

# Racine et la douleur: le voile du langage

**Henry Phillips**

Université de Manchester

L'histoire de la douleur est celle de son expression, car la douleur n'est évidente aux autres que par sa communication, que celle-ci soit consciente ou inconsciente. Et, dans le domaine de l'art et de la littérature, c'est bien l'expression de la douleur qui a travaillé l'esprit et le génie des artistes et des écrivains. Comment communiquer des effets qui sont si radicalement et si profondément intérieurs ou personnels? Même si on en arrive à compatir avec l'autre dans sa douleur, ce n'est pas au moyen de la douleur elle-même (peut-on jamais être sûr de la ressemblance d'une forme de douleur à l'autre?), mais par sa seule expression.

L'image classique de la douleur reste celle d'Agamemnon qui se couvre le visage d'un voile pour la cacher:

Le triste Agamemnon, qui n'ose l'avouer,  
Pour détourner ses yeux des meurtres qu'il présage,  
Ou pour cacher ses pleurs, s'est voilé le visage. (*Iphigénie*, v. 1704-1706)

Moreau le Jeune a adapté pour son illustration de l'édition d'*Iphigénie* où il substitue les mains au voile, et elle est reprise par Chauveau dans ses illustrations des éditions d'*Alexandre*, de *Bérénice*, et de *Mithridate*, dans lesquelles Cléofile, Bérénice et Monime se cachent les yeux avec le bord de leur robe. Les peintres adoptent la même procédure. Par exemple, Poussin montre la femme de Germanicus avec le visage caché, ainsi que la femme de l'agonisant qui reçoit l'extrême onction dans les deux séries des *Sacrements*. Cette discrétion dans la représentation visuelle de la douleur contraste fortement, toujours chez Poussin, avec le visage découvert de la souffrance dans le *Massacre des Innocents* (Chantilly), le *Jugement de Salomon* (Louvre), et, la douleur visible à travers l'ombre de la mère du Christ dans la *Lamentation* de Dublin.

Constatons que le voile lui-même occulte mais n'abolit pas la douleur: il est signe évident de sa présence. Pourquoi alors ce geste de recèlement? Représente-t-il la noblesse, la dignité dans la souffrance? Le 'voile' représenterait-il un refoulement de la douleur constitutif d'une certaine

réflexion intérieure? Ou, dans le système de l'expression au dix-septième siècle, particulièrement dans le contexte du classicisme, est-elle le degré zéro de la représentation de la douleur uniquement pour mieux faire ressortir la peine du visage découvert? Le choix d'une forme d'expression ou d'une autre serait donc en fonction d'une hiérarchie des circonstances, où le visage caché résulterait d'un moment de réflexion devant la douleur, où le visage découvert marquerait l'instantanéité dans la douleur. Le visage découvert nous présente la souffrance dans toute sa nudité.

Qu'en est-il du langage tragique? Est-il possible de reconstruire le même système de représentation de la douleur que pour la représentation visuelle? Les préoccupations des écrivains sont-elles les mêmes que dans le cas des artistes? D'abord, la tragédie de l'époque classique se montre pour nous un domaine d'analyse très riche, dans la mesure où la diversité des circonstances de l'action dramatique offre, dans le cadre d'un seul et même sujet, la possibilité d'une orchestration de l'alternance entre l'équivalent, au niveau de la langue, du visage caché et du visage découvert. Deuxièmement, la société de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en France qui, par son élaboration des bienséances dans le comportement social et par l'implantation du langage de la politesse issu des exigences d'honnêteté, nous incite, nous invite à réfléchir sur les limites imposées à l'expression d'expériences qui portent les êtres humains à l'excès. Troisièmement, à cause de sa propre articulation des bienséances et de son adoption d'un lexique 'purifié', la tragédie racinienne en particulier semble la terre d'élection d'une telle discussion.

La tragédie de Racine est connue, voire célébrée, pour l'expression discrète de passions violentes. Une longue tradition critique souligne la 'sobriété' du langage de Racine, à tel point que, pour Léo Spitzer (dont la perspective n'est pas sans critiques), l'effet piano empêche les personnages, qui représentent alors des forces abstraites, de se prononcer directement ou librement.<sup>1</sup> Mettant l'accent sur l'influence d'un atticisme où prime un laconisme hostile à l'ornementation, Gilles Declercq relève 'le paradoxe racinien de l'expression passionnelle et harmonieuse' qui aboutit à une sobriété élégante, à 'une rhétorique paradoxale de la fureur et de la tendresse', à 'une alliance d'intensité émotionnelle et de noble retenue exprimée dans la tristesse majestueuse'.<sup>2</sup> Pour Christian Biet, Racine nous fait entendre 'la plainte douce, chantée'.<sup>3</sup> Ralph Albanese reprend pour lui-même le point de vue de Spitzer en le félicitant d'une description du langage racinien qui dématérialise le discours, lequel, on notera bien, 'n'admet pas le langage spontané du corps; baisers, sanglots, cris, gémissements,

---

<sup>1</sup> "Racine's classical piano", *Essays on Seventeenth-Century Literature*, translated and edited by David Bellos, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pp. 1-113. Voir P. France, *Racine's Rhetoric*, Clarendon Press, Oxford, 1965, pp. 101-2 et 182.

