

Université Jean Moulin Lyon 3

École doctorale : Lettres: systèmes, images, langages

**Un sang tragique. Racine,
Phèdre et le sang : mise en
perspective dramatique**

Par Pierre GUILIANI

Thèse de doctorat en Langue et littérature françaises

Sous la direction de Jean-Pierre LANDRY

Présentée et soutenue publiquement le 2 mai 2007

Composition du jury :

Nathalie FOURNIER, Université Lyon 2

Laurent THIROUIN, Université Lyon 2

Patrick DANDREY, Université Paris 4

Gilles DECLERCQ, Université Paris 3

Jean Pierre LANDRY, Université Lyon 3

C'est grâce aux conseils bienveillants de Monsieur Jean-Pierre Landry, Professeur à l'Université Lyon III-Jean Moulin que ce travail a été mené à bien, et nous lui exprimons notre vive reconnaissance.

Parmi les amis et collègues dont l'attention et l'intérêt ont également contribué à conduire cette étude jusqu'à son terme, plusieurs noms nous viennent à l'esprit : Mmes Annie Bitbol-Hespériès, Nathalie Fournier, Marie-Hélène Prat, Delphine Denis et Michèle Rosellini ; MM. Ronald W. Tobin, Jean-Pierre Collinet, Michel Le Guern, Jean Dubu, Rainer Zaiser, Patrick Dandrey, Laurent Thirouin, Gilles Declercq et Michael Hawcroft. Que tous soient remerciés ici avec beaucoup de gratitude.

Un sang tragique. Racine, <i>Phèdre</i>, et le sang : mise en perspective dramatique.

SOMMAIRE

TOME I

Introduction : p. 7.

Assises culturelles. Le sang et l'Occident : une humeur élue : p. 16.

Première partie

Les acceptions concrètes du mot *sang* à l'époque de Racine : p. 46.

Ch. 1 : Le sang dans la médecine antique : p. 47.

Ch. 2 : Le sang au sens propre dans les dictionnaires du XVIIe siècle : p. 70.

Deuxième partie

Le sang au XVIIe siècle : découvertes et débats : p. 95.

Ch. 1 : Le sang dans les débats médicaux au XVIIe siècle en France : p. 96.

- Remise en perspective historique : p. 97.

- La découverte de Harvey et sa réception en France : p. 114.

- La transfusion en débat sous Louis XIV : p. 134.

Ch. 2 : Le sang et la lisibilité du corps à l'âge classique : p. 160.

- Le beau désordre des couleurs : p. 162.

- L'hésitation devant les signes du corps : p. 177.

- Signification esthétique d'une mise en ordre : p. 209.

Troisième partie

Les emplois figurés du mot *sang* à l'époque de Racine : p. 215.

Ch. 1 : Questions de méthode et de terminologie : p. 216.

- Le passage graduel du propre au figuré : p. 217.

- Métaphore, métonymie et synecdoque : quelques vues synthétiques : p. 220.

- La syllepse de sens et le sang : p. 229.

Ch. 2 : Les sens figurés du mot *sang* dans les dictionnaires du XVIIe siècle : p. 236.

Ch. 3 : Le sang et les lieux communs de la parenté au XVIIe siècle : p. 242.

Bilan des trois premières parties : p. 266.

TOME II

Quatrième partie

Phèdre et la dramaturgie du sang : p. 272.

Ch. 1 : Eléments d'histoire littéraire sur le sang et la dramaturgie au XVII^e siècle : p. 273.

- D'un XVII^e siècle à l'autre : la question du sang sur scène : p. 274.

- Les enjeux dramaturgiques du sang familial à l'époque de Racine : p. 319.

Ch. 2 : *Phèdre* et le sang : perspectives heuristiques et analyse du texte : p. 336.

- *Phèdre* et le sang : l'axe de l'*èthos* : p. 339.

- *Phèdre* et le sang : l'axe du *pathos* : p. 392.

Cinquième partie

Phèdre et l'éloquence du sang : p. 425.

Ch. 1 : Corps classique, corps éloquent : quelques vues synthétiques : p. 426.

- Rhétorique, corps éloquent et scène tragique à l'époque de Racine : p. 431.

- Eloquence du sang tragique et mémoire culturelle : p. 441.

Ch. 2 : *Phèdre* et le sang : perspectives rhétoriques et analyse du texte : p. 446.

- *Phèdre* et la scène judiciaire : le sang d'Hippolyte : p. 447.

- Le sang comme preuve : p. 460.

Conclusion : Etre ou ne pas être son sang ? : p. 472.

Annexe : les occurrences des mots *sang*, *rougir* et *pâlir* dans *Phèdre* : p. 485.

Index des noms de personnes et de personnages : p. 489.

Bibliographie : p. 497.

INTRODUCTION

De son généreux sang la trace nous conduit.

Racine, *Phèdre*, V, scène dernière, vers 1556.

La littérature dramatique du XVII^e siècle évoque fréquemment le sang, et la tragédie racinienne ne fait pas exception : *Phèdre* présente trente-six occurrences du substantif *sang*, auxquelles on peut ajouter deux emplois de l'adjectif *sanglant*¹. Les pages qui suivent consisteront en un examen de ce mot à l'âge classique, et de ce qu'il révèle ou éclaire dans cette pièce (et ponctuellement dans quelques autres tragédies de Racine).

Comme on le comprend d'emblée par la modestie de son titre – *Un Sang tragique. Racine, Phèdre, et le sang : mise en perspective* –, cette étude ne proposera pas une interprétation globale de *Phèdre*, mais abordera la pièce à la lumière des divers sens offerts par l'humeur vermeille, dans le dessein de montrer comment ses postulations tragiques, consacrées par la tradition dramatique, sont mises à profit par Racine et sont susceptibles d'enrichir nos lectures de cette tragédie.

¹ Nous reportons en « Annexe » l'inventaire de ces emplois du mot *sang* dans *Phèdre*. Signalons aussi d'emblée que les pièces de Racine seront citées dans l'édition suivante : Racine, *Œuvres complètes*, I, *Théâtre-Poésie*, éd. présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » (nouvelle éd.), 1999.

Pour dessiner à grands traits les orientations de cette enquête, nous pouvons nous fonder sur le vers placé en épigraphe, « De son généreux sang la trace nous conduit », et indiquer les quatre niveaux de significations que le substantif *sang* y présente.

Ce vers, Thérémène le prononce dans un récit dont le but est de désabuser Thésée, qu'il doit persuader de l'innocence d'Hippolyte ; il a une incidence également sur l'action, qui est alors sur le point de se dénouer – incidence proprement dramatique – et il prend place au sommet d'un édifice dramaturgique (qui proscriit la vue du sang sur scène : nous le verrons) ; dans le syntagme *généreux sang*, grâce à l'épithète, affleure en outre le sens figuré du substantif ; or ce sens ne s'éclaire pleinement qu'en relation à une idéologie nobiliaire que l'anthropologie classique privilégie : on sait que dans son emploi tropique le sang équivaut à la famille, conçue comme une entité transgénérationnelle. Or ce sens figuré, qui survit au XXI^e siècle dans quelques locutions proverbiales ou lexicalisées, n'est jamais très éloigné, au XVII^e siècle de son sens propre : les humeurs peuvent en effet déterminer les passions et, comme le montrent déjà les auteurs de l'Antiquité grecque, les drames familiaux mis en scène par les tragédies traversent les générations.

Les cinq niveaux ainsi suggérés apparaissent comme en superposition dans le vers de *Phèdre* que nous avons choisi. Les adjectifs *rhétorique*, *dramaturgique*, *anthropologique*, *tropique* et *humoral* sont susceptibles d'en rendre compte : recours à l'autorité rhétorique du sang (niveau 1), que la dramaturgie racinienne accommode à la scène tragique (niveau 2) ; étant entendu que le sang ainsi allégué est celui d'une mémoire littéraire et d'une histoire familiale – lien anthropologique ou généalogique exprimés par une ou plusieurs figures (niveaux 3 et 4) ; mais ces figures restent clairement greffées sur le sens propre, celui de l'humeur à laquelle se réfère fréquemment la médecine classique (niveau 5). On peut raisonnablement penser que ces cinq strates, où s'enrichit la matière sémantique du substantif *sang*, constituaient un ensemble cohérent dans l'exercice de réception du public de 1677, même s'il faut admettre que cette réception participe d'une imprégnation culturelle qu'il est difficile d'apprécier avec précision. Dans cette optique, il sera nécessaire de consacrer quelques pages préalables aux assises culturelles, qui, avant Racine, ont fondé le prestige du sang et la polyphonie de ses résonances dans l'Europe de la Renaissance et du premier XVII^e siècle. Il est important en effet, dans la mesure du possible, de reconstituer la figure d'un lecteur et d'un spectateur vraisemblables, ceux de l'époque même de Louis XIV, et nous ne perdrons pas de vue cette exigence. C'est la raison pour laquelle – pénétrée de l'idée selon laquelle la littérature n'est pas un phénomène isolé – notre méthode prendra en compte diverses disciplines, en s'attachant à croiser les itinéraires critiques ou herméneutiques, et à

les articuler, dans le but de tisser plus solidement les discours que les hommes produisent pour mieux comprendre le monde et évaluer plus justement leurs actes.

Cependant le lecteur du XXI^e siècle est bien différent de celui du XVII^e siècle, et le souci didactique le plus élémentaire nous incline à choisir un ordre d'investigation différent de celui que nous avons inféré du vers 1556 de *Phèdre*. Agencement qui conduira graduellement de la philologie à la rhétorique, en passant par l'anthropologie culturelle et la dramaturgie. La réflexion que nous entreprenons invite donc à commencer par mettre en lumière le sens propre du mot *sang* et toutes ses acceptions concrètes à l'âge classique, avant d'aborder les significations figurées de ce même vocable, puis de résumer les données anthropologiques sur lesquelles prend appui ce que nous nommerons un *imaginaire du sang*. Il sera alors possible d'aborder les usages dramatiques et rhétoriques que la tragédie racinienne fait du sang dans *Phèdre*.

Or il est indéniable que l'intérêt immédiat que revêt aux yeux de tous les lecteurs le sens tropique, qui engage la qualité des relations familiales et induit de la sorte des enjeux proprement tragiques – l'initiative éventuelle de l'élément singulier dans l'ensemble de sa famille –, risque de voiler quelque peu le sens propre du mot, celui du liquide organique de couleur rouge qui habite les corps (mais que la scène classique, c'est vrai, s'interdit de montrer). Cette tentation, qui consiste à mettre en évidence le sens figuré, est, nous semble-t-il, le fait d'une méthode hâtive ou impatiente d'éclairer les enseignements dont la portée humaine se devine dans les emplois tropiques du substantif *sang*. La vigilance est donc de mise, et il nous faudra consulter avec soin les dictionnaires du XVII^e siècle. De plus, ces acceptions concrètes du mot conduisent vers les découvertes et les avancées physiologiques et médicales du Grand Siècle : ainsi, outre l'intérêt lexicologique qu'il suscite, l'examen du sens propre ouvre la voie à une réflexion sur le corps classique. La scène tragique s'inscrit dans l'histoire des idées, à la lumière de l'anthropologie et de la culture des contemporains de l'auteur de *Phèdre*. Et si Racine lui-même, poète dramatique et courtisan appliqué (avant sans doute d'être un esprit porté sur les débats d'ordre théorique), n'est pas mieux placé qu'un autre pour faire office de héraut culturel, il est néanmoins un honnête témoin de son temps, fût-ce même à son insu. C'est tout au moins ce que l'on posera comme un présupposé méthodologique en colligeant les échos sémantiques du mot *sang* dans *Phèdre*. Quant à leurs prolongements anthropologiques, ils ont été suscités par les progrès de la médecine et par la réflexion des philosophes et des moralistes sur les passions. Bien entendu les noms de Harvey et de Descartes viennent tout de suite à l'esprit ; mais dans des domaines différents, on peut

penser aussi à Le Brun ou à Charles Perrault. Ainsi, en 1677, le sang n'est plus perçu comme en 1627, pourrait-on dire pour signifier que l'on perçoit différemment la manière dont l'humeur vermeille circule dans nos corps et a partie liée avec les émotions et les affections de l'âme. Toutes ces raisons, parmi lesquelles la découverte de Harvey, en 1628, occupe la première place, imposent un examen très attentif des acceptions concrètes du mot *sang* à l'époque de Louis XIV : elles doivent être mises en lumière avec une grande précision avant d'étudier leurs applications dans *Phèdre*.

Dans un deuxième temps, il est nécessaire de faire état du sens figuré. Quand il s'agit du sang, l'opération tropique relève soit d'un processus métaphorique, soit d'un processus métonymique ou synecdochique. Dans la mesure du possible, la distinction entre métonymie et synecdoque, dans le cas d'une réflexion critique sur le sang généalogique doit être opérée, car à l'âge classique cette distinction oriente la teneur et la qualité du discours sur la filiation. Mais, puisqu'au XVIIIe siècle les sens figurés ne sont pas aussi éloignés du sens propre qu'un lecteur du XXIe siècle pourrait le penser, la vertu séminale du sang rappelle que la qualité familiale procède de cette humeur, parce que le fils est le sang du père. Aussi les emplois sylleptiques sont-ils d'un grand intérêt, dans la mesure où les syllepses de sens rendent compte de la consubstantialité organique du sang comme humeur et des qualités morales qui d'une génération à l'autre l'actualisent concrètement dans les comportements. C'est là l'un des enjeux majeurs des tragédies de la filiation, qui renvoient fréquemment les personnages à leur ascendance. Dans le même esprit, le discours médical et anthropologique sur le sang, à l'époque de Racine, est lié aux emplois figurés du substantif, qui se font l'écho d'une symptomatologie familiale et rendent compte d'une transmission axiologique transgénérationnelle, où se conjuguent les motions de l'humeur et l'empire d'une faute morale considérée comme atavique. Plus particulièrement attachées à une valeur aristocratique du sang classique, toutes ces données commandent donc un ensemble de représentations mentales et d'opinions partagées sur la parenté et la filiation.

Ce socle philologique, historique et culturel, rend possible une réflexion explicitement dramaturgique sur le sang tragique dans *Phèdre*, qui peut alors y trouver une assise suffisamment ferme. Comment le sang, compris au propre ou au figuré, entre-t-il en ligne de compte dans la mise en œuvre de la tragédie ? Sang dont il faut souligner la vertu dramatique, au premier sens du mot, puisqu'il est susceptible de contribuer à la progression de l'action représentée, ou d'orienter les choix effectués par les personnages, qui alimentent cette action. Cette force dramatique du sang, dans les tragédies raciniennes de la filiation, et en particulier dans *Phèdre*, s'apprécie et se mesure bien entendu dans son rapport à une dramaturgie dont

les caractéristiques esthétiques mériteront une grande attention. Car il ne s'agit pas, avec Racine, de reconduire les effets émotionnels de l'esthétique dramatique du premier XVII^e siècle. C'est le langage en effet qui doit se charger d'assumer la vertu pathétique du sang, avec économie, honnêteté et discernement : il faut pour cela se conformer à la vraisemblance, en inscrivant la violence dans l'écrin des convenances, mais sans émousser pour autant les éclats cruels des passions qui agitent les personnages. C'est pourquoi, d'un point de vue dramaturgique, il est nécessaire d'attirer l'attention sur un paradoxe fécond : le sang avive l'effroi et la compassion, alors même qu'il se trouve subordonné à des exigences formelles qui le contiennent dans les limites d'un vocable, et que le spectateur ne voit jamais rougir la scène. En somme, on est en droit de se demander si le sang tragique fait partie du spectacle. La question est abrupte, mais elle se pose dans *Phèdre*.

Il y a toutefois une autre voie que le motif du sang offre à l'examen dramaturgique : les maux dont les personnages pris individuellement sont accablés ne doivent pas voiler leur solidarité dramatique. Racine, en effet, met à profit, pour tisser la trame de sa tragédie, non seulement les liens familiaux et les rapports de consanguinité, mais aussi l'interdépendance dramatique des personnages, qui forment une « unité de sang », pour reprendre une heureuse formule de Georges May¹. Ainsi, dans *Phèdre*, s'opèrerait une contamination du « sang innocent » d'Hippolyte, atteint par le sang concupiscent de la reine crétoise. Cette hypothèse de lecture confère une large place à la notion de *contagion* et justifie, nous semble-t-il, un regard critique assez ample pour mettre en évidence une cohérence dramaturgique du sang – à l'œuvre dans la tragédie amoureuse comme dans la tragédie politique que *Phèdre* entrecroise. Les postulations tragiques de la filiation, qui prennent forme et consistance dans l'action mise en scène, s'y trouvent à nos yeux confirmées.

La dernière perspective envisagée s'attachera à la qualité rhétorique du sang tragique. En effet, dans la tragédie du XVII^e siècle, il n'est pas rare que l'humeur noble entre en jeu lors de la mise en œuvre d'une entreprise de persuasion, puisqu'à l'âge classique – comme cela se vérifie à plusieurs reprises dans *Phèdre* – le sang est de fait un élément rhétorique capital, inscrit au cœur des dialogues de théâtre où se manifeste un art de persuader recourant à l'*èthos* et au *pathos*. Cette efficacité rhétorique du sang tragique tient à une idée largement partagée au XVII^e siècle, selon laquelle le fils doit être digne de son père, si bien que l'entreprise de persuasion qui se développe au sein du concert dramatique se doit d'aborder la question de cette conformité du sang, selon un protocole discursif qui rappelle fréquemment

¹ Georges May, « L'unité de sang chez Racine », *Histoire littéraire de la France*, 1972, n°2.

l'éloquence judiciaire. Mais l'examen d'un tel cadre rhétorique reste inséparable de la situation d'énonciation théâtrale, qui donne au spectateur un statut privilégié. Autrement dit, maîtrisant avec le dramaturge l'écheveau des voix rhétoriques, le public de l'âge classique se trouve dans la position d'un juge susceptible d'être ému ou fléchi ; mais c'est un juge impuissant, car le sang allégué comme preuve, en de nombreuses occasions, est dépourvu des moyens nécessaires pour le rendre véritablement éloquent. Cette rhétorique du sang saisie dans l'alternative de l'innocence et de la culpabilité et sertie dans le dispositif dramatique de la double énonciation est donc une rhétorique mise en scène ; mais c'est aussi une rhétorique inflexible ou captieuse, qui accuse les injustices et les méprises, suscitant ainsi d'autant mieux la terreur et la pitié.

On comprend pourquoi notre enquête se déploie en sens inverse de la lecture immédiate du mot *sang* à laquelle, dans son contexte, nous invitait sans doute à l'époque de Racine le vers « De son généreux sang la trace nous conduit ». Insistons sur le fait qu'à nos yeux, au moment de la réception, le premier enjeu perçu est d'ordre rhétorique ; immédiatement en amont, il est dramaturgique par nature, puisqu'il s'agit d'art dramatique ; ce qui suppose une connaissance de la *doxa* anthropologique et une compréhension claire des sens figuré et propre du substantif *sang*... Mais quant à nous, à rebours, et une fois écrites les pages réservées aux fondements culturels du motif du sang, nous parcourrons tour à tour cinq étapes, selon la progression suivante :

- Les acceptions concrètes du mot *sang*.
- Les débats concernant le sang comme humeur à l'époque de Racine.
- Les sens figurés du mot *sang* et leurs prolongements anthropologiques.
- *Phèdre* et la dramaturgie du sang.
- *Phèdre* et l'éloquence du sang.

Les cinq moments de cette enquête non seulement dessinent un plan, mais ils proposent de fait une direction : le parcours est dynamique et incline à penser que le sens rhétorique couronne les quatre autres étapes de l'élucidation du sang tragique. Faire culminer la réflexion sur un examen rhétorique indique en effet que l'éloquence du sang tragique n'est pas totalement vaine ; et que la rhétorique ne sera pas abordée comme une discipline formelle, mais comme un art de persuader justifié par une situation dramatique : *art*, c'est-à-dire savoir-

faire et maîtrise mis au service de la volonté de faire valoir de manière probante l'éminence de l'humeur noble.

Ainsi le sang tragique dans *Phèdre* se manifeste par un mot, qui est chargé d'exprimer ou de conjurer toute la violence première de l'humeur rouge. Si bien que menée jusqu'au terme assigné, la réflexion dramaturgique et rhétorique aura pu donner, sans doute à juste titre, l'impression de mettre l'accent sur l'absence du sang, davantage encore que sur sa matière sensible et sa visibilité. Il s'agit cependant, bien entendu, de représenter sur la scène tragique une action sanglante, et non de la raconter : l'analyse de ce paradoxe constitue à l'évidence un des enjeux majeurs de notre travail.

Les cinq étapes que nous avons mises en lumière invitent en outre à opérer un déplacement graduel, dans la mesure où au fil des pages le verbe *être* associé au sang se substitue insensiblement au verbe *avoir* : la question « Etre ou ne pas être son sang ? » sous-tend donc l'effort oratoire des personnages, qui expriment leurs volontés, agissent ou subissent, et en même temps commentent sous nos yeux leurs désirs et leurs actions. Et au XVII^e siècle cette question, rapportée à l'idée partagée qu'une personne de qualité doit répondre de son sang, vient rejoindre celle de la proportion, qu'il faut apprécier avec rigueur, entre le déterminisme atavique et la prise de responsabilité délibérée – notions intimement liées au sang familial et à ses pouvoirs tragiques. L'innocence et la culpabilité de la reine crétoise, et à un degré moindre, celles de Thésée et d'Hippolyte, peuvent également s'analyser selon la manière dont les personnages rendent compte du sang qui circule en eux. Car ces personnages se reconnaissent résolument dans les motions de leur sang, même s'ils en déplorent fréquemment les méfaits.

Mais, comme nous l'avons suggéré, il n'y a aucune prétention dogmatique dans l'affirmation d'un sang rhétorique. Au mouvement d'abstraction induit par la force accordée au mot *sang* s'adjoint en effet un mouvement simultané d'incarnation, que les jeux sylleptiques, dans *Phèdre*, ne cessent de raviver. Car le sens propre et la matière organique de l'humeur rouge n'y sont jamais étouffés, ce qui confère à la question « Etre ou ne pas être son sang » sa résonance existentielle – susceptible au demeurant d'atteindre aussi la conscience du lecteur ou du spectateur du XXI^e siècle. Par conséquent, il ne faut pas inférer de la progression herméneutique que nous avons choisie – de l'humeur à l'éloquence – une hiérarchisation critique, puisque c'est la réalité concrète même du sang qui est alléguée comme preuve pathétique ou éthique dans le dialogue dramatique mettant en jeu ses postulations axiologiques. De sorte qu'il nous faut montrer que si le sang concourt à la mise

en œuvre efficace d'un art de persuader, c'est en somme dans sa qualité humorale originelle qu'il peut véritablement prétendre à une telle éloquence.

Ainsi, des acceptions concrètes du vocable à sa mise en perspective dramatique sur la scène tragique, une réflexion ordonnée sur le motif du sang dans *Phèdre* nous conduit au seuil de considérations d'ordre plus général, et le spectateur vraisemblable de l'époque de Racine que nous nous sommes efforcé de recomposer fait alors signe au spectateur réel d'aujourd'hui. Le sang classique, autrement dit, met toujours en jeu notre rapport au temps, au corps et à la filiation, parce que si l'humeur noble participe de la nature, elle a aussi partie liée avec les constructions de l'imaginaire et les discours sans cesse reconduits des hommes sur le monde et sur eux-mêmes.

Il faut dire clairement que le chemin que nous avons suivi est bien balisé. Outre l'article stimulant de Georges May dont il a été question plus haut, une thèse de doctorat de troisième cycle, soutenue en 1980 par Michel Wiedemann¹, doit être signalée ; elle porte directement sur le sang dans les œuvres de Corneille et de Racine. Il s'agit d'un travail de linguistique qui s'applique à conduire une description minutieuse des significations du mot *sang* dans les tragédies de ces deux dramaturges, en se fondant sur l'examen des dictionnaires de la fin de la Renaissance et de l'âge classique, ainsi que sur un corpus de textes littéraires du XVIIe siècle. Cette enquête a ainsi ouvert une voie, souvent utile à notre recherche, qui était nécessairement soucieuse de rendre compte des données sémantiques et stylistiques sur lesquelles se fonde la langue des dramaturges classiques.

Le champ d'investigation couvert par les nombreux travaux de Patrick Dandrey sur les rapports de la littérature du XVIIe siècle français et de la médecine classique intéresse évidemment aussi au premier chef notre propre travail, dans son dessein même – la mise en lumière du statut à la fois humoral, tropique et dramaturgique du sang tragique. La perspective de P. Dandrey s'inscrit dans une anthropologie, au sens le plus large du mot, et il s'est imposé comme le spécialiste des implications de la physiologie et de l'imaginaire médical qui sont à l'œuvre dans l'expression littéraire à l'âge classique. C'est dans cet esprit

¹ M. Wiedemann, *Le Sang dans les tragédies de Corneille et de Racine. Etude sémantique et stylistique*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, Linguistique, sous la dir. de Monique Parent, s.l. [Strasbourg], Université des Sciences humaines de Strasbourg, 1980.

que ses réflexions critiques et ses hypothèses de lecture s'attachent à circonscrire et à analyser la « superposition de transparence »¹ entre les usages médicaux et les poétiques qui sont à l'œuvre et trouvent dans les belles-lettres des espaces de confluence. Dans cette mesure, la part des inflexions génériques étant faite, le domaine de recherche exploré par P. Dandrey, tout particulièrement en ce qui concerne le sang et la mélancolie dans l'œuvre de Molière, peut s'étendre avec profit aux tragédies familiales de Racine.

Quant au massif que constitue l'héritage rhétorique, c'est bien souvent stimulé par les avancées décisives des recherches de Marc Fumaroli, prolongées par Gilles Declercq, que nous l'avons abordé. Notre « Cinquième partie » se reportera à plusieurs reprises à ces travaux, pour mettre en évidence le tressage serré – au cœur de la tragédie racinienne du sang familial – des enjeux rhétoriques et de la dramaturgie classique².

Patrick Dandrey remarquait en 1994 que le « champ d'analyse » que présente la rencontre de l'imaginaire médical et de la dramaturgie – et on y adjoindra la rhétorique – était encore « peu visité ». Et il ajoutait aussitôt :

L'enjeu pourtant n'est pas mince : il ne semble pas que l'on puisse vraiment comprendre sans un tel dessin préparatoire la peinture, par exemple, de l'extravagance chimérique ou obsessionnelle chez Molière ou de l'amour et de la fureur jalouse chez Racine. Mais peut-être faut-il considérer comme une heureuse perspective que ces deux immenses œuvres, auxquelles tant d'admirables études ont été consacrées, appellent encore de nouvelles analyses³.

Ces lignes sont une invitation. Aussi, frayant leur voie sur ce même sol, dans l'entrelacs que forment la nature, les passions de l'âme et le verbe éloquent, nos pages aimeraient-elles y répondre – ou s'efforcer de le faire.

Alors notre travail, sous le signe éclatant du sang racinien, mais dans les limites que son sous-titre a fixées – « une mise en perspective » – pourrait s'annoncer également comme une contribution à l'intelligence du corps classique et comme une invitation à relire la *Phèdre* de Racine.

¹ Patrick Dandrey, « Le sang de don Gormas et les yeux d'Hippolyte : dramaturgie et imaginaire médical au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, janvier-mars 1994, n°182, p. 54. Les essais et les autres articles de P. Dandrey auxquels nous faisons référence dans les pages qui suivent figurent dans notre « Bibliographie ».

² On trouvera également dans la « Bibliographie » les titres des articles et des essais critiques de Marc Fumaroli et de Gilles Declercq qui sont cités dans notre travail.

³ P. Dandrey, *art. cit.*, p. 64.

ASSISES CULTURELLES
LE SANG ET L'OCCIDENT : UNE HUMEUR ELUE

Le dessein des vues synthétiques qui suivent est d'éclairer la richesse de sens et les références culturelles et littéraires qui explicitement ou implicitement apparaissent dans l'évocation du sang à l'âge classique¹ : quel faisceau de significations, plus ou moins clairement mises en relation avec de très anciennes assises culturelles, se présentaient à un contemporain de Racine lorsqu'il prononçait le mot *sang*, compris dans son acception première?

Confiné à une phrase de dictionnaire d'usage courant soucieux de cerner les mots dans leur stricte dénotation, le sang, au sens propre, est un liquide organique de couleur rouge présent dans le corps. Le dictionnaire de Paul Robert – *Petit Robert, Dictionnaire de la langue française* – dans son édition de l'année 2007, formule, à l'article *sang*, la phrase qui suit : « Physiol. et cour. Liquide visqueux, de couleur rouge, qui circule dans les vaisseaux, à travers tout l'organisme où il joue des rôles essentiels et multiples (nutritif, respiratoire, dépurateur, régulateur, de défense, etc) ».

A l'âge classique, le sang est une « humeur » : à la suite des médecins du XVI^e siècle – et d'Ambroise Paré en particulier² – Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*, publié du vivant de Racine, en 1690, rappelle quelles sont les quatre humeurs

¹ La période que l'on nommera dans le cours de ce travail *âge classique* – conformément à un usage bien établi dans les études littéraires – correspond à ce que les historiens désignent plus volontiers par l'expression l'*époque moderne* (ou le *début de l'âge moderne*).

² Ambroise Paré, *Introduction à la Chirurgie* [1575], in *Œuvres complètes*, éd. de J.-F. Malgaigne, tome 1, Paris, Baillière, 1840, et rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 40 : « Humeur, c'est tout ce qui est fluxile, coulant, liquide, tant és corps de l'homme que de toutes bestes ayans sang [...] ».

fondamentales et donne du sang la définition suivante : « La plus noble des quatre humeurs qui sont dans le corps de l'animal et qui entretient sa vie »¹.

Il sera bien entendu nécessaire de colliger les acceptions concrètes du mot *sang* dans les dictionnaires du XVII^e siècle, dans le but d'évaluer l'usage que Racine en fait dans ses tragédies. Mais auparavant il faut chercher à comprendre pourquoi le sang jouit parmi les autres humeurs – qui sont le flegme ou pituite, la bile jaune et la bile noire ou mélancolie – d'un statut différent. D'emblée, en effet, Furetière confère à sa définition du sang, compris au sens propre, une inflexion axiologique ; il emploie l'adjectif épithète *noble* au superlatif pour qualifier le sang mis en rapport avec les autres humeurs.

Le mot *humeur* lui-même apparaît à deux reprises dans l'œuvre dramatique de Racine. Il s'agit d'un sens moral, dérivé du sens propre :

Je sais que Polynice est une humeur altière.

La Thébaïde, IV, 1, v. 1007².

Il se déguise en vain. Je lis sur son visage

Des fiers Domitius l'humeur triste, et sauvage.

Britannicus, I, 1, vv. 35-36³.

Ces deux occurrences du mot *humeur* dans *La Thébaïde* et dans *Britannicus* associent au substantif des adjectifs qualificatifs, subjectifs et évaluatifs, qui voilent très fortement le sens concret sous le sens moral : le mot n'a donc pas cette force immédiate que l'emploi du substantif *sang* au sens propre, en revanche, possède. La première acception du mot *humeur*, qui la désigne comme une chose concrète (mais qui n'apparaît pas dans l'œuvre littéraire de Racine), est formulée en ces termes par le dictionnaire de Furetière :

¹ Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel (...)*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690 (rééd. facsimilé, Paris, SNL Le Robert, 1978) : orthographe modernisée ; ponctuation, lettres capitales et caractères italiques maintenus dans l'ensemble des citations de ce dictionnaire que nous serons amenés à effectuer. Remarquons que Paré, *Introduction à la Chirurgie*, éd. citée, p. 41, écrivait que « le sang est le plus parfait des humeurs ».

² Ce vers devient « Je connais Polynice et son humeur altière », dans les éd. ultérieures (1676-1697).

³ Voir notre « Introduction », en ce qui concerne le choix de l'édition choisie (G. Forestier, 1999), pour ces deux citations, comme pour toutes les autres citations du théâtre de Racine qui suivront.

Substance fluide dont les parties sont en mouvement. Les plantes se nourrissent de l'*humeur* de la terre. Toutes les *humeurs* ont plus de parties aqueuses que de solides ou terrestres [...]. En Médecine, on appelle les quatre *humeurs* les quatre substances liquides qui abreuvant tous les corps des animaux, et qu'on croit être cause des divers tempéraments, qui sont le flegme ou la pituite, le sang, la bile, la mélancolie [...].

Racine emploie également le mot *mélancolie*, à deux reprises dans ses œuvres dramatiques ; et c'est aussi dans un sens moral que ce mot apparaît. Car l'humeur noire, entrée dès l'époque médiévale dans le vocabulaire littéraire, en est très tôt venue à désigner, par un processus métonymique, l'état psychologique dont elle est considérée comme la cause, selon les conceptions médicales héritées de l'Antiquité :

Surtout je redoutais cette Mélancolie
Où j'ai vu si longtemps votre Ame ensevelie.
Andromaque, I, 1, vv. 17-18.

Mais enfin succombant à ma mélancolie,
Mon désespoir tourna mes pas vers l'Italie.
Bérénice, I, 5, vv. 239-240.

Le linguiste Michel Wiedemann, qui fournit ces données lexicales, a étendu son enquête aux autres humeurs :

Le sens physique du mot *colère* a disparu au profit du sens moral (217 occurrences dans 31 pièces de Corneille). Le mot *bile* qui est son synonyme dans Ambroise Paré, n'apparaît pas chez Corneille ou Racine, ni ceux d'*atrabile*, de *flegme* ou de *pituite*¹.

Or il suffit de lire quelques scènes de *La Thébaïde*, première des tragédies de Racine, pour se rendre compte que le mot *sang* n'a pas suivi systématiquement un semblable parcours du sens propre au sens moral qui, de fait, l'oblitére. C'est, au demeurant, la seule des quatre humeurs qui se prête au jeu sylleptique, de manière récurrente, dans les tragédies classiques. Il est vrai que Roland Barthes a avancé le point de vue opposé dans son essai sur Racine ; il y écrit, en effet, à propos du sang qu'« [...] il

¹ Michel Wiedemann, *op. cit.*, p. 257.

ne s'agit pas d'une réalité biologique mais essentiellement d'une forme »¹. Pourtant le sang, au sens propre et humoral du mot, c'est-à-dire dans son acception concrète, conserve toute sa force immédiate dans les tragédies de Racine. Et cela n'est pas le cas pour les autres humeurs².

Si l'on considère l'espace scénique³, le sang est censé se signaler avec force à la vue des personnages. C'est, par exemple, la « sanglante image » d'Hippolyte que Thésée évoque dans l'ultime réplique de *Phèdre*, au vers 1648. De plus, la rougeur et la pâleur sont fréquemment évoquées. L'inventaire des occurrences des mots *rougeur* et *rougir*, ou *pâleur* et *pâlir*, permet de s'en persuader, comme l'indiquent plusieurs ouvrages de lexicologie ou de statistiques lexicales⁴.

¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, p. 70. (Première éd. : 1963).

² Voir Florence Dumora-Mabille, « Propre et figuré dans le *Dictionnaire universel* », *Littérature classiques*, n°47, hiver 2003, qui note, page 50 : « Le passage du physique au psychique est bien nommé figuré dans le cas de *bile*, défini comme “ Humeur jaune et âcre ”, qui signifie *figurément* la colère » (Numéro consacré au *Dictionnaire Universel* de Furetière, sous la direction d'Hélène Merlin-Kajman).

³ Nous adoptons ici la terminologie d'Anne Ubersfeld : « L'espace scénique est l'espace propre aux acteurs, l'espace des corps en mouvement » : A. Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 37. Dans ce petit livre se trouvent résumées les définitions contenues dans *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 53.

⁴ C'est pourquoi nous n'établirons pas d'inventaires lexicaux exhaustifs dans le cours de notre exposé ; nous privilégierons plutôt les analyses d'ordre qualitatif. Voir *Les Œuvres de J. Racine*, éd. de Paul Mesnard, Paris, Hachette, coll. « Les Grands Ecrivains de la France », 1865-1870, dont le tome VIII est consacré au vocabulaire et à la langue de Racine : « Lexique de la langue de Racine », avec une introduction grammaticale par M. Charles Marty-Laveaux (rééd. 1929). Il est mentionné, à l'art. *sang* : « sens et emplois divers ». (Nlle éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 1873, pp. 473-474). - Bryant C. Freeman et Alan Batson, *Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2 vol., 1968. - Charles Bernet, *Le Vocabulaire des Tragédies de Racine. Analyse statistique*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983 (qui se fonde sur l'éd. de 1697). - Se reporter également aux travaux suivants : Bernard Quemada (sous la direction de), *Jean Racine, Phèdre, concordances, index et relevés*, établis d'après l'éd. de P. Mesnard par le “Centre d'étude du vocabulaire français”, Faculté des Lettres et Sciences humaines de Besançon, Paris, Larousse, 1960. - Jacques-Gabriel Cahen, *Le Vocabulaire de Racine*, Paris, 1946 (Thèse inachevée publiée par ses maîtres après l'arrestation par la Gestapo et la mort de l'auteur, en juin 1944), rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1970. Cet ouvrage insiste résolument sur l'effacement du sens concret : « Le verbe rougir évoque à peine la couleur rouge. A la faveur de ces emplois figurés [l'auteur vient de procéder à plusieurs citations], il s'introduit dans le vocabulaire de Racine. Et c'est ainsi qu'il peut, par la suite, être employé au sens propre ». Ed. Slatkine, p. 93. - Pour une remise en cause de cette appréciation de J.G. Cahen, voir : Jean Pommier, *Aspects de Racine*, suivi de *L'Histoire littéraire d'un couple tragique*, Paris, Nizet, 1954, p. 267 sqq. - Dans le passage de Roland Barthes cité plus haut, l'essayiste, sans le nommer, paraît en revanche abonder dans le sens de J. G. Cahen. Bien entendu, de telles variations dans l'appréciation des proportions des sens propre et figuré induisent, au-delà des pesées lexicologiques, des perspectives critiques et des enjeux qu'il sera nécessaire d'examiner avec attention, pour en évaluer les prolongements anthropologiques, poétiques et dramaturgiques (ce que nous nous efforcerons de faire dans notre « Troisième partie »). - A titre de comparaison, voir aussi : Charles Muller, *Etude de*

L'anthropologie médicale de la Renaissance et de l'âge classique aura beaucoup à dire sur les causes et les manifestations de cette rougeur, comme sur celles de la pâleur, ce retrait subit du sang, aussitôt mentionné et commenté dans les tragédies de Racine. Rougeur et pâleur offrent à la vue d'autrui les sentiments ou les émotions intimes¹. Que cette même anthropologie, dans l'expression verbale, stylise de tels affleurements de la vie intérieure, invitera à réfléchir sur la portée dramatique et rhétorique de la rougeur et de la pâleur, même si le mot *sang* n'est quelquefois pas prononcé. En effet la littérature classique fait un usage concerté et codifié de ces manifestations de la vie affective révélatrices de l'émotivité, à la fois violentes et contenues. Mais le sang est aussi fréquemment évoqué dans son épanchement ; et il s'échappe alors avec abondance, bien que le spectateur ne puisse que l'imaginer (« De son généreux sang la trace nous conduit »). Les autres humeurs, en revanche, restent prisonnières du corps qu'elles habitent².

Néanmoins cette mention du sang humoral, dans la bouche de personnages dramatiques, reste consignée, précisément, dans un mot ; car en France, à l'époque de Louis XIV, le sang n'apparaît pas sur scène. C'est là un trait important de la dramaturgie des tragédies de Racine, qui méritera, dans la suite de ce travail, un développement fondé en particulier sur les réflexions des dramaturges et des théoriciens, qui dans le deuxième tiers du Grand Siècle ont graduellement préparé le principe selon lequel le sang de la

statistique lexicale. Le vocabulaire de Corneille, Paris, Larousse, 1967 (et rééd., Genève, Slatkine, 1979).

¹ Voir Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIème-début XIXème siècle)*, Paris, Editions Rivages, 1988 (et rééd., Paris, Petite Bibliothèque Payot, Ed. Payot & Rivages, 1994), et notre « Deuxième partie », ch. 2.

² C'est dans un contexte comique ou dans un registre parodique qu'il faudrait chercher, à l'âge classique, des évocations des « substances fluides » (autres que le sang) dans la littérature ; ainsi, dans le feu de la querelle entre Malherbe et Rénier, en 1609, deux vers d'un sonnet tournent en dérision la vicomtesse d'Auchy (la « Caliste » du poète normand) :

« La cire de ses yeux éblouit les regards ;

Ainsi que dans le miel Amour y tient ses dards ».

Malherbe avait écrit, en hommage à Caliste : « La blancheur de sa gorge éblouit les regards / Amour est dans ses yeux, il y trempe ses dards ». Malherbe, *Poésies*, éd. présentée par Antoine Adam, Paris, Poésie/Gallimard, 1971, p. 114 et note pp. 283-284.

tragédie classique française n'est pas un sang visible, mais un sang énoncé – ou, plus exactement un sang déclamé¹.

Pour autant, fût-il seulement un mot monosyllabique, et une réalité soustraite aux yeux des spectateurs, le sang s'impose encore comme une humeur privilégiée. Le dramaturge donne, pour ainsi dire, une représentation mentale du sang. L'humeur noble tranche, par l'éclat du rouge qui le distingue, sur les autres humeurs ; celles-ci, semble-t-il, intéressent plutôt les philosophes et les médecins, bien que l'humeur noire ait partie liée avec l'entreprise esthétique et l'anthropologie qui l'illustre², et que le traité de Robert Burton soit à l'évidence une œuvre majeure du premier XVII^e siècle européen ; ce traité, cependant, ne rencontra aucun écho significatif en France à l'époque de Louis XIV³.

Ainsi, mis en relation avec les autres substances liquides du corps, le sang jouit de la place d'honneur dans l'opinion courante et dans l'ensemble des discours prononcés sur

¹ Sur ce point, Boileau, dont *L'Art poétique*, publié en 1674, est contemporain des tragédies de Racine, constitue aussi une référence fréquemment évoquée (Chant III, vv. 51 à 54), dans le prolongement de l'*Épître aux Pisons* d'Horace (« *Ne pueros coram populo Medea trucidet* », v. 185) : Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. présentée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Poésie/Gallimard, 1985, p. 241. (Voir *infra* d'autres références commentées dans notre « Quatrième partie », ch. 1).

² Hippocrate suggère, tout au plus, l'apport de la bile noire dans la disposition de l'homme à créer. Mais on connaît le cas qu'Aristote en fait dans le Problème XXX. Voir Hippocrate de Cos, *De l'Art médical (Anthologie de la collection hippocratique)*, trad. d'Emile Littré, choix et présentation des textes de Danielle Gourevitch, Paris, Le Livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994, p. 464. - Voir surtout [Pseudo]-Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, Problème XXX, 1, trad. de Jackie Pigeaud, Paris, Ed. Rivages, 1988 (rééd. : Rivages poche, Petite Bibliothèque, 1991). - A propos de cette question, lire la synthèse de Paul Demont, « La Mélancolie dans l'Antiquité : de la maladie au tempérament », dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catalogue de l'exposition du même nom (Paris, octobre 2005-janvier 2006, Berlin, février-mai 2006), sous la dir. de Jean Clair, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2005, pp. 34 à 36. - Signalons également d'ores et déjà l'ouvrage substantiel de Patrick Dandrey : *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, coll. « Le génie de la mélancolie », 2003. Reprenant ou remaniant des articles publiés par l'auteur, cet essai (que nous serons amené à évoquer à plusieurs reprises au cours de notre travail) est consacré à la mélancolie, tout particulièrement abordée dans sa relation avec l'art dramatique.

³ Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, John Lichfield, Oxford, 1621. Trad. française de Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, préface de Jean Starobinski, postface de Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 2000 (trois vol.), et rééd. en 2004 (deux vol.). Des extraits substantiels du traité ont été publiés dans une collection de large diffusion : Robert Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, choix et trad. établis sous la direction de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005. A propos de la réception de cette œuvre, élément qui doit être prioritairement pris en compte dans notre travail sur le sang et les humeurs à l'âge classique en France, G. Venet note que l'« *Anatomie de la Mélancolie* subit le sort de nombre de grands textes anglais contemporains, Shakespeare compris, qui ne trouvent pas d'emblée leur chemin dans la « langue de Molière », un Molière qui aurait pourtant pu puiser chez Burton pléthore d'exemples de saignées ou de purges à tourner en dérision [...] » (Préface, p. 8. Voir aussi, dans le « Dossier » de cette même édition, la section consacrée à la réception de l'*Anatomie*, pp. 418 à 421). Signalons enfin l'intérêt de la présentation et des notes rédigées par P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire. Ecrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2005, pp. 678 à 699.

les humeurs. Cela se vérifie clairement à la lecture d'une phrase de Galien, au deuxième siècle après Jésus-Christ. Le médecin grec, en effet, au commencement de son traité *De la bile noire*, se propose de « définir une fois pour toutes » chacune des humeurs. Dans ce dessein Galien écrit : « Nous le ferons en commençant par l'humeur la plus connue de tous les hommes ». Le mot *sang* n'apparaît qu'une dizaine de lignes plus loin¹. La périphrase de Galien distingue l'humeur privilégiée en la désignant d'abord par sa notoriété : c'est, à ses yeux, une humeur qu'un auteur peut se dispenser de nommer, précisément parce que c'est une humeur élue parmi les hommes.

Faut-il mettre en lumière les causes de cette élection – et est-il possible de les démêler de manière rigoureuse ? De fait, pour mener à bien une telle enquête, il serait nécessaire de faire appel à de nombreux domaines de connaissances : les pratiques religieuses, l'histoire des mentalités et des mœurs, l'anthropologie, l'esthétique même, dans l'entrelacs plusieurs fois séculaire que ces disciplines tissent pour dessiner ou esquisser les significations du sang. Et pour assurer une consistance herméneutique convaincante à une telle intrication, il faudrait un « essai de psychologie historique », au sens où Robert Mandrou emploie cette expression². Encore ne serait-on pas assuré, à l'issue d'une investigation de cette nature, de pouvoir éclairer avec sûreté l'époque de Louis XIV selon sa spécificité, qui donnerait forme et cohésion à un imaginaire du sang classique. Pourtant, redessinant la trajectoire de notre recherche selon les orientations que Lucien Febvre assignait à l'entreprise de l'historien, il faut s'efforcer ici d'approcher cet imaginaire du mieux possible :

Chaque époque se fabrique mentalement son univers. Elle ne le fabrique pas seulement avec tous les matériaux dont elle dispose, tous les faits (vrais ou faux) dont elle a hérité ou qu'elle vient d'acquérir. Elle le fabrique avec ses dons à elle, son ingéniosité spécifique, ses qualités [...], tout ce qui la distingue des époques précédentes³.

¹ Galien, *De la bile noire*, Introduction, trad. et notes par V. Barras, T. Birchler et A-Fr. Morand, Paris, Gallimard, « Le cabinet des lettrés », 1998, p. 19.

² *Introduction à la France moderne, 1500 -1640. Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1961 et 1974 (rééd.: « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1998). La voie avait été ouverte par Lucien Febvre, « Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? La sensibilité et l'histoire », *Annales d'histoire sociale*, III, 1941, repris dans *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1965 (seconde éd.), pp. 221 à 238.

³ Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, « Introduction générale », Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1942, p. 2.

Dans le domaine littéraire, comme dans l'histoire culturelle en général, ce qui est significatif n'est donc pas tant le discours ordonné sur le sang que la réception de ce discours. Et par ailleurs l'écueil, bien entendu, consiste à embrasser d'un regard cavalier des périodes très vastes – ce qui pourrait certainement se justifier avec davantage de rigueur dans l'esprit d'une étude plus délibérément thématique, sur le modèle par exemple de celle que l'historien Jean-Paul Roux a mené à bien¹, ou encore selon les perspectives de recherche adoptées par Vanessa Rousseau, qui, dans *Le Goût du sang*, analyse en particulier la « sphère du religieux » et les usages alimentaires liés au sang².

On le voit : pour ce qui regarde le travail que nous conduisons, le dessein annoncé de mettre en lumière l'intelligence du sang que les contemporains de Racine partageaient reste, à l'évidence, de l'ordre de la démarche heuristique ; et sans doute est-il sage de reconnaître d'emblée la part d'approximation que comportera à coup sûr une telle recherche, même si elle exigera d'analyser avec soin la césure épistémologique qui se manifeste en France entre la Renaissance finissante et le XVII^e siècle.

Mais il est en revanche important d'évaluer avec rigueur et justesse ce que le sang, comme mot et comme élément de la réalité biologique, pouvait évoquer pour les hommes du Grand Siècle. Après avoir remarqué que le sang est affecté d'une nuance positive à partir de la définition de Furetière, il faut donc indiquer aussi quels traits culturels confèrent à cette humeur, depuis si longtemps, le prestige unanime qui lui est reconnu. En effet, cette opinion diffuse, mais partagée par le public cultivé, constitue la *doxa* classique du sang, qui oriente tout discours sur sa qualité. Pour tenter de mieux comprendre ce que les hommes du XVII^e siècle entendent par le mot *sang*, il faut par conséquent tenir compte, le mieux possible, de la manière dont ils ont reçu cet héritage culturel qui a valorisé de la sorte « la plus noble des quatre humeurs ». La question précise qu'il faut se poser est donc la suivante : à quelles sources majeures de la culture européenne le sang doit-il le statut doxal qui le distingue ?

¹ Il faut en effet signaler cet ouvrage d'histoire qui traite de manière synthétique du thème du sang dans la perspective très ouverte d'une anthropologie sociale et culturelle. La littérature occupe dans cet essai une fonction illustrative : Jean-Paul Roux, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, coll. « Nouvelles Etudes historiques », 1988.

² Vanessa Rousseau, *Le Goût du sang. Croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris, Armand Colin, coll. « L'histoire en œuvre », 2005.

