



HAL
open science

In cauda summum : péroraions dans Esther et Athalie

Jérôme Lecompte

► **To cite this version:**

Jérôme Lecompte. In cauda summum : péroraions dans Esther et Athalie. Françoise Poulet, Guillaume Peureux. Autres regards sur Racine, Atlande, pp.89-106, 2018, 2350304744. hal-02293681

HAL Id: hal-02293681

<https://hal.science/hal-02293681v1>

Submitted on 16 Dec 2024

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.

Copyright

IN CAUDA SUMMUM : PÉRORAISONS DANS ESTHER ET ATHALIE

Dans les chapitres que les rhétoriciens consacrent à la *dispositio*, comme il se doit, la conclusion du discours occupe la dernière place : après l'exorde, la narration, la confirmation, et une éventuelle réfutation, vient la péroraison (*epilogos, conclusio, ou peroratio*). Selon les auteurs, le nombre de ses constituants varie. Quintilien en retient deux : l'*enumeratio* récapitule les preuves, l'*amplificatio* tend à provoquer une forte émotion sur l'auditoire. Mais cette description technicienne ne doit pas réduire la *dispositio* à une froide nomenclature, de même que l'art rhétorique ne se résume pas à un corps de règles de production du discours qui en légitimerait l'analyse fonctionnelle. Dans une recherche constante de l'efficacité du discours, Cicéron, Quintilien ou Longin décrivent les meilleurs moyens de rendre persuasive la parole de l'orateur, et par sa place, la péroraison s'avère essentielle. Pour Quintilien, elle offre un sommet de l'émotion, ce qu'en retient l'abbé Bretteville :

La Péroraison, ou la Conclusion du Discours, doit renfermer tout le grand et tout le sublime de l'Éloquence ; et l'on peut dire que c'est dans la Péroraison que l'on connaît parfaitement l'Orateur. [...] C'est là que l'Orateur ramasse tout ce qu'il y a de plus fort, de plus vif, et de plus pathétique, pour remuer le cœur, et pour l'enlever. [BRETTEVILLE, 1689, II, VIII, "De la péroraison", p. 179]

Dans cette adaptation du propos de Quintilien, la péroraison se laisse identifier à l'*amplificatio*, ce climax émotionnel : les superlatifs et les verbes intensifs "remuer" (*permovere*) ou "enlever" (*rapere*) signalent sans ambiguïté l'influence du Longin de Boileau, mais pour annoncer un sublime d'amplification auquel ne se résume pas le sublime. En cela, chez un Bretteville, la péroraison illustre bien cette confusion courante au XVII^e siècle entre sublime longinien et style sublime, devenu synonyme du *genus grande* dans la tripartition des genres de style. La péroraison conduit-elle le discours à un *summum* d'émotion, à une intensité sublime ? Pour tendre vers ces hauteurs, une négociation subtile entre l'art et la nature vise à faire oublier l'artifice. Qu'en est-il dans *Esther* et *Athalie* ? Nous proposerons ici une caractérisation technique de la péroraison, non sans perdre de vue sa valeur esthétique.

LA CULTURE RHÉTORIQUE DE RACINE

Quand les rhétoriciens abordent le fonctionnement de la péroraison, le genre judiciaire est privilégié. Pour l'avocat de la défense ou de l'accusation, il s'agit de produire un effet décisif sur le juge. Il leur suffit d'ajouter que les genres délibératif et épideictique admettent une *dispositio* plus souple (exorde, corps du discours, péroraison) [PERNOT, 2000, p. 288]. *Mutatis mutandis*, ce qui vaut pour le judiciaire doit valoir pour les autres genres, mais dans tous les cas, les discours concernés relèvent de la vie civile et politique. Pourquoi en rechercher la présence dans les tragédies du XVII^e siècle ?

Dès l'Antiquité, l'éloquence a nourri la poésie : Homère passait pour un grand orateur, au même titre que Démosthène ou Cicéron. Et dans la "cérémonie de la parole" que suppose la tragédie à l'âge classique se reconnaît l'héritage humaniste. Cette culture a pour fonds commun la connaissance des traités ou manuels et une pratique scolaire de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*. Elle servait à l'avocat. Mais au poète, moyennant quelle adaptation ? Pour se faire spectacle, la représentation de la parole au théâtre suppose une rencontre entre rhétorique et dramaturgie. La persuasion n'est plus alors la finalité *réelle* du discours, mais celle, *fictive*, qui prend place sous le regard d'un public seulement appelé à juger des qualités ou défauts de la pièce. Or ce discours n'est pas isolé, même si les "beaux endroits" en sont appréciés : d'une part, il est un élément de la structure poétique, au sens

aristotélien de l'enchaînement vraisemblable des actions, et d'autre part, il s'insère dans une dynamique de la parole, au moyen de l'effet provoqué sur scène par la cohérence du discours. Nous situerons l'étude du côté de cette rhétorique intrascénique.

Racine et Quintilien

Chez Racine, à partir d'*Andromaque*, un "scrupule de langue" semble se renforcer en raison de la surveillance linguistique qui s'exerce de façon croissante sur les auteurs [SIOUFFI, 2003, p. 106]. On généralise ainsi la règle de Cicéron sur l'harmonie du style dans le genre judiciaire : "Je ne veux pas qu'on aperçoive les soins minutieux donnés à cet arrangement ; il est vrai qu'une plume exercée trouvera facilement la loi de cet agencement" (*Orator*, § 150). Il ne faut donc pas sentir l'artifice, précepte qui rejoint l'un des grands principes de l'éloquence, celui de la *dissimulatio artis*. Pour Quintilien, "un plaidoyer, où l'art se dissimule – *anepiphantos*, comme disent les Grecs – réussit souvent mieux en effet à s'insinuer" (*Inst. orat.*, IV, I, § 60). Ailleurs, il critique la tendance de ses contemporains à considérer qu'il y a de l'art quand il est visible – alors que c'est tout le contraire (IV, II, §§ 126-127). Cette dissimulation concerne aussi bien l'*elocutio* que la *dispositio* et l'*actio* : sous peine de faire échouer la persuasion, l'art ne doit pas se laisser apercevoir. En prise directe avec le goût de la langue et le goût du style, l'expression renouvelée des passions incite Racine à rechercher une rhétorique plus subtile, où le naturel et le sublime vont tendre à cet effacement de l'art et de l'artifice. La péroraison en est-elle un lieu privilégié ? *Esther* et *Athalie* présupposent de la part du poète une maîtrise consommée de l'adaptation de la rhétorique à la dramaturgie. Mais pour montrer la pertinence de l'étude rhétorique des fins de tirade, tirons profit d'un aperçu des lectures rhétoriques de Racine.