<sup>2</sup> "Représenter la passion: la sobriété racinienne", *Littératures classiques*, 11 (1989), pp. 69-83, 79 et 87.

<sup>3</sup> "La passion des larmes", *Littératures classiques*, 11 (1989), pp. 167-83, 173.

frémissements'. Pour lui, la tragédie racinienne nous offre le refoulement du corps qui résulte d'une 'représentation métaphorique du réel'.<sup>4</sup> Racine tisse effectivement le voile du langage.

Nous ne souhaitons pas dénier la part de vérité de ces diverses opinions, confortées par la célèbre formule de Gide selon laquelle l'art racinien serait celui de la litote. Nous nous proposons simplement, dans le cadre de l'expression de la douleur, de suggérer que Racine se montre fort conscient de la hiérarchie des circonstances à laquelle nous avons fait allusion, et que, dans les limites de l'expression qu'on lui prescrit et qu'il se prescrit lui-même, il sait outrepasser les confins de la sobriété que lui attribue une certaine tradition critique. Nous ne rejetons pas l'idée de sobriété. Loin s'en faut. Mais nous voyons la sobriété comme faisant partie d'un système où elle a son rôle mais où elle ne résume pas seule la tragédie racinienne. Nous cherchons plutôt, tout en les situant par rapport à la sobriété, à identifier les signes de la douleur qui soulignent l'irréductibilité de la peine, qui mettent en exergue l'effet incontournable de la douleur, qui se coupent donc de l'explication de la cause. Nous nous opposons fortement à l'homogénéisation du langage racinien d'où le corps est absent, à la réduction de ce langage, par exemple, à un chant. Ce qui nous intéresse, ce sont les moments où la voix se révèle dans un état plus pur, où le langage est en quelque sorte qualitativement différent, où l'on entend directement la voix de la douleur. Nous concluons en essayant d'identifier le cri dans le discours tragique de Racine, le cri dont l'effet va en quelque sorte au-delà du langage.

La douleur, comment se fait-elle remarquer? Racine n'ignore pas la puissance du voile, ni que sa première fonction est de suggérer la présence par l'absence, de nous inciter à le percer. Ce jeu de l'absence et de la présence fait partie intégrante du discours tragique racinien, paradoxalement par le silence, le voile du langage par excellence. Il est le voile des passions ou des sentiments qu'on n'ose ou qu'on ne devrait pas articuler. Phèdre hésite avant de déclarer son amour à Oenone ou de se déclarer à Hippolyte. Lui refuse de révéler la souillure que représente pour lui l'amour de Phèdre à Thésée qui prend, à tort, le regard d'innocence de son fils pour le voile de sa propre honte. Titus se cache derrière le voile du silence et d'Antiochus, répugnant à révéler sa décision de la renvoyer à Bérénice. Pourtant le silence, comme le voile, est aussi révélateur. Bérénice n'entend pas l'ardeur habituelle de Titus là où elle s'attend à une reprise de passion après son deuil de huit jours. Elle veut retrouver l'ardeur 'des transports retenus si longtemps'.(v. 326) En effet le voile du silence constitue celui qui se tient, qui se maintient le plus difficilement et le plus péniblement. Il doit tomber avec toutes les conséquences que l'on sait. Cléone résume toute la tragédie racinienne en observant, à propos du courroux modeste d'Oreste (Acte III, sc 2), que: 'La douleur qui se tait n'en est que plus funeste'.(v. 834)

---

<sup>4</sup> "Dramaturgie classique et codes idéologiques: le cas Racine", *Re-lectures raciniennes: nouvelles approches du discours tragique*, PSCFL, Paris-Seattle-Tuebingen, 1986, pp. 15-29, 25 et 18.

Dans la tragédie racinienne, le voile pèse si lourd tant littéralement que métaphoriquement, que les personnages veulent souvent l'arracher eux-mêmes. Antiochus, du fond de sa propre douleur, souhaite se défaire du fardeau de 'son voile d'amitié' (v. 26) pour se déclarer de nouveau à Bérénice après cinq ans de silence. Il y a rupture, déchirure, comme dans l'expression 'il faut rompre le silence' que nous rencontrons fréquemment sous une forme ou sous une autre. Et la révélation est un acte physique dans le sens que des sentiments qu'on aurait dû taire à jamais se vocalisent. Phèdre se réfère-t-elle à la futilité du silence ou à la futilité de la périphrase dans la douleur en s'exclamant: 'Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent'.(v. 49)

