



HAL
open science

Le génie de Néron : l'hypotypose comme subversion de la rhétorique dans *Britannicus* de Racine

Jérôme Lecompte

► **To cite this version:**

Jérôme Lecompte. Le génie de Néron : l'hypotypose comme subversion de la rhétorique dans *Britannicus* de Racine. *Folia Litteraria Romanica*, 2018, L'Hypotypose. Théorie et pratique de l'Antiquité à nos jours, 11, pp.175-185. 10.18778/1505-9065.11.13 . hal-02293744

HAL Id: hal-02293744

<https://hal.science/hal-02293744>

Submitted on 20 Feb 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.

Jérôme Lecompte

Institut de Recherches en Études Théâtrales

jerome.lecompte@ac-orleans-tours.fr

LE GÉNIE DE NÉRON : L'HYPOTYPOSE COMME SUBVERSION DE LA RHÉTORIQUE DANS *BRITANNICUS* DE RACINE

“Nero’s Genius: Hypotyposis as Subversion of Rhetoric in Racine’s *Britannicus*”

SUMMARY – Since the eighteenth-century, painting and harmony have regularly been celebrated by criticism in Racine’s verses. With the decline of rhetoric, the sedimentation of literature has quickly covered what depended on art of speech. The subversion of rhetoric, in *Britannicus*’ hypotyposis, could have contributed to this phenomena. As a bad orator, Nero looks at Junie with a careless look. *Judicium* can be outflanked by *ingenium*: paying no attention to the natural signs of the *èthos*, Nero adopts sophistry and her charms.

KEYWORDS – rhetoric, poetics, *èthos*, epideictic, propriety

RÉSUMÉ – Depuis le XVIII^e siècle, la critique a souvent célébré la peinture et l’harmonie dans les vers de Racine. Les sédiments de la littérature, avec le déclin de la rhétorique, ont vite recouvert ce qui dépendait de l’art de parler. La subversion de la rhétorique, dans l’hypotypose de *Britannicus*, a pu contribuer à ce phénomène. En mauvais orateur, Néron porte sur Junie un regard sans attention. Le *judicium* se laisse déborder par l’*ingenium* : négligeant les signes d’un *èthos* naturel et modeste, Néron adopte la sophistique et ses charmes.

MOTS-CLÉS – rhétorique, poétique, *èthos*, épideictique, convenance

Figure macrostructurale souvent bien circonscrite, l’hypotypose a facilité par sa nature deux tendances dans l’approche critique des tragédies de Racine au XX^e siècle : 1^o son isolement comme tableau, fragment détachable propice à l’étude sérielle, et ce sont les cinq « grands tableaux raciniens » *extraits* par Roland Barthes¹ ; 2^o la poéticité des vers, revendiquée par Paul Valéry et Henri Brémond contre la rhétorique². Cette attention portée à la peinture et à la musique des vers de Racine remonte aux études de Louis Racine, l’abbé Charles Batteux, et Jean-François Marmontel. On a reconnu à ces puissants clairs-obscurs une parenté avec Rembrandt, Le Caravage, ou Valentin de Boulogne³ ; on a pu relever

¹ R. Barthes, *Sur Racine* [1960], Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 26.

² Voir G. Declercq, « Poéticité vs rhétoricité : *pathos* et *logos* dans les tragédies de Racine », in : *Racine et / ou le classicisme*, Actes du colloque conjointement organisé par la NASSCFL et la Société Racine, Santa-Barbara, 14-19 octobre 1999, éd. R. W. Tobin, Tübingen, G. Narr, Biblio 17, n^o 129, 2001, p. 19-53.

³ Outre l’étude de Barthes, voir Ph. Sellier, « Racine ou l’inquiétante étrangeté », in : *Essais sur l’imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 247-267, et D. Souiller, qui conclut à la persistance de l’influence du Caravage à travers l’œuvre de Valentin de Boulogne, dont plusieurs tableaux figuraient dans la chambre du roi (« Coexistence des contraires et peinture en clair-obscur dans le théâtre de Racine », *Textimage, L’image dans le récit*, n^o 3, I/II).