À Port-Royal, vers 1655-1656, alors qu'on le destine à la carrière d'avocat, Racine copie des extraits de Quintilien sur 253 pages, soit près du quart de *L'Institution oratoire* [RACINE, 1656]. Un peu après, Arnauld d'Andilly lui donne son propre Quintilien, dans l'édition Robert Estienne, Paris, 1542. Il va conserver et relire cet exemplaire, comme l'attestent différentes marques de lecture, notes marginales en latin et français, accolades, traits de soulignement à l'encre, à la mine de plomb, à la mine sanguine. L'édition en cours de ces traces de lecture devrait permettre de préciser notre connaissance de la formation rhétorique de Racine, qui a également annoté les œuvres de Cicéron sur la rhétorique.

Environ 28 % du chapitre consacré à la péroraison dans *L'Institution oratoire* (VI, I) sont copiés par le jeune Racine (BnF, Gallica, fr. 12888). L'exemplaire Estienne apporte aussi quelques annotations utiles (BnF, Rés X 1063). Nous ne retiendrons ici que certaines des remarques les plus importantes sur le sujet (trad. J. Cousin, Les Belles Lettres) :

1. "*Nihil est odiosius illa repetitione velut memoriae iudicum diffidentis*" ("rien n'est plus déplaisant qu'une répétition [toute sèche], comme si l'on n'avait pas confiance dans la mémoire des juges", *Inst. orat.*, VI, I, § 2 ; voir Cicéron, *De Inv.*, I, § 98). Première partie de la péroraison, l'*enumeratio* consiste en une brève reprise des preuves qui doit éviter le sommaire. En marge de l'exemplaire Estienne, Racine écrit : "*Enumeratio obliqua non recta esse debet*" (p. 296). L'idée rhétorique serait mal rendue par une traduction littérale de l'antinomie : *recta* doit se prendre au sens de ce qui, sans ornements, va droit au but. Il ne faut donc pas reprendre sèchement les arguments, mais éviter la répétition en prenant des détours, selon le principe de la variété.
2. "*Miseratio non longa sit*", indique une marginale du manuscrit. Nécessaire pour émouvoir, l'appel à la pitié doit tendre à la brièveté : "*Nunquam tamen debet esse longa miseratio : nec sine causa dictum est, Nihil facilius quam lachrymas inarescere*" ("Cependant cet appel à la pitié ne doit jamais durer longtemps. Et l'on n'a pas dit sans raison que rien n'est plus facile à sécher que les larmes", *Inst. orat.*, VI, I, § 27). Cette dernière sentence est forgée à partir de Cicéron, qui l'emprunte déjà à un rhéteur (*De*

Inv., I, LV, § 109 ; *Part. orat.*, § 57). La pitié trouve en effet une place privilégiée dans la péroraison, et sur l'exemplaire Estienne, au livre IV, Racine note : "*Parcius in Proæmio tentanda misericordia quam in peroratione*" (p. 185). Mais il faut que la parole s'interrompe une fois atteint le *summum* de l'émotion : "*Non patiamur igitur frigescere hoc opus ; et affectum, cum ad summum perduxerimus, relinquamus : nec speremus fore, ut aliena quisquam diu ploret. Ideoque cum in aliis, tum maximè in hac parte debet crescere oratio : quia quicquid non adjicit prioribus, etiam detrahare videtur : et facile deficit affectus qui descendit*" ("Ne laissons donc pas refroidir notre ouvrage, et, quand nous aurons porté l'émotion à son comble, laissons-là le pathétique, et n'espérons pas faire pleurer longtemps sur les malheurs d'autrui. / Voilà pourquoi, dans cette partie surtout, plus que dans les autres, le ton doit s'élever, parce que tout ce qui n'ajoute pas à ce qui précède va même jusqu'à paraître l'amputer, et l'émotion qui décroît disparaît facilement", *Inst. orat.*, VI, I, § 29). Ici apparaît l'enjeu majeur, tout autant que la principale difficulté technique.

3. Dans l'exemplaire Estienne, un trait de soulignement et une accolade sommairement tracés, tels qu'on en trouve dans d'autres ouvrages annotés par Racine, mettent les phrases suivantes en valeur : "*Illud præcipue monendum, ne quis nisi summis ingenii viribus ad mouendas lachrymas aggredi audeat. Nam ut est longe vehementissimus hic quum inualuit affectus*" (p. 304) ("Ce que je dois conseiller surtout, c'est de ne pas oser provoquer les larmes de l'auditoire sans être doté d'un très grand talent ; si l'appel à l'émotion est de beaucoup le moyen le plus puissant, en revanche, lorsqu'il ne produit aucun effet, il perd toute chaleur [...]"), *Inst. orat.*, VI, I, § 44). De l'aveu même de son public, Racine avait ce talent.
4. L'amplification apparaît comme la plus essentielle des parties de la péroraison : "*Hic si usquam totos eloquentiæ aperire fontes licet. Nam ex his, si bene diximus reliqua, possidemus jam iudicum animos : et confragosis atque asperis euecti tota pandere possumus vela : et cum sit maxima pars Epilogi amplificatio, verbis atque sententiis vti licet magnificis, atque ornatis. Tunc est commouendum Theatrum, quum ventum est ad ipsum illud, quo veteres tragædiæ comædiæque clauduntur : Plaudite*" ("Mais ici, dans la péroraison, c'est le cas, ou jamais, de laisser libre cours aux flots de l'éloquence. Car, si nous avons bien traité le reste de l'affaire, nous serons maîtres dès lors des esprits des juges, et une fois portés hors de la zone des écueils et des récifs nous pouvons voguer à pleines voiles ; et comme la partie la plus étendue de la péroraison consiste dans l'amplification, on peut légitimement y faire appel à la magnificence et à l'ornement des mots et des pensées. Le moment donc où il y a lieu d'émouvoir le théâtre, c'est le point précis, où se terminent les anciennes tragédies et comédies : *Applaudissez*", *Inst. orat.*, VI, I, §§ 51-52).

Variété, brièveté, larmes, amplification : ultime moment de la parole pour l'orateur avant qu'il ne la cède, la péroraison apparaît comme lieu d'une tension entre l'art et la nature. Racine n'a sans doute pas cessé d'approfondir sa culture rhétorique au fil des relectures. Mais son emploi au théâtre s'appréciera à partir de l'analyse des péroraisons.