Pour les personnages, les signes extérieurs de la douleur sont trop évidents, sans que Racine en précise toujours la nature. Peut-être est-ce un regard que perce le trouble, la peine? Cléone ne doute pas de la souffrance d'Andromaque: 'Voyez si sa douleur en paraît soulagée'.(v. 453) Tout au début de l'action de *Bérénice*, la reine découvre ses alarmes à Antiochus en lui enjoignant: 'Jugez de ma douleur'.(v. 159) Inquiète du message qu'Antiochus lui apporte de la part de Titus, elle lui dit: 'Prince, c'est trop cacher mon trouble à votre vue. / Vous voyez devant vous une reine éperdue' (v. 871-2). Thésée interroge son fils sur 'ces marques de douleur' trop visibles après l'entretien fatal avec sa marâtre.(v. 715) Pour Phèdre, la visibilité de la douleur conduirait au péril, parce qu'on observerait alors son malheur(v. 1246): 'Importune, peux-tu souhaiter qu'on me voie?' (v. 738). En effet, quand elle sort, Thésée exige: 'Que Phèdre explique enfin le trouble où je la voi'.(v. 987)

La douleur morale ne va pas sans ses effets sur le corps. Le mal de Phèdre, son trouble, tous les deux produits de son 'feu secret', la fait rougir, pâlir: 'Je sentis tout mon corps et transir et brûler'.(v. 273 et 276). Elle doit s'asseoir en entrant: '[...] mes genoux tremblants se dérobent sous moi'.(v. 156) Privée de nourriture, sa force est 'défaillante'.(v. 769) La douleur finit par saper son énergie physique. L'aspect d'Hippolyte dans l'Acte 3, scène 5, observé par son père, fait écho à celle de Phèdre dans le premier acte; Thésée a vu qu'il n'a pu s'empêcher de pâlir ou de tressaillir, comme il a été 'sans couleur' après la déclaration de Phèdre.(v. 1023-4 et 716) Contrairement à l'affirmation d'Albanese, Andromaque frémit quand elle évoque la possibilité que son fils soit mis à mort. (v. 1013) Phèdre sait qu'aucun voile ne pourra occulter sa honte au retour de son mari –elle ne s'empêcherait pas de rougir– et elle s'enfuit de sa présence le plus tôt possible. Bien qu'on ne prétende pas que le vers de Phèdre, 'Ma blessure trop vive aussitôt a saigné',(v. 304) porte un sens autre que métaphorique, il contient une image physique relevant d'une réalité immédiate dans une société pour laquelle la chasse évoquerait la présence du sang: 'C'est Vénus tout entière à sa proie attachée'(v. 306), surtout lorsque Phèdre vient d'évoquer elle-même la visibilité de son trouble: 'Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée'.(v. 305)

Parfois les personnages souhaitent vivement laisser paraître les marques de leur douleur. Bérénice veut que Titus la voie dans son état d'affliction, interdisant à sa confidente de 'relever ces voiles détachés, / Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés'. Bérénice apparaîtra le visage ravagé par les pleurs.(v. 969-71) Pyrrhus décrit une Andromaque dépourvue du voile d'ironie ou d'orgueil, en nous la peignant 'farouche', en pleurs 'mêlés d'emportements'.(v. 648-9) Les exemples que nous avons cités ne suggèrent pas qu'un comportement moins sobre n'existe que dans les coulisses. La douleur de Phèdre et des autres dépasse la modération, car, à certains moments cruciaux et en dépit de leur langage, ils ne maîtrisent pas leur corps. L'idée de sobriété en tant que caractéristique intégrale de la tragédie racinienne ne se soutiendrait que dans la tragédie considérée uniquement sous un angle abstrait.

La réinscription du corps dans le tragique racinien –et en grande partie nous sommes redevables à mon collègue d'Oxford, David Maskell, de nous avoir montré le chemin– continue avec d'autres signes physiques de la douleur.<sup>5</sup> Nous nous proposons maintenant d'analyser successivement les larmes, le gémissement et les cris, pour essayer d'établir une distinction entre leur statut métaphorique et l'indication d'une réalité corporelle, visible ou audible pour les autres, en d'autres termes la douleur sans voile.

La source des larmes dans la souffrance est marquée par la rime fréquente 'pleurs / douleurs' (voir *Andromaque*, v. 847-8 et 856-7, *Bérénice*, v. 1185-6), ou par l'apparence, dans le même vers, de larmes et de mots signifiant la douleur. Phèdre dit à Hippolyte: 'A vos douleurs je viens joindre mes larmes' (v. 585), et Oreste se plaint à Hermione: 'Mon désespoir, mes yeux de pleurs toujours noyés'.(v. 1155) Spitzer observe que le pluriel 'pleurs' réduit le statut du personnage à une émotion ou à un état particuliers, un seul trait s'agrandissant au dépens du personnage.(v. 29) Ainsi l'expression 'les pleurs' aboutiraient à la dépersonnalisation. La force métaphorique ou métonymique des larmes ne fait aucun doute, surtout dans un vers tel que: 'Je veux qu'à mon départ toute l'Epire pleure'.(*Andromaque*, v. 1169) Les pleurs ou les larmes nous font remonter à leur source, à leur origine pour nous exposer la situation ou les circonstances qui expliquent la douleur des personnages. Ceci permet à Andromaque d'affirmer qu'Hermione et Pyrrhus ne sont 'tous deux connus que par mes larmes' (v. 362), celles-ci représentant le malheur de la veuve d'Hector dans le sens que tout le monde connaîtrait les raisons de ses larmes. Les larmes représentent un état. Ou une histoire, comme dans le cas déjà cité d'Andromaque et dans celui de Bérénice et de Titus dont la vie commune a vu 'tant de pleurs'.(v. 1012) Elles sont en même temps symboliques de l'intensité de la douleur. Les yeux de Bérénice sont 'baignés de pleurs' (v. 1450) ou 'baignés de quelques larmes' (v. 152), la litote marquant peut-être le vain effort de la répression, ou elle apparaît