Il est nécessaire, pour répondre à cette question, de chercher à comprendre quelles sont les inflexions axiologiques fondamentales qui privilégient si manifestement le sang à l'âge classique. L'humeur rouge est marquée, à cette époque, d'une appréciation collective méliorative qu'il faut placer en amont de la tension vers l'objectivité de sa définition physiologique comme « *substance liquide* ». Le sang a une valeur ; ou, plus exactement, il *est* une valeur, qui trouve ses codifications dans le jeu des rapports multiples qu'entretiennent entre eux les hommes en société. Que l'on se tourne vers la Bible ou vers la Grèce antique cette qualité se vérifie. Elle inclut, au demeurant, l'ambivalence du sang, compris comme bénéfique ou comme maléfique.

En termes contemporains, et malgré l'anachronisme de ces notions appliquées au XVII^e siècle, il faut souligner que la *culture* du sang précède la nature du sang. Autrement dit, l'humeur naturelle, prise dans les rets des *habitus* et des mises en forme langagières, est culturelle depuis la nuit des temps. Cela signifie que cette matière organique vivante, qui s'impose aux yeux de tous, est reconnue, plus qu'on ne la connaît – ou plus exactement avant même qu'on s'efforce de la connaître en la caractérisant par un langage ordonné ou technique. Ainsi y aura-t-il toujours une antériorité foncière du sang par rapport au moment historique où l'on en dit quelque chose. En effet, le discours, la représentation dramatique, ou même l'analyse soumise à l'exigence d'une démarche médicale, s'inscrivent nécessairement dans une reconnaissance de la très longue durée. Le recours à l'argument d'autorité est à cet égard significatif, quand il est question du sang. C'est ainsi que dans un ouvrage publié trois ans après le dictionnaire de Furetière, on peut lire les lignes suivantes sous la plume d'un capucin italien :

[...] il se produit une telle conjonction entre le sang et l'âme qu'il est écrit dans le Lévitique *Anima omnis in sanguine est*. Le sang, en outre, est le principal instrument de l'âme, et de toutes les humeurs, la plus noble ; c'est lui qui donne à notre corps force et beauté, lui qui engendre les esprits et donne à la chair son aliment ; il est fort justement nommé le trésor de la nature, d'où il résulte que lorsqu'on veut entendre, par proverbe, qu'une chose est de grand prix, on dit qu'elle vaut du sang¹.

¹ Felice Passera da Bergamo, capucin infirmier de la province de Brescia, *Pratica universale delle medicina* (...), cité par Piero Camporesi, *La Sève de la vie*, (Milan, Mondadori Ed., 1988), traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1990, pp. 42-43.

La Bible offre en outre une assurance de vérité. Le sang est consacré par le livre qui jouit de la plus forte autorité. Aussi le lecteur et le spectateur de l'âge classique considèrent-ils le texte biblique comme la plus haute des références partagées : celle qui imprègne à ce point les consciences qu'elle peut même rester implicite. Ainsi certaines mentions du sang dans des passages connus de la Bible trouvent-ils un écho intertextuel ténu, mais perceptible, dans le tissu du dialogue dramatique des pièces classiques.

Un verset célèbre de la Genèse, cité ici dans la traduction de Lemaître de Sacy, peut nous en offrir une éclairante illustration : « La voix du sang de votre frère crie de la terre vers jusqu'à moi. » (IV, 10)¹. Le public de Corneille, comme celui de Racine une génération plus tard, entend sans doute le prolongement de l'impératif biblique dans les vers qui suivent :

Son sang sur la poussière écrivait mon devoir.

(La fille de don Gormas demande justice au roi : *Le Cid*, II, 8, v. 646)².

Respectez votre sang, j'ose vous en prier.

Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier.

(Phèdre s'érige en avocate auprès de Thésée, qui a maudit Hippolyte : *Phèdre*, IV, 4, vv. 1171-1172)³.

Ce sang compris au sens propre (encore qu'il s'enrichisse, dans le vers 1171 de *Phèdre*, d'une nuance sylleptique), n'est pas seulement personnifié ; il jouit aussi de la caution du texte sacré. En effet, même si cela s'opère sur le mode allusif, la personnification du sang dans le texte dramatique est préparée, dans la culture commune

¹ La traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, prête pour l'impression dès 1668, fut publiée en 1695. Nous disposons d'une réédition récente, due aux soins de Philippe Sellier. Nous nous référerons à cette édition, chaque fois qu'il sera nécessaire, dans le cours de notre travail, de citer la Bible. *La Bible*, trad. de Louis-Isaac Lemaître de Sacy. Préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier. Chronologie, lexique et cartes par Andrée Nordon-Gérard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990. - Voir Geneviève Delassault, *Le Maître de Sacy et son temps*, Paris, Nizet, 1957. - René Jasinski, dans *Autour de l'Esther racinienne*, Paris, Nizet, 1985, tient pour assuré que Racine connaissait de près les travaux de Sacy, traducteur de l'Ancien Testament : voir en particulier p. 106.

² Edition de 1682, la dernière revue du vivant de Corneille.

³ Nous reviendrons, bien entendu, sur ces deux vers de Racine ; mais signalons d'ores et déjà l'article important de P. Dandrey, « Le sang de don Gormas et les yeux d'Hippolyte : dramaturgie et imaginaire médical au XVII^e siècle », *XVII^e Siècle*, janvier-mars 1994, n° 182, pp. 55-56. Une version à peine remaniée de cet article figure dans *Les Tréteaux de Saturne* (le titre en est en partie modifié), éd. citée, pp. 27 à 59.

de ceux qui l'entendent, par le souvenir probable du verset biblique. L'œuvre littéraire vient trouver la place qui paraissait l'attendre : si elle est vraiment consistante et juste, elle ajoute ainsi au chœur son écho singulier, à la fois unique et familier.

C'est dans ce sens que l'on peut donc affirmer que le sang *précède* toujours les auteurs et leurs lecteurs dans l'histoire culturelle. On pourrait il est vrai faire état du fait qu'une telle affirmation s'applique à tout élément fortement connoté ; mais les autres humeurs ne suscitent pas le même faisceau de références spontanément familières (même si la mélancolie, comme nous l'avons rappelé jouit aussi, en Occident, d'un statut culturel spécifique). C'est pourquoi, sans qu'il soit possible d'établir aucune sorte d'inventaire exhaustif à ce propos, on est en droit d'avancer que l'assertion « la vie dépend du sang » paraît unanimement vérifiée, car c'est un lieu commun des textes religieux. Le Professeur Jean Bernard abonde en ce sens, au sujet de ce qu'il nomme « le mythe du sang » :

Premier thème simple et vrai : la vie dépend du sang ; la perte de grandes quantités de sang entraîne la mort. Sur le mur d'une grotte d'Altamira, un Aurignacien, en des temps lointains, a figuré un mammoth que tue une hémorragie très abondante.

Deuxième thème moins simple mais également vrai. Le sang est le témoin fidèle de l'hérédité. Bon ou mauvais, le sang ne saurait mentir¹.

L'Ancien Testament insiste particulièrement sur ce lien privilégié de la vie biologique et du sang, commun aux religions anciennes. « Comme toutes les religions anciennes, celle d'Israël reconnaît au sang un caractère sacré, car le sang, c'est la vie (Lv, XVII, 11-14 ; Dt, XII, 23) », note le *Vocabulaire de Théologie biblique*, qui ajoute : « et tout ce qui touche à la vie est en rapport étroit avec Dieu, seul maître de la vie »². Les formules de la Bible se sont imposées à la pensée occidentale et résisteront à la césure épistémologique que XVIII^e siècle opère à bien des égards ; ainsi, dans une lettre de

¹ J. Bernard, *Le Sang et l'histoire*, Paris, Buchet/Chastel, 1983, p. 16.

² *Vocabulaire de Théologie biblique*, publié sous la dir. de Xavier Léon-Dufour, troisième éd., Paris, éd. du Cerf, 1974, pp. 1192-1193. - Voir aussi la riche bibliographie figurant dans *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la dir. de Jean-Robert Armogathe, Paris, Beauchesne, coll. « Bible de tous les Temps », 6, 1989 (Bibliographie, section « Représenter. Récits bibliques et poésie religieuse en France », pp. 819-820). - En ce qui concerne tout particulièrement Racine, consulter les deux *Index* de l'ouvrage suivant, qui fournit des éclaircissements ponctuels à propos d'*Esther* et d'*Athalie* : Gabriel Spillebout, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, Genève, Librairie Droz, Publications romanes et françaises, XCIX, 1968, pp. 411 à 436.

1637, un développement de Descartes énonce clairement ces formules dans leur qualité d'arguments d'autorité:

[...] je crois fermement, avec la Sainte Ecriture [...], que l'âme des bêtes n'est autre chose que leur sang. [...] Mais pour ceux qui attribuent aux bêtes je ne sais quelles âmes substantielles, différentes du sang, de la chaleur et des esprits, je les trouve bien empêchés : car premièrement je ne vois pas ce qu'ils ont à répondre au chapitre 17 du Lévitique, verset 14, où il est dit expressément : « car l'âme de toute chair est dans le sang, et vous ne mangerez le sang d'aucune chair, parce que l'âme de la chair est dans le sang » ; comme aussi au chapitre 12 du Deutéronome, verset 23 : « surtout garde-toi de manger du sang, car ils ont pour âme le sang, et pour cela tu ne dois pas manger l'âme avec la chair »¹.

Anima in sanguine est : à partir de cet axiome fondamental, l'examen du thème du sang dans le *Vocabulaire de théologie biblique* s'ordonne dans selon trois directions, qui rappellent le caractère sacré de l'humeur noble : 1) Interdiction du meurtre. 2) Interdit alimentaire du sang. 3) Usage cultuel du sang². Il faut en outre préciser que, dans l'Ancien Testament, il s'agit la plupart du temps du sang versé (dans le sens qui correspondrait au latin *cruor*). Cette signification du mot lie en outre clairement le sang à « la vie perdue ou donnée »³ et à la nécessité du sacrifice.

L'effusion de sang est cependant proscrite par l'Eglise catholique. Les canonistes considèrent en effet cette effusion comme un délit, une cause d'irrégularité, ou une cause de pollution si elle se produit dans un lieu de culte. L'adage *Ecclesia abhorret a sanguine* résume cette position tranchée du droit ecclésiastique⁴, mais il est de fait employé en un sens encore plus étendu, car le mot *sang* est alors compris le plus souvent de manière

¹ Lettre à Plempius pour Fromondus, 3 octobre 1637, traduction de Ferdinand Alquié : Descartes, *Œuvres philosophiques*, tome I (1618-1637), éd. établie par F. Alquié, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, pp. 786 à 788. Texte latin dans l'édition Ch. Adam et P. Tannery, tome I, Paris, Léopold Cerf, 1897 (pour ce volume), pp. 414 à 416. Cette édition est désormais indiquée par les initiales AT (rééd. : Paris, Vrin, 1964). Replacée dans son contexte, cette mise au point de Descartes vise à défendre la différence entre l'homme et l'animal (« L'âme animale est *spiritus*, l'âme humaine est *mens* » : F. Alquié, *ibid.*, p. 787, note 3), mais elle nous intéresse ici parce que les formules des Ecritures y figurent comme des arguments d'autorité.

² *Ibid.*, pp. 1193-1194.

³ *Ibid.*, p. 1192.

⁴ *Dictionnaire de droit canonique*, publié sous la direction de Raoul Naz, fascicule XXXVII, Paris, Letouzey et Ané, 1958, art. « Sang (effusion de) », rédigé par R. Naz, pp. 870 à 874.

figurée, et renvoie alors à l'idée de « violence ». Quant à la patristique et à la théologie chrétiennes dans leur ensemble, elles prolongent, à partir de la Révélation évangélique, l'aventure scripturaire du sang, que la foi en l'Incarnation conforte éminemment dans son acception concrète. Saint Paul, au chapitre 9 de l'*Epître aux Hébreux*, montre que la Nouvelle Alliance, que scelle le sang du Christ, fait écho, en l'accomplissant, à la première Alliance de Dieu avec son peuple. Pour les chrétiens, en effet, le sens biblique du sang culmine dans le mystère eucharistique au cours duquel sont répétées les paroles prononcées par Jésus-Christ lors de la Cène, à la veille de sa Passion : au cours de la liturgie eucharistique sous la forme du vin consacré, le sang offert de l'Agneau auquel communient les fidèles, réalise la promesse du Salut. Cette valeur du « précieux » sang du Christ Rédempteur est développée, dès les premiers temps de l'Eglise, par saint Paul (Rm. 5, 7 ; 1 Cor. 10, 16 sq.) ; et c'est un motif majeur de l'*Epître aux Hébreux*. Signalons d'ores et déjà que le syntagme *sang innocent*, récurrent dans l'Ancien Testament, sera employé à trois reprises par Racine dans *Phèdre*¹. Cette expression est phonétiquement remarquable, et sans doute est-elle familière à l'oreille même des fidèles de l'époque de Louis XIV. On trouve en tout cas également sa reprise littérale dans la traduction que Lemaître de Sacy a donnée de l'Evangile selon Saint Matthieu, XXII, 35 et XXVII, 4². Et Bossuet avait employé lui aussi l'expression *sang innocent* dans le *Sermon sur la Passion de Notre-Seigneur*, prononcé en avril 1662, dont le « Premier point » est tout entier constitué d'une méditation sur le sang rédempteur de Jésus³. Dès ce monde-ci, en effet, les prémices et la croissance promise du Royaume de Dieu, se trouvent signifiées par le sang et l'eau qui sortent du côté de Jésus, victime innocente et crucifiée (Jn, XIX, 34). Ce sang est une promesse de rédemption et de vie renouvelée : ainsi, dans sa première édition, en 1694, *Le Dictionnaire de l'Académie française* relèvera, comme une

¹ Acte I, sc. 3, v. 220 ; acte III, sc. 4, v. 903 ; acte IV, sc. 6, v. 1272.

² Ed. citée, pp. 1296 et 1304.

³ Bossuet, *Sermons. Le Carême du Louvre*, éd. présentée par Constance Cagnat-Debœuf, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, pp. 254 et 256 - Voir aussi l'*Apocalypse* de Jean, I, 5 (« Jésus-Christ qui est le témoin fidèle, le premier né d'entre les morts, et le prince des rois de la terre, qui nous a aimés et nous a lavés de nos péchés dans son sang », trad. Lemaître de Sacy, dans l'éd. citée, pp. 1600-1601) ; ou encore XII, 11. - En ce qui concerne l'iconographie liée à ce riche motif, voir le catalogue de l'exposition *Blood : perspectives on art, power, politics and pathology*, held at the Museum für Angewandte Kunst and Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, novembre 2001-janvier 2002, Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2002, en particulier pp. 89 à 99.

expression usuelle, la formule liturgique « le sang précieux de notre Seigneur Jésus-Christ »¹.

Ainsi la réflexion catholique sur le sang du Christ versé pour l'humanité – un sang qualifié de *vivificateur* – sauvegarde dans les mentions de l'humeur généreuse les acceptions les plus concrètes. Le pape Pie XII déclare par exemple en 1949, en pleine conformité avec la méditation millénaire de la tradition catholique : « [...] nous adorons le souverain et divin Donneur de son sang, Jésus, Rédempteur, Sauveur, Vivificateur des hommes »², car ce sang, bien qu'il soit uni à la personne du Verbe, appartient à l'intégrité de la nature humaine³. Ce serait donc à l'évidence un contresens de croire que la religion de l'Incarnation puisse négliger la réalité la plus immédiate de l'humeur rouge – et dans une certaine mesure les controverses qui se développèrent au cours de l'histoire de l'Eglise à propos des reliques hématiques en témoignent⁴. Mais la théologie chrétienne invite en même temps à méditer sur un sang en transformation, saisi pour ainsi dire entre les veines et le calice, entre la croix et le pressoir. Car au XVII^e siècle tout particulièrement, dans le monde catholique, le sang est approché selon le mouvement même de la transsubstantiation qui en fera le vin eucharistique : ainsi, à l'époque de la jeunesse de Louis XIII, quand la Réforme catholique, dans toute sa maturité pastorale, met à dessein l'accent sur les dimensions les plus sensibles de la Révélation, le motif pictural du « Christ au pressoir » (tel que le montre, par exemple, un vitrail de l'Eglise Saint-Etienne-du-Mont daté de 1622), offre une illustration de ce qui à la lumière de la foi est une réalité théologique quotidiennement célébrée et vécue : le sang naturel de Jésus-Christ devient le vin offert à la méditation des fidèles. Et ce sang est même, à la lettre, une nourriture : il est « [...] le Nectar de la Vie », comme le dit le texte inscrit au bas de ce vitrail⁵. Ainsi, lorsqu'il est question, dans le catholicisme classique, du sang ou du cœur

¹ Voir *infra*, au chapitre 2.

² « Allocution de S.S. Pie XII aux donneurs de sang », in *Documentation catholique*, XLVI, 1949, p. 51.

³ Voir le *Dictionnaire de Théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1939, art. « Sang du Christ » rédigé par Marie-Dominique Chenu, pp. 1094 et 1095, et P. Camporesi, *op. cit.*, ch. 3, pp. 61 à 93.

⁴ *Ibid.*, pp. 1095 à 1097. La question est de savoir si le sang versé par le Christ « garde sa relation directe à la personne du Verbe » (p. 1095), car cela revêt une importance majeure d'un point de vue culturel, et doit être pris en compte dans la théologie sacramentelle.

⁵ Voir *Histoire du corps*, sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, vol. 1, « De la Renaissance aux Lumières », Paris, Seuil, 2005, pp. 33 à 35 rédigées par Jacques Gélis. Mais il faut, nous semble-t-il, moduler le commentaire de l'auteur à propos du pressoir mystique : « Le sang n'était

de Jésus-Christ, il est nous semble-t-il nécessaire de garder à l'esprit, et dans toute leur force, les acceptions concrètes de ces substantifs, quels que soient par ailleurs la pertinence théologique des distinctions qui ont été apportées entre le cœur de chair du Christ et ce qu'il signifie pour les fidèles. A l'évidence l'étude de la dévotion au Sacré-Cœur à l'époque de Louis XIV apporterait à ce sujet de précieuses indications¹.

En ce qui concerne enfin les occurrences du mot *sang* rapporté à la Rédemption christique dans les œuvres des prédicateurs de l'âge classique, elles mériteraient évidemment à elles seules un travail spécifique. Nous venons d'évoquer le *Sermon sur la Passion* (...), qu'il faut relire dans cette perspective ; il faut se reporter aussi au *Panegyrique de Saint François*, une œuvre de jeunesse de Bossuet (4 oct. 1652). Le prédicateur y évoque le sang précieux du Christ, puis décrit la transmission du feu sacré au feu des créatures². Mais on trouvera aussi dans l'œuvre oratoire de Bossuet une réflexion sur le « sang de notre âme », écho en nous du sang de Jésus. Nous choisissons, à titre d'exemple, un extrait du deuxième *Sermon sur la Circoncision de Notre Seigneur*, prononcé par Bossuet au cours de ses années messines, vers 1656. L'orateur y montre une conscience aiguë de la qualité concrète du sang tel qu'il est médité par les fidèles. Bien entendu, il s'inscrit de la sorte dans le droit fil de la tradition des Pères, à l'autorité desquels il se réfère :

plus réalité anatomique et physiologique : il était le symbole du sacrifice de Dieu » (pp. 34 et 35). Car ce « symbole » – tout particulièrement dans la perspective théologique et pastorale du catholicisme post-tridentin – nous paraît au contraire indissociable de la réalité du sang dans son acception concrète, comme le manifestent le sacrement eucharistique et la transsubstantiation, sur lequel il se fonde.

¹ Voir les précisions apportées par Jean-Vincent Bainvel, dans *La Dévotion au Sacré-Cœur de Jésus. Doctrine. Histoire*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1931 (première éd. : 1919) : « Ceux qui ont étudié de près la dévotion au Sacré-Cœur, ont été amenés, par le mouvement des opinions et des controverses, à distinguer en Jésus, comme en nous, le *cœur de chair*, le *cœur symbolique*, le *cœur métaphorique*. Le cœur de chair, c'est l'organe où retentit l'amour ; le cœur symbolique, c'est encore l'organe, mais comme portant une idée, comme emblème de d'amour ; le cœur métaphorique, c'est l'amour signifié, sans attention directe à l'organe qui a fourni le mot » (I, 2, p. 95).

² *Œuvres oratoires de Bossuet*, éd. de l'abbé J. Lebarq, revue par Ch. Urbain et E. Levesque, Paris, Hachette et Desclée, 1909-1925, tome I, p. 207. Se reporter aussi à l'*Index* figurant au tome VII de cette même édition.

Quelques philosophes enseignent que c'est la même matière qui fait les sueurs et les larmes [...].
Mais quel sang est plus agréable à Jésus que celui de la Pénitence [...] qui est nommé par saint
Augustin le sang de notre âme [...] ?

Aussi, très souvent évoquée à l'époque de la Réforme catholique, l'effusion du sang du Crucifié – non plus propitiatoire seulement, mais aussi et surtout salvatrice – purifie-t-elle le poète chrétien : « Dans les sanglants replis du manteau de [sa] chair »². Car, si Jésus-Christ rachète l'humanité par sa Résurrection, il a auparavant donné son sang sur le bois de la Croix. La dévotion quotidienne, et particulièrement l'exigeant souci de l'*ars moriendi* (réactivé par la pastorale tridentine) emprunte donc nécessairement, pour un catholique convaincu, la voie de la méditation sur le sang du Rédempteur – ce dont Le Bernin, à l'époque précisément de *Phèdre*, offre un exemple éloquent³. Et Racine lui-

¹ Bossuet, *Sermon sur la Circoncision de Notre Seigneur*, in *Œuvres oratoires (...)*, éd. citée, tome II, p. 117.

² Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le sacré Mystère de notre Rédemption*, Toulouse, J. et R. Colomiez, 1613-1621 (Livre II, sonnet 63). Nous citons le vers 14 de ce sonnet, qui est une méditation sur le sang du Christ ; voir Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, José Corti, 1988 (rééd.), tome II, p. 121. - Sur le sang du Christ dans *Les Théorèmes (...)* de La Ceppède, voir aussi les deux articles suivants : Yvette Quenot : « Une peinture de l'agonie du Christ au début du XVII^e siècle », in *Les Peintures des Passions de la Renaissance à l'Age classique*, Actes du Colloque de Saint-Etienne, avril 1991, textes réunis par Bernard Yon, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995, pp. 293 à 303 ; Julien Gœury, « Le motif de la sueur de sang dans *Les Théorèmes (...)* de Jean de La Ceppède : phénomène naturel et miracle d'artifice », *XVII^e Siècle*, n°194, janvier-mars 1997, pp. 145 à 155. Cet article met bien en évidence le fait qu'il s'agit du sang du Christ, au sens le plus concret, celui d'« une rouge humeur », dans le sonnet I, 1,37, ou encore « cil qu'il espreint de ses veines intimes », dans le sonnet I, 1, 40, cités l'un et l'autre *in extenso*, pp. 145 et 146 de cet article. - Signalons que Marie-Hélène Prat a consacré au motif du sang un chapitre de son livre : *Les Mots du corps. Un imaginaire lexical dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, ch. VIII, pp. 182 à 229, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 1996. - A propos de la même période, mais dans une perspective différente, voir l'ouvrage de James Sacré, *Un Sang maniériste. Etude structurale autour du mot sang*, Neuchâtel, Payot - A La Baconnière, coll. « Langages », 1977 : « [...] le mot « sang » n'est pas la simple répétition d'un mot qui transporterait toujours dans un ensemble de poèmes la même charge sémantique : il est au contraire une notion articulée en valeurs positives et négatives, en relation avec l'opposition constance vs inconstance en particulier ». (Introduction, p. VII).

³ Le Bernin (1598-1680) qui fut membre de la confrérie de la « Bonne Mort » fondée par les jésuites « exécuta [...] dans l'espoir de s'assurer une bonne mort [...] une composition spectaculaire connue sous le nom de *Sang du Christ* [...]. La genèse de cette composition [...] est décrite en termes émouvants par les deux biographes de l'artiste, Filippo Baldinucci et son fils Domenico Bernini ». Voici en quels termes ce dernier évoque cette œuvre : « [...] il avait reproduit pour son salut, sous forme d'estampe et de peinture, un merveilleux dessin sur lequel on pouvait voir Jésus-Christ en croix, une mare de sang à ses pieds, qui coulait comme un torrent de Ses Très Saintes Blessures ; et dans cette mer, disait-il, ses péchés seraient noyés, et il ne pourraient être retrouvés par la justice de Dieu, sinon mêlés au sang de Jésus-Christ [...]. Cette conviction était si profondément ancrée en lui qu'il appelait l'humanité du Christ le « vêtement du pécheur » » [Rome, 1713, pp. 170 sq.] (On aura noté que La Ceppède, dans le poème cité plus haut, recourt à la même métaphore) : Irving Lavin, « La mort de Bernin : visions de rédemption », in *Baroque, vision jésuite. De Rubens au Tintoret*, sous la dir. d'Alain Tapié, Catalogue de l'exposition présentée au musée des

même, dans les *Hymnes traduites du bréviaire romain*, publiées pour la première fois en 1688, exprime à son tour cette certitude du Salut. Il la partage, sans aucun doute, avec les chrétiens fervents de son temps :

ASTRE que l'Olympe révère,
Doux espoir des mortels rachetés par ton sang,
Verbe, Fils éternel du redoutable Père,
Jésus, qu'une humble Vierge a porté dans son flanc¹.

De la sorte, à la lumière de cette ardente dévotion manifestée devant les souffrances du Christ, et de la méditation familière des fidèles du XVII^e siècle, on entrevoit comment le thème spirituel de la Passion du Sauveur dessine en définitive les lignes d'une grandiose dramaturgie. Car il s'agit de l'histoire même du Salut, contemplée comme une fresque saisissante que le sang de Jésus-Christ relève de son éclat.

Ainsi, par exemple, dans les *Maximes et réflexions sur la comédie*, qu'il publia en 1694, Bossuet conclut – en écho à Tertullien – par un rappel de la précellence du sang versé par le Christ sur tous les spectacles imaginables. Pour l'homme nouveau qu'est le chrétien, en effet,

[...] nul récit, nulle musique, nul chant ne tient devant ce plaisir : s'il faut, pour nous émouvoir, des spectacles, du sang répandu, de l'amour, que peut-on voir de plus beau, ni de plus touchant que la mort sanglante du Christ et de ses Martyrs [...] ?²

Il est compréhensible, bien entendu, que l'évêque de Meaux condamne la concupiscence des yeux : ceux qui sont encore séduits par les spectacles profanes depuis que l'événement

Beaux-Arts de Caen, 12 juillet-13 octobre 2003, Paris-Caen, Somogy et Musée de Beaux-Arts de Caen, 2003, pp. 105 et 106. Voir aussi I. Lavin, « Bernini's Death », in *The Art Bulletin*, t. LIV, 1972, pp. 158 à 186.

¹ « Le Vendredi. A Laudes », premier quatrain, in *Œuvres complètes*, tome I, *Théâtre-Poésie*, éd. citée (G. Forestier, 1999), p. 936.

² Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], xxxv - « Conclusion à tout ce discours ». Citation prise dans Jean Calvet, *Bossuet, Œuvres choisies*, Paris, Hatier, 1917, p. 591. Voir Tertullien : « Vis autem et sanguinis aliquid ? Habes Christi » : *De Spectaculis*, XXIX, 5. Pour replacer ce texte de Bossuet dans les vifs débats de l'époque classique sur la moralité du théâtre, voir Laurent Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1997, pp. 228-229. On sait que Racine n'ignore pas les enjeux spirituels de ce débat : nous y reviendrons (dans notre « Quatrième partie », ch. 1).

de la Révélation est accompli, se leurrent et se fourvoient, puisqu'à l'aune d'une foi fervente la Passion du Seigneur, devenue le drame par excellence, a définitivement invalidé tout autre spectacle.

L'autre source majeure à laquelle puise le classicisme français est évidemment la pensée grecque et l'imaginaire qui l'accompagne ; l'un et l'autre ont été puissamment ravivés par les humanismes européens. Le sang revêt alors tour à tour les significations des substantifs latins *sanguis* et *cruor*. Rappelons en effet que la langue latine distingue clairement le sang contenu par le corps (*sanguis*), le sang qui s'épanche à l'extérieur du corps (*cruor*). En ce qui concerne le sang corrompu, c'est-à-dire l'ichor ou la sanie, on trouve un substantif d'usage didactique : *tabum* ou *tabus*¹. Le mot *sanguis* renvoie à la génération, et aux manifestations de l'émotivité de l'homme. Le mot *cruor* désigne quant à lui l'humeur rouge échappée du corps, « le sang lorsqu'il cesse d'irriguer le corps, de lui prêter son plus tendre incarnat, pour s'écouler hors de lui et souiller la poussière ou rougir les eaux les plus limpides »².

Dans l'*Illiade*, pour s'en tenir à l'autorité d'un récit fondateur qui vaut pour sa qualité de référence culturelle, le sang noir et anonyme ruisselle avec abondance pour signifier l'ampleur des combats meurtriers. Mais le sang des héros et des chefs est plus précisément évoqué, comme dans le passage suivant, alors que le roi Agamemnon vient de se faire percer le bras « de part en part » :

Agamemnon, de rang en rang, va tâter alors les autres guerriers, avec sa pique, son épée, ou de grosses pierres – cela tant que le sang chaud jaillit encore de sa blessure. Mais, dès que la plaie sèche, que le sang cesse de couler, en dépit de son ardeur, des peines lancinantes pénètrent l'Atride. Elles sont semblables au trait lancinant, cruel, qui frappe une femme au travail, le trait décoché par

¹ Voir l'exposé synthétique de Danielle Gourevitch, « Le sang dans la médecine antique », *La Recherche*, n°254, mai 1993, vol. 24, p. 511.

² Philippe Jaccottet, *Israël, cahier bleu*, s.l., Fata Morgana, 2004, p. 68. Cette citation ne se donne pas à lire comme une définition, mais trouve place dans une libre méditation du poète sur la violence dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Consulter également les tableaux étymologiques du *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, à l'art. *Sang*, qui propose une claire partition lexicologique entre *sanguis* et *cruor*.

les Ilithyes, les déesses des enfantements douloureux, les filles d'Héré, qui font le travail si amer. Aussi amères sont les peines qui pénètrent alors l'Atride, en dépit de son ardeur¹.

Homère recourt à une comparaison qui évoque simultanément la parturition et les traits pénétrants de la mort. Le sang a partie liée avec l'origine de la vie et de la mort. Ainsi, comme l'écrit Jacques-Louis Binet :

L'homme grec est viril à la mesure du sang qu'il répand et qui coule des blessures ouvertes dans la chair chaude, celle de l'ennemi ou la sienne propre².

Ce qui justifie également les inflexions axiologiques conférées au sang dans la *doxa* partagée des écrivains de l'âge classique est la force vitale qu'il représente. Le sang apparaît en effet comme le vecteur effectif de la transmission, du maintien et de l'entretien quotidien de la vie. De très grandes œuvres du patrimoine littéraire européen se font l'écho exemplaire de ce pouvoir de l'humeur privilégiée qu'est le sang. Ainsi Rabelais souligne même combien toute la création, à laquelle l'homme participe éminemment, est animée selon un principe hématopoïétique, qui est également un principe d'échanges. Voici ce que Panurge en dit :

La vie consiste en sang. Sang est le siège de l'âme. Pourtant un seul labeur poine le monde, c'est forger sang continuellement. En ceste forge sont tous membres en office propre ; et est leur hiérarchie telle que sans cesse l'un de l'autre emprunte, l'un à l'autre preste, l'un à l'autre est débiteur. La matiere et metal convenable pour estre en sang transmué est baillée par nature pain et vin³.

¹ Homère, *Illiade*, Chant X, 260 sq. Trad. de Paul Mazon (Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1937 et 1938), et la rééd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 230.

² Jacques-Louis Binet, *Le Sang et les hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », en coéd. avec la Cité des Sciences et de l'Industrie, 1988, p. 20.

³ Rabelais, *Le Tiers Livre* [1546], chap. IV, Ed. critique de M. A. Screech, Paris-Genève, Librairie Droz, 1974, p. 48. (« Pourtant » signifie ici « c'est pourquoi »). Au demeurant, Panurge, qui semble avoir lu le *De usu partium* de Galien, nous rappelle, par cette déclaration enthousiaste, que son créateur est médecin, et qu'il est humaniste. Voir Roland Antonioli, *Rabelais et la Médecine*, ch. VIII, Genève, Librairie Droz, coll. « Etudes rabelaisiennes », tome XII, 1976, pp. 223 sqq. Signalons dans un texte de Paul Valéry une réflexion voisine de celle de Rabelais (mais le verbe n'en a pas le relief) : « Tout l'organisme n'a d'emploi qu'à la reconstitution de son sang [...]. Mais ce sang lui-même n'a d'autre emploi que de reverser à l'appareil qui le régénère ce qui est nécessaire à cet appareil [...] » : « Réflexions simples sur le corps », texte repris dans *Variété*, V, Paris, Gallimard, 1945, p. 66.

A la suite des Anciens, Panurge se réapproprie, dans ce passage, le lieu commun du sang conçu comme principe consubstantiel à la vie, en l'inscrivant dans une geste génésique et cosmique. Quant à Shakespeare, il a, dans *Macbeth*, des accents puissants pour rendre compte tout à la fois concrètement et métaphoriquement de la transmission de la vie, opérée par le sang :

- Macbeth : « Vous existez, et vous ne le savez pas ! La fontaine primitive et suprême de votre sang est tarie, tarie dans sa source ». (The spring, the head, the fountain of your blood is stopp'd ; the very source is stopp'd).

- Macduff : « Votre royal père est assassiné »¹.

Il ne faut pas, toutefois, induire de l'ensemble de ces références littéraires et du crédit symbolique dont jouit le sang considéré au sens propre, que ses significations soient univoquement positives. En effet l'humeur noble se trouve sensiblement enrichie par les nuances importantes de sens qui lui sont accordées, eu égard à l'équivocité qui lui est reconnue aussi. Car le sang, à l'âge classique, est ambivalent, nous l'avons indiqué : bénéfique et maléfique, il module ses pouvoirs de suggestion, selon l'inflexion des registres et la diversité des contextes².

Une illustration convaincante en est donnée par la fascination exercée – dans l'imaginaire culturel de la Renaissance, puis dans celui du XVII^e siècle baroque et classique – par le mythe sanglant de Médée, avivé encore par l'autorité dont jouit Sénèque à cette époque. La magicienne se distingue par sa témérité sanguinaire et transgressive ; elle se livre corps et âme à la violence du sang, comme principe de vie *et* comme principe de mort, pour ainsi dire dans un même mouvement, puisqu'elle est mère et infanticide. Médée orchestre en effet avec maîtrise le leurre du rajeunissement par le sang. Elle œuvre avec *brio*, jouant sur le prestige comme sur les maléfices du sang, dont elle décline

¹ Shakespeare, *Macbeth* [1606], II, 3, in *Théâtre complet de Shakespeare*, tome III, trad. de V-F. Hugo, Paris, Classiques Garnier, 1961, p. 343. Le texte anglais rend avec vigueur l'impression de force séminale du sang.

² Cette ambivalence du sang a été signalée par Philippe Sellier à propos de Racine dans la préface qu'il a rédigée au *Théâtre complet* de Racine, Paris, Imprimerie Nationale, 1995 – préface reprise sous le titre « De l'innocence persécutée au blason du corps : Racine », dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2003, p. 249 (« Des réalités comme l'eau, le feu, le sang troublent par leur ambivalence »).

simultanément les postulations opposées. Médée opère ainsi une mise en scène du sang ; et elle abuse les filles de Pélidas, sur le mode d'un rituel sacrificiel et cruel, au sens étymologique de ce mot (le substantif *cruor* figure dans le texte d'Ovide dont Corneille s'inspire)¹.

Le grand Corneille à deux reprises, en 1635, puis en 1660, s'est inspiré de ce mythe. Il faut relire l'acte I, scène 1 de la première tragédie de Pierre Corneille, et en particulier les vers qui suivent, dans lesquels sont évoquées les filles de Pélée, opératrices d'une funeste « transfusion » :

A force de pitié ces filles inhumaines
De leur père endormi vont épuiser les veines :
Leur tendresse crédule, à grands coups de couteau,
Prodigue ce vieux sang, et fait place au nouveau.
(*Médée*, I, 1, vv. 81 à 84. [1635]).

Et dans la *Phèdre* de Racine même, la reine infuse dans son propre sang le poison « que Médée apporta dans Athènes » (acte V, sc. 7, v. 1638) – et c'est, notons-le, le dernier nom de personne que Phèdre prononce.

En outre, et dans un domaine très différent, l'incertitude étymologique des substantifs européens qui désignent le sang ajoute sans doute encore à son énigme, qui suscite la perplexité ou l'anxiété. C'est ce que remarque le Professeur Jean Bernard, dans un essai où l'éminent hématologue le dispute manifestement à l'honnête homme et à l'Académicien. Il rend visite à l'un de ses illustres voisins :

Georges Dumézil, assurément le premier des linguistes français a bien voulu consacrer quelques moments de sa recherche, de sa réflexion, à l'origine des mots qui, dans les langues européennes désignent le sang [...].

La conversation savante se déroule, et laisse le Professeur Bernard étonné :

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre VII, vers 333 et 334 : « *Stringite, ait, gladios veteremque haurite cruorem, / Ut repleam vacuas juvenali sanguine venas* » (Tirez vos épées et faites couler son sang vieilli, pour que je puisse introduire un sang jeune dans ses veines) : texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », tome II, 1928, p. 38.

Les philologues, qui pour tant de mots nous apportent des explications claires, précises, restent perplexes devant les mots qui en latin, en grec, dans les langues germaniques désignent le sang. Le sang latin était objet d'hypothèses ; l'*haima* grec, le *blut* ou le *blood* germanique restaient mystérieux. Ce mystère entoure le sang des poètes. Il a longtemps entouré, avant les progrès récents, le sang des biologistes¹.

Les historiens des religions ou les anthropologues ont également souligné l'importance des rapports que le sang entretient avec la violence, le sacré, les rites sacrificiels et le poids des interdits. Ainsi Georges Bataille a noté combien le sang apparaît spontanément lié à la violence, de manière immanente : « De lui-même, le sang est signe de violence »². Et René Girard s'est appliqué à analyser en profondeur la nature et la qualité de ces rapports. C'est dans cette perspective qu'il évoque l'effusion inquiétante du sang :

Tant que les hommes jouissent de la tranquillité et de la sécurité, on ne voit pas le sang. Dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible ; il commence à couler et on ne peut plus l'arrêter, il s'insinue partout, il se répand et s'étale de façon désordonnée. Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la violence. Sa présence dénonce le meurtre et appelle de nouveaux drames. Le sang barbouille tout ce qu'il touche des couleurs de la violence et de la mort. C'est bien pourquoi il « crie vengeance »³.

Ce constat rappelle une certitude, que le bon sens de chacun d'entre nous reconnaît pour sienne : le sang répandu nous fait peur, et nous nous en écartons. Ainsi l'humeur « la plus connue », selon l'expression de Galien, celle que les hommes unanimes ont élue comme « noble », exalte ou effraie, mais ne laisse pas indifférent, si elle se présente au

¹ Jean Bernard, *Le Sang des poètes*, Paris, Editions Odile Jacob, 1996, p. 17 et p. 22 ; ces pages encadrent les explications linguistiques fournies par Georges Dumézil. A l'appui de notre propos, l'expérience personnelle de l'essayiste et du médecin vaut ici en sa qualité de témoignage : celui d'un observateur cultivé, curieux de l'histoire sémantique du mot *sang*. Signalons que la question linguistique du sang a fait l'objet d'un article synthétique de G. Dumézil : « Le Sang dans les langues classiques », *Revue d'hématologie*, n° 25, 1983, pp. 401 à 404.

² Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Ed. de Minuit, 1957, p. 187.

³ René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972. Nous citons la rééd., Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1985, p. 55. Cependant il faut insister sur le fait que, précisément, la dramaturgie classique en France, telle que Racine l'illustre de manière exemplaire, régule cette violence du sang répandu. En effet, le spectacle du sang est purement et simplement proscrit de la scène. Nous réservons l'analyse de cette exigence esthétique à la partie de notre travail qui sera consacrée à la dramaturgie (*infra*, « Quatrième partie », ch. 1).

regard. Dans les premières pages de l'enquête anthropologique et historique qu'il se propose de conduire, J.-P. Roux¹ relève un dialogue d'Euripide, extrait de la tragédie *Ion*, qu'il estime à bon droit propre à manifester avec une grande force symbolique l'ambivalence du sang :

Créüse - Athéna sur son sein porte la peau du monstre.

Le Vieillard - C'est la fameuse Egide, armure de Pallas ?

Créüse - Oui [...]. Une cuirasse armée de serpents tortueux !

Le Vieillard - Quel mal peut-elle donc faire à tes ennemis ?

Créüse - Tu connais Erichthonios, voyons, vieillard ?

Le Vieillard - Votre premier ancêtre, héros sorti du sol ?

Cr.- Athéna lui donna, comme il venait de naître, deux gouttes, provenant du sang de la Gorgone.

Le Vieillard - Et quel en est l'effet sur la nature humaine ?

Créüse - L'un donne la mort, l'autre guérit les maux.

Le Vieillard - Mais la double vertu, quelle en est l'origine ?

Créüse - Eh bien, le sang que répandit la veine-cave...

Le Vieillard - A quoi sert-il ? Quel pouvoir possède-t-il ?

Créüse - Il écarte les maux, il entretient la vie.

Le Vieillard - L'autre sang dont tu parles, a quel effet, dis-moi ?

Créüse - Il tue : c'est le venin des serpents de la Gorgone.

Le Vieillard - Les portes-tu mêlés ? Ou bien chacun à part² ?

Le texte d'Euripide exprime, avec une puissance saisissante par sa densité (« L'un donne la mort, l'autre guérit les maux »), les propriétés ambivalentes du sang. La Méduse, en effet, par les vertus de son sang, résume et simplifie en les stylisant les réseaux de significations attachés à cette humeur qui participe de la vie et de la mort, de l'amour et de la guerre, et se trouve, de ce fait, toujours présente aux moments les plus cruciaux des destinées humaines³. Mais il est difficile de démêler le bien et le mal dans cette

¹ *Op. cit.*, Introduction, p. 13.

² Euripide, *Ion*, trad. Parmentier, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1950, v. 950-1016.

³ Voir Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1969 où l'on peut lire, à l'article *Gorgone* : « Persée recueillit le sang de la blessure. Ce sang avait des propriétés magiques : celui qui avait coulé de la veine gauche était un poison mortel, tandis que celui qui avait coulé de la veine droite était un remède capable de ressusciter les morts », p. 168. - Voir aussi P. Camporesi, *op. cit.*, p. 98, qui rapporte l'apostrophe d'un prédicateur italien, contemporain de Racine, de Bourdaloue et de Bossuet, sévère vis-à-vis du sang, toujours susceptible de stimuler la concupiscence : « Observe tes entrailles et tu y trouveras une chaleur naturelle, mais ennemie de la nature ; vitale mais porteuse de mort ; un bourreau

ambivalence : « Rien de plus différent que ces deux gouttes de sang et pourtant rien de plus semblable », remarque encore René Girard, qui cite et commente ce passage d'Euripide¹.

Principe de vie consacré comme tel dans les Saintes Ecritures, le sang est donc aussi susceptible d'être dangereux². Ses vertus peuvent s'inverser, ou être distraites de leur vocation première, que proclamait la formule biblique : « *Anima omnis in sanguine est* ». Les auteurs de l'époque de Louis XIV héritent de plusieurs traditions, parfois contradictoires, parfois conjuguées. Nous aurons l'occasion, dans la suite de ce travail, d'approcher, dans leurs grandes lignes, les conceptions que la médecine et le discours sur les passions développent, à la Renaissance et à l'âge classique, à propos du sang. Mais à la phrase du Lévitique, citée comme une référence doxale, on peut d'ores et déjà opposer le titre d'un chapitre de Marsile Ficin, dans son célèbre commentaire du *Banquet* de Platon : « *Vulgaris amor est sanguinis perturbatio* »³. « L'Amour vulgaire est un trouble du sang » : la formule vaut ici pour elle-même, en tant qu'elle souligne, en opposition à la phrase fameuse de la Bible, la qualité ambivalente du sang. D'un côté, le sang spirituel ; de l'autre le sang, répandu ou intérieur, qui dénonce la matérialité et les pulsions du corps. Mais, dans les deux cas, il s'agit bien du sang compris en son sens propre, « la plus noble des quatre humeurs ».

Ainsi se trouve donc « mise en perspective » l'humeur la plus réputée, considérée dans son acception concrète. Si on la compare aux autres humeurs, on s'aperçoit

meurturier, sous le masque de la vie ; ce feu compatissant et impitoyable te réchauffe pour mieux te glacer, cuit tes aliments et dévore tes viscères [...] ; il agrège, désagrège, corrompt, ranime et met à mort ». Le jeu systématique des antithèses rend compte ici de la nature ambivalente du sang. Il s'agit d'un extrait de l'ouvrage de Romolo Marchelli, *Prediche quaresimali*, Venise, G. Storti, 1682, trad. de Brigitte Pérol, p. 28.

¹ *La Violence et le sacré*, éd. cité, p. 61.

² En ce qui concerne le sang menstruel, les croyances, les interdits et les peurs qu'il suscite au XVII^e siècle et au-delà, nous renvoyons aux ouvrages d'anthropologie historique et culturelle des auteurs suivants : Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969. Voir en particulier (dans la 11^e éd., Paris, Dunod, 1992), p. 120. - Pierre Darmon, *Le Mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1977 (rééd., Paris, Points/Seuil, 1981), *passim*. - Jean Delumeau, *La Peur en Occident, XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978, notamment pp. 306-307 et p. 329 (rééd., Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1993). - P. Camporesi, *op. cit.*, *passim*. Ces deux derniers auteurs donnent de nombreuses références sur ce motif, à partir de textes de l'époque qui nous occupe.

³ Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon* [1469], Septième Discours, chap. VII, trad. par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 1956, p. 252.

immédiatement qu'elle possède un renom, et même une *aura*, qui semblent lui conférer non seulement une fonction, mais une nature différente. C'est pourquoi, lorsqu'une personne cultivée de l'âge classique prononce le mot *sang*, elle recueille, qu'elle en soit consciente ou non, tout un faisceau de connotations héritées de l'histoire des idées. Le sang, en effet, matière liquide appartenant à la vie de tous les jours, porte aussi en lui les désirs diffus ou les appréhensions de la collectivité humaine. Un homme de lettres, un peintre, un philosophe ou un médecin inscrivent nécessairement leur discours, leur art ou leur pratique, à l'intérieur de ces contours historiques et culturels. C'est là, au fond, ce que Furetière, allégué comme témoin, consigne dans la définition que nous avons citée plus haut.

Racine, de ce premier point de vue, est à comprendre comme un homme de son temps. L'usage esthétique du mot *sang* devra, bien entendu, être étudié selon des critères spécifiques ; il sera en particulier nécessaire de prendre en compte les caractéristiques de la dramaturgie classique en France. Mais ces critères mêmes, quoi qu'il en soit, ne se justifieront qu'en relation avec la *doxa* classique du sang : c'est-à-dire ce qui constitue, en cette matière, le fondement commun des opinions et connaissances ; ou encore ce qui est perçu (ou ce qui est imaginé) comme vrai par les gens cultivés de l'époque de Louis XIII et de Louis XIV, puisque, comme nous l'avons dit, la réception et les données relatives des inflexions historiques ou des orientations anthropologiques ont au moins la même importance, en ce domaine, que les faits vérifiés eux-mêmes : « Un vaste domaine de l'histoire culturelle paraît donc devoir être occupé par l'étude des phénomènes de réception », écrit dans ce sens Georges Duby¹. Cela s'applique au sang tragique dans l'œuvre de Racine, et il en irait d'une manière semblable pour Descartes, pour Cureau de La Chambre ou pour Poussin, dans les domaines qui leur sont propres, s'il était question d'évoquer le motif du sang, ou les techniques de la carnation dans leurs œuvres.

C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, l'expression *imaginaire du sang* – qui d'ores et déjà a été avancée plus haut – sera à nouveau employée à plusieurs reprises. Mais il ne s'agira pas, précisons-le d'emblée, de mettre au jour le monde intérieur de Racine affleurant dans son œuvre : en effet l'imaginaire dont il est question n'a pas « une

¹ G. Duby, « L'histoire culturelle », *Revue de l'enseignement supérieur*, n°44-45, année 1969, p. 88. Pascal Ory, une génération plus tard, souscrit à ce point de vue : « L'histoire culturelle sera toujours, en dernière analyse, une histoire de la circulation, de la mise en relation » (*L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004, p. 16).

source endogène »¹, et cet imaginaire, tel que nous l'abordons, n'est pas assimilable à la rêverie créatrice d'une conscience singulière². Le recours à l'expression *imaginaire du sang* désigne plutôt (et en deça de l'énonciation contextuelle du mot *sang*), une orientation herméneutique : une tentative pour entendre les échos culturels qui prolongent, comme une onde venue de loin, toute évocation de l'humeur généreuse à l'âge classique. Lucien Febvre appelait de ses vœux, en 1941, une telle orientation des études historiques ; et recourant au substantif *émotions*, il écrivait, en soulignant ses formules par des italiques : « *Les émotions sont contagieuses* ». Ou encore (à propos « d'un véritable système d'émotions »), le grand historien avançait l'assertion suivante : « Elles sont devenues comme une *institution* »³. Plus tard, mais dans le même esprit, G. Duby fixe comme l'une des exigences du travail historique de s'efforcer de « définir les modèles culturels qui, à tels moments s'imposèrent à telles sociétés, rendre compte de leur succès, saisir enfin le mouvement, vif ou lent, souple ou saccadé, qui au fil du temps les transforme »⁴.

