

RACINE ou l'Obstétrique de l'Aveu

Assurément, les sujets d'oeuvre langagiers sont d'abord une affaire de diction. Mais l'auteur, avant la présentation orale qu'il en fit à France Culture pour la littérature française, en avait tenté une approche écrite dans le « Langage et l'homme », en tout cas pour certains auteurs majeurs du XVIIe siècle français : Malherbe, Descartes, Corneille, Pascal, Molière, Bossuet, Racine. On peut croire que l'oral et l'écrit s'éclairent mutuellement.

PHEDRE

Quel fruit esperes-tu de tant de violence ?
Tu fremiras d'horreur si je romps le silence.

OENONE

Et que me direz-vous, qui ne cede, grands Dieux !
A l'horreur de vous voir expirer à mes yeux ?

PHEDRE

Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable,
Je n'en mourray pas moins, j'en mourray plus coupable.

OENONE

Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ay versez,
Par vos foibles genoux, que je tiens embrassez,
Délivrez mon esprit de ce funeste doute.

PHEDRE

Tu le veux. Leve-toy

OENONE

Parlez. Je vous écoute.

PHEDRE

Ciel ! que luy vais-je dire ? Et par où commencer ?

OENONE

Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser.

PHEDRE

O haine de Venus ! O fatale colère !
Dans quels égaremens l'amour jetta ma Mere !

OENONE

Oublions-les, Madame. Et qu'à tout l'avenir
Un silence éternel cache ce souvenir.

PHEDRE

Ariane, ma Soeur ! De quel amour blessée,
Vous mourustes aux bords où vous fustes laissée ?

OENONE

Que faites-vous, Madame ? Et quel mortel ennuy
Contre tout vostre sang vous anime aujourd'huy ?

PHEDRE

Puis que Venus le veut, de ce sang déplorable
Je peris la dernière, et la plus misérable.

OENONE

Aimez-vous ?

PHEDRE

De l'amour j'ay toutes les fureurs.

OENONE

Pour qui?

PHEDRE

Tu va ouïr le comble des horreurs.

J'aime...a ce nom fatal, je tremble, je frissonne.

J'aime...

OENONE

Qui?

PHEDRE

Tu connois ce Fils de l'Amazone,

Ce Prince si long-temps par moy-même opprimé.

OENONE

Hippolyte ! Grands Dieux !

PHEDRE

C'est toy qui l'as nommé.

OENONE

Juste Ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace.

O desespoir ! O crime ! O déplorable Race !

Voyage infortuné ! Rivage maheureux !

Falloit-il approcher de tes bords dangereux !

PHEDRE

Mon mal vient de plus loin. A peine au Fils d'Egée

Sous les lois de l'Hymen je m'estois engagée,

Mon repos, mon bon-heur sembloit estre affermi,

Athènes me montra mon superbe Ennemi.

Phèdre, Acte I, Scène III, édition des Belles Lettres conforme à celle publiée à Paris en 1697.

PHEDRE

Quel fruit / espe/res-tu / de tant / de vio/lence ?

Tu fre/miras / d'horreur / si je romps / le silence.

C'est assurément la même intention que chez Bossuet de faire du langage un phénomène charnel. Mais, au lieu que la voix parcourt tout l'organisme et établisse une respiration globale avec l'environnement, comme chez l'orateur, les sons se disposent de telle sorte qu'ils ne sont jamais lancés, qu'ils s'attardent dans la bouche, où ils opèrent à la façon d'excitateurs locaux et insistants.

Les neuf syllabes de **fruit / espe/res-tu / de tant / de vi** s'établissent longuement entre les dents et les lèvres, de même que **Tu fre/miras, et si je romps / le silence**. Les groupes sonores explorent l'appareil phonateur, de l'arrière à l'avant, comme **el-rui, es-per, re-tu, de-tan, de-vi**, dans le premier vers ; de l'avant à l'arrière, comme **tu-fré, mi-ra, dor-reur, si-je-romps, le si-len-ce**, dans le second. En tout cas, les ouvertures sont aussitôt rentrées, et **Quel, loi** ou **Tu, si, si** finissent par s'étouffer dans les rimes nasales très soutenues par **l-s : lence-licence**.

Ainsi la cavité buccale cesse d'être un moyen d'émission sonore pour devenir hystériquement un corps en réduction. Corps formé d'un gosier, d'une langue, de dents, de lèvres, autant de zones érogènes qui ont leurs surfaces et leurs plis, leurs sécheresses et leurs

humectations, leurs décharges et leurs échos. Ces zones sont chacune, par des stimulations ponctuelles et des glissements, le lieu de ce Freud appelait Organlust, plaisir d'organe.

Le rythme contribue à cette insistance par l'extrême lenteur de ses mètres courts. D'abord imperturbablement binaire, iambique : **Quel fruit / espe/res-tu / de tant / de vi/olence / Tu fre/miras / d'horreur**. Puis ternaire, anapestique : **si je romps / le silence**.

Mais, tout comme dans le plaisir d'organe, ces excitations et satisfaction locales ne se suffisent pas. Elles sont désir, c'est-à-dire à la fois satisfactions et relances. La bouche, qui en est le territoire, subit une pression interne : **kl-fr, sp-t, d-t, v-l, fre-r-rr, s-j-r, l-s-l-s**, sans compter les singularités comme **re-tu/de-tâ ou i-e-rõ/e-i-ã**. C'est même sans doute cette force cherchant en vain le jour qui privilégie les deux portes du corps buccal. Vers l'extérieur, l'espace entre dents et lèvres. Vers l'intérieur, l'étranglement du gosier, auquel reconduit le quintuple élan refréné de **violence, fremiras, horreur, si je romps, silence**. En plus de la complaisance, le rythme très lent marque assez la poussée, l'effort.

En sorte que nous est imposé un fantasme péristaltique, obstétrical. Il est vrai que, prise globalement et rhétoriquement, la sémie ne véhicule qu'une situation triviale. Oenone, nourrice de Phèdre, veut faire avouer à sa maîtresse un secret qui la ronge. Pour l'induire à l'aveu, elle menace de se suicider si elle persiste à se taire. Sur quoi Phèdre l'accuse de **violence**, et lui signifie que la vérité serait horrifiante : **tu fremiras d'horreur**. Mais, prise non plus globalement mais au pied de la lettre, la sémie envisage le résultat de l'aveu comme un fruit. Et donc l'aveu comme une parturition, dont Phèdre signale la **violence**, le viol. Viol qui vient d'Oenone à elle, **esperes-tu**, mais peut-être aussi d'elle-même à elle-même, **je romps**, à moins que ce soit du silence à toutes les deux.

