie de la psychanalyse*¹. Voyons en quoi consiste cette alliance, et les fruits qu'on en peut tirer.

Avec toute la netteté souhaitable, au seuil de sa *Généalogie de la psychanalyse*, Michel Henry rappelle l'objet de son travail : « l'effort d'une phénoménologie radicale capable de discerner, au sein même du pur apparaître et sous la phénoménalité du visible, une dimension plus profonde où la vie s'atteint elle-même avant le surgissement du monde » (*GP*, 7). Cette dernière expression se réfère tout naturellement à Descartes, l'inventeur du doute radical, cette *epochè* qui congédie le monde afin de mieux percevoir le socle qui résiste à la volonté dissolvante du sujet en quête d'une certitude irrécusable. Cette « dimension plus profonde où la vie s'atteint elle-même » fascine aussi bien Descartes que Racine. C'est là, on le verra, l'objet du discours d'Hermione, qui ne vise nullement, comme le croit la rhétorique, à persuader Pyrrhus, mais bien à affirmer cette jouissance d'être un soi vivant, et capable de s'éprouver comme tel, épreuve de soi par soi qui définit l'individu noble. C'est pourquoi il convient d'éclairer la proposition liminaire de Michel Henry. « Redoublant celle de Descartes », « l'invention de Schopenhauer » (*GP*, 8) affirme que « le tout autre de la représentation et ce qui ne se montre jamais en elle définit, lui seul, l'être véritable » (*GP*, 9). Cet être irréprésentable n'est nullement une « entité spéculative », à l'image du « noumène kantien » ; car le kantisme est un idéalisme ; il postule un arrière-monde inaccessible, faute de pouvoir retenir l'être là où il est, là où il se manifeste : « en nous, comme cela même que nous sommes » (*GP*, 9). Ce surgissement de l'être en nous, après Schopenhauer, Nietzsche et les rédacteurs de l'Évangile et du Premier Testament (et il est *avéré* que Racine connaissait ces deniers textes), Henry l'appelle tout simplement la vie.

¹ Michel Henry, *Généalogie de la psychanalyse*, Paris, PUF, collection « Épiméthée », 1985, référence désormais abrégée en *GP* et intégrée au texte. On peut aussi se reporter à *De la phénoménologie, Tome I, phénoménologie de la vie*, même éditeur, même collection, 2003. Pour une explicitation phénoménologique des vérités dont le christianisme se dit porteur, voir *C'est moi la vérité*, Paris, Seuil, 1995.

La lecture henryenne du *cogito* vise donc à établir ce point : ce qui s'appréhende comme la certitude ultime et fondatrice n'est pas autre chose que la vie. La vie ne se définit pas comme un « ob-jet », comme cette chose jetée au-devant d'elle par la conscience ; rien n'est plus étranger à la vie que cette « ek-stase », cette « ob-stance », qui saille sur l'horizon qui précède et permet toute manifestation, tout surgissement d'un étant, d'un phénomène. La vie n'est pas dans le monde, elle est en nous : aussi est-ce la pensée qui la saisit – et non ces sens qui, nous reliant au monde, lui-même disparu sous l'effet du doute, ne nous relient à rien de certain. Le *cogito* ouvre une dimension d'intériorité qui excède, et en cela fonde, toute représentation, comme l'explicite l'expression célèbre : *at certe videor videre*. Entre le *videre* de la représentation – qui cerne et qui épuise la structure onto-phénoménologique de la phénoménalité – et le *videor* de la certitude subjective, il y a, selon Descartes, un abîme. Vivre, cela signifie éprouver en soi (*videor*) l'apparaître de cette vie qui précède l'apparition du « voir » ; car *videor* ne renvoie nullement à une pensée au sens intellectualiste du terme, mais à un « sentir » que nulle sensation ne peut appréhender : « il me semble que je vois, que j'entends, que je m'échauffe, et c'est proprement ce qui en moi s'appelle sentir, et cela, pris ainsi précisément, n'est rien autre chose que penser » (Descartes, cité par *GP*, 28). Quand mon œil voit quelque chose, il est évident qu'il ne se voit pas lui-même ; le « sentir » par lequel Descartes caractérise le *videor* qui lui-même explicite le contenu du *cogito* n'a donc rien à voir avec ce que Gassendi pouvait se représenter, c'est-à-dire une puissance d'objectivation elle-même objectivable (par la connaissance). Or ce qui fonde la prééminence ontologique absolue du « se sentir soi-même sentant », cette affectation pathétique, sur toute manifestation ontique se produisant dans l'ouverture d'une visibilité, c'est bien sûr l'argument décisif de la vérité des passions :