Ainsi, davantage qu'une *psyché* surprise dans son geste d'invention, ce sont des normes intériorisées, mais avalisées par la patine du temps et les stylisations du langage, que nous cherchons plutôt à mettre au jour. Aussi est-ce dans la mesure où le sang des classiques se comprend dans sa relation à un vaste ensemble d'images, d'*habitus* et de représentations que l'on peut s'autoriser à parler d'un imaginaire du sang : une institution, pour reprendre le mot bienvenu de L. Febvre, dans le sens où « instituer », c'est établir et pérenniser. Il s'agit bien en effet d'une construction collective cohérente, caractéristique d'une période historique et de son « outillage mental »⁵ (pour emprunter encore au même

¹ Nous empruntons cette expression à Jean-Luc Gautier, « Rêver en France au XVII^e siècle : une introduction », *Revue des Sciences Humaines*, n° 211 (*Rêver en France au 17^e siècle*), 1988, 3, p. 7. Le fait de renoncer à circonscrire cet imaginaire singulier signifie aussi que nous ne disposerons pas de tous les outils herméneutiques envisageables pour mener à bien un tel examen, et que nous ne recourrons pas dans nos analyses à l'appareil conceptuel de la psychanalyse.

² L'imaginaire que nous efforçons de définir relève davantage de l'anthropologie historique que de la *psyché* singulière d'un écrivain : ce dernier domaine (que Gaston Bachelard, puis Gilbert Durand et Jean-Pierre Richard ont exploré avec profit) a été étudié en ce qui concerne l'époque de Louis XIV et de Racine dans un livre de Philippe Sellier colligeant plusieurs articles et proposant une réflexion herméneutique d'envergure : *Essais sur l'imaginaire classique*, éd. citée.

³ L. Febvre, *art. cit.*, repris dans *Combats pour l'histoire*, éd. citée (1965), p. 224.

⁴ G. Duby, *art. cit.*, p. 86.

⁵ L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance (...)*, éd. citée, (1942), II, II, 1, p. 384.

historien une expression qui est fréquemment reprise par d'autres auteurs et dans d'autres disciplines). « Construction collective cohérente », qui donne donc prise à l'analyse rationnelle, mais ne procède pas d'abord pour autant d'une démarche intellectuelle concertée – une construction par conséquent dans laquelle serait réservée une part majeure à ce que l'on nommerait plutôt au XXI^e siècle l'*imaginaire* – même si, il faut en convenir, les substantifs *imaginaire* ou *représentation* et les notions littéraires qu'ils s'efforcent de mettre en évidence attendent encore le théoricien qui saura en affiner les emplois dans le champ des études littéraires¹. Quoi qu'il en soit, pour finir, l'orientation imprimée à cette recherche postule que la distinction usuelle entre « texte » et « contexte » mérite sans aucun doute d'être reconsidérée, puisque le sang tragique se place en effet, pour ainsi dire, et en amont et en aval du sang de l'histoire.

Ainsi, tout l'effort qui imprime ici son élan à la recherche du sang classique admet comme un principe de précaution méthodologique qu'il ne peut s'agir, encore une fois, que d'une reconstitution vraisemblable de ce à quoi furent sensibles les contemporains de Racine. Et il est important de préciser que l'emploi du mot *imaginaire* appliqué au champ littéraire de l'âge classique est bien entendu anachronique. A l'époque de Louis XIV, les noms *image*, *imagination*, *fantaisie* et *fantôme* tissent un écheveau sémantique souvent difficile à débrouiller ; quant à l'adjectif *imaginaire*, il est défini en ces termes par le *Dictionnaire (...)* de Furetière, en 1690 : « Qui n'est point réel et effectif, mais seulement en vision et en pensée. [...] le Malade *imaginaire* de Molière »², ce qui bien sûr ne recouvre que très partiellement le sens que l'ensemble de la critique littéraire donne actuellement à la notion d'*imaginaire*.

De telles précisions de méthode étaient à nos yeux nécessaires. Mais il faut maintenant circonscrire davantage l'objet de la recherche. Avoir voulu comprendre quelle

¹ Signalons cependant – en ce qui concerne la génération qui précède Racine – les perspectives heuristiques ouvertes par un article substantiel et trop peu connu de Jean-Jacques Wunenburger, « L'imaginaire baroque : approche morphologique à partir du structuralisme figuratif de G. Durand », *Cahiers de Littérature du XVII^e Siècle*, n° 8, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, pp. 85 à 102. Voir aussi un article de Pierre Trotignon qui attire l'attention sur la nécessité de recourir avec un grand discernement à la notion de *représentation* : « Réflexions métaphysiques sur le concept de représentation », *Revue des Sciences humaines*, t. XXXIX, n° 154, avril-juin 1974, pp. 195 à 201.

² Pour les questions de sémantique, on se reportera avec un grand profit à la mise au point précise de Pierre Ronzeaud, « Un labyrinthe inimaginable », *Littératures classiques*, n° 45, Toulouse, printemps 2002, pp. 5 à 26 (« L'imagination au XVII^e siècle », sous la dir. de P. Ronzeaud, Introduction).

est « la toile de fond » culturelle où inscrire le sang à l'époque de Racine ne suffit pas. En effet ce que recueille l'honnête homme du XVII^e siècle à propos du sang, pour mettre en place la conception qu'il fait sienne – diffuse mais riche de significations – est hérité, pour une large part, de la réflexion médicale de l'Antiquité, transmise jusqu'à la Renaissance et au-delà¹.

Il n'est pas nécessaire de postuler que Racine ait des connaissances particulières en cette matière² ; mais il est important de prendre en compte les livres qui figuraient dans sa bibliothèque personnelle³. Sans aucun doute son œuvre dramatique n'offre-t-elle pas les éléments explicites dont les comédies de Molière se font l'écho, quant à la théorie des humeurs, qui est toujours en faveur à l'époque du *Malade imaginaire* ou de *Phèdre*⁴.

¹ Les historiens de la médecine remarquent que les premiers indices de la « révolution scientifique » au XVII^e siècle se combinent avec l'héritage galénique. Bien entendu cela ne va pas sans tensions : il y a matière à de vifs débats sur lesquels nous reviendrons. Toutefois « [...], le galénisme est loin de se réduire à un corps de doctrine massif et dépassé. Son devenir est désormais lié à divers facteurs intellectuels et sociaux, souvent décalés selon l'époque et les secteurs, qui prennent leur source dans l'idée que l'Occident s'est faite de la haute valeur de la médecine et de son enracinement dans l'Antiquité grecque » : Michel Blay, Robert Halleux, *La Science classique, XVI^e-XVIII^e siècle. Dictionnaire critique*, Paris, Flammarion, 1998, art. « Galénisme », rédigé par Armelle Debru-Poncet, p. 535. - Voir aussi Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963, p. 21 : « En matière médicale, la Renaissance n'a rien changé au respect porté à la science grecque ». Il y a donc bien, en somme, un Galien humaniste, et il reste une référence éminente de la pensée médicale européenne, jusqu'à l'avènement de Louis XIV au moins (signalons la rééd. la plus récente de cet ouvrage important : Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 2000).

² De fait, la bibliothèque de Racine, qui « comptait à sa mort 1539 volumes », ne présente qu'un nombre très modeste d'ouvrages de médecine. En ce qui concerne l'Antiquité figurent seulement Hippocrate (grec et latin, Venise, 1588) et Vitruve, ce dernier dans la trad. de Claude Perrault, publiée en 1684, c'est-à-dire après les tragédies profanes que nous nous sommes proposé d'examiner. En ce qui concerne les modernes, Racine possède dans sa bibliothèque l'*Universa medicina* du célèbre médecin de la Renaissance Jean Fernel, ainsi qu'un ouvrage de Jacques Dubois (Sylvius), contemporain de Rabelais et commentateur, notons-le, des ouvrages de Galien, *Sylvii medicina*, dans une édition de 1635.

³ A propos de la bibliothèque de Racine, voir, dans une perspective synthétique, Jean-Pierre Battesti et Jean-Charles Chauvet, *Tout Racine, Dictionnaires (L'homme, l'œuvre, la postérité)*, Paris, Larousse, 1999, p. 17. Pourtant, les éléments quantitatifs d'évaluation ne suffisent sans doute pas quand il s'agit du « docte Monsieur Racine » : voir Roy C. Knight, *Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1951 (et rééd.), en particulier pp. 15 à 21 et pp. 225 à 238, ainsi que l'Appendice I, pp. 413 à 421, où se trouvent colligés les titres des ouvrages de « La Bibliothèque grecque de Racine ». Nous renvoyons ci-dessus à la pagination de la deuxième édition (1974). Voir aussi : Paul Bonnefon, « La Bibliothèque de Racine », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1898, pp. 169 à 219. Une publication exhaustive – que nous n'avons pas pu consulter – est à signaler également : Enea Balmas, « L'inventario della biblioteca di Racine », *Annali dell'Università di Padova* (série I, vol. I, 1964-65), Vérone, 1965, pp. 411-412. Se reporter enfin à G. Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2006, pp. 741 à 743.

⁴ Voir P. Dandrey, *Le «cas» Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque d'Histoire du Théâtre, 1993, et *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière* (Tome I : *Sganarelle et la médecine ou De la Mélancolie érotique*. Tome II : *Molière et la maladie imaginaire ou De la Mélancolie hypochondriaque*), Paris, Klincksieck, 1998. Cet ouvrage présente une bibliographie très fournie

Cependant le sang racinien doit aussi se comprendre dans son rapport à l'histoire médicale du sang en Occident, car cette histoire, au fil des générations, a imprégné tous les esprits ; c'est pourquoi une mise au point portant sur cette question s'impose, en forme de rappel proposant des vues synthétiques. Les incidences littéraires de cette histoire du sang ne seront signalées que ponctuellement, afin de ne pas anticiper indûment sur la partie de l'exposé qui sera plus loin réservée à la dramaturgie et à la rhétorique du sang tragique.

sur la médecine à l'époque baroque et à l'âge classique, envisagée par rapport à l'histoire des mœurs ou dans sa relation avec le théâtre : tome II, pp. 757 à 783, et pp. 798 à 813.

PREMIERE PARTIE

LES ACCEPTIONS CONCRETES DU MOT *SANG* A L'EPOQUE DE RACINE

Chapitre 1. LE SANG DANS LA MEDECINE ANTIQUE.

Comment est fait le corps de l'homme ? Comment fonctionne-t-il ? Est-il possible d'enrayer ou d'atténuer ses dysfonctionnements ? Dès lors que, pour chercher des réponses à ces questions, un lien est établi entre l'observation et la pensée raisonnée, on peut parler de démarche médicale. Il serait certes hâtif d'en induire que les pratiques magico-religieuses s'en trouveraient du même coup supprimées¹. Mais les historiens de la médecine reconnaissent en Hippocrate de Cos « une manière propre d'articuler le recours au raisonnement et l'appel à l'observation »². C'est la raison pour laquelle Hippocrate (Ve-IVe s.), et l'Ecole qui existait avant lui, mais reste au regard des siècles attachée à son

¹ Voir l'Introduction à l'édition de *L'Art médical* citée plus haut. A propos du rayonnement d'Hippocrate, on consultera avec profit l'ouvrage de Marie-Paule Duminil, *Le Sang, les vaisseaux, le cœur dans la Collection hippocratique. Anatomie et physiologie*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1983, ainsi que les articles colligés dans « Hippocrate et sa postérité », sous la dir. de Simon Byl, in *Revue de Philosophie ancienne* (Bruxelles), n° 2, 2001.

² *L'Art médical*, éd. cit., p. 20.

nom, sont tenus pour les initiateurs de la médecine scientifique occidentale. Car l'Ecole de Cos a laissé le précieux ensemble des écrits du *Corpus hippocraticum*, sans cesse commentés jusqu'à l'époque de Racine. Plus tard les connaissances anatomiques des médecins coaques trouvèrent des développements grâce à l'apport de l'Ecole d'Alexandrie, représentée surtout par Hérophile et Erasistrate, au III^e siècle avant notre ère. Galien (environ 129-199 ap. J.C, sous le règne de Marc-Aurèle), inscrit son œuvre dans cet héritage. Il opère une synthèse des connaissances de son temps, qu'il prolonge par des recherches sur les animaux. Quant au Moyen Age, il restera fidèle aux conceptions galéniques. Les civilisations chrétiennes et musulmanes sont en effet peu enclines à pratiquer des dissections : l'autorité de Galien n'est pas remise en question. Il faut attendre le XIV^e siècle pour que l'on commence à ouvrir des cadavres. « C'est à Mondino de Leuzzi (vers 1450-1512) que nous devons le premier manuel consacré aux dissections. A la fin du XV^e siècle, à Padoue, Alessandro Benedetti (vers 1450-1512) considère que les autopsies sont indispensables à la formation médicale [...] »¹. A la lumière des nouvelles observations qui sont ainsi effectuées, les textes fondateurs de la médecine antique sont relus, mais conservent leur crédit, notamment à l'Université de Paris².

Ces très rapides rappels historiques posent les grandes lignes d'une lente évolution. Ils manifestent, en outre, l'importance majeure d'Hippocrate et de Galien. Ainsi s'aperçoit-on que, pour évaluer la qualité du sang et pour l'inclure, en très bonne place, dans un système d'explication des fonctions biologiques du corps humain, les médecins de l'Antiquité n'ont pas recouru aux dissections, à l'exception ponctuelle cependant de certains Alexandrins, au III^e siècle av. J-C. Aussi le sang dont ils parlent n'est-il pas étudié *in vivo* et à l'intérieur du corps humains. Néanmoins les auteurs de traités médicaux

¹ *Les Siècles d'or de la médecine*, Padoue, XV^e-XVIII^e siècles, Catalogue de l'exposition tenue aux Jardins des Plantes de Paris, mai-décembre 1989, Milan, Electa, 1989, p. 112. - Voir aussi : Magali Vène, *Ecorchés. L'exploration du corps, XIV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 2001, en particulier les pages 14 à 17, qui soulignent que « la rencontre des artistes et des anatomistes autour des tables de dissection était inévitable » (p. 15).

² Au carrefour de la biologie médicale, de l'histoire, de la sociologie et de la philosophie, se reporter à : Mirko-D. Grmek, dir., *Histoire de la pensée médicale en Occident*, en collaboration avec Bernardino Fantini, trad. de l'italien par M-L. Bardinet Broso, Paris. Volume 1 : *Antiquité et Moyen Age*, Le Seuil, 1995. Volume 2 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Le Seuil, 1997, coll. « Science ouverte ». - Consulter aussi André Pichot, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993. En ce qui concerne les apports et les évolutions propres au XVII^e siècle, qui sont décisifs, nous leur consacrerons un chapitre spécifique, dans notre « Deuxième partie ».

posent des questions de physiologie empirique et de pathologie qui engagent avec elles d'autres questions, de nature à la fois plus philosophique et plus politique. Car le sang est très tôt lié à la notion d'hérédité. Et, plus ou moins confusément, « [...] c'est sur le sang du couple que reposent la famille et la cité »¹. D. Gourevitch imagine ces questions, en les formulant avec vraisemblance et clarté. Nous pouvons les reprendre à notre compte, car ce sont celles que « le lecteur peut poser aux textes survivants de la médecine gréco-latine » :

[...] quelle est la nature du sang ? Où se trouve-t-il dans le corps, et à quoi servent les vaisseaux ? Quels sont les rapports du sang avec le cœur et avec les poumons ? Quels sont les mouvements du sang dans le corps, et comment circule-t-il ? Qu'est-ce que le pouls et comment interprète-on ses battements ? Pourquoi le sang qui coule du corps blessé ou malade est-il un signe fatal ? Pourquoi, à l'inverse, provoque-t-on artificiellement certains écoulements sanguins pour rétablir la santé ? Pourquoi et comment le sang cause-t-il des maladies ? Quels sont les produits de la transformation du sang ? D'où viennent les règles des femmes, et d'où vient le sperme, produit suprême porteur de l'hérédité ?².

La première de ces questions est aussi la plus fondamentale. De la réponse qu'on lui apporte dépendront, en effet, les réponses proposées aux autres questions. « Quelle est la nature du sang ? ». Or, très tôt, la médecine grecque s'est appliquée à donner à cette première question des éléments de réponse théoriques. Nous possédons un traité de la fin du Ve siècle, *De la nature de l'homme*, composé par Polybe, disciple d'Hippocrate. Les traditions historique et éditoriale considèrent cet écrit sur la nature physique de l'homme comme le fidèle reflet de la doctrine hippocratique. C'est bien sûr à ce titre que ce traité figure dans le recueil de textes intitulé *De l'Art médical*. Le premier dessein de Polybe est de remettre en cause une conception moniste selon laquelle le corps humain serait composé « d'un élément unique (air, feu, eau, terre) ou même d'une humeur unique »³.

¹ Voir D. Gourevitch, *art. cit.*, p. 511.

² *Ibid.*, p. 511. Remarquons que si on les transposait dans la sphère de la littérature de l'âge classique en France, certaines de ces questions constitueraient une sorte de matériau fondamental, une topique modulable, à partir de laquelle pourraient se développer soit un texte de registre tragique, soit, à l'inverse, un texte de registre comique ; par exemple la question « Qu'est-ce que le pouls et comment interprète-t-on ses battements ? », serait susceptible de donner matière à des créations littéraires aux inflexions génériques très différentes, et de convoquer les registres et les tons les plus divers.

³ Voir la présentation du traité *De la nature de l'homme* qui figure dans Hippocrate de Cos, *De l'Art médical*, éd. citée, p. 143. - Le débat virulent entre les deux positions est commenté par Laurence Kahn,

Polybe soutient, au contraire, que les humeurs constitutives du corps humain sont au nombre de quatre : 1) bile jaune (que certains traducteurs récents préfèrent appeler ‘bile blonde’¹) ; 2) bile noire, ou mélancolie, ou encore atrabile ; 3) phlegme (orthographié ‘flegme’ par Furetière), ou pituite ; 4) sang. La place réservée aux autres éléments liquides du corps (lait, sperme, urine, ichor) n’apparaît pas dans le traité d’une manière aussi ordonnée².

Nous voici donc à l’origine de la théorie des humeurs à laquelle le XVIIIe siècle accorde encore un crédit très manifeste, comme l’a montré la définition que Furetière propose du mot *sang* ; et même si une telle conception médicale peut sembler périmée³, elle a été d’une grande importance dans l’histoire de la médecine et de l’imaginaire littéraire occidental longtemps après le siècle de Louis XIV.

Ainsi, dans la partie *Fondements*, section 4, du traité *De la nature de l’homme* (inclus, conformément à la tradition, dans l’ensemble des textes intitulé *De l’Art médical*), Polybe écrit :

Le corps de l’homme a en lui sang, pituite, bile jaune et bile noire ; c’est là ce qui en constitue la nature et ce qui y crée la maladie et la santé. Il y a essentiellement santé quand ces principes sont dans un juste rapport de crase, de force et de quantité, et que le mélange en est parfait ; il y a maladie quand un de ces principes est soit en défaut soit en excès, ou, s’isolant dans le corps, n’est pas combiné avec tout le reste⁴.

On le voit, dès son origine, la théorie des humeurs insiste sur le juste équilibre. Comme cela apparaît clairement dans le texte fondateur de Polybe – auteur soucieux de comprendre les manifestations pathologiques et de découvrir des thérapeutiques susceptibles d’y remédier efficacement –, la théorie des humeurs est une théorie du juste

« Les maladies impraticables. Humeur et humeurs dans la médecine grecque », in *L’Humeur et son changement, Nouvelle revue de psychanalyse*, n°32, automne 1985, plus particulièrement pp. 34-35.

¹ Galien, *De la bile noire*, éd. citée, *passim*.

² Sur l’ichor, voir M.-P. Duminil, *op. cit.*, pp. 164 à 180.

³ Voir Jacques Jouanna, *Hippocrate*, Paris, Fayard, 1992, pp. 442 à 445.

⁴ *De la nature de l’homme* in Hippocrate de Cos, *De l’Art médical*, éd. citée, p. 146.

tempérament¹. Le sang, la bile jaune, la bile noire et le flegme, dans l'ordre thymique qui leur est dévolu, sont riches « de toutes les instances émotionnelles »². Le jeu des humeurs fondamentales est vulnérable, par conséquent, aux multiples sollicitations extérieures, parmi lesquelles les passions figurent en bonne place. C'est pourquoi la médecine se conçoit elle-même comme la gardienne du mélange tempéré, c'est-à-dire comme un art de la juste pondération, qui se donne pour dessein la maîtrise de la *krasis*. Car la santé dépend de la sauvegarde de cette juste proportion.

Toutefois, pour cette même raison, exigée par une si précieuse composition, l'Ecole hippocratique met l'accent sur la spécificité de chacune des humeurs :

[...] dans la nature [...] ni la pituite ne ressemble au sang, ni le sang à la bile, ni la bile à la pituite. En effet, quelle similitude y aurait-il entre des substances qui ne présentent ni la même couleur à la vue, ni la même sensation au toucher, n'étant ni chaudes, ni froides, ni humides de la même manière³ ?

Quelques lignes plus loin le traité ajoute : « On peut se convaincre qu'elles ne sont pas en effet identiques, mais que chacune a une vertu et une nature particulière »⁴. A ce stade de l'exposé, ce finalisme est au service de la conviction antimoniste de l'Ecole d'Hippocrate. L'exemple qu'il prend se rapporte au sang :

Les partisans de l'unité de l'homme⁵ [...] ont pensé qu'il était constitué par l'humeur que devant leurs yeux il rendait en mourant. Et ceux qui prétendent que l'homme est sang, n'ont pas non plus une autre opinion : voyant le sang couler hors du corps des individus égorgés, ils font de ce liquide l'âme de l'homme⁶.

¹ Galien ne se démarquera pas de la doctrine hippocratique du mélange équilibré ; il écrit à propos des quatre humeurs fondamentales : « Le corps de l'homme est en excellente santé lorsque ces substances sont dans un juste rapport de force et de quantité l'une à l'égard de l'autre, et surtout lorsqu'elles sont mélangées. Il souffre lorsque l'une se trouve en quantité moindre ou excessive, ou est séparée dans le corps, et n'est pas mélangée aux autres » : *De la bile noire*, éd. citée, 5. 2, p. 57.

² Cette expression figure dans l'essai de Jean Delay, *Le Dérèglement des humeurs*, Paris, PUF, 1946, p.1.

³ *Ibid.*, section 5, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵ C'est-à-dire : « Ceux qui croient indûment que le corps de l'homme n'est constitué que d'une humeur unique ».

⁶ *Ibid.*, section 6, p. 148.

Cette prise de position, dont on devine les sous-entendus polémiques, n'est pas à comprendre d'abord comme une mise à distance des conceptions religieuses partagées (c'est-à-dire l'*Anima omnis in sanguine est*, considérée dans sa dimension formulaire, qui tend à prendre une portée universelle). Il s'agit plutôt, pour l'auteur du traité, d'affirmer une nouvelle fois à travers un exemple frappant, l'idée fondamentale selon laquelle le corps humain est constitué de plusieurs humeurs liquides distinctes¹. Ainsi, le corps humain, dans la médecine des Grecs « est essentiellement une chose poreuse, percée d'une infinité de trous, de canaux, les uns perceptibles aux sens, les autres non, dans lesquels circulent des liquides et de l'air. Ces liquides, ce sont les humeurs »². Ou encore, selon ce même auteur, mais avec des mots différents, « le corps hippocratique est un corps fait de plein et de vide, de dur et de mou, de tendu et de lâche, et surtout irrigué de liquides, humeurs, sueurs [...] »³.

Or, en vue de l'équilibre nécessaire que forment les quatre humeurs dans le corps humain, le sang, pour les auteurs du corpus hippocratique, assume une fonction majeure : « [...] élaboré à partir des aliments », il devient à son tour nourriture de ce corps qui le contient : « il en assure la croissance, puis l'entretien »⁴. Aussi doit-il se renouveler : il y a donc, dans l'intuition hippocratique, une *poiesis* du sang. Ses éventuels dysfonctionnements causent les maladies, par la dyscrasie qu'ils provoquent. Et le sang de qualité est aussi un « beau sang », comme au XVII^e siècle le dirait encore Racine⁵ : « rouge, coulant bien, d'une certaine chaleur en rapport avec celle du corps »⁶.

A cette harmonie humorale du corps de l'homme correspond, en outre, l'organisation plus vaste du monde. Les quatre humeurs fondamentales se comprennent

¹ Il est vrai néanmoins que lue pour elle-même et hors de ce contexte, la phrase « [...] ils font de ce liquide l'âme de l'homme », exprime assez bien l'écart naissant entre les perspectives magico-religieuses et la démarche proprement médicale illustrée par l'Ecole d'Hippocrate.

² Jackie Pigeaud, « L'humeur des Anciens », in *L'Humeur et son changement : Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 32 cité, p. 51.

³ J. Pigeaud, *Poésie du corps*, IV, Paris, Manuels Payot, 1999, p. 98.

⁴ D. Gourevitch, *art. cit.*, p. 511.

⁵ Par exemple dans *Phèdre*, à propos, à deux reprises, des enfants royaux, Acamas et Démophon, I, 3, v. 212, et III, 3, v. 863.

⁶ D. Gourevitch, *art. cit.*, p. 511.

aussi dans leur rapport aux quatre qualités suivantes : le chaud et le froid, le sec et l'humide. Leurs combinaisons vont permettre à la physiologie de l'Antiquité grecque d'établir un subtil réseau de correspondances, reliant les dispositions humorales au cycle cosmique, qu'elles actualisent dans le corps même de l'homme. Ces correspondances se manifestent tout particulièrement en écho aux quatre saisons. Si bien que le corps humain, de la sorte, renferme les qualités natives du monde et du temps. Les quatre humeurs fondamentales sont, dans l'organisme, la correspondance organique des quatre éléments. Le phlegme (ou pituite) correspond à l'eau ; le sang au feu ; la bile jaune répond à l'air, et la mélancolie à la terre. Ambroise Paré, à la fin du XVI^e siècle se fait encore l'écho fidèle de ces conceptions¹. Un tel jeu de reflets du petit monde qu'est l'être humain et du macrocosme qui l'englobe fondera les principes de la caractérologie de la Renaissance et se poursuivra même jusqu'à l'époque de Racine (puisque l'anthropologie et la littérature en portent encore les traces patentes bien au-delà du XVII^e siècle, et pour le moins jusqu'au naturalisme zolien)². Ainsi l'hiver, saison froide et humide trouve-t-il sa correspondance humorale dans le phlegme. Le printemps appelle le sang humide et chaud, qui gagne alors en abondance. L'été, saison sèche et chaude, favorise la bile jaune. La bile noire, ou mélancolie, humeur froide et sèche, trouve dans l'automne sa saison de prédilection³. Les quatre tempéraments – le colérique (ou bilieux), le sanguin, le flegmatique et le mélancolique – ont donc aussi, en miroir, leurs quatre saisons correspondantes. Il faut aussi préciser que la pléthore peut affecter les quatre humeurs fondamentales, qui, si elles sont reconnues viciées dans un organisme malade, produisent des tumeurs spécifiques ; et les médecins, qui, plus tard se prévalent de l'autorité tutélaire de l'Ecole hippocratique et de celle de Galien, qui la prolonge et l'affine, seront soucieux

¹ *Introduction à la chirurgie*, éd. citée, p. 42 (tableau établi par A. Paré, récapitulant les qualités respectives des quatre humeurs).

² Sur ce point, se reporter à l'article synthétique de Valentina Conticelli, « *Sanguis suavis : Blood between microcosm and macrocosm* », catalogue cité de l'exposition *Blood, Art, Power (...)*, pp. 55 à 65. Pourtant ce rappel nécessaire de l'imprégnation dans la pensée européenne de l'idée d'une correspondance spéculaire entre le petit monde, qui est l'homme, et le grand monde, ne doit évidemment pas laisser penser que la tradition chrétienne (dans laquelle l'homme est avant tout fait « à l'image et à la ressemblance de Dieu »), ait recueillie sans commentaires critiques les attendus de cette anthropologie analogique millénaire ; à ce sujet, voir la synthèse convaincante d'Henri de Lubac, *Pic de La Mirandole. Etudes et discussions*, II, 2, Paris, Aubier Montaigne, 1974, en particulier pp. 163 à 169.

³ Voir le résumé présenté par un ouvrage de vulgarisation : Jean Héritier, *La Sève de l'Homme. De l'âge d'or de la saignée au début de l'hématologie*, Paris, Denoël, 1987, pp. 34 sq.

d'une distribution bien ordonnée : le phlegmon pour le sang, l'érysipèle pour la bile jaune, l'œdème pour la pituite et le squirrhe, enfin, pour la mélancolie¹.

L'auteur du traité *De la nature de l'homme* est très clair dans l'expression des correspondances établies entre les saisons et les humeurs. Il en souligne en effet les relations harmonieuses : « Dans l'année règnent tantôt l'hiver, tantôt le printemps, tantôt l'été, tantôt l'automne ; semblablement dans l'homme prévalent tantôt la pituite, tantôt le sang, tantôt la bile, d'abord celle qu'on nomme jaune, puis celle qu'on nomme noire »². Manifestement, le sang participe des puissances de la vie naturelle. Le printemps, saison généreuse, lui échoit dans le partage hippocratique. Ainsi, « Au printemps, la pituite conserve encore de la puissance, et le sang s'accroît ; [...] et le sang prévaut sous l'influence de l'eau qui tombe et des journées qui s'échauffent ». Et Polybe confirme, quelques lignes plus loin, l'affinité du sang avec la chaleur de la nature, que chacun peut éprouver de manière sensible et immédiate : « Le sang est au minimum en automne, saison sèche et qui déjà commence à refroidir le corps humain »³.

Dans ce système cohérent, les humeurs constituent la plus petite unité d'un ensemble dans lequel tous les éléments de la réalité naturelle se répondent pour entrer en consonance et trouver leur juste place : dans le petit monde qu'est l'homme, le sang est abrité par le cœur, qui est au centre du corps, lui-même inscrit dans le vaste théâtre des correspondances cosmologiques placé sous le regard du créateur de la nature. On comprend sans difficulté qu'un tel jeu d'harmoniques et de convergences symboliques ait suscité de riches prolongements psychologiques, anthropologiques et littéraires, rangés selon une stricte ordonnance ; et, comme l'écrit Michel Foucault (à propos de l'homme des temps pré-scientifiques), « son pouls bat dans ses veines, comme les astres circulent selon leurs voies propres »⁴. Tout l'univers créé fonctionne en effet sur le mode d'une vaste analogie : c'est ainsi par exemple que la conception hippocrato-galénique, prolongée par les médecins de la Renaissance, associera l'humeur généreuse et le tempérament sanguin qui la distingue à la *virtus* d'une noblesse solaire. Le sang des médecins, comme

¹ A. Paré, *op. cit.*, p. 41.

² *De la nature de l'homme*, section 7, in Hippocrate de Cos, *De l'Art médical*, éd. citée, p. 150.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966, ch. II, I (« La prose du monde »), p. 37.

le sang chanté par les poètes, est une substance que la nature a privilégiée. Et l'on sait, pour ne prendre qu'un seul exemple, avec quelle autorité Paul Bénichou a démontré que la générosité cornélienne est d'abord une générosité virtuellement postulée par la prestance du sang. Compris une fois encore ici au sens propre, le sang noble est en effet capable de fonder une « morale héroïque »¹, s'il est consacré par une action d'éclat.

Les Anciens, grâce en particulier aux observations d'Hérophile (fin du IV^e siècle-début du III^e siècle), ont également été très attentifs au pouls : ils l'associent à « un mouvement spécifique des artères »², mais ils n'ont pas, pour autant, mis au jour de relation physiologique ou organique rigoureuse entre le mouvement du sang, constaté empiriquement, et la sphygmologie. La médecine des Anciens associe, selon divers processus, la *vis pulsifica*, avec la fonction physiologique du cœur et avec la respiration. Aristote cependant tient pour établi que le cœur est un muscle, qui bat avec régularité, et qui présente des parties creuses. Et Etienne Gilson note que « selon Aristote, le pouls du cœur et des artères s'expliquait par la chaleur du sang en ébullition dans le cœur »³. Mais il faudra, pour clarifier un peu plus toutes ces questions posées sur le mouvement et la « faculté pulsifique » selon l'expression d'Etienne Gilson attendre le II^e siècle ap. J-C, et les avancées proposées par Galien⁴. Ce dernier montre, en outre, que les artères contiennent du sang, et non pas de l'air, comme pouvait le laisser supposer une étymologie mal interprétée⁵. Au demeurant, l'observation du cœur s'affine ; pour Galien,

¹ *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1948 (et rééd., coll. « Idées/Gallimard », puis « Folio Essais ») : « Le héros cornélien ». Nous aborderons la question de l'imaginaire du sang noble dans notre « Troisième partie », ch. 3. D'ores et déjà, remarquons ici, à l'époque de Racine, les convergences symboliques, mais effectives, entre le « mythe » du Roi Soleil et la sacralisation du sang royal.

² La formule « un mouvement spécifique des artères » est due à J. Pigeaud, qui a résumé cette question dans son essai déjà cité, *Poésie du corps*, pp. 177 à 180.

³ Etienne Gilson, *Etudes sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation de l'esprit cartésien*, Paris, Librairie Vrin, coll. « Etudes de philosophie médiévale, XIII », 1930, p. 63. - Voir aussi Simon Byl, *Recherches sur les grands traités biologiques d'Aristote : sources écrites et préjugés*, Bruxelles, Ed. de l'Académie royale de Belgique, 1980.

⁴ D. Gourevitch, *art. cit.*, p. 512.

⁵ Voir *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, éd. citée. A mettre en rapport avec ce que rappelle, dans son art. *Sang*, le *Dictionnaire Culturel en langue française*, t. IV, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2005, p. 534 : « Hérophile affirme [...] que le sang artériel est plus "aéré" que le sang veineux, et attribue au cœur le rôle moteur dans la pulsation des artères ».

qui le compare parfois à une forge, l'organe apparaît double : il se divise en deux ventricules de taille inégale. Veines et artères assurent un va-et-vient nécessaire au fonctionnement de l'ensemble de l'organisme : c'est ainsi, notamment, que le *pneuma* peut être transporté ; le cœur fonctionne donc selon la loi naturelle d'attraction et d'expulsion, qui commande dilatations et contractions. Une paroi intraventriculaire finement perforée, le *septum*, est censée séparer les deux parties du cœur.

Cependant, aux yeux du maître de Pergame, c'est le foie qui assume la fonction majeure dans l'élaboration du sang en rediffusant les sucs alimentaires¹. Il commet également une erreur en pensant que la régulation et la distribution du sang s'opèrent à partir de deux veines, ascendante et descendante, dont l'origine est le foie : provenant du foie dans le cœur, le sang veineux se mélange à l'air, qui vient des poumons. Ainsi, même s'il décrit un mouvement, Galien ne conçoit pas que le sang effectue dans le corps un « circuit »².

Il faut aussi signaler une approche théorique plus approfondie du sang et de son statut parmi les humeurs³. L'humeur noble est à envisager selon le jeu d'une combinaison à l'eucrasie quelquefois mal assurée. Le sang, au regard de cette théorie, serait constitué « de bile, de mélancolie, de phlegme et d'humeur sanguine épurée, selon un dosage variable »⁴ : ainsi ce que Paré nomme parfois « masse sanguinaire » (et que l'on désigne couramment par le vocable *sang*) est donc de fait un composé :

¹ Nous brosons à très grands traits des questions délicates, et quelquefois obscures pour les médecins eux-mêmes, comme le savent tous les lecteurs de Molière. Voir les exposés synthétiques de Chantal Beauchamp, *Le Sang et l'imaginaire médical. Histoire de la saignée aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Esculape », 2000, pp. 31 à 33, et de Jean Héritier, *op. cit.*, pp. 35 à 39, encore que l'expression employée dans cet ouvrage : « système galénique de *circulation du sang* » (nous soulignons), paraisse inappropriée avant Harvey et L'*Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, ouvrage qui sera publié en 1628 (ou, à la rigueur et pour le moins, avant Andrea Cesalpino, qui, à la fin du XVIe avait employé le mot *circulatio*, mais sans faire, bien entendu, la démonstration publiée par Harvey).

² On sait que l'influence de Galien perdure jusqu'à l'époque de Louis XIV, de Molière et de Racine : voir plus loin (au ch. 1 de notre « Deuxième partie »), les lignes consacrées à l'apport de Harvey, et les vives discussions qui opposèrent entre eux les deux groupes de partisans.

³ Voir J. Pigeaud, *art. cit.*, (1985), p. 63 : « Il n'est pas inutile de remarquer qu'il y a deux théories sur le sang ; l'une qui en fait une humeur *sui generis*, l'autre une humeur en première formation, si l'on veut, mais tout de même composée ».

⁴ P. Dandrey, *La Médecine et la maladie (...)*, tome I, p. 516, note 2. Signalons que l'année même de la création de *Phèdre*, Bossuet explique avec une grande clarté pédagogique comment se présente cette combinaison que nous évoquons ici : « Il y a une liqueur qui arrose tout le corps, et qu'on appelle sang. Cette liqueur est mêlée dans toute la masse de beaucoup d'autres liqueurs, telles que sont la bile et les sérosités. Celle qui est rouge qu'on voit à la fin se figer dans une palette, et qui en occupe le fond, est celle qu'on appelle proprement sang » : *De la connaissance de Dieu et de soi-même*, II, 9 [1677], publication

[Le sang] semble estre simple, toutesfois on y peut trouver quatre corps différens qui sont le sang, ainsi particulièrement dit, le phlegme, la cholere, et le suc melancholique¹.

Dans la vaste entreprise didactique qu'il a entreprise, La Framboisière, au début du XVII^e siècle, énoncera cette théorie ancienne de manière claire et accessible : « Pour éclaircir cette doctrine [...] », écrit en effet le praticien – et on lui en saura gré. L'explication de La Framboisière se réfère explicitement à Galien :

[...] le sang, la bile, la mélancolie et la pituite [...] sont [...] mêlés ensemble dans les veines. Ce mélange des quatre humeurs est appelé masse sanguinaire, à raison du sang qui y est en plus grande quantité.

Pour éclaircir cette doctrine, je proposerai la comparaison qu'en donne Galien.

Comme on voit quatre parties différentes au moût, la douce liqueur, la fleur qui est au dessus, la lie qui est au fond, et la verdure ou aquosité mêlée parmi : ainsi aperçoit-on quatre humeurs différentes en la masse sanguinaire, le sang qui est la plus bénigne humeur représente la meilleure partie du vin ; la bile qui paraît au dessus, ressemble à la fleur ; la mélancolie qui est toujours au dessous, est comme la lie, la pituite retire à la verdure, ou aquosité [...].

Le nom de sang est quelquefois largement usurpé pour toute la masse sanguinaire : mais il signifie proprement la plus pure et la plus bénigne portion d'icelle.

Le sang généralement pris pour toute la masse sanguinaire, est tempéré, d'autant que la température provient de la mixtion égale des quatre humeurs contraires : Mais considéré à part, il est chaud et humide, tenant de la nature de l'air².

Cela signifie qu'une forme quintessenciée du sang figure dans la composition même du liquide rouge qui coule effectivement dans nos veines, et que nous appelons communément le *sang*. Cette biologie humorale ingénieuse, qui peut sans doute parfois

posthume, 1722 ; nous citons à partir de l'éd. la plus récente : Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1990, p. 84. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet ouvrage de Bossuet au ch. 1 de notre « Deuxième partie ».

¹ *Introduction à la Chirurgie*, éd. citée, pp. 40 et 41.

² Nicolas-Abraham de La Framboisière, *La Principauté de l'homme sur toutes les créatures (...)*, art. « Des humeurs » in *Les Œuvres de N.-Abraham de La Framboisière (...), où sont méthodiquement décrites l'Histoire du Monde, la Médecine, la Chirurgie (...), avec les Arts libéraux (...)*, Paris, Joseph Cottureau, 1631. L'extrait que nous citons est manifestement très antérieur (Première éd. des *Œuvres (...)*, Paris, Vve Orry, 1613). Mais cette somme de La Framboisière a fait l'objet de nombreuses rééditions, partiellement revues ou complétées, jusqu'à l'époque des tragédies de Racine. C'est l'une de ces rééditions que nous citons ici : Lyon, Jean Thioly, 1669, p. 43 (orth. modernisée, lettres capitales et ponctuation maintenues).

paraître d'une subtilité excessive, offre cependant une expansion potentielle, qui est stimulante pour l'esprit en ce qu'elle intéresse l'imaginaire du sang que l'humeur noire, appelée la « lie » du sang, est susceptible de troubler et d'altérer si elle se présente en trop grande quantité dans ce que Paré et La Framboisière appelle la « masse sanguinaire ». Pour Galien, certes, la mélancolie est nécessaire, au même titre que les trois autres humeurs, à l'équilibre physiologique ; mais il existe aussi une bile noire néfaste qui peut être produite par la cuisson insane d'une autre humeur, et en particulier par le sang au sens strict¹. L'humeur généreuse est alors corrompue par l'infusion de cette autre humeur : à la fin du XVI^e siècle, Agrippa d'Aubigné trouve quelques formules fortes pour évoquer le dysfonctionnement biologique qui succède alors au combat sans merci que se livrent les humeurs à l'intérieur du corps ; et dans l'axiologie immédiate qui émane d'un tel combat, le sang est le premier affecté : « [...] le flegme et la colère / Rendent le sang non sang ; [...] La masse dégénère en la mélancolie ; / Ce vieil corps tout infect, plein de sa discrasie / Hydropique, fait l'eau [...] »². La « masse » du sang « dégénère en [...] mélancolie », écrit le poète. Et, de fait, la « lie » du sang (expression qui figure dans des écrits de la tradition galénique et que quelques années avant A. d'Aubigné, Paré avait lui aussi employée³), c'est-à-dire le « suc mélancolique » présent dans le mélange humoral portant le nom de *sang*, est susceptible de devenir un dangereux élément de corruption, affectant jusqu'au sang réputé le plus noble, et, par conséquent, le plus pur et le plus beau. Or cela se produit au premier chef dans l'état amoureux, quand la passion perturbe avec violence la personne qui en est atteinte, comme elle le serait d'une maladie. Lorsque l'humeur noire est reconnue comme le signe avéré de l'embrasement érotique, cela manifeste qu'un sang consumé s'est perverti et qu'il a perdu les qualités originelles reconnues à « la plus noble des quatre humeurs ».

¹ Galien, *op. cit.*, 3. 5., p. 41. Voir l'Introduction, *ibid.*, pp. 14 et 15 où se trouve signalée la difficulté suivante : « [...] il s'agit d'être attentif au fait que les termes d' "humeur mélancolique" (*melancholicos chymos*) et de "bile noire" (*melaina cholè*) peuvent désigner la même chose ».

² Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, « Misères » [c. 1580 pour la rédaction, c. 1627 pour la publication dans l'édition citée], vers 142-143 et 145-146, éd. établie par Frank Lestringant, Paris, Poésie/Gallimard, 1995, p. 81.

³ *Introduction à la Chirurgie*, éd. citée, p. 41, dans laquelle le chirurgien des derniers Valois reprend à des fins didactiques l'« exemple assez familier du vin nouveau » que Galien avait avancé (« la lye représente l'humeur melancholique, qui est toujours au dessous à cause de sa pesanteur, et est comme la fece et lye du sang »). Voir aussi, sur ce point délicat de la théorie des humeurs, l'explication de P. Dandrey, *La Médecine et la maladie (...)*, tome I, p. 516.

La personne dont le sang est ainsi corrompu est alors troublée par les vapeurs qui, au sens propre, obscurcissent ses facultés de jugement. Les lexicographes français de l'âge classique usent, nous le verrons, de l'expression « sang mélancolique », et les traités anthropologiques du XVIII^e siècle commenteront abondamment les méfaits de cette symptomatologie érotique : on comprend dès lors sans difficultés quel agrément littéraire les auteurs dramatiques sauront retirer de ce motif ancien d'un sang qu'a saisi l'humeur noire¹.

De la sorte, avec les nuances qui par ailleurs les distinguent, Hippocrate, Galien et les Ecoles médicales que la tradition historique attache à leurs noms, ne perdent quoi qu'il en soit jamais de vue les applications médicales de leur conception humorale du corps, et les prolongements anthropologiques de ces conceptions nourrissent à l'évidence l'invention littéraire. Mais il faut aussi dire quelques mots de Platon et d'Aristote, pour lesquels l'évocation du sang participe d'un dessein plus ample. Leurs conceptions philosophiques, au demeurant, ont exercé une influence reconnue sur Galien².

Aristote, aussi bien, est un esprit encyclopédique ; il évoque le sang de tous les points de vue qui nous occupent : biologique, dramatique, moral et rhétorique. Les conceptions des philosophes grecs revêtent donc, à nos yeux, une importance égale à celles d'auteurs qui furent plus strictement ou plus exclusivement des praticiens de la médecine. Les écrits à vocation spéculative influent en effet considérablement sur l'« anthropologie du sang » dans l'Antiquité, c'est-à-dire sur les représentations mentales que l'on s'efforce ici d'en restituer.

Platon, dans le *Timée*, présente une vision unitaire du monde physique : « Pour nous, qui allons discourir sur l'univers [...] », dit le personnage éponyme au commencement du dialogue entrepris avec Socrate³. Le corps de l'homme trouve sa place dans cette vaste évocation, en cohérence avec les éléments de l'ensemble qui l'englobe.

¹ Voir sur ce point l'apport de Marsile Ficin, dont la relecture de la symptomatologie érotique des Anciens sera rappelée. Nous développerons ce motif du sang tourné en mélancolie dans la suite de notre travail, car l'éros racinien, parmi d'autres approches critiques, mérite d'être abordé aussi dans cette perspective, qui trouve dans la conception de la médecine grecque sa lointaine origine.

² Voir Ch. Beauchamp, *op. cit.*, p. 31.

³ Platon, *Timée*, 27 b, Traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 410. - Voir la mise au point de Pierre Mesnard, qui permet d'intégrer plus rigoureusement la question du « Tout » et de la tradition médicale dans l'histoire de la pensée grecque : « La rencontre de Platon avec Hippocrate et les prémices de la méthode expérimentale », in *Revue thomiste*, 1954, n°1, pp. 139 à 147.

La troisième section du *Timée* (à partir de 69a, et jusqu'à la fin du dialogue), a en effet pour objet la formation de l'âme et du corps. A l'intérieur du corps humain, Platon place de l'air, du feu et du sang, qui doit à ce feu sa couleur : « [...] c'est la couleur rouge qui y domine et qui est l'œuvre du feu »¹. Une périphrase vigoureuse désigne le cœur, qui est nommé « nœud des veines et source du sang »². Grâce à la combustion qu'assure le feu intérieur, les aliments se liquéfient dans les veines, tandis que le sang lui-même, opérant une sorte de cycle, est l'objet de transformations. Car le sang coagulé forme les chairs et la moelle. L'imagination philosophique de Platon nous transmet donc une conception du sang conçu comme un principe dynamique. L'organisme est perçu comme la rencontre de forces en constante et mutuelle interaction. Et l'humeur distinguée qu'est le sang, qui est sans cesse en mouvement, participe éminemment à la métamorphose, accomplie à l'échelle du cosmos dans la matière :

[...] le sang, divisé à l'intérieur de notre corps en menus fragments et contenu dans l'organisme de tout être vivant, qui est pour lui comme un ciel, est contraint d'imiter le mouvement de l'univers³.

L'humeur nommée *sang* dépasse la partition usuelle des choses, que les habitudes de pensée et d'expression font percevoir selon les principes de la liquidité ou de la solidité. Si, d'un point de vue générique, le *Timée* relève en partie de la méditation cosmologique, le sang y joue donc activement son rôle. C'est une substance nourricière qui irrigue le corps des êtres vivants et œuvre à la grande fabrique du monde.

¹ *Ibid.*, 80 e, p. 457.

² *Ibid.*, 70 a, p. 448. L'année d'*Iphigénie*, Boileau, dans le *Traité du Sublime*, traduit la référence que Longin fait à ce passage du *Timée* : « [Platon dit que] [...] le Cœur est la source des veines, la fontaine du sang qui de là se porte avec rapidité dans toutes les autres parties, et qu'il est disposé comme une forteresse gardée de tous côtés ». (*Traité du Sublime, ou du merveilleux dans le discours* [1674], ch. XXVI, in Nicolas Boileau-Despréaux, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Société Les Belles Lettres, 1966, p. 102 ; orth. modernisée, lettres capitales et caractères italiques maintenus). Signalons une éd. plus récente, qui efface le nom du traducteur, au profit de celui de l'auteur : Longin, *Traité du Sublime*, Introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 1995. Voir aussi la trad. de J. Pigeaud : Longin, *Du sublime*, Paris, Editions Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1991 (« Le cœur est le nœud des vaisseaux et une source de sang qui est mue tout autour avec impétuosité [...] », p. 104).

³ *Ibid.*, 80 e, p. 458.

Aristote expose ses vues sur le sang dans ses traités d'histoire naturelle : « Un sang plus épais et plus chaud donne plus de force, tandis qu'un sang plus léger et plus froid donne plus de sensibilité et d'intelligence »¹. On peut induire de cette remarque que le sang ne se confine pas exclusivement, aux yeux d'Aristote, à la sphère thymique de l'organisation biologique des êtres vivants. Il joue en effet aussi un rôle au plan néotique². Or, puisque de manière générale dans la pensée d'Aristote, toute chose et tout élément dans la nature tendent vers le degré le plus accompli³, « le mieux est d'avoir le sang chaud, léger et clair ». C'est là que se trouve l'excellence du sang, « car les animaux ainsi faits sont doués à la fois de courage et d'intelligence »⁴.

