HAL
open science

A propos de la problématique polyphonie racinienne : les ambiguïtés de la description rhétorique

Gilles Siouffi

To cite this version:

Gilles Siouffi. A propos de la problématique polyphonie racinienne : les ambiguïtés de la description rhétorique. F. Calas, C. Fromilhague, A.-M. Garagnon, L. Susini,. Les figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie, Presses Universitaires de Paris Sorbonne,, 2012. hal-03161468

HAL Id: hal-03161468

https://hal.science/hal-03161468v1

Submitted on 6 Mar 2021

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.

Gilles Siouffi, « A propos de la problématique polyphonie racinienne : les ambiguïtés de la description rhétorique », in *Les figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie,* Actes du colloque de Tunis "Polyphonie et figuralité", avril 2010, sous la direction de F. Calas, C. Fromilhague, A.-M. Garagnon, L. Susini, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2012, p. 53-64.

À propos de la problématique polyphonie racinienne : les ambiguïtés de la description rhétorique

Gilles Siouffi
Université Paris-Sorbonne

Plusieurs commentateurs ont remarqué la forte présence d'exemples raciniens pour illustrer les *Figures du discours* de Pierre Fontanier[1], à côté d'ailleurs d'autres auteurs tragiques (Voltaire) ou de poètes.

Ce qui est étonnant, c'est que certains de ces énoncés exemplifiés sont précisément ceux qui avaient été critiqués à l'époque de Racine pour obscurité[2], éloignement des constructions autorisées par l'usage, ou parce qu'on y reconnaissait des « pointes », comme dans le vers d'*Andromaque* :

> Brûlé de plus de feux que je n'en allumai[3],

utilisé par Pierre Fontanier comme exemple de syllepse[4].

Aujourd'hui encore, certaines de ces formulations divisent : certains y voient de grandes réussites expressives, symboles d'une écriture racinienne laconique, hardie, qui n'hésite pas à faire se rencontrer les contraires ; d'autres y voient la marque occasionnelle d'une recherche trop « rhétorique », précisément.

De fait, un examen attentif de certains de ces exemples avec les outils de la polyphonie et du dialogisme (que nous ne distinguerons pas pour le moment), révèle qu'ils ont souvent comme point commun la présence de superpositions ou de clivages énonciatifs. Il s'agira alors de remonter de la théorie des « figures » vers celle de la pointe, de manière à montrer comment, un changement important s'étant produit dans le rapport au discours et aux voix qui s'expriment dans les énoncés raciniens, ainsi que dans leur interprétation, certains de ces énoncés ont pu être « dédialogisés », pour ainsi dire, ou « dépolyphonisés », pour être intégrés à l'édifice rhétorique.

DES « FIGURES » A RACINE ET DE RACINE A LA POINTE

[1] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », [1830] 1977.
[2] C'est en travailllant sur l'« obscurité » de certains énoncés raciniens que nous avons été conduit sur la piste du dialogisme. Voir Gilles Siouffi, « Racine au risque de la clarté française », dans *L'Obscurité*, textes réunis par Delphine Denis (éd.), Louvain, Academia-Bruylant, p. 233-247.
[3] Jean Racine, *Andromaque*, Acte I, scène 4, vers 320.
[4] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours, op. cit.*, p. 107.

Il est intéressant, pour commencer, de revenir rapidement sur les conditions d'élaboration du canon métalittéraire et métalangagier au sein duquel les figures ont acquis l'importance qu'on leur connaît.

On pourrait partir du « déplacement rhétorique » que Bernard Beugnot observe dès le milieu du XVIIe siècle, et qu'il décrit ainsi : « Aux arguments et preuves à exploiter dans le cadre d'un discours de persuasion se substituent un choix de citations d'autorité, de réussites expressives, c'est-à-dire l'exemple de ressources élocutoires, naissance d'une rhétorique à destination plus littéraire »[5]. Ce phénomène rejoint ce que Michèle Rosellini a décrit comme un déplacement du souci de la *production* vers un souci de la *réception*, l'objectif n'étant plus tant d'« apprendre à parler, que d'apprendre à lire et à juger », comme l'écrit Batteux lui-même[6].