« On peut... être trompé touchant les perceptions qui se rapportent aux objets qui sont hors de nous, ou bien celles qui se rapportent à quelque partie de notre corps, mais... on ne peut pas l'être en même façon touchant les passions, d'autant qu'elles sont si proches et si intérieures à notre âme, qu'il est impossible qu'elle les sente sans qu'elles soient véritablement telles qu'elle les sent » (Descartes, cité par *GP*, 38).

Or le théâtre montre les passions. Mais les passions ne se montrent pas, elles s'éprouvent. Il s'agit donc de saisir des personnages alors qu'eux-mêmes se disent saisis par les passions. Or ces passions sont absolument irréfutables : quelle que soit la cause de ma tristesse, réelle ou imaginaire, il n'en reste pas moins que ma tristesse est. On peut certes biffer Pyrrhus : on ne peut empêcher qu'Hermione accède à elle-même en découvrant, par le langage, son exacte coïncidence avec la force purement intérieure qui la porte à aimer. Que l'objet de son amour se nomme Pyrrhus importe sans doute beaucoup pour la poétique de l'action dramatique, mais nullement au regard de l'éclaircissement phénoménologique de ce que peut ressentir une âme noble, quand elle manifeste sa certitude d'être vivante.

À ces intuitions fondatrices du cartésianisme, Schopenhauer et Nietzsche n'apportent pas de réaménagements décisifs. Les percées de ces grands penseurs ne font qu'amplifier et approfondir ce que Racine savait déjà, parce qu'il avait lu l'Évangile ; or ce texte fondateur de la culture occidentale affirme inlassablement la primauté de la vie intérieure (qui émane de Dieu) sur le monde (que construisent les hommes) – idée simple à laquelle Descartes n'a fait que donner une formulation conceptuelle rigoureuse. De Schopenhauer lu par Michel Henry, nous retiendrons pour notre propos l'idée qui lie l'appréhension de la vie à la conception tragique du monde, conception héritée des Grecs et dont on peut supposer que Racine la comprenait assez bien :

Il n'y a pas, il n'y a jamais dans la volonté schopenhauerienne cette antériorité du désir par rapport à l'action, mais une seule force jamais séparée de soi dont l'action n'est que le déploiement et l'accomplissement interne et nécessaire. (GP, 164)

Qui ne comprend qu'il s'agit là d'une très limpide définition de ce que Racine entend par l'amour ? Hermione peut-elle faire autrement que d'aimer Pyrrhus ? L'amour procède-t-il, en elle, du choix rationnel d'obéir à son père ? « J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes » dit-elle (IV, 5), manifestant ainsi que Pyrrhus n'est qu'un prince *inter pares*, *a priori* tout aussi aimable qu'un autre. Il se trouve seulement que c'est en Pyrrhus, et par lui, que le « vouloir aimer » d'Hermione se réalise, accède à la conscience de lui-même. Il n'est donc pas davantage possible de raisonner Hermione qu'on ne peut raisonner un orage :

CLEONE

Vous vous perdez, Madame ; et vous devez songer...