Dans un traité postérieur⁵, *De la Génération des Animaux*, le philosophe aborde la question des rapports du sang avec la « liqueur » séminale⁶ produite par les êtres vivants :

[...] puisque le liquide séminal est lui aussi un résidu de la nourriture au terme de son élaboration, il ne peut être que du sang, ou l'analogue du sang, ou un produit qui en vient. Et comme c'est à partir du sang cuit et divisé d'une certaine façon que se forme chaque partie, comme d'autre part le sperme, s'il a subi la coction, se distingue nettement du sang, mais quand il ne l'a pas subie et que l'on se livre à des excès vénériens, sort encore quelquefois sanguinolent, il est évident que le

¹ Aristote, *Les Parties des Animaux*. Texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1956, p. 26.

² La mise en regard ici de *thumos* et de *nèosis* ne relève pas en propre du vocabulaire aristotélicien. Mais l'emploi des deux épithètes dérivées qui appartiennent plutôt au vocabulaire de la psychologie (thymique et néotique), permet d'attirer l'attention sur une distinction importante pour évaluer au mieux la portée d'un discours sur les qualités prêtées au sang. Voir J. Delay, *op. cit.*, p. 1 : « [...] la sphère thymique englobe toutes les affections [...], la sphère noétique englobe toutes les représentations ».

³ Aristote, *Les Parties des Animaux*, éd. cit. p. 26 : « Les différences spécifiques qui distinguent ces parties entre elles ont pour but le meilleur ».

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ En ce qui concerne les époques de rédaction de ces traités, voir S. Byl, *op. cit.*, et les présentations de Pierre Louis des *Parties des Animaux* et de *La Génération des Animaux* (éditions indiquées et note ci-dessous).

⁶ Furetière, en 1690, donne au substantif *liqueur* la définition suivante : « Corps mol et fluide, dont les parties sont en mouvement, ou aisées à se mouvoir [...] ».

sperme doit être le résidu de la nourriture transformée en sang, celle qui, au terme de son élaboration se répand dans les parties du corps ¹.

Ainsi, à l'instar de Pythagore, qui a énoncé auparavant cette même théorie, comme le précise J. Roger, le sperme pour Aristote, est l'écume du sang – *spuma sanguinis* –, formule frappante forgée plus tard à partir du grec par les commentateurs en langue latine : cela signifie que la semence n'est rien d'autre qu'un sang échauffé et « aduste » (qualificatif que l'on employait au XVII^e siècle). Car selon le Stagirite, rappelle encore J. Roger, « la semence mâle vient du sang [...]. *Spuma sanguinis*, selon Pythagore, elle est, selon Aristote, un *excrementum spumosum*, qui vient du sang le plus pur et résulte d'une lente coction dans les vaisseaux spermatiques »². L'étymologie couramment reçue du nom de la déesse de l'amour était par ailleurs cette conception et l'imaginaire qui s'y trouve attaché, puisque le substantif *aphros* signifie *écume*³ ; et l'historien Jérôme Wilgaux a également rappelé combien cette relation organique entre le sang et la semence masculine est importante et ancienne – ce qui peut être vérifié par les récits mythologiques et leurs commentaires :

Selon Diogène d'Apollonie, pour citer ce philosophe présocratique, la semence pouvait être définie comme l'écume (*aphros*) du sang, ce qui lui permettait d'expliquer la naissance d'Aphrodite. De telles définitions se retrouvent aisément dans les sources antiques, anciennes ou tardives, grecques ou latines, par exemple chez Isidore de Séville : « *Consanguinei* : sont appelés ainsi parce qu'ils sont nés d'un seul et même sang, c'est-à-dire de la semence d'un seul et même père. Car la semence d'un homme est l'écume du sang [...] »⁴.

¹ *De la Génération des Animaux*, I, 19. Texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1961, p. 32. Noter qu'Aristote ajoute, une page plus loin (éd. citée, p. 33), qu'« [...] il y a analogie entre la liqueur séminale et les menstrues des femelles ».

² J. Roger, *op. cit.*, p. 54. (L'auteur indique les sources où figurent ces deux expressions). P. Dandrey, dans *Le sang de don Gormas (...), art. cit.*, pp. 56 et 57, cite en outre Clément d'Alexandrie, évoquant l'hypothèse selon laquelle « la semence de l'animal [...] est essentiellement l'écume du sang qui, sous l'effet de la chaleur naturelle du mâle et des secousses de l'accouplement bouillonne, se change en écume et se répand dans les veines séminales » (*Le Pédagogue*, I, VI, 48, d'après Diogène d'Apollonie, A XXIV. Trad. de Jean-Paul Dumont, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 709).

³ Sur ce point, voir les précisions apportées par M.-P. Duminil, *op. cit.*, p. 163.

⁴ Jérôme Wilgaux, « David M. Schneider en Attique : le sang, le sperme dans les représentations de la parenté en Grèce ancienne », *Incidence*, n°1, octobre 2005, p. 82. Le passage d'Isidore de Séville cité par J. Wilgaux figure dans les *Etymologies*, X, 6, 4.

La Renaissance et le XVII^e siècle, bien entendu, connaissaient de telles conceptions et leur font écho. Ainsi, à l'époque de Louis XIII, La Framboisière, médecin qui jouit d'une autorité reconnue, fera le point sur la question, en rappelant les nuances qu'y ont apportées les Modernes :

La semence est définie des anciens, un excrément bénin de la tierce coction, provenant des restes de la dernière nourriture des parties spermatiques. Mais les modernes n'y apportent pas tous leur consentement : car sans chercher la matière de si loin, aucuns tiennent qu'elle est faite du pur sang de la veine cave, et des esprits portés par les vaisseaux spermatiques aux génitoires, où par coction elle acquiert la blancheur, consistance et perfection, pour servir en la génération [...]¹.

On le voit, la liqueur virile est tenue pour être propre à assumer la génération, et à l'assumer exclusivement, dans sa genèse tout au moins, c'est-à-dire sans que le principe féminin intervienne dans la conception effective de la vie. Le sein de la femme n'est par conséquent, pour Aristote et ses disciples, que l'enceinte charnelle que la nature a rendue propice à la réception et au développement de la liqueur séminale² : on perçoit sans difficulté quel imaginaire de la conjugalité et de la maternité est inféré d'un tel corps de doctrine, et quel risque rhétorique il pourrait y avoir à recourir à l'axe généalogique maternel pour se prévaloir de la dignité morale de son sang, comme le fera pourtant Hippolyte accusé par Thésée³. « [...] dans le vocabulaire grec antique, les termes

¹ Nicolas-Abraham de La Framboisière, *La Principauté de l'homme sur toutes les créatures (...)*, art. « De la faculté naturelle », in *Les Œuvres de N.-Abraham de La Framboisière (...)*, éd. citée (Lyon, 1669), p. 25.

² Rappelons la traduction saisissante que Boileau, en 1674, donne d'un passage de l'*Œdipe* de Sophocle, vv. 1403-1405. La réalité séminale du sang concourt à rendre compte des principes du sublime tel que le conçoit Longin :

« Hymen, funeste hymen, tu m'as donné la vie :

Mais dans ces mêmes flancs où je fus enfermé,

Tu fais entrer ce sang dont tu m'avais formé ». (*Traité du Sublime*, ch. XIX, éd. cit. p. 92).

Dans sa traduction (*Du sublime*, éd. citée, p. 94), J. Pigeaud emploie le mot *semence* : « [...] vous avez fait jaillir la même semence, et vous avez produit au jour des pères frères, des enfants sang de la même race [...] », et ce passage de Sophocle, nous semble-t-il, gagne à être lu à la lumière des remarques de J. Wilgaux : « Si Œdipe et Laïos sont *homosporoi*, nous dit l'un des scholiastes, ce n'est pas parce que l'un est le fils de l'autre, mais parce qu'ils ont ensemencé la même femme [...] : *art. cit.*, p. 82. L'adjectif *homosporoi* désigne littéralement “ ceux qui sont du même sperme ” (*ibid.*).

³ Voir dans notre « Cinquième partie » les analyses de l'usage rhétorique qu'Hippolyte fait du sang d'Antiope.

renvoyant aux substances corporelles féminines ou à l'origine maternelle sont rares et peu employés », rappelle J. Wilgaux¹.

Cela toutefois concerne surtout l'anthropologie de la parenté, et demande à être modulé, si l'on se place d'un point de vue plus large. Il faut souligner en effet que le sang féminin impose à la pensée médicale des Grecs, sa spécificité : il est régi par la marche du temps et il rythme la marche de la vie naturelle. Ainsi, comme l'écrit Lydie Bodiou à propos des femmes de la Grèce classique, « [...] le sang est l'opérateur privilégié de l'identité féminine, son langage, il est le grand baromètre de la vie des femmes »². Et si la semence masculine selon les mots d'Aristote cités plus haut « ne peut être que du sang, ou l'analogue du sang, ou un produit qui en vient », le lait – nous rappelle L. Bodiou – « est un sang “blanchi” qui a subi une coction [...]. Le sang, issu de la première cuisson des aliments, subit une cuisson supplémentaire pour produire le lait dans un déplacement du bas vers le haut »³. Les rapports du sang et du lait présentent un intérêt qu'il faudra prendre en compte jusque dans les débats médicaux de l'époque de Louis XIV, et jusque dans l'analyse de *Phèdre*, comme nous aurons l'occasion de le montrer⁴.

Mais revenons pour l'heure au sang masculin et à sa précellence. *Spuma sanguinis*, écume du sang : Vico, au début du XVIIIe siècle, commentera avec enthousiasme de telles expressions, ou celles qui leur sont comparables, en remarquant que les Anciens « appelaient *sang* la substance nerveuse ou spermatique (comme le montre la phrase poétique : *sanguine cretus* pour signifier « engendré »), et ce à juste titre, car cette substance est la fleur du sang »⁵. Le sang, dès lors, n'est pas seulement à définir comme le support tropique⁶ de la génération ; il est considéré comme l'agent naturel de la

¹ *Art. cit.*, p. 81.

² Lydie Bodiou, « Chemins de sang. Chemins de femmes en Grèce classique », *Lunes*, n°20, juillet 2002, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ Voir la mise en rapport du sang et du lait à propos de transfusion, dans notre « Deuxième partie », au ch. 1.

⁵ Giambattista Vico, *La Scienza nuova* [1725], Introduction et notes de P. Rossi, Milan, Rizzoli, 1977, pp. 491-492. Extrait cité par Piero Camporesi, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁶ Ces tropes sont parfois caractérisés à la hâte, et de manière erronée : ils consisteraient à percevoir dans toutes les occurrences du mot sang désignant les liens familiaux un déplacement métonymique (ou synecdochique), alors que le sens propre demeure premier en la plupart des occasions ainsi considérées : sur cette question, voir *infra*, notre « Troisième partie », ch. 1.

transmission de la vie du père au fils. Cette quintessence du sang, échauffé par la chaleur mâle à l'intérieur du corps (et que la femme a pour vocation naturelle de recevoir, d'abriter et de mûrir jusqu'à son terme), contient réellement, bien que ce soit encore *en puissance*, l'être appelé à naître. Ainsi, selon la formule de D. Gourevitch, le sang « est la source de la chaîne des générations »¹. Galien et les galénistes paraîtront adopter ce point de vue², tandis que l'Ecole hippocratique développait la doctrine selon laquelle le sperme est produit par l'ensemble du corps³.

Or reconnaître dans l'humeur élue qu'est le sang une force vitale qui participe encore largement du symbolisme ou des rituels religieux est une donnée culturelle admise, nous l'avons dit, par le plus grand nombre. Mais autre chose est de conférer à ce même sang une puissance biologique effective dans la génération humaine.

Cette différence d'évaluation des pouvoirs accordés au sang est de fait susceptible d'infléchir la compréhension ultime du mot dans les textes littéraires. Les prolongements anthropologiques et littéraires possibles de la réflexion des Anciens sur la nature de la semence humaine exigeront, bien entendu, un développement spécifique dans la suite de ce travail : les lieux communs de la parenté trouvent en effet leur origine dans les conceptions héritées de la médecine de l'Antiquité. Dans le cadre du chapitre en cours, ne donnons maintenant qu'une illustration, et laissons la question ouverte : lorsque Anchise s'adresse à Enée : « [...] rejette loin de toi ces armes, ô mon sang »⁴, quelle portée faut-il accorder à l'apostrophe *sanguis meus*, et dans quelle mesure l'acception concrète de *sanguis* s'impose-t-elle au lecteur de Virgile ? Quoi qu'il en soit de la réponse, qui peut admettre des nuances d'appréciation, la conception exposée par Aristote permet de mieux comprendre que l'acception concrète du mot *sang* est toujours prête à affleurer. Le sens

¹ *Art. cit.*, p. 517.

² J. Roger cite un passage de Riolan le père (1539-1605) qui, à ses yeux, confirmerait l'influence d'Aristote dans les milieux galénistes où on admettra que : « [...] les testicules changent en semence le sang préparé dans les vaisseaux spermatiques » : *op. cit.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 54. C'est la théorie pangénétique, dite parfois aussi « panspermatique », qui a été reçue jusqu'à Aristote : sur ce point, voir les développements de M.-P. Duminil, *op. cit.*, pp. 157 à 162, qui nous apprend que les auteurs de la Collection hippocratique défendaient cette théorie, ainsi que Démocrite (p. 157).

⁴ Virgile, *Enéide*, Livre VI, v. 835. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, tome I, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1964, p. 195.

propre et humoral semble sourdre jusque dans les occurrences qui, lors d'une première lecture, sembleraient plutôt relever d'un emploi figuré. Il faut en effet avoir toujours à l'esprit que le fils est l'actualisation sensible du père, qui le contient déjà dans la fine fleur de son sang. Et notons qu'Enée, en retour, s'adresse à son père en employant très fréquemment le substantif *genitor*.

La vertu séminale dont jouit le sang aristotélicien nous introduit ainsi à une conception radicale de la filiation (et, plus largement, du temps), à laquelle les littératures poétique et dramatique font manifestement écho. Et il faut vraisemblablement percevoir dans cette mise en rapport l'effet d'une imprégnation culturelle, davantage qu'une connivence idéologique et stylistique délibérée.

Quelques précisions sont nécessaires dans le but de mieux circonscrire la postérité idéologique des orientations théoriques de l'Antiquité, et le degré de leur crédit au XVII^e siècle. Car il serait possible d'inclure à l'enquête historique une réflexion qui tiendrait conjointement de la biologie et de l'imaginaire politique, pour montrer qu'à l'époque de Racine le débat scientifique relatif à la place que tient le principe féminin dans la génération humaine prend un essor nouveau. A plus ou moins long terme, cette prise en compte de la femme et de sa fonction biologique infléchira la teneur de l'imaginaire de la procréation et stimulera les travaux scientifiques ; cette prise en compte pourra sur un autre plan affecter la loi salique elle-même, du moins dans son principe, garanti jusque-là par la nature. On peut donc avancer que l'édifice aristotélicien se lézarde alors insensiblement ; et c'est ainsi que le Père Le Moyne écrit à propos des mères dans sa *Galerie des femmes fortes* :

[Les hommes] prennent à trait de temps, et goutte à goutte dans leurs ventres, les différentes semences et les diverses teintures du Bien et du Mal, détrempées de leur sang, et mêlées de leurs humeurs : comme l'argile molle prend les bons et les mauvais traits du moule dans lequel elle est formée¹.

A l'humeur noble, initiatrice de la vie qu'elle transmet – humeur propre au sexe masculin – répond donc pour Le Moyne le sang du sein maternel, qui par infusion

¹ Pierre Le Moyne, S.J., *La Galerie des femmes fortes*, Leiden-Paris, Jean Elsevier-Charles Angot, 1660, p. 220 (première éd. : 1647).

imprègne de ses vertus complémentaires l'enfant lové dans ce moule. Or, à la même époque, Antoine Vallot, qui sera jusqu'à sa mort en 1671 premier Médecin de Louis XIV, donne un écho très concret aux vues plus théoriques énoncées par le père jésuite. Il note en effet, dans les « Remarques générales sur la naissance et le tempérament du Roi » quel est l'apport décisif du sein maternel. Louis XIII est présenté comme un père valétudinaire, « d'une faiblesse extraordinaire », et c'est à Anne d'Autriche que le jeune monarque doit ses bonnes dispositions physiques :

[...] on avait sujet, durant la grossesse de la reine-mère, d'appréhender que ce royal enfant ne se ressentît des faiblesses du roi son père. Ce qui indubitablement fût arrivé, si la bonté du tempérament de la reine et sa santé héroïque n'avaient rectifié les mauvaises impressions de ces premiers principes¹.

Nous aurons bien entendu l'occasion, dans la suite de notre travail, de prolonger de telles remarques par l'examen des enjeux littéraires qui en sont susceptibles d'en être implicitement inférés dans *Phèdre* ; et, dans cette perspective, il sera nécessaire également d'évoquer les analyses de Volker Schröder à propos des questions généalogiques et dynastiques qui se posent dans *Britannicus*².

Pour l'heure, dans les limites du chapitre en cours, rappelons qu'à la suite des dramaturges grecs, la tragédie européenne de la fin de la Renaissance et de l'âge classique met sans cesse en jeu les thèmes qui se rapportent à la famille et à la transmission. Tant et si bien que de proche en proche le passage s'opère de la biologie à la littérature – une voie herméneutique tout du moins peut être frayée. Cela, en somme, revient à dire qu'avec le recours au motif du sang un déplacement s'effectue alors, qui mène de l'ordre génétique à l'ordre généalogique. C'est dans cette perspective qu'il faut ici souligner l'écho que la *Poétique* donne à ce rapprochement. Car pour que l'émotion soit assurée et que l'action

¹ Ces « Remarques » constituent le premier paragraphe du *Journal de santé de Louis XIV*, dont la rédaction fut assurée tout au long du règne (à partir de 1647) par les trois archiatres successifs du souverain, Vallot, Daquin et Fagon : éd. établie par Stanis Perez, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Mémoires du corps », 2004, p. 68.

² Volker Schröder, *La Tragédie du sang d'Auguste. Politique et intertextualité dans Britannicus*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », 119, 1999, en particulier les pages 153 à 163. C'est cet ouvrage qui nous a fourni la citation du Père Le Moyne, relevée ci-dessus.

déroulée sur la scène puisse agir de manière plus sensible et plus efficace, il est nécessaire, aux yeux d'Aristote, que la famille se trouve au cœur du conflit qu'imité la tragédie. Quand le sang coule entre ennemis, on est encore dans le registre épique ; mais si le sang s'écoule à l'intérieur du cercle familial, on assiste à la subtile distillation d'un pathétique plus affiné, que le spectacle tragique¹ se donne pour dessein d'entretenir et de représenter.

Et Aristote recommande donc avec raison « les cas où l'événement pathétique survient au sein d'une alliance, par exemple l'assassinat, l'intention d'assassiner ou toute autre action de ce genre entreprise par un frère contre son frère, par un fils contre son père, par une mère contre son fils ou par un fils contre sa mère ». Le philosophe ajoute alors résolument, à l'intention du dramaturge, qui est ici son lecteur potentiel, que « ce sont ces cas qu'il faut rechercher »². La mise en parallèle de *La Génération des Animaux* et de la *Poétique* tend donc à confirmer que le discours sur le sang conduit aux confins de ce qui sépare la réalité naturelle de l'anthropologie, ou même de l'esthétique. Ce discours sur le sang, au fond, associe intimement les acquis de la connaissance aux représentations mentales. C'est pourquoi l'étude du sang invite sans cesse à opérer un va-et-vient entre la nature et la *psyché*. Et c'est assurément dans cet échange fécond qu'il faut mesurer la portée majeure de la leçon des Anciens en cette matière. Tout aboutit, décidément, à mettre en lumière un « imaginaire du sang », que la littérature prend éminemment en charge, puisqu'elle lui donne forme et agrément, dans les limites intelligibles et ordonnées de la fiction, et même, pour ce qui regarde l'âge classique, de la fiction eucasique et vraisemblable. Voici pourquoi la réflexion médicale et la spéculation philosophique des auteurs grecs au sujet du sang, étudié dans son acception concrète, ne sont pas caduques. Et, sans aucun doute, l'étaient-elles encore moins à l'époque de Racine, restée très

¹ L'adjectif *tragique* conserve ici son sens classique, c'est-à-dire « propre à la tragédie » : il est donc nécessaire de dissocier avec soin le tragique en tant qu'il qualifie un genre (la tragédie), et le registre tragique, désigné parfois encore, dans l'usage didactique, par l'expression *tonalité tragique*. (Nous reviendrons sur ce point important dans notre « Quatrième partie », au ch. 1).

² Aristote, *Poétique*, XIV (1453 b). Introduction, traduction et annotations de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche classique, 1990, p. 125. Dans la partie de notre exposé consacrée à la dramaturgie, nous commenterons ce texte de plus près, en prêtant particulièrement attention à la traduction assez libre que Racine lui-même en a donnée, en marge d'un exemplaire de la *Poétique* d'Aristote. Remarquons seulement ici que le dramaturge français y emploie l'expression « nœuds du sang » : Racine, *Œuvres complètes*, tome II, (présentée, établie et annotée par R. Picard pour ce tome), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 926.

respectueuse de la médecine des Anciens, comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises.

Aussi cet exposé cursif de la conception que la médecine et que deux philosophes éminents de l'Antiquité se faisaient du sang était-il nécessaire pour évaluer les inflexions apportées, par les dictionnaires du XVIIe siècle, à leurs définitions du mot *sang* au sens propre d'abord, puis au sens figuré¹.

A première vue, c'est vrai, le sang des classiques est consacré avec éclat par la *doxa*, diffuse dans la conscience collective. Mais, lorsqu'il s'agit de formuler une définition, les lexicographes français de l'âge classique sont simultanément les témoins de leur temps et les héritiers du *logos* grec, dans la tâche millénaire qu'il a menée à bien pour circonscrire rationnellement la qualité et la nature du sang. Les définitions que ces lexicographes nous donnent à lire sont par conséquent explicitement ou tacitement empreintes de l'histoire culturelle du sang depuis l'Antiquité jusqu'au XVIIe siècle. Histoire qui postule – dans les acceptions concrètes mêmes du mot *sang* que colligent les dictionnaires – d'amples prolongements idéologiques et moraux, dont la littérature dramatique s'est à l'évidence nourrie.

¹ Les sens figurés seront colligés dans la « Troisième partie », ch. 2, du travail en cours.

Chapitre 2. LE SANG AU SENS PROPRE DANS LES DICTIONNAIRES DU XVII^e SIECLE.

« [...] la langue, seule image ressemblante qui nous reste de ce temps-là ».
Stendhal (à propos du « temps de Louis XIV »)¹.

Il s'agit, dans ce deuxième chapitre, de mettre au jour les significations du mot *sang* à l'époque de Racine, avec tout le soin qui convient. Or le contenu des dictionnaires, quelle que soit la période considérée, est toujours révélateur d'une société, voire d'une civilisation, à un moment donné de son histoire, même si le souci d'illustrer ou de promouvoir un canon linguistique peut varier sensiblement d'un dictionnaire à un autre. N'est-ce pas, au fond, la raison pour laquelle il était méthodologiquement nécessaire de faire précéder l'examen lexicologique (qui va être conduit dans les pages qui suivent) par une « mise en perspective », dans le dessein d'apprécier les assises doxales du sang à l'âge classique, avant de se référer aux définitions données par les dictionnaires de l'époque de Racine ? Les inventaires lexicologiques reflètent en effet les connotations

¹ Stendhal, *De l'Amour*, XLI, [1822], Paris, Garnier Flammarion, 1965, p. 154.

graduellement dessinées par l'épaisseur historique et culturelle des mots qu'ils définissent ; c'est là, assurément, un rappel qui reste de l'ordre du bon sens.

Pourtant le fait d'entreprendre un relevé lexical demande, malgré tout, quelques justifications élémentaires. La circonspection est de rigueur en ce domaine. Ainsi, en l'occurrence, afin de mener à bien la recherche des sens du mot *sang* pour les personnes cultivées de la génération de Racine, il faut convenir d'abord d'un principe très général. Il faut chercher à apprécier quel crédit cette génération – qui est aussi, strictement, celle de Louis XIV – accordait à l'usage lexical dominant. Et, quoi qu'il en soit, ce ne pourrait être qu'après avoir essayé de mettre en lumière les constantes sémantiques du mot *sang* au XVIIe siècle, que l'on pourrait prétendre, en toute rigueur, mesurer les éventuelles résonances esthétiques que Racine a su en offrir dans *Phèdre* et dans les autres pièces où la consanguinité est présente. La méthode serait semblable s'il s'agissait d'un autre écrivain de la même époque. Aussi dans les pages qui suivent, voulons-nous étendre à l'usage des mots ce que Sartre écrivait plus largement en 1948 de la « situation » de Racine¹.

Il est également nécessaire de signaler les inflexions d'ordre culturel que les lexicographes sont quelquefois à même d'imprimer à titre individuel au travail qu'ils produisent. Car les mots consignés et définis peuvent l'être en fonction de certaines options méthodologiques, ou même idéologiques.

Il est manifeste, par exemple, que Furetière se démarque d'une manière vraiment significative de la conception que ses confrères de l'Académie se faisaient de la vie de la langue française de leur temps. « L'Académie [...] est sensible aux dires, même s'ils sont uniquement les 'bien dire'. Furetière [...] est plus soucieux des propriétés [...] », notent André Collinot et Francine Mazière².

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, III : « Décrire la situation ne saurait porter atteinte à la liberté. L'idéologie janséniste, la loi des trois unités, les règles de la prosodie française ne sont pas de l'art ; au regard de l'art elles sont même un pur néant puisqu'elles ne sauraient en aucun cas produire par une simple combinaison une bonne tragédie, une bonne scène ou même un bon vers. Mais l'art de Racine doit s'inventer à partir d'elles ; non en s'y pliant, comme on l'a dit assez sottement [...] : en les réinventant, au contraire [...]. Pour comprendre ce que *Phèdre* ne pouvait pas être, il faut faire appel à toute l'anthropologie. Pour comprendre ce qu'elle est, il ne faut que lire et écouter [...] ». (Edition citée : Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, pp. 184 et 185).

² André Collinot / Francine Mazière, « Les définitions finalisées dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière et dans *Le Dictionnaire de l'Académie française*. Où il est montré que l'hétérogénéité formelle des définitions lexicographiques a du sens », in *La Définition*, Actes du Colloque organisé par le CELEX de l'Université de Paris-Nord, 18-19 nov. 1988 à Paris, éd. Jacques Chaurand et Francine Mazière, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1990, p. 249. Les auteurs avaient écrit, p. 247 : « Le discours

Quant au dictionnaire de Thomas Corneille, il s'inscrit dans le prolongement du *Dictionnaire de l'Académie française* ; il peut même être tenu pour son complément. On comprend qu'en 1694, l'ouvrage de Thomas Corneille soit alors rendu nécessaire, à cause, précisément, de la concurrence jugée redoutable que représente, pour les lexicographes de l'Académie, la parution, dès 1690, du dictionnaire de Furetière, conçu selon un dessein plus ample et plus ambitieux. Ainsi, selon Jean-Louis Tritten, avec le dictionnaire de Thomas Corneille, « Les 'termes d'art' entrent dans la langue française par la petite porte, si l'on peut dire ». Sans doute ; cette « petite porte », cependant, n'était-ce pas déjà Antoine Furetière, qui l'avait entrouverte ? En lisant attentivement les articles réservés au mot *sang* dans ces trois dictionnaires publiés dans un intervalle de quatre années, il semble possible de répondre à cette question par l'affirmative¹.

Mais écoutons, pour compléter et préciser ces vues, Georges Matoré, dans un opuscule déjà ancien ; il n'a en rien perdu, nous semble-t-il, de sa pertinence. Le lexicologue y remarque que si la grammaire trouve son origine dans des temps toujours éloignés de la période que l'on se propose d'étudier, « le vocabulaire constitue au contraire un élément mobile, soumis aux moindres variations du milieu social »². En effectuant le relevé de quelques définitions du mot *sang* dans les dictionnaires contemporains de Racine, nous chercherons ainsi, avant tout, à mettre en lumière le champ sémantique que ce substantif recouvrait alors. Et nous posons ici comme une hypothèse vraisemblable que Racine partage l'usage de son temps.

lexicographique, quels que soient les domaines d'usage des mots, est institué et informé par du discours social, voire historique ». Voir aussi la synthèse historique de Marine Roy-Garibal, *Le Parnasse et le Palais. L'œuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire alphabétique en langue française (1649-1690)*, Paris, Champion, coll. « Lumière Classique », 2006.

¹ Jean-Louis Tritten, *Histoire de la langue française*, Paris, Ellipses, coll. « Universités Lettres », 1999, p. 118. Ces questions, à propos desquelles l'histoire de l'édition se conjugue à l'histoire de la langue et à la vie des mots, a retenu depuis longtemps l'attention des historiens. - Voir Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1905-1919, Tome IV, I, 4 (1913), pp. 427-428. - Voir aussi Marc Fumaroli, « La Coupole », in *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1994 (reprise d'une première publication en 1986, Paris, Gallimard, également), pp. 11 à 109 ; lire, en particulier, la section 10, pp. 54 sqq. « [...] cette Querelle des dictionnaires rejoint celle des Anciens et des Modernes ». De fait, le dessein universel du travail de Furetière anticipe sur les entreprises encyclopédiques du siècle suivant ; mais on peut également reconnaître dans cet ouvrage l'héritage des grands philologues humanistes du XVI^e siècle français.

² Georges Matoré, *La Méthode en lexicologie. Domaine français*, Paris, Didier, 1953, p. 49.

Certes, un poète entretient avec le lexique de ses contemporains des relations plus intimes et plus subjectives qu'un usager plus « neutre » de la langue. Cependant, il ne faut pas exagérer la marge laissée à la singularité que l'on concéderait ainsi à l'artiste. On risquerait fort de se rendre coupable d'anachronisme. A l'âge classique, en effet, une telle prudence s'impose certainement beaucoup plus qu'à d'autres périodes de l'histoire de la langue française. On sait, par exemple, avec quelle insistance Vaugelas s'est fait le panégyriste de l'usage, c'est-à-dire du *bon* usage que partagent avec l'élite de la bourgeoisie parisienne cultivée les personnes qui ont fréquenté assez assidûment la Cour¹. Et la correspondance de Racine lui-même fournit, en une occasion précise, une claire illustration de ce respect porté à la langue par les personnes de sa génération. Dans une lettre, que Raymond Picard juge vraisemblablement avoir été écrite en 1676, et adressée au Père Bouhours, le dramaturge manifeste son souci de conformité à l'orthodoxie de la langue ; il s'en remet pour cela au jugement et à l'autorité reconnus du père jésuite : « Je vous envoie les quatre premiers actes de ma tragédie, et je vous enverrai le cinquième, dès que je l'aurai transcrit. Je vous supplie, mon Révérend Père, de prendre la peine de les lire, et de marquer les fautes que je puis avoir faites contre la langue, dont vous êtes un de nos plus excellents maîtres »².

Sans doute G. Matoré apparaît-il pourtant trop péremptoire lorsqu'il écrit qu'« en réalité, les écrivains ne font en général qu'utiliser le lexique de leur temps et de leur milieu »³. Mais il a raison d'attirer notre attention sur le fait qu'au XVII^e siècle les auteurs d'œuvres littéraires, tout comme les théoriciens de la langue, mettent plus

¹ Il faut ici citer *in extenso* le titre du célèbre ouvrage, publié en 1647 : Vaugelas, *Remarques sur la Langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*. Et il faut aussi rappeler ce qui y est écrit, à propos de l'usage, c'est-à-dire du bon usage dans la Préface, section I, 3 : « C'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des Auteurs du temps ». Nous citons dans le fac-similé de l'éd. originale : Introduction et index par Jeanne Sreicher, Paris, Libr. E. Droz, 1934 (la Préface n'est pas paginée). L'orthographe, pour cette citation comme pour celle qui suit, a été modernisée ; mais les capitales de l'éd. originale sont conservées. - A propos de l'usage au XVII^e siècle, consulter : Danielle Trudeau, *Les Inventeurs du bon usage, 1529-1649*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Arguments », 1992, ainsi que l'article d' Isabelle Landy-Houillon, « Usage et raison aux siècles classiques », *XVII^e siècle*, n° 173, oct.-déc. 1991, pp. 359 à 371, en particulier pp. 370 et 371. - Voir également à propos d'une question voisine : Emmanuel Bury, « Le classicisme et le modèle philologique. La Fontaine, Racine et La Bruyère », in *L'Information littéraire*, 1990, n° 3, pp. 20 à 24.

² *Œuvres complètes*, éd. cit. (R. Picard), tome II, remis à jour, 1966 : *Prose*, p. 462, et note, pp. 1083-1084.

³ *Ibid.*, p.10.

volontiers l'accent sur leur mission de sauvegarde du lexique que sur les innovations personnelles qu'ils pourraient apporter¹. Il nous apparaît donc de bonne méthode de postuler que la littérature classique française, en somme, se présente à nous davantage comme un conservatoire que comme un laboratoire. Mais les innovations et les traits personnels, qui s'écarteraient de la norme de référence, sont alors, bien entendu, d'autant plus significatifs.

On sait qu'à l'époque de Racine, ce souci normatif est très prononcé dans les écrits qui abordent la question de la langue française. « Il court beaucoup d'idées fausses sur le vocabulaire classique : on croit souvent que Malherbe, Vaugelas, le Père Bouhours, etc... ont légiféré *in abstracto* ; en réalité les 'théoriciens' n'ont fait qu'interpréter, systématiser, diffuser les idées et les sentiments d'un groupe social », note encore Georges Matoré². De fait, Vaugelas écrit dès la première phrase de ses *Remarques sur la Langue française* : « Ce ne sont pas ici des Lois que je fais pour notre langue de mon Autorité privée ; je serais bien téméraire, pour ne pas dire insensé ; car à quel titre et de quel front prétendre un pouvoir qui n'appartient qu'à l'Usage ? »³. Ce point de vue convaincu, empreint d'un respect sincère pour la langue établie par l'usage, est sans aucun doute celui de la majorité des personnes cultivées qui, à cette époque, se mêlent d'écrire. On aurait tort, par conséquent, d'en soustraire Racine. F. Brunot le remarquait, au début du XXe siècle : « Le génie des auteurs a fait croire qu'ils avaient été les maîtres de la langue [...]. Ils ont été seulement les maîtres dans la langue » ; et après un long développement argumenté, l'historien de la langue française va jusqu'à écrire à propos de l'époque du

¹ Nous nous plaçons ici d'un point de vue qualitatif. L'aspect quantitatif de la question a souvent été abordé ; des idées reçues ou des appréciations trop hâtives sur la « pauvreté » relative du vocabulaire de Racine dans ses tragédies ont été remises en cause. Voir l'analyse statistique la plus récente à notre connaissance (1983), celle de Ch. Bernet, *op.cit.*, pp. 35 à 37 : « Notre dépouillement aura au moins un mérite : celui d'apporter un dénombrement précis », note ce chercheur. Mais il se garde *a priori* d'en prétendre induire « des considérations d'ordre esthétique », *ibid.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 10. Ce point de vue de G. Matoré confirme les analyses de Ferdinand Brunot dans *La Doctrine de Malherbe, d'après son commentaire sur Desportes*, Paris, Masson, 1891, et rééd., Paris, Armand Colin, 1969. - Voir aussi J.-L. Tritten, *op.cit.*, p. 118, où l'auteur fait remarquer, à propos de Ménage, de Vaugelas et du Père Bouhours : « Ces gens-là savaient d'expérience que le monde linguistique est en perpétuel devenir ». Mais ils avaient également, nous semble-t-il, la volonté d'orienter l'évolution de la langue.

³ Ed. citée, Préface, non paginée.

règne personnel de Louis XIV que « l'influence de nos écrivains a été tardive et conservatrice, elle n'a pas été créatrice »¹.

Ces quelques remarques à caractère général, qui mériteraient sans doute d'être nuancées, ont donc pour dessein de se prémunir des erreurs d'appréciation historique. Elles invitent ainsi à penser que Racine ne se démarque pas des usages lexicaux de son temps de manière tranchée. Une plaisante observation de Furetière (au moment, encore, de ses démêlés avec l'Académie française), à propos de « Monsieur Racine » académicien², ne paraît pas en mesure de fournir sur ce point de démenti décisif ; en effet on ne peut pas en inférer que le dramaturge s'y insurge de manière délibérée contre un conformisme trop étroit de ses confrères. L'anecdote, qui saisit ainsi Racine sur le vif, et que nous reportons dans la note ci-dessous, figure dans le *Second factum pour messire Antoine F. contre quelques uns de l'Académie française*³.

Voici pourquoi, à nos yeux, les mots définis dans les dictionnaires du Grand Siècle, s'ils sont les témoins assez fidèles de l'élite sociale des usagers de la langue française de leur époque, sont aussi les témoins de Racine. Pourtant, c'est vrai, nous n'examinons qu'un mot. Et, pour s'efforcer de conserver toutes les nuances souhaitables, il faut avoir à l'esprit l'avertissement opportun de Jacques-Gabriel Cahen : « Pour aboutir au vocabulaire de Racine, le lexique général du français passe par le triple tamis des convenances littéraires, des exigences de l'univers tragique, et de l'esthétique du poète »⁴.

¹ F. Brunot, *Histoire de la Langue française (...)*, éd. cit., Préface du tome IV (1913), p. VII. F. Brunot, bien entendu, se place ici dans le domaine qui lui est propre : l'histoire de la langue.

² Rappelons que Racine est entré à l'Académie française au mois de janvier 1673. Voir Raymond Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1956, pp. 208 à 213.

³ Le second factum fut publié à Amsterdam en 1685, soit huit ans après *Phèdre*. Conformément à l'énoncé complet de son titre, il faut, à l'évidence, tenir compte du registre résolument polémique de ce texte de Furetière, et en tempérer fortement la portée pour ce qui regarde Racine ; il y tourne en dérision les travaux de ses confrères, qui œuvraient alors, avec un zèle mesuré, au Dictionnaire de l'Académie : « On a vu souvent M. Racine trouvant à l'ouverture du Dictionnaire imprimé des choses qui ne lui plaisaient pas, s'écrier en plein bureau : 'Bon Dieu ! où nous fourrerons-nous, quand ce livre viendra à paraître, le Public nous jettera des pierres' ? », lit-on p. 49 (B. M. de Lyon, cote 369371) . - Ces références sont fournies et analysées par un article éclairant : Isabelle Turcan, « L'écriture de l'Académicien Jean Racine vue par L.-A. Martin : Racine a-t-il contribué à enrichir la langue française ? », in *Présence de Racine*, Actes du colloque tenu à l'Université Lyon III, par le CEDIC (octobre 1999). Textes rassemblés par Jean-Pierre Landry et Olivier Leplatre, 2000, p. 13 (Diffusion : Paris, Champion). - La querelle entre Furetière et ses confrères de l'Académie a été retracée dans son déroulement chronologique : voir Fabienne Gégou, *Antoine Furetière, Abbé de Chaligny, ou la chute d'un Immortel*, Paris, Nizet, 1962, en particulier Partie II, pp. 67 à 129.

⁴ *Op. cit.*, p. 15.

Aussi, une fois encore, le fait de colliger, dans les pages qui vont suivre, les significations du mot *sang* choisies dans plusieurs dictionnaires du XVII^e siècle, présente avant tout l'intérêt de mettre en lumière les sens de ce mot à l'époque de Racine (et non pas, systématiquement, dans les tragédies de Racine).

Nous avons déjà cherché à remettre dans une juste perspective culturelle ce qui dessinait les contours d'une *doxa* classique du sang. Il faut donc aussi maintenant examiner attentivement les définitions que l'honnête homme de l'époque de Louis XIV lisait, lorsqu'il ouvrait un dictionnaire de son temps à l'article *sang*. Ce travail est aussi simple¹ que nécessaire. Mais c'est un travail circonscrit à un domaine de recherche restreint, eu égard aux mille échos du mot *sang* dans *Phèdre* et les autres tragédies de la consanguinité que Racine a écrites.

Il est toutefois salubre de prendre une autre précaution. Car on se leurrerait en estimant que les dictionnaires du XVII^e siècle, sensiblement contemporains les uns des autres, reflètent une conception identique de la langue. Les différences, au contraire, s'y décèlent de manière patente : « [...], pour Furetière, le vocabulaire est un outil ; pour l'Académie la beauté de la langue (et sa pureté, par sélection rigoureuse) prime », remarque par exemple Alain Rey à propos du *Dictionnaire Universel* et du *Dictionnaire de l'Académie française*². Ce même lexicologue, au demeurant, ne cache pas où va sa préférence : « Si nous ne devons conserver qu'un grand dictionnaire de la langue classique, c'est sans aucun doute Furetière qu'il conviendrait de choisir »³.

¹ *Colliger* n'est pas synonyme de *recopier*, mais cette tâche, à l'heure actuelle, est d'autant plus modeste que des éditeurs ont entrepris de transposer plusieurs dictionnaires de la Renaissance et de l'âge classique sur disques numériques. On peut ainsi consulter : - *Dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles*, cédérom, sous le patronage de la coll. « Lexica », dirigée par Bernard Quemada, Paris, Champion, 1998. - *L'Atelier historique de la langue française*, cédérom, Marsanne, Redon, 1999.

² Introduction, rédigée par Alain Rey, de la rééd. de 1978 du *Dictionnaire Universel (...)*, cf. *supra*. Ces pages substantielles sont intitulées : « Antoine Furetière, imagier de la culture classique, I. Les faits et textes d'A. Furetière. », p. 72 (se reporter également aux pp. 84 et 89, qui reviennent sur d'importantes différences entre les deux ouvrages). Par ailleurs, voir aussi les travaux historiques et linguistiques de F. Brunot, *Histoire de la Langue française (...)*, tomes III et IV, 1, éd. citée, et de B. Quemada, *Histoire des dictionnaires du français moderne, 1539-1863*, Paris, Didier, « Etudes lexicologiques, I », 1968, *passim*.

³ *Ibid.*, p. 88.

De nombreux chercheurs, sans doute, approuveraient le choix déterminé d'Alain Rey. On ne peut pas rester neutre quand il s'agit des rapports des choses et des mots. Mais comment, quoi qu'il en soit, imaginer une sereine convergence de points de vue dans un domaine aussi sensible que la langue, au moment même où s'annonce l'une des scissions majeures qui infléchissent l'histoire de la France d'Ancien Régime ?

On sait avec quel bonheur un ouvrage fameux de Paul Hazard¹ a imposé une expression, devenue emblématique de la transition entre le XVII^e et le XVIII^e siècles. Or c'est bien à l'orée de « la crise de la conscience européenne » que furent publiés ces deux dictionnaires très importants et bien différents dans leurs conceptions respectives². Si crise culturelle il y a, elle induit nécessairement aussi une crise des signifiants et des contours terminologiques des « arts » et des sciences. Et il est d'autant plus utile de le souligner que le sang est alors l'objet de débats très virulents, significatifs des courants puissants qui animent en France la vie intellectuelle du second XVII^e siècle³.

Les apports de Descartes et de Harvey, dans leurs domaines respectifs (qui néanmoins se conjuguent, comme nous aurons l'occasion de le souligner), modifient graduellement les orientations culturelles et les appréciations scientifiques ou idéologiques de la génération qui les suit. Dans les définitions retenues ci-dessous il faut donc se montrer attentif aux différences, aussi bien qu'aux convergences.

Bernard Quemada a facilité notre travail, grâce à la publication d'un précieux opuscule. Dans son *Introduction à l'étude du vocabulaire médical (1600-1710)* – ouvrage qui se manifeste par la grande modestie de son titre eu égard aux informations abondantes qu'il fournit –, le lexicologue remarque que « Les dictionnaires du XVII^e siècle ont largement ouvert leurs colonnes aux termes de médecine ». Puis il établit la liste des « neuf dictionnaires les plus importants et les plus caractéristiques de l'époque, soit par

¹ Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Boivin et Cie, 1935 (réédition : Paris, Le Livre de poche/Référence, 1994).

² Voir encore G. Matoré, *Histoire des dictionnaires français*, Paris, Larousse, 1968, pp. 76 à 79, et pp. 81 à 86.

³ Ces débats seront évoqués dans le chapitre suivant de la partie en cours (soit I. 3).

ordre chronologique »¹ : Nicot (1606) ; Cotgrave (1611) ; Monet (1635) ; Boyer de Petit Puy (1649) ; Richelet (1680) ; Furetière I (1690) ; Thomas Corneille (1694) ; Furetière II (1701) ; *Dictionnaire Universel français et latin*, dit « Dictionnaire de Trévoux » (1704).

Notre investigation lexicale ne dépasse pas la date de la création d'*Athalie*, et privilégie l'étude du motif du sang dans *Phèdre*. Pour cette raison, l'édition de 1701 du dictionnaire de Furetière et le Dictionnaire de Trévoux ne seront pas pris en compte. Le mot *sang* ne se trouve pas dans l'ouvrage de Boyer de Petit Puy : il ne figure donc pas dans notre liste.

En revanche, s'ajouteront à titre ponctuel deux autres ouvrages ; il s'agit de ceux d'Antoine Oudin et de Gilles Ménage, publiés respectivement en 1640 et 1694² ; le dictionnaire du Père Monet sera cité dans l'édition de 1635, que B. Quemada a retenue également³ ; et une attention particulière sera apportée au *Dictionnaire de l'Académie française*, consulté dans son édition de 1694, dont il a déjà été fait mention. Le corpus consulté s'établit donc à partir de la liste de neuf ouvrages, d'inégale importance, et qui ne présentent pas un même intérêt lexicologique.

Ces dictionnaires apportent cependant tous d'utiles informations. Ils se trouvent énumérés ci-dessous ; les titres sont reportés avec la majeure partie de leurs expansions circonstanciées, car elles fournissent la plupart du temps d'utiles précisions sur les visées des ouvrages ; l'orthographe est modernisée⁴, la ponctuation originelle maintenue, ainsi que les caractères italiques employés, soit dans les définitions, soit dans les exemples. Par souci de clarté, des guillemets sont ajoutés et encadrent les définitions. Rappelons enfin que le sang est toujours compris ici dans ses acceptions concrètes, c'est-à-dire au sens propre, sauf si les deux plans se trouvent grammaticalement imbriqués, comme c'est le

¹ Bernard Quemada, *Introduction à l'étude du vocabulaire médical (1600-1710)*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, tome II, fasc. 5, 1955, pp. 40 et 41 (diffusion : Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres »).

² Ménage avait publié dès 1650 une première version de son recueil consacré aux origines de la langue française.

³ Il existe plusieurs éditions du dictionnaire du Père Monet (1620, 1635, 1636), aux titres parfois sensiblement différents. Voir F. Brunot, *Histoire de la langue française (...)*, tome III, 1, (1909 pour cette « Partie 1 »), pp. 83-84 et p. 88. Ce Père jésuite, né en 1566, enseigna au collège de la Trinité à Lyon. - Michel Wiedemann, *op. cit.*, p. 426, « Bibliographie », 3, donne une autre date encore de l'ouvrage du P. Monet (1641), dont nous n'avons pas retrouvé de références dans d'autres sources bibliographiques.

⁴ L'orthographe anglaise du dictionnaire de Cotgrave n'est pas modernisée.

cas en particulier dans le dictionnaire de Jean Nicot¹. Mais nous reviendrons, quoi qu'il en soit, sur la question du subtil « dosage » du sens propre et du sens figuré, et sur la question des syllepses de sens.

Voici la liste des dictionnaires consultés :

- Jean Nicot, *Trésor de la langue française, tant ancienne que moderne* (...), Paris, David Douceur, 1606.
- Randle Cotgrave, *A dictionnaire of the French and English tongues*, London, Adam Islip, 1611.
- Père Philibert Monet, S.J., *Inventaire des deux Langues française et latine assorti des plus utiles curiosités de l'un et de l'autre idiome*, Lyon, Veuve de Claude Rigaud et Philippe Borde, 1635.
- Antoine Oudin, *Curiosités françaises pour servir de supplément aux dictionnaires, ou recueil de plusieurs belles propriétés avec une infinité de proverbes et quolibets*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640².
- Pierre-César Richelet, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française : ses expressions propres, figurées et burlesques* (...), Genève, Jean Herman Widerhold, 1680³.
- Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux, que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.
- Gilles Ménage, *Dictionnaire étymologique de la langue française ou origines de la langue française* (...), Paris, Jean Anisson, 1694.
- *Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roi* (...), Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

¹ En sa qualité de dictionnaire bilingue consacré à deux langues vivantes, l'ouvrage de Cotgrave constitue également un cas particulier ; l'article *Sang* y est donc reporté *in extenso*.

² Cet ouvrage a fait l'objet d'une réimpression au XIX^e siècle : on le trouve à la fin du tome X du *Dictionnaire historique de l'ancien Langage français, ou glossaire de la langue française depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, Niort-Paris, Favre-Champion, publié en 1882 (pour ce tome X), par Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye.

³ Il existe une réédition récente : fac-similé de l'édition de 1693, *Dictionnaire français augmenté*, Nîmes, C. Lacour, coll. « Rediviva », 1995.

- Thomas Corneille, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences, par M.D.C de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694¹.

Nous donnons ci-dessous les définitions que formulent ces neuf dictionnaires du XVII^e siècle, telles que Jean Racine aurait pu les lire ; dans les dictionnaires les plus importants, elles se trouvent assorties d'un commentaire abondant, que nous avons pris le parti de rapporter :

- **J. Nicot** (1606) : « Sang, m. *Ce nom est tantôt spécifique signifiant tout sang, Sanguis, Cruor [...] et tantôt individué, et par antonomasie approprié à la parenté du Roi [...]* ». Conformément à l'étymologie « antonomasie » est à comprendre ici au sens de « nom mis pour un autre ». Aussi Nicot donne-t-il en quelques lignes les explications nécessaires à cet emploi tropique : elles seront prises en compte le moment venu². Le dictionnaire donne ensuite plusieurs expressions françaises dans lesquelles figure le mot *sang*, et indique quelle est leur traduction en langue latine. Nicot, au demeurant reprend alors quelquefois mot pour mot le dictionnaire de Robert Estienne de 1549³.