Les péroraisons dans le discours théâtral racinien : problèmes de repérage

En principe, il suffit de trouver la fin du discours pour trouver la péroraison. Mais comment délimiter celle-ci ? Comment discerner sa structure ? Du reste, combien de vers faut-il à une tirade pour devenir « discours » ? Un certain volume est-il même une condition suffisante, sachant que l'adaptation de la rhétorique à la dramaturgie peut motiver une organisation plus souple, et se passer de telle ou telle partie, narration, confirmation – voire péroraison ?

La critique racinienne s'est parfois intéressée à la *dispositio* des tirades dans les tragédies profanes [FRANCE, 1965 ; KIBÉDI VARGA, 1970 ; HAWCROFT, 1995]. Les quelques discours

étudiés comportent entre 26 et 60 vers, avec une forte prépondérance du genre judiciaire. La péroraison occupe en général de 4 à 8 vers, exception faite du cas d'Iphigénie, en deux vers, parce qu'elle atténue la demande adressée à son père – la laisser vivre – au lieu de l'amplifier (*Iphigénie*, IV, 4, v. 1219-1220). Ce nombre pair peut s'interpréter comme une délimitation par la rime, qui exclurait à la fois liaison interne (entre confirmation et péroraison) et liaison externe (d'une réplique à l'autre). Toutefois, des manquements ponctuels à cette fonction de clôture semblent justifiés par une tension entre le rhétorique et le dramatique. Il faut examiner ce qui relie la péroraison à l'exorde ou à la confirmation, et l'on ne saurait trop conseiller de *relire et relier* ces moments pour mieux cerner les enjeux argumentatifs de la tirade à partir de la répétition des idées (*Inst. orat.*, IV, I, § 28, passage copié par Racine). En préalable à l'examen des péroraisons, il reste à formuler trois remarques, sur lesquelles s'appuieront nos analyses.

Tout d'abord, la règle de bienséance interne invite à souligner la corrélation entre le discours et le caractère ; l'un *s'adapte* à l'autre (*decorum, aptum*). À Mathan et Joad ne seront pas prêtées les mêmes ressources. La variété y oblige, dans ses enjeux à la fois rhétoriques et dramatiques. Pour montrer comment cette bienséance interne construit la vraisemblance du caractère, les péroraisons seront donc traitées en fonction des personnages.

Ensuite, résolument tournée vers le destinataire, la péroraison négocie le moment où la parole doit s'interrompre avec brio pour en concentrer l'impact et produire le meilleur effet. Il convient alors de s'intéresser à cette pointe du discours, quand elle se dirige vers autrui, ce qui doit conduire à envisager la tirade selon une perspective pragmatique. En dernier recours, ce critère doit permettre de repérer des répliques prenant la forme d'une péroraison.

Enfin, quoique le volume soit un critère souvent décisif, il ne fonctionne par définition que pour l'*oratio perpetua*. Quintilien désigne ainsi le discours continu de l'avocat, dont le réquisitoire ou la plaidoirie n'est pas interrompu. Au théâtre, les tirades les plus longues impliquent une solennité de la prise de parole, une certaine *pompe* (ambassade, conseil au souverain, réquisitoire), et leur raccourcissement obéit à des contraintes dramaturgiques. Mais au tribunal, l'échange peut prendre la forme de l'*oratio soluta* ou de l'*oratio concisa* [LAUSBERG, 1998, §§ 916-922], dont *Athalie* nous fournit des exemples. Plus libre, la première s'apparente à la conversation, à la correspondance ; elle implique une interruption par l'interlocuteur, de sorte qu'au théâtre, il convient alors d'analyser la *dispositio* sur l'ensemble d'un échange ou d'une scène. C'est le cas du discours de Zacharie (*Athalie*, V, I) : quoique fragmenté par les réactions de Salomith, son exorde reste identifiable, de même que sa péroraison, qui précède l'interruption dramatique. Plus discontinue encore, l'*oratio concisa* vient de la dialectique ; les dialogues de Platon en sont un exemple. Or Quintilien admet cette dernière forme dans l'interrogation des témoins au tribunal (*Inst. orat.*, V, XI, § 5). La grande scène 7 de l'acte II en donne un exemple, car les questions posées à Éliacin par Athalie visent à établir son identité véritable. Sans négliger les autres formes ni prétendre à l'exhaustivité, nous privilégierons ici l'*oratio perpetua*.

LES PÉRORAISONS DANS LES TRAGÉDIES BIBLIQUES

La péroraison porte l'émotion à son comble, *ad summum*. Pour y atteindre, elle doit recourir au lieu du pathétique ou à celui de l'indignation avec une certaine brièveté. Ce faisant elle devient le moment où le personnage exhorte le plus fortement à l'action celui qui l'écoute, en l'appelant même à sortir de l'inaction : ce motif traverse les deux pièces et justifie le recours au genre délibératif.

Dans *Athalie*, la première tirade d'Abner comporte une péroraison qui avertit Joad d'un danger qui n'est pas moins sublime que chez Démosthène, car il ne menace pas la patrie, mais ce qui reste du peuple hébreu :

Je tremble, qu'Athalie, à ne vous rien cacher,
 Vous-même de l'Autel vous faisant arracher,
 N'achève enfin sur vous ses vengeances funestes,
 Et d'un respect forcé ne dépouille les restes. (I, 1, v. 21-24)

L'absence d'*enumeratio* permet une concision propre à traduire l'urgence. Mais le *docere* n'en est pas moins pris en charge dans cette tirade d'exposition, où il figure sous les espèces du *movere*. La péroraison s'ouvre ainsi à une forte dimension émotionnelle dont témoignent le verbe *trembler* et le motif de la crainte : la vengeance d'Athalie n'est pas achevée. Ce *pathos* confirme un caractère (*ethos*) mis en avant dès l'exorde. La référence du pronom personnel *vous*, d'abord diffuse puisqu'elle pouvait désigner les derniers fidèles (v. 3), s'avère plus précise et confirme la charge pragmatique de la péroraison. Délimitation énonciative et recherche d'emphase sont les premiers critères de repérage.