HERMIONE

Que je me perde ou non, je songe à me venger. (IV, 4, vers 1255-1256)

Schopenhauer permet comprendre en quoi la frontière qui passe entre les confidents et les héros définit précisément le sentiment tragique de la vie. Cléone n'est pas noble ; c'est pourquoi, comme Céphise, elle raisonne ; plus exactement, sa pensée ne s'aventure pas au-delà d'un raisonnement où le sens commun reconnaît son œuvre. De la force, Cléone se fait une idée, une représentation qui l'objective. Cléone est en dehors de la vie. Elle pose que l'amour pourrait aussi bien être que ne pas être ; qu'on pourrait lui commander de ne pas être ; or c'est phénoménologiquement impossible. On ne résiste pas plus à la grâce qu'on ne résiste à la vie, toutes deux étant des dons de Dieu, ce dont Racine ne douta jamais. On appelle donc « tragique » le sentiment de la passivité absolue du soi humain face à la vie qui le traverse, qui s'éprouve en lui tout autant qu'il l'éprouve en lui-même et s'éprouve lui-même par cette auto affectation de la vie en l'âme.

En passant de Schopenhauer à Nietzsche, le parcours henryen découvre les deux modalités du tragique. Pour Schopenhauer, le vouloir-vivre, c'est-à-dire la vie qui se veut elle-même, sans reste ni écart, s'appréhende sur le mode de la fatigue, du dégoût et de l'amertume, car cette vie est affectée d'un manque – qu'on nomme souvent le désir. Cette idée parut toujours ridicule à Nietzsche, dont le Zarathoustra s'exclame ainsi : « car ce qui n'est pas ne peut pas vouloir et comment ce qui est dans la vie pourrait-il encore désirer la vie ? » (GP, 254). L'argument est imparable. Restait alors à définir la faiblesse. Le sujet parfois éprouve la volonté d'échapper à la vie, de rompre ce lien que la vie noue avec elle-même en chacun de nous. Précisément la faiblesse consiste en l'échec d'un tel projet. C'est pourquoi le suicide est interprété comme une manifestation de force et la simple tentative comme une faiblesse : « le vouloir ne pas être soi de la vie [...] est la faiblesse en tant que ce vouloir se heurte par principe à une force plus grande que lui, à la plus grande force, [...] la force de la force, la force qui donne sa force à toute force et à la faiblesse elle-même » (GP, 272). La faiblesse qui veut mais ne peut pas se délivrer de la vie échappe à l'autodestruction par le ressentiment, qui veut diminuer en l'autre, en l'être fort, cette vie dont le premier ne supporte pas l'étreinte en lui. On se souvient de Phèdre : « Que ces vains ornements, que ces voilent me pèsent ! » (Phèdre, I, 3, vers 158). L'héroïne tragique éprouve alors ce fardeau de la vie que la mort seule défait. « Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire », dit-elle encore (*id.*, vers 161). Mais la vie se donne aussi sur le mode de la joie, de l'assentiment allègre à ce qui est, à ce qui arrive :

Grâce aux Dieux ! Mon malheur passer mon espérance.

Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance.

Appliqué sans relâche au soin de me punir,
Au comble des douleurs, tu m'as fait parvenir. (*Andromaque*, V, 5, vers 1613-1616)

En Oreste comme en Nietzsche, l'acceptation inconditionnelle de la vie, l'amour de la fécondité du devenir et le sentiment de plénitude, d'orgueil incommensurable qui en découlent, sont une expérience limite : celle-ci précède de peu la folie. Ce que le personnage tragique célèbre, c'est en effet le fracas de la belle visibilité qu'il incarne, lui, ce modèle de grâce, dans le chaos de la nuit où retournent et d'où émergent toute forme, toute apparence. C'est enfin grâce à Nietzsche que l'on comprend pourquoi la joie tragique a toujours été perçue comme l'apanage des forts, des nobles, qui ne sont, explique Michel Henry, « que la figure mythique de ce qui finalement n'a rien à voir avec une catégorie d'individus indûment privilégiés mais constitue précisément cette structure de l'être tant qu'il est la vie » (*GP*, 267).