- **R. Cotgrave** (1611) : « Sang, m. *Bloud ; also, a flocke, race, kindred, linage, parentage, especially of Kings, in which sence we also the words, Bloud royall* ».

Le dictionnaire consigne dans les lignes qui suivent plusieurs expressions accompagnées de leur traduction, parmi lesquelles figurent « Sang de France » et « Le bon sang ne peut mentir ».

¹ « M.D.C de l'Académie,...1694,...J.B. Coignard » : il est manifeste, dès la lecture du titre, que le recueil de Th. Corneille est « le complément inséparable de l'œuvre de la Compagnie », comme l'écrit F. Brunot, *Histoire de la Langue française (...)*, éd. citée, tome IV, I, 1, pp. 45-46. Signalons aussi que B. Quemada précise, à propos du recueil de Th. Corneille, qu'« il est aisé d'établir qu'une de ses sources principales est le *Dictionnaire Pharmaceutique* de De Meuve (1678). » : *Introduction à l'étude du vocabulaire médical (...)*, éd. cit., p. 40. Supprimant l'article figurant dans les titres, nous écrirons, selon l'usage: *Dictionnaire de l'Académie française et Dictionnaire des Arts et des Sciences*.

² Voir *infra*, « Deuxième partie », ch. 2.

³ Edition du dictionnaire de R. Estienne consultée : *Dictionnaire Français-latin, autrement dit les mots Français, avec la manière d'user d'iceux, tournés en latin*, Paris, de l'imprimerie Robert Estienne, 1549. Exemple d'expression que l'on trouve dans cet ouvrage, publié pour la première fois en 1539 : « Qui était de sang royal, Non alienus sanguine regibus ».

- **Père Ph. Monet** (1635): « Sang, m. *Principale humeur du corps de l'animal et siège de la vie* [...]»¹.

Le foie cuit, et façonne le sang, et l'envoie bien appareillé aux veines [...].

Le sang arrose et nourrit toutes les parties du corps [...].

Tirer du sang, saigner [...].

Sus soldats, il faut avoir du sang de l'ennemi, ou lui en donner du nôtre [...].

La mêlée n'est pas fort échauffée, il n'y a encore point de Sang [...]. ».

Dans l'expression suivante, le Père Monet relève un emploi figuré, forgé à partir du syntagme « tirer du sang » : « *Pour contenter les haineux et malveillants, laissons-nous tirer du Sang, patientons volontiers cette perte, cette incommodité* ».

« *Sang, effusion de sang, par blessure, ou mort [...].*

*Duit au sang*², et à la boucherie dès sa jeunesse.

Tu n'envoies pas tes enfants à l'armée, mais au Sang et au massacre [...].

Son extraction est de sang royal : Natus est regio sanguine ».

Le dictionnaire retient également l'expression « *sang noble* », qu'il illustre par un exemple intéressant. Il met en effet en jeu la question de la filiation, dont nous étudierons les incidences dans *Phèdre* : « *Que ta mère soit de Sang noble, ton père, et toi ne laissez pas d'être roturiers* »³.

- **A. Oudin** (1640) : « De sang froid, i. *sans sujet, sans être provoqué*.

Le sang lui est monté au visage, i. *il a rougi de colère ou de honte*.

[...] Le sang me bout dans le corps, i. *j'ai une extrême envie ou désir*.

C'est le sang de France qui se répand, cela se dit lorsqu'on voit saigner une personne.

On peut dire la même chose des autres nations ».

¹ Le dictionnaire donne l'expression latine correspondante : la distribution entre *sanguis* et *cruor* est intéressante à remarquer. Rien n'interdit, par ailleurs, de penser que les écrivains classiques se sont familiarisés avec de nombreuses expressions usuelles en effectuant des exercices de traduction (qui demandaient le recours aux dictionnaires), lorsqu'ils étaient adolescents, au cours de leurs études : « L'épée est encore sanglante du coup », peut-on lire, par exemple, et dans l'inventaire du P. Monet (dont les premiers travaux philologiques furent publiés en 1620), et dans Corneille (qui fut, comme on le sait, élève des jésuites), presque mot pour mot. Mais cette enquête excède les limites fixées à notre exposé.

² « Duit au sang dès sa jeunesse : *Cruori ab adolenscentia affuetus* ».

³ Il faut toutefois noter que l'expression latine que propose le P. Monet donne ici au mot *sang* une signification qui ressortit plutôt au sens figuré : « *Ut tibi fuerit nobili genere [...]* ».

- **P-C. Richelet** (1680) : « Sang, s. m. Ce mot n'a point de pluriel et dans le propre il veut dire l'humeur qui se fait des aliments pour la nourriture du corps. (Le sang se fait dans le cœur et passe des artères dans les veines. Arrêter le sang. *Ablancourt*. Le sang qu'on lui a tiré était fort corrompu. Rafraîchir la masse du sang. Il perdait beaucoup de sang. *Ablancourt*.) ».

Richelet donne ensuite les sens figurés, auxquels il rapporte de nombreux exemples (y compris les expressions « Etre du sang royal » et « sang froid » : celles-ci pourraient, pourtant, participer dans une certaine mesure du sens propre, si la valeur humorale établie par la tradition médicale – et la vertu séminale qui en découle – étaient réellement prises en compte : nous y reviendrons).

- **A. Furetière, I** (1690) : « SANG. Subst. Masc. La plus noble des quatre humeurs qui sont dans le corps de l'animal et qui entretient sa vie. Harvée est celui qui a découvert en notre temps la circulation du *sang* par les veines et les artères, par le cœur et par le foie. Voyez *Circulation*. Louwer¹ est celui qui en a fait le premier la transfusion du corps d'un animal dans un autre. Voyez *Transfusion*. On n'a pas encore décidé en Anatomie, si c'était le cœur, ou le foie, qui faisait le *sang*. Dans la lèpre toute la masse du *sang* est corrompue. Le *sang* extravasé cause des abcès et des pleurésies, se convertit en pus. Le venin ne tue que par la coagulation du *sang*, qui empêche qu'il ne circule, quand il se fige, quand il se caille. On lui a tiré trois palettes de *sang*. On a fouetté cet écolier jusqu'au *sang*. Robert Boyle a écrit l'Histoire naturelle du *sang* humain², et dit que si on le dessèche jusqu'à le réduire en poudre, elle s'allume à la chandelle, et pétille comme le sel marin, et qu'elle se liquéfie en une substance noire comme de la poix. Il dit que l'esprit ou le sel volatile du *sang* est un bon menstrué³ pour dissoudre le cuivre, et prendre les teintures de plusieurs corps. Quand on regarde le *sang* avec des microscopes, on y remarque des petites boulettes rouges qui nagent dans une liqueur aqueuse ; et si en filtrant le *sang* ces boulettes ne passent point, il

¹ Il s'agit bien entendu de Richard Lower, anatomiste anglais (1631-1691) ; son *Tractatus de Corde (...)* fut publié en 1669 à Amsterdam, et traduit en français dix ans plus tard (Paris, Estienne Michallet) : Furetière connaissait sûrement cette édition parisienne de 1679. Cf. *infra*, au chapitre 1 de notre « Deuxième partie ».

² Il s'agit des *Memoirs for the natural history of humane blood, especially the spirit of this liquor*, by the honourable Robert Boyle, London, S. Smith, 1684. Furetière a pu avoir connaissance aussi de la traduction latine de cet ouvrage : *Apparatus ad historiam naturalem sanguinis humani (...)*, Genève, S. de Tournes, 1686. Quoi qu'il en soit, on mesure, en découvrant les dates de publication de ces ouvrages, quelle est la qualité de la documentation du lexicographe en matière médicale.

³ Définition donnée par Furetière dans ce même dictionnaire, art. *Menstruë* : « En terme de Chimie, est un dissolvant humide, qui pénétrant dans les plus intimes parties d'un corps sec, sert à en tirer les extraits et teintures, et ce qu'il y en a de plus subtil et essentiel ».

n'aura plus de couleur. M. Lewenhoeck qui en a fait l'observation, dit que ces globules sont vingt-cinq mille fois plus petits qu'un grain de sable, afin qu'ils puissent passer par les veines capillaires.

Le *sang* prend quelquefois divers noms, suivant les parties où il domine, ou par où il s'écoule. Le *sang veineux* est celui qui sort d'une veine ; le *sang artériel*, celui qui sort par l'ouverture d'une artère. Le *sang hémorroïdal* est un sang aduste et mélancolique¹ qui sort par le fondement. Le *sang menstrual* est un excrément du dernier aliment, lequel en certain temps se purge par la matrice, et sert pour engendrer et nourrir le fœtus. La dyssentrie ou flux de *sang* arrive, quand on vide le *sang* tout clair avec les excréments, qu'on nomme autrement la *caquefange*.

Le *sang* est encore distingué par les mouvements qu'il donne au corps et à l'âme. Le *sang*, chaud, bouillant, bilieux et pétillant, fait les gens braves, colères, ambitieux, turbulents. Le *sang* froid rend les gens doux, sages, tranquilles. Ceux qui font un conte agréable, et de *sang* froid, sont plus plaisants que les autres. Il faut être bien méchant pour quereller les autres de *sang* froid, pour les tuer de *sang* froid.

SANG, se dit aussi en parlant de meurtre et de carnage. Il y eut une grande effusion de sang dans cette bataille, il coulait des ruisseaux, des rivières de *sang*². Les Tyrans étaient altérés, affamés du *sang* chrétien. Le *sang* des Martyrs était une semence de Chrétiens, disaient Tertullien ; ils ont cimenté la foi de leur *sang* ; leur *sang* crie vengeance à Dieu ; ils ont été baptisés dans leur *sang*³. L'Eglise abhorre le *sang*, ne condamne personne à la mort ; elle est profanée par l'effusion du *sang*. Néron trempa ses mains dans le *sang* de sa mère. A la prise de cette ville on mit tout à feu et à *sang*.

SANG, se prend quelquefois pour la vie qui s'entretient par le *sang*. Il faut donner sa vie jusqu'à la dernière goutte de son *sang*, pour la Religion et pour son Prince. Je signerai cette

¹ Définition donnée par Furetière dans ce même dictionnaire, art. *Aduste* : « adj. m. et f. Terme de Médecine, qui ne se dit que du sang et des humeurs, quand elles sont brûlées par une trop grande chaleur naturelle. La mélancolie est une bile noire, et *aduste*. Ce mot vient du latin *adustus*, brûlé ». Retenons l'expression « sang mélancolique », qui entre en écho avec l'anthropologie de l'amour et la médecine humorale : voir *infra*, ch. 2 de la « Deuxième partie ».

² Il est difficile de dire si, dans l'esprit de Furetière, un passage au sens figuré s'opère ici. A nos yeux, toutes les illustrations qu'il donne, dans les lignes qui suivent, pourraient, dans une large mesure, être comprises encore au sens propre. Mais, en toute rigueur, l'interprétation demanderait, pour chacune des expressions relevées, une explication particulière. Fréquemment, en effet, le passage du sens propre au sens figuré s'effectue insensiblement ; et il ne faut pas oublier que le contexte joue alors toujours un rôle déterminant. (A partir de « En termes de Théologie [...] », toutefois, il est indubitable que l'on a affaire au sens propre).

³ « [Les martyrs] ont été baptisés dans leur *sang* » : cette phrase de Furetière peut être mise en relation avec un passage du début de l'Examen de *Polyeucte* [1660], dans lequel Corneille écrit, à propos du personnage éponyme : « il [...] perdit la vie par ordre de son beau-père, sans autre baptême que celui de son sang ».

vérité de mon *sang*. Il a payé de son *sang*, il a lavé cette lâcheté de son *sang*. On le dit aussi des travaux et des peines extraordinaires. Il a sué *sang* et eau pour achever cet ouvrage. C'est une perte qu'il faut pleurer avec des larmes de *sang*. Je voudrais qu'il m'eût coûté une pinte de mon *sang*, et que cela fût fait.

En termes de Théologie, on dit que Jésus-Christ nous a rachetés de son *sang*, qu'il a versé pour nous tout son *sang*. Il nous a donné son corps et son *sang* dans l'Eucharistie ».

Furetière en arrive alors aux sens figurés : « Sang, se dit figurément [...] ». Puis il recense plusieurs expressions courantes, dans lesquelles le mot *sang* est de nouveau employé au sens propre : « Sang, se dit proverbialement en ces phrases. Le *sang* lui est monté au visage, c'est-à-dire, Il en a été ému de honte ou de colère. Cet homme a du *sang* aux ongles, il a du courage et se sait défendre. On dit aussi que bon *sang* ne peut mentir, pour dire, qu'on a peine de faire des actions indignes de sa naissance. On le dit aussi des enfants qu'on reconnaît par quelques mouvements de nature ».

- **G. Ménage** (1694) : « Sang. On dit en Champagne, et en plusieurs autres lieux de France, qu'une femme a un beau sang pour dire qu'elle un beau teint. Les Italiens disent *bel sangue* dans la même signification : ce qu'ils ont pris des Latins. Lucain, livre x, de sa Pharsale, vers 128 ».

- **Dictionnaire de l'Académie française** (1694)¹ : « Sang. s.m. Liqueur rouge qui coule dans les veines et dans les artères de l'animal. *Sang veineux, sang artériel, sang bilieux, sang mélancolique etc. sang aqueux, sang aduste, brûlé. sang subtil, grossier, bouillant, échauffé, pétillant, sang extravasé. sang caillé. ce sang coule, circule dans les veines. la circulation du sang. la masse du sang. apoplexie de sang. flux de sang. cette viande, cet aliment fait beaucoup de sang. cette herbe purifie le sang, épaissit le sang. quand les vaisseaux sont trop pleins de sang. les bouillons du sang. le sang en sortit, en jaillit avec impétuosité : quand on lui ouvre la veine, le sang vient bien. on lui a tiré tant d'onces de sang, tant de palettes de sang. ce sang est beau, est mauvais, est gâté, est corrompu, trop épais, tout plein de sérosités. le sang lui coulait, lui ruisselait de tout côtés. il est tout en sang, il crache du sang. il fait le sang tout clair. nager dans son sang, dans le sang. elle eu une grande perte de sang. une poudre qui arrête le sang, une grande effusion*

¹ On peut raisonnablement penser que l'article *Sang* était prêt pour l'impression plusieurs années plus tôt : « [...], de mai 1687 à juin 1691, la quasi-totalité des feuilles est imprimée (jusqu'au mot *sainte*) ». A. Rey, Introduction citée au *Dictionnaire (...)* de Furetière, rééd. citée, p. 72.

de sang. ce fut une grande bataille, il y eut bien du sang répandu. des ruisseaux de sang, mettre tout à feu et à sang. faire la guerre à feu et à sang. la terre était toute baignée, toute trempée, abreuvée de sang. la voix du sang d'Abel criait vengeance devant Dieu. le sang des Martyrs, le sang de l'Agneau. Notre Seigneur sua sang et eau dans le jardin des Olives. il a donné son sang pour nous racheter. Le sang précieux de Notre Seigneur JESUS-CHRIST, le corps et le sang de Notre Seigneur JESUS-CHRIST dans le mystère de l'Eucharistie »¹.

Le dictionnaire dresse donc un inventaire d'expressions conformes à l'usage. Dans les vingt lignes suivantes l'ouvrage en vient aux sens figurés : « On dit fig. [...] », « On dit prov. [...] ». Puis, de nouveau, le dictionnaire mentionne des significations qui renvoient à l'acception concrète du mot *sang*.

« *Sang*, se dit plus particulièrement d'une des quatre humeurs du corps de l'animal, dont les trois autres sont la bile, la mélancolie, et la pituite. *Quand le sang prédomine le tempérament est doux et bénin* ».

Le dictionnaire signale ensuite plusieurs expressions que l'on peut comprendre comme relevant du sens propre, et qui ont été signalées plus haut dans le chapitre en cours. Parmi celles-ci figure notamment : « *La vertu des pères ne passe pas toujours avec le sang dans leurs enfants*, pour dire, que Les enfants n'ont pas toujours les qualités des Pères ». Quant à l'expression « Bon sang ne peut mentir » (dans laquelle le mot *sang* est employé au sens propre), le dictionnaire lui consacre plusieurs lignes, et l'explique ainsi, avec précision : « On dit prov. *Bon sang ne peut mentir*, pour dire, que Les enfants tiennent ordinairement des bonnes qualités de leurs pères et de leurs mères. *Je ne m'étonne pas que le fils d'un si grand homme ait fait de si belles actions, bon sang ne peut mentir*. On se sert aussi du même prov. pour marquer que l'action naturelle entre personnes de même sang ne manque jamais de se découvrir, de se déclarer dans l'occasion. *Ces deux frères étaient brouillés, on attaque l'un, l'autre le défend, bon sang ne peut mentir*.

Il se prend aussi en mauvaise part², et se dit par raillerie. *Elle est coquette comme sa mère, bon sang ne peut mentir* ».

¹ Le substantif *Liqueur* est défini ainsi par ce même dictionnaire : « Substance liquide dont les parties coulent aisément. L'eau est la plus simple des liqueurs ». Le sème de la mobilité est donc mis de manière redondante à la première place par le *Dictionnaire de l'Académie française*.

² N'est-ce pas dans ce sens qu'apparaît la toute première mention du sang dans les tragédies de Racine ?
 « Tu ne t'étonnes pas si mes Fils sont perfides,
 S'ils sont tous deux méchants, et s'ils sont parricides :
 Tu sais qu'ils sont sortis d'un sang incestueux,
 Et tu t'étonnerais s'ils étaient vertueux ».

Les expressions « avoir le sang chaud » et « être dans son sang froid », sont comptées au nombre des locutions proverbiales et figurées : « *Il a le sang chaud*, pour dire, qu'il est prompt à la colère », « [...] *il l'a tué de sang froid* ».

- **Th. Corneille** (1694) : « SANG. s.m. *Liqueur rouge qui coule dans les veines et dans les artères de l'animal*. ACAD. FR. La constitution du sang consiste principalement en deux sels, dans l'urineux¹ et l'acide volatile. Ces sels étant bien proportionnés, bien mélangés avec les autres particules et tempérés par les huiles, entretiennent une fermentation douce et égale, mais si l'un surpasse l'activité de l'autre ou tous les deux ensemble sont dépravés, la fermentation du Sang se déprave aussi. Quand l'urineux excède, la masse de Sang se dissout et se détruit, et faute d'esprits les forces s'abattent. Lorsque l'acide domine, cette même masse se coagule, se grumelle et est lente à fermenter, faute de ces mêmes esprits. La présence de ces sels dans le Sang est confirmée tant par ses excréments, par la sueur et par l'insensible transpiration qui ont tous une saveur composée de l'acide et de l'urineux, que par la distillation même du Sang qui donne un sel ammoniacal en y ajoutant un sel fixe. Après que le Sang a fermenté et qu'il a été raréfié dans les poumons, il entre dans le cœur proprement tel, c'est-à-dire dans le ventricule gauche qu'il distend. Celui-ci revient, et en se resserrant il pousse dehors la liqueur contenue, laquelle se jette dans les artères, d'où elle est distribuée à tout le corps jusqu'aux plus petits vaisseaux capillaires, d'où elle passe dans les capillaires des veines, en partie immédiatement par les petites anastomoses, et en partie médiatement par la substance ou par les petits pores des parties, par où elle regagne les gros troncs qui la rapportent au cœur. Ces mouvements se faisant en cercle, Hervée² Anglais, et Coringius, qui en sont les inventeurs, l'ont appelé circulaire. Le cœur en fait le centre, et les veines et les artères en font la circonférence, les veines rapportant au cœur ce que les artères en ont emporté. Le Sang étant tombé dans les ventricules par les oreillettes, se raréfie et dilate le cœur. Dans cette action les fibres s'étendent, et sont fort affectées de certain sentiment de lésion ou de trop de distension, ce qui fait que les esprits animaux sont déterminés à y

(*La Thébàide*, I, 1, vv. 31 à 34). La première version de cette tirade de Jocaste – citée ici – se poursuit par ces deux vers, qui ont ensuite été supprimés par Racine dès la rééd. de 1676 : « Ce sang, en leur donnant la lumière céleste, / Leur donna pour le crime une pente funeste ».

¹ Cet adjectif ne figure pas dans le *Dictionnaire de l'Académie*. Le Robert, *Dictionnaire historique de la Langue française*, éd. citée, signale qu'il apparaît en 1611.

² Graphie francisée, adoptée par Th. Corneille, pour Harvey. L'article du *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, fidèle aux perspectives que son titre annonce, entreprend, avec un bonheur inégal, de vulgariser la découverte effectivement décisive de 1628.

venir avec plus d'impétuosité par les nerfs, et cela ne peut arriver que les fibres musculieuses ne se retirent, et que leur contraction ne meuve la base du cœur d'un mouvement approchant celui d'une pirouette¹, pendant quoi le parenchyme du cœur s'enfle et rétrécit les ventricules². L'expulsion du Sang étant faite, les esprits quittent ce mouvement. Le cœur se remet, s'allonge, et reçoit d'autre Sang qui se présente. Celui qui coule par les artères et par les veines est le même Sang, et il n'a que quelques différences accidentelles. Le Sang des artères est plus séreux que celui des veines, à cause de l'urine, la lymphe et l'insensible transpiration diminuent la sérosité du Sang veineux qui est grossier et tiède obscur et noir, au lieu que le Sang artériel est vermeil et rouge, ce qui vient de l'air qui l'atténue dans les poumons, et le fait paraître plus vermeil que veineux. La fin du passage tant de fois réitéré du sang par les poumons et par le cœur, c'est qu'il s'y imprègne d'une nouvelle vigueur virile, après le déchet qu'il a souffert en circulant par tout le corps, ce qui consiste dans le renouvellement de la fermentation du Sang, dans une nouvelle production de chaleur, et une nouvelle génération d'esprits animaux. Le Sang est distribué du cœur à toutes les parties pour les nourrir, pour les animer de l'esprit vital influant, et pour leur communiquer la chaleur requise. La dilatation des poumons ne se faisant point dans le fœtus, ce qui est cause qu'il ne respire point, toute la masse du Sang passe en partie de la veine cave par le trou en ovale dans la veine pulmonaire par un petit canal artériel qui le porte dans l'artère. Ainsi le Sang qui circule dans le fœtus ne passe pas dans la même circulation par les deux ventricules du cœur, mais seulement par l'un des deux ».

Thomas Corneille consacre ensuite plusieurs dizaines de lignes aux expressions « *Sang de Bouc* [...], d'usage en Médecine » et « *Sang de Dragon*. Liqueur qui sort en larmes du fruit et du bois d'un arbre qui croît dans l'Amérique ».

A cet inventaire effectué à partir de neuf dictionnaires du XVIIe siècle, il manque sans aucun doute certains emplois, usuels à l'époque de Racine. Antoine Oudin, en particulier, aurait pu, semble-t-il, se montrer plus prolixe. Mais cet ouvrage, c'est vrai, reste modeste dans son dessein, comme l'indique d'ailleurs son titre complet.

¹ « Pirouette » au XVIIe siècle signifie aussi « toupie ».

² Le substantif *parenchyme* ne figure pas dans le *Dictionnaire de l'Académie*. Furetière, en revanche, l'avait retenu : « Terme de Médecine, qui se dit des parties formées de sang ». L'article précise que le foie, le cœur, le poumon, la rate et les rognons (c'est-à-dire les reins) sont les « parties » en question.

Cependant F. Brunot a relevé, dans son *Histoire de la Langue française*, l'un de ces emplois usuels du sens propre du mot *sang*, qui n'a pas été retenu par les neuf dictionnaires que nous avons choisis. Cet emploi pourrait, de fait, être porté sur la liste des « curiosités françaises ». En effet, parmi les jurons dont il pouvait être de bon ton, pour un gentilhomme, d'agréments l'ordinaire de son discours, figurait le mot *sang*. A l'époque de Louis XIV et de Racine, cette pratique, qui consiste à user en certaines occasions d'une langue très libre, était courante dans la noblesse, « jusqu'au règne de Madame de Maintenon », tout au moins ; si bien que « Gombaud en fit une épigramme, que Livet a citée dans son *Lexique de Molière* (au mot *jurons*) :

Gentilhomme, fils de Marchand,
Tu n'entends pas bien la noblesse...
Il faut parler d'une autre sorte ;
Il faut dire en déterminé :
Mort ! Teste ! Sang ! Je sois damné !
*Je veux que le Diable m'emporte ! »*¹.

« Gentilhomme, fils de Marchand » signifie sans doute ici : « A la Cour, comme à la Ville » (on sait que cette dernière imite le ton de la noblesse, rompue pour sa part aux usages de la Cour). F. Brunot n'indique pas la date de ces vers. Mais on sait que les *Epigrammes* de Gombaud ont été publiées en 1657 ; précisons que Gombaud est mort, très âgé, en 1666 : il appartenait à la même génération que Mainard, Racan ou Théophile ; c'est-à-dire qu'il faut inscrire l'auteur de l'épigramme rapportée ci-dessus entre la génération de Malherbe et celle de Racine.

Voici donc accompli le dépouillement nécessairement partiel, mais que l'on peut raisonnablement estimer significatif, du mot *sang* dans ses acceptions concrètes au XVII^e siècle. Cet examen a permis de mettre en lumière des éléments récurrents dans les définitions. Mais ce relevé des articles de dictionnaires consacrés au mot *sang* met également en évidence la proximité des sens propre et figuré.

¹ F. Brunot, *op. cit.*, t. IV, pp. 386 et 387. Cet emploi de *sang* est très vraisemblablement une manière de « réactiver » l'interjection *palsambleu*, dans laquelle l'altération du mot Dieu est un euphémisme, pour l'ancienne expression par le sang (de) Dieu, à caractère blasphématoire.

Il est quelquefois malaisé de tracer une ligne de partage très nette de l'un à l'autre. A titre d'unique illustration, remarquons par exemple que les expressions « effusion de sang » (*Dictionnaire Universel*), et « ruisseaux de sang » (*Dictionnaire de l'Académie française*), se tiennent à la lisière du déplacement tropique. Elles jouent manifestement de manière hyperbolique sur les traits sémantiques, ou sèmes¹, de la mobilité et de la « valeur » du sang, dans un contexte précis, qui admettrait le recours au registre épique. Mais on accordera que la métaphore y reste seulement discrètement repérable. C'est la raison pour laquelle de tels emplois du mot se trouvent retenus dans le cadre de la « Première partie » en cours, réservée aux acceptions concrètes du mot *sang*.

Et il ne faut pas, en outre, perdre de vue que l'examen attentif des dictionnaires prépare ici la relecture de *Phèdre*, éclairée si c'est nécessaire par les autres tragédies de la consanguinité. La dramaturgie classique ne montre pas le sang, mais fait fréquemment appel, dans une intention esthétique, à la force évocatrice de telles tournures. Il faut donc avoir conscience que la lexicologie n'est pas une discipline abstraite, et que le mot *sang* par conséquent, trouvera toujours sa place vraiment signifiante dans le chœur des autres mots avec lesquels il construit un texte littéraire.

Mais il est nécessaire, quoi qu'il en soit, de rassembler les éléments qui constituent les plus petites unités de signification du mot *sang* au siècle où vécut Racine. Pour ne pas alourdir l'exposé, aucun inventaire explicatif n'en sera proposé de manière détaillée. En revanche, il faut dresser la liste synthétique des éléments de signification fondamentale qui apparaissent de manière récurrente dans les articles qui définissent ce substantif au XVII^e siècle. Une fois établie, cette liste fera l'objet des brefs commentaires qui paraissent s'imposer, à l'intérieur du domaine propre et circonscrit de la sémantique qui, ici, nous occupe.

¹ Ce terme s'est imposé dans le champ des études linguistiques. « Les sèmes [...] sont des éléments de signification rigoureusement déterminés, qu'on devrait qualifier de plus petites unités de signification, aboutissant à particulariser tel dénoté individuel [...] » : définition donnée par Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1986, p. 21.- Voir aussi Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 339 : « Les linguistes français parlent souvent, avec Pottier et Greimas, de sèmes. Le terme anglais le plus fréquent est *semantic feature* (trait sémantique) ».

Ces sèmes sont les suivants¹ :

- liquidité.
- mobilité.
- couleur.
- température.
- valeur (susceptible d'être oblitérée, ou corrompue).
- transmission (c'est-à-dire « pouvoir de transmettre »).

En se reportant à cette liste, on peut d'emblée être frappé par la conjugaison, d'une part, d'éléments sémiques qui relèvent de l'évidence (au premier sens de ce mot) et, d'autre part, d'éléments sémiques qui indiquent une visée axiologique. Mais cela confirme, au fond, nos analyses antérieures. Le sang participe simultanément de la nature et de la culture, de la culture et de la nature : toutes deux tissent sans cesse et conjointement, au fil des mots qui définissent le sang, un subtil entrelacs. Cette double façon de circonscrire le sang dans les mots rejoint, sans toutefois se confondre strictement avec elles, les notions de dénotation et de connotation.

Ce qui est de l'ordre de l'évidence, et de l'expérience humaine commune, correspond à la perception que l'on peut avoir immédiatement du sang ; cette perception assurée par les sens est à apprécier indépendamment des particularités ou des inflexions que confèrent les données historiques : il s'agit de la *couleur*, de la *liquidité*, de la *mobilité* et de la *température*.

En revanche, ce qui est de l'ordre de l'appréciation résolument axiologique trouve son origine dans l'histoire culturelle et dans l'anthropologie du sang en Occident : il s'agit des notions plus abstraites de *valeur* et de *transmission* ; ce qu'il est convenu de désigner par l'expression *conscience collective*, dans la longue durée, en est imprégné. Ainsi les lexicographes sont les témoins et les dépositaires, les « consignateurs », pour ainsi dire, de cette lente et profonde imprégnation, où se reconnaît le statut doxal du sang.

Mais il faut remarquer que ce même renom supposé du sang paraît autoriser les lexicographes du XVIIe siècle à passer sous silence certaines de ses caractéristiques¹.

¹ Voir M. Wiedemann, *op. cit.*, p. 30, qui propose une liste plus longue, présentant quelques différences. La perspective adoptée par cet auteur est bien entendu celle de sa discipline : la linguistique.

Une telle omission est, nous semble-t-il, précisément due à l'évidence de ces unités nucléaires de signification. Ainsi en est-il, par exemple, de la couleur du sang. Seul le *Dictionnaire de l'Académie* use d'emblée et explicitement de l'adjectif épithète *rouge*, dont on conviendra qu'il signale cependant une qualité *évidente* du sang. La liquidité est mieux partagée ; cela confine même parfois au pléonasme : « Liqueur [...] qui coule [...] », a-t-on lu dans le *Dictionnaire de l'Académie*. A moins qu'à l'inverse et paradoxalement la liquidité du sang se reconnaisse par les allusions à sa solidification anormale, constatée dans certaines circonstances.

Furetière, par exemple, emploie plusieurs termes qui se recoupent pour former un réseau sémantique cohérent autour de l'idée de solidité : « [...] la coagulation du *sang*, qui empêche qu'il ne circule, quand il se fige, quand il se caille » ; ou encore la proposition : « [...] si on le dessèche ». Le lecteur infère bien entendu de ces remarques que, dans sa qualité normale, le sang est liquide². Mais il est vrai que le même article mentionne aussi plus explicitement le « flux de sang ».

Quant au trait sémique indiquant la température, il ne se lit également que par induction, au travers des adjectifs qualificatifs récurrents *chaud* et *froid*, que les lexicographes associent au sang, et qui conduisent pourtant à la lisière du transfert tropique.

Le sème de la mobilité demande une attention toute particulière. En effet, à l'époque où sont rédigés les dictionnaires retenus appartenant à la seconde moitié du siècle, on assiste, en France, à la prise de connaissance, puis à la diffusion dans les milieux cultivés, des travaux de Harvey sur la circulation du sang. Les expressions usuelles qui évoquent le mouvement ou le jaillissement du sang sorti du corps sont bien entendu signalées abondamment. Mais il est aussi question, après Harvey, de la mobilité du sang à

¹ Sans doute cela invite-t-il à réfléchir, plus largement, à la notion de définition elle-même. Les années qui nous occupent, encore une fois, mettent en jeu les manières de considérer les rapports établis entre les choses et les mots.

² Encore faut-il préciser que nous imaginons ici un lecteur abstrait, qui reste virtuel. En effet, comme l'a écrit Galien, le sang est, de fait et de toute évidence, « l'humeur la plus connue de tous les hommes ». Mais n'est-ce pas pourtant ce lecteur abstrait que postulent, dans leurs dictionnaires, les lexicographes du XX^e siècle ? Cf. *supra*, § 2 de notre partie liminaire (« Assises culturelles »), où est donnée la définition du *Petit Robert*, dans son édition de l'année 2006. Cette précision est donc nécessaire, dans la mesure où elle permet de mettre en relief deux conceptions différentes de l'énoncé d'une définition, qui correspondent à deux conceptions de la prise en compte de l'expérience supposée du lecteur, à deux époques bien distinctes de l'histoire. Les lexicographes classiques, semble-t-il, prennent davantage en considération la perception empirique et la valeur doxale du sang, partagées implicitement par leur lectorat potentiel.

l'intérieur de l'organisme. Et c'est là une manière sensiblement différente de considérer le sang et ses déplacements ; car, alors, le sème de la mobilité ne concerne plus seulement un mouvement que l'œil inquiet surprendrait lorsque le sang s'écoule du corps : c'est de circulation, au sens physiologique, qu'il est aussi fait mention. Richelet nous paraît prendre en compte cette donnée, dans la parenthèse à vocation illustrative qui suit immédiatement la définition du mot *sang* qu'il propose. Furetière nomme, dès la deuxième phrase de son article, le nom du savant anglais ; et il invite le lecteur à se reporter à l'article *Circulation* de son dictionnaire, dans lequel il résume l'histoire de la découverte de Harvey ; Furetière, au demeurant, la considère plutôt comme une redécouverte¹. Quant à Th. Corneille, il entreprend un compte rendu beaucoup plus minutieux de cet événement scientifique de première importance. On est en droit de penser qu'il pallie ainsi la discrétion surprenante de l'Académie, qui s'en est tenue à relever le groupe nominal *la circulation du sang*, dans le long inventaire d'expressions colligées que déroule le *Dictionnaire (...)*. M. Corneille le jeune, comme on l'appelait couramment de son temps, effectuerait alors cette mise au point, en multipliant les détails – au risque de manifester un didactisme pesant –, après avoir lu l'article de Furetière. A la lecture du dictionnaire rival, il aurait mieux pris la mesure de l'*Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis (...)*, et de son apport scientifique, que ne l'avaient pu ou voulu faire ses confrères de l'Académie. Cela signifie donc sans doute que lorsqu'il s'agit de discourir en lexicologue avisé à propos du sang, il est devenu très maladroit, à la fin du Grand Siècle, de ne pas évoquer la circulation. Ainsi, si l'on se place du point de vue de l'histoire des idées, c'est aussi, entre autres informations, ce que révèle l'article du *Dictionnaire des Sciences et des Arts, par M.D.C (...)* ; et son titre, bien entendu, l'y autorise pleinement.

Mais ne percevoir, dans ces échos d'un ouvrage à l'autre, qu'un signe tardif de la querelle des dictionnaires serait, quoi qu'il en soit, partiel et réducteur, tout particulièrement dans la perspective qui nous occupe.

En effet, au XVII^e siècle, l'histoire proprement lexicologique du mot *sang* manifeste surtout que l'histoire scientifique et médicale de ce même mot a acquis droit de cité pour les esprits cultivés. Furetière le précise clairement en employant le complément

¹ Nous examinerons l'art. *Circulation* du *Dictionnaire Universel* dans la suite de notre travail.

circonstanciel : « Harvey est celui qui a découvert *en notre temps* la circulation du *sang* [...] ». » (Nous soulignons par les caractères italiques).

En somme, la conception même que l'on se fait du sang est alors en train de changer en profondeur : voici ce dont se font l'écho les dictionnaires de l'époque de Racine. En lisant ces ouvrages à travers les articles qu'ils ont consacrés au sang, il est même possible d'ébaucher les grandes lignes de la progression chronologique des connaissances en la matière. La question de l'origine du sang est à cet égard intéressante et instructive.

Les lexicographes, en effet, ne sont pas unanimes quant à la définition de l'organe où s'élabore le sang. Le magistère de Galien, *de facto*, s'estompe graduellement. Ainsi le Père Monet, en 1635, affirme que c'est le foie qui « façonne le sang », ce qui est en accord avec la conception galénique, prolongée au XVI^e siècle. Mais Furetière, deux générations plus tard, ne se prononce pas de manière tranchée ; car, précise-t-il, la question n'est pas résolue par les anatomistes : « le cœur, ou le foie », note-t-il. Le *Dictionnaire de l'Académie*, en 1694, ne retient pas cette question médicale dans l'article qu'il réserve au sang. Thomas Corneille, pour sa part, évoque la « constitution » du sang, sa « fermentation », son passage nécessaire par les poumons et le cœur ; mais il n'indique pas de manière explicite quelle est l'origine physiologique du sang ; et il préfère, manifestement, réserver ses explications aux « mouvements [du sang] se faisant en cercle », en s'efforçant de vulgariser la découverte de Harvey et de la rendre accessible à ses lecteurs, les honnêtes gens de son temps.

Ces observations offrent une illustration éclairante : à l'époque de *Phèdre*, le sang peut ouvrir la réflexion critique sur plusieurs enjeux importants ; ou, pour le moins, le sang se présente à notre analyse comme un sujet médical propice aux débats, et riche en enseignements sur la vie culturelle et scientifique de l'époque classique en France.

Or il faut à présent, pour mieux s'en assurer encore, quitter le domaine propre à la lexicologie. Si la lecture des lexicographes a garanti à notre enquête la minutie qui assurément était nécessaire à l'appréciation la plus juste possible du mot *sang*, cette discipline, dans la perspective qui est la nôtre, ne saurait constituer qu'une étape. La médecine de l'âge classique doit également être mise à forte contribution.

Pour préparer avec le soin nécessaire le commentaire du sang dans *Phèdre* et les autres tragédies de la consanguinité écrites par Racine, l'exigence méthodologique

suivante, en effet, consiste à mettre en lumière les avancées scientifiques et anthropologiques que les découvertes effectuées sur la « plus noble des quatre humeurs » ont entraînées avec elles, à l'échelle de toute la société française cultivée de l'époque de Louis XIV.

Racine, sans aucun doute et au même titre que ses contemporains, a eu connaissance de ces débats. Certes, il ne s'agira pas de faire de lui un Molière ou un Boileau ; pourtant, familier de la Cour, il est vraisemblablement informé des controverses qui animent les milieux médicaux. Elles furent, on le sait, souvent virulentes. Mais ces débats et ces controverses furent aussi plus fructueux que ce qu'on ne le dit fréquemment, même si leurs échos publics, littéraires, ou mondains, ont paru en estomper quelquefois l'indéniable intérêt scientifique. C'est ce qu'il faut maintenant s'efforcer d'examiner dans le chapitre qui va suivre.

DEUXIEME PARTIE

LE SANG AU XVII^e SIECLE : DECOUVERTES ET DEBATS.

Chapitre 1. LE SANG DANS LES DEBATS MEDICAUX AU XVII^e SIECLE EN FRANCE.

Cette « Deuxième partie » se propose d'essayer d'évaluer ce que représente l'humeur noble à l'âge classique, et le but de cet examen et de cette évaluation est bien entendu d'approcher de plus près ce que le mot *sang* pouvait évoquer pour Racine. Aussi est-il nécessaire d'offrir un aperçu synthétique de la médecine et de son évolution depuis la Renaissance jusqu'à l'époque de Louis XIV, monarque dont le dramaturge est tout à fait le contemporain, afin de replacer dans une perspective aussi juste que possible la découverte de la circulation du sang – comprise aussi bien en sa qualité d'événement scientifique que d'un point de vue culturel et mondain –, puis de rendre compte du débat sur la transfusion, qui est moins connu et plus circonscrit dans le temps.

A la croisée de l'anthropologie médicale, de l'imaginaire et d'une esthétique du corps encline à faire des émotions humaines et de leurs manifestations un enjeu théorique, il sera alors possible d'aborder la délicate question de la lisibilité du corps à l'époque de *Phèdre*, en accordant à l'humeur vermeille une attention particulière.

Remise en perspective historique

Dans les années 1660, alors que s'affirme la maîtrise politique de Louis XIV et que Racine est parvenu à la maturité littéraire, la médecine, en France, se trouve à une période charnière de son histoire. L'évolution amorcée au XVI^e siècle par les grandes figures de l'humanisme médical européen est parvenue à un palier délicat de son parcours. La Faculté de Médecine de Paris n'a pas toujours été en mesure de discerner le bien-fondé et les enjeux véritables de récentes découvertes, et des voies restent à explorer, que la médecine officielle mesure encore imparfaitement. Tout cela est vrai, et d'ailleurs bien connu. Cependant la verve satirique d'écrivains brillants estompe sans doute en partie l'intérêt que présentent pour nous les débats médicaux de la deuxième moitié du XVII^e siècle. La médecine du Grand Siècle est en effet presque toujours abordée – dans les ouvrages à vocation historique destinés au public cultivé – par le biais de la littérature qui lui est sensiblement contemporaine ; et l'on sait qu'en ce domaine cette littérature a délibérément privilégié la tonalité satirique, et qu'elle recourt même fréquemment au registre de la farce¹. On conçoit sans difficulté que les lecteurs curieux d'aujourd'hui connaissent davantage les comédies de Molière que les conséquences de l'œuvre scientifique de Harvey et des réflexions de Descartes. Mais il est plus délicat pour nous de comprendre que des auteurs aussi différents œuvraient, au fond, dans le même sens, bien qu'il soit assurément nécessaire de distinguer avec soin les intentions affichées ou les genres pratiqués par les uns et par les autres.

¹ Ainsi, il n'est pas certain que les historiens n'entretiennent pas exagérément, dans le public cultivé, une image du médecin au XVII^e siècle altérée par la littérature. Il est significatif, à cet égard, de feuilleter l'ouvrage de François Bluche, *Au temps de Louis XIV. Le Roi-Soleil et son siècle*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1994. On y découvre que le chapitre consacré à la médecine est intitulé, en connivence nécessaire avec le lecteur, et avec des guillemets, « Clysterium donare, Postea signare, Ensuite purgare » (p. 129) ; et l'on rencontre, p. 133, une double antonomase dépréciative pour caractériser l'ensemble des médecins du grand règne : « La dictature des Purgon et des Sganarelle [...] ». C'est une forme de triomphe, pour la littérature classique, de devenir aussi clairement référentielle ; et c'est aussi peut-être sa vocation ultime. Mais l'histoire de la médecine de l'âge classique y assume-t-elle réellement sa mission didactique en s'en remettant ainsi à la fiction, fût-elle effectivement géniale ? La question, nous semble-t-il, mérite au moins d'être posée. - Signalons toutefois un ouvrage de vulgarisation assez bien venu, bien que le dithyrambe y remplace sans doute parfois exagérément le registre satirique dont nous avons pris l'habitude ! Il s'agit du livre de Jean-Jacques Peumery, *Les Mandarins du grand siècle*, Paris, Institut d'éd. Sanofi-Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1999. L'auteur y écrit, dès l'Avant-Propos : « Loin d'être des bouffons, les médecins du grand siècle sont au contraire des héros dont le mérite est grand » (p. 7).

Nous savons bien que ces trois noms sont ceux d'esprits supérieurs, capables d'apporter sur leur époque un témoignage de vérité : non seulement ils reflètent leur siècle, mais leurs œuvres concourent aussi à le façonner dans sa cohérence et sa spécificité culturelle ; si bien qu'il nous semble maintenant possible de percevoir dans leurs œuvres une convergence de vue, qui se mesure à l'aune de l'histoire des idées dans l'Europe moderne.

Cependant, cette juste évaluation, c'est peut-être à la condition d'avoir opté à la hâte pour une méthode au finalisme hasardeux, que l'on a pu la proposer. Bien entendu, avec le recul du temps, un Jean Riolan (le fils) ou, plus encore, un Guy Patin nous paraissent attachés à des points de vue surannés, à des conceptions dépassées, ou même parfois un peu ridicules¹. Les ouvrages destinées au grand public ou les anthologies présentent par exemple Guy Patin comme un esprit vindicatif et attaché à des privilèges corporatistes, sans donner à penser qu'il est aussi l'héritier des humanistes. Ces médecins se fondaient sur plusieurs siècles de respect de la tradition et de pratiques avérées de leur art. Aussi ne sont-ils sûrement pas ridicules *a priori*, même si la science médicale des anciens et la philosophie naturelle d'Aristote leur sont parvenues émoussées par la routine scolastique, ou qu'un goût excessif de la polémique (en ce qui concerne Patin) ait pu schématiser leurs positions. Il faut d'abord considérer ces praticiens pour ce qu'ils s'honorent d'être, c'est-à-dire les continuateurs des philosophes médecins de l'Antiquité, que la Renaissance a confirmés souvent avec éclat dans leur magistère. Ainsi Riolan le fils (1580-1657) a laissé pour longtemps sa trace dans le monde de la médecine : les expressions techniques « muscle de Riolan » ou « arcade de Riolan » en sont la preuve patente ; et il est d'ailleurs le seul de ses contradicteurs auquel Harvey a pris soin de répondre². L'homme, aux yeux de ces médecins attachés à la pensée galénique et à l'apport de Paracelse, est un « petit

¹ Voir par exemple des anthologies de large diffusion scolaire dans le premier tiers du XXe siècle : Gustave Lanson, *Choix de lettres du XVIIe siècle*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1904, pp. 202 à 206, ou encore Paul Bonnefon, *La Société française du XVIIe siècle, Lectures extraites des Mémoires et des Correspondances*, Paris, Librairie Armand Colin, 1907, pp. 283 sqq. Plus récemment, toutefois, Hubert Carrier a rappelé, à propos de Guy Patin, l'existence de « ses amis érudits et [de] sa fameuse bibliothèque, riche de dix mille volumes ». (*Dictionnaire du Grand Siècle*, sous la dir. de François Bluche, Paris, Fayard, 1990, p. 1163). L'appréciation la plus synthétique et la plus nuancée sur G. Patin est à nos yeux celle de Jacques Roger, « L'univers médical de Guy Patin », in *Mélanges de littérature française offerts à René Pintard*, Strasbourg, Centre de Philologie et de Littérature romanes, 1975, pp. 91 à 101.

² Jean Riolan (le fils), *Opera anatomica vetera (...)*, qui contiennent les *Opuscula anatomicæ nova* (pp. 539 à 842), où figure la réfutation de la découverte que Harvey rendit public en 1628 (pp. 543 à 622), Paris, Gaspard Meturas, 1649 (voir le fichier du fonds de la Bibliothèque interuniversitaire de médecine, à Paris).

monde », en résonance intelligible avec le macrocosme, selon un vaste jeu de relations spéculaires que la médecine a précisément pour vocation de mettre en lumière¹. C'est pourquoi, pénétrés de l'autorité que confèrent les connaissances admises et respectées, ces praticiens consacrés par la tradition assimilaient en toute bonne foi les médecins nouveaux de leur siècle, et tout particulièrement les adeptes de Harvey, à de nouveaux *empiriques*. Et ce dernier mot, dans leur appréciation, est bien sûr à comprendre de manière très dépréciative.

Ces quelques données historiques devaient nécessairement être prises en considération, pour mesurer avec justesse les enjeux de la bataille d'idées suscitée au XVIIe siècle par « la plus noble des humeurs ». Car, afin de mieux circonscrire les enjeux, et tenter de donner une assise théorique à cette polémique, il faut chercher à comprendre pourquoi une telle méprise, commise par des médecins parisiens à la renommée par ailleurs justifiée, était, somme toute, assez compréhensible. Pour cela, il est utile, nous semble-t-il, de rappeler la fameuse distinction entre la cuisine et la médecine, opérée par Socrate dans le *Gorgias*. Rappelons que l'analyse de Platon entre dans le cadre de la distinction plus vaste, effectuée auparavant dans ce même dialogue, à propos des activités humaines, considérées en fonction de leur visée; en effet, selon qu'elles regardent soit l'âme, soit le corps, ces activités ne jouissent pas du même crédit. Comme l'élégance de la toilette contrefait la gymnastique, la cuisine contrefait la médecine. Cette référence à Platon constitue certes ici une transposition, qui conduit hors du champ mental immédiat du XVIIe siècle français ; mais cette transposition est éclairante pour le domaine qui nous occupe ; elle donne à comprendre, dans le sillage de la grande tradition philosophique et médicale transmise par les Anciens, que la médecine est une activité humaine éminente – un ministère – établie sur l'examen rationalisé de la réalité. Par conséquent la médecine relève de connaissances susceptibles d'être transmises.

Dans la mesure où elle consiste en une compétence pratique capable de mesurer ses propres limites en fonction des résultats qu'elle obtient effectivement, la médecine, en bref, est un art, une *technè*²:

¹ Relire à ce propos les pages synthétiques de M. Foucault dans *Les Mots et les choses*, éd. citée, II, I, (« La prose du monde »), pp. 32 à 40.

² Il faudrait dire, en toute rigueur de termes, que la médecine trouve sa place entre l'expérience de tous – *empeiria* – et la science épurée et réglée par la raison – *epistèmè* : en ce sens il s'agit d'une *technè*

Socrate – « Je disais en somme que la grande cuisine n'était pas une technique, mais un empirisme à la différence de la médecine. L'une considère le domaine de son ministère pour en examiner la nature profonde, puis la raison de ses propres gestes : elle est à même d'en rendre compte un par un – il s'agit de la médecine. L'autre se déploie dans le champ du plaisir, auquel va tout son ministère, bonnement et sans autre forme de procès, sans aucun examen de la nature profonde du plaisir ni des raisons (de sa propre activité) ; irrationnelle à souhait, pour ainsi dire, elle ne chiffre jamais rien en détail, car c'est [...] par empirisme qu'elle sauve seulement un simple souvenir de la routine qui fournit les plaisirs »¹.