---

<sup>5</sup> *Racine: a Theatrical Reading*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

devant Titus 'de pleurs toute trempée'.(v. 539) Phèdre se décrit: 'Me nourrissant de fiel, de larmes abreuvée'.(v. 1245)

Nous nous éloignons de la métaphore avec ce vers d'Hermione: 'Il pense voir en pleurs dissiper cet orage'.(v. 1410) Le refus de Pyrrhus priverait Hermione de son langage à tel point que les larmes lui cèdent entièrement la place. Il ne lui reste qu'une réaction physique, qu'un état physique. En effet, les larmes réelles fourniraient la condition de la métaphore, le contexte où la métaphore prend son plein sens. C'est parce que Pyrrhus a été le témoin des pleurs d'Andromaque qu'il peut prévoir la réaction d'Andromaque à la mort de son fils: 'Que de pleurs vont couler. / De quel nom sa douleur me va-t-elle appeler?'(v. 695-6) Certes, les termes 'pleurs' et 'larmes' nous orientent souvent vers l'explication des larmes, c'est-à-dire ce qui a donné lieu aux larmes. L'immatériel ne fonctionne pas au dépens du matériel: au contraire il y puise sa force. Spitzer atténue quelque peu sa propre insistance sur la qualité 'intellectuelle' du texte racinien en admettant que Racine préfère rester sur la frontière entre l'intellectuel et le physique, entre l'abstrait et le concret. Son art ne se révèle ni crûment matériel ni entièrement mental.<sup>6</sup> On peut pousser plus loin cette intuition du 'réel' dans les tragédies de Racine si on les abstrait à la page pour les remettre sur la scène. Car la douleur est communicable, surtout par les larmes, comme l'a attesté Madame de Sévigné.<sup>7</sup> La sobriété se trouve peut-être au niveau des mots, mais toutes les indications nous mènent à un dépassement du texte suggérée par le texte même. Et cela à travers les effets physiques et visibles de l'expression de la douleur. Sans que nous partagions toute l'analyse de Christian Biet, il a pourtant raison d'affirmer que:

Les larmes entrent alors dans un processus d'identification par l'émotion: on est ému de ce que l'autre (le personnage, être de discours) a soudain un corps (il pleure) et qu'il est comme le spectateur, la représentation d'un mortel (il pleure comme nous, il est imparfait comme nous, il est donc homme).<sup>8</sup>

Et Biet d'ajouter que les larmes nous permettent 'd'accéder à une souffrance particulière et à une connaissance par la douleur'.<sup>9</sup> Les larmes constituent précisément le contraire de la dépersonnalisation.

On ne saurait trop mettre l'accent sur la visibilité des pleurs –partant sur la visibilité de la douleur– chez Racine. Les personnages rapportent souvent avoir vu pleurer. Ce qui semble une métaphore pour Andromaque –'J'allais, Seigneur, pleurer un moment avec lui' (c'est-à-dire son fils) (v. 263)-, vers qu'elle lance à Pyrrhus dans un geste de mépris et d'orgueil, se transforme bientôt dans la réalité que le roi d'Epire relate à son confident

---

<sup>6</sup> *Op. cit.*, pp. 97 et 38.

<sup>7</sup> *Correspondance*, ed. R. Duchêne, Gallimard, 'la Pléiade', Paris, 1978, 3 vols., 3, 508-9. Voir aussi Maskell, *op. cit.*, pp.196-7.

<sup>8</sup> *Art. cit.*, p. 173.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 181.

dans le deuxième acte.(v. 647-54) Antiochus a été témoin des larmes de Titus (v. 938 et 899). Thésée affirme à Aricie avoir ‘vu, [...] vu couler de véritable larmes’.(v. 1442). Thérémène peint Ismène, la confidente d’Aricie, ‘toute en pleurs’ sur le rivage.(v. 1587) Enfin, même si les pleurs gardent souvent le statut de métaphore, ou si elles frôlent toujours le métaphorique, les ‘sanglots’ présentent un cas passablement différent. Arsace prévoit la réaction de Bérénice à la nouvelle que la reine et Titus doivent se séparer: ‘De ses premiers sanglots, laissez passer le cours’.(v. 822) Alors que ‘les pleurs’ contiennent tous les éléments constitutifs de l’explication d’une situation, les sanglots (rares dans la tragédie racinienne), font allusion à un état plus radicalement physique.