Soutenue par les puissantes analyses phénoménologiques, la stylistique, nouant sa gerbe d'hypothèses, peut enfin savoir ce qu'elle cherche quand, avec la patience obstinée du bénédictin, elle *veut* comprendre, interpréter, des figures : ces figures ne sont précisément que la manifestation langagière par laquelle la vie, quand elle est irréprésentable dans le langage ordinaire, se fraie jusqu'à la conscience le chemin qui ouvre l'esprit à l'élucidation de ce qui le porte. La vie n'ayant d'ailleurs aucun rapport ni avec la science, ni avec l'histoire, il est normal que l'interprétation des textes littéraires n'obéisse pas à la logique accumulative des connaissances qui règne dans les sciences, ni à la perspective historiciste, qui voudrait que les contemporains de Racine eussent mieux compris que quiconque les tragédies que le hasard leur fit voir, ou lire, au moment où elles paraissaient.

Les figures

Toute la science des figures consiste à mettre en œuvre deux opérations langagières fondamentales. La première est d'ordre qualitatif. Si la tentative de le paraphraser par une expression synonyme un fragment de discours ne produit aucune autre différence de sens autre que celles qui sont déjà enregistrées par le lexique, autrement dit, si on peut signifier à peu près la même chose avec d'autres mots, alors on peut être sûr qu'il n'y a pas de figure. C'est ainsi que, lorsqu'un individu ou une communauté linguistique ne perçoit plus de différence entre « ivre de colère » et « très en colère », la figure cesse d'exister. La deuxième approche est quantitative ; elle est donc moins subtile ; elle consiste à tenir pour particulièrement significatif tout ce qui se répète dans un texte. Le problème de la figure est celui de toute visibilité : il est impossible à un phénomène de dire par lui-même quoi que ce soit de l'origine qui l'a fait advenir. La pluie, la table, comme le mot « chien », ne savent rien d'eux-mêmes. Par expérience, je sais bien à quoi servent une table, la pluie et le mot chien. Mais sur ce qu'ils sont, les phénomènes ne disent rien. C'est pourquoi la stylistique (qui s'occupe non des tables ou de la pluie mais de certains usages du mot « chien ») prétend être une herméneutique. Dès qu'elle s'inscrit dans un discours un tant soit peu complexe, la figure ne se comprend pas sans la médiation d'un travail, que la plupart des hommes trouvent inutile ou fastidieux, laissant aux clercs le soin de le mener à bien. Mais comment ? Les règles de cet art font l'objet de débats incessants. L'idée très puissante de la rhétorique consiste à dire que les figures servent à persuader : elles font valoir une idée, bonne ou mauvaise, juste ou fausse. L'idée de la stylistique consiste à lire la figure comme une manifestation de la vie en un sujet parlant qui est aussi un sujet sentant, au sens défini plus haut, de sujet affecté par cette puissance d'auto-affectation qu'est la vie. Le rôle d'une figure est de rendre compte de la vie, quand le langage le plus simple (« j'ai chaud », « j'ai mal », « je t'aime ») n'y suffit pas.

Pour l'intelligence de la démonstration, il convient de mettre sous les yeux du lecteur le texte dont on commentera, dans une perspective stylistique et non rhétorique, quelques figures remarquables :

PYRRHUS

Nos cœurs n'étaient point faits dépendants l'un de l'autre ;
Je suivais mon devoir, et vous cédiez au vôtre.
Rien ne vous engageait à m'aimer en effet.

HERMIONE

Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ;
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ;
J'y suis encor, malgré tes infidélités,
Et malgré tous mes Grecs honteux de mes bontés.
Je leur ai commandé de cacher mon injure ;
J'attendais en secret le retour d'un parjure ;
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterais un cœur qui m'était dû.
Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?
Et même en ce moment où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas.
Mais, Seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen, j'y consens. Mais du moins
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
Pour la dernière fois je vous parle peut-être :
Différez-le d'un jour ; demain vous serez maître.
Vous ne répondez point ? Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi !
Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne.
Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux.
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée,
Va profaner des Dieux la majesté sacrée.
Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié
Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
Porte aux pieds des autels ce cœur qui m'abandonne ;
Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione.