aussi le rôle matriciel de l'évocation du « feu de joie » auquel assiste le jeune Racine, en 1661, à Uzès, entre admiration et angoisse⁴. Dans une brève relecture de la scène II du deuxième acte de *Britannicus*, nous proposons d'appréhender l'hypotypose de Néron comme un moyen essentiel de la construction rhétorique et poétique du caractère, au sens aristotélicien des termes. Elle doit préparer la naissance du monstre : Louis Racine conteste que l'amour de Néron ne soit qu'un épisode de l'action, et le tient pour « absolument nécessaire » à la tragédie, car « toujours lié à l'action, dont il cause la catastrophe »⁵. En se faisant l'écho d'une présence, la narration par Néron lui-même de sa vision fugace de Junie en est le premier moment déterminant. Dans la rhétorique intra-scénique, le langage de la tragédie recompose les devoirs de l'orateur : la confiance informe le conseiller et les spectateurs des faits qui ont eu lieu (*docere*), les émotions déforment la perception des choses (*mouere*), la scène devient tableau (*delectare*). À Néron, cependant, l'auditoire importe peu, ce qui nous place au plus près de son intimité. Nul besoin de se concilier le flatteur, et l'« anamnèse » dont parle Roland Barthes apparaît ainsi comme une subversion généralisée de la rhétorique.

En dépit de sa forte valeur picturale, le souvenir médiatisé par l'hypotypose relève d'un dispositif rhétorique. Quintilien appelle *uisio* ou *fantasia* la faculté de rendre présente à l'esprit, par l'image, une chose absente ; cette rêverie, cette fiction, le bon orateur pourra la susciter à volonté dans son esprit pour échauffer son éloquence⁶. Le cœur rend éloquent, ce qui motive ensuite chez Quintilien une comparaison entre l'orateur et l'acteur, qui doivent tous deux s'approprier des émotions qui ne sont pas les leurs. Néron apparaît ainsi *euphantasiôtos*, « doué d'une vive imagination », et il en résulte bien l'*enargeia* ou *euidentia*, c'est-à-dire l'hypotypose⁷. Si la rhétorique apparaît alors subvertie, c'est qu'elle fonctionne pour elle-même, en dehors de tout cadre oratoire. Racine a détourné le procédé de son usage technique pour des raisons poétiques tenant à la constitution du caractère et au rôle de celui-ci dans l'économie de la pièce. La figure offre en outre à l'acteur une fonction théâtrale, en lui permettant d'échauffer son esprit ; l'image qu'il place sous ses yeux devient vivante pour le public.

À travers une série d'études, Gilles Declercq a montré l'importance des enjeux rhétoriques soulevés par l'hypotypose : « Figure clé de l'éloquence classique, elle se situe à l'articulation des stratégies argumentatives et des procédures émotionnelles »⁸. On comprend ce statut à la lumière du *Traité du sublime* :

⁴ J. Starobinski, « Racine et la poétique du regard » [1954], in : *L'Œil vivant*, éd. augmentée, Paris, Gallimard, 1999, p. 80-81.

⁵ L. Racine, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine*, Amsterdam, M.-M. Rey, Paris, Desaint et Saillant, 1752, t. 1, p. 240.

⁶ *Inst. orat.*, VI, II, § 29, et X, VII, § 15.

⁷ Voir G. Declercq, « À l'école de Quintilien. L'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Revue de littératures française et comparée*, n° 5, nov. 1995, p. 73-88.

⁸ G. Declercq, « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) », in : *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999, 685.

« Longin ne cache pas la fonction inhibitrice de l'image à l'égard de la raison critique ; mais il en décrit simultanément, avec délectation, l'irrésistible puissance »⁹. L'image relève ainsi de la preuve pathétique, et il faut voir dans le splendide échec oratoire qu'elle constitue, par sa « vanité persuasive », la naissance de la poétique racinienne¹⁰. Michael Hawcroft a également commenté ce plaisir offert aux spectateurs « de voir des personnages parlant mal »¹¹ ; différents exemples de cette « mauvaise rhétorique » lui suggèrent « un parallèle entre les fautes rhétoriques et l'*harmatia* tragique »¹², la parole des personnages pouvant provoquer la catastrophe.

En plein XVIII^e siècle, Marmontel attribue toute la force du tableau à son inachèvement ; c'est une esquisse, et elle suggère davantage qu'elle ne montre¹³. L'hypotypose peut alors intensifier la vraisemblance¹⁴ en sollicitant l'imagination du public, en la provoquant, aussi : Néron ne peut tomber amoureux autrement que comme un homme pervers, et la brutalité de l'annonce à Narcisse répond à la brutalité de la scène et de la jouissance qu'il en retire. Pour rendre cet amour vraisemblable aux yeux de Narcisse et du spectateur, Racine a dû recourir à la violence de l'image et faire violence à la rhétorique elle-même. Comment persuader autrement le public, instruit par l'histoire, que Néron est amoureux ?