Dans ce contexte, ce qui est significatif, c'est que, de plus en plus, des *auteurs dramatiques* (Racine et Corneille) et des *poètes* sont choisis pour modèles d'éloquence, à côté des traditionnels orateurs et prédicateurs. En témoignent par exemple les *Chefs-d'œuvre d'éloquence poétique, à l'usage des jeunes orateurs, ou Discours français tirés des auteurs tragiques les plus célèbres* de Batteux[7], recueil accompagné d'une « Table raisonnée des figures qui se trouvent dans cet ouvrage , ou *Le Lycée ou Cours de littérature* de La Harpe[8], qui accorde une place essentielle à Racine. Cette intégration en soi pose un problème, plus encore s'il s'agit de textes de théâtre.

À l'intérieur de ce mouvement, il faut réserver une place particulière à la « canonisation » littéraire de Racine, compris désormais comme double modèle de la langue élevée et de la compétence rhétorique. Aujourd'hui, il ne nous choque pas que des tirades de Racine puissent être interprétées comme des modèles de discours oratoires, ou que des citations parfois courtes extraites de ses répliques soient utilisées pour exemplifier la définition de figures de rhétorique. Et pourtant, on peut faire l'hypothèse qu'il y a dans cette « digestion » par l'institution et par le commentaire métalangagier la marque d'un changement profond de certains aspects du rapport au discours.

La principale raison tient à l'orientation énonciative de la théorie des « figures du discours ». Ces dernières sont définies par Pierre Fontanier comme « les traits, les formes et les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression commune et simple »[9]. Cette évolution était déjà en germe chez Bernard Lamy, chez qui se voit (dans la discussion sur les « ornements artificiels », par exemple[10]), la sortie d'une théorie de la pure « ingéniosité » ou de l'« esprit » vers une théorie de l'expression fondée sur le cœur, les sentiments, conduisant donc à valoriser les ornements « naturels ». De ce point de vue, Racine est jugé au XVIIIe siècle comme un progrès par rapport à Corneille, en partie par cette victoire du cœur sur l'esprit.

Si plusieurs commentateurs avaient déjà utilisé la taxinomie des figures pour commenter certains vers de Racine, c'est sans doute Pierre Fontanier qui illustre le mieux ce passage d'une

---

[5] Dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Marc Fumaroli (éd.), Paris, PUF, 1999, p. 572.

[6] Michèle Rosellini, « Aux origines du classique scolaire : la lecture poétique de Racine par l'abbé Batteux », dans *La Réception de Racine à l'âge classique : de la scène au monument*, Nicholas Cronk et Alain Viala (éd.), *Studies on Voltaire*, 2005, n°08, p. 20-34.

[7] Abbé Batteux, *Chefs-d'œuvre d'éloquence poétique, à l'usage des jeunes orateurs, ou Discours français tirés des auteurs tragiques les plus célèbres*, Paris, Nyon l'aîné, 1780.

[8] La Harpe, *Le Lycée ou Cours de littérature*, Paris, H. Agasse, an V [1797].

[9] Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 64.

[10] Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. Christine Noille-Clauzade, Paris, Champion, 1998, p. 372-374.

critique esthétique et littéraire à un discours rhétorique construit, appuyé sur une exemplification issue de textes de théâtre et de textes poétiques. En effet, les *Figures du discours* de Pierre Fontanier font suite à deux ouvrages publiés simultanément par leur auteur en 1818 : un commentaire des *Tropes* de Dumarsais et des *Études de la langue française sur Racine*, qui sont sous-titrées : « ou Commentaire général et comparatif sur la diction et le style de ce grand classique, d'après l'abbé D'Olivet, l'abbé Desfontaines, Louis Racine, Voltaire, l'Académie, Luneau de Boisgermain, Laharpe et Geoffroy [...] ». Il apparaît ainsi clairement que les *Figures du discours* sont issues de ces études préparatoires sur texte effectuées à partir de Racine, au sujet duquel Pierre Fontanier s'affirme comme l'héritier d'une longue tradition de commentaire juxtalinéaire.