Du reste, même si l'on s'en tient à la lecture rhétorique et globale, le fantasme obstétrical s'impose. La violence dénoncée n'est pas immédiatement le suicide agité par Oenone. La menace, "Mon âme chez les morts descendra la première. Mille chemins ouverts y conduisent toujours, Et ma juste douleur choisira les plus courts.", n'a pas d'abord provoqué de réplique de Phèdre. Mais celle-ci interrompt sa nourrice lorsqu'elle lui rappelle qu'elle a présidé à sa naissance : "Songez-vous qu'en naissant mes bras vous ont reçuë?" Qu'elle l'a nourrie du lait qu'elle devait à ses enfants : "Mon Païs, mes Enfans, pour vous j'ay tout quitté." Que cette génération et ce nourrissage elle les lui a indefectiblement continués : "Réservez-vous ce prix à ma fidélité?"

Ainsi l'aveu de Phèdre, en même temps qu'un soulagement psychologique banal lié à la confiance, est un réenfantement de Phèdre à partir d'Oenone, un accouchement de Phèdre par elle-même dans l'enveloppement d'Oenone (laquelle aussi bien assistera l'aveu à Hippolyte). Bien que, dans cet accouchement, le plaisir d'organe se montre si comprimant, si fermé dès le départ, que déjà on sait que la parturition ne produira rien. Qu'elle ne sera qu'une figure, où un au-delà pourra être allégué, mais jamais atteint, ni même vraiment nommé.

Ceci est si vrai que Phèdre ne prévoit aucune conséquence à sa parole, sinon la communication d'un frémissement, **Tu fremiras**, une propagation tactile ou cénesthésique de corps en corps, de chair en chair, une chair de poule, la stimulation cursive des infimes muscles horripilateurs, horreur, en un plaisir d'organe partagé par un corps maternel et un corps filial non encore séparés : **Tu ... si je**.

OENONE

Et que / me'direz-vous, / qui ne ce/de, grands Dieux !

A l'horreur / de vous voir / expirer / à mes yeux ?

PHEDRE

Quand tu sçau/ras mon crime, / et le sort / qui m'accable,

Je n'en mour/ray pas moins, / j'en mour/ray / plus coupable.

La réplique d'Oenone ouvre la béance de multiples creux. Dans que accentué, la consonne la plus compacte vient déboucher sur la voyelle la plus muette, **k-e**, et l'effet est repris, nasalisé, dans **ra-e** : **Et que me**. La hauteur du **è** de **cède** se resserre entre **s** et **d** ; **horreur**, après son **o** élevé, enroule son **oe** dans un double ou triple **r** ; **voir (vwèr)** est entraîné dans la même mouvance. Les autres sons tournent autour de ces citernes, tels les deux **v** de **vous voir (vwèr)** qui font écho, avant la césure, au **v** de **direz-vous**, lui aussi avant la césure. Les renflements de **grands Dieux** et d'**eks(pirer)** ébranlent à peine l'étouffement général, allant de l'amuisement d'**Et que me** à la rémission de **spirer à mes yeux**. De même la réplique de Phèdre dresse le sursaut phonique et sémique de crime, mais en le retenant par des nasales : **Quand, mon, je n'en, j'en, moins** ; par des tenues en écho : **sç-r, s-r, j-m-r, j-m-r** ; par l'insistance **sçaur-aort** ; par la chute de **k-r-i-m** à **s-o-r** et de **s-o-r** à **m-a-k-a-b** ; par le bâillonnement d'en **mourr-en mourr**, compulsivement répété.

Le rythme entretient sa lenteur en des mètres courts et récurrents. Les vers d'Oenone se scandent évidemment 2+4(1+3) / 3+3/ 3+3/ 3+3 : **Et que / me 'direz-vous/ qui ne ce/de, grands Dieux ! / A l'horreur / de vous voir / expirer / a mes yeux**. Et si ceux de Phèdre se distribuent apparemment 6+6+6+6, toutes sortes d'artifices les ralentissent et les ponctuent secrètement, comme les rimes internes de **sçaur, sort, mourr, mourr**, semblables par leur sonorité et, pour les trois premières, par leur même position en troisième syllabe de l'hémistiche. De même, le double **r** de **mourray**, mot répété, répond au double **r** d'**horreur**, autre mot répété. En sorte que ces insistances multiples obligent à scander 3+3/3+3/3+3/(2+1)+3: **Quand tu sçaur/as mon crime, / et le sort / qui m'accable / Je n'en mour/ray pas moins / j'en mour/ray / plus coupable**. Cette expiration phonique répond à la sémie d'expirer à mes yeux. Et de partout se confirme l'enfermement et la pression.

Rhétoriquement et globalement, la signification triviale reste polémique. Oenone, soucieuse ou curieuse, et toujours convaincue que c'est le secret qui tue Phèdre, affirme que l'audition d'un aveu quel qu'il soit est peu de chose comparée au spectacle d'une agonie. A quoi Phèdre répond que son forfait est d'une nature telle que l'aveu ne la guérirait pas de la mort, mais y ajouterait un crime nouveau. Ce sont là des rapports logiques, ou si l'on préfère moraux.

Mais, envisagé littéralement, le texte énonce et répète un constat, à savoir que la mort est en marche. Oenone parle d'**expirer**. Phèdre acquiesce : **J'en mourray**. Ce futur de **mourray**, et rétrospectivement de **sçauras**, est donc en même temps un potentiel (j'en mourrais) dans la lecture oratoire et un vrai indicatif futur dans la lecture insistante. Cette ambiguïté modale est si importante qu'elle se ramasse dans le double emploi d'**en**, signifiant d'abord "en dépit de l'aveu", rapport logique, puis "à cause de l'aveu", rapport réel : **Je n'en mourray pas moins, j'en mourray plus coupable**.