Selon La Harpe, on a longtemps mal compris ce personnage, peut-être parce qu'il a été jugé d'après ceux de Corneille, dont il ne reproduisait pas les « maximes infernales » : « Il est vrai qu'il n'a pas la rhétorique du crime ; mais il en a bien l'atrocité tranquille et raffinée, la profondeur réfléchie »¹⁵. De fait, le tyran n'est plus réduit au stéréotype, son langage ne comporte plus les marqueurs de surface relevant d'une topique des contre-valeurs. Georges Forestier a montré que la « profondeur racinienne » consistait à dédoubler le caractère pour lui donner une complexité nouvelle. C'est précisément avec ce début du deuxième acte de

⁹ G. Declercq, « Aux confins de la rhétorique : sublime et ineffable dans le classicisme français », in : *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Actes du colloque international de Créteil et de Paris, 1995, éd. C. Lévy, L. Pernot, Paris / Montréal, Éditions L'Harmattan, 1997, p. 422.

¹⁰ G. Declercq, « À l'école de Quintilien », *op. cit.*, p. 83.

¹¹ M. Hawcroft, « La mauvaise rhétorique chez Racine », in : *Racine poète*, Poitiers, éd. B. Louvat, D. Moncond'huy, *La Licorne*, n° 50, 1999, p. 357.

¹² *Ibid.*, p. 361.

¹³ « Le poète ne peut ni ne doit finir la peinture de la beauté physique ; il ne le peut, manque de moyens pour en exprimer tous les traits avec la correction, la délicatesse que la nature y a mise, et pour les accorder avec cette harmonie, cette unité, d'où dépend l'effet de l'ensemble ; il ne le doit pas, en eût-il les moyens, par la raison que plus il détaille son objet, plus il assujettit notre imagination à la sienne. Or quelle est l'intention du poète ? Que chacun de nous se peigne vivement ce qu'il lui présente » (J.-Fr. Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Éditions Desjonquères, Paris, 2005, art. « Esquisse », p. 527). Suit l'exemple des vers de *Britannicus* (v. 389-390).

¹⁴ Voir *Inst. orat.*, IV, II, § 64, et G. Declercq, « À l'école de Quintilien », *op. cit.*, p. 75.

¹⁵ La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature*, t. VII, 1800, p. 66.

Britannicus, première apparition sur scène de l'empereur, que le personnage acquiert une dimension humaine et immédiatement trouble par la fascination malsaine qu'il y exprime. L'hypotypose exalte un *ethos* vicieux.

Si la tripartition des genres oratoires est retenue par Aristote, l'accord nécessaire à l'épidictique sur les valeurs le conduit en revanche à le distinguer de la partie pratique, et à le réserver au plaisir des auditeurs¹⁶. Michel Meyer estime que le « gommage de toute problématique » est à l'origine du genre épidictique¹⁷. Genre à part ? Seulement dans une définition qui restreint la rhétorique à la négociation d'un problème. Pour Quintilien, au contraire, cela « rend évidente l'erreur de ceux pour qui un orateur n'aura jamais à parler que de matières douteuses »¹⁸. La spécificité du genre tient en effet à ce qu'il oblige à rester dans les limites de l'*endoxa*, cette « opinion commune qui rend vraisemblable un énoncé », et qui « présuppose une communauté d'idées entre l'orateur et son auditoire, l'auteur et ses lecteurs »¹⁹. Les genres judiciaire et délibératif s'appuient sur cette aire commune pour en venir à modifier l'opinion du public, dans sa valeur même ou son intensité, tandis que le genre démonstratif se maintient dans la *captatio benevolentiae* pour l'amplifier : il doit plaire par l'invention, la disposition, l'élocution. L'éloge n'en appartient pas moins à un genre oratoire, sans porter forcément sur une matière douteuse.