Dans ses *Études de la langue française sur Racine*, Pierre Fontanier considère, après La Harpe que, dans *La Thébaïde*, on voit encore « tous les défauts de Corneille », et qu'on y relève une « froide recherche d'idées subtiles », des « locutions familières » et un « ton de galanterie romanesque »[11]. *Alexandre* marque un progrès, mais contient encore des « figures inexactes », des termes impropres, des constructions vicieuses[12]. C'est avec *Andromaque* qu'apparaissent pour lui les vraies caractéristiques du langage racinien, et, précisément, ses problèmes. Or on sait que Subligny, dans sa *Folle Querelle*, s'était fort d'y relever quelque trois cent fautes, et prétendait n'y rien comprendre. Il avait écrit :

> Si l'on veut se donner la peine de lire l'Andromaque avec quelque soin, on trouvera que les plus beaux endroits où l'on s'est écrié & qui ont rempli l'imagination de plus belles pensées, sont toutes expressions fausses ou tronquées qui signifient tout le contraire ou la moitié de ce que l'Auteur a conçu lui-même, & que parce qu'un mot ou deux suffisent à faire souvent deviner ce qu'il veut dire, & que ce qu'il veut dire est beau, l'on y applaudit, sans y penser, tout autant que s'il étoit purement écrit & entièrement exprimé[13].

À l'inverse, Louis Racine écrira : « On s'aperçut que le poète, en inventant, non des mots, mais des alliances de mots, mais des tours de phrase, faisait, pour ainsi dire, une langue nouvelle »[14]. On se trouve là au véritable point de bascule de la problématique.

En 1663, lorsqu'est jouée *Andromaque*, les « pointes » sont censées avoir disparu du théâtre tragique. De fait, on considère que la pointe est une donnée stylistique du théâtre de Hardy, Rotrou, du premier Corneille, mais qu'elle subit à partir des années 1640, au moment même où plusieurs ouvrages notables en apportent des théorisations, un discrédit dans l'esthétique française.

Les définitions qui en sont données à l'époque révèlent pour autant l'intérêt qu'il y a à y revenir pour comprendre la matrice de certaines expressions raciniennes. « *Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concors discordia uel discors concordia* », écrit par exemple le jésuite polonais et poète néo-latin Mathias Kasimir Sarbiewski dans le traité *De acuto et arguto* qui, composé lors d'un voyage en Italie vers 1619, a circulé ensuite en Europe sous forme manuscrite[15], dans une formule qu'on peut traduire par : « La

---

[11] Pierre Fontanier, *Études de la langue française sur Racine*, Paris, Belin, Le Prieur, 1818, p. 21.
[12] *Ibid*., p. 47.
[13] François Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, Gissey, 1740, II, p. 89.
[14] Pierre Fontanier, *Études de la langue française sur Racine*, *op. cit.*, p. 101.
[15] Première édition : Mathias Kasimir Sarbiewski, *De acuto et arguto*. In *Praecepta poetica*, Wyklady Poetyki, ed., Wroclaw and Krakow, S. Skimina, [1619] 1958.

pointe est un discours contenant une alliance de conséquence et d'inconséquence ou encore une concordance discordante ou discordance concordante du propos »[16]. Florence Vuillemier relève que la définition de Mathias Kasimir Sarbiewski, qui, selon elle, anticipe avec vingt ans d'avance, et « génialement », sur les autres traités du même genre, est assortie de la figure d'un triangle isocèle, dont la base figure la matière du discours, les deux côtés les deux propositions dont l'une est l'inconséquente et l'autre la conséquente, et la pointe la résolution ou alliance (*affinitas*). Comment ne pas voir dans un tel schéma une préfiguration de la description dialogique ou polyphonique d'un propos intégrant deux voix se mêlant de façon à n'être plus perceptibles autrement que sous la forme condensée de ce qui ressemble à un trait d'esprit ?

Dans les années 30 à 50, de nombreux traités se succèdent à l'échelle européenne, les plus connus étant ceux de Matteo Peregrini[17], de Baltasar Gracián, qui définit la pointe comme « l'artificieuse connexion des extrêmes »[18], ou de Emanuele Tesauro[19]. À partir des années 1670, notamment après les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) de Dominique Bouhours, ce modèle expressif sera contesté.