Les larmes d'Abner

Après la crainte (*phobos*), la pitié (*eleos*). Réputé pour ses péroraisons, Cicéron utilise les larmes pour émouvoir les juges, à la fin de ses plaidoyers en faveur de Milon et de Rabirius Posthumus. Toutefois ce pouvoir n'est pas durable, car les larmes sèchent vite, ce qui oblige l'orateur à finir. Saint-Évremond fait la même observation pour la tragédie. Les larmes répondent au goût de l'époque [HÉNIN, 2007, p. 228]. Encore faut-il savoir les représenter :

Si on s'afflige trop longtemps sur le Théâtre, ou nous nous moquons de la faiblesse de celui qui pleure, ou la longue pitié d'un long tourment, qui fait passer les maux d'autrui en nous-mêmes, blesse la nature, laquelle a dû être seulement touchée. Toutes les fois que je me trouve à des pièces fort touchantes, les larmes des acteurs attirent les miennes avec une douceur secrète que je ressens tendrement ; si néanmoins l'affliction continue, mon âme s'en trouve incommodée, et attend avec impatience quelque changement qui la délivre d'une impression douloureuse. [Saint-Évremond, *Sur les Caractères des tragédies* (1672), cité in Hénin, 2007, p. 239]

Dans *Athalie*, Josabet et Abner versent des larmes, et l'intensité de leur émotion en prouve à chaque fois la profonde sincérité – en cela cette preuve extrinsèque (extérieure au discours) allie le *pathos* et l'*ethos*. Pourtant, ni l'un ni l'autre ne parvient à fléchir Joad. Quand Abner annonce qu'il faut livrer le trésor de David, il n'obtient qu'un silence. Malgré son *caractère*, Josabet reste apparemment insensible à cet appel pathétique :

Princesse, en ce péril vous gardez le silence ?
 Hé quoi ? Pour un Enfant, qui vous est étranger,
 Souffrez-vous que sans fruit Joad laisse égorger
 Vous, son Fils, tout ce peuple, et que le feu dévore
 Le seul Lieu sur la terre où Dieu veut qu'on l'adore ?
 Que feriez-vous de plus, si des Rois vos aïeux
 Ce jeune Enfant était un reste précieux ? (V, 2, v. 1620-1626)

L'*amplificatio* comporte ici une figure d'amplification, la gradation *Vous, son Fils, tout ce peuple*, forme d'abondance tout à fait propre à la péroraison d'après Longin (*Traité du sublime*, chap. X), et l'on aperçoit là un début d'incendie, à l'image du danger qu'il représente. Ce n'est pas encore le sublime cicéronien de la *copia*, suggéré par les enjambements et l'emphase, et comme stylisé ; ce n'est surtout pas la foudre démosthénienne, le sublime d'intensité. À cette énergie roulante s'oppose une force d'inertie à la limite du concevable pour Abner. Mais cette inaction qui l'étonne est une action sublime – il faut souligner à quel point elle le surprend. Josabet devrait du moins succomber à ce *pathos* qui,

sans le savoir, reprend ses propres mots, *égorger, reste précieux* (v. 243, 256). Le style sublime n'atteint pas au sublime, cependant il en provoque la verbalisation, par contrecoup, dans une très brève réplique (v. 1628). Cette impassibilité montre qu'Abner, malgré la *refutatio* qu'il oppose au grand prêtre (v. 1629 et suiv.), et tout prêt qu'il soit à se jeter à ses genoux (voir v. 1633, et *Inst. orat.*, VI, I, § 34), n'obtient pas sur scène la "contagion émotive" [HÉNIN, 2007, p. 236] qui, sans doute, l'unit déjà au public au terme de cette *oratio soluta* :

Mais je vois que mes pleurs et que mes vains discours
 Pour vous persuader sont un faible secours.
 Votre austère vertu n'en peut être frappée.
 Hé bien ! Trouvez-moi donc quelque arme, quelque épée.
 Et qu'aux portes du Temple, où l'Ennemi m'attend,
 Abner puisse du moins mourir en combattant. (V, 2, v. 1641-1646)

L'inefficacité des larmes révèle toute l'impuissance des preuves pathétiques sur Joad, soit l'impuissance de la rhétorique et de l'un de ses moyens ultimes. Cependant Abner ne s'arrête pas là : sa foi l'emporte, et en dernier ressort il se rend aux injonctions de Joad. L'éballage de personne du dernier vers inscrit l'*amplificatio* dans un *movere* héroïque, car ce sacrifice est une preuve de noblesse d'âme. Mourir pour le peuple élu, c'est en venir à l'action, ce à quoi l'exhortait Joad à l'acte I. L'amplification touche au sublime, un sublime de type cornélien qui doit faire contraste avec le sublime longinien et biblique illustré par la brièveté des réponses de Joad. Après "Il n'est pas temps" (v. 1628), celui-ci surprend par sa formule d'acceptation : "Je me rends" (v. 1647). Le spectateur ne comprendra que par la suite le double-sens accordé au *trésor*. Il garde l'impression de l'efficacité du sacrifice d'Abner, mais Joad, sourd à la rhétorique des hommes, n'obéit qu'aux injonctions divines.

Plainte de Josabet

La proposition de recourir à l'aide du roi Jéhu est amplifiée par Josabet dans une brève péroraison sous forme de plainte, cette *conquestio* que Cicéron définit par son but – l'appel à la pitié – avant d'en dresser la liste des lieux communs (*De Inv.*, I, §§ 106-109). En marge de son *De Inventione*, Racine inscrit : "Comment on excite la pitié". La définition de la pitié, l'un des ressorts de la *catharsis*, que propose Aristote dans la *Rhétorique* convient tout à fait à Josabet : "Définissons la pitié (*eleos*) comme une souffrance provoquée par le spectacle, à proximité immédiate, d'un mal susceptible de détruire ou de faire souffrir quelqu'un sans raison, et dont on pourrait être menacé, soi-même ou l'un des siens" [ARISTOTE, 1585 b 13-15, 2007, p. 309].