Cette inertie de la persuasion caractérise-t-elle la scène II du deuxième acte de *Britannicus*, et en particulier le moment de l'hypotypose ? Plus que tous les autres orateurs raciniens, Néron a conscience de la « vanité persuasive de l'image » et confine celle-ci dans l'épidictique²⁰. Que l'empereur persuade un flatteur de son état, qu'il se fortifie lui-même de l'évidence de ses nouvelles valeurs, ce n'est peut-être là qu'une rhétorique de prétexte pour accompagner avec vraisemblance le moment poétique : le souvenir ambigu où se laisse apercevoir le fond de l'être prend la forme sensible de l'*evidentia*, un tableau dont les puissants effets de contraste imprimés par le clair-obscur, les cris et le silence, les mouvements et l'immobilité, les pluriels et les singuliers, illustrent selon Barthes le « *tenebroso* racinien »²¹. La poéticité n'est toutefois qu'une incidence de la rhétorique²². L'approfondissement littéraire du *delectare* n'est pas encore une fin en soi, mais une conséquence parfaitement admise de la problématique dont Racine réinvestit le genre épidictique. Notre étude de l'hypotypose sera donc inséparable des tensions de la convenance à l'œuvre dans la prosopopée de Néron (*sermocinatio*).

¹⁶ Aristote, *Rhét.*, I, IX, 1368 a 27-28 ; Quintilien, *Inst. orat.*, III, VII, § 1.

¹⁷ M. Meyer, *Qu'est-ce que l'argumentation ?*, Paris, Vrin, 2005, p. 20, et tableau p. 47.

¹⁸ Quintilien, *Inst. orat.*, III, VII, § 3.

¹⁹ V. Kapp, « Apogée de l'atticisme français », in : *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, *op. cit.*, p. 731.

²⁰ G. Declercq, « À l'école de Quintilien », *op. cit.*, p. 83 et 76.

²¹ R. Barthes, *Sur Racine*, *op. cit.*, p. 26.

²² G. Declercq, « Poéticité vs rhétoricité : *pathos* et *logos* dans les tragédies de Racine », *op. cit.*, p. 49.

1. Décence de l'indécence

À l'article « Déclamation oratoire » de ses *Éléments de littérature*, on peut lire chez Marmontel cette mise au point sur la décence particulière du personnage de tragédie :

L'écrivain que je réfute ici a fait consister la *décence* dans un maintien tranquille et composé. Mais s'il avait fréquenté le théâtre, il aurait vu que dans les passions les plus violentes l'action, la déclamation, le geste, l'accent de la voix, l'expression du visage ont leur mesure, leur choix, leur accord, leur décence : Phèdre dans son délire, Hermione dans ses emportements, Camille dans ses imprécations, Clytemnestre et Mérope dans leur douleur et leur effroi, Oreste même dans ses fureurs, observent la décence ; et il n'y a rien dans leur action, dans l'altération des traits de leur visage, dans les accents de leur voix, qui démente la dignité, les bienséances de leur état. Or, être noblement et décentement égaré, furieux, désespéré, c'est là le difficile ; et c'est là ce que Roscius appelait le point capital de la déclamation théâtrale : *caput artis*²³.

Ces remarques sont utiles. Prenant appui sur le consentement de l'auditoire, le genre épideictique n'a pas de preuve mieux venue, selon Aristote, que l'amplification. Or, avec Néron, l'oppression de la pureté vient rehausser les charmes de Junie, si bien que l'amplification contrarie la cohérence encomiastique. Douceur et violence sont affrontées au prix d'une rupture avec le principe de convenance interne :

Excité d'un désir curieux
 Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
 Triste, levant au Ciel ses yeux mouillés de larmes,
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,
 Belle, sans ornement, dans le simple appareil
 D'une Beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
 Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
 Les ombres, les flambeaux, les cris, et le silence,
 Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs²⁴.

Cette mise en scène paradoxale de la fascination érotique révèle une première anomalie, la convenance ne devant son efficacité dans la conciliation de l'auditoire, selon ses théoriciens antiques, qu'à cet accord parfait qu'elle établit entre *res* et *uerba*. Au rebours, contrariété et relâchement de la cohérence vont desservir l'orateur en suscitant la désapprobation²⁵. Néron trouve en Narcisse un

²³ Marmontel, « Déclamation oratoire », *op. cit.*, p. 330.

²⁴ J. Racine, *Britannicus*, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, II, sc. 2, v. 385-394.

²⁵ Pour Quintilien, la convenance est une nécessité oratoire : « Car ce qui est séant est presque toujours utile, et habituellement il n'y a pas de meilleur moyen de se concilier la sympathie des juges (*neque alio magis animi iudicium conciliari*), ou, inversement, si on les néglige, de se les aliéner » (*Inst. orat.*, XI, I, § 8 ; voir aussi *De orat.*, III, V, 19-20).

auditeur attentif et complaisant : le discours le plus contraire à l'*apte dicere* convient toujours quand il s'adresse au flatteur. Mais le premier public de Racine pouvait saisir la perversité de Néron jusque dans ces manquements à l'honnêteté.