Entre temps, un certain usage de la pointe a fait fortune au théâtre, des tragédies de Jean Rotrou aux comédies de Corneille. Pour le décrire, on peut convoquer ensemble un certain nombre de terminologies dont l'extension n'est pas toujours facile à déterminer, mais qui impliquent un caractère polylectal des faits langagiers : *allusion* (mot souvent employé en alternance avec « trope » par Bernard Lamy), *antanaclase*, *ironie*, *paradoxe*... En 1657, François Hédelin D'Aubignac recense ainsi l'ironie parmi les figures « plus propres au Théâtre que les autres », à côté de l'apostrophe, de l'exclamation, de l'hyperbole, de l'interrogation, ou de l'imprécation[20].

D'UNE PROBLEMATIQUE POLYPHONIE

Après avoir fait ce petit retour historique et théorique sur les notions, nous allons à présent revenir directement sur les énoncés qui ont appuyé, *via* une critique ou une exemplification, cet infléchissement sans cesse plus « rhétorique » du regard porté sur Racine. Chaque fois, nous pourrons partir de l'étiquetage rhétorique tel qu'il a été proposé par les commentateurs, et nous en proposerons une lecture en termes de dialogisme, de polyphonie, ou de point de vue, l'usage de ces trois terminologies étant commenté plus tard. Pour reprendre l'exemple cité en introduction, le vers : « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai »[21], est traditionnellement qualifié de *syllepse*, parfois d'*allusion*.

Ce vers a de tout temps déchaîné les commentaires[22]. « Le mot de feux est ici au propre et au figuré », a estimé Luneau de Boisgermain, ajoutant : « il n'y a aucun rapport entre les feux réels

---

[16] Florence Vuillemier dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, *op. cit.*, p. 524.

[17] Matteo Peregrini, Matteo, *Delle acutezze che altrimenti spiriti, viuezze, e concetti, volgarmente si appellano, trattato del sig. Matteo Peregrini* .., Genoua et Bologna, Ferroni, Clemente, 1639.

[18] Baltasar Gracián, *La Pointe ou l'art du génie*, trad. B. Pelegrin, Paris-Lausanne, 1983, p. 98. Voir également M. Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, 1992.

[19] Emmanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino, Sinibaldo, 1654.

[20] Abbé D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. P. Martino, Genève, Slatkine Reprints, [1657] 1996, p. 349.

[21] Jean Racine, *Andromaque*, Acte I, scène 4, vers 320.

[22] L'édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, relève que deux articles (par Knight en 1949 et Pommier en 1951) ont été exclusivement consacré à ce vers.

et les feux imaginaires de l'amour », et trouvant ce « concetto indigne de la majesté de la tragédie et du goût excellent de Racine »[23]. De même, Louis Racine trouvait que le sentiment de Pyrrhus était exprimé ici « avec trop d'esprit »[24]. Les commentateurs les plus récents restent partagés. Certains se sont efforcés de racheter le vers, tel Raymond Picard, qui trouve que « le langage galant ne manque pas d'une certaine consistance psychologique »[25]. Jean Rohou, à l'inverse, y voit une syllepse « malheureusement trop recherchée pour n'être pas discutable »[26]. Ce qu'on peut noter, c'est que, dans l'emploi du mot « feux », une voix se fait entendre qui ne peut être complètement assumée par l'énonciateur, une voix précieuse (« les feux de l'amour »), relativement impersonnelle, qui fait signe, et qui par là peut être prêtée potentiellement, en tant que langage partagé, à l'interlocuteur.

> […] une loi moins sévère
> Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux[27],

est traditionnellement étiqueté comme *zeugme*.

Léo Spitzer relève que « mit Claude dans mon lit » est une manière d'expression reçue, de « désignation contournée » qui était rendue nécessaire par un système des interdits (à la place de « mariage »). Mais il considère que « le travail mental nécessaire à la dissociation de deux expressions soudées [...] vient troubler le plaisir poétique »[28]. Ce faisant, il épouse une idéologie de la cohérence énonciative et de la transparence. Toutefois, il est assez clair que Racine joue ici hardiment sur la polyphonie qu'implique la dépendance de ce vers à l'égard du sujet syntaxique « une loi moins sévère ».

Dans ces deux exemples, une lecture horizontale fait effectivement apparaître des figures, mais le point essentiel nous paraît être malgré tout la présence d'une antanaclase sous-jacente.