Pour persuader Joad, l'épouse pourrait recourir à l'un de ces lieux communs, de ces arguments qui, par leur généralité, peuvent s'appliquer "à de nombreuses causes" (*De Inv.*, II, § 48). Mais à la fin de cette tirade délibérative, où l'on ne trouve ni modalité injonctive, ni marques pronominales d'allocution, les modalités exclamative et interrogative se doublent d'un système référentiel particulièrement complexe, quelque part entre l'actualisation des personnes et la généralisation qui l'inscrirait pleinement dans le lieu commun :

Hélas ! Est-il un Roi si dur et si cruel,
 À moins qu'il n'eût pour mère une autre Jézabel,
 Qui d'un tel Suppliant ne plaignît l'infortune ?
 Sa cause à tous les Rois n'est-elle pas commune ? (III, 6, v. 1073-1076)

Les emplois de l'article indéfini *un / une*, du déterminant complémentaire *autre*, et de l'adjectif *tel*, qui donne au groupe nominal une valeur anaphorique, tendent à une abstraction de la *cause*, que Josabet voit ainsi *commune à tous les rois*. La détermination du nom propre

Jézabel réfère à “une entité unie à ce porteur” [RIEGEL, PELLAT, RIOUL, 1996, p. 178] par relation de similitude (une mère pareille à Jézabel) ; la détermination du *Suppliant* prête au référent une nature qui le rend identifiable dans son exception : en dépit des articles indéfinis, le nom propre et la désignation de Joas conservent une part de leur fonction référentielle dans cet énoncé. La forme interrogative accroît l’intensité pathétique, mais combinée aux subjonctifs, elle présente comme hautement improbable l’existence d’un tel roi, et appelle la paraphrase suivante : *Nul roi ne serait assez inhumain pour rejeter les plaintes d’un orphelin de haute naissance et de grande piété*. Le merveilleux ne s’étend pas hors du royaume d’Athalie, et, selon toute *vraisemblance*, Joas trouverait chez Jéhu sa terre d’exil.

Mais, par une mise en abyme dont elle tire l’essentiel de sa force pathétique, la *conquestio* de Josabet en représente une autre. En livrant l’image prospective d’une plainte qu’un roi même ne pourrait rejeter, Josabet se lie intimement à la plainte de Joas. Si “la pitié suffit à fléchir un juge strict” (“Sola rectum quoque judicem inclinat miseratio”, *Inst. orat.*, IV, I, § 14, et fr. 12888, p. 310), en revanche ces “timides conseils” ne peuvent toucher le grand-prêtre. Le délibératif pathétique reste sans effet sur lui.

Joad, la pompe et l’indignation

Certaines tirades de Joad s’achèvent sur des actes de langage forts qui donnent à ses péroraisons un relief solennel. Ses discours ont alors un effet immédiat, qu’ils provoquent les serments des Lévites ou celui de Joas. Avec les premiers, déjà prêts à l’action, Joad doit interrompre sa harangue (IV, 3, v. 1369-1372). Modalité injonctive et verbe performatif apparaissent également dans l’adresse à Joas, dont le dernier vers atteint le sublime par la combinaison du parallélisme et d’une simplicité évangélique (v. 1403-1408). La péroraison confirme ainsi l’inscription de la tirade dans le genre rhétorique – ici encore, le délibératif, qui incite à l’action.

Quelle part le sublime a-t-il dans les autres péroraisons de Joad ? Dans sa Réflexion XII, Boileau identifie le sublime dans les premiers vers d’un exorde (*Athalie*, I, 1, v. 61-64). Le grand-prêtre répond alors aux craintes d’Abner en imposant un *ethos* parfaitement conforme au caractère : la *dignitas* repose sur la bienséance ou convenance (*decorum, aptum*), c’est-à-dire une parole adaptée (*apte dicere*). Pour le reconnaître à notre tour, alors que nous ne pouvons pas éprouver le même *ravissement*, faute de partager de plain-pied la culture biblique et rhétorique des contemporains de Racine, il faut appréhender ce qui déborde l’éloquence, il faut capter un souffle. Or, précisément, qu’en est-il de la péroraison de cette tirade ? Est-elle à proportion ? Après une courte narration (v. 72-83), elle se laisse identifier à partir de l’unité énonciative et thématique des derniers vers :

Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche :
 Du zèle de ma loi que sert de vous parer ?
 Par de stériles vœux pensez-vous m’honorer ?
 Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices ?
 Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses ?
 Le sang de vos Rois crie, et n’est point écouté.
 Rompez, rompez tout pacte avec l’impiété.
 Du milieu de mon peuple exterminatez les crimes,
 Et vous viendrez alors m’immoler vos victimes. (I, I, v. 84-92)

La prosopopée, que Cicéron admet pour présenter l’*enumeratio*, est ainsi réinvestie par Racine (*De Inv.*, I, LII, § 100, et *Inst. orat.*, IV, I, § 28, passage copié par Racine). En portant la parole de Dieu, Joad parle en prophète, comme un autre Isaïe. Or la *deinôsis* se rapporte à “une sorte d’enthousiasme, de possession divine” [GOYET, 1995, p. 20].

La cohérence de la tirade tient à ce que les hommes font de leur crainte de Dieu (cf. v. 64 et 83, reprise au discours direct) : Joad oppose sa soumission, pleine et entière, à celle d’Abner,

incomplète, parce qu'elle n'agit pas. Puisque Dieu l'inspire, la modalité aléthique exprime complètement la vérité ; l'énoncé en devient irrécusable et foudroyant. La première interrogation (v. 85) résume cette inaction. Les paroles sont inutiles, et les vers suivants, série d'expositions, insistent quant à eux sur l'inutilité des sacrifices. Traitée sur le mode du *pathos* plutôt que du *logos*, la *confirmatio* s'efface et glisse dans la péroration au titre de l'*enumeratio*, nécessairement plus brève et plus variée. C'est le moment de l'indignation, l'un des lieux de la péroration : la foi d'Abner, qui n'agit pas, n'est pas une foi suffisante. Après un tel mouvement oratoire, dominé par la *deinôsis*, il faut prendre garde à ne pas tomber dans la froideur. Mieux vaudrait interrompre la parole à ce moment. Mais Racine concentre la charge de l'indignation dans le vers 89, dont Georges Forestier indique le double intertexte. La force biblique de l'image naît du style : le verbe *crier* n'admettant pas un sujet inanimé, le premier hémistiche crée la surprise avant que la suite n'impose le sens abstrait. Ce vers correspond au premier des quinze lieux de l'indignation dont Cicéron dresse la liste ; c'est le lieu *ab auctoritate*, qui engage ici les ancêtres, mais n'en est pas moins un signe de Dieu (*De Inv.*, I, LIII-LIV, §§ 101-105) [GOYET, 1996, p. 86].