Bien que l'hypotypose se laisse définir selon Gilles Declercq par « sa forte cohérence interne » sur un triple plan visuel, dramatique et argumentatif²⁶, elle confine dans *Britannicus* à une harmonie discordante, puisqu'elle est faite d'une rupture des bienséances morales et rhétoriques. Il faut alors distinguer entre la cohérence de la *sermocinatio* (la prosopopée est conçue à partir du principe de convenance entre les paroles et le personnage qui les prononce) et le comportement anti-mondain de Néron, conforme néanmoins aux usages de la cour impériale. L'esprit faussé par un génie qui tend à s'émanciper de la raison, l'empereur ne parle pas de la vertu comme il convient, il n'entoure pas les « timides douceurs » des figures propres à l'*innamoramento* ; il les encadre de « fiers ravisseurs ». La beauté à laquelle Néron est sensible n'est donc pas le *decor*, où se confondent convenance et grâce corporelle, mais l'oppression du *decor*²⁷. Un tel mépris de la bienséance condamne l'empereur à l'impéritie oratoire : parce qu'il n'est pas *uir bonus*, il ne saurait être *dicendi peritus*.

Chez Racine, toutes les grandes scènes rhétoriques d'aveu, d'ambassade, de procès, sont ordinairement préparées par une scène délibérative où l'on procède à l'examen des circonstances et des personnes, pour déterminer les preuves techniques ou extra-techniques les plus persuasives. Mais bien que la réflexion rhétorique (*consilium*) soit l'une des qualités les plus éminentes de l'orateur, elle n'est pas la mieux partagée par les héros de Racine. Avec Néron, ce moment de conseil paraît d'autant plus nécessaire qu'il est resté sans voix la première fois²⁸. S'il échoue à persuader Junie, la faute n'est pas imputable à la rhétorique, mais à l'orateur et à son mauvais *consilium*. La rhétorique de l'empereur est ainsi vouée à l'échec, parce qu'il ne prend pas la peine de s'intéresser à Junie et de connaître son cœur. Britannicus en revanche a su se faire écouter :

Seigneur, l'amour toujours n'attend pas la raison.
N'en doutez point, il l'aime. Instruits par tant de charmes
Ses yeux sont déjà faits à l'usage des larmes.
À ses moindres désirs il sait s'accommoder ;
Et peut-être déjà sait-il persuader²⁹.

²⁶ Voir G. Declercq, « À l'école de Quintilien », *op. cit.*, p. 78.

²⁷ Voir A. Michel, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale* [1982], Paris, Albin Michel, 1994, p. 25 et *passim*.

²⁸ Sur la topique de l'ineffable, voir les travaux de G. Declercq (« Aux confins de la rhétorique : sublime et ineffable dans le classicisme français », in : *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, dir. C. Lévy et L. Pernot, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 403-435, et « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) », p. 691-692, in : *Histoire de la rhétorique*, *op. cit.*).

²⁹ *Britannicus*, II, sc. 2, v. 430-434.

Contrairement à *Britannicus*, et pour cause, Néron n'a pas été instruit par les charmes de Junie. Le plus naturel des arts demande que l'on apprenne à « s'accommoder » pour tenter ensuite de « persuader » : c'est l'art d'aimer. Mais l'*ingenium* règle trop le caractère de l'empereur pour le rendre capable de toute l'attention nécessaire.

2. Le regard sans attention

Le regard de Néron se prête d'autant mieux aux méditations poétiques sur le style de Racine qu'il donne lieu à une hypotypose fortement contrastée, où chaque détail dénonce pourtant un regard sans attention, un regard de surface, incapable de parvenir à la connaissance de l'objet contemplé et donc de le voir comme un tableau³⁰. Le plaisir ne va plus jusqu'à l'intelligence des symboles. Rien ne fait plus signe, parce que Néron méprise la rhétorique. Or le caractère de Junie apparaît en tous points comme l'incarnation du naturel : l'innocence redoublée par la persécution (« ses yeux mouillés de larmes », v. 387), la simplicité et « cette négligence » (« sans ornements », « simple appareil », v. 390-391), la douceur (« les timides douceurs », v. 394), caractéristiques idéales ressaisies dans une perspective esthétique par la périphrase « une trop belle image » (v. 407). Le vocabulaire de cette jouissance spéculaire appartient au métalangage de la rhétorique, mais il est ici détourné. Dans les traités rhétoriques sur le style, en particulier chez Démétrios de Phalère, bien connu à l'âge classique, le naturel est l'antonyme de l'affectation ; la douceur, chez Cicéron, est un agrément du discours (*suavitas*) ou une qualité nécessaire au premier devoir de l'orateur, qui consiste à plaire, c'est-à-dire à obtenir la bienveillance de l'auditeur³¹ ; la modestie, enfin, qui oriente l'*ethos* de Junie, confère autorité et crédit au bon orateur³². Mais tout cela, Néron le regarde sans le voir. La puissance de l'amour-propre régit le caractère en vertu du principe de convenance.