> Mon unique espérance est dans mon désespoir[29]

Ce vers rappelle en effet un vers du *Cid* qui avait été taxé de « galimatias » par Scudéry. On y voit traditionnellement un *adunaton*, ou un paradoxe. Atalide veut dire que ce n'est qu'en envisageant que Bajazet épouse Roxane (son « désespoir ») qu'on peut l'espérer sauvé (son « espérance »). Dans une vision du lexique qui verrait les mots comme potentiellement employables par le même énonciateur, en effet, le « désespoir » est le contraire de l'« espérance ». Mais ce n'est pas le cas ici. Le mot « désespoir » peut être considéré comme le *vrai* mot d'Atalide ; il est celui dans lequel elle se reconnaît ; elle l'assume. À l'inverse, le mot « espérance » peut être qualifié comme étant « le mot de l'autre », de quelque autre qu'il s'agisse, d'ailleurs (ce qu'on appelle « espérance », ce que vous appelez « espérance », ce qui, assez

---

[23] Luneau de Boisgermain, *Commentaires sur les œuvres de Jean Racine*, Paris, Panckoucke, 1768, p. 157. On remarquera que c'est l'analyse que reprendra Gérard Genette, dans la préface des *Figures du discours* de Fontanier, *op. cit.*, p. 14).
[24] Dans François Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine , op. cit.*, p. 170.
[25] Jean Racine, *Œuvres complètes I*, éd. R. Picard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 1083.
[26] Jean Rohou, *Andromaque*, Études Littéraires, PUF, 2000, p. 80.
[27] Jean Racine, *Britannicus*, Acte IV, scène 2, v. 1136-1137.
[28] Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 262.
[29] Jean Racine, *Bajazet*, Acte I, scène 4, v. 336.

mystérieusement, est nommé « espérance » …). Il n'est que superficiellement repris par Atalide, qui n'y croit pas.

Cette valeur fictive des mots entre dans beaucoup de cas où l'on peut voir, si l'on s'en tient à une lecture strictement horizontale, des « pointes » ou des impossibilités logiques.

Ainsi

> […] et ces Peuples barbares
> De mon sang prodigué sont devenus avares[30].

Oreste n'est pas mort. Le participe fonctionne donc sous le régime de l'énallage temporelle ; il a une valeur pragmatique qu'on pourrait qualifier de « fictive ». Le point de vue sous-jacent à l'emploi du participe est celui de ces « peuples barbares ». Or, ce point de vue n'est pas celui que traduit la prédication générale de la phrase (à l'intérieur de laquelle est inclus le terme *avares*).

On retrouve le même procédé dans :

> Mais admire avec moi le Sort, dont la poursuite
> Me fait courir moi-même au piège que j'évite[31]

Où le verbe « évite » est employé du point de vue de l'interlocuteur et non pas de celui de l'énonciateur.

Dans

> Captive, toujours triste, importune à moi-même,
> Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime[32]

on voit habituellement une anacoluthe. Pierre Fontanier parle de « construction inexacte »[33]. Il relève que le caractère figuré de ce vers naît en partie de ce que l'ellipse est jointe à ce qu'il appelle, après La Harpe, un « ablatif absolu », construction aimée de Racine mais « regardée comme défectueuse par quelques grammairiens scrupuleux, et qui peut l'être en effet quand il en résulte un sens amphibologique, mais dont notre poésie et même notre prose avaient le plus grand besoin »[34].

Toutefois, une analyse énonciative révèle que, si le premier vers est clairement à mettre au compte de l'énonciateur principal (Andromaque), le second en revanche se déplace vers le point de vue de l'interlocuteur, en une anticipation qui clive l'énonciation.