Pour la définition formelle du lieu commun, Francis Goyet cite Aptonius : est lieu commun ce qui peut s'appliquer à tout criminel. En principe, les morphèmes de l'allocution qui saturent la péroration empêcheraient donc d'en reconnaître un dans le v. 89. Mais Abner n'est pas seul concerné. Le passif incomplet [RIEGEL, PELLAT, RIOUL, 1996, p. 439-440] favorise la concision en évitant la reprise pronominale dans un complément d'agent, tandis que le déterminant possessif *vos* implique une référence élargie : ce sont les Rois *des Juifs*. La dilution référentielle renvoie ainsi à un peuple hébreu en perdition, qui n'agit pas. Or, malgré qu'il en ait (voir v. 1-24), Abner encourt lui-même ce reproche.

En suivant la méthode utilisée par Francis Goyet, il faut ensuite examiner le fond : "L'indignation *crie* à l'indécence" (nous soulignons), elle dénonce avec le crime ce qui contrevient à la *dignitas*, et signale l'évidence du danger, tandis que l'orateur donne "de la *dignitas* à son propre discours" [GOYET, 1996, p. 89 ; voir GOYET, 1995, p. 37-38]. Si le "péril" principal vient d'Athalie (voir occ. des v. 66, 185-186, 260, 789, 1052, 1205, 1620), Abner ne doit pas ignorer qu'il est aggravé par son inaction. La péroration conserve ici au discours une fonction civile : il importe de rétablir un ordre politique perturbé, car il en va de l'ordre du monde. Cicéron nomme *perturbatio* ce type de danger : "La plus solide raison que l'accusateur ait à vous opposer, c'est le désordre général (*perturbationem*), que causerait le pouvoir de punir un homme qui n'aurait point été condamné" (*De Inv.*, II, XXVIII, § 85). Or l'incrimination vise Abner, qui s'est éloigné du temple, et n'a pas encore agi contre Athalie. Qu'attend-il ? Le paradoxe entre la douleur violente des Mânes et l'absence d'action concentre l'énergie de l'indignation et fournit l'impulsion du conseil final, qui rattache le discours au délibératif. Joad utilise l'éloquence de la chaire et travaille à la conversion d'Abner, l'un des ressorts dramatiques de la pièce. Pour saisir le brouillage énonciatif de l'épiqueuse *Rompez, rompez*, où la voix du prophète se confond avec celle de Dieu, il faut rapprocher cette péroration de la suivante : "Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants". Ce vers 125 conclut une tirade où l'indignation donnait lieu au foudroiement par l'accumulation d'interrogations et d'images bibliques (v. 109-124). Joad s'empare donc à son tour du lieu démosthénien, et tire l'indignation *ex periculi magnitudine* [GOYET, 1996, p. 90]. Tout est donc affaire de dignité. Alors que Joad affirme la sienne sans failles, l'officier d'Athalie doit accepter son rôle sur le théâtre du monde.

Dans *Esther*, le caractère de Mardochee se prête au mouvement de l'indignation. Aux pérorations de Joad mérite d'être comparée celle qui arrache la persuasion d'Esther, à la fin d'une tirade dominée par l'idée que la reine ne s'appartient pas mais doit obéissance à Dieu :

S'il a permis d'Aman l'audace criminelle,
Sans doute qu'il voulait éprouver votre zèle.

C'est lui, qui m'excitant à vous oser chercher,
 Devant moi, chère Esther, a bien voulu marcher.
 Et s'il faut que sa voix frappe en vain vos oreilles,
 Nous n'en verrons pas moins éclater ses merveilles.
 Il peut confondre Aman, il peut briser nos fers
 Par la plus faible main qui soit dans l'Univers.
 Et vous, qui n'aurez point accepté cette grâce,
 Vous périrez peut-être, et toute votre Race. (*Esther*, I, 3, v. 229-238)

Ce discours sur l'inaction, cette voix qui n'est pas écoutée (v. 233) recourt à un *pathos* plus austère, ce qui n'empêche pas d'atteindre au *summum* dans le dernier vers, où la réécriture du livre d'Esther repose sur une amplification et touche au sublime de l'indignation. Dans la perte de son peuple, la responsabilité d'Esther sera lourde si elle n'agit pas.

Mathan, *in cauda venenum*

À l'ouverture de la scène 4 de l'acte III, Mathan prononce un discours d'ambassade qui n'a pas l'ampleur voulue par les formes. Après une succession de phrases brèves, l'adverbe *enfin* introduit une *enumeratio* laconique, de sorte que l'*amplificatio* apparaît tout entière placée au service de l'efficacité dramatique :

Enfin je viens chargé de paroles de paix.
 Vivez, solennisez vos fêtes sans ombrage.
 De votre obéissance elle ne veut qu'un gage.
 C'est, pour l'en détourner j'ai fait ce que j'ai pu,
 Cet Enfant sans parents, qu'elle dit qu'elle a vu. (III, 4, v. 974-978)

Mathan s'est suffisamment découvert au spectateur dans la scène précédente pour que l'on perçoive ici la perversion de l'*ethos* du médiateur, et donc la fausseté de la conciliation. Le choix de la brièveté signale cette contrefaçon, dont le but n'est pas explicite. Pour accroître l'effet, le vers 977 met en relief le présentatif, puis une proposition incidente à valeur modale de désaveu diffère le thème, qui se trouve rejeté au vers suivant. Le style simple se reconnaît dans le lexique et la syntaxe, mais il crée la surprise, et en quelque sorte, l'anti-ravissement du sublime noir, sur le mode de l'*ethos* plutôt que du *pathos*, "conçus comme deux degrés de l'expression passionnelle", le premier étant la forme adoucie du second, lié à la véhémence [DECLERCQ, 1996, p. 165]. Ce que demande Mathan, au fond, ce n'est rien qu'un "enfant sans parents" : qui devrait s'en soucier ? *In cauda venenum* : la fausse apparence de douceur dissimulait la véritable intention de l'ambassadeur d'Athalie. Brutalement révélée, la mise en péril cherche à provoquer l'aveu. La concision de la tirade amène à comprendre la stratégie sophistiquée à l'échelle de la scène ; la résistance de Josabet confirmera ce que le "bruit" lui fait déjà soupçonner.

Pour approfondir l'étude de ce sublime démoniaque, il faudrait le confronter au discours iconoclaste de Mathan, puis aborder l'hypertrophie de la péroraison d'Athalie dans ses imprécations finales, que dominent le *pathos* et l'expression de la haine [DECLERCQ, 2013 ; DENIS, 2013]. De fait, la violence d'Athalie s'exprime en général à d'autres endroits du discours : la fin de ses prises de parole est suspensive (v. 735), favorise un rapide enchaînement des répliques (v. 541-543), ou met un terme à l'échange (v. 599-601, 736-737), autant d'impulsions brutales données à l'action dramatique.