Nous savons donc maintenant que l'aveu de Phèdre n'est pas seulement un enveloppement en amont, une naissance réitérée, mais encore un enveloppement en aval, la mort. Ce ne sera pas une libération, mais une régression ultime, un retour à l'origine qui est en même temps une fin. La clôture est absolue. Au lieu que l'aveu dispense de la mort, la mort est si

certaine qu'elle va précipiter l'aveu. Aveu, naissance et mort s'enroulent, alimentent la même malédiction et le même désir, le même plaisir.

Oenone est le révélateur de ces équivalences. Elle leur assure la réverbération visuelle, vous voir...à mes yeux, et la communication tactile, **A l'horreur de**, en réponse mot pour mot à l'appel de Phèdre, **Tu fremiras d'horreur**. Mais surtout, de l'aveu-naissance-mort Oenone est la figure. C'est un personnage figure. Nourrice, confidente et pleureuse, elle incarne dans sa fonction comment naître, avouer, mourir ne font qu'un. En l'espace de sept vers, trois hémistiches résument ces trois fonctions : "Savez-vous qu'en naissant", **Et que me direz-vous, expirer à mes yeux**.

La figure, qui traverse tout le XVIIe siècle, est une désignation de l'au-delà par l'en-deçà, du mouvement par l'immobile. On doit s'attendre à ce que l'étouffement racinien l'exploite en tous sens.

OENONE

**Madame, / au nom des pleurs / que pour vous / j'ay versez,
Par vos foi/bles genoux, / que je tiens / embrassez,
Délivrez / mon esprit / de ce funeste doute.**

PHEDRE

Tu le veux. / Leve-toy.

OENONE

Parlez. / Je vous écoute.

L'effet de scène est explicite. Toujours initiatrice, Oenone passe de l'évocation plaintive et de l'interrogation complice au langage conatif, qui suscite une action : **Madame... Délivrez**. Toujours en résonance, Phèdre ratifie cette pression, reconnaît l'injonction comme telle, **Tu le veux**, et y obéit en donnant un ordre à son tour, **Leve-toy**. Si bien qu'Oenone n'a plus qu'à énoncer l'ordre dernier que Phèdre s'est inchoativement donné à elle-même : **Parlez. Je vous écoute**. Dans la cohérence du fantasme obstétrical, les premières douleurs de l'aveu-accouchement vont faire place à ses grandes douleurs, préparant la délivrance.

Mais ce mouvement même demeure très enveloppé. Le vocatif **Madame** se tient dans l'écho **ma-am**. La locution **au nom des** appuie une demande, mais l'applique **aux pleurs que pour vous j'ay versez**, dans un fantasme effusif où continue de se lier l'intime d'Oenone à l'intime de Phèdre. **Par vos foibles genoux** presse la requête, mais en marquant plus un état qu'une action, **que je tiens**, et sans rompre l'attachement tactile, embrassez, d'autant que le contact d'une articulation de soutien ("et mes genoux tremblans se dérobent sous moy") permet de ressentir la présence et l'inflexion du corps entier, à travers la duplicité du voile, dans la tombée du pli. De même, **Délivrez mon esprit** passe à l'impératif véritable, mais sans déchirer la sémie ambiguë : **de ce funeste doute**. Le rythme demeure toujours aussi lent et appuyé : 2/4 +3+3// 3+3+3+3// 3+3+6(4+2). Quant à l'échange accéléré **Tu le veux. Leve-toy. - Parlez. Je vous écoute**, en s'armant pour l'aveu, il diffère l'aveu même. Bien plus, il dispose une retardation singulière. Car, avec ses deux étages centraux, **Leve-toy (twè) - Parlez**, plus élevés phoniquement et sémiquement que le premier et le dernier, **Tu le veux...Je vous écoute**, il édifie une sorte de zigurat phonique et gestuelle, _ ! / ! _ , où les voix et les corps joints s'immobilisent en se dressant.

Tel est l'effet de scène racinien. Lui aussi n'accomplit pas, il figure. Selon la portée rhétorique, le climax **Leve-toy. - Parlez** se contente d'annoncer l'imminence et l'importance de l'aveu. Mais, pris à la lettre, il déclenche une réorientation de l'espace, et indirectement du temps. La ziggurat phonique et rythmique nous fait passer de l'horizontalité et de la concavité, où se tenaient **fruit, horreur, expirer**, à la verticalité et à la hauteur, sans que rien ne puisse vraiment s'accomplir. Seulement, l'accouchement de Phèdre avance en se reprenant de plus haut et de plus loin.

PHEGRE

Ciel ! / que luy vais-je dire ? / Et par où commencer ?

OENONE

Par de vaines frayeurs / cessez de m'offenser.

PHEGRE

O haine de Venus ! / O fatale colere !

Dans quels / égaremens / l'amour / jetta ma Mere !

OENONE

Oublions-les, Madame. / Et qu'à tout l'avenir

Un silence éternel / cache / ce souvenir.

PHEGRE

A'ri'a'ne, ma'sœur ! / De quel amour / blessée,

Vous'mou'rus'tes'aux'bords'ou'vous'fus'tes'lais'sée ?

OENONE

Que faites-vous, Madame ? / Et quel mortel ennuy

Contre tout vostre sang / vous anime aujourd'huy ?

PHEGRE

Puis que Venus le veut, / de ce sang / déplorable

Je peris / la dernie/re, et la plus / misérable.

Ciel ! n'est pas qu'une exclamation de panique, c'est à la lettre l'achèvement de la prise de hauteur amorcée dans **Leve-toy**. De même, **Que luy vais-je dire ? Et par où commencer ?** n'est pas qu'un détour de plus, c'est au sens littéral l'interrogation sur le Commencement. Le rythme qui, dans les dix vers qui précèdent, sinuait en des mètres courts et insistants, s'élargit : 1+5+6 : **Ciel / Que luy vais-je dire ? / Et par où commencer ?** Phèdre, sans sortir de son enfermement dermique, s'écoute maintenant à partir de confins si éloignés qu'elle cesse d'entendre Oenone. Celle-ci corrélativement ne prétend plus instiguer Phèdre. Sa réplique, **Par de vaines frayeurs / cessez de m'offenser**, présente la sémie la plus banale et se contente d'assurer à la remémoration solitaire une clôture au rythme également élargi, à sa mesure : 6+6.