Il est donc nécessaire d'avoir à l'esprit les enjeux culturels millénaires des controverses qui agitent le monde médical à l'époque de *Phèdre*. Il faut fournir l'effort critique de les inscrire dans la réalité de leur contexte historique ; elles y ont, en effet, de profondes racines. L'extrait cité du *Gorgias* attire l'attention sur la distinction fondamentale que la civilisation occidentale opère, au profit de la première, entre une « technique » (au sens étymologique) et une expérience.

Or le fait est là, et il confirme où vont les préférences culturelles en matière d'art médical : les avancées rapides de l'anatomie, au XVI^e siècle, n'ont pas modifié en profondeur la conception héritée de la médecine de l'Antiquité. Robert Halleux rappelle opportunément que l'œuvre de Vésale lui-même « s'inscrit dans la vaste confrontation humaniste entre les textes des Anciens et les choses, les *res*, qu'ils sont censés décrire »². Cela signifie nécessairement que les textes en question n'étaient pas tenus pour caducs par un praticien aussi novateur que Vésale, qui est le modèle et, pour ainsi dire, le paradigme culturel du grand médecin humaniste. Le prestige de la référence hippocratique par conséquent demeure ; et Galien, nous l'avons rappelé, conserve un grand crédit, en particulier à la Faculté de Médecine de Paris, où il compte, en la personne de Jean Riolan le fils, un ardent défenseur : la Renaissance l'avait honoré³, le Grand Siècle officiel,

réfléchie, qui forge graduellement son discours théorique, sans perdre de vue les signes concrets que délivre le corps. Voir P. Mesnard, *art. cit.*, p. 143.

¹ Platon, *Gorgias*, 501, Traduction nouvelle, introduction, notes et commentaire de Jacques Cazeaux, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1996, p. 131.

² *La Science classique (...)*, *op. cit.*, art. *L'Homme*, p. 738.

³ Voir R. Antonioli, *op. cit.*, en particulier le ch. VIII, et la Conclusion, qui rappelle, p. 367, que « [...] des premiers livres [de Rabelais] aux derniers se lit le reflet d'une évolution qui est l'aventure même de la

jusqu'aux années 1660, ne la démentira pas. Car au XVII^e siècle, les marques de déférences envers le maître de Pergame sont encore très nombreuses¹. Pour ne pas alourdir l'exposé, nous n'en retiendrons que deux illustrations, choisies délibérément dans des textes de deux auteurs qu'il est exclu de taxer de conformisme intellectuel : il s'agit de Furetière et de Cyrano de Bergerac.

Le lexicographe définit le mot *Médecine* dans les lignes significatives du *Dictionnaire Universel* (...) qui suivent. Aucune allusion n'y est faite aux découvertes des grands noms de la médecine du XVII^e siècle, que Furetière a pourtant mentionnés dans son article consacré au *sang*, que nous avons relevé dans notre « Première partie » :

MEDECINE. subst. fém. C'est, selon Galien, l'art de conserver la santé présente et de rétablir celle qui est altérée : et selon Hippocrate, Adjection de ce qui manque, et retranchement de ce qui redonde, et selon Hérophile, la science des choses qui sont bonnes à la santé, ou qui y nuisent, ou qui sont indifférentes. Hippocrate et Galien sont les Princes de la *médecine*. [...] La *Médecine Galénique* est celle qui est le plus en vogue à Paris².

Cyrano, dans son roman *Etats et Empires de la lune*, qui fut publié une génération après l'*Exercitatio anatomica de motu cordis* (...) – ouvrage que Descartes a pris en compte, dans ses propres écrits, dès 1632 – se réfère à une conception galéniste pour évoquer l'élaboration du sang. On peut lire, en effet, au détour d'une phrase de ce roman : « [...] de là vient que les bilieux changent en bile tout le sang que forme leur foie »³. Il est clairement établi que Cyrano a fréquenté les cercles parisiens où se donnent libre cours les idées les plus neuves. Toutefois, sur ce point qui en l'occurrence regarde la réflexion

médecine de 1530 à 1550 ». Or R. Antonioli a plusieurs fois souligné, au cours de son travail, l'importance de Galien durant toutes ces années.

¹ Cf. *supra*, chap. 1, les appréciations convergentes de Jacques Roger et d'Armelle Debru-Poncet sur le galénisme à l'âge classique. On peut y ajouter la première phrase de l'article *Médecine* du *Dictionnaire du Grand Siècle* déjà cité, rédigé par Roger Rulhière : « La doctrine hippocrato-galénique régnait seule depuis quelques quatorze cents ans en Occident quand s'ouvrit le XVII^e siècle » (p. 1007). Hippocrate est allégué comme une sorte d'argument d'autorité, dont Molière peut se saisir dans une intention parodique dirigée contre les médecins de la Faculté de Paris : - Géronte : « Puisque Hippocrate le dit, il faut le faire » : *Le Médecin malgré lui* [1666], II, 2.

² Orth. modernisée ; mais les lettres capitales et les caractères italiques sont conservés.

³ Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde*. Première partie : *L'Autre Monde, ou les Etats et Empires de la lune* [publication posthume : 1657], in *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Jacques Prévot, Paris, Belin, 1977, p. 386. (C'est au cours de cette même année 1657 que moururent et Harvey et Riolan le fils).

médicale à propos du sang, il s'en tient à l'autorité de celui dont Furetière rappelle le surnom de « Prince de la médecine ». Le romancier donne au foie sa traditionnelle fonction hématopoïétique. Il ne faut sûrement pas chercher à reconnaître dans la phrase de Cyrano un acte délibéré d'allégeance exprès à Galien. Mais il faut en revanche remarquer que le romancier n'a pas saisi l'occasion que lui offrait la fiction pour remettre en question l'autorité reconnue au maître de Pergame. Un historien de la médecine a pu pourtant écrire à juste titre que déjà au moment de la jeunesse de Molière, c'est-à-dire à l'époque raisonnablement supposée de la rédaction des *Etats et Empires de la lune*, « le foie et Galien étaient attaqués de tous les côtés ensemble »¹.

Certes il ne faut pas donner une valeur de preuve à cet exemple emprunté à la littérature narrative. Mais on est en droit d'en induire, nous semble-t-il, qu'à l'époque de la Fronde la médecine, en France, ne s'est pas affranchie du modèle intellectuel fourni par les Anciens. Et on y est d'autant mieux invité que ce même exemple a été à dessein choisi dans une œuvre réputée pour ses positions novatrices dans les domaines les plus divers.

L'Occident, en matière médicale, regarde l'affection pathologique comme une infraction ; l'art de soigner y est donc nécessairement un art de l'extraction, qui fait grand cas des purges, des saignées et des lavements. Comme le dit Monsieur Purgon à l'acte III du *Malade imaginaire* (scène 5), il faut toujours, d'une manière ou d'une autre, « vider le fond du sac ». C'est précisément l'excès routinier de cette médecine systématiquement soustractive que Molière a si bien su tourner en ridicule ; mais c'est aussi, à l'échelle des siècles, ce qui assure le prestige grandissant de la chirurgie en Europe – dont l'art consiste spécifiquement à évacuer et à soustraire². Au demeurant, le crédit toujours accordé à la pratique de la saignée, sous le règne de Louis XIV, participe à l'évidence d'une conception héritée des formulations théoriques et de la clinique hippocrato-galéniques³.

¹ Maurice Raynaud, *Les Médecins au temps de Molière, - Mœurs, Institutions, Doctrines -*, Paris, Didier et Cie, 1863, p. 163.

² Voir à ce propos François Laplantine, *Anthropologie de la maladie*, Paris, Payot, 1986. Ce chercheur remarque, p. 48, que « l'opération chirurgicale [...] s'est développée en terre chrétienne [...] et non en terre arabe où l'Islam enseigne que perdre son sang rend le musulman impur et où les interventions chirurgicales furent, on le sait, longtemps interdites ». Voir aussi les pp. 108 à 114, dans lesquelles il faut particulièrement retenir l'expression éclairante de « Modèle soustractif ».

³ Voir J. Héritier, *op. cit.* - Se reporter également à la bibliographie établie par P. Dandrey, à la fin du tome II de *La Médecine et la maladie (...)*, déjà mentionnée. Sur ce sujet, on peut tenir pour exhaustives, dans l'état actuel des connaissances, les pages de documentation bibliographique réunies par P. Dandrey.

L'art médical, nous l'avons rappelé, consiste avant tout autre chose à maintenir dans le corps l'heureuse pondération des humeurs. C'est pourquoi il est nécessaire de purger le malade de l'humeur susceptible d'être viciée, ou jugée trop abondante par le diagnostic médical¹. Dans la droite continuité de la médecine héritée des Anciens, il va donc de soi que « l'humeur peccante » doit être évacuée². En termes un peu plus techniques, il est admis par la Faculté que la pléthore est combattue par la saignée, et la cacochymie par la purgation. Le renom de la « phlébotomie » – ce nom savant de la saignée – participe ainsi d'une théorie de la santé, pensée avant tout comme un maintien délicat de l'harmonie du corps humain qu'il faut prémunir de la corruption qui sans cesse le menace. Ambroise Paré, dans la citation qui suit, donne l'idée de la manière dont un grand praticien de la Renaissance finissante envisage la saignée – et le XVII^e siècle ne démentira pas, on le sait, une telle position, au demeurant assez mesurée. Paré vient d'évoquer un « jeune homme » blessé auprès duquel il a été appelé, et sur lequel plusieurs saignées ont été pratiquées :

[...] j'ai bien voulu raconter telle histoire, afin que le jeune chirurgien ne soit timide à tirer du sang aux grandes inflammations ; pourvu que principalement la force et vertu du patient soit grande ; je dis grande, parce qu'il y a des personnes que, si on leur avait tiré trois palettes de sang, on serait quelquefois cause de leur ôter la vie³.

Il est donc aussi tout à fait compréhensible et cohérent qu'en vue de préserver l'eucrasie de l'organisme, des saignées puissent également être pratiquées à titre préventif. Les chirurgiens s'en chargent, comme d'ailleurs ils se chargent tout aussi bien des saignées curatives. Car, selon les préceptes d'une longue tradition, les médecins

¹ Sur la saignée au XVII^e siècle, outre l'ouvrage cité de Ch. Beauchamp, voir la synthèse de Jacques Léonard, « A propos de l'histoire de la saignée » (1600-1800), in *Affaires de sang*, présenté par Arlette Farge, Paris, Imago, coll. « Mentalités », 1988, pp. 73 à 94. L'auteur évoque, p. 76, un traité qui remet en cause le recours trop fréquent à la saignée – ouvrage contre lequel G. Patin s'est élevé : Julien Bineteau, *La Saignée réformée, ses abus, son mauvais et trop fréquent usage corrigé par quantité de raisons naturelles* (...), La Flèche, G. Laboe, 1656.

² Voir M. Raynaud, *op. cit.*, p. 368, ainsi que l'art. cité consacré à l'« univers médical de Guy Patin » par J. Roger, en particulier pp. 98 et 99, dans lequel se trouvent cités les extraits les plus significatifs de la correspondance du médecin parisien à propos des saignées, nécessaires à ses yeux, et qu'il prescrit donc systématiquement.

³ Ambroise Paré, *Textes choisis*, Paris, Société « Les Belles Lettres », coll. « Les Textes français », 1953, pp. 94 et 95 (Ce recueil de textes se fonde sur l'éd. de 1633, c'est-à-dire la neuvième édition des *Œuvres* d'Ambroise Paré).

doivent éviter de se trouver en contact avec le sang¹ : sans doute, à propos de cette question, faut-il toujours garder à l'esprit les distinctions que la langue latine faisait entre les diverses manifestations du sang – sang à l'intérieur du corps, sang versé à l'extérieur et sang corrompu : *sanguis*, *cruor*, *tabus* (ou *tabum*). En filigrane, ces trois substantifs ont dessiné pendant longtemps une partition qualitative, et même axiologique, du sang humain². Et il faut compter en outre avec le fait que les médecins, à l'époque de Louis XIV, s'efforcent, de préserver la différence sociale qui les sépare encore des chirurgiens, confondus naguère avec la corporation des barbiers³. On sait que cet écart qui relève de la notoriété morale aussi bien que du statut social s'est graduellement réduit dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle : les médecins, au même titre que les hommes de loi, « appartiennent aux professions libérales [...], alors que les chirurgiens sont des artisans taxés comme tels. Puisqu'ils ne parlent pas latin, ils sont inférieurs intellectuellement et socialement »⁴. Mais les statuts respectifs des uns et des autres vont se modifier sous le règne de Louis XIV. C'est pourquoi il est éclairant d'évoquer, en quelques lignes, les étapes de cette évolution, pour tenter de mieux mesurer le crédit grandissant des « empiriques » à l'époque de Racine. C'est, ici, en effet, les progrès de la notion même d'*expérience* qui suscite notre intérêt, dans la mesure où ces progrès induisent nécessairement, à plus ou moins long terme, une modification dans la manière de considérer le corps humain et l'imaginaire qui lui est attaché.

En 1660, la Faculté de Médecine se félicite d'un arrêt du Parlement de Paris qui a débouté les chirurgiens de Saint-Côme ; ceux-ci avaient porté plainte contre les médecins,

¹ Sur ces questions, qui excèdent les limites imparties à notre exposé, voir, par exemple : Paul Delaunay, *La Vie médicale aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Hippocrate, 1935 (et rééd., Genève, Slatkine Reprints, 2001) ; Jean Lévy-Valensi, « *La Médecine du XVIIIe siècle* » in Pr. Laignel-Lavastine (sous la dir. de), *Histoire de la médecine, de la pharmacie, (...)*, Paris, Albin Michel, 1938, tome II, pp. 217 sqq. - Dans une perspective épistémologique plus large : Mirko-D. Grmek, *La première révolution biologique. Réflexions sur la physiologie et la médecine du XVIIIe siècle*, Paris, Payot, 1990. - Quant aux sources médicales antiques de la saignée pratiquée à l'époque de Molière et de Racine, elles sont examinées par P. Dandrey, *Le « cas » Argan (...), op. cit.*, pp. 75 sqq.

² « *Quamdiu in corpore est, sanguis est ; cum flexit, cruor ; cum exiit, tabus est* » : Aegidio Forcellini et al., *Totius latinitatis lexicon*, Patavii, apud J. Manfrè, 1771 (et nombreuses rééd.). Le mot *tabus*, d'usage didactique, peut se traduire par *sanie* ou *ichor*.

³ Sur ce point, voir une illustration concrète donnée par Antoine Daquin – médecin de Louis XIV – à l'occasion de l'opération subie par le roi en 1686 : *Journal de santé de Louis XIV*, éd. citée, p. 239, ainsi que le commentaire de S. Perez, dans l'essai introductif, « La lancette et le sceptre », *ibid.*, p. 14 et p. 39 en particulier. Voir aussi J.-J. Peumery, *Les Mandarins du Grand-Siècle*, éd. citée, pp. 108 à 110.

⁴ Jean-Charles Sournia, *Langage médical français*, Toulouse, Privat-Editions de Santé, 1997, p. 37.

qui leur interdisaient de prendre le titre de *docteurs*. Les lettres patentes de 1656, qui formulent clairement cette interdiction, se trouvent ainsi confirmées. La correspondance de Guy Patin, dans une lettre volontiers citée par les historiens, se fait l'écho de cette victoire provisoire de la Faculté sur « *ces marchands de pommade*, [...] coquins presque tous arracheurs de dents et forts ignorants »¹. Certes, Patin passe pour irascible, et sans doute l'est-il ; cependant, si l'on s'en tient à un point de vue historique et sociologique, on comprend qu'il se réjouisse d'une décision de justice défavorable aux chirurgiens, qui, à ses yeux, menacent les prérogatives des médecins :

Ce matin, 7 février, M. Talon, avocat général, a parlé dans la Chambre, où il a tout à fait conclu pour nous contre les chirurgiens : ensuite de son plaidoyer, messieurs² ont été aux avis et aussitôt s'est ensuivi arrêt, par lequel nous avons obtenu tout ce que nous demandions. Tous les chirurgiens-barbiers iront à Saint-Côme et seront mêlés avec les autres ; défense à eux d'appeler leur maison collège [...] ³ ; l'union des deux communautés de chirurgiens confirmée ; tous réduits sous l'autorité et juridiction des médecins de la Faculté, selon les contrats anciens [...]. Voilà donc les chirurgiens de Saint-Côme abattus, et leur maison livrée à nos chirurgiens-barbiers, qui nous sont tous soumis [...].

On peut lire dans une autre lettre de Guy Patin, adressée à Noël Falconet et datée du 25 février 1660, les précisions que voici, à propos de cette même querelle :

Enfin saint Luc a été plus fort que saint Côme [...]. Il leur a été défendu d'user d'aucun titre de bachelier, licencié, docteur, ou professeur de chirurgie. Les chirurgiens en sont fort étourdis et nous menacent d'une requête civile. Il y en a déjà six de malades, et ils seront assez glorieux pour en mourir de dépit⁴.

Mais si la Faculté jubile, ce n'est que pour peu de temps. Car une trentaine d'années plus tard, comme François Lebrun le rappelle dans les lignes qui suivent, « l'édit de novembre

¹ Lettre adressée à Ch. Spon, 13 juillet 1657, extraite du recueil *Correspondance de Gui Patin*, extraits publiés par Armand Guette, Paris, Librairie Armand Colin, 1901, p. 224. (Les *Lettres* de G. Patin ont également été publiées par J.-H. Réveillé-Parise, trois vol., Paris, 1886).

² « Messieurs », c'est-à-dire ici : les juges.

³ Lettre adressée à N. Falconet, 10 février 1660, *ibid.*, pp. 304 et 305. (Cette lettre a connu une assez large diffusion : elle figure également dans le recueil *La Société française du XVIIe siècle*, déjà cité, pp. 284-285).

⁴ *Ibid.*, p. 307.

1691 amorce la séparation de la chirurgie et de la barberie, et autorise le collège de Saint-Côme à prodiguer un enseignement. La faveur dont jouit auprès de Louis XIV le premier chirurgien du roi, Félix, est pour beaucoup dans cette reconnaissance de la dignité de la profession »¹.

Ainsi, en l'espace d'une génération, la situation des praticiens effectifs de l'art médical s'est-elle modifiée d'une manière marquée, révélatrice de l'évolution profonde des mentalités : la rivalité des médecins et des chirurgiens évoquée ci-dessus peut et doit donc être comprise comme une illustration significative de cette évolution. Il ne s'agit pas là seulement d'une anecdote de la vie mondaine de la société parisienne. Car la médecine, qui appartient aux « arts libéraux » se voit, en cette occasion, contestée dans sa suprématie institutionnelle par la chirurgie, qui, jusqu'alors, relevait, pour sa part, des « arts mécaniques »².

Or, pour circonscrire avec clarté la portée de ce changement de mentalité s'opérant en profondeur à l'époque de Louis XIV et de Racine, il faut envisager d'un double point de vue, nous semble-t-il, les indices ou les manifestations affichées de telles modifications. Double perspective critique, précisons-nous.

D'une part, en effet, pour mériter le nom que les historiens lui donnent désormais, « la science classique » se démarquera de plus en plus nettement du modèle fourni par le corpus des textes et des commentaires de la tradition aristotélo-galénique, pour se confier délibérément à l'arbitrage d'une méthode fondée sur l'examen minutieux des faits, encore que la découverte médicale majeure du XVII^e siècle – la circulation du sang – puisse aussi se comprendre dans la stricte continuité d'un héritage humaniste : ainsi Harvey construit un système évidemment nouveau dans son intention comme dans sa formulation ; mais un tel système resterait inconcevable en dehors de la vaste réflexion humaniste sur la *humani corporis fabrica*, orchestrée par (un) *rerum auctor Deus*, selon la belle formule de Vésale lui-même. Ne remplaçons donc pas hâtivement *Deus* par *Natura*³, tant il est vrai que pour la Renaissance et le premier XVII^e siècle l'anatomie ne

¹ François Lebrun, « De la barberie à la chirurgie », *L'Histoire*, n° 74, 1984, p. 115.

² *Ibid.*, p. 115.

³ Dans la perspective généralement admise, le XVI^e siècle respectueux des Anciens serait alors le siècle de l'anatomie, et il préparerait le siècle suivant, qui serait celui de la physiologie (Voir Hyacinthe Brabant,

sépare pas *cognitio sui* et *cognitio Dei*¹ – du moins jusqu’à Descartes, qui privilégiera les lois mécaniques présidant aux mouvements du corps.

Et d’autre part, au plan social et mondain, l’honnête homme accordera aussi de plus en plus résolument son crédit à la raison expérimentale. Les mots employés, c’est vrai, seront différents ; les appréciations, dans les deux domaines – le discours réflexif, l’espace mondain – ne s’énonceront pas sur le même ton ; mais dans l’un comme dans l’autre cas, les directions prises seront, en définitive, susceptibles d’être rapprochées. Elles sont en effet gouvernées par les deux notions majeures de la science classique, c’est-à-dire « le couple *ratio-experimentia*, le calcul et l’expérience »² – qui fonde une herméneutique nouvelle et imprime son élan et au champ scientifique et au domaine social ou mondain.

Mais pour mener à bien l’examen des changements qui se sont alors imposés, il faut commencer par mentionner deux figures, qui marquèrent très profondément aussi bien la pensée que la pratique médicales et philosophiques du XVII^e siècle européen. Il s’agit de Harvey et de Descartes. Ils sont les emblèmes du courant nouveau où se conjuguent philosophie et savoir médical fondé sur l’observation expérimentale. C’est donc dans le but de mieux comprendre les enjeux épistémologiques où le nouveau discours de la médecine trouve son origine que nous évoquons ci-dessous en quelques pages le physiologiste anglais et le philosophe français.

Harvey n’a pas composé d’épais volumes sur le modèle des *disputationes* scolastiques qui avaient encore cours à son époque, mais un traité synthétique, formalisant ce qu’il enseignait depuis plusieurs années déjà ; c’est un ouvrage qui va tout droit à son

Médecins, malades et maladies de la Renaissance, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966 : l’expression « siècle de l’anatomie » figure p. 214). Cela est vrai, mais la cohérence du XVI^e et du XVII^e siècles est cependant manifeste, et reste donc éclairante du point de vue de l’histoire des idées scientifiques. On résume assez bien ce point de vue en rappelant que Harvey se forma à Padoue, où il fut l’élève de Fabrice d’Acquapendente. Cette précision était ici nécessaire, car ce serait une erreur historique d’opposer dans ce domaine la Renaissance et le XVII^e siècle. Cependant nous cherchons, dans le dessein d’ensemble de notre travail sur le sang dans les tragédies de Racine, à éclairer les conceptions scientifiques doxales dans la première partie du règne personnel de Louis XIV ; c’est pourquoi nous mettons l’accent sur les changements tangibles de mentalités : les conceptions « iatro-physiques » et mécanistes l’emporteront au bout du compte, et les esprits en seront imprégnés.

¹ Voir par exemple *L’Histoire anatomique en laquelle toutes les parties du corps humain sont amplement déclarées*, par M. André Du Laurens, trad. de François Sizé, Lyon, Imprimerie de S. Rigaud, rééd. de 1621, livre I (Le titre du ch. VI est le suivant : « Combien sert l’Anatomie pour connaître Dieu », 26).

² M. Blay et R. Halleux, *La Science classique (...), op. cit.*, quatrième de couverture.

but. La concision et l'épure rigoureuses caractéristiques de l'*Exercitatio anatomica de motu cordis* correspondent sans nul doute à la volonté d'adopter une méthode objectivement fondée sur l'expérience. Une vingtaine d'années plus tard, lorsque Harvey se décidera à répondre aux objections formulées par les galénistes de stricte obédience, au premier rang desquels figure (nous l'avons rappelé) Riolan le fils, il publiera les *Exercitationes anatomicae duae de circulatione sanguinis*¹. Harvey y admet l'autorité des Anciens ; mais il souligne surtout que l'évidence de l'expérience est susceptible malgré tout de les démentir, ou d'infléchir sensiblement leur doctrine, car la nature est toujours plus ancienne encore (« [...] *natura enim nihil antiquius majorisque auctoritatis* »)². Dans le premier traité, en 1628, Harvey énonce une formule décisive : « *autopsia, non mentis agitatio* »³. Rien ne remplace donc l'examen des données naturelles effectué *in situ*, et de ses propres yeux. Pour Harvey, le recours à l'« autopsie », au sens étymologique de ce mot, est devenu rationnellement et expérimentalement nécessaire : ses observations concrètes, de fait, en attestent. Il faut donc toujours procéder par « l'observation directe de l'animal, et non sur les livres des autres »⁴. Dans l'optique de la scolastique et par conséquent dans la pratique qui en était inférée, l'expérience avait un tout autre statut épistémologique, car elle recevait pour fonction – et même, sans doute, quelquefois pour raison d'être – de confirmer un texte que le temps avait progressivement érigé en référence consacrée.

A l'échelle plus vaste de l'intelligence du monde et de ses phénomènes sensibles, c'est aussi, avec l'avènement de l'expérience *per autopsiam*, la correspondance du macrocosme et du microcosme qui, à terme, est susceptible d'être battu en brèche, en dépit, toutefois, du crédit dont a joui longtemps ce que Louis van Delft nomme « l'anatomie cosmographique » – dont les écrits de Du Laurens (1558-1609), qui furent

¹ Nous suivons E. Gilson, *op. cit.*, pp. 64 sqq., qui prend ses citations dans un exemplaire réunissant l'*Exercitatio anatomica de motu cordis* (...) (1628), et les *Exercitationes anatomicae duae* (...) (1649), Rotterdam, Arnold Leers, 1661. (Remarquons que Furetière, en 1690, publiera son dictionnaire chez le même éditeur hollandais).

² *Exercitationes anatomicae* (...), éd. citée, p. 242.

³ *Exercitatio anatomica* (...), *ibid.*, p. 267.

⁴ Emile Guyenot, *Les Sciences de la vie aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'idée d'évolution*, Paris, Albin Michel, 1941, p. 170. Ce chercheur traduit Harvey dans le passage que nous citons ci-dessus (« *per autopsiam, non per libros aliorumque scripta* ») ; mais il ne précise pas si ces formules frappantes sont extraites du premier traité (1628), ou du second (1649).

réédités jusqu'au cœur du Grand Siècle, illustrent l'importance¹. « Au début du XVIIe siècle [...], la pensée cesse de se mouvoir dans l'élément de la ressemblance. La similitude n'est plus la forme du savoir, mais plutôt l'occasion de l'erreur [...] » : on sait que Michel Foucault, dans un essai célèbre qui se donne à lire comme une « archéologie des sciences humaines », a analysé les caractéristiques historiques de la rupture épistémologique, qu'il s'applique, précisément, à mettre en lumière, entre le XVIe et le XVIIe siècle². Et Foucault, à l'appui de son analyse, cite le Descartes des *Regulae ad directionem ingenii*³.

Il n'est pas sûr toutefois que, dans le domaine médical qui lui est propre, l'on puisse associer à ce vaste courant de la réflexion épistémologique le dessein délibéré d'un William Harvey. Mais, de fait, il est bien certain que le pragmatisme expérimental qu'il manifeste s'oppose à tout système qui consisterait à ordonner de manière spéculative de vastes analogies philosophiques et cosmologiques ; même si – ultime nuance ! – la référence à Aristote est explicite dans le huitième chapitre de l'*Exercitatio anatomica*, et qu'elle nous paraisse interdire une interprétation « mécaniste » du mouvement circulaire mis en lumière par Harvey⁴.

Descartes, pour sa part, est explicite dans son recours au couple *ratio-experimentia*, dont M. Blay et R. Halleux ont souligné la prééminence au XVIIe siècle. Il n'est pas ici question de résumer la démarche philosophique de Descartes, et l'effort exigeant de cette démarche pour se constituer en « méthode ». Mais le fait que le philosophe ait indiqué clairement et à plusieurs reprises les circonstances biographiques dans lesquelles ont pris naissance ses pensées nous autorise à citer, à titre d'illustration ponctuelle, sa

¹ Se reporter sur ce point à *L'Histoire anatomique (...)* de Du Laurens, mentionnée plus haut en note, et aux analyses de L. van Delft, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993, pp. 228 sqq.

² *Les Mots et les choses*, éd. citée, ch. III, II (« Représenter »), p. 65.

³ « C'est une habitude fréquente, lorsqu'on découvre quelques ressemblances entre deux choses que d'attribuer à l'une comme à l'autre, même sur les points où elles sont en réalité différentes, ce que l'on a reconnu vrai de l'une seulement des deux ». Les *Regulae (...)*, rédigées en 1626-1628, sont strictement contemporaines de l'*Exercitatio anatomica de motu cordis (...)*. Voir *Règles (...)*, I, in Descartes, *Œuvres philosophiques*, tome I (1618-1637), éd. F. Alquié citée (1988), p. 77. Or l'édifice construit par la médecine hippocrato-galénique repose, comme nous l'avons rappelé, sur tout un jeu de « ressemblances » et de correspondances, confirmées par la tradition scolastique.

⁴ Le passage décisif de ce Chapitre VIII sera cité dans les pages qui suivent. Sur ces questions importantes et délicates, voir encore la mise au point synthétique de R. Halleux, in *La Science classique (...)*, éd. cit., art. « Harvey », p. 274.

correspondance. Nous cherchons en effet à comprendre les progrès de l'examen expérimental du monde sensible, et du crédit dont il jouit de plus en plus nettement au fil du Grand Siècle, pour s'imposer résolument à l'époque de *Phèdre*. Or le témoignage personnel de Descartes en 1645 – il est alors âgé de presque cinquante ans – est à cet égard éloquent. Pour évaluer ce qui convient à sa santé, il s'en remet en effet totalement à l'examen *per autopsiam* :

[...] je ne doute point qu'il n'y ait moyen d'acquérir beaucoup de connaissances, touchant la médecine, qui ont été ignorées jusqu'à présent. Mais le traité des animaux que je médite, et que je n'ai encore su achever, n'étant qu'une entrée pour parvenir à ces connaissances, je n'ai garde de me vanter de les avoir ; et tout ce que j'en puis dire à présent est que je suis de l'opinion de Tibère, qui voulait que ceux qui ont atteint l'âge de trente ans, eussent assez d'expérience des choses qui leur peuvent nuire ou profiter, pour être eux-mêmes leurs médecins. En effet, il me semble qu'il n'y a personne, qui ait un peu d'esprit, qui ne puisse mieux remarquer ce qui est utile, pourvu qu'il y veuille un peu prendre garde, que les plus savants docteurs ne lui sauraient enseigner¹.

Déjà, à l'époque de l'avènement de Louis XIII, Charles Sorel, fait dire à un personnage de *Francion* qu'il faut se fier à ceux qui ont une pratique sûre de l'art de guérir, fussent-ils pourtant traités de « charlatans » :

J'ai encore d'un onguent excellent pour les plaies ; si quelqu'un est blessé je le guérirai. Je ne suis ni Médecin, ni Philosophe, mais mon onguent fait autant que les Philosophes, les Docteurs et les Médecins. L'expérience vaut mieux que la science, et la pratique vaut mieux que la Théorie².

On aura noté que dans la lettre de Descartes, comme sous la plume comique de Sorel, se retrouve le mot-clé d'*expérience*, qui ouvre à la conception nouvelle de l'art médical.

¹ Descartes, lettre au marquis de Newcastle, octobre 1645. *Correspondance*, tome IV, in *Œuvres de Descartes*, édition AT, 1901 pour ce volume, pp. 329 et 330. Pour resituer cet extrait de Descartes dans l'ensemble de sa réflexion philosophique et médicale, on lira avec profit l'art. de Claude Romano, « Les trois médecines de Descartes », *XVIIe Siècle*, octobre-décembre 2002, n°217, pp. 675 à 696 (en particulier pp. 690 et 691).

² *Histoire comique de Francion* [1623], éd. d'Emile Roy, Paris, Hachette, STFM, tome III, 1928, p. 185. (Orth. modernisée).

Harvey, par ses travaux, a montré la même chose ; et c'est à dessein qu'il a choisi avec modestie le mot *exercitatio* pour présenter sa découverte¹.

Nous avons dit plus haut que de telles prises de positions, toutes choses égales par ailleurs, avaient leurs pendants au plan de la vie sociale et de ses manifestations mondaines ; ainsi, à l'époque de Racine, lors de conversations de bon goût, qui se veulent respectueuses des convenances, la médecine ne devrait pas se cantonner au vocabulaire technique d'une langue d'initiés. C'est ce que recommande René Bary en 1662, dans *L'Esprit de cour, ou les Conversations galantes* : « Un Médecin ne doit pas parler médecin, quand par des expressions familières, il peut être nettement entendu ; l'on ne s'assemble pas pour les mots, l'on s'assemble pour les choses »². Or « les choses » qui touchent à la santé du corps relèvent de l'expérience commune : à l'évidence, on en peut parler avec simplicité dans une société de bonne compagnie, sans qu'il soit nécessaire de recourir à la science des sectateurs d'Hippocrate, d'Aristote ou de Galien. La partie la plus déliée de la société mondaine mesure d'ailleurs à son aune les importants changements qui alors se font jour dans le monde médical ; à la Cour, dans l'entourage immédiat de Louis le Grand, les esprits les plus prompts, qui sont aussi souvent les plus enjoués, badinent volontiers sur la « médecine [qui] change ». Ainsi, par exemple, l'année de la création de *La Thébaïde*, en 1664, le duc d'Enghien s'exprime en ces termes dans sa correspondance :

On m'a mandé seulement que la Reine devait prendre du vin émétique : c'est un remède qu'on ne donnait qu'en la dernière extrémité, mais il est venu à la mode depuis quelques temps : la médecine change en France comme les habits, et l'on en donne maintenant pour les moindres petites fièvres³.

¹ Voir Bernard Beugnot, « De quelques lieux rhétoriques du discours scientifique classique », *Revue de synthèse*, 101-102, 1981, art. repris dans *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 3, 1994, p. 358.

² René Bary est cité par F. Brunot, *Histoire de la Langue française*, tome IV (1913), p. 422, qui prend cette référence dans une édition publiée à Amsterdam, Jacques Le Jeune, 1681. (Première éd. : Paris, Ch. de Sercy, 1662).

³ Passage d'une lettre du 5 décembre 1664, citée dans le recueil présenté par Emile Magne, *Le Grand Condé et le Duc d'Enghien : Lettres inédites à Marie-Louise de Gonzague, Reine de Pologne, sur la Cour de Louis XIV (1660-1667)*, Paris, Emile-Paul frères, 1920, p.109. - Dans le même ordre d'idée, La Bruyère écrit, dans *Les Caractères*, au chapitre « De la Mode », 1 (dès la première éd. : 1688) : « [...] ce serait pêcher contre la mode de guérir de la fièvre par la saignée [...] » : Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », Introduction et notes d'Emmanuel Bury, p. 501.

Ainsi, à partir d'auteurs assurément très différents, est-il possible de mettre en lumière une convergence de vues. Une perspective cohérente, tout au moins, se dégage. Patin et Riolan, opposant leur savoir séculaire aux théories nouvelles ; Harvey et Descartes, que nous évoquerons à nouveau ; Sorel, oracle ici de la victoire des « empiriques » ; Bary et le duc d'Enghien, hérauts de la société galante... Il faut bien reconnaître que cette énumération de noms présente un caractère disparate, et même passablement insolite. Les hommes et les disciplines qu'ils représentent sont très différents. Mais notre dessein consistait à signaler concrètement, en peu de pages et en variant la teneur comme le genre des témoignages ou des échos, que la médecine, au XVIIe siècle, évolue et se transforme. Elle se sépare même, non sans soubresauts quelquefois, du modèle que l'Antiquité avait transmis, et que la Renaissance, parfois de manière magistrale, avait affiné. En 1688, un extrait souvent cité du premier dialogue du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, qui « regarde les arts et les sciences », consacre la disposition intellectuelle, adoptée désormais sans état d'âme par les « modernes » : celle qui à ce moment-là paraît prendre avec assurance la mesure de son triomphe :

On croyait [...] autrefois que pour bien savoir la physique, il n'était point nécessaire d'étudier la nature ni sa manière d'opérer, que les expériences étaient choses frivoles, et qu'il suffisait de bien entendre Aristote et ses interprètes ; que la médecine ne s'apprenait point à voir des malades, à faire des dissections, à examiner les causes et les effets des maladies, ni les vertus et les propriétés des remèdes, mais seulement à lire et à bien apprendre par cœur les plus beaux endroits d'Hippocrate et de Galien [...]. Je n'aurais pas de peine à vous citer plusieurs grands personnages du temps passé qui ont assuré formellement qu'il était inutile de consulter la nature, soit pour la physique, soit pour la médecine, qu'elle avait révélé tous ses secrets au savant Aristote, et au divin Hippocrate, et que toute notre étude se devait renfermer à puiser dans les écrits de ces grands hommes les vérités que nous cherchons¹.

Sans aucun doute, nous le savons, le texte de Perrault s'inscrit dans un contexte polémique ; par souci de la juste nuance (et sans oublier que Racine, bien entendu, appartient au parti des Anciens !), il faudrait parler *et* de continuité élective entre quelques

¹ Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes. En ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688, p. 94. (Rééd. de la seconde édition : Genève, Slatkine, 1971).

esprits d'exception – Vésale, Harvey – et de ruptures épistémologiques finalement décisives, qui donnent naissance à la science moderne.

Mais, ces dernières précautions historiques étant prises, l'on peut souscrire à cette appréciation de Bernard Quemada : « A partir de 1665, la médecine moderne va faire son apparition »¹. Et la totalité des textes que nous avons rapportés montrent que l'expérience a acquis droit de cité, auprès de la *ratio*, que tous les auteurs, de toute façon et quels qu'ils soient, ont unanimement revendiquée. Quant au passage de Charles Perrault relevé ci-dessus, il confirme avec éclat et de manière explicite que les « expériences » ne sont pas, ou ne sont plus, « choses frivoles ».

Avec le règne personnel de Louis XIV, l'on a assisté, en fin de compte, « au triomphe de l'expérimentation »². Il est devenu très raisonnable de s'appuyer sur elle.

Or il faut maintenant recentrer notre recherche sur son premier objet. Il est nécessaire d'appliquer plus précisément à l'étude du sang des propos qui sont restés – dans les dix pages qui précèdent – assez généraux, puisqu'ils se sont intéressés à dessein à la médecine de l'époque de Racine, considérée dans son ensemble.

Dans un exposé qui s'efforce d'apprécier la progression des idées nouvelles mettant en jeu les conceptions du sang dans les milieux cultivés, à Paris et à l'époque de *Phèdre*, il ne peut bien entendu être question de résumer toute l'histoire philosophique et scientifique de ces conceptions.

Si quelques rappels néanmoins s'imposent, c'est toujours en vue de faire la lumière sur la réception des idées médicales et sur l'écho qu'elles rencontrent effectivement dans la société, à la Cour comme à la Ville, et au temps de la maturité de Racine. Il faut d'ailleurs noter, comme y invite Bernard Beugnot, qu'il n'existe pas alors de franche rupture entre la sphère de la recherche médicale et la République des lettres ; c'est en effet Harvey en personne qui l'écrit, pour présenter son *Exercitatio anatomica* (...) : « Enfin,

¹ *Introduction à l'étude du vocabulaire médical* (...), éd. citée, p. 20. On sait qu'en 1665, Racine a tout juste commencé sa carrière d'auteur dramatique.

² *Ibid.*, p. 20.

pour que – si mon travail apportait dans ce domaine quelque utilité ou quelque profit à la république des Lettres – il fût d’aventure bien reconnu que j’avais agi à bon escient »¹.

L’examen attentif de cette réception effective est en outre d’autant plus justifié que la découverte de Harvey et ses conséquences concrètes ont donné lieu en France à un débat animé. Or la teneur mondaine de la « querelle de la circulation », ne voile jamais, nous a-t-il semblé, son intérêt à la fois historique et sociologique. Et il en va de même pour les controverses suscitées par les tentatives de transfusion effectuées à l’époque de Louis XIV.

Circulation et *transfusion* sont par conséquent les deux mots de référence en cette matière, où la science médicale pénètre le champ mental de l’honnête homme, et intéresse la « république des Lettres », pour reprendre l’expression du savant anglais que nous venons de citer en note. Aussi, rapportés à la destination du travail en cours, peut-on penser que ces deux mots et ce qu’ils recouvrent ou suggèrent dans les années 1650-1675 ont pu, selon toute vraisemblance, susciter aussi l’intérêt et la curiosité intellectuelle de Jean Racine, ou peut-être même stimuler son imagination créatrice.

La découverte de Harvey et sa réception en France

« Perpetual motion of blood in a circle » (William Harvey).

Avant toute chose, puisqu’il est question de « rappels » dans les lignes ci-dessus, le plus simple est à l’évidence de citer Harvey lui-même, au huitième chapitre de l’*Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis* (...) :

Je commençai à me demander en moi-même si le sang n’avait pas comme un mouvement en cercle. Je le trouvai vrai par la suite, et que le sang est poussé et chassé du cœur dans les artères, dans le corps entier et toutes ses parties par la poussée du ventricule gauche du cœur, comme dans

¹ *Exercitatio anatomica* (...), I, dans l’édition de Rotterdam, Arnold Leers, 1671, sur laquelle s’appuie Bernard Beugnot, *art. cit.* (repris dans *La Mémoire du texte*), p. 353. Texte de Harvey : « *Denique ut si quid reipublicae literariae ex opera mea utile et commodum hac in parte accederet, forsitan recte fecisse me constaret* ».

les poumons par l'artère pulmonaire du côté droit ; et de nouveau par les veines, dans la veine cave, et il revient à l'oreillette droite, comme des poumons par la veine pulmonaire au ventricule gauche ainsi qu'on l'a dit. Ce mouvement, on peut l'appeler circulaire, comme Aristote a imité le mouvement supérieur de l'air et de la pluie¹. La Terre mouillée est échauffée par le Soleil, les vapeurs portées par le haut se condensent ; condensées elles redescendent en pluie, humidifiant la Terre, et de cette manière se font ici les générations et semblablement les origines des tempêtes et des météores, selon le mouvement circulaire du Soleil, son approche et son éloignement. C'est ainsi vraisemblablement qu'il arrive dans le corps, que toutes les parties sont nourries, échauffées, vivifiées, par un sang plus chaud, accompli, vaporeux, spiritueux², et pour ainsi dire nutritif. En revanche, dans [certaines] parties, le sang est refroidi, coagulé et comme épuisé, d'où il retourne au principe, c'est-à-dire au cœur, comme à la source et aux dieux lares du corps, pour récupérer sa perfection ; là, il est de nouveau liquéfié par la chaleur naturelle, puissante, bouillonnante, comme un trésor de vie, il est rendu prégnant d'esprit et pour ainsi dire de baume, et de là de nouveau répandu, et tout cela dépend du mouvement et de l'impulsion du cœur. Ainsi, le cœur est le principe de vie et le Soleil du microcosme (comme en proportion le Soleil mérite d'être appelé le cœur du monde). C'est par sa vertu et son impulsion que le sang est mû, accompli, vivifié, protégé de la corruption et de la coagulation. Ce Lare familial, fondement de la vie, auteur de tout, fournit à tout le corps son office en nourrissant, réchauffant, vivifiant³.

¹ La traduction de cette phrase est rectifiée par Annie Bitbol-Hespériès, qui fait mieux sentir l'écho explicite à la cosmologie aristotélicienne : « On peut donc appeler ce mouvement du sang, mouvement circulaire, comme Aristote avait appelé circulaire le mouvement de l'atmosphère et des pluies en référence au mouvement circulaire des cieux » : « Descartes, Harvey et la médecine de la Renaissance », in *Descartes et la Renaissance*, Actes du Colloque international de Tours, mars 1996, réunis par Emmanuel Faye, Paris, Honoré Champion, « Centre d'études supérieures de la Renaissance », 1999, p. 339.

² Par « spiritueux », il faut entendre « chargés d'esprits ». En 1690, *Le Dictionnaire Universel* de Furetière définit les esprits comme suit : « ESPRIT, en termes de Médecine, se dit des atomes légers et volatils, qui sont les parties les plus subtiles du corps, qui leur donnent le mouvement, et qui sont moyens entre le corps et les facultés de l'âme, qui lui servent à faire toutes ses opérations [...]. L'esprit est un corps très subtil, toujours mobile, engendré de sang et de vapeurs, porteur des facultés et commandements de l'âme par le moyen des nerfs et des muscles. [...] ». Il faut savoir qu'il existait, parmi les médecins du premier XVIII^e siècle, un débat sur la question des rapports physiologiques entre le sang et les esprits. Or, selon Harvey, les esprits sont, pour ainsi dire, consubstantiels au sang : « [...] *sanguis et spiritus unum et idem significant* ». Dépourvu d'« esprits », on peut même avancer que ce sang, doué de mouvement et véhicule de la vie, changerait de statut sémantique, passant de *sanguis* à *cruor*. Voir à ce propos E. Gilson, *op. cit.*, p. 69, qui commente ce même passage de *l'Exercitatio anatomica* (...), VIII. - C'est le moment de citer l'étonnante prosopopée du ventre dans le *Coriolan* de Shakespeare, I, 1 [1608], vingt ans avant la publication des travaux de Harvey : « [...] si vous vous souvenez, je renvoie tout par les rivières du sang, jusqu'au palais du cœur, jusqu'au trône de la raison ; et grâce aux conduits sinueux du corps humain, les nerfs les plus forts, et les moindres veines reçoivent de moi ce simple nécessaire qui les fait vivre », trad. de V.-F. Hugo, in *Théâtre complet*, tome III, éd. citée, p. 513.

³ *Exercitatio anatomica* (...), VIII : ce passage capital (dont nous n'avons pas découvert le nom du traducteur) est reproduit par R. Halleux, dans l'article « Harvey » de *La Science classique* (...), éd. citée, pp. 273-274. Signalons une réédition : William Harvey, *De Motu cordis (de la circulation du sang)*, reprise de la traduction de Charles Richet (1869), préface de Jean Hamburger, postface de Mirko D. Grmek, Paris, Christian Bourgeois éditeur, coll. « Epistémè Classique », 1990. Dans cette édition, le passage concerné

Dans ces lignes, Harvey évoque à la fois la « petite circulation » et la « grande circulation », selon les expressions retenues par l'histoire de la médecine.

La petite circulation, appelée aussi « circulation pulmonaire », concerne le mouvement du sang, qui va du ventricule droit du cœur aux poumons, puis des poumons au ventricule gauche ; il s'agit du fait, dûment vérifié par le savant anglais, que le sang passe par la voie pulmonaire : conjoignant avec audace les recherches théologiques et médicales, Michel Servet, au milieu du XVI^e siècle, avait déjà reconnu et évoqué cette petite circulation du sang du ventricule droit au ventricule gauche à travers les poumons (et non, comme on le croyait depuis Galien, par la cloison qui leur est contiguë et que l'on supposait perforée)¹. Quant à la grande circulation, elle établit que les veines acheminent le sang vers le cœur, qui le diffuse par les artères à tous les organes ; l'ensemble du corps, avec régularité, est de la sorte continuellement irrigué par le sang sur le mode d'un « mouvement en cercle », selon l'acception concrète du mot *circulatio* que donnent les textes de Harvey. On peut lire dans les notes rédigées par le savant anglais, cette phrase sibylline : « *Perpetual motion of blood in a circle* »². Ainsi il est clairement affirmé que le sang se meut dans le corps comme en un circuit fermé, dans lequel les systèmes veineux et artériel fonctionnent en complémentarité. Or l'émotion des classiques est d'abord, étymologiquement, une motion, un mouvement, si bien que l'on devine à nouveau ici quelles relations peuvent être suggérées entre la médecine et les belles-lettres³.

figure pp. 108 et 109. Annoncée dans le courant de l'année 2007, la traduction par A. Bitbol-Hespériès du traité de Harvey est attendue avec un vif intérêt.

¹ M. Servet, *Christianismi restitutio*, Vienne, Balthazar Arnollet, 1553 : les exemplaires d'origine ont été presque tous détruits, mais la Bibliothèque interuniversitaire de Médecine de Paris, possède une contrefaçon de la *Restitutio* (Nüremberg, 1791).

² Dans la postface de l'éd. Christian Bourgois, M.-D. Grmek, écrit, p. 301, à propos de cette phrase de Harvey : « Publié en 1628, la *De Motu Cordis* est le fruit d'une longue gestation [...]. Pendant longtemps on a cru que [cette remarque] était la première trace du jaillissement de son idée maîtresse. On pense aujourd'hui qu'il s'agit d'une annotation tardive [...] ». Cette formule saisissante figure en effet « dans les notes manuscrites des *Lumleian lectures* de 1616 » de William Harvey.

³ « Je ne sens point pour vous l'émotion du sang » : Corneille, *Œdipe* [1659], III, 5 (phrase prononcée par Jocaste et adressée à Thésée) : en écho à ce vers proposé ici à titre d'exemple, signalons que la littérature dramatique du XVII^e siècle, de fait, suggère très fréquemment les mouvements du sang. Les syntagmes qui évoquent cette « émotion » tendent toutefois à traduire une appréciation abstraite, et il serait téméraire de les lire en référence immédiate à la théorie de Harvey (mais l'analyse doit en être modulée, et nous y reviendrons à propos des approches anthropologique et dramaturgique du sang, c'est-à-dire dans la « Deuxième partie » en cours, au ch. 2, et dans notre « Quatrième partie », au ch. 2).