Ces signes exigeaient autre chose qu'une simple vision, car dans l'absence d'« ornement » et dans « cette négligence », en effet, il y a bien plus à voir que l'innocente sensualité du corps. Junie est une incarnation quasi allégorique du naturel, ce qui n'appelle pas autre chose que le *pudor*, c'est-à-dire la pudeur,

³⁰ Voir A. Surgers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, « Hypotypose », p. 211-222, notamment l'étude du tableau *La Peste d'Asdod*, de Nicolas Poussin ; voir aussi M. Fumaroli, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2008.

³¹ *De Orat.*, II, XXIX, § 29.

³² *De Orat.*, I, XXVI, § 122 ; *Inst. orat.*, XII, IX, § 12.

mais aussi la retenue, la réserve³³. Tout le portrait de la jeune fille indique ainsi à quelle forme d'éloquence elle peut être sensible. En dehors du naturel, rien ne saurait captiver sa bienveillance.

Contrainte de révéler à Néron qu'elle aime Britannicus, Junie confirme son *ethos* modeste au cours de la scène suivante :

Il a su me toucher,
Seigneur, et je n'ai point prétendu m'en cacher.
Cette sincérité sans doute est peu discrète,
Mais toujours de mon cœur ma bouche est l'interprète.
Absente de la Cour je n'ai pas dû penser,
Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallût m'exercer³⁴.

Peu faite pour la cour impériale, cette virginité idéale de l'éloquence se veut conforme au type de la jeune fille. Junie est ce qu'elle paraît, dans la mesure où la pure vertu est étrangère à toute dissimulation. Mais du fond de l'obscurité, laissant Néron frappé de stupeur, la jeune fille offensée est apparue comme l'Idée de la Beauté brutalement rendue visible. Comme les archétypes platoniciens, elle ne se dévoile que dans la distance et reste intangible. Privé de toute volonté, Néron se livre à l'idolâtrie, à l'adoration de l'image :

Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue :
Immobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement.
J'ai passé dans le mien. C'est là que solitaire
De son image en vain j'ai voulu me distraire.
Trop présente à mes yeux je croyais lui parler.
J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce ;
J'employais les soupirs, et même la menace³⁵.

À la faveur de circonstances pourtant impropres, Junie est investie de toute la puissance de l'image sublime, tout en étant réduite par le regard de Néron à sa beauté sensible. Sans avoir à proférer le moindre mot, elle atteint le grand effet de la véritable éloquence : elle ôte à l'empereur le pouvoir de la parole et du jugement.

³³ Tandis que le *pudor* cicéronien est le fait de l'art (chez Crassus par exemple), il relève ici de l'éloquence naturelle.

³⁴ *Britannicus*, II, sc. 3, v. 637-642.

³⁵ *Britannicus*, II, sc. 2, v. 395-404.

3. Les préjugés contre-nature

Pour Quintilien, la *uisio* n'est pas perçue chez l'orateur expérimenté comme un défaut naturel de l'esprit (*animi uitium*)³⁶, elle est un moyen de se passionner à volonté pour la chose qu'elle représente³⁷. Cette faculté naturelle est donc mise à profit par la technique rhétorique. Mais l'échauffement de l'imagination ne produit chez Néron qu'une hypotypose, dont la valeur persuasive est singulièrement réduite à l'établissement du fait extraordinaire, que le confident lui-même n'avait pu prévoir : Néron amoureux. Le rôle dramaturgique est prégnant ; il faut rendre cet amour vraisemblable pour un public qui, sur le personnage, ne dispose encore que de la *doxa* historique. Cet empereur ne pouvait se comporter en orateur. Dans cette vision, qui demeure *animi uitium*, il ne cherche pas les moyens qui pourraient le servir ensuite dans sa rencontre avec Junie.