Alors, au bout de cette remontée et dans ce silence, où même la présence de la nourrice s'assourdit, rien ne s'oppose plus à ce que se lèvent les Origines : la **Mère**, la **Sœur**, le **sang**.

A. Rhétoriquement, tout se réduit une fois de plus à un fait divers. Pasiphaé est mère de Phèdre et d'Ariane. Vénus, jalouse de Pasiphaé, l'a induite à s'accoupler au taureau blanc, et poursuit maintenant ses enfants de sa malédiction. Elle a rendu Phèdre amoureuse de son beau-fils Hippolyte. Elle dut voir sans chagrin qu'Ariane était abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos.

Cependant, l'anecdote est dépassée par le choix syntaxique de deux vocatifs : **O haine de Venus ! O fatale colere !** Par le vague grandiose de leur sémie. Par l'apparement phonique **hain-Ven**, par le contraste phonique **O hain-O fatal**. Par l'épaisseur obscure des **a-ã** de **fatale, dans, égaremens, amour, jetta**, jusqu'à l'alternance **a-è** de **ma mère**. Tout résonne d'un ébranlement fondamental. Du reste, dès le vers suivant, il n'y a plus **Venus**, encore particulière, mais seulement **l'amour**, général, comme aussi des **égaremens** pluriels. Ceux-ci sont précédés de **quels**, qui à la fois les estompe et les rend infinis, actifs en **l'amour (jetta)**, subis en **ma Mère (dans)**, selon un enroulement de l'action et de la passion si étroit qu'en même temps que pousse la violence, se resserre l'enveloppement.

L'interrogation affolée **Et par où commencer ?** a donc donné le **fruit de tant de violence**. Le principe qu'elle invoque, ou qui repart en elle, est le premier principe : **ma Mere**. Et, avant même la mère, ses **égaremens**. Ou mieux encore Venus, comprise chez Lucrèce, médité par Racine autant que par Bossuet, comme mouvement génésique universel, dans le débordement du plaisir, de la fureur, de l'appariement jusqu'avec la bête. Phèdre est demi-soeur du Minotaure, et l'amour qui l'a engendrée n'est pas substantiellement différent de celui qui, dans l'accouplement furtif au taureau blanc (*supposta furtim Pasiphaé*, a lu Racine dans Virgile), a engendré le Minotaure.

Et c'est ce que commémore la sauvagerie du rythme. Les trois hémistiches **O haine de Venus ! O fatale colère ! Dans quels égaremens** peuvent être lus 6+6+6, aussi bien que 2+4, 3+3, 2+4. Mais, dans les deux cas, tout cela a une ampleur qui contraste avec la violence rythmique, phonique et sémique de **l'amour / jetta ' ma mere**, 2+4(2+2), où **jetta, j-tt, e-a**, éclate féroce entre **l'amour** et **ma mere**, a-ou, a-è, l-m-r, m-m-r, chacun très déployés après **égaremens** et **jetta**.

Alors, faisant écho à ce déchaînement, la réplique d'Oenone, en plus d'une invitation oratoire et redondante à oublier la tare d'une famille, **Oublions-les, Madame**, désigne un mal métaphysique : la fureur présidant à toute naissance, dont la forclusion constitue, et dont le dévoilement menace, l'humanité entière : **Et qu'à tout l'avenir / Un silence éternel / cache / ce souvenir**. Dans une distribution rythmique 6+6+6/2+4, qui fait écho à celle de Phèdre, **cache**, 1+0, provoque le même freinage et au même endroit que le dissyllabe **amour**. En sorte que, s'obscurcissant de la plus compacte des voyelles, **a**, de la plus compacte des consonnes, **k**, de la plus compacte des tenues, **ch** (ce **ch** est le seul de tout le passage, et l'on sait le prix de ce phonème pour Racine, qui voulait qu'on dise "Achéron", et non "Akéron", comme Lulli et l'Opéra), la phonie de **cache**, où se parfait le climat utérin des **a** buccaux et nasaux qui précèdent, touche à l'insondable de la remontée.

B. Recommencée depuis les **égaremens de la Mere**, Phèdre peut se reprendre maintenant de plus près, de la **Soeur**, de l'aînée, **Ariane, ma Soeur**. Ariane, premier miroir, si identiquement proche que Thésée, qui avait enlevé puis délaissé Ariane, put ensuite épouser Phèdre.

Pour la troisième fois, le distique aligne ses hémistiches dans la vitesse évasive de la réminiscence, 6+...+6+6, **Ariane, ma Soeur, / ... / Vous mourustes aux bords / où vous fustes laissée**, et assure le ressaut d'un hémistichisme d'exception, 4+2, détachant à nouveau **amour**, déjà souligné par l'élan de **quel** et par l'écart de son genre masculin au féminin de blessée : **de quel amour / blessée**. Mais cette fois, ce n'est plus le rougeolement brunâtre et sanglant, presque menstruel, des **a-ã** charriant les **égaremens** sans contours de la **Mere**, mais une délinéation caressante. Les trois **a** d'**Ariane ma** se dessinent avec fluidité dans le fil des tenues **r-n-m-s-r** et dans l'impondérabilité avancée du **œ** de **soeur**. De même, **De quel amour**, s'affinant

dans **blesée**, puis dans la double suite **ou-ou-u-t-e** et l'alternance **r-f** de **Vous mourustes** et **où vous fustes**, continue le glissement jusqu'à celui, sémique, de **aux bords** et **laissée**.

Ainsi, après le magma initial, une première proximité s'amorce en miroir. La **Mere** était l'origine aux ébats terribles, **ma Mere**, que retrouvera Georges Bataille; **ma Soeur** est le double dessiné qu'on caresse. Cependant Phèdre, toujours enveloppée, ne retient de cette reconnaissance que la fascination. Son mot phoniquement le plus évocateur d'intimité, **m-ou-r-us-tes**, est aussi celui où pour le sens elle se piège narcissiquement dans la mort partagée.