Si les larmes expliquent, on demande en même temps l’explication des larmes: ‘Mais d’où naissent les pleurs que je te vois répandre?’(*Phèdre*, v. 1490) Et une profusions d’exemples nous démontre que les larmes ne coulent pas que dans les récits. Le visage de Bérénice en porte suffisamment la trace pour que sa confidente offre d’en réparer l’outrage (971), et Phèdre craint de se présenter devant Thésée ‘l’oeil humide de pleurs’ (844), pleurs qu’elle semble avoir versés lors de son entretien avec Hippolyte.(v. 844) Lorsque Andromaque demande à Hermione: ‘N’est-ce point à vos yeux un spectacle assez doux / Que la veuve d’Hector pleurante à vos genoux?’(v. 859-60), elle ne fait que confirmer les paroles de Céphise: ‘Votre rivale en pleurs, / Vient à vos pieds sans doute apporter ses douleurs’.(v. 855-6)

Sans trop préciser la manière de dire, il est certain que, à plusieurs reprises, le texte donne des indications d’une attitude larmoyante discernable dans la voix. Tel est le cas d’Oreste décrit par Hermione: ‘Mais qu’Oreste à son gré m’impute ses douleurs. / N’avons-nous d’entretien que celui de ses pleurs?’(v. 847-8) Bien qu’il soit certain que Bérénice pleure à un moment de la grande scène avec Titus, tout son discours devrait être pénétré de douleur, à tel point que ses paroles en arrivent à la conjonction du concret et du métaphorique sur lesquels écrit Spitzer: ‘Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice’.(v. 1147) Les pleurs réels s’accompagnent de leur explication. Le cas le plus célèbre de larmes, car elles indiquent un état purement physique dans le sens qu’aucun mot ne les accompagne, reste certainement l’observation ironique de Bérénice: ‘Vous êtes empereur, Seigneur, et vous pleurez’ (v. 1154), réalité vérifiée par la reine dans la dernière scène: ‘Votre coeur s’est troublé, j’ai vu couler vos larmes’.(v. 1483).

L’existence de larmes réelles mène logiquement à la réapparition du voile. En dépit des multiples raisons qu’a Phèdre de pleurer:

Je n’osais dans mes pleurs me noyer à loisir,  
Je goûtais en tremblant ce funeste plaisir.  
Et sous un front serein déguisant mes alames,  
Il fallait bien souvent me priver de mes larmes.(v. 1247-50)

Hermione, pour des raisons différentes, n'ose pas non plus ouvertement exposer ses yeux humides: 'Elle pleure en secret le mépris de ses charmes'.(130) Les cinq années de silence se doublent du refoulement de larmes de la part d'Antiochus: 'Toujours verser des pleurs qu'il faut que je dévore?'(36) Dans la dernière scène de *Bérénice*, en contraste avec le visage découvert de l'Acte IV, sc 5, la litote de Bérénice, 'Bérénice, Seigneur, ne vaut point tant d'alarmes',(v. 1484) semble 'recouvrir' le visage de deux personnages désespérés.

Il est vrai que le 'voile' couvrant les larmes (comme dans le cas d'Antiochus) se révèle rarement efficace. Le voile tombe malgré les efforts des personnages de le maintenir. En peignant le trouble de Bérénice à Titus, Phénice rapporte avoir vu couler 'des pleurs qu'il voulait retenir'.(v. 965) Pourtant, le voile n'en reste pas moins nécessaire, comme les personnages le reconnaissent en enjoignant aux autres de cacher leurs larmes. Andromaque ordonne à Céphise:

Ne me suis pas si ton coeur en alarmes,  
Prévoit qu'il ne pourra commander à tes larmes.  
On vient. Cache tes pleurs. (v. 1125-7)

Titus fait appel à la dignité de Bérénice:

Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre sa faiblesse, (= de son coeur)  
A retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse.  
Ou si nous ne pouvons commander à nos pleurs,  
Que la gloire du moins soutienne nos douleurs, [...] (v. 1055-8)

Dans ces circonstances, les personnages ont peur de voir refléter leur propre douleur dans les pleurs de l'autre. Hector essuie les larmes de son épouse (v. 1021). Bérénice, anticipant le dénouement de la tragédie, rend le même service à Titus:

Mais, sans me soupçonner, sensible à mes alarmes,  
Elle m'offre sa main pour essuyer mes larmes.(v. 479-80)

En effet, les larmes des autres redoublent la douleur qu'on ressent déjà. Titus exclame:

Un trouble assez cruel m'agite et me dévore,  
Sans que des pleurs si chers me déchirent encore.(v. 1047-8)

Les larmes de Bérénice le désespèrent tant que, à moins qu'elle ne parte, elles le conduiront à sa mort:

Si vos pleurs plus longtemps viennent frapper ma vue, [...]  
Madame, à d'autres pleurs vous devez vous attendre. (v. 1415-19)



C'est que les larmes représentent la douleur surtout dans toute sa présence, présence que les personnages souhaitent avant tout éviter: Dans le monologue de Titus qui précède ce qui sera pour lui le moment le plus difficile qu'il passera avec Bérénice, il en est pleinement conscient:

Quand je verrai ces yeux armés de tous leurs charmes,  
Attachés sur les miens, m'accabler de leurs larmes,  
Me souviendrai-je alors de mon triste devoir? (v. 995-7)