Oraison et péroraison

Démosthène achevait son discours *Sur la Couronne* par une invocation aux dieux, Quintilien envisageait la prière dans la péroraison du plaidoyer comme preuve d'une conscience pure (*Inst. orat.*, VI, I, § 33). Cette forme particulière de péroraison trouve naturellement sa place dans les tragédies bibliques. On en relève un premier exemple dans le monologue d'Esther,

entièrement adressé à Dieu. Après un exorde consacré à la “sainte alliance” (v. 247-254), une narration accusant le “peuple ingrat” de s’être détourné de Dieu (v. 255-272), et une confirmation établissant la solitude d’Esther au milieu des “Infidèles” (v. 273-282), vient une péroraison utile à l’amplification du “moment” : Esther n’a cédé que parce qu’elle attendait celui-ci (v. 283). En dehors de la métaphore montrant Assuérus en roi redoutable (v. 288), les procédés d’emphase reposent surtout sur une versification heurtée, faite de vers brisés (v. 285 et 287, point à la césure) et d’enjambements (v. 285 à 288), pour mieux souligner la simplicité sublime de l’hémistiche “C’est pour toi que je marche” (v. 287). La modalité injonctive domine les derniers vers, comme il arrive très souvent dans les péroraisons des tragédies profanes (v. 289-292) :

Commande en me voyant que son courroux s’apaise,
Et prête à mes discours un charme qui lui plaise. (*Esther*, I, 4, v. 289-290)

Le gérondif escompte l’efficacité d’une *captatio benevolentiae* portée par la seule apparition d’Esther, puis secondée par une parole où le *conciliare* se confond avec le *delectare* (les deux appellations possibles du troisième devoir de l’orateur). Or, juste après l’intermède du chœur à l’acte III, la bienveillance du roi est acquise à la reine (v. 1016). L’humilité d’Esther inviterait à penser qu’elle sous-estimait sa capacité de persuasion, mais une vraisemblance propre à la tragédie biblique suggère un autre enchaînement des faits, de l’ordre de la Providence : Dieu lui est venu en aide, de même qu’il va jeter Athalie dans la confusion.

Dans *Athalie*, deux tirades successives de Josabet et Joad font suivre la même apostrophe à Dieu d’une prière (v. 255 et 283), chacune tenant lieu de péroraison. Leur unité énonciative élève brusquement la rhétorique vers un niveau suprascénique, et non plus intrascénique. Il n’y aurait pas, dans la prière, confirmation et péroraison, mais de nouveau péroraison divisée en *enumeratio* et *amplificatio*. Après une hypotypose retraçant le massacre auquel a survécu Joas, c’est vers Dieu que la prière de Josabet dirige le mouvement pathétique :

Grand Dieu, que mon amour ne lui soit point funeste.
Du fidèle David c’est le précieux reste.
Nourri dans ta maison, en l’amour de ta Loi
Il ne connaît encor d’autre Père que toi.
Sur le point d’attaquer une Reine homicide,
À l’aspect du péril si ma foi s’intimide,
Si la chair et le sang se troublant aujourd’hui
Ont trop de part aux pleurs que je répands pour lui ;
Conserve l’héritier de tes saintes promesses,
Et ne punis que moi de toutes mes faiblesses. (*Athalie*, I, 2, v. 255-264)

L’*enumeratio* formule avec concision deux arguments plaidant en faveur de Joas. Considérer l’hypotypose comme fragment détachable négligerait la logique argumentative de la tirade, où ce type de narration sert de preuve pathétique. C’est bien l’hypotypose de la survie de l’enfant qui permet, littéralement, d’atteindre au *summum* : non seulement, elle confère à la citation de Bossuet toute sa force sublime (“le précieux reste”, v. 256), mais son intensité augmente encore avec deux vers remarquables par leur simplicité sublime, toute longinienne, au sens aperçu par Boileau (v. 257-258). Après l’*amplificatio verborum*, pure valorisation par l’adjectif évaluatif *précieux*, l’*amplificatio rerum* repose sur la simplicité lexicale, pour dire l’absolue piété de l’orphelin. L’hypotypose prépare l’irruption de ce sublime. La péroraison commence bien avec une *enumeratio*, qui ressaisit l’idée majeure de l’hypotypose : héritier de David, Joas a survécu au massacre, il est donc ce “précieux reste”. Dans cette autre *conquestio* de Josabet, les larmes passées ont provoqué des larmes présentes, sans ébranler Joad.

La pragmatique de la prière ici suggérée appartient de plein droit à la tragédie biblique. Cependant la tirade s’inscrit dans le genre judiciaire, comme en témoigne dès l’exorde

l'isotopie du crime. De même que la péroraison dépasse le cadre de la communication humaine pour s'adresser directement à un auditeur invisible, avec l'espérance d'être entendu, de même la justice et la loi invoquées ne sont plus celles des hommes, mais celles de Dieu (v. 235 et 257). Racine ne manifeste la présence divine qu'à travers l'inspiration, l'*enthousiasme* de Joas. Comme dans *Esther*, néanmoins, la prière se voit dotée d'une fonction implicitement dramatique : Joad a prié Dieu de jeter Athalie dans la confusion, puis Mathan s'étonne de son trouble au milieu de la pièce (III, 3). C'est bien le pivot dramatique, qui revient sur ce que nous savons depuis la première apparition d'Athalie (II, 3). La tragédie biblique ne se limite plus à la rhétorique intrascénique des personnages, elle s'ouvre à un niveau transcendant, en faisant une place à une rhétorique suprascénique.