Dans

> Je m'abhorre encore plus que tu ne me détestes[35]

commenté par Léo Spitzer dans le sens d'une « distinction subtile » entre « abhorrer » et « détester »[36], ce dernier voit un « assourdissement rationnel » et l'explique par la « volonté

---

[30] Jean Racine, *Andromaque*, Acte II, scène 2, v. 494-495.
[31] *Ibidem*, Acte I, Scène 1, v. 65-66.
[32] *Ibidem*, Acte, Scène, v. 300-301.
[33] Pierre Fontanier, *Études de la langue française sur Racine*, *op. cit.*, p. 121.
[34] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 307.
[35] Jean Racine, *Phèdre*, Acte II, scène 5, v. 678.

racinienne de se tenir à un niveau de langue élevé ». En fait, on peut clairement rendre compte du vers si l'on pose qu'il opère une distinction polyphonique : le verbe « détester » est le verbe prêté par Phèdre à Hippolyte, tandis qu'« abhorrer » peut être considéré comme revendiqué par Phèdre.

Terminons par la « figure » la plus commentée du théâtre racinien, peut-être :

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle[37] ?

Cette ellipse, commentée par Boileau, D'Olivet, Desfontaines, Louis Racine, La Harpe, Pierre Fontanier a généralement été excusée par la « violente passion » animant la personne qui parle : « La vivacité des passions peintes dans cette Tragédie, inspira à l'Auteur cette vivacité de style », écrit Louis Racine[38]. À vrai dire, l'« ellipse » proposée par Racine ne pose pas de réel problème de compréhension. On peut relever que la formule développée (que Pierre Fontanier glose) avait été si l'on peut dire utilisée par Racine dans *La Thébaïde*, où l'on trouve dans la bouche de Jocaste :

Lorsque vous règnerez, que serez-vous, hélas !
Si vous êtes cruel quand vous ne régnez pas[39] ?

Dans la version raccourcie d'*Andromaque*, ce qu'on remarque, pour autant, c'est que l'ellipse n'est pas tant le signe de la précipitation avec laquelle Hermione exprime ses sentiments, que celui de la projection du personnage dans la logique de l'interlocuteur. Ainsi, on peut juger qu'une part de la figure tient dans l'usage du ou des adjectifs. Dans la version, finale, celle d'*Andromaque*, « inconstant » et « fidèle » ne sont plus dans une relation symétrique : il s'introduit entre eux une différence de point de vue.

AUX SOURCES DE LA POLYPHONIE RACINIENNE

Après avoir passé en revue cette liste d'exemples, nous pouvons nous demander quelles sont les motivations stylistiques et esthétiques qui ont permis la création par Racine de ce type d'énoncés.

Ici, nous devons nous rendre à l'évidence que la source essentielle demeure le langage galant. Pour les contemporains, la « galanterie » au théâtre était essentiellement assimilée à la familiarité (style de conversation) et considérée comme un signe d'archaïsme, comme le fait Saint-Evremond dans la *Dissertation sur le Grand Alexandre*[40]. À vrai dire, cette influence galante est probablement sous-estimée chez Racine[41], qui évoque lui-même l'*Astrée* et la *Clélie* dans la préface d'*Andromaque*, même si c'est pour revendiquer de s'en démarquer.

---

[36] Léo Spitzer, *Études de style, op. cit.*, p. 268.
[37] Jean Racine, *Andromaque*, Acte IV, scène 5, v. 1365.
[38] Louis Racine, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine*, Amsterdam, M.-M. Rey et Paris, Desaint et Saillant, 1752, t. I, p. 130. Voir, dans le même sens, Pierre Fontanier, *Les Figures du discours, op. cit.*, p. 307.
[39] Jean Racine, *La Thébaïde*, Acte IV, scène 3, v. 1049-1050.
[40] Que l'on trouvera reproduite dans le premier tome des *Œuvres complètes* de Racine éditées par Geoges Forestier dans la Bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1999).
[41] Voir néanmoins les thèses récentes de Junga Shin, *Du Racine galant au Racine classique : essai de sociopoétique de la réception de Racine aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Lille, Presses du Septentrion, 2002, et de Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.

Dans *Andromaque*, Racine a largement utilisé les potentialités dialogiques que contenait ce langage lui-même, dans son pré-formatage, qu'il s'agisse de mots simples (*charmes*, *cruel*, *ingrat…*), ou d'associations chocs (qualifiées d'« oxymores » par la tradition rhétorique, comme *heureuse cruauté*, *innocent stratagème*, *honnête faussaire*, *tranquille fureur…*, communs dans *Andromaque*). Notons toutefois que les accusations de langage galant ont continué après *Andromaque*[42].