(*Andromaque*, IV, 5, vers 1353-1386)

1. Les figures de la répétition et le thème de l'accroissement

Le thème phénoménologique de l'accroissement se trouve précisément défini par Henry : « la puissance de l'être est l'accroissement, non point sous la forme de l'adjonction à soi d'autre chose, mais comme accroissement de soi. Il y a encore ceci dans l'accroissement de l'être qu'il n'est pas postérieur à lui, il n'y a pas d'abord un être qui s'accroîtrait ensuite [...] ; l'être s'accroît de soi en tant qu'il s'auto-affecte et que son auto-affectation est son affectivité, le se souffrir soi-même dans lequel l'être parvient en soi et ainsi s'accroît de soi » (*GP*, 281). C'est

là le ressort du théâtre tragique. La rhétorique se fonde sur la persuasion du *demos* ; or les héros tragiques ne songent jamais à persuader le peuple ; en revanche, ils incarnent à merveille l'ivresse de l'accroissement infini de l'être et du soi immergé dans l'être.

La première figure de répétition affecte le verbe « aimer » et ses différentes formes : « Je ne t'ai point aimé, cruel ? » ; « Je t'aimais inconstant » ; « je doute encor si je ne t'aime pas ». C'est la donnée essentielle et presque unique de la tirade ; Hermione jouit d'affirmer qui elle est, se découvrant elle-même dans l'amour qui l'affecte. Il ne s'agit nullement de persuader Pyrrhus, car chacun sait qu'il ne suffit pas (et fort heureusement) d'aimer pour être aimable et encore moins pour être aimé. En revanche, Pyrrhus a diminué drastiquement, voire nié le « vouloir vivre » d'Hermione : « Rien ne vous engageait à m'aimer en effet », ose-t-il dire, comprenons : « rien ne vous engageait à m'aimer réellement, dans la plénitude d'une affection concrète ». Hermione ne peut pas ne pas réagir à cette amputation de son être. Or, dès qu'il s'éprouve, l'être ne peut que s'accroître : d'où l'amplification de la réplique initiale (« Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ? »), qui implique un récit que les vers suivants déploient ; d'où la succession ardente et monotone du pronom « je » qui ne peut que s'accroître en dominant le « tu », cette force moindre sur laquelle s'exerce la puissance dominatrice, impérieuse, agressive de l'amour ; d'où enfin, l'admirable vers, mille fois commenté : « Je t'aimais inconstant ; qu'aurais-je fait fidèle ? » La sublime indifférence tragique à l'éthique (l'inconstance de Pyrrhus est sans effet aucun sur l'amour d'Hermione) accompagne la volonté de l'amour de s'accroître indéfiniment. Les mondes contrefactuels ne sont en effet invoqués pour être saturés par la dynamique de la puissance irrésistible de la vie s'auto-affectant. On songe à Phèdre : « Que faisiez-vous alors ? Pourquoi sans Hippolyte / Des héros de la Grèce assembla-t-il la Grèce ? [...] Par vous aurait péri le monstre de la Crète » (II, 5, vers 645-649). On pourrait aussi songer à Don Juan qui, en se prenant pour Alexandre, exprime la même idée, sur le mode allègre, ludique et bouffon propre à la comédie.