Oenone perçoit bien cette précipitation mortifère de l'étreinte sororale, et la signale, toujours en retombée clôturante : **Que faites-vous, Madame ? Et quel mortel ennuy**, où **quel** fuse pour la troisième fois en deuxième syllabe de l'hémistiche. Si bien que **Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui**, qui rhétoriquement reproche à Phèdre son animosité contre les siens, la prévient littéralement de son animosité contre elle-même. Ce sang ne désigne pas seulement les ancêtres. C'est l'assimilation, consommée dans la naissance et dans la mort, de Phèdre aux ancêtres.

C. Enfin, le retour depuis les lointains s'achève. La **Mere** et la **Soeur**, avec leurs majuscules, font place pour Phèdre, qui reprend le mot d'Oenone, au **sang** avec minuscule, liquide qui de génération en génération est le continu de la vie et de la mort, précisément rougeoyant et obscur, chaud et étouffant, confondant les corps tout en les murant chacun dans son battement, réalisation première du plaisir d'organe, systole et diastole : **de ce sang / je peris**.

Introduite par une conjonction causale dénotant la certitude de l'effet, **Puis que**, la sémie évoque ce commencement, **Puis que Venus le veut**, et cette fin, **je peris la dernière**, en un cours dont le caractère indissoluble est marqué par une ambiguïté syntaxique. En effet, **De ce sang déplorable** s'introduit d'abord comme un locatif d'origine, où il fait figure de principe, mais il se subordonne ensuite à **la dernière et la plus misérable**, par quoi, devenu complément d'adjectif, il se donne comme conclusion. La phonie contribue à cette fatalité du cours confondant phoniquement **Venus** et **veut**. En même temps, elle alanguit les obscurités maternelles et volcaniques de **sang** parmi les explosions dépressives de trois **p**, **déplorable**, **peris**, **la plus**, et de trois **d**, **de**, **déplorable**, **dernière**, jusqu'à la chute définitive de **iere** à **able**. Ce qui propose le rythme rapide puis insistant : 6/ 3+3//3+3/ 3+3. Après les extrêmes de l'espace et du temps originels, nous voici revenus à la présence immédiate de l'hystérie buccale et dermique.

Ou plutôt nous ne l'avons pas quittée. Car la Mère, la Soeur, le sang ainsi revécus n'ont pas été des êtres ou des événements réels, extérieurs à Phèdre et situés dans le lointain. Ils sont plutôt le lointain, l'origine, le devenir, l'espace et le temps eux-mêmes, en un mot la filiation dernière se manifestant, sécrétant des images qu'elle nie à mesure de leur émergence, toujours entre-vue, entre-entendue, entre-touchée, archétype au sens où Jung entendait le mot. C'est ce que soutiennent les majuscules, exploitant une habitude calligraphique de l'époque : **Dieux, Madame, Venus, Mere, Ariane, Soeur**. Comme, il y a un moment, Païs, Enfants. Comme bientôt Fils, Amazone, Prince. Puis Ciel, Race, Hymen, Ennemi. Comme ailleurs Fille, Neveux, Tige, Rejetton. Ou bien encore la rime majeure de cette signification involutive : Histoire - Mémoire. La minuscule de **sang** n'en est que plus sensible.

Voué aux personnages figures et aux effets de scène figures, l'enfermement racinien l'était donc encore, car tels sont les archétypes, à des principes figures.

OENONE

Aimez-vous ?

PHEGRE

De l'amour / j'ay tou/tes les fureurs.

OENONE

Pour qui ?

PHEGRE

Tu va ouïr le comble des horreurs.

J'aime.../ a ce nom fatal, / je tremble, / je frissonne.

J'aime...

OENONE

Qui ?

PHEGRE

Tu connois ce Fils de l'Amazone,

Ce Prin/ce si long-temps / par moy-mê/me opprimé.

OENONE

Hippoly/ te ! Grands Dieux !

PHEGRE

C'est toy / qui l'as nommé.

En ce point de fusion avec l'Origine, il n'y a plus place que pour l'aveu même. Ou, afin de rester dans le fantasme obstétrical, pour la délivrance. Nous approcherions donc de la clarté et de la responsabilité finales s'il ne fallait attendre que l'enveloppement de Phèdre trouve des détours à la mesure de l'évidence plus proche.

Oenone, en sage-femme experte, intervient par trois syllabes décidées : **Aimez-vous ?** Et, du point de vue rhétorique, Phèdre acquiesce, renchérisant : **De l'amour / j'ai tou/ tes les fureurs**. Cependant, les structures profondes de sa riposte contiennent deux propositions : "Je suis énamourée", qui répond bien à la question d'Oenone ; mais aussi "l'amour est furieux". Or cette seconde affirmation comporte un double décentrement. Un premier, moral, où la responsabilité de "Je suis énamourée" est excusée par la fatalité de "L'amour est furieux". Un autre, métaphysique, à savoir que "L'amour est fureur", c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans l'implication réciproque de la naissance et de la mort, débordant les prises de l'individu, pour qui il est ainsi l'objet d'aveu par excellence. L'aveu n'est-ce pas la reconnaissance que quelque chose est mien, mais me possédant plus que je ne le possède ? On avoue son seigneur, sa faute, ou justement son amour, dit Littré. "Je t'avoûray de tout", dira Phèdre elle-même.

Oenone resserre alors le travail en deux syllabes : **Pour qui ?** Phèdre la suit d'un verbe transitif deux fois répété, dont le complément devrait achever la délivrance : **J'aime... J'aime...** Mais le décentrement se confirme d'autant. La prise de responsabilité inhérente à la première personne de **J'aime** est aussitôt palliée par le recours à une proposition en deuxième personne : **Tu va ouïr**, par laquelle, dans l'horreur presque mugissante du double hiatus **a-ou-i**, l'aveu ne se situe plus à partir de Phèdre mais à partir d'Oenone. Surtout, **J'aime** est à deux reprises propulsé puis barré par des points de suspension, ne livrant pas le complément promis. Effet de rhétorique magnifiant ce que l'on tait, tout en ménageant une nouvelle invocation de la fatalité : **a ce nom fatal**. Mais en même temps effet puissamment physique, extrême de la clôture dermique : **le comble des horreurs, je tremble, je frissonne**, allant jusqu'à interrompre la transitivité verbale.