Pour éviter cette présence de la douleur, Titus demande à Antiochus de lui servir de truchement: 'Soyez le seul témoin de ses pleurs et des miens'.(v. 745) Ses efforts pour rester à l'écart n'en viennent pas à bout, et il doit avouer à Antiochus l'effet des larmes qui l'entourent:

Bérénice m'occupe et m'afflige sans cesse.  
Je viens le coeur percé de vos pleurs et des siens.(v. 1288-9)

Le malheur, c'est qu'on cède aux larmes malgré sa volonté, mais que les autres n'en sont pas persuadés quand on le veut. Venant de révéler son amour pour Hippolyte à Oenone, Phèdre explique que:

Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats.  
Je t'ai tout avoué, et ne m'en repens pas. (v. 311-2)

Plus tard, elle regrette d'avoir cédé: 'Sur mes justes remords, tes pleurs on prévalu'.(836) Aricie reproche à Hippolyte son refus de tout révéler à son père qu'elle voit comme un acte de cruauté contre elle-même: 'Cruel, si de mes pleurs, méprisant le pouvoir, [...]'.(v. 1331) Andromaque est cruellement déçue lorsque sa souffrance ne produit aucun effet sur Hermione. Bérénice ne réussit pas à changer la décision de Titus, seulement à l'enfoncer davantage dans sa propre douleur. D'un autre côté, Bérénice refuse de céder à la persuasion des autres: 'Elle n'entend ni pleurs, ni conseil, ni raison'.(v. 1229)

Quittons maintenant les larmes pour les gémissements ou l'acte de gémir, d'autres marques extérieures de la douleur, cette fois audibles. Le même commentaire s'impose par rapport à la portée métaphorique de ces termes que pour les larmes, le mot 'gémir' signifiant 'toutes les raisons qu'on a de gémir'. Aricie exprime son incertitude concernant l'attitude qu'adoptera Hippolyte envers elle:

Tu m'entendras peut-être, humble dans mon ennui,  
Gémir du même orgueil que j'admire aujourd'hui. (v. 460-1)

Phèdre a provoqué la souffrance d'Hippolyte en '[laissant] gémir la vertu soupçonnée' (1634), et Athènes a non seulement gémi de la mort supposée de Thésée mais aussi de la 'longue querelle' entre Thésée et les

frères d'Aricie.(v. 393 et 502) En l'absence de Bérénice, Titus gémit dans sa cour.(v. 752) Paradoxalement, un mot qui représente un son signifie ici la douleur qui ne peut s'exprimer.

La frontière entre le métaphorique et le réel, entre l'immatériel et le matériel, ou bien la conjonction des deux notions que nous avons déjà identifiée, se fait entendre dans ce vers de Pyrrhus devant le refus du mariage qu'il a offert à Andromaque: 'C'est craindre, menacer, et gémir trop longtemps'.(v. 971) Certes, 'gémir' revêt le sens de souffrir, mais il inclut aussi celui d'"implorer". Et Racine n'aurait pas été indifférent au conseil de Fénelon dans les 'Dialogues sur l'éloquence' lorsqu'il exhorte ses interlocuteurs à étudier 'ce que fait la voix d'un homme quand il est pénétré de douleur'<sup>10</sup>.

Comme dans le cas des larmes, les récits nous rapportent les gémissements dont les échos répercuteront dans la voix des personnages. Thérémène évoque le son de la douleur en décrivant l'arrivée d'Aricie sur le rivage témoin de la mort d'Hippolyte, un son d'ailleurs réduit à un état pur, sans paroles discernables après le reproche adressé aux dieux par un triste regard:

Et froide, gémissante, et presque inanimée,  
Aux pieds de son amant elle tombe pâmée. (v. 1585-6)

Tel semble être le cas pour Hippolyte, dans les affres de l'amour, dont les 'seuls gémissements font retentir les bois',(v. 551) d'autant qu'il n'en avait pas encore trouvé le langage qu'il parle à Aricie dans l'Acte II, scène 2.(voir v. 414) Le leitmotiv du son de la douleur se trouve en filigrane à travers toute la tragédie de *Phèdre*, en ce que les gémissements d'Hippolyte, et implicitement de Phèdre, se reproduisent à l'apparition du monstre qui, de rage et de douleur suivant la blessure qu'Hippolyte lui inflige: 'Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant'.(v. 1530-2) Que les gémissements se doublent de signes visibles, c'est-à-dire que le ton de la voix affecte le visage, émerge de ce vers de Titus: 'Je la verrai gémir', ainsi anticipant le souhait de Bérénice que:

Cette bouche à mes yeux s'avouant infidèle,  
M'ordonnât elle-même une absence éternelle. (v. 1107-8)

Comme les larmes et les gémissements, le cri possède toujours le statut de métaphore. Lorsque Hippolyte fait mention de 'nos justes cris' (v. 1367), il fait allusion à la justice de son appel à ses amis en dehors de Trézène. En même temps on entend parler de cris de joie, comme au retour de Thésée à son royaume (*Phèdre*, v. 831 et 1437) ou de cris de rage, par exemple de la part des Grecs au meurtre de Pyrrhus.(*Andromaque*, v. 1514)

---

<sup>10</sup> 'Dialogues sur l'éloquence', p. 44.