Le silence d'Esther

Il a été peu question d'*Esther*, parce que la pièce se prête moins bien à ce type d'analyse. Deux raisons peuvent l'expliquer. D'une part, la pièce affiche une simplicité de forme qui affecte la *dispositio* des discours. L'art y est davantage caché, ce pourquoi les fins de tirade semblent moins oratoires, alors que, dans *Athalie*, Racine renoue avec la pompe de la tragédie. Dans une rhétorique auparavant attribuée à Bourdaloue, on peut lire que la péroraison ne convient qu'aux discours solennels : "C'est un luxe que ne comportent pas tous les sujets", assure-t-il [cité par KIBÉDI VARGA, 1970, p. 71]. D'autre part, la parole de la reine, toujours suspendue, affronte l'impossibilité même de la péroraison, au point de devenir un moyen du sublime. La première entrevue avec Assuérus ne va pas au bout des choses, puisqu'elle retarde le moment de le faire, en se contentant de requérir la présence d'Aman : "J'oserai devant lui rompre ce grand silence" (v. 697). À la scène 4 de l'acte III, la révélation d'Esther emprunte d'abord la forme de l'*oratio soluta*. Il faut un exorde disjoint (v. 1026-1031, 1033-1034, 1040-1043) avant que la reine ne garde la parole pour une longue narration, interrompue et relancée par Aman ; trois tirades composent un récit complexe. Pour autant, Esther ne conduit pas son discours "Jusqu'à la fin" (v. 1042), car elle ne résume pas ce qu'elle souhaite persuader à Assuérus [HAWCROFT, 1992, p. 99 ; DECLERCQ, 2000]. Le silence est préféré au *pathos* de la péroraison. Celui-ci apparaît pourtant à la fin de la première longue tirade du personnage, dans une prosopopée qui achève immédiatement la narration (v. 81-88).

Que la péroraison demande amplification semble en expliquer la rareté dans *Esther*. La simplicité du caractère et de la pièce se prête moins à cette solennité de la parole qui retrouve sa légitimité dans *Athalie*. Parce que les motifs de l'action et de l'inaction s'y renforcent ? Le poète ne doit pas moins dissimuler les techniques de la péroraison sous le naturel : il parvient à cet équilibre en adaptant au mieux les amplifications au caractère qui les énonce. Le silence actif d'Esther et l'indignation de Mardochée, les larmes de Josabet, les craintes d'Abner, la force de Joad : d'*Esther* à *Athalie*, Racine étend les couleurs propres à susciter la crainte et la pitié, et c'est par contraste, au milieu de cette modulation du style élevé et de cette montée des intensités, que surgit le sublime. Seule la grande âme y atteint : il révèle la foi qui agit.

La péroraison selon Bretteville, qui donnait tout à l'amplification, mais si rare dans *Esther*, se vérifie-t-elle dans *Athalie* ? Si l'*enumeratio* paraît conservée quelquefois, ce n'est pas sans que la concision et la variété l'intègrent fortement à la péroraison. Et le plus souvent, l'*amplificatio* n'entraîne pas de longs développements oratoires, elle n'est pas *amplificatio verborum*. À l'extension, Racine préfère l'intensité de la concision et du sublime. Il faut finir vite pour ne pas risquer d'éteindre l'émotion en laissant apercevoir l'art – *ars celare artem*, dit l'adage. Variété, brièveté, intensité, c'est en cela qu'est proprement réussie par Racine l'adaptation de la péroraison à la tragédie biblique.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *Rhétorique*, éd. P. Chiron, Paris, Flammarion, 2007.
- BRETTEVILLE, *L'Éloquence de la chaire et du barreau, selon les principes les plus solides de la Rhétorique Sacrée et Profane*, Paris, D. Thierry, 1689.
- CICÉRON, *De l'Invention*, éd. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- CICÉRON, *L'Orateur*, éd. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1921.
- CICÉRON, *Divisions de l'art oratoire. Topiques*, éd. H. Bornecque [1924], Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- DECLERCQ, G. "Alchimie de la douleur : l'élégiaque dans *Bérénice* ou la tragédie éthique", *Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 139-170.
- DECLERCQ G., "Aux confins de la rhétorique : sublime et ineffable dans le classicisme français", dans *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, dir. C. Lévy, L. Pernot, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 403-435.
- DECLERCQ G., "La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675)", dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 629-706.
- DECLERCQ G., "Topique de l'ineffable dans l'esthétique classique. Rhétorique et sublime", *Dix-septième siècle*, n° 207, 2000, p. 199-220.
- DECLERCQ G., "L'imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne", *Exercices de rhétorique*, n° 1, 2013. URL : <http://rhetorique.revues.org/99>
- DECLERCQ G., LECOMPTE J., *Racine, lecteur de Quintilien*, Paris, Champion, à paraître.
- DENIS D., "Rhétorique et herméneutique : imprécations raciniennes", *Exercices de rhétorique*, n° 1, 2013. URL : <http://rhetorique.revues.org/101>
- FRANCE P., *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.
- FUMAROLI M., "Crépuscule de l'enthousiasme au XVII^e siècle", dans *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996, p. 349-377.
- GHEERAERT T., "Racine prophète sublime", dans *Racine poète*, dir. B. Louvat, D. Moncond'huy, *La Licorne*, 1999, p. 75-92.
- GOYET F., *Le Sublime du "lieu commun". L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, H. Champion, 1996.
- GOYET F., "Les lieux de la pitié dans *Athalie*", dans *Styles, genres, auteurs*, PUPS, 2003, p. 91-103.
- HAWCROFT M., *Word as Action. Racine, Rhetoric, and Theatrical Language*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- HÉNIN E., "Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une catharsis galante", *Littératures classiques*, n° 62, 2007, p. 223-244.
- KIBÉDI VARGA Á., *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques* [1970], Paris, Klincksieck, 2002.
- LAUMAILLÉ S., "Le sublime au XVII^e siècle : de l'éthique à la rhétorique", *Dix-septième siècle*, n° 188, 1995, p. 381-388.
- LAUSBERG H., *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study* [*Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, 1960], Leiden / Boston / Köln, Brill, 1998.
- LECOMPTE J., GARETTE R., HACHE S., STEUCKARDT A., *Racine : [La] Thébaïde, Britannicus, Mithridate*, Neuilly, Atlande, 2010.
- LONGIN, *Traité du sublime*, trad. Boileau, éd. Fr. Goyet, Paris, LGF, 1995.
- MACÉ S., "L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale", *Exercices de rhétorique*, n° 4, 2014. URL : <http://rhetorique.revues.org/364>
- PERNOT L., *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, LGF, 2000.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. Jean Cousin [1975-1980], Paris, Les Belles Lettres, 7 vol., 2003.

RACINE J., *Papiers*, III, “Taciti sententiæ illustriores ; excerptæ anno 1656”, fr. 12888, p. 239 et suiv. (BnF, Gallica).

RIEGEL M., PELLAT J.-Chr., RIOUL R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1996 (2^e éd.).

SIOUFFI G., “La langue d’*Athalie* entre imaginaire linguistique et dynamique d’écriture”, dans *Styles, genres, auteurs*, PUPS, 2003, p. 105-119.