Oenone achève alors le travail en un monosyllabe : **Qui ?** Phèdre désigne sans confusion possible Hippolyte, matière même de l'aveu : **Tu connois ce Fils de l'Amazone**. Mais le décentrement continue. **Tu connois** dispense Phèdre de la parole, qui était encore supposée par **Tu va ouïr**. En quoi la lecture rhétorique reconnaît un subterfuge appelé par le caractère inexpiable de l'inceste : Phèdre est la marâtre d'Hippolyte, fils de son époux Thésée, et selon la loi grecque elle ne saurait être son amante. Mais la lecture littérale observe que Phèdre désigne Hippolyte, sans mention de Thésée, comme **ce Fils de l'Amazone**, de la sauvage Antiope ("Ce fils qu'une Amazone a porté dans son flanc", "C'est peu qu'avec son lait une Mère Amazone"). Et cela au moment où elle-même vient de se remémorer qu'elle est la fille de Pasiphaé, qui fut un jour amante du taureau blanc. Les origines de Phèdre et d'Hippolyte sont donc également sauvages. L'attirance de Phèdre par Hippolyte, sans cesse associée aux "forests", c'est leur commune sauvagerie manifestée. L'attraction par le pur lieu sauvage fut même la toute première forme de l'aveu : "Dieux ! Que ne suis-je assise à l'ombre des forests !"

Ainsi, les **fureurs** de l'amour de Phèdre sont vraiment la consommation de l'origine et des **égarements** de la **Mère**. Leur objet ne saurait être qu'indirectement désigné à travers les démonstratifs : **ce, Ce**, laudatifs et dépréciatifs, mais certainement apotropaïques. Dans **Ce Prince si long-temps par moy-même opprimé**, où la lecture rhétorique discerne la lueur d'une tendresse repentante, la lecture littérale retrouve jusque dans l'objet d'amour, le fantasme de l'enfermement, **opprimé**, et de sa durée indéfinie, **si long-temps**.

Enfin, le "fruit de tant de violence" étant apparu au grand jour, du moins pour les témoins sinon pour Phèdre, il appartient à Oenone, déjà nourrice, confidente, pleureuse et sage-femme, de le baptiser en proclamant son nom. Elle le fait dans la seule forme à la mesure de cette essence primitive : **Hippoly/te ! Grands Dieux !** Trois pieds pour la désignation : **Hippolyte** c'est celui qui délie et dompte les chevaux sauvages, nom d'homme mais aussi d'un peuple, d'un état barbare de l'humanité, comme celui d'Hippolyte, reine des Amazones chez Apollonius de Rhodes, et pour autant fatal, **a ce nom fatal, je tremble**. Mais trois pieds aussi pour que rayonne sa gloire : **t-gr-d, e-ã-ieu, te Grands Dieux !** A ce point, Phèdre acquiesce absolument, puisque sa réplique veut dire : il s'agit bien de celui que tu désignes. Mais le décentrement est également complet. Le gallicisme réduplicatif **C'est toy (twè)**, éclatant en un cri sauvage dans la saute rythmique d'**Hippoly/te ! Grands Dieux !**, 3+3, à **C'est toy // qui l'as nommé**, 2+4, transforme l'enveloppement d'Oenone en une véritable imputation.

Cet hémistiche est sans doute la tentative la plus profonde de l'enfermement racinien. Le "fruit", qui par nature ferait sortir de soi, y est ramené à une nomination, plutôt qu'à un acte. Le crime de Phèdre est un nom sur des lèvres. Et cette nomination ne cherche pas à enclencher un fantasme individuel sur la vie active, comme dans la séance freudienne. A la manière junguienne, elle dresse plutôt un archétype, c'est-à-dire un principe si général et néanmoins si proche qu'il est universel et innommable, seulement musicalement dicible. Mais, même ainsi, la nomination n'est pas assumée par le sujet. Les archétypes sont toujours déjà là proférés par autrui, ou plus généralement par la société, la culture, la langue comme culture, dont ici Oenone, nourrice, est l'instance prochaine.

Et c'est sans doute cette nomination archétypale, réalisable seulement par un autre et par l'Autre, qui fait que partout les interlocuteurs raciniens s'imbriquent si étroitement que leur dialogue a l'unité d'une partition musicale, où ils tiennent une "voix". Ici, quatre répliques impératives d'Oenone s'articulent voix par voix dans quatre répliques énonciatives de Phèdre. Oenone opère en trois syllabes, puis deux, puis une : **Aimez-vous ? Pour qui ? Qui ?**, en une sémie de plus en plus directe et une phonie de plus en plus haute : **é-é-ou, ou-i, i**, avant l'exclamation conclusive, 3+3, **Hippoly/te ! Grands Dieux !** Les répliques de Phèdre utilisent tout aussi sériellement les trois temps du verbe : le futur **Tu va ouïr**, le présent **Tu connois**, le

passé **C'est toy / qui l'as nommé**, selon une durée à rebours où la clôture et la désappropriation se rendent progressivement définitives.

OENONE

**Juste Ciel ! / tout mon sang dans mes veines se glace,
O desespoir ! / O crime ! / O déplorable Race !
Voyage infortuné ! / Rivage malheureux ! /
Falloit-il approcher de tes bords dangereux !**

PHEDRE

**Mon mal vient de plus loin. / A peine au Fils d'Egée
Sous les lois de l'Hymen je m'estois engagée,
Mon repos, / mon bon-heur semblait estre affermi,
Athènes me montra mon superbe Ennemi.**

L'aveu ayant eu lieu, dans un théâtre d'action il n'y aurait plus qu'à se précipiter vers ses conséquences. Mais justement, l'aveu de Phèdre n'a pas été un fait. Ni l'énonciation d'un fait. Mais un mouvement détourné, décentré. Sa sortie provoque une nouvelle rentrée. Son aval désigne un amont : **Mon mal vient de plus loin.**

Assurément, ni Phèdre ni Oenone ne sauraient remonter plus haut vers l'origine que les égarements de la Mère et le nom du sauvage Hippolyte. Seulement, selon le plaisir d'organe, les dilatations et contractions du spasme majeur exigent une résolution. Selon le fantasme obstétrical, le "fruit" découvre un arrière-faix, ces événements réels ou fantasmes dont la germination secrète a conduit de l'Origine, métaphysique, à sa protrusion avortée dans un nom.