En relevant, selon l'optique de cette stylistique quantitative, les formes verbales du passé, on pourrait être tenté de recourir à la notion d'« identité narrative » : par la récapitulation et l'agencement rationnel des actions successives, le personnage construirait une identité qui serait le fruit de son récit – de son langage et de son travail. De fait, on peut se rendre sensible à l'alternance des passés composés (« j'ai dédaigné », « je t'ai cherché », « je leur ai commandé », « j'ai cru ») et des imparfaits (« j'attendais », « je t'aimais »). La différence aspectuelle introduit une différence sémantique qu'on traduit volontiers en termes logiques : j'ai fait cela (qu'il s'agisse d'un procès ponctuel, comme « cherché », ou répété, comme « dédaigné », perfectif comme « commandé » ou imperfectif comme « cru ») *parce que* je t'aimais. Mais Ricœur ne peut concevoir de récit (et de beau récit) qui ne soit le produit d'un moi défaillant, d'un moi si amoindri qu'il aurait besoin de la médiation du langage pour conquérir une identité à soi créée par-delà les fractures d'un devenir dont le sens ne se découvrirait au sujet qu'*a posteriori*, dans la mélancolie d'un « je fus bien, je suis bien cela que j'écris ». Cette conception méconnaît le sens du tragique de la vie pour qui l'être est invariablement identique à soi, et incapable de changer ; le héros n'épouse le devenir que pour manifester la puissance plénière de son accroissement. Une stylistique expressive ne croit d'ailleurs nullement que le moi soit le produit d'un langage – car comment le langage pourrait-il engendrer autre chose que du langage, c'est-à-dire des signes, c'est-à-dire rien² ? Elle estime plutôt que le langage, quand il émeut, est la

² Les verbes performatifs ne performent rien du tout, on le sait ; pour que le « je te baptise » ait un sens, il faut croire que ce n'est pas la parole du prêtre mais bien l'action invisible de l'Esprit qui baptise ; de même, le « je te remercie » ou « je m'excuse » ne produisent ce qu'ils sont censés dire que si et seulement si le destinataire croit à l'existence d'un sujet remerciant ou s'excusant, faute de quoi, il répondra par ce magnifique et éloquent : « tu parles ! » (sous-entendu : tu parles d'une excuse, d'un remerciement). S'il suffisait de demander pardon pour que cette demande fût audible et recevable, on pourrait croire à l'existence de la soi-disant performativité du langage ; mais l'histoire judiciaire et la vie politique la plus publique montrent sans cesse qu'il n'en est rien. Quant aux procès par lesquels nous affirmons ou nous demandons, rien dans le langage n'assure quiconque que nous affirmons bien ou que nous demandons bien ce que prétendons affirmer ou demander. On peut parler en

manifestation d'un moi vivant. Le concept d'identité narrative semble donc vide de sens. En réalité, le « je » tragique n'éprouve jamais le besoin de se justifier (ce qui le rend étranger à la rhétorique de l'apologie de soi) ; il ne veut que s'affirmer dans sa simplicité inaltérable : « “Puissé-je être quelqu'un d'autre, soupire ce regard : mais il n'y a pas d'espoir ! *Je suis qui je suis* : comment me débarrasser de moi ? Et pourtant j'en ai assez de moi” » (Nietzsche, cité par GP, 272). C'est là tout le personnage de Phèdre – qui découvre l'impossibilité de ne pas être qui elle est, c'est-à-dire amoureuse d'Hippolyte et donc criminelle. Hermione, elle, énonce dans la joie ce « “je suis qui je suis” » du héros tragique. Cette formule marque la parenté fondamentale entre la pensée tragique et la tradition judéo-chrétienne, puisque la première définit le héros par cette profération que la seconde réserve d'abord à Dieu seul et, à sa suite, à tout son croyant qui se reconnaît engendré par son Créateur.

2. Les figures intraduisibles ou la santé tragique

Les figures les plus subtiles sont celles qui manifestent une résistance éperdue à la paraphrase. Soit :

Ex. 1

Et même en ce moment où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas. (IV, 5, vers 1365-1368)

Ex. 2

Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione. (IV, 5, vers 1386)