Ce mouvement double – grande et petite circulation – observé et décrit par Harvey avec clarté peut donc être résumé comme suit : 1) Le sang commence son trajet dans le ventricule gauche du cœur, empruntant la voie d'une artère pour nourrir l'organisme ; puis (par les veines) il revient à l'oreillette droite. 2) Dans un second temps, le sang, par une autre artère, se dirige du ventricule droit vers les poumons et revient à l'oreillette gauche. Les travaux physiologiques de Harvey seront affinés à l'époque du règne personnel de Louis XIV, grâce aux observations de van Leeuwenhoek, qui décrivit les globules rouges, puis à la découverte de Malpighi, qui mit en évidence grâce au microscope l'existence des vaisseaux capillaires et des alvéoles pulmonaires.

Il faut en outre remarquer la manière appuyée dont Harvey se réfère à Aristote. Etienne Gilson l'a souligné : « Harvey donne à ce mouvement le nom de circulation, comme Aristote le donnait au mouvement par lequel l'air et la pluie imitent celui des sphères célestes »¹. Ainsi, la première des découvertes importantes de la physiologie moderne s'est-elle opérée « [...] à la lumière de la philosophie naturelle d'Aristote. C'est après coup que les idées de Harvey furent intégrées au modèle mécaniste du monde de l'homme auquel elles donnèrent une puissante impulsion »². Soulignons en effet l'analogie que le médecin anglais effectue entre le mouvement en cercle du sang et « la cosmologie aristotélicienne, dont il est pénétré »³, car elle intéresse et nourrit un imaginaire millénaire auquel la littérature a donné une riche carrière, et dont la génération de Racine est nécessairement l'héritière, dans une mesure qui reste bien entendu à évaluer avec soin. Dans ce sens, nous semble-t-il, ce serait une erreur d'appréciation de ne juger que du point de vue d'une encomiastique de pure convention la dédicace du traité de Harvey au roi Charles 1^{er}, même s'il y est fait référence à « la coutume ». Il faut au contraire y lire une illustration éclatante de la manière dont le physiologiste opère – en humaniste – une saisie analogique de la réalité : une réalité comprise dans son ensemble, dont la cohérence profonde caractérise en effet la conscience du monde du savant anglais.

¹ *Op. cit.*, p. 72.

² R. Halleux, *op. cit.*, p. 270. Sans anticiper indûment sur la suite de notre travail, remarquons que cette analogie saisissante entre la circulation du sang et le mouvement en cercle du monde est en mesure de stimuler l'essor de l'imaginaire, nécessaire à toute lecture personnelle de *Phèdre* : la descendante du Soleil est aussi l'otage de son sang : deux vers de l'acte I, scène 3, peuvent être choisis à titre d'illustration : « Noble et puissant auteur d'une triste famille » (v. 169), et « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » (v. 273).

³ A. Bitbol-Hespériès, *art. cit.*, p. 339.

Cette conception s'entend bien entendu au plan philosophique, mais elle doit aussi, et par voie de conséquence, être appliquée au plan médical comme au plan politique :

Le cœur des animaux est le principe de la vie, le directeur de toutes les parties, le soleil du microcosme, l'organe d'où dépendent l'existence, la vigueur et la force de l'être. Pareillement le roi est le soutien de ses royaumes, le soleil de son microcosme, le cœur de l'Etat, celui de qui vient toute puissance, de qui émane toute grâce. Ce livre qui traite des mouvements du cœur, j'oserai donc, comme c'est la coutume aujourd'hui, l'offrir à Votre Majesté : car les institutions humaines sont faites à l'image de l'organisme de l'homme, et le roi est à l'Etat ce que le cœur est à la vie humaine. Il n'est pas inutile à un roi de connaître son propre cœur, car son cœur est comme un modèle divin de sa puissance [...]¹.

Cette dédicace nous renvoie donc à la conception cosmologique que la Renaissance reconnaît pour sienne, au point même que l'anthropologie et l'esthétique du XVI^e siècle et du premier XVII^e siècle européen trouve dans cette grandiose construction nombre de ses modèles et de ses idéaux. Et cette dédicace nous rappelle en outre combien l'imaginaire littéraire qui domine alors est en consonance avec l'entreprise médicale, fût-elle novatrice, comme c'est évidemment le cas quand on évoque la découverte de la circulation du sang.

Toutefois, pour ce qui regarde la réception – qui nous importe ici, plus encore que la théorie médicale considérée en elle-même, puisque Racine n'est ni médecin, ni savant en ce domaine – c'est précisément l'« après coup » dont nous avons parlé plus haut qu'il faut s'efforcer de mettre en lumière. L'histoire des idées l'a souvent répété : cette vision cosmologique que la Renaissance a reprise de l'Antiquité va graduellement laisser place au XVII^e siècle à une conception mécaniste de la physiologie des êtres animés. Et de fait la rapide promotion de la théorie développée par Harvey à propos du cœur et de la circulation du sang fut à l'évidence favorisée par l'accueil que lui fit Descartes, eu égard à la considération qu'on accorde alors en France et en Europe à ses écrits. Mais le philosophe français, qui en est effectivement le diffuseur ne fera plus mention « de [la]

¹ *De Motu cordis (...)*, « Dédicace », trad. de Ch. Richet (1869), éd. citée (Christian Bourgois éd., 1990), p. 39. L'imaginaire poétique qui associe le cœur et le sang à l'idée de monarchie trouve un écho dans la métaphore significative que le médecin français Claude Tardy emploiera dans le titre de l'un de ses traités : *Traité de la Monarchie du Cœur en l'homme, des quatre humeurs et de leurs sources (...)*, Paris, Veuve du Puys, [et] Jean Guignard, 1656. Une courte génération après la publication du traité de Harvey, ce titre reprend l'analogie en intervertissant le rapport du comparé et du comparant.

connexion entre le soleil et le cœur »¹. Descartes, en effet, se démarque de la cosmologie qui reste présente en toile de fond dans la conception aristotélicienne, et qui s'appuie sur l'idée que l'intelligence du microcosme s'éclaire en référence au macrocosme. Etienne Gilson, qui a établi l'histoire de cette réception par Descartes de l'*Exercitatio anatomica* (...), peut nous servir de guide pour en résumer les principales étapes².

C'est le Père Marin Mersenne qui a alerté Descartes sur la découverte du physiologiste anglais assez rapidement après sa publication, comme l'indique sa correspondance : « J'ai vu le livre *De motu cordis* dont vous m'aviez autrefois parlé [...] », écrit-il au célèbre minime dès 1632³. Cette lecture, qui confirme certaines hypothèses concomitantes de Descartes, fait rapidement de lui un partisan de Harvey, et il lui reconnaîtra toujours l'honneur de la découverte⁴ ; le philosophe français avance pourtant quelques réserves : ce n'est pas, à vrai dire, la circulation du sang en elle-même qui suscite de sa part ces restrictions, mais plutôt « la question du mouvement même du cœur »⁵ et sa fonction dans l'organisme. Cependant, en 1637, *Le Discours de la méthode* manifeste l'engagement de Descartes, et répand, dans une langue plus accessible – le français – la découverte de Harvey. Descartes y énonce clairement quelle est sa position sur la circulation du sang : de fait, il adhère à la démonstration de Harvey, tout en précisant qu'elle se conforme à l'« expérience ordinaire des chirurgiens », en leur qualité reconnue d'observateurs particulièrement avisés :

Mais si on me demande comment le sang des veines ne s'épuise pas en coulant ainsi continuellement dans le cœur, et comment les artères n'en sont point trop remplies puisque tout celui qui passe par le cœur s'y va rendre, je n'ai pas besoin d'y répondre autre chose que ce qui a déjà été écrit par un médecin d'Angleterre [en marge : Hervaeus, *De motu cordis*], auquel il faut

¹ A. Bitbol-Hespériès, *art. cit.*, p. 339.

² *Op. cit.* : nous nous référons à la Première partie, chap. II, III, pp. 73 à 80 (« Descartes défenseur de Harvey »).

³ Descartes, lettre à Mersenne, novembre ou décembre 1632. *Correspondance*, tome I, in *Œuvres (...)*, éd. AT citée (1897), p. 263. Voir aussi : Robert Lenoble, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, XIII, Paris, J. Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1943, p. 501, note 3.

⁴ C'est, au demeurant, Harvey lui-même qui est le mieux placé pour le dire : « [...], acutissimus vir Renatus Cartesis (cui ob mentionem mei nominis honorificam plurimum debeo) [...] ». *Exercitationes anatomicae* (...), éd. citée, p. 280.

⁵ E. Gilson, *op. cit.*, p. 74.

donner la louange d'avoir brisé la glace en cet endroit, et d'être le premier qui a enseigné qu'il y a plusieurs petits passages aux extrémités des artères, par où le sang qu'elles reçoivent du cœur entre dans les petites branches des veines d'où il va se rendre derechef vers le cœur, en sorte que son cours n'est autre chose qu'une circulation perpétuelle. Ce qu'il prouve bien fort, par l'expérience ordinaire des chirurgiens, qui ayant lié le bras médiocrement fort, au-dessous de l'endroit où ils ouvrent la veine, font que le sang en sort plus abondamment que s'il ne l'avait point lié. [...] Il prouve aussi fort bien ce qu'il dit du cours du sang, par certaines petites peaux, qui sont tellement disposées en divers lieux le long des veines, qu'elles ne lui permettent point d'y passer du milieu du corps vers les extrémités, mais seulement de retourner des extrémités vers le cœur, et, de plus par l'expérience qui montre que tout celui qui est dans le corps en peut sortir en fort peu de temps par une seule artère, lorsqu'elle est coupée [...]¹.

Descartes réaffirme une dizaine d'années plus tard son adhésion à la thèse du mouvement circulaire du sang, qu'il énonce avec clarté dans une œuvre qui sera publiée après sa mort, *Le Monde. Traité de l'homme* : « [...] le mouvement du sang dans notre corps n'est qu'une circulation perpétuelle »². Cette phrase ressemble évidemment beaucoup à celle que Harvey avait écrite dans ses notes manuscrites (« Perpetual motion of blood in a circle »). Signalons en outre que la correspondance de Descartes offre, dans ces mêmes années, une autre preuve de son ralliement à la découverte de Harvey. Au printemps de l'année 1645 en effet, l'épistolier – à la fois médecin et philosophe – évoque les maux bien réels de la princesse Elisabeth de Bohême et lui recommande « d'en divertir son imagination et ses sens le plus qu'il est possible, et de n'employer que l'entendement seul à les considérer ». Puis, à titre d'illustration, il fait allusion à l'effet des tragédies sur le public et interprète clairement la mélancolie de sa destinataire plaçant cette humeur nuisible et délétère dans le cadre médical de la circulation du sang, expliquée par Harvey dix-sept ans plus tôt :

¹ Descartes, *Discours de la méthode*, V. Texte et commentaire par Etienne Gilson, Paris, Vrin, 1939, pp. 50 sqq. E. Gilson donne, dans son commentaire, toutes les références des textes dans lesquels Descartes évoque explicitement la découverte de Harvey, *ibid.*, p. 408. Précisons que dans le passage que nous citons Descartes résume sans détour Harvey, à partir de « Il prouve aussi fort bien [...] » : *Exercitatio anatomica* (...), XI.

² Descartes, *Le Monde. Traité de l'homme*, [posth. : 1664, mais rédaction antérieure de trente ans], titre retenu in *Œuvres* (...), éd. AT citée, XI (1909), p. 127. Signalons la riche introduction d'A. Bitbol-Hespériès, dans son édition de Descartes, *Le Monde. L'Homme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Sources du Savoir », 1996 (lire notamment les pages XIX et XX).

On peut, ce me semble, aisément remarquer ici la différence qui est entre l'entendement et l'imagination ou le sens ; car elle est telle que je crois qu'une personne, qui aurait d'ailleurs toute sorte de sujet d'être contente, mais qui verrait continuellement représenter devant soi des tragédies dont tous les actes fussent funestes, et qui ne s'occuperait qu'à considérer des objets de tristesse et de pitié, qu'elle sût être feints et fabuleux, en sorte qu'ils ne fissent que tirer des larmes de ses yeux, et émouvoir son imagination, sans toucher son entendement, je crois, dis-je, que cela seul suffirait pour accoutumer son cœur à se resserrer et à jeter des soupirs ; en suite de quoi la circulation du sang étant retardée et ralentie, les plus grossières parties de ce sang, s'attachant les unes aux autres, pourraient facilement lui opiler la rate, en s'embarrassant et s'arrêtant dans ses pores ; et les plus subtiles, retenant leur agitation, lui pourraient altérer le poumon, et causer une toux, qui à la longue serait fort à craindre [...]¹.

On sait avec quelle constance l'Occident a lié la *psyché* et les dispositions intellectuelles des personnes d'exception à l'humeur mélancolique² – et ces lignes le rappellent avec force. Toutefois, plus encore, cet extrait de la correspondance avec Elisabeth est à mettre en relation avec l'ensemble de la physiologie cartésienne qui lie les passions de l'âme et le corps ; mais on y reconnaît aussi l'écho de l'idée d'origine hippocratique selon laquelle l'état d'âme d'une personne sujette à une tristesse chronique dénonce en elle le primat de l'humeur mélancolique³.

Quelques années plus tard, en 1648, le propos, cependant, se colorera d'une nuance manifestement polémique (dirigée contre les tenants de l'ancienne médecine) qui était absente du *Discours de la méthode*, en 1637. On peut donc constater qu'en l'espace de ces quelques années la découverte de Harvey a commencé à susciter des oppositions, ou qu'elle est pour le moins l'objet de vifs débats parmi les médecins et les philosophes :

[...] le cours ordinaire du sang est d'être porté vers les mains et les autres extrémités du corps par les artères, et de retourner de là par les veines vers le cœur. Et cela a déjà été prouvé si clairement

¹ Descartes, lettre à Elisabeth, mai ou juin 1645, in *Œuvres (...), Correspondance*, tome IV, éd. AT citée (1901), pp. 218 et 219. Dans son *Dictionnaire (...)*, Furetière définit le verbe *Oppiler* comme suit : « Boucher les conduits du corps, et empêcher le passage des humeurs nécessaire à faire les fonctions ».

² Voir le traité déjà évoqué, attribué à Aristote, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, éd. citée, p. 48 en particulier.

³ Voir l'art. d'A. Bitbol-Hespériès consacré à cette lettre de Descartes : « Descartes face à la mélancolie de la princesse Elisabeth », in *Une Philosophie dans l'histoire. Hommage à Raymond Klibansky*, éd. par B. Melkevik et J.-M. Narbonne, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, coll. « Zétésis », 2000, en particulier pp. 236 à 241. Nous remercions A. Bitbol-Hespériès de nous avoir signalé l'intérêt de cette lettre.

par *Hervaeus* qu'il ne peut plus être mis en doute que par ceux qui sont si attachés à leurs préjugés, ou si accoutumés à mettre tout en dispute qu'ils ne savent pas distinguer les raisons vraies et certaines d'avec celles qui sont fausses et probables¹.

Relevons pour finir sur ce point que Descartes a de nouveau décrit avec minutie le cours du mouvement du sang dans « la machine de notre corps », en 1649, dès les premières pages de l'ultime ouvrage qu'il publia, le traité *Les Passions de l'âme*. Il emprunte, pour ce faire, le vocabulaire de l'hydrographie :

[...] tous ceux que l'autorité des Anciens n'a point entièrement aveuglés, et qui ont voulu ouvrir les yeux pour examiner l'opinion d'Harveus touchant la circulation du sang, ne doutent point que toutes les veines et les artères du corps ne soient comme des ruisseaux par où le sang coule sans cesse fort promptement, en prenant son cours de la cavité droite du cœur par la veine artérielle, dont les branches sont éparses par tout le poumon, et jointes à celle de l'artère veineuse, par laquelle il passe au poumon dans le côté gauche du cœur, puis de là il va dans la grande artère, dont les branches éparses par tout le reste du corps sont jointes aux branches de la veine cave, qui porte derechef le même sang en la cavité droite du cœur : en sorte que ces deux cavités sont comme des écluses par lesquelles passe tout le sang à chaque tour qu'il fait dans le corps².

Descartes se démarque, en revanche, très explicitement de Harvey sur la question des causes du mouvement de l'organe proprement dit : « Mais Harvœus n'a pas, ce me semble, si bien réussi en ce qui regarde le mouvement du cœur [...] ». Nous ne pouvons, bien entendu, entrer ici dans le détail des objections serrées qu'il adresse à Harvey³. Indiquons simplement que pour Descartes – qui commet en l'occurrence une erreur – le mouvement du cœur est à comprendre comme un effet de sa chaleur interne ; le cœur est, dans le corps qui l'abrite, le foyer central sans cesse échauffé ; car, écrit-il, « la chair du cœur contient dans ses pores un de ces feux sans lumière [...] qui la rend si chaude et si ardente »⁴. Le sang qui repasse par le cœur entre tout aussitôt en ébullition, il atteint les

¹ Descartes, *La Description du corps humain*, art. XVII, in *Œuvres (...)*, éd. AT citée, XI, 1909, pp. 240 et 241, l. 24 sqq.

² Descartes, *Les Passions de l'âme*, Première partie, art. 7, Introduction et notes par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Vrin, 1991, p. 70. Le syntagme *veine artérielle* signifie « artère » (cf. note 1, p. 70 de cette même édition de Mme Rodis-Lewis).

³ *La Description (...)*, éd. citée, pp. 241 sqq, résumées par E. Gilson, *op. cit.*, pp. 81 sqq.

⁴ *Le Monde. Traité de l'homme (...)*, éd. citée, p. 123.

poumons sous la forme d'une vapeur ; et la dilatation du cœur accentue le mouvement du sang. Mais le cœur en lui-même, tel que le conçoit Descartes, n'est pas actif : sa rétraction et sa dilatation s'effectuent grâce à la pression du sang. Harvey en revanche situe avec raison l'origine effective de la circulation dans la contraction « active » du muscle cardiaque. Pour résumer brièvement ce différend, notons que selon le savant anglais, « le sang n'est pas modifié dans le cœur mais dans les poumons où il s'oxygénise » et que « pour Descartes, au contraire, le sang qui entre dans le cœur devient la proie des flammes et entre en ébullition » ; et le philosophe continue à penser que le cœur, qui est pour ainsi dire dans le corps un foyer se consumant sans cesse, a « une fonction de transformation du sang »¹. C'est peut-être au demeurant sur ce point que Descartes est resté encore tributaire de l'Ecole, qu'il combat pourtant avec virulence dans ses divers traités.

Ce problème de physiologie est certes d'une grande importance du point de vue du strict débat médical ; mais si nous ne craignons de nous écarter de notre propos dont l'orientation est d'ordre littéraire, les enjeux de ce différend médical nous engageraient également à mener une réflexion épistémologique sur les fondements philosophiques du discours scientifique dans la première moitié du XVII^e siècle, envisagé notamment dans son rapport à l'héritage humaniste².

Cependant, dans la perspective qui est la nôtre, les objections formulées par Descartes ne doivent pas être exagérément mises en évidence. En effet, aux yeux de la génération suivante – celle de Louis XIV et de Racine – l'auteur du *Discours de la méthode* est tenu à juste titre pour le promoteur efficace de la découverte de Harvey. Or, une fois encore, et dans les limites de notre travail, c'est bien la réception de cette découverte qui importe ; nous avons en effet postulé que Racine offrait un exemple vraisemblable d'honnête homme cultivé de son temps. A ce titre, il connaissait le *Discours de la méthode*. Pour autant, une fois mise à part la question de l'explication du mouvement du cœur, une certaine équivoque demeure encore : elle porte sur l'exacte relation qu'il est possible d'établir entre les conceptions respectives que Harvey d'une

¹ William R. Shea, « Le Monde ou le beau roman de la physique de Descartes », *Littératures classiques*, n°22 (*La notion de 'monde' au XVII^e siècle*, numéro dirigé par B. Beugnot), Toulouse, automne 1994, p. 81. Se reporter également aux remarques synthétiques de Fernand Hallyn, dans « Métalangage et métaphore chez Kepler et Descartes », *Comètes*, n° 2, 2005 (Revue consultable sur le site www.cometes.org).

² On se rapportera avec profit, sur cette question importante, au livre d'A. Bitbol-Hespériès, *Le Principe de vie chez Descartes*, Paris, Vrin, 1990.

part, et Descartes d'autre part, se font du corps humain. En effet, si l'on considère la réception effective de la démonstration de la circulation telle que Harvey l'a exposée en 1628 – réception relayée pour l'essentiel par Descartes et ceux qui se réclament de sa philosophie – un malentendu malgré tout apparaît, qu'il faut succinctement s'efforcer de lever, dans la mesure où la conception de l'homme énoncée par le physiologiste anglais diffère sensiblement de celle du philosophe français. Car dans l'extrait du chapitre VIII de l'*Exercitatio anatomica de motu cordis* (...) cité dans les pages qui précèdent, Harvey se réfère à Aristote. Ainsi, l'explication physiologique se déploie en écho à la description du mouvement opéré par les éléments, tel qu'on peut l'observer en étudiant les phénomènes météorologiques: « La Terre mouillée est échauffée par le Soleil, les vapeurs portées vers le haut se condensent ; condensées elles redescendent en pluie, humidifiant la Terre [...]. C'est ainsi vraisemblablement qu'il arrive dans le corps, que toutes les parties sont nourries, échauffées, vivifiées par le sang [...] ».

Le savant anglais s'inscrit donc dans une perspective qui est toute imprégnée par la référence macrocosmique que renvoient les manifestations naturelles, auxquelles le corps de l'homme offre un écho manifeste. De fait, l'enseignement reçu à Padoue par Harvey restait délibérément marqué par une vision cosmologique de tout ce qui est vivant et analysable comme tel, même si cette analyse s'effectue en termes anatomiques ou physiologiques ; et l'on trouverait dans les écrits de nombreux anatomistes de la Renaissance des sources convaincantes pour expliquer la vision multiséculaire que reprend Harvey en les appliquant au domaine de ses expériences et de sa théorie de la circulation¹. Aussi peut-on dire que la conception par ailleurs si novatrice de l'*Exercitatio* demeure en somme fidèle à l'esprit de la *humani corporis fabrica* de l'anatomie de Vésale dans la mesure où elle dessine une cosmographie qui stimule à la fois l'intelligence réflexive et l'imaginaire. Soulignons-le avec force : cette cosmographie aux yeux de Vésale ou de Harvey est inséparable d'une « anthropographie » : nous empruntons aux anatomistes du premier XVII^e siècle un mot qu'ils ont employé, et qui rend bien compte

¹ Voir par exemple *Les Œuvres de M. André Du Laurens (...) traduites de latin en français*, Paris, Jean Petit-Pas, 1639, II, pp. 4 et 5. Nous renvoyons de nouveau sur ce point aux analyses de L. van Delft, *op. cit.*, pp. 230 sqq, et au premier art. d'A. Bitbol-Hespériès cité dans le chapitre en cours (« Descartes, Harvey (...) »). Lire aussi les analyses du même auteur dans un troisième article, qui remet brillamment en perspective la question de la connaissance médicale du corps humain, au cours de la période historique qui nous occupe : « Connaissance de l'homme, connaissance de Dieu », *Les Etudes philosophiques*, n°4, 1996, pp. 508 à 533.

de l'orientation qu'ils donnent à leur entreprise¹. Dans ce même esprit, il faut le rappeler aussi, le substantif choisi dans le titre de l'ouvrage majeur de la médecine de la Renaissance est *fabrica* et non pas *structura* – ce qui signifie que les traités de Vésale et de Harvey (dans ce qu'il conserve en lui de padouan) suggèrent au fond une méditation esthétique possible, voire une poétique du corps. Pour le médecin anglais plus particulièrement, il s'agit même d'une poétique de la circulation : cosmographie, hydrographie, anthropographie, dont on entrevoit d'emblée les prolongements, non seulement anthropologiques, mais aussi lyriques ou tragiques. Mais dans un mouvement conjoint, qui caractérise la richesse de l'histoire des idées au XVII^e siècle, nous avons indiqué aussi que la rigueur épistémologique de Harvey soumet en même temps et sans cesse les avancées théoriques au jugement décisif de l'expérience, « *non ex libris, sed ex dissectionibus* ». Pour apprécier convenablement sa démarche humaniste et médicale, il faut donc toujours associer ces deux données, comme les deux moments d'une même respiration – et donc toujours prendre en compte leur complémentarité. A tel point même que si l'on n'opérait pas cette constante conjonction, on ne comprendrait pas l'esprit qui préside au système physiologique mis en lumière par William Harvey.

L'expérience est également primordiale dans toute l'œuvre scientifique de Descartes : cela a été rappelé avec insistance par tous les commentateurs. Mais il considère avant tout la Nature comme un objet d'étude à élucider : il faut l'analyser avec ordre et minutie, afin de pouvoir la comprendre dans ses mécanismes, en circonscrire le fonctionnement, et, de la sorte, la mieux dominer. On sait également que par analogie il parle du corps comme d'une machine très élaborée : sa pensée méthodique et ses expériences physiologiques s'efforcent d'en connaître les ressorts et d'en démonter les rouages. Ainsi, pour dire les choses de manière resserrée avec F. Alquié, « la nature du vivant est », pour Descartes, « analogue à celle des machines, et la biologie, devenant homogène à la physique peut atteindre sa certitude »².

Aussi, conformément à l'exigence de rigueur que requiert l'histoire des idées, était-il à nos yeux nécessaire de préciser l'importante différence qui se fait jour, jusque dans

¹ Le mot figure dans le titre du traité de Jean Riolan (le fils), *Anthropographia et osteologia*, Paris, Denis Moreau, 1626 : voir A. Bitbol-Hespériès, p. 519 de l'art. cité ci-dessus (1996), et consulter le site électronique de la Bibliothèque interuniversitaire de médecine (www.univ-paris5.fr).

² Ferdinand Alquié, *Descartes*, Paris, Hatier, coll. « Connaissances des Lettres », 1956. Nous citons la rééd. (1967), p. 45.

l'intelligence du monde physique, entre deux esprits éminents du premier XVII^e siècle européen, puisque cette différence renvoie à la césure épistémologique entre la Renaissance et les débuts de la démarche scientifique moderne.

Pourtant – si l'on s'en tient strictement à la réception effective que le second XVII^e siècle leur a réservé – l'avancée physiologique que représentent les deux *Exercitationes* de Harvey paraît *de facto* rejoindre les affirmations des traités de Descartes : « [...] les mécanistes feront bon accueil à des idées qui s'intègrent si bien à leur modèle général du monde », remarque dans ce sens R. Halleux¹. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que les travaux scientifiques qui portent sur le sang aient été nombreux à l'époque de l'adolescence et de la maturité littéraire de Racine². L'assimilation qui est faite en France entre les travaux de Harvey et les cartésiens montre en outre que dans les années 1655-1675 la question de la circulation du sang a progressivement quitté la sphère des milieux scientifiques et des spécialistes avertis, pour entrer dans l'espace public : celui des connaissances générales que requiert l'honnête conversation. « Les débats autour de la circulation du sang contribuent à faire de la médecine un thème mondain », note dans ce sens J.-Ch. Sournia³. Et de fait, au-delà des cercles spécialisés, et renvoyés à l'accueil que

¹ *La Science classique (...)*, art. « Harvey », p. 274.

² Le choix méthodologique que nous avons pris met l'accent sur l'orientation culturelle et littéraire de cette question. Citons cependant les principaux ouvrages qui furent publiés à cette époque sur le cœur et sur la circulation : - Claude Tardy, *Traité du Mouvement circulaire du sang et des esprits, qui est le principal des trois moyens dont la nature se sert pour perfectionner l'homme*, Paris, Ch. du Mesnil, 1654, et *Traité de la Monarchie du Cœur en l'homme (...)*, déjà cité, Paris, Veuve du Puys [et] Jean Guignard, 1656 (il sera question de cet auteur dans les pages consacrées plus loin aux tentatives de transfusion qui eurent lieu sous Louis XIV) - Pierre de Betteder, *Questions nouvelles sur la sanguification et circulation du sang*, Paris, J. d'Houry, 1666. - Jacques Chaillou, *Recherches de l'origine et du mouvement du sang, du cœur et de ses vaisseaux (...)*, Paris, J. Couterot, 1675. - La Chaume (de), médecin, *Traité de Médecine, contenant la parfaite connaissance de l'homme, la sanguification du cœur, les causes de toutes sortes de fièvres et autres maladies*, Paris, Cramoisy, 1680. Et il ne faut pas oublier l'importance du traité de Richard Lower – médecin anglais que nous aurons l'occasion d'évoquer également plus loin : *Tractatus de Corde (...)*, Amsterdam, Danielel Elzevirium, 1669, traduit en français dix années plus tard : *Traité du Cœur, du mouvement et de la couleur du sang (...)*, Paris, Estienne Michallet, 1679. Signalons enfin l'ouvrage de Pierre Dionis (né en 1650, l'année de la mort de Descartes), qui consacre la victoire des « circulateurs », en leur conférant une reconnaissance officielle, de la part d'un chirurgien qui jouit de toute la confiance du roi : *L'Anatomie de l'homme suivant la circulation du sang et les nouvelles découvertes démontrées au Jardin des Plantes*, Paris, L. d'Houry, 1690. Les titres de ces traités indiquent clairement que la découverte de Harvey est reconnue dans les milieux scientifiques avertis dès l'adolescence de Racine, malgré les résistances de la Faculté de Médecine de Paris, qui seront évoquées plus loin. Le lectorat mondain est, pour ainsi dire, en avance sur la Faculté, et on peut donc penser sans invraisemblance que le dramaturge a au moins parcouru l'un ou l'autre de ces ouvrages.

³ *Op. cit.*, p. 38.

leur a ménagé l'opinion communément partagée, Harvey et Descartes se trouvent de la sorte souvent associés, ou même confondus. Ainsi est-ce à l'époque de *Phèdre*, en 1678, que Madame de Sévigné a pu écrire :

Les jésuites sont plus puissants et plus enragés que jamais. Ils ont fait défendre aux pères de l'Oratoire d'enseigner la philosophie de Descartes, et par conséquent au sang de circuler¹.

Il faut relever, à l'appui de notre propos, la locution *et par conséquent*, qui pose comme une donnée acquise la continuité logique perçue alors en France entre Harvey et Descartes. Ainsi, comme le note Delphine Reguig-Naya, la marquise, en de nombreuses occasions, et assurée sur ce point de la connivence de sa fille, « prend parti pour Descartes, contre Aristote, pour la nouveauté, contre la vieille philosophie »². Et c'est alors très opportunément que l'enjouement du ton adopté par l'épistolière nous rappelle qu'en de telles matières la juste convenance consiste à faire entrer la science même dans le jeu subtil du commerce mondain, dont l'art épistolaire est alors l'une des manifestations privilégiées.

Cela signifie que toute réflexion sur la réception, à l'époque de Louis XIV, doit se tenir, autant que faire se peut, à l'articulation du discours philosophique ou scientifique et de l'honnête conversation ; au moment où Racine écrit *Phèdre*, la découverte de Harvey, relayée par Descartes aux yeux des gens auxquels importent les choses de l'esprit, est admise comme vraisemblable³. Certes, le recours à cette notion – la vraisemblance – qui relève prioritairement de l'esthétique, peut en l'occurrence surprendre. Mais sans doute serait-ce pour la marquise (comme pour Bussy son destinataire), un manque de discernement, et même une faute de goût qui offusquerait l'opinion partagée, que de ne

¹ Madame de Sévigné, *Correspondance*, lettre à Bussy-Rabutin, 14 octobre 1678, éd. établie et commentée par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1974, p. 633.

² Delphine Reguig-Naya, « Descartes à la lettre : poétique épistolaire et philosophie mondaine », *XVIIe Siècle*, n° 216, juillet-septembre 2002, p. 512. L'auteur vient de rappeler, p. 511, « [...] l'attachement de Mme de Grignan [...] à la philosophie cartésienne ».

³ Dans les *Pensées* la découverte de la circulation du sang est tenue pour acquise par Pascal. Ph. Sellier date des années 1660-1662 ce texte, dans lequel les erreurs des contradicteurs de Harvey sont évoquées : « Lorsqu'on est accoutumé à se servir de mauvaises raisons pour prouver les effets de la nature, on ne veut plus recevoir les bonnes, lorsqu'elles sont découvertes. L'exemple qu'on en donna fut la circulation du sang, pour rendre raison pourquoi la veine enfle au-dessous de la ligature » : Pascal, *Pensées*, présentation et notes par Gérard Ferreyrolles, texte établi par Philippe Sellier, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 2000, fr. 617, p. 401.

pas adhérer alors à la thèse de la circulation du sang. C'est même, au fond, la vraisemblance qui apparaît comme le critère décisif, et replace les enjeux culturels à la juste place qui leur revient. Voilà tout au moins ce que semble nous suggérer une réflexion de Sorel (reproduite ci-dessous en note) sensiblement contemporaine des textes que nous évoquons¹. Peu importe en l'occurrence donc (dans la mesure où nous cherchons ici à évaluer la réception dans sa réalité) si d'importantes nuances séparent, comme nous l'avons montré, le physiologiste anglais et le philosophe français.

Il est par ailleurs très probable que Mme de Sévigné connaissait le célèbre texte de Boileau², *L'Arrêt burlesque*, évidemment familier de Racine, puisque, sur la foi d'un témoignage contemporain, certains ont cru qu'il y aurait même collaboré. La tonalité adoptée par le satirique aide à mieux mesurer à quel point – pour l'honnête opinion – le fossé entre anciennes et nouvelles « sectes » est désormais perçu : à vrai dire, il est devenu infranchissable ; mais le bon sens est bien sûr du côté des « circulateurs ». La date tardive de publication du traité indique cependant qu'en 1701 le débat n'était pas encore tout à fait clos. En effet, même si Louis XIV, en 1672, encouragea la propagation des découvertes nouvelles en donnant à Dionis, fervent diffuseur de la découverte de Harvey, une chaire au Jardin royal des Plantes, « la victoire des Modernes ne fut pas admise sans discussion : on sait qu'en 1675, l'Université d'Angers, puis celle de Caen, avec les Oratoriens, préconisent encore [la fidélité à] 'la physique d'Aristote' »³. C'est pourquoi la définition que Furetière donna en 1690 du mot *Circulation*, dans son *Dictionnaire Universel*, ne dut sans doute pas trouver une approbation unanime, bien qu'elle correspondît à l'opinion du plus grand nombre. La voici :

¹ A la même époque en effet, Charles Sorel écrit dans ce sens : « Il y a du plaisir à voir comment les uns tiennent pour les anciennes sectes, les autres pour les nouvelles et avec quelles raisons ils défendent chacun leur parti, sur quoi il est permis de suivre ce que l'on croit le plus vraisemblable » : *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs* [1671], Traité I, éd. établie par L. Moretti Cenerini, Rome, Bulzoni, 1974, pp. 54-55. Cité par B. Beugnot, *art. cit.*, p. 363.

² Voir dans l'éd. citée de la *Correspondance* de Mme de Sévigné la note 1 de R. Duchêne (qui renvoie à la p. 633), p. 1402.

³ B. Quemada, *Introduction à l'étude du vocabulaire médical (...)*, éd. citée, p. 21.- Par souci de concision, nous renonçons, par ailleurs, à mettre à profit le dialogue du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, qui a cependant l'avantage de révéler – en 1692 il est vrai – la « version » sereine du débat, dans une conversation empreinte d'urbanité. L'Abbé y tient pour acquise la réalité de la circulation : « Il y a grande apparence que mieux on connaît la structure du corps humain, que mieux on sait comment se fait le sang, comment il coule dans les veines [...] ; mieux on connaît les maladies où nous sommes sujets, qui ne naissent la plupart que du désordre qui arrive dans ces opérations naturelles [...] ». Ed. citée, pp. 245-246.

Circulation se dit aussi en Médecine du mouvement que fait le sang, qui plusieurs fois par jour passe par le cœur, et va jusqu'aux extrémités du corps des animaux. Harvée est un Docteur moderne d'Angleterre qui a le premier découvert la *circulation* du sang en l'année 1628, qui est maintenant reconnue par tous les Médecins.

Et, en écho, le même dictionnaire n'a pas omis de noter, à l'article *Couler* : « Le sang *coule* des veines dans les artères et des artères dans les veines ».

Mais revenons à Boileau. Dans l'*Arrêt burlesque*, rappelons-le, (il faudrait pouvoir le citer *in extenso* !), il est fait grief à « certains Quidams factieux prenant les surnoms de Gassendistes, Cartésiens, Malebranchistes [...] », d'avoir voulu expulser Aristote des Universités, en se prévalant d'« une inconnue nommée la Raison ». Et les irrévérencieux contestataires d'Aristote sont accusés dans cet arrêt de bouleverser les antiques conceptions biologiques relatives au sang et aux organes :

[...] ayant ôté au Cœur la prérogative d'être le principe des nerfs [...], [la Raison] aurait attribué au dit Cœur la charge de recevoir le chyle appartenant ci-devant au Foie ; et comme aussi de faire voiturier le Sang par tout le corps, avec plein pouvoir au dit Sang d'y vaguer, errer et circuler impunément par les veines et artères, n'ayant autre droit ni titre pour faire lesdites vexations que la seule Expérience, dont le témoignage n'a jamais été reçu dans lesdites Ecoles [...].

A telle enseigne que la cour de justice (toujours soucieuse de l'intégrité de la doctrine que les sectateurs avérés de l'Ecole sont invités à continuer à professer),

Enjoint au Cœur de continuer d'être le principe des Nerfs [...]. Ordonne pareillement au chyle d'aller droit au Foie sans passer par le Cœur, et au Foie de le recevoir. Fait défense au Sang d'être plus vagabond, errer ni circuler dans le corps, sous peine d'être entièrement livré et abandonné à la Faculté de Médecine [...]¹.

¹ Boileau, *Arrêt burlesque donné en la Grand' Chambre du Parnasse (...)*, (mentionné dès 1671). Nous citons le texte de 1701, à partir de : Nicolas Boileau-Despréaux, *Œuvres complètes*, texte établi par Charles-H. Boudhors, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1966, pp. 31 à 35. C'est Ch.-H. Boudhors qui indique que « de nombreuses copies de l'Arrêt ont circulé », et que « d'après Brossette, Boileau aurait rédigé [ce texte] en collaboration avec Bernier et Racine [...] » : *ibid.*, « Notices et Notes », p. 141. Mais cela reste sujet à caution.

On peut sans difficultés induire de ces extraits que les adversaires de la découverte de la circulation établissaient donc un lien logique et historique entre Harvey et les cartésiens. Et ils n'avaient pas manqué, dans l'échauffement de la controverse, de relever que le sens, en latin, du mot *circulator*, pouvait être mis au service de leur parti : les « circulateurs », au fond, étaient des charlatans – *circulatores* – qui se fiaient à des expériences douteuses, parce qu'elles remettaient en cause, comme nous l'avons dit, toute la tradition de l'Université¹. Dans cette affaire, qui reçoit un large écho public, il fallait rendre l'adversaire ridicule, et ses thèses invraisemblables. L'enjeu polémique se réduit alors à une opposition tranchée : si les partisans de Harvey – et *de facto* les cartésiens – sont les héritiers des charlatans et des bonimenteurs, alors leurs opposants seront de très burlesques conservateurs.

Mais la qualité littéraire de cet épisode de la controverse de la circulation mérite attention. De ce point de vue, le talent, évidemment, est du côté de Boileau. On appréciera particulièrement l'emploi plaisant du verbe *voiturer*, qui paraît renvoyer à la vogue des machines théâtrales : Molière en avait déjà fait un usage héroï-comique dans le Prologue d'*Amphitryon*, quelques années plus tôt. Grâce à de tels traits de connivence avec le monde de l'art dramatique et les goûts d'un public choisi, il faut non seulement comprendre que le sang est l'objet de maintes conversations, mais aussi qu'il devient sous la plume de Boileau un personnage de théâtre inattendu – et peut-être même un personnage de ballet². « Voiturer », « vaguer », « errer », « circuler » enfin : ces verbes d'action ne sont pas choisis au hasard. Le recours massif au champ lexical du mouvement consacre en effet l'arrivée dans le champ des belles-lettres du sang reçu selon les conceptions de Harvey, de Descartes, et de la médecine rénovée – et l'on peut même

¹ M. Raynaud a fait tout le récit de la querelle, racontée du point de vue des médecins ; ils citent même les titres latins des thèses soutenues à la Faculté et rédigées alors par les anti-circulateurs : *Estne sanguinis motus circularis impossibilis ?* (Aff.), par exemple (1672) : *op. cit.*, pp. 168 à 173.

² Dans le brillant Prologue d'*Amphitryon* [1668], Mercure, messenger de Jupiter badine avec la Nuit qui s'offusque du laisser-aller des dieux : « Moi, qui suis, comme on sait, en terre et dans les cieux, / Le fameux messenger du souverain des dieux ; / [...] / Aurais besoin, plus que personne, / D'avoir de quoi me voiturer » (vv. 33-34 et 37-38). Sans doute les spectateurs de l'époque de Molière, de Boileau et de Racine appréciaient-ils, en amateurs de machines de théâtre, de tels emplois plaisants du verbe *voiturer*. Voir, à l'appui de notre analyse, l'ouvrage du jésuite lyonnais Claude-François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, Paris, Guignard, 1682, repris en fac-similé, Genève, Minkoff Reprints, 1972, dans lequel on pouvait lire page 245 que les « chariots servent aux Divinités, qui ne doivent presque jamais paraître sur la scène que par machine » (orth. modernisée, lettres capitales maintenues). Le texte de Boileau peut se lire comme un écho de la réflexion plaisante de Mercure, qui déroge effectivement au « *decorum* de la divinité » (v. 14), tout comme le sang déroge aux principes millénaires de l'Université.

avancer que cette arrivée se fait sur le modèle d'une « entrée » en scène : « On appelle aussi *entrée de ballet*, chaque Scène que font les Danseurs dans un ballet », écrit Furetière dans son dictionnaire. Mis ainsi au service de la visée satirique, le talent comique qu'illustre avec éclat l'*Arrêt burlesque* aura nécessairement poussé les rieurs, les mondains et les connaisseurs du théâtre du côté des sectateurs du savant anglais et de ses promoteurs. Quant aux adversaires, dans la prose de Boileau, ils sont saisis d'un inquiétant statisme, comme les rabat-joie qu'ils sont, incapables d'apprécier la grâce en mouvement d'un spectacle ludique – et ils ne savent que faire défense au sang « d'être plus vagabond, errer, ni circuler »...

Rappelons aussi que dans un autre registre ce même Boileau a traduit en « circulateur », nous semble-t-il, un passage de Sapho déjà cité que lui a fourni Longin : le sang s'y anime comme dans une mise en scène galamment orchestrée (nous sommes alors en 1674)¹. Aussi bien n'est-il pas étonnant que dans un tel contexte Mme de Sévigné, attentive aux modulations et aux agréments du spectacle que lui présente le monde parisien, ait offert à son correspondant quelques phrases si spirituelles, au fort de la querelle de la circulation.

Sur un ton il est vrai très différent, une autre voix de portée considérable – celle de Bossuet – est également en mesure d'apparaître comme un témoignage qui éclaire la réception doxale que nous nous efforçons ici de recomposer. Et sans doute cela est-il moins connu.

Le grand prélat, en effet, lors de ses années de préceptorat (qui correspondent parfaitement avec celles de la production dramatique de Racine), a fourni un travail précieux pour l'historien des mentalités, soucieux de mesurer la diffusion et la pénétration des idées dans les milieux cultivés. Il est en effet compréhensible que le souci de Bossuet, qui prend évidemment très à cœur la mission qui lui a été confiée, soit de restituer dans une langue accessible les connaissances de son temps, qu'il a le dessein de transmettre au Dauphin. Or, dans le traité *De la connaissance de Dieu et de soi-même* – qui fut publié à titre posthume, en 1722 seulement, mais qui est strictement contemporain de *Phèdre*,

¹ « Je sens de veine à veine une subtile flamme / Courir par tout mon corps sitôt que je te vois » (*Traité du Sublime*, 1674, ch. VIII, éd. citée, p. 68).

puisqu'il fut terminé en 1677¹ –, le prélat philosophe² accorde une large place à la physiologie du sang. Le parti que prend Bossuet est à nos yeux significatif ; il opère ce que l'on pourrait appeler, pour simplifier, un « exposé de synthèse », *ad usum Delphini*, bien entendu, mais aussi à l'usage des honnêtes gens. Et l'on se rend alors mieux compte à quel point, à l'époque où Racine composait *Phèdre*, l'explication de Harvey – diffusée par Descartes, et promue par ceux qui se rattachent à sa philosophie –, est reçue de fait comme la vulgate officielle à laquelle adhère l'opinion du public.

Nous sommes en effet en présence d'un témoignage précieux, qui expose avec clarté l'état de la question en 1677 ; il faut donc, à ce titre, en citer de larges extraits, choisis, au demeurant, dans des sections différentes du traité :

[...] par une continuelle circulation, le sang doit couler nécessairement des veines dans les artères, et des artères dans les veines, repassant sans cesse dans le cœur où il est battu de nouveau, où par conséquent il se réchauffe et se purifie, et où enfin il prend sa dernière forme (II, 3).

Les artères et les veines sont des vaisseaux qui portent par tout le corps, pour en nourrir toutes les parties, cette liqueur qu'on appelle sang [...]. Il y a aux extrémités des artères et des veines, de secrètes communications par où le sang passe continuellement des unes dans les autres (II, 7).

[...] on peut penser que le cœur étant extrêmement chaud, le sang s'y échauffe et s'y dilate comme l'eau dans un vaisseau déjà échauffé [...].

Nous avons déjà dit du sang, qu'il a un cours perpétuel du cœur dans les artères, des artères dans les veines, et des veines encore dans le cœur, d'où il est jeté de nouveau dans les artères, et toujours de même tant que l'animal est vivant (II, 9).

[La] réparation se fait par le moyen du sang qui coule dans les artères, dont les plus subtiles parties s'échappant par les pores, dégouttent sur tous les membres, où elles se prennent, s'y attachent, et les renouvellent. C'est par là que le corps croît et s'entretient, comme on voit les plantes croître et s'entretenir par l'eau de la pluie (II, 10)³.

¹ Voir l'une des plus récentes des biographies de Bossuet : Jean Meyer, *Bossuet*, Paris, Plon, 1993, p. 163.

² Le titre de la première édition est en effet *Introduction à la philosophie ou De la connaissance de Dieu et de soi-même*, publiée à Paris, chez Gabriel Amaulry, en 1722.

³ Bossuet, *De la Connaissance de Dieu et de soi-même*, éd. citée, *supra* ch. 1, respectivement pp. 68, 79, 84, 86 et 88 (orth. modernisée).

Si, dans les passages rapportés ci-dessus, Bossuet ne cite pas Harvey, il emploie néanmoins le mot *circulation* ; et il souligne à la fois la permanence du phénomène qu'il évoque, et la logique qui le distingue (« couler nécessairement », III, 3). Mais, à lire de près le texte de Bossuet, il est aussi possible d'y reconnaître la marque de Descartes. Car l'auteur fait allusion à l'explication du philosophe relative à l'échauffement et à la dilatation du sang (II, 9), telle qu'elle a été rappelée dans les pages précédentes de notre exposé. Le traité de Bossuet puise donc, semble-t-il, aux deux sources : et, en aval, c'est, manifestement, pour les faire confluer. Le prélat présente en somme une synthèse pédagogique, simple et vraisemblable, à l'usage du Dauphin et de l'honnête homme.

Ainsi, une génération après *Les Passions de l'âme*, et, répétons-le, l'année même de *Phèdre*, Bossuet – homme d'Eglise qu'à cette époque au moins l'on peut porter à bien des égards au nombre des esprits mesurés – rend clairement compte de la victoire que les « circulateurs » ont de fait remportée, dans la société cultivée, sur leurs adversaires. Et à propos du sujet désormais familier de la circulation du sang, on pourrait d'ailleurs noter l'accord de famille d'esprits aussi différents que ceux de Bossuet (ou Boileau) d'une part, et de La Fontaine et Charles Perrault, d'autre part : ce dernier écrira en 1687, dans le poème marquant le commencement de la fameuse querelle :

L'homme de mille erreurs autrefois prévenu,
Et malgré son savoir à soi-même inconnu
Ignorait en repos jusqu'aux routes certaines
Du Méandre vivant qui coule dans ses veines¹.

Quant à La Fontaine, il avait évoqué cinq années auparavant, dans le « Poème du quinquina », la découverte de Harvey – « Matière non encore par les Muses traitée », écrit-il². Manifestement le poète outre à dessein les traits du registre didactique, qu'il orne en même temps de métaphores plaisantes ; il suggère de la sorte, nous semble-t-il, que le

¹ Charles Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, vers 61 à 64, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1687. Cité dans *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles*, édition établie par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2001, p. 259.

² La Fontaine, « Poème du Quinquina », A Madame la Duchesse de Bouillon, 1682, I, vers 133, cité à partir des *Œuvres complètes*, tome II, éd. de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 65.

temps des polémiques s'est éloigné, et que le ton et l'esprit de l'aimable badinage ou de la vulgarisation sont désormais possibles :

Deux portes sont au cœur ; chacune a sa valve.
Le sang, source de vie, est par l'une introduit ;
L'autre huisserie permet qu'il sorte et qu'il circule,
Des veines sans cesser aux artères conduit.
Quand le cœur l'a reçu, la chaleur naturelle
En forme ces esprits qu'animaux on appelle.
Ainsi qu'en un creuset il est raréfié [...] ¹.

En relisant ces textes, nous sommes donc en droit de tenir pour très vraisemblable que Racine, qui fréquentait la Cour et la Ville, plus que La Fontaine, et autant ou davantage que Bossuet et Charles Perrault, ait souscrit aux mêmes savoirs désormais largement consensuels en matière médicale et physiologique, et qu'il les ait appréhendés en recourant aux mêmes notions et avec les mêmes vocables, pareillement teintés d'un cartésianisme de bonne compagnie, qui s'accorde aux harmoniques de la civilité et de la conversation ; un cartésianisme diffus sans doute, mais dont les sphères intellectuelles les plus diverses de la société française s'imprègnent de plus en plus, et en amont même des clivages entre Anciens et Modernes.