Colère ou fierté ? Néron ignore de quelles passions Junie est animée à son égard, mais il sait du moins que leurs systèmes de valeurs sont inverses :

Et c'est cette vertu si nouvelle à la Cour
Dont la persévérance irrite mon amour.
Quoi Narcisse ? Tandis qu'il n'est point de Romaine
Que mon amour n'honore et ne rende plus vaine,
Qui dès qu'à ses regards elle ose se fier
Sur le cœur de César ne les vienne essayer :
Seule dans son Palais la modeste Junie
Regarde leurs honneurs comme une ignominie,
Fuit, et ne daigne pas peut-être s'informer
Si César est aimable, ou bien s'il sait aimer³⁸ ?

Effet réflexif de l'hypotypose, que l'orateur utilise en règle générale pour mieux persuader l'auditeur en frappant son imagination³⁹, mais qui se retourne ici contre son auteur parce qu'il excite seulement l'amour-propre, sans redresser le fonctionnement enthymématique de la raison. On peut ainsi reconstituer le syllogisme vicieux : toute Romaine se sentirait honorée par l'amour de Néron ; or Junie n'est pas sensible à la vanité ; donc elle seule rejette l'amour de l'empereur. Ce qui résiste à Néron et l'exaspère, en fin de compte, c'est que la jeune fille, par sa modestie, échappe à la logique de cour et à sa nécessité. Trop générale, la majeure positive expose un préjugé vraisemblable dans ce cadre, mais qui ne relève pas d'une logique honnête. Enflammé par la force impressive de l'*evidentia*, Néron abandonne le jugement droit (*iudicium*) qui aurait dû l'amener à conclure que l'exception de Junie prouve entièrement sa vertu.

³⁶ *Inst. orat.*, VI, 2, § 30.

³⁷ *Ibid.*, X, 7, § 15.

³⁸ *Britannicus*, II, sc. 2, v. 417-426.

³⁹ Voir Longin, *Traité du sublime*, chap. XIII, 15.9.

Alors qu'il devrait faire réflexion sur la manière de fléchir la volonté de Junie pour la soumettre à son amour, et procéder ainsi à l'*inuentio* de sa déclaration, Néron s'intéresse aux sentiments de Britannicus, tout en lui abandonnant avec dédain la rhétorique de la conciliation. Aidé par le raisonnement fallacieux de son maître, Narcisse retourne habilement l'hypotypose en vision (v. 446-458), selon un remarquable effet de symétrie (il l'observait / elle l'observera ; il l'a aimée / elle l'aimera). Le *consilium* ne tire donc pas les enseignements de l'image, il se résume aux conseils d'un sophiste qui promet une réussite facile en faisant jouer l'éloquence spéculaire du pouvoir : il faut éblouir Junie par « l'éclat » dont il brille (v. 450). Séduit par cette flatterie, Néron va pouvoir sous-estimer la capacité de résistance de Junie, dont il n'a plus de moyens de comprendre la nature rhétorique. L'entretien de la scène suivante multiplie ainsi les inconvenances oratoires, parce que, emporté par son génie qu'il veut faire valoir aux yeux de Junie, Néron raisonne mal. Or le jugement consiste en l'observation des bienséances, qui commandent l'adaptation à l'*èthos* du destinataire. La rhétorique de Néron est elle-même une violence : par amour-propre, elle refuse toute adaptation, à la différence de Britannicus, qui a su « s'accommoder », c'est-à-dire observer l'*aptum*, et donc « peut-être déjà [...] persuader »⁴⁰. Comment la rhétorique épideictique, en passant à la sophistique, pourrait-elle fléchir la rhétorique naturelle ?

Négligence, modestie, absence d'ornements : les signes rhétoriques du naturel ne sont pas compris de Néron, et très vite ils ne le seront plus, les sédiments de la littérature recouvrant la rhétorique à la faveur de son déclin. Si rémanence baroque il y a, dans ces vers de Néron, ce n'est donc en définitive que dans la logique de la *sermocinatio*, ou prosopopée, c'est-à-dire de la construction d'un personnage que son amour-propre amène à ignorer la bonne rhétorique, pour le plaisir du public⁴¹. Ainsi reversé au compte de l'esthétique, l'asianisme sophistique cesse d'appartenir à la *res literaria* pour participer à la naissance de la littérature.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *Sur Racine* [1960], Paris, Éd. du Seuil, 1979
 Clément, Jean-Marie-Bernard, *Troisième lettre à Monsieur Voltaire*, La Haye, 1773, p. 49-54
 Declercq, Gilles, « À l'école de Quintilien. L'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Revue de littératures française et comparée*, n° 5, nov. 1995, p. 73-88
 Declercq, Gilles, « Aux confins de la rhétorique : sublime et ineffable dans le classicisme français », in : *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, dir. Carlos Lévy et Laurent Pernot, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 403-435

⁴⁰ *Britannicus*, II, sc. 2, v. 433-434.