Ainsi, tout continue, tout persévère dans l'être, bien qu'en un écho assourdi. Les thèmes archétypaux : **crime, Race, Voyage, Rivage, Egée, Hymen, Athènes, Ennemi.** L'espace clos : **sang, veines, glace, engagée.** Le contour frôlé : **ces bords dangereux** où déjà Ariane s'était emmêlée dans la mort. Le lointain temporel : **A peine.** Le lointain spatial : **Mon mal vient de plus loin.** La désappropriation : **Athènes me montra.** Et ces remontées événementielles, comme tout à l'heure les remontées originelles, fusent dans des mètres plus larges. Chez Oenone : 3+9/ 4+2+6/ 6+6/ 12. Et chez Phèdre, toujours acquiesçante : 6+6/ 12/ 3+9/ 12.

De la sorte, l'ensemble du texte depuis **Quel fruit** se distribue en quatre moments alternativement lent-rapide-lent-rapide, répondant à quatre espaces alternativement serré-large-serré-large, en quatre phases répondant aux quatre moments du fantasme obstétrical. L'aller-retour mortifère et libidinal du plaisir d'organe, ou de la naissance-mort, a gagné de la microstructure du vers à la macrostructure de la scène et de l'acte. Ces alternances engagent l'espace et le temps tout entiers en des tableaux contrastés, qui ailleurs prendront la forme-nuit-jour-nuit-jour : "Elle veut voir le jour", "Vous hâissez le jour que vous veniez chercher". L'enfermement racinien ajoute donc aux personnages, figures, à l'effet de scène figure, aux principes figures, la scène figure, en entendant toujours par ce terme d'exégèse biblique la désignation d'un au-delà par un système de rapports clos.

* * *

L'enfermement est si fondamental chez Racine qu'il explique jusqu'aux mécanismes de sa création. Sa tragédie de Phèdre semble avoir été écrite littéralement de l'intérieur de la tragédie d'Hippolyte d'Euripide. La confrontation du texte ancien et du texte moderne, loin de trancher une banale question de sources, établit entre eux des résonances qui dévoilent le premier et parachèvent le second, en complétant son système d'échos.

Lisant Euripide, peut-être déjà comme élève à Port-Royal, Racine y a vu Phèdre sur sa couche où on la transporte (v. 179-180), s'y dressant (v. 198), s'y retournant (v. 203), le corps exténué (v. 274), les articulations brisées (v. 199), parmi les boucles de ses cheveux blonds (v. 133-134), qu'elle veut encore répandre en flots sur son épaule (v. 202). Il y a vu Oenone saisir sa main (v. 325), puis ses genoux (v. 326), jusqu'à ce que la main se refuse (v. 333), puis s'abandonne (v. 335). Le Coryphée l'introduisit dans le travail de la gésine, au dedans de cet organisme féminin que "se plaît à hanter le funeste embarras des douleurs de la parturition" (v. 161-164). Bien plus, la fin du chœur lui fit saisir la confession de Phèdre comme plus qu'une confidence, comme un enfantement (v. 161-169) dans l'enveloppement d'Oenone (v. 245 et 250), l'enveloppe étant aussi un fantasme euripidien (v. 192), Oenone non seulement "trophos", nourrice, mais "maia" (v. 243 et 311), c'est-à-dire sage-femme, mère et grand-mère, source des permissions indépendantes de la loi, comme un peu partout dans les mythes. Et, au milieu de ce réenfantement, il y avait déjà le taureau blanc de Pasiphaé (v. 337-338), Ariane de même sang (om-aïme) (v. 339), Phèdre troisième du sang (trité) fermant la boucle (v. 341). Il entendit même (v. 352) : C'est de toi, non de moi que tu entends dire ce nom.

Et, en contraste avec les moiteurs et les égarements de Phèdre, appartenant au monde de Vénus, il suivit l'éclat et la course d'Hippolyte (v. 17-19), voué au monde de Diane (v. 15-16), et représentant l'autre fureur, celle de la chasse, Thanatos aussi mortifère qu'Erôs. Les dispositions phoniques du texte grec étaient décisives. Le dompteur de chevaux (v. 110-112) entrait à chaque coup dans l'élan de trois temps vifs rompant en son début la suite normale des iambes : Ippolu / tos a / gnou Pit / theôs / paideu / mata (v. 11). Et tout cela dans un éloignement intangible, quasi spectral (v. 73-87).

Seulement, chez Euripide, c'est Aphrodite, déesse de la continuité vitale, et Artémis, déesse de la chasse et de la pureté, qui mènent leur guerre. Hippolyte porte l'enjeu de la tragédie : l'impossibilité pour l'homme de choisir la pure lumière et la virginité contre les emmêlements obscurs de l'amour. Phèdre, simple terrain d'un conflit qui lui est étranger, n'avait qu'un rôle en début de pièce. Si Euripide coïncide pourtant si intimement avec elle, c'est que pour lui la lamentation humaine avait cessé d'être la reconnaissance des dieux, comme chez Eschyle et Sophocle, et commençait à frémir de révolte.

Nous avons assez vu que, dans sa remémoration d'Euripide, le parti de Racine était tout différent. Son édition de 1677 portait pour titre Phèdre et Hippolyte. Celle de 1687 devait porter le titre plus décisif : Phèdre. C'est le rôle de Phèdre que, selon l'abbé du Bos, Racine enseigna vers par vers à la Champmeslé.

* * *

Resterait à déterminer le lien des deux couches du texte que nous avons suivies. L'une, que nous avons dite rhétorique, anecdotique ou psychologique, noue une intrigue à partir de caractères. L'autre, que nous avons appelée littérale ou fantasmagorique, se réalise par la phonie, le rythme, la syntaxe, ainsi que par la sémie quand on la prend au mot. Comment concevoir que le

même effort créateur ait enfanté un discours poétique aussi dense en même temps que les ressorts apparemment prosaïques de ce qui va bientôt devenir le drame bourgeois ?