L'origine de ce langage galant est certainement à renvoyer à la conversation, le théâtre apparaissant alors comme un lieu discursif où le dialogisme présent dans la conversation se trouve exhibé et comme surligné, mais aussi dans le théâtre lui-même. Il est indiscutable que Racine a repris ici des modèles qu'il avait trouvés chez Rotrou. On sait d'ailleurs que *La Thébaïde* fut considérée à sa création comme un démarquage trop appuyé, presque un plagiat, de l'*Antigone* de Rotrou.

Dans *Antigone*, par exemple, on trouve les vers suivants :

> Allons tôt, c'est trop d'ordre en ce désordre extrême[43]

ou

> Hélas, tu me dis tout en ne me disant rien[44]

qui sont d'indiscutables pointes reposant sur une antanaclase lexicale (dérivation incluse) produisant un paradoxe.

Toutefois, chez Racine, on ne trouve plus beaucoup (à part sur des noms propres), la figure qui consiste à exhiber l'antanaclase en répétant à peu de distance le mot même qui est concerné, comme dans :

> Et s'il est inhumain, serez-vous inhumaine[45] ?

L'« ellipse » d'*Andromaque*, à ce titre, témoigne d'un souci de variation qui n'est pas toujours présent chez Rotrou ou chez Corneille. Pour autant, on peut sans doute, pour interpréter la polyphonie racinienne, aller chercher du côté d'autres modèles. Ainsi que le note Michèle Rosellini, « il y a une affinité secrète entre la pointe et le discours théologique »[46], au premier chef avec une certaine stylistique évangélique. Ainsi,

> Mon unique espérance est dans mon désespoir,

qui paraphrasait déjà un vers du *Cid*, apparaît comme un écho à la formule paulinienne « espérant contre l'espérance même[47] », formule représentative d'une certaine stylistique du paradoxe

---

[42] Voir Carine Barbafieri, *Atrée et Céladon. La galanterie dans le théâtre tragique de la France classique*, *op. cit.*, p. 114-132, qui cite des critiques portant sur *Iphigénie* et *Bérénice*, notamment.
[43] Jean Rotrou, *Antigone*, Acte I, scène 1, v. 8.
[44] *Idem*, Acte III, scène 2, v. 684.
[45] *Idem*, Acte III, scène 5, v. 859.
[46] Michèle Rosellini, « Usages de la pointe dans l'écriture tragique de Rotrou », dans *Plus sur Rotrou*, Paris, Atlande, 2008, p. 117.
[47] Epîtres aux Romains IV, 18.

janséniste[48], mais qu'on peut aussi interpréter comme une « pointe ». La traduction de la Bible par Lemaître de Sacy (1657) sera jugée par Bouhours, comme celle de l'*Imitation*, comme contenant trop de pointes et d'expressions figurées.

Du point de vue du sujet théorique qui nous préoccupe ici, à savoir le rapprochement entre les descriptions rhétoriques et les théories du dialogisme ou de la polyphonie, un certain nombre d'enseignements peuvent être tirés de l'examen des énoncés raciniens.

Le premier est sans doute la difficulté qu'il y a à les ramener à l'identification d'*une* figure. On retrouve ici le double problème, plus ou moins noté par tous les rhétoriciens, du caractère flou de la définition des figures d'une part, et de leur hybridation quasi systématique dans le discours, de l'autre. Chez Racine, il semble qu'une bonne partie du fonctionnement figuré de mots ou de constructions tourne autour d'une antanaclase de départ allant dans le sens de l'ironie ou du paradoxe. Mais ce phénomène est si général qu'il touche bon nombre de mots simples, qui ne peuvent être rapportés entièrement à un énonciateur (l'énonciateur principal) et un seul. Ainsi, lorsque Bérénice s'exclame :

> Après tant de serments Titus m'abandonner !
> Titus qui me jurait. Non, je ne le puis croire.
> Il ne me quitte point, il y va de sa gloire[49].

Elle emploie visiblement le mot *gloire* d'une manière qui n'est pas appropriée. Le personnage s'illusionne lui-même en employant ce mot qui n'est pas réellement le sien. C'est ainsi que le dialogisme ou la polyphonie touche de très nombreuses zones langagières, telles les déterminants, particulièrement les possessifs (« Votre Oreste au berceau va-t-il finir sa vie ? »[50]), en un usage qui distingue nettement Racine de Corneille.