Hermione sait-elle ce qu'elle dit ? Elle reproche à Pyrrhus de lui annoncer « le trépas » alors qu'il lui annonce son mariage avec Andromaque. La figure commence quand il est impossible de rapporter une expression à une chose existante, avérée dans le monde l'expérience. C'est cette non coïncidence entre signe et chose qui prescrit le travail de l'interprétation. Il faut chercher du sens ; la paraphrase fait glisser sur le texte une série de propositions équivalentes ; si le paradigme ainsi constitué fait apparaître entre le mot du texte et les paraphrases proposées une différence sémantique irréductible, alors, la figure est avérée. Le mot « trépas » en contexte ne peut pas être le synonyme de « mariage » ou de « rupture ». Il institue un sens qu'il est le seul à pouvoir porter. Soit on interprète la figure comme une métonymie du conséquent pour l'antécédent (ce mariage causera le trépas d'Hermione, mais aussi de Pyrrhus) soit comme une métaphore *in absentia* (ce mariage est pour Hermione aussi funeste qu'un trépas). Mais les stylisticiens les plus avisés savent que la figure n'est construite que pour être « reversée » sur le compte de la littéralité. Ce qu'annonce Hermione, en « reconfigurant » ce qu'annonce Pyrrhus, se réalise effectivement lors du cinquième acte, conformément à la loi du monde tragique ; mais surtout, loin d'être une banale hyperbole, le mot « trépas » correspond littéralement à ce que vit le personnage. Hermione s'éprouve en effet comme celle par qui, en qui, se réalise cet aspect de la plasticité infinie du devenir : l'identité du mariage de Pyrrhus et d'Andromaque et de la mort. Les véritables figures (« Achille est un lion », « ceci est mon corps », « ce bras qu'avec respect toute l'Espagne admire ») ne sont des figures que le temps nécessaire à l'interprétation qui doit, si elle est juste, préparer le lecteur à accepter ces énoncés dans leur stricte littéralité. Achille n'est rien s'il n'est pas un lion, le Christ n'est rien si le pain n'est pas son corps, et Don Diègue n'est rien s'il n'est pas tout entier contenu dans son bras, résumé par ce bras.

étant absent à soi-même, ou contraint de le faire, ou encore mentir. Livré à lui-même, le langage est donc incapable d'accomplir un acte. Si Dieu n'avait pas créé le monde, les croyants n'auraient pour preuve de son amour que sa parole et non le monde, c'est-à-dire, rien.

La deuxième figure est aussi fascinante. La rhétorique parle volontiers d'une énallage de personne. Hermione ne dit pas « je », elle dit « Hermione », non seulement parce que cela permet au poète de proposer la rime « abandonne / Hermione », mais surtout parce qu'en se rendant à l'autel, ce n'est pas Hermione en chair et en os que trouvera Pyrrhus, mais bien la mort. Hermione ne peut s'empêcher de s'identifier à la mort qu'elle donne. Loin d'être une héroïne de la loi (de la soumission au père, à la parole jurée), Hermione est une héroïne de la vie ; pour elle, la jouissance accrue de son être ne peut mener qu'à la catastrophe dionysiaque qui invariablement clôt la tragédie. La Bruyère, laconique, avait bien compris l'essence du plaisir tragique quand il écrivait : « on veut faire tout le bien, ou si cela ne se peut ainsi, tout le mal, de ce qu'on aime ». De fait, la vie s'éprouve par-delà la différence éthique du bien et du mal. C'est dans cette perspective qu'il convient d'interpréter les impératifs de la péroraison finale :

Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux.
Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée,
Va profaner des Dieux la majesté sacrée. [...]
Porte aux pieds des autels ce cœur qui m'abandonne ;
Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione. (IV, 5, vers 1380-1386)