C'est que ces ressorts ne sont pas encore prosaïques, et dans ce premier moment de leur découverte, causent une crainte révérencielle égale à celle que la découverte du vide avait provoquée chez Pascal, ou celle de la permanence des quantités de mouvement chez Descartes. Initiale, la science exacte du XVII^e siècle est encore initiatique. Si les personnages raciniens restent en petit nombre, trois ou quatre, et mus par deux grandes forces antagonistes seulement (Phèdre, marâtre et amante d'Hippolyte, Oenone secourable mais d'"intentions serviles", dit la Préface), c'est que la mécanique n'est plus celle, rectiligne, de Descartes et Corneille, mais une autre en train d'être formalisée par Leibniz et Newton. Elle considère des déviations imperceptibles résultant d'intervalles infimes, saisissables par un calcul infinitésimal, captant dans les passages à l'infiniment petit du "triangle caractéristique" non plus seulement la courbure régulière d'un arc de cercle, comme chez Pascal, mais bien une courbe quelconque, si fuyante et si retorse soit-elle.

Alors, toute action peut, comme au même moment dans les monades leibniziennes, devenir ombrée et néanmoins déterministe, calculable et chaude, lointaine et proche, et donc acclimater une dernière fois et pour un court moment, avant le franc passage aux Lumières, tout le mystère, et en même temps l'intelligence souveraine de la fatalité. Paradoxalement, plus l'intrigue racinienne se perd dans le traquenard, le faux-fuyant, le radotage de la galanterie, le détour et la brigue, plus elle désigne le Tout des rapports, et pour autant, dans ce premier saisissement, leur Noeud. Ce calcul infinitésimal, qui au siècle suivant donnera lieu aux fanfaronnades démiurgiques de Laplace, propose ici la figure de la constriction, d'une clôture mentale et dermique qui ne désigne son dépassement qu'en le montrant tragiquement impossible.

* * *

Une perception du monde si intriquée put sans doute se réaliser, une fois assagié par l'âge et les cabales, dans l'Histoire, quand Racine, devenu historiographe du Roi, accomplit au jour le jour sa rime fastueuse : Histoire-Mémoire ; au même moment, il y eut le même glissement à l'Histoire et à la Géographie culturelle chez Bossuet et Leibniz. Mais, dans l'impétuosité de la jeunesse et du premier âge mûr il y fallut le théâtre, et en particulier un théâtre du geste, où paroles et gestes, derme de la bouche et de l'organisme entier, communiquent dans la même hystérie. Gestes gourds : "Chargez d'un feu secret vos yeux s'appesantissent". Gestes liquides et chauds, jusqu'aux larmes. Le vasculaire y prévaut sur le moteur, comme il advient aussi au décor, où le corps se mire moins qu'il n'agrandit sa physiologie, et dont le clair-obscur de lumières et de nuits achève l'enveloppement du sujet et transfère sa responsabilité à l'environnement : "il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes, Vont prendre la parole." En tout cas, gestes contenus, et par là introduisant l'esthétisme, c'est-à-dire la retenue devenue thème, expérience et valeur.

Racine semble avoir parfaitement perçu cette structure de son théâtre. "Il m'a plusieurs fois conté, écrit Valincourt à d'Olivet, que pendant qu'il faisait sa tragédie de Mithridate, il alloit tous les matins aux Tuileries où travailloient toutes sortes d'ouvriers et que récitant ses vers à haute voix, sans s'apercevoir seulement qu'il y eût personne dans le jardin, tout à coup il s'y trouva environné de tous les ouvriers. Ils avoient quitté le travail pour le suivre, le prenant pour un homme qui par désespoir alloit se jeter dans le bassin..." Voilà tout. L'enveloppement, la fureur, le milieu liquide, la voix résumant la gesticulation et portée par elle, l'absorption, le goût de la remémoration : "il m'a plusieurs fois conté".

* * *

Par là se conclut le classicisme, c'est-à-dire l'ensemble des figures de l'âme comme mouvement de l'esprit. Ce moment de formalisme concret avait d'abord été mental dans le retrait de Malherbe, dans la négation confirmante de Descartes, dans l'étonnement réciproque des héros cornéliens. Il s'était rapproché du corps chez Pascal par l'insistance du souffle, chez Molière par la turbulence des discours, chez Bossuet par la sexualité conjonctive jusqu'à l'Histoire universelle. Racine achève le cycle avec un corps si près de soi qu'il est toujours en train de naître, de mourir et d'avouer. Au point que l'espace, le temps, le proche, le lointain, même les dispositions de la cérémonie sociale, au lieu de lui fournir un cadre, sont eux-mêmes hystériquement compris dans sa compression.

Si donc la tragédie racinienne demeure sans ambiguïté dans la visée classique par son allégation de la transcendance, cette dernière y est invoquée paradoxalement à partir de son contraire. Elle est richement ou perversément figurée par l'immanence allant jusqu'à l'étouffement. Après il n'y aura plus place que pour l'immanence nue, celle de La Bruyère, ou pour rester dans le cadre de la littérature extrême, celle de Montesquieu, de Diderot, de Rousseau. Par cette façon de découvrir ce qu'il y a avait de plus neuf à l'époque, c'est-à-dire le corps viscéral, au service de ce qui avait fait son temps, c'est-à-dire l'âme comme mouvement spirituel, Racine crée un suspens où les contraires s'arrêtent et s'exaltent : immanence médusée par la transcendance, transcendance exaspérée par l'immanence.

D'où, chez le disciple de Port-Royal, à la fois l'amour et la haine à l'égard de ses maîtres. Chez ses exégètes, la matière à des supputations contradictoires et toutes pertinentes. Enfin, aux yeux de l'historien, l'annonce d'une rupture culturelle d'une violence extrême, celle qu'a si bien marquée Paul Hazard dans la Crise de la Conscience européenne.

Alors que la musique se donnera encore quelques années pour égaler les stratifications du vers racinien dans l'Art de toucher le clavecin de François Couperin et dans les Leçons de ténèbres de Michel Richard Delalande, comme aussi pour déployer l'oratorio d'Athalie dans les Passions de Bach et le Messie de Haendel ; alors que la peinture attendra Watteau pour connaître ces frémissements et ce soufre ; le geste et la parole de théâtre, après avoir fourni la dernière et la plus complète Figure, vont se retrouver, du jour au lendemain, et par leur paroxysme même, simple et laïque comportement.

Henri Van Lier