Les cris sont plus souvent des cris du coeur, le son le plus intense de la douleur. Le désespoir de Phèdre amoureuse, incitant Thésée à bannir son fils loin de Trézène, s'était traduit en des 'cris éternels'.(v. 295) Oenone le lui rappelle: '[Thésée] par vos cris dès longtemps prévenu'.(v. 891). La rage et la souffrance de Bérénice s'entendent évidemment à l'état brut: 'Elle implore à grands cris le fer et le poison'.(v. 1230) Les cris de douleur, comme les gémissements, 'retentissent' (voir *Phèdre*, v. 1551 et *Andromaque*, v. 1486).

Le son du cri trouve son écho dans la nature ou dans les choses, renforçant ainsi le son de la douleur. Quand l'essieu du char d'Hippolyte se rompt, il 'crie' (1542). Surtout le monstre émet 'un effroyable cri', et tout cela suivi des mugissements auxquels nous avons déjà fait allusion:

Et du sein de la terre une voix formidable  
Répond en gémissant à ce cri redoutable. (1509-10)

Le sang crie aussi. Phèdre implore Thésée:

Respectez votre sang, j'ose vous en prier,  
Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier. (1172)

Venant d'énumérer des exemples de cris rapportés par les personnages qui assistent à des scènes dont les spectateurs ne sont pas témoins, essayons maintenant d'identifier le cri, non pas au niveau du son ou de la voix à l'état brut, mais au niveau du langage qui fait contraste avec le voile du langage par lequel nous avons commencé. Le voile cède au visage découvert, et, dans une poésie où le visage s'entend et où les paroles se voient, le visage découvert équivalait à un langage qui ne s'occulte pas.

On entend le cri d'abord dans l'intensité, la densité et la concentration de la parole. Premier élément de cette intensité, l'apparence, soit dans le même vers, soit dans des vers consécutifs des marques audibles de la douleur: 'Quelle plaintive voix crie au fond de mon coeur'.(*Phèdre*, v. 1455). Titus explique à Bérénice la profondeur de sa peine après qu'elle commente les pleurs d'un empereur: 'Oui, Madame, il est vrai, je pleure, je soupire, / Je frémis.'. (v. 1155-6) Cette saturation de mots représentant l'expression de la douleur se fait entendre chez Phèdre quand, dans son désespoir, elle enjoint Oenone d'aller voir Hippolyte de sa part, la voix de sa souffrance transperçant les ordres qu'elle donne: 'Presse, pleure, gémis, plains-lui Phèdre mourante'.(v. 809) *Bérénice* se montre particulièrement riche dans cette articulation concentrée de la douleur. Se rappelant ses sentiments au moment où il reconnaît la nécessité de quitter la reine, Titus s'écrie:

Quand de ce triste adieu je prévis les approches,  
Mes craintes, mes combats, vos larmes, vos reproches,  
Je préparerai mon âme à toutes les douleurs  
Que peut faire sentir le plus grand des malheurs. (v. 1367-70)

Peu avant son deuxième entretien avec Titus, Bérénice s'exclame:

Si ma foi, si mes pleurs, si mes gémissements;  
mais que dis-je mes pleurs? si ma perte certaine,  
Si ma mort toute prête enfin ne le ramène,  
Dis-moi, que produiront tes secours superflus,  
Et tout ce faible éclat qui ne le touche plus?(v. 974-8)

Cette intensité se retrouve au dénouement de la tragédie, où les larmes encadrent le trouble extrême de Titus:

Si vos pleurs plus longtemps viennent frapper ma vue,  
Si toujours à mourir je vous vois résolue,  
S'il faut qu'à tous moments je tremble pour vos jours,  
Madame, à d'autres pleurs vous devez vous attendre. (v. 1415-18)

Avant toute autre chose, le cri représente pour les personnages le moment de la conscience aiguë de leur situation tragique. La conscience aiguë qu'est le cri chez Racine s'articule surtout par l'expression de sentiments qui se situe en dehors du cadre du langage discursif, où le dialogue tourne à vide. Tout simplement le cri n'aspire à aucune réponse. On ne badine pas avec la douleur. C'est comme si les personnages se parlent à eux-mêmes. Ce langage revêt donc une valeur interruptive où le discours s'immobilise. Pendant que le langage discursif vise à sortir d'une situation, ce discours statique approfondit instantanément la conscience douloureuse d'un état. Par exemple, Andromaque se remémore le massacre des Troyens, qui lui fait revivre la grande peine de 'cette nuit cruelle'. (v. 993-996) L'évocation de ses adieux à Hector ne fait qu'exacerber sa situation sans issue, marquée encore par une série de questions dépourvue de toute possibilité de réponse. Elle n'envisage aucune solution, et ne s'attend pas à ce qu'une solution soit pourvue par autrui. Aucun dialogue n'est possible après que Phèdre découvre l'amour d'Hippolyte pour Aricie. Son monologue de l'Acte IV, scène 5 représente le cri par excellence où le voile du langage de la scène précédente (elle a voulu essayer de sauver le fils de Thésée sans donner les véritables raisons de cette démarche) tombe quand elle est seule, pour ne donner lieu qu'à la douleur nue. Les efforts de sa confidente pour la ramener à la raison échouent dans une explosion qui n'a quasiment pas son égal dans toute la tragédie racinienne.