La rhétorique est ici bien embarrassée. Pour maintenir la fiction de la persuasion, elle est obligée de recourir à une figure qu'elle nomme « épitrope », c'est-à-dire exhortation ironique lancée au destinataire de faire ce que, en réalité, le locuteur ne voudrait surtout pas qu'il fît. L'ironie, comme toutes les figures, repose sur une opération de paraphrase : on superpose au « Va profaner » un « Ne va pas profaner ». Le sens naît de la tension irréductible entre une forme et un sens, censé dire le contraire de ce qui est dit. Mais dans le régime de la persuasion, il est impossible de convaincre quelqu'un de faire quelque chose *et* de ne pas le faire. La stylistique, est une démarche plus respectueuse, me semble-t-il, de l'intuition tragique. Elle pose que le sujet parlant est vivant en ce que, au moment où il parle, il réalise l'indifférence parfaite qu'il y a à énoncer la proposition « va profaner » et sa contradictoire « ne va pas profaner ». Au point d'accroissement de son être où, par le langage, Hermione témoigne qu'elle est parvenue, tout lui est bon pour manifester sa puissance d'amour : la vie de Pyrrhus, suspendant « le mariage trépas » avec Andromaque, ou la mort de Pyrrhus, accomplissant l'acte fatal.

Conclusion

Il serait absurde de soutenir que la rhétorique n'a pas cours dans la tragédie de Racine. Mais elle n'est pas le mode selon lequel se réalise l'essence du plaisir tragique. La stylistique, en tant qu'elle propose une interprétation des figures hors de l'empire de la persuasion, se donne les moyens de comprendre ce qui échappe à la rhétorique. Les personnages tragiques persuadent quand ils sacrifient aux nécessités (c'est-à-dire aux facticités) de la vie sociale : « Mais enfin, tour à tour, c'est assez nous punir : / Nos ennemis communs devraient nous réunir », argumente Pyrrhus (*Andromaque*, I, 4, vers 323-324) quand il veut convaincre Andromaque de contracter avec lui une alliance politique scellée par le mariage. Mais c'est là de la rhétorique, donc de l'irréalité : « Nos ennemis communs devraient nous réunir », dit-il très bien, dévoilant ainsi l'essence de la rhétorique délibérative : faire croire en la justesse d'un projet rationnel, non encore réalisé ; faire croire à la réalité de ce qui n'existe pas encore – et qui n'existera sans doute jamais. Mais pendant que l'orateur argumente, il ne vit pas ; la vie passe dans son dos – et elle le rattrape parfois, comme lorsque Pyrrhus se lance dans cette grande plainte tout à fait impropre à convaincre Andromaque de quoi que ce soit : « Vaincu, chargé de fers, de regrets

consumé / Brûlé de plus de feux que je n'en allumai, / Tant de soins, tant de pleurs, tant d'ardeurs inquiètes... » (*Ibid.*, vers 319-321). L'aposiopèse montre bien ce qu'est la tragédie : l'oubli de la rhétorique, le surgissement d'un discours qui s'abîme dans la manifestation de la vie³. Dans chaque tirade, dans chaque réplique de Racine, on pourrait montrer comment la rhétorique s'enlace à l'expression du tragique, comment ces deux forces se combattent, et comment tour à tour, dans le poème, la vie sourd et se perd, se manifeste et disparaît.

³ Là encore, les analyses fulgurantes de Nietzsche sur l'oubli dans la II^e dissertation de *La Généalogie de la morale* sont décisives pour comprendre ce qu'est cette vie dont les inflexions fascinent le poète tragique (voir *GP*, 257-261). Le souvenir consiste à faire exister dans l'esprit ce qui n'existe pas dans l'instant présent. Il force à penser à quelque chose qu'on ne pensait pas. La vie a dressé l'homme vivant au souvenir pour faire de lui un être capable de promettre ; ce faisant, la vie a introduit en elle la division : car l'oubli est « la condition de possibilité de la vie en tant que le rassemblement intérieur par lequel elle cohère avec soi dans l'accroissement de soi-même » (*GP*, 259). Phèdre n'est jamais plus vivante que lorsqu'elle déclare sa flamme à Hippolyte, qu'elle oublie ce qu'elle doit à son époux et ce qu'elle a promis à Œnone : « Dieux ! qu'est ce que j'entends ? Madame, oubliez vous / Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux ? », s'exclame Hippolyte (*Phèdre*, II, 5, vers 663-664). Consentir à vivre, c'est donc consentir à l'oubli.