Deuxième enseignement : il est vraisemblablement plus exact de parler de dialogisme que de polyphonie pour commenter les « pointes » raciniennes. En effet, plus encore que la polyphonie d'une voix doxale ou un dialogisme interdiscursif, c'est un dialogisme interlocutif[51] qui semble sous-tendre bien des énoncés raciniens. On relève ainsi – phénomène fréquent également chez Corneille et Rotrou – l'abondance de ce qui sera fugitivement commenté à la fin du XVIIIe siècle sous le nom de *paradiastole*. Une scène de *La Thébaïde* (IV, 3) est fondée sur des reprises métalangagières constantes des propos d'autrui. Ce dialogisme interlocutif, tantôt explicite tantôt implicite, est néanmoins convoqué d'une manière qui semble poser l'échange entre les personnages hors de l'espace de l'interlocution. C'est en cela, peut-être, que la « pointe », ou la « figure », a pu acquérir une saillance particulière et apparaître, soit comme un exemple, soit comme un contre-modèle. Sans vouloir jouer sur les termes, il semble qu'il y ait une polyphonie doxale qui s'accomplisse dans cette sortie hors de l'interlocution *in praesentia*. Dans une lecture psychologique traditionnelle, on pourra alors attirer l'attention sur la spécificité de la relation à l'autre et de la relation à soi-même qui se construisent dans le théâtre racinien, plus encore que

---

[48] Voir Laurent Susini, « Je ne vois partout qu'obscurité : clairs-obscurs du paradoxe dans les *Pensées* de Pascal », dans *L'Obscurité, Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Delphine Denis (éd.), Louvain, Academia-Bruylant, 2007, p. 93-107.
[49] Jean Racine, *Bérénice*, Acte III, scène 3, v. 906-908.
[50] Jean Racine, *Iphigénie*, Acte I, scène 1, v. 37.
[51] Selon la définition de Jacques Bres, article « Dialogisme » dans *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, Catherine Détrie et Bertrand Verine (éd.), Paris, Champion, 2001.

dans le théâtre cornélien, spécificité qui suscite une tentation générale d'interpréter certains passages en termes d'ironie.

Enfin, nous noterons qu'à notre avis, il y a une incompatibilité entre la lecture de ces énoncés « par la pointe », et leur lecture « par la figure ». La lecture par la figure, à tendance monologique, revient à essayer de rendre compte, du point de vue du personnage, des contradictions de l'expression. À l'inverse, la lecture par la pointe semble faire place, par l'acceptation du jeu, au décentrement hors de soi des personnages qui acceptent d'entrer temporairement sur le territoire de l'autre. La première version de ce décentrement est sans doute la raillerie, motif récurrent dans les commentaires sur le théâtre de Corneille, ou certains aspects « galants » ou conversationnels de celui de Racine. La seconde, plus spécifiquement racinienne, tient à un rapprochement audacieux de points de vue qui, s'ils étaient formulés de façon plus espacée, n'apparaîtraient pas comme des points de vue distincts, et donc, ne feraient pas figure. C'est en cela que la pointe, matrice dialogique de la théorisation de bien des figures, est un lieu de construction rhétorique à partir d'une opacification du sens. Il est important, à ce titre, de noter que la pointe ne fonctionne qu'en contexte. Sortie de ce contexte, comme c'est le cas lorsqu'elle est transformée en figure ou lorsque, comme nous le faisons en ce moment, elle est commentée en elle-même comme lieu de diction, elle perd sa consistance, devient « fragile ». Ainsi, le processus de décontextualisation auquel procèdent, tant la stigmatisation stylistique de la pointe que l'exemplification de la figure, a tout pour altérer le fonctionnement dialogique des énoncés. Celui-ci ne peut se révéler, et souvent de manière extrêmement dissimulée (et en cela, on peut dire que Racine a « enfoui », pour ainsi dire, une partie de la dimension polémique qui faisait la tension du dialogue cornélien dans des replis inconscients), qu'à l'épreuve de la scène.