Le cri est le langage sans code, et sans prétention de code. Les grands moments de la tragédie racinienne se rencontrent dans le passage du voile au visage découvert, par exemple lorsque Hermione abandonne son ton d'ironie qui trompe tant Pyrrhus qu'il fait la gaffe qui provoque la fureur de la tirade qui commence: 'Je ne t'ai pas aimé, cruel, qu'ai-je donc fait?'(v. 1356-86) Titus, au début de son entretien avec la reine dans l'acte IV, se cache derrière un appel futile à une attitude stoïque, mais ne peut s'empêcher d'enchaîner presque aussitôt, avec Bérénice, un 'dialogue des cris' qui nous donne le

portrait de deux visages qui s'offrent nus à notre regard. Bérénice s'est déterminée à aller on ne peut plus directement au coeur du problème, sans la moindre pensée de voiler sa douleur. Malgré la transparence du procédé, Phèdre encode l'expression de sa passion dans la ré-écriture de l'histoire du Minotaure. L'incompréhension d'Hippolyte l'amène pourtant à tout livrer au jour, dans un cri du coeur d'autant plus lancinant qu'elle a essayé de le réprimer. C'est la blessure ouverte dont le sang crie. Hippolyte se trouve tout à fait perdu dans le dialogue, comme Phèdre s'est trouvée perdue dans ce labyrinthe imaginaire.

Le cri de la douleur irréductible demeure à notre avis le célèbre 'Qui te l'a dit?' d'Hermione. Cette hémistychie résume en elle-même ce qui a précédé et ce qui suivra. Elle est coupée à la fois de toute explication par rapport aux raisons qui ont incitée la princesse à ordonner le meurtre de Pyrrhus, et de toute possibilité de réponse, malgré la réplique d'Oreste lui rappelant sa propre responsabilité. Le 'Qui te l'a dit?', question sans signification réelle, et dans son isolement phatique, se place en dehors de tout dialogue possible, même d'un dialogue d'Hermione avec elle-même, car celle qui a donné l'ordre ne peut être celle qui entend la nouvelle de sa réalisation. Le cri est pur; il est pur effet, isolé de sa cause. La douleur se communique à un niveau primitif, avec une primitivité criante dans la culture de la tragédie.

Au sein de la douleur, l'idée de guérison effleure parfois l'esprit des personnages. Paulin prévoit la possibilité pour Titus de se rétablir de son mal: 'Songez en ce malheur / Quelle gloire va suivre un moment de douleur', (v. 1209-10) sentiment que Titus avait anticipé en faisant appel à Bérénice: 'Que la gloire du moins soutienne nos douleurs'. (v. 1058). Il avait déjà prévu que le don qu'il lui avait fait de plus de royaumes ne la soulagerait nullement: 'Faibles amusements d'une douleur si grande'. (v. 528) Antiochus souhaite en vain que: 'Bérénice d'un mot [flatte] mes douleurs'. (v. 801) Bérénice n'attend qu'un mot de Titus pour dissiper ses alarmes (voir v. 580), lui rappelant que cela avait suffi dans le passé qu'ils ont vécu ensemble:

De combien de malheurs pour vous persécutée  
Vous ai-je pour un mot sacrifié mes pleurs? (v. 608-9)

Dans son cas, le remède se réduit à peu de chose: elle ne désire qu' 'Un soupir, un regard, un mot de votre bouche', (v. 575), ou encore: 'Et je vous croirai sur un simple soupir'. (v. 594) Pourtant, la tragédie écarte toute possibilité de guérison dans cette vie, et même au-delà. Phèdre devient vite consciente de l'inefficacité de faire exiler Hippolyte: 'D'un incurable amour, remèdes impuissants'. (v. 283)

Nous avons avancé que l'histoire de la douleur équivaut à celle de son expression, et la tragédie constitue avant tout une tragédie de la communication. Les personnages rien qu'en exprimant, en extériorisant, en découvrant leurs sentiments entrent a priori dans le domaine de la douleur, car ces sentiments agissent sur celui qui parle et sur l'autre, se révélant

douloureux à tous les deux, n'apportant enfin que de la peine même là où les sentiments sont légitimes ou bien reçus. Une fois que les personnages aiment, ils doivent l'exprimer. A partir de ce moment-là, la tragédie semble nous enseigner que l'on ne saurait vivre sans douleur, et, en ce cas, toute histoire, selon l'expression de Bérénice, est une 'histoire douloureuse'.(v. 1504) Chaque tentative de voiler cet amour s'avère inutile, voire futile, ce qui veut dire qu'aucun énoncé ne peut éviter de contribuer à l'expérience de la douleur, dans la mesure où l'explication de cette douleur à qui que ce soit n'apporte aucun soulagement. La conséquence en est que, non seulement on est seul avec sa douleur –en ce sens on est toujours isolé dans le dialogue–, mais l'explication constitue la douleur même. Chez Racine, dire la douleur revient à la douleur de dire.