⁴¹ Voir G. Declercq, « À l'école de Quintilien », *op. cit.*, p. 88, et Fr. Goyet, « Racine et le mystère de la bonne rhétorique : repérage de discours dans *La Thébàïde*, *Britannicus* et *Mithridate* », *Exercices de rhétorique*, n° 1, 2013.

- Declercq, Gilles, « La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650-1675) », in : *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, dir. Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 629-706
- Declercq, Gilles, « Poéticité vs rhétoricité : *pathos* et *logos* dans les tragédies de Racine », *Racine et / ou le classicisme*, dir. Ronald W. Tobin, Tübingen, G. Narr, Biblio 17, n° 129, 2001, p. 19-53
- Fumaroli, Marc, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 2008
- Goyet, Francis, « Racine et le mystère de la bonne rhétorique : repérage de discours dans *La Thébàide*, *Britannicus* et *Mithridate* », *Exercices de rhétorique*, n° 1, 2013 (en ligne, consulté le 28 juillet 2016 : <http://rhetorique.revues.org/98>)
- Hawcroft, Michael, « La mauvaise rhétorique chez Racine », in : *Racine poète*, Poitiers, éd. Bénédicte Louvat, Dominique Moncond'huy, *La Licorne*, n° 50, 1999, p. 355-368
- Kapp, Volker, « Apogée de l'atticisme français », in : *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, (1450-1950)*, dir. Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 707-786
- Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature* (1787), éd. Sophie Le Ménahèze, Desjonquères, Paris, 2005
- Meyer, Michel, *Qu'est-ce que l'Argumentation ?*, Paris, Vrin, 2005
- Michel, Alain, *La Parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale* [1982], Paris, Albin Michel, 1994
- Racine, Jean, *Britannicus*, in : *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 369-453
- Racine, Louis, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine*, Amsterdam, M.-M. Rey, Paris, Desaint et Saillant, 1752, t. 1
- Rosellini, Michèle, « Inimitable harmonie : histoire d'un mythe de l'histoire littéraire, la poésie racinienne », in : *Racine poète*, Poitiers, éd. Bénédicte Louvat, Dominique Moncond'huy, *La Licorne*, n° 50, 1999, p. 277-295
- Sellier, Philippe, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, 2005, « Racine ou l'inquiétante étrangeté », p. 247-267
- Souiller, Didier, « Coexistence des contraires et peinture en clair-obscur dans le théâtre de Racine », *Textimage, L'image dans le récit*, n° 3, I/II (en ligne, consulté le 28 juillet 2016 : http://revue-textimage.com/06_image_recit/souiller1.html)
- Starobinski, Jean, « Racine et la poétique du regard » [1954], in : *L'Œil vivant*, éd. augmentée, Paris, Gallimard, 1999, p. 73-92
- Surgers, Anne, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, avant-propos de Gilles Declercq, préface d'Anne-Élisabeth Spica, Paris, PSN, 2007, en part. art. « Hypotypose », p. 211 sq.

Jérôme Lecompte

Jérôme Lecompte est docteur en langue, littérature et civilisation françaises de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, et enseignant-chercheur à l'Institut de Recherches en Études Théâtrales, Paris III. Il a soutenu sa thèse de doctorat en 2007 sous le titre *Raison et vraisemblance à l'âge classique. Statut de la rhétorique dans les œuvres de René Rapin et de Jean Racine*, sous la direction de Gilles Declercq. Ses recherches s'organisent en trois axes autour du noyau central de la rhétorique : 1° l'histoire et l'épistémologie de la rhétorique, étudiées dans le contexte des philosophies du XVII^e siècle à partir des théories antiques et classiques de la rhétorique, aussi bien que des pratiques de l'argumentation savante chez le jésuite René Rapin ; 2° l'articulation de la rhétorique et du littéraire de l'Antiquité au XVII^e siècle et dans les tragédies de Racine ; 3° l'histoire du livre, autour de l'humanisme classique, et plus précisément la présence de Quintilien au XVII^e siècle. À part plusieurs articles il a publié *L'Assemblée du monde. Rhétorique et philosophie dans la pensée de René Rapin*, Paris, Honoré Champion, 2015. Actuellement, il prépare une édition critique des *Œuvres de Rapin sur l'éloquence*.