La transfusion en débat sous Louis XIV

Il faut du sang peut-être [...].
Racine, *Iphigénie*, Acte I, scène 2, vers 188.

« Dans toutes les générations il se fait des *transfusions* des corps et des esprits les uns dans les autres », note Furetière dans son *Dictionnaire Universel* à l'article *Transfusion* : le lexicographe donne ainsi au substantif une signification ouverte. Et de fait la littérature, sans toujours il est vrai recourir au mot *transfusion*, a illustré sous différentes formes ce motif fécond. Pradon, par exemple, dans *Phèdre et Hippolyte*, (tragédie strictement contemporaine de la pièce homonyme de Racine), a imaginé que la reine se poignarde sur la dépouille du fils défunt de Thésée : « Oui, dit-elle, je veux que

¹ *Ibid.*, vers 137 à 144. Voir également les notes 21 et 22, dans lesquelles ces vers sont mis en relation avec les vers de Harvey.

mon sang te ranime, / Cher Prince [...] »¹ – et sans doute faut-il comprendre ici le verbe *ranimer* dans son acception la plus immédiate. Car l’imaginaire de la Fable, prolongé par les belles-lettres, s’est fréquemment fait l’écho d’un désir immémorial : celui de tenter la régénérescence d’un sang usé ou affaibli par l’apport d’un sang plus jeune ou plus pur. Il est vraisemblable que le public cultivé, à l’époque de Louis XIV, était familier de ce motif et de sa topique, qui nous conduisent aux confins de l’anthropologie médicale et de la littérature.

Ces pages ne prétendent pas retracer en détail l’histoire des tentatives de transfusion thérapeutique qui ont effectivement eu lieu en 1667 et 1668² ; elles entendent plutôt attirer l’attention sur quelques points de convergences : le sang, nous le verrons, ne se donne pas seulement comme un élément de la nature, et l’âge classique souligne plutôt quel entrelacs de postulations diverses préside à ce que l’on s’efforce alors de dire et de faire de l’humeur généreuse. Origine de la vie, signe de la mort, agent de la génération, objet d’expériences audacieuses qui en feraient un allié possible face à la marche du temps : avec les opérations de transfusion qui se sont déroulées au cours des années 1667 et 1668, ce sont autant d’enjeux toujours ambivalents qui se révèlent ainsi à nous. La force évocatrice qui est ici à l’œuvre, ajoutée au caractère chirurgical et spectaculaire de l’acte médical – alors que la controverse était plus théorique quand il s’agissait de la circulation du sang – expliquent le vif intérêt suscité par ces expériences. Les virulents débats qu’elles provoquèrent entre transfuseurs et anti-transfuseurs permettent d’approcher d’un peu plus près un aspect de l’imaginaire de l’âge classique en France, et de suggérer quelques lignes de confluence possibles avec l’esthétique littéraire qui

¹ Récit d’Idas, gouverneur d’Hippolyte, V, 5, vers 1723 et 1724 [Paris, J. Ribou, 1677].

² Pour cela, se reporter à l’article substantiel de Geneviève Rodis-Lewis, « Desgabets et la transfusion du sang », in « Molière et la médecine de son temps », 3^{ème} Colloque du CMR 17, Marseille, Revue *Marseille*, n° 95, 4^{ème} trimestre 1973, pp. 111 à 120, repris dans *L’Anthropologie cartésienne*, sous le titre « L’écrit de Desgabets sur la transfusion du sang », Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1990, pp. 201 à 237. - Voir également : Michel Chevrier, *Histoire de la transfusion*. Tome I : *Depuis les origines jusqu’à la fin du XIXe siècle : Des idées et des conflits*, Thèse de Doctorat en Médecine, soutenue le 2 juin 1994 sous la direction du Pr. P. Hervé, Besançon, Faculté de Médecine de Besançon, pp. 22 à 49 ; et J.-J. Peumery, « Les Origines de la transfusion sanguine », in *Clio medica* (Amsterdam), vol. 9, 1974, n° 2, pp. 131 à 156 ; n° 3, pp. 215 à 250 ; n° 4, pp. 325 à 341. Les numéros 2 et 3 contiennent d’importants développements sur la période qui nous occupe. Dans les pages qui suivent nous sommes redevable à ces exposés historiques. - Signalons en outre les références données par Kim Pelis, dans « Transfusion, with Teeth », catalogue déjà mentionné de l’exposition tenue à Francfort en 2002, *Blood, perspectives (...)*, p. 252, note 5: A.D. Farr, « The First Human Blood Transfusion », *Medical History*, 24, 1980, pp. 143 à 162, article repris et corrigé par A. Rupert Hall et Marie Boas Hall, « The First Human Blood Transfusion : Priority Disputes », *Medical History*, 24, 1980, pp. 461 à 465 (Nous n’avons pas consulté ces deux contributions historiques).

prévaut à la même époque : tel est du moins l'orientation heuristique des rappels historiques et des voies de réflexion qui suivent.

Au plan littéraire, l'œuvre de La Ceppède manifeste quelle puissance revêt le motif théologique et spirituel de la transmission du sang s'il est abordé dans la perspective de la fécondité poétique telle que la conçoit le poète chrétien.

Les quatre vers choisis présentent le précieux sang du crucifié comme appelé à se substituer au *furor* de la tradition littéraire européenne, pour nourrir la méditation du poète et refonder les assises mêmes de l'*inventio* lyrique – et le sang de Jésus produit les larmes du poète, qui elles-mêmes se transmutent en encre rouge :

O pourpre, emplis mon test de ton jus précieux
Et lui fait distiller mille pourprines larmes,
A tant que méditant ton sens mystérieux,
Du sang trait de mes yeux j'ensanglante ces carmes¹.

Dans un esprit très différent, la littérature profane offre également des illustrations du pouvoir de suggestion poétique de ce motif : à l'époque de Louis XIII, Théophile de Viau, dans *Les Amours de Pyrame et Thisbé*, a écrit plusieurs vers qui révèlent quelle efficacité pathétique, accordée aux orientations dramaturgiques de l'époque, peut prendre l'imaginaire littéraire de la transfusion – et même de l'incorporation : non plus en l'occurrence l'homme recevant le sang d'un animal, mais l'animal recevant le sang d'un être humain. Pyrame s'adresse au lion, qui selon lui a dévoré Thisbé :

Depuis que ce beau sang passe en ta nourriture,
Tes sens ont dépouillé leur cruelle nature ;

¹ Jean de La Ceppède, *Les Théorèmes sur le sacré Mystère de notre Rédemption*, Toulouse, 1613-1622 (Livre II, sonnet 63). - On accordera une valeur heuristique aux rapprochements effectués par P. Camporesi entre l'effusion du sang du Christ, don « du céleste Protomédecin » et les « saignées des barbiers-chirurgiens » (*op. cit.*, p. 71). Et remarquons également que le mythe du vampire, présent déjà dans le fonds narratif européen de l'âge baroque, inverse en rapt le don du sang christique (voir François Angelier, « Je bois, ceci est mon sang ... », in *Dracula. De la mort à la vie*, Cahier dirigé par Ch. Grivel, Paris, L'Herne, 1997, pp. 129 sqq).

Je crois que ton humeur change de qualité
Et qu'elle a plus d'amour que de brutalité¹.

La première tragédie de Pierre Corneille fournit aussi une saisissante illustration de l'entreprise de « communication » ou de transfusion de l'humeur noble : rappelons donc (dans des vers déjà cités) quelle évocation, après Ovide², Corneille en donne dans *Médée*. La magicienne, qui veut se venger du roi Pélée, invite les filles de ce dernier à dépecer leur père, afin qu'il puisse rajeunir, comme a rajeuni un bélier mis à bouillir dans un chaudron :

Pour épreuve, elle égorge un Bélier à leurs vues,
Le plonge en un bain d'eau et d'herbes inconnues,
Lui forme un nouveau sang avec cette liqueur
Et lui rend d'un Agneau la taille et la vigueur.

Mais Pélée, sacrifié par ses filles abusées, ne renaîtra pas.

A force de pitié ces filles inhumaines
De leur père endormi vont épuiser les veines,
Et leur amour crédule, à grands coups de couteau
Prodigue ce vieux sang qui fait place au nouveau³.

Il est possible de lire ces huit vers de Corneille comme une anticipation littéraire de l'histoire effective de la transfusion, telle qu'elle se déroulera, une génération plus tard. Ce récit inséré dans la trame dramatique de la tragédie montre en effet d'abord le dessein de réaliser une aspiration tenace de l'humanité, puis il consigne l'échec de cette même aspiration, fascinante dans la mesure où elle met en jeu le pouvoir de l'homme sur son corps et sur la nature, sur le cours de la vie et sur la mainmise du temps.

¹ Théophile de Viau, *Les Amours de Pyrame et Thisbé*, [1623, mais la pièce a été portée à la scène quelques années auparavant], Acte V, sc. I, vers 1051 à 1054, in *Théâtre du XVIIe siècle*, édition établie par Jacques Scherer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1975, p. 281.

² Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre VII, vers 331 à 349, éd. citée, t. II, p. 40.

³ Pierre Corneille, *Médée*, [1635], Acte I, sc. 1, respectivement vers 65 à 69 et vers 77 à 80.

Ces trois illustrations dramatiques alertent sur la vitalité littéraire du motif de la transfusion, et l'on peut leur ajouter un texte appartenant au genre narratif : il se présente sous la forme d'un compte rendu rapportant le déroulement d'un rituel hématophagique, et figure dans *L'Autre Monde* de Cyrano de Bergerac. Un Sélénite raconte les derniers instants des philosophes de la Lune ; sentant avec certitude l'approche de la mort, le « sage » « se baigne un poignard dans le cœur », puis son ami le plus cher

avale son sang et suce jusqu'à ce qu'il n'en puisse boire davantage. Aussitôt un autre lui succède et l'on porte celui-ci au lit ; le second, rassasié, on le mène coucher pour faire place au troisième ; enfin, toute la troupe repue on introduit à chacun, au bout de quatre ou cinq heures, une fille de seize ou dix-sept ans ; et pendant trois ou quatre jours qu'ils sont à goûter les délices de l'Amour, ils ne sont nourris que de la chair du mort, qu'on leur fait manger tout crue, afin que si de ces embrassements il peut naître quelque chose, ils soient comme assurés que c'est leur ami qui revit¹.

Le narrateur ne fait aucun commentaire et poursuit sa « promenade », mais l'ingestion du sang est évidemment liée, dans ce récit, à l'imaginaire de la génération : il est doué d'une puissance séminale que les hommes opposent à la mort et au temps.

Cependant, pour mesurer les enjeux des tentatives de transfusion avec rigueur, il est nécessaire de proposer un aperçu synthétique des opérations effectuées par les médecins et les chirurgiens.

On conçoit sans difficultés que le crédit accordé à la découverte de la circulation du sang par Harvey en 1628, rapidement diffusée en Europe occidentale – en grande partie grâce à la promotion que Descartes lui a apportée, comme nous l'avons souligné – ait fortement stimulé les recherches médicales dans la seconde moitié du Grand Siècle. Furetière mentionne le savant anglais dès la deuxième phrase de la notice fournie qu'il consacre au sang dans son dictionnaire : « [...] Harvée est celui qui a découvert en notre temps la circulation du sang par le cœur et par le foie ». Il est clair que les avancées théoriques appellent l'application thérapeutique, d'autant plus qu'elles sont elles-mêmes explicitement fondées sur l'expérimentation. Ainsi Claude Tardy (1607-1670), docteur régent de la Faculté de Médecine de Paris, écrivait dès 1654 comme en écho aux pages

¹ Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, [1657], p. 415.

bien connues de la Cinquième partie du *Discours de la Méthode* : « [...] je ne dois pas oublier [...] l'honneur qui est dû aux mérites de Harnay (sic), ce grand homme anglais, qui le premier de tous les modernes s'est aperçu du tournoiement du sang »¹; et plus tard ce même praticien mettra clairement en relation la découverte de Harvey et les premières expériences de transfusion, puisqu'il écrira en 1667 que « la Transfusion du Sang est une preuve évidente de son tour ordinaire qu'on nomme circulation »². Si bien que la force séculaire d'un imaginaire du sang ravivé par la perspective envisageable de la transfusion est alors venue se conjuguer avec les progrès décisifs de la médecine que le premier XVIIe siècle avait réalisés. Après Descartes, et dans une certaine mesure que nous avons évaluée avec prudence, le sang est abordé comme un élément de l'organisme pouvant être saisi dans un discours scientifique. Cela signifie que considéré dans sa relation physiologique aux autres éléments du corps le sang ne jouit plus d'un statut axiologique particulier : en forçant un peu le trait, on pourrait donc dire que « la plus célèbre des humeurs » est abordée par la nouvelle médecine comme un fluide présent dans le corps au même titre que les autres, et sans privilège déclaré. L'ensemble de ces remarques sans doute, concerne au premier chef les cercles scientifiques les plus affûtés – c'est-à-dire en somme assez peu de monde. Mais cette nouvelle orientation épistémologique se vérifiera au cours des expériences de transfusion effectuée sur l'animal et sur l'homme à l'époque de Louis XIV, puisqu'elles prennent en compte les avancées décisives du savoir physiologique que le second XVIIe siècle a hérité de Harvey et de Descartes.

Il est par conséquent possible de comprendre le lien entre la circulation et la transfusion de manière à la fois chronologique et logique. Formulons-en l'hypothèse : ce que la découverte de la circulation a établi regardant un corps singulier, la transfusion le transposerait à deux corps conjoints pour l'expérience, et la communication du sang consisterait alors à vérifier en risquant la voie extérieure – celle de l'effusion concertée – ce que le traité de Harvey a décrit comme un processus observé à l'intérieur du corps. Or, sur un plan anthropologique plus vaste, ce passage de l'intérieur à l'extérieur pourrait aussi se comprendre comme un désenchantement du sang maléfique : ce que le mot *cruor*

¹ Cl. Tardy, *Traité du Mouvement circulaire du Sang et des Esprits*, partie I, Paris, Charles du Mesnil et Jean Guignard, 1654, p. 23.

² Ces propos de Cl. Tardy sont cités par Jean-Jacques Peumery, « Les Origines de la transfusion sanguine ». *Clio medica* (Amsterdam), vol. 9, 1974, n° 2, p. 236.

recouvre est appelé à rejoindre la part heureuse du diptyque sémantique, pour se muer en sang bénéfique – *sanguis*. Sans doute faut-il admettre qu'en cette matière la force de l'imaginaire du sang continue d'agir en filigrane¹. Mais, comme l'a remarqué Madame Rodis-Lewis², il paraît pour autant difficile de souscrire à l'appréciation que Pierre Chaunu, en 1966, faisait de ce qu'il nomme, à juste titre d'ailleurs, « Transfusion expérimentale » : à propos de cette opération, l'historien de la Civilisation européenne invoquait en effet « un goût douteux pour un reste d'infra-expérimentation qui s'apparente plus à la magie ou au jeu qu'à la science ». Et il ajoutait : « Cette magie naïve et cruelle montre clairement toute une zone d'ombre sur les bords de la science, une curiosité d'alchimiste, une soif de magicien »³. Les paroles et les actes des opérateurs montrent au contraire, nous semble-t-il, tout autre chose, même si les références à la mythologie et à la littérature émaillent les débats sur la transfusion et maintiennent éveillé, dans l'esprit du public, tout le prestige associé à l'humeur généreuse et à l'imaginaire qui en rehausse l'éclat.

Dès le mois de juillet 1658, Dom Robert des Gabets avait avancé la possibilité d'une « communication du sang » ; mais son *Discours de la communication ou Transfusion du sang prononcé à Paris chez M. de Montmor (...)* qui met en forme ordonnée l'expérience envisagée, sera imprimé seulement dix ans plus tard⁴ – ce qui nous place au cœur des événements qui se sont déroulés en 1667 et 1668, et qu'il nous faut évoquer brièvement : suivons pour ce faire le conseil avisé de Furetière, qui clôt l'article *Transfusion* par cette recommandation : « Voyez dans les Journaux d'Angleterre et de France de l'année 1667, qui enseignent la manière de faire cette *transfusion*, les expériences qui en ont été faites, avec les objections et les réponses ».

¹ La distinction entre les deux substantifs latins ne voile pas ici une autre distinction, celle du sang veineux et du sang artériel, à laquelle les médecins sont attentifs depuis très longtemps : mais dans notre perspective (qui reste littéraire) *sanguis* et *cruor* permettent de styliser l'imaginaire du sang que nous avons évoqué déjà à plusieurs reprises.

² G. Rodis-Lewis, *art. cit.*, p. 118, notes 39.

³ Pierre Chaunu, *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, coll. « Les Grandes Civilisations », 1966, p. 192.

⁴ Voir l'ensemble de l'article cité de G. Rodis-Lewis.

De fait, dans *Le Journal des Savants* du 31 janvier 1667, on peut lire que le « docteur Lower a le premier mis en pratique cette méthode à Oxford et en a fait part à M. Boyle qui l'a communiquée à la Société Royale de la manière qui suit. Premièrement, il faut prendre l'artère carotide d'un chien ou de quelque animal que ce soit [...] »¹. Lower avait en effet effectué dès la fin de 1665 des expériences sur les animaux. Au cours des deux années qui suivirent, stimulés par ces premières audaces, les opérateurs anglais continuèrent leurs expériences. Le médecin Edmund King, collaborateur de Lower, a rédigé un compte rendu détaillé d'une opération de transfusion sur un homme ; elle suscita un vif intérêt². Et le 6 février 1668 le *Journal des Savants*, rapporte avec beaucoup de détails techniques une expérience de transfusion sur la personne de l'écrivain Arthur Coga, pratiquée par Richard Lower. Ses opérations avaient trouvé un large écho public en Angleterre. L'opération s'était en effet déroulée devant plusieurs personnes de qualité : au demeurant, deux années plus tard, le médecin anglais rappellera l'importance de l'élément mondain dans la diffusion effective de ses recherches :

Le bruit de toutes ces choses s'étant incontinent répandu dans Londres, je fus instamment prié [...] de faire part à la Société royale de la méthode de cette expérience, ce qu'ayant fait, on la fit insérer dans les *Dissertations philosophiques* de la même Société [...] ³.

Il est nécessaire, nous semble-t-il, de souligner l'importance de cet intérêt manifesté par le public, dans la mesure où, en terme d'histoire culturelle et d'imaginaire, la réception des événements est à prendre en compte, au même titre, sinon davantage, que les faits vérifiés eux-mêmes⁴.

¹ « Extrait d'un journal d'Angleterre contenant la manière de faire passer le sang d'un animal dans un autre », in *Journal des Savants*, 31 janvier 1667, pp. 21 à 23.

² « *An account of the experiment of Transfusion, practised upon a man in London* », publié dans les *Philosophical transactions of the Royal Society*, n° 30, 9 décembre 1667, pp. 557 à 559 : voir la note suivante.

³ Se reporter au dernier chapitre du *Tractatus de Corde (...)*, déjà mentionné, que Lower publie en 1669 (Amsterdam, Danielem Elzevirium). Rappelons que la traduction en français est disponible dix ans après : *Traité du Cœur, du mouvement et de la couleur du sang*, Paris, Estienne Michallet, 1679. (L'extrait cité figure dans l'article de J.J. Peumery, 2, p. 226).

⁴ Nous plaçons cette remarque sous l'autorité de Georges Duby : « Un vaste domaine de l'histoire culturelle paraît [...] devoir être occupé par l'étude des phénomènes de réception ». Et le grand historien ajoute quelques lignes plus loin : « On s'aperçoit très vite que la culture n'est jamais reçue uniformément par l'ensemble d'une société, que celle-ci se décompose en milieux distincts, parfois antagonistes [...] » : de

En France, les « Archives de l'Académie des Sciences de Paris » ont conservé les procès-verbaux d'expériences également mises en œuvre dès 1667. Une vingtaine d'années plus tard Claude Perrault dans le tome IV de ses *Essais de physique* prendra une distance marquée avec les partisans de la transfusion¹. Néanmoins au moment où ces opérations pratiquées sur des chiens ont été conduites, Perrault y a pris une part active, et il a pu les retracer avec précision :

Le vingt-deuxième Janvier 1667, la première expérience fut faite pour la transfusion du sang de l'artère crurale d'un chien dans la veine crurale d'un autre [...]. Le vingt-quatrième, la seconde expérience fut faite [...] qui fournit deux observations ; la première fut que la transfusion ayant été à la carotide de l'un des chiens, dans la jugulaire de l'autre, le sang y passa si aisément, que la veine fut remarquée avoir une légère pulsation qui répondait à celle de l'artère qui y portait le sang².

Nous reviendrons aux *Essais de physique* de Perrault dans les pages qui suivent. Mais il faut mentionner un autre praticien : c'est à juste titre en effet que le nom de Jean-Baptiste Denis se trouve plus couramment associé à la transfusion. Ce médecin était familier des réunions de l'Hôtel de Montmor, et il s'était intéressé de très près aux expériences de Lower³. Dans une lettre de mars 1667 (reprise dans le *Journal des Savants*), Denis reconnaît que les praticiens anglais lui servent de modèle, encore qu'il entende affiner leur pratique :

Nous nous proposâmes de faire non seulement ce qui était marqué dans l'extrait du journal d'Angleterre, qui est de faire passer le sang d'un animal dans l'autre, en faisant mourir celui qui le communique pour conserver l'autre qui le reçoit ; mais nous voulûmes les conserver tous deux, et

fait, cela s'est vérifié dans la querelle de la circulation, et se vérifiera dans la querelle de la transfusion. (« L'histoire culturelle », *Revue de l'enseignement supérieur*, n° 44-45, année 1969, p. 88).

¹ Claude Perrault, *Essais de physique ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, tome IV, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1688. Le compte rendu des expériences est précédé d'un « Avertissement », qui commence ainsi : « Bien qu'il y ait longtemps qu'on ne parle plus de la transfusion du sang qui fit tant de bruit il y a près de vingt ans, et que cette opération qu'on avait cru pouvoir servir à la guérison de plusieurs maladies se soit détruite d'elle-même [...], on n' a pas voulu néanmoins négliger d'informer les curieux de plusieurs circonstances appartenant à cette matière, et connues de peu de personnes » (p. 403).

² *Ibid.*, p. 417.

³ En marge de la recherche universitaire, signalons qu'un essai destiné au public cultivé a été publié sur Jean-Baptiste Denis et la transfusion : Pete Moore, *Blood and Justice. The seventeenth century Parisian doctor who made blood transfusion history*, Chichester, John Wiley & Sons, 2002.

pour cela nous résolûmes d'ouvrir l'artère crurale de la chienne pour faire passer son sang dans la veine jugulaire du chien [...]. Nous nous proposons d'en donner des épreuves publiques au plus tôt : et pour cela nous choisirons le premier jour ordinaire de mes conférences qui sera samedi prochain 19 mars à deux heures après midi sur le quai des Augustins [...]¹.

En juin 1667, une étape décisive est franchie, puisque Denis relate en détail, dans le *Journal des Savants* encore, la première expérience de transfusion thérapeutique qu'il fit sur l'homme ; il s'agissait d'« un jeune garçon de quinze ou seize ans qui de son naturel était assez dispos et assez éveillé », mais qui « depuis une fièvre opiniâtre [...] pour laquelle les Médecins l'avaient fait saigner, était devenu si pesant et si assoupi, qu'il en était tout stupide ». C'est la raison pour laquelle fut prise la décision de la transfusion :

On jugea que cet assoupissement venait de ce que le peu qui lui restait de sang s'était trop épaissi par l'ardeur de la fièvre qu'il avait eue, et ainsi l'on crut qu'on le pourrait guérir en lui donnant de nouveau sang.

Ce remède ayant été approuvé, M. Emmerez², qui a une adresse particulière pour cette opération, lui ouvrit sur les cinq heures du matin une veine du pli du coude, et après qu'il en eut tiré environ trois onces de sang, qui était extrêmement noir et épais, il lui donna aussitôt par la même ouverture, du sang artériel d'un agneau dont il avait ouvert la carotide.

Pendant l'opération, ce malade [...] ne se plaignit d'aucune chose, sinon qu'il sentait une grande chaleur (qui venait du cours du sang artériel) et néanmoins il laissa achever l'opération, sans témoigner en être beaucoup incommodé. Après qu'on lui eut donné environ huit onces du sang, on ferma l'ouverture de la veine, de la même manière qu'on fait aux saignées ordinaires et l'on observa soigneusement ce qui lui arriverait.

Le premier avantage qu'il reçut de la Transfusion, c'est qu'il se sentit aussitôt allégé d'un mal de côté qu'il avait pour être tombé le jour précédent [...]. [...] dès le même jour s'étant levé sur les dix heures du matin, il parut beaucoup plus gai que de coutume, et dîna fort bien sans s'endormir. Sur les quatre heures du soir il saigna par le nez trois ou quatre gouttes [...] ; et ayant ensuite bien soupé, il dormit seulement depuis dix heures du soir jusqu'à deux heures après minuit qu'il se réveilla et ne put dormir davantage. Mais le lendemain il dormit un peu plus longtemps, et encore

¹ « Extrait d'une lettre de M. Denis, professeur de philosophie et de mathématiques à M*** touchant la transfusion du sang, de Paris, ce 9 mars », repris dans le volume relié du *Journal des Savants* (année 1667), respectivement aux pp. 45 et 48 (Nous remercions A. Bitbol-Hespériès qui nous a transmis ces textes, à partir d'un volume colligeant les années 1665, 1666 et 1667 du *Journal des Savants*, Paris, P. Witte, 1723 pour l'année 1665, et 1729 pour les années 1666 et 1667).

² On trouve, dans d'autres documents, une orthographe différente : Ennery.

davantage les jours suivants jusqu'à ce qu'il s'est peu à peu rétabli en parfaite santé, sans avoir été depuis incommodé dans son assoupissement¹.

Fort de ce premier succès, Denis procéda à une deuxième transfusion, qu'il effectua sur un homme en bonne santé, « porteur de chaise fort et robuste, âgé d'environ quarante-cinq ans », auquel on transfusa dix onces environ du sang d'un agneau. Ce fut encore une expérience jugée concluante, qui conforta la renommée de Jean-Baptiste Denis, et redoubla l'intérêt de la Cour et de la Ville pour la transfusion. « Pour pratiquer la transfusion du sang sur l'homme, Denis et Emmerez disposaient de deux canules ou tuyaux d'argent, assez minces, long chacun d'environ deux pouces et dont le calibre n'excédait pas une ligne – la ligne étant la douzième partie du pouce. Ces deux tuyaux étaient recourbés à l'extrémité qui pénétrait dans la veine ou l'artère et étaient calibrés à l'autre bout d'une manière telle que l'on pouvait faire entrer l'un dans l'autre avec justesse et facilité »².

En dépit de l'audace et de l'aplomb qu'il manifesta et des succès relatifs qu'il remporta, J.-B. Denis fut l'objet d'attaques serrées, et il faut poursuivre cet aperçu synthétique des faits pour évoquer rapidement quelques moments forts de la brève histoire de la transfusion à Paris, en ces années où l'on jouait alors *Andromaque* et *Amphitryon*... Denis, en effet, poursuivit ses expériences, tout d'abord sur un seigneur suédois, qui succomba³ ; puis sur une femme paralytique ; et enfin sur la personne d'Antoine Mauroy (ou Monroy) un malade atteint de folie. Ce dernier, dans un premier temps, s'en trouva rasséréné. Mais une rechute se produisit. Denis qui avait projeté d'effectuer une nouvelle tentative ne put la mener à bien, à cause d'une crise de violence de son patient ; et Mauroy mourut peu de temps après.

¹ *Le Journal des Savants*, 28 juin 1667, pp. 94 et 95.

² J.-J. Peumery, *art. cit.*, 2, p. 233.

³ Ce témoignage nous est parvenu grâce aux *Opuscules du sieur de La Martinière, médecin et opérateur ordinaire du Roi contre les circulateurs et transfuseurs (...)*, Paris, chez l'Auteur, s.d. Ces opuscules se présentent comme un recueil de contributions à la querelle de la transfusion, vraisemblablement colligées par La Martinière lui-même. Dans ce recueil de La Martinière, voir en l'occurrence le dixième opuscule, *L'Ombre d'Apollon découvrant les abus de cette prétendue manière de guérir les maladies par la transfusion du sang (...), réponse (...) à Mr Denis et Gadroys*, Paris, chez l'auteur, 1667. Se reporter à l'ouvrage bien informé de Françoise Loux, *Pierre-Martin de La Martinière. Un médecin au XVIIe siècle*, Paris, Imago, 1988, ch. V, pp. 94 à 117, ainsi que pp. 238 à 240, dans lesquelles est donné l'ordre des opuscules, auquel nous nous conformerons dans les renvois que nous en ferons.

La polémique redoubla, et l'opérateur accusa même la femme du transfusé, stimulée par des médecins de l'autre parti, d'exercer sur lui des pressions pécuniaires, en le menaçant de l'attaquer en justice¹. Denis ne put empêcher que ce décès fût connu, et qu'il fît grand bruit : on mesure ici encore combien le caractère public du débat sur la transfusion tranche avec la teneur philosophique et scientifique des discussions qui accompagnèrent, au cours de la génération précédente, la diffusion de la découverte de la circulation du sang – avant tout au moins que la verve satirique de Boileau et de Molière s'en mêlât (mais de fait, en 1673, date de la représentation du *Malade imaginaire*, le combat avait été remporté par les circulateurs). En ce qui concerne les transfusions de 1667 et 1668, ajoutons que la plupart du temps l'opération proprement dite avait lieu en présence de nombreuses « personnes de qualité qui n'en [faisaient] qu'un divertissement sans aucun autre intérêt que celui qu'ils prennent au bien public [...] »².

Ainsi, au fur et à mesure que ces expériences s'effectuent, la publicité de l'acte médical effectivement spectaculaire³ que constitue la transfusion gagne en intensité. C'est ce qui explique, bien entendu, l'intervention d'instances judiciaires dans cette affaire. Il ne s'agit pas d'une cour burlesque, comme celle que Boileau imagine dans l'*Arrêt* du même nom à propos de la circulation : la sentence rendue devant la Chambre du Châtelet par le Lieutenant Criminel, le 17 avril 1668, interdit en effet toute opération de transfusion sanguine sans l'autorisation de la Faculté de Médecine de Paris, sous peine de prison. Cette décision fut confirmée au début de l'année 1670⁴. C'est alors que la transfusion

¹ Le récit détaillé et commenté de cette polémique dans la polémique – conduit à partir des dix-septième, dix-huitième opuscules constitués par La Martinière, qui sont largement mis à contribution – se trouve dans l'ouvrage cité de F. Loux, *Pierre-Martin de La Martinière (...)*, pp. 98 à 103. Voir aussi la note suivante. Dans le vingt-deuxième opuscule, il est en outre précisé que c'est Habert de Montmor lui-même qui a encouragé J.-B. Denis à pratiquer la transfusion sur la personne de Mauroy.

² Dix-huitième opuscule du recueil de La Martinière : *Lettre écrite à Mr Moreau (...) par G. Lamy, dans laquelle est décrite la mort du fou prétendu guéri par la transfusion* : s.l.n.d., p. 5 (cité par F. Loux, *op. cit.*, p. 101).

³ On consultera avec profit les illustrations reproduites à partir de gravures de l'époque : Jean Scultet (Johannes Scultetus), *Appendix (...) ad Armamentarium chirurgicum*, Amsterdam, J. van Someren, 1671, et le frontispice de l'ouvrage de Georg Abraham Mercklin (1613-1683), *De Ortu et Occasu transfusionis sanguinis*, Nuremberg, Johann Zieger, 1679 (dont on peut voir la photographie sur le site électronique de la Bibliothèque interuniversitaire de Université de Médecine de Paris : www.bium.univ-paris5.fr).

⁴ « Et dès à présent faisons défense à toutes personnes de faire la transfusion sur aucun corps humain, que la proposition n'ait été reçue et approuvée par les médecins de la Faculté de Paris, à peine de prison » : conclusion rapportée par M. Chevrier, *op. cit.*, p. 48, qui s'appuie sur l'article cité de *France médicale*, 24, 1877. Voir aussi l'Arrêt du Parlement de Paris du 10 janvier 1670 : *Journal des Audiences*, tome III, ch. 15,

pendant un siècle et demi entre dans l'oubli – à tel point même que le grand public situe en général au XIXe siècle les origines de cette technique appelée à connaître les développements que l'on sait¹.

Cependant la controverse qui s'est élevée alors ne s'intéresse pas seulement à des questions de nature strictement médicale. La transfusion y apparaît même comme l'objet de deux discours, comme si l'opération audacieuse qu'elle représente nous plaçait entre médecine et poésie.

L'avocat Louis de Basril a souligné lui aussi quelle fut l'ampleur de l'engouement mondain et de l'intérêt intellectuel suscités par la transfusion : « On en parle dans les cercles ; on s'en divertit à la Cour ; les philosophes en font le sujet de leurs disputes »². On ne doit pas s'en étonner, puisque la plus noble des humeurs est en jeu ; et il s'agit en outre de la spécificité du corps humain, à la précellence avérée au regard de celui de l'animal dont on transfuse le sang. Nous l'avons dit, et il apparaît d'autant plus nécessaire de le souligner si on se place du point de vue de la réception, comme nous efforçons de le faire dans ces pages : il faut aborder avec prudence cette période de l'histoire des sciences, et tenter d'embrasser d'un même regard les avancées de l'analyse rationnelle, qui doit beaucoup à Descartes, et la survivance d'un imaginaire du sang qui reste greffé sur la Fable. Car le prestige anthropologique de l'humeur noble reste éclatant, si bien que le débat rapidement polémique opposant transfuseurs et anti-transfuseurs, soulève nécessairement des questions d'ordre éthique.

Les arguments de Jean-Baptiste Denis et de Claude Tardy, doivent être évoqués, car ils ouvrent à un domaine de réflexion plus large. Ce débat est alors susceptible d'éclairer

signalé par Jacques Leclercq, « La transfusion en France au XVIIe siècle », *Le Scalpel*, n° 16, 18 avril 1964, p. 356.

¹ Au regard du droit français la question du statut du sang – dès lors qu'il coule en dehors du corps et qu'il peut être transmis à un autre corps – est toujours un objet de débat au XXIe siècle : sur ce point, voir Jean-Pierre Baud, *L'Affaire de la main volée. Une histoire juridique du corps*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Des Travaux », 1993, en particulier pp. 112 à 122, 145 à 154, et à 187 et 211. J.-P. Baud a en outre présenté cette question de manière synthétique dans un article : « La nature juridique du sang », *Revue trimestrielle de la Cour d'Appel de Versailles*, n° XXXVIII, 1993, repris dans *La Gazette de la transfusion*, Overscan, Clermont-Ferrand, mars 1994.

² Cité par G. Rodis-Lewis, *art. cit.*, p. 111. Le dix-neuvième opuscule de La Martinière est constitué des *Réflexions de Louis de Basril, avocat au Parlement, sur les disputes qui se font à l'occasion de la transfusion*, s.l.n.d. Le passage que nous citons à partir de l'article de G. Rodis-Lewis figure p. 1 dans cet opuscule.

d'un jour nouveau la qualité d'une conscience classique du sang, que nous cherchons ici à mieux mesurer. C'est ainsi qu'à la manière des hommes de lettres ou des peintres de son temps – toujours soucieux de conjoindre la *mimèsis* poétique et la nature – Denis avance que l'action même de se livrer à une transfusion consiste à se conformer aux enseignements d'une observation rigoureuse des faits naturels. « La nature », écrit-il en effet, « pour nourrir le fœtus dans le ventre de la Mère, fait une continuelle Transfusion du sang de la mère dans le corps de l'enfant »¹. En étayant ce qui constitue ainsi à ses yeux un incontestable argument d'autorité, Denis précise que

[...] cette opération met d'accord les Médecins qui approuvent la saignée, et ceux qui ne l'approuvent pas ; ceux-là parce qu'elle évacue le sang corrompu, et ceux-ci parce que mettant de nouveau sang en la place de celui qu'on tire, les forces du Malade ne se trouvent point diminuées.

Et il signale aussi que le bon sens est du côté des transfuseurs, puisque l'observation de l'opération « semble enseigner que les maladies causées par l'intempérie² et par la corruption du sang, doivent se guérir par la Transfusion d'un sang pur et bien tempéré »³ : l'harmonie des humeurs est donc une *convenance* raisonnable. C'est-à-dire que l'opérateur s'arroge le pouvoir de rétablir l'équilibre qui convient, et qui a été rompu par la maladie ; de même, le poète et le peintre infléchiraient délibérément le défaut de la nature pour produire une œuvre cohérente et vraisemblable. Si la médecine est mimétique, il s'agit donc d'une imitation concertée, qui non seulement pèse avec soin la portée de tous ses gestes, mais encore qui se ménage un pouvoir de juste remise en ordre.

Aussi, dans la perspective littéraire qui sous-tend le fil de notre réflexion, est-il frappant de constater la correspondance entre la théorie médicale de l'eucrasie d'une part, et, d'autre part, l'anthropologie et l'esthétique qui lui sont exactement contemporaines : celles que consignent les poéticiens de l'époque de Louis XIV. Médecine et littérature

¹ « Lettre écrite à Monsieur de Montmor (...) par J. Denis professeur (...), touchant une nouvelle manière de guérir (...) par la transfusion du sang (...) », Paris, Jean Cusson, juin 1667, et aussitôt reprise dans le *Journal des Savants*, 28 juin 1667, pp. 93 à 96. Voir J. J. Peumery, *art. cit.*, 2, p. 217.

² Par « intempérie », il faut ici entendre : « Défaut d'un juste tempérament, des qualités requises en certaines choses. On le dit premièrement de l'air [...]. L'intempérie des humeurs est la source des maladies ». (Furetière, *Dictionnaire Universel*).

³ Voir M. Chevrier, *op. cit.*, p. 36.

répondent ainsi à un même principe. En écho et à titre d'exemple, voici ce qu'écrit le Père Rapin en 1675 : « Ce n'est pas assez de s'attacher la nature qui est rude et désagréable en certains endroits : il faut choisir ce qu'elle a de beau avec ce qui ne l'est pas »¹. Ce sont bien en effet la nature et sa mesure, saisies et remodelées dans et par le geste humain, qui se trouvent mises en jeu. C'est pourquoi on peut se risquer à employer ici le substantif ou l'adjectif *poétique* – en prenant soin de garder à l'esprit la force de son sens étymologique – puisque le praticien, tout comme l'écrivain, construit un modèle qui simultanément se réclame de la nature et la recompose. Opérer, c'est rétablir, et l'œuvre de l'opérateur concourt donc à l'expression d'une perfection. L'*inventio* et la *dispositio* médicales et chirurgicales consistent à choisir et à ordonner une matière naturelle : à l'époque de Racine l'humeur noble des poètes ou la substance fluide et « désenchantée » des praticiens restent ainsi liées par une même saisie humaine du réel, que le mot *poétique*, nous semble-t-il, traduit somme toute assez bien.

C'est ainsi que dans la réflexion qu'il mène une vingtaine d'années après les expériences de 1667 et 1668, Claude Perrault, dans ses *Essais de physique* résume la teneur théorique implicite de la querelle de la transfusion en se référant à l'action conjointe de la nature et de l'initiative que l'homme s'accorde. Perrault garde un ton pondéré², et dans le passage qui suit il adopte le point de vue des opérateurs :

On dit [...] qu'il y aurait un avantage considérable à pouvoir au lieu d'un sang mal conditionné, en substituer un plus pur et mieux préparé : et qu'enfin il y a beaucoup d'apparence que la nature qui aspire toujours à la perfection, accepterait volontiers un secours si favorable, puisque l'on voit qu'elle a accoutumé d'en user ainsi dans les entures des arbres qui réussissent fort bien quand elles sont faites du franc sur le sauvage [...]³.

On sait que Claude Perrault, personnage considérable de la vie intellectuelle des années 1680 en France, est à la fois médecin et architecte : il développe dans les pages de ses *Essais de Physique* une comparaison qui éclaire notre analyse en établissant une

¹ René Rapin, S. J., *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, [1675], éd. critique publiée par E.T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970, I, XIII, p.57 (orth. modernisée).

² On ne dirait pas la même chose de La Martinière, qui, dans le vif de la querelle il est vrai, se montre plus emporté ; mais il emploie des arguments assez proches de ceux de Perrault : voir F. Loux, *op. cit.*, p. 103.

³ *Essais de physique*, tome IV (1688), éd. citée, pp. 412 et 413.

relation détaillée entre l'opération de transfusion et la construction d'un bâtiment. A ses yeux l'échec des transfuseurs se comprend par le fait qu'ils n'ont pas su tenir compte d'un principe, qui s'applique tout aussi bien à l'architecture, à la médecine et aux belles-lettres. Or ce principe est cher à l'âge classique compris dans son ensemble : l'architecte, le médecin, et le poète doivent en effet savoir accommoder leur art aux exigences et aux règles de la nature (ou de ce qui est ainsi nommé).

C'est en somme la notion d'*aptum* – d'origine rhétorique, comme on le sait – qui, nous semble-t-il, permettrait d'éclairer et de styliser les fondements de la réflexion imagée entreprise par Perrault dans les lignes que voici :

Car comme la construction excellente d'un Palais ne peut être faite que des matériaux taillés et appropriés à sa structure particulière, et qu'au contraire des cabanes se bâtissent de pierres telles qu'elles se prennent dans les carrières, ou même des démolitions des autres cabanes : Ainsi les parties de chaque animal ne peuvent être nourries que du sang qui a été préparé pour ces parties ; et la chair d'un chien ne peut être réparée par celle d'un Renard, ni même la chair d'un tel chien par le sang d'un autre chien ; non plus que la pierre qui est taillée pour une voûte ne peut servir non seulement à la construction d'un mur, mais même d'une autre voûte que celle pour laquelle elle a été taillée. Et cette comparaison peut faire concevoir que le secours que l'on pourrait donner à la Nature par l'infusion d'un sang étranger, quelque pur et bien conditionné qu'il puisse être, serait pareil au soulagement que recevrait un Architecte empêché à équarrir les pierres dont il veut construire un mur à plomb, si on lui en apportait de parfaitement bien taillées pour un mur en talus¹.

Ainsi, l'ensemble du corps est régi selon un principe d'équilibre entre ses « différentes parties », selon une organisation que Perrault assimile explicitement à la convenance. Dans la nature, cela correspond à un principe actif, qui œuvre à distribuer les éléments selon la complémentarité qu'ils ont les uns par rapport aux autres ; si l'on adopte par analogie le vocabulaire de la rhétorique, il faut donc souligner aussi que cette convenance s'ordonne selon une disposition maîtrisée. Perrault, pour sa part a une jolie formule : il parle d'« une mutuelle conspiration » :

Car c'est en cela que gît toute l'économie par laquelle l'œuvre admirable de la vie des animaux est conduit ; savoir que rien ne manque à la mutuelle conspiration qui est entre les différentes parties,

¹ *Ibid.*, pp. 425 et 426.

qui conviennent toutes dans un certain caractère particulier à chaque individu et commun à toutes les parties qui le composent [...] ; ainsi [...] le sang qui a été préparé par le cœur d'un animal, sera mal propre à nourrir la chair d'un autre qui ayant une chaleur et des esprits différents, y retrouve des dispositions différentes de celles qu'elles requiert¹.

Perrault analyse aussi l'analogie que les transfuseurs avaient faite vingt ans auparavant, et que nous avons rappelée plus haut, entre l'« espèce de transfusion du sang de la mère dans celui du fœtus » et les expériences qu'ils avaient entreprises. Or, explique-t-il, « le sang de la mère n'est pas assez semblable à celui du fœtus pour lui être immédiatement transmis », et la nature a donc ménagé les vaisseaux intermédiaires nécessaires à cette transmission : il s'agit de rendre le sang maternel « semblable à celui qui est propre et naturel au fœtus »². Le corps humain sécrète donc naturellement ce qui convient pour entretenir la vie – et c'est, selon Perrault, ce que les opérateurs n'ont pas réussi à reproduire :

C'est du moins ce que l'on peut assurer ne s'être point rencontré dans aucunes de nos expériences dans lesquelles le sang s'est toujours caillé dans les veines où il a été reçu ; cette coagulation est une marque certaine de la disconvenance qui se rencontrait entre la matière reçue et la partie qui la recevait [...]³.

Compte tenu de l'orientation donnée à notre réflexion, il est stimulant de constater que quelques années plus tard, dans le domaine des belles-lettres, Charles Perrault (frère de l'architecte et médecin des *Essais*, rappelons-le), emploiera le même vocabulaire dans un développement qui concerne une définition générique, et plus largement une question de poétique :

[...] le Burlesque qui est une espèce de ridicule consiste dans la disconvenance de l'idée que l'on donne d'une chose d'avec son idée véritable, de même que le raisonnable consiste dans la convenance de ces deux idées⁴.

¹ *Ibid.*, pp. 426 et 427.

² *Ibid.*, p. 427.

³ *Ibid.*, p. 429.

⁴ Charles Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, éd. citée, III, [1692], p. 296 (rééd. fac-similé, Genève, Slatkine, 1971).

Or, dans ce vaste cadre mental « qui regarde les Arts et les Sciences », mais également les Lettres, et dont les mots *convenance* et *disconvenance* pourraient résumer les dispositions théoriques – cadre formel que la nature et la mesure, ont fixé, pense-t-on alors unanimement –, certains des anti-transfuseurs ont bien entendu avancé l’objection qui aujourd’hui encore vient immédiatement à l’esprit. Par rapport aux propos de Claude Perrault sur la convenance et la disconvenance de l’expérience de transfusion, cette objection relève de la catégorie des arguments *a fortiori*, et elle permet aussi de mettre en perspective la dimension morale et spirituelle du débat : bien que dans les pratiques médicales populaires le sang de divers animaux domestiques ou sauvages soit bien entendu couramment utilisé, et même quelquefois ingéré¹, transmettre un tel sang à des êtres humains peut apparaître comme une pratique barbare, ce dont les adversaires de la transfusion tireront parti : La Martinière risquera même une comparaison avec l’anthropophagie².

N’est-ce pas en effet faire trop peu de cas de la spécificité de l’homme et de son élection dans le concert de la Création ? La question est posée. Certes, J.-B. Denis (dont les éléments de réponse vont être rapportés ci-dessous), s’adresse à des savants, qui sont souvent désireux de circonscrire leur domaine de compétence vis-à-vis de l’emprise du discours des moralistes ou des théologiens. Cependant, à l’âge classique, l’objection qui consiste à mettre l’accent sur la spécificité de l’homme prend sans doute en compte, nous semble-t-il, la conception chrétienne du monde, et l’anthropologie qui l’accompagne, à laquelle adhèrent alors – en amont du débat sur la transfusion – l’ensemble des protagonistes du débat. C’est là sans doute l’une des raisons fondamentales pour lesquelles l’imaginaire du sang résiste au progrès de l’esprit scientifique qui gagne alors du terrain, dans le sillage de Descartes : l’humeur noble n’est pas une chose, ni même seulement un élément de la nature, comme l’eau ou comme l’air, offert à la discrétion de

¹ Sur ce point voir l’art. de Françoise Loux et Philippe Richard, « Le sang dans les recettes de médecine populaires », in *Affaires de sang*, éd. citée, pp. 135 à 137, ainsi que l’ouvrage de V. Rousseau, *op. cit.*, *passim* (Ces travaux ne concernent pas seulement l’âge classique, mais s’inscrivent dans la longue durée).

² F. Loux, *op. cit.*, pp. 109 et 110, qui cite le troisième opuscule, daté de 1668, p. 5 : « Voilà justement le chemin qui conduit à l’anthropophagie [...]. C’est pourquoi les donneurs de semblables remèdes devraient être éloignés bien loin pour cet effet ; on devrait les embarquer pour les envoyer parmi les Chichimèques, cannibales, Topinambous et Parabons [...] ». Le registre est différent, mais on pourrait établir un rapprochement entre l’appréciation de La Martinière et l’extrait de *L’Autre Monde* cité dans le chapitre en cours.

l'homme... Il faut cependant rester très vigilant dans l'interprétation de certains textes, et ne pas induire hâtivement, à la faveur d'un vocabulaire que l'on a l'habitude de rencontrer sous la plume des moralistes, des théologiens ou des dramaturges, que l'anthropologie chrétienne ait été explicitement mise à contribution dans le débat de la transfusion.

L'extrait d'une communication de J.-B. Denis le manifestera de manière exemplaire. L'opérateur semble y employer des arguments qui relèvent moins de l'éthique, que de la culture religieuse qu'il partage avec le public. En effet les mots dont il se sert – « passions », « impur », « corruption », dérèglements » – pourraient donner lieu de croire en toute bonne foi que le débat est déplacé vers le champ théologique et spirituel. A ceux qui s'offusquent des expériences qu'il a effectuées, l'opérateur affirme en effet avec assurance

[...] [qu]'au contraire le sang des animaux est meilleur pour les hommes que ceux des hommes mêmes. La raison en est que les hommes étant agités de diverses passions, et peu réglés dans leur manière de vivre, doivent avoir le sang plus impur que les bêtes, qui sont moins sujettes à ces dérèglements, et qu'en effet on ne trouve guère de sang corrompu dans les veines des bêtes, au lieu qu'on remarque toujours quelque corruption dans le sang des hommes, quelque sains qu'ils soient, et même dans celui des petits enfants, parce qu'ayant été nourris du sang et du lait de leurs mères, ils ont sucé la corruption avec la nourriture. De plus, pourquoi le sang des bêtes ne serait-il pas propre aux hommes, puisqu'il est de même espèce que le lait et la chair dont ils se nourrissent ordinairement¹ ?

A première vue, on est certes fondé à penser que l'argument proprement médical n'intervient ici qu'après l'argument théologique et que la solidarité humaine dans le péché semble inférée de cet argument théologique, comme un fait incontestable. Il est alors logique de comprendre que le sang et le lait soient évoqués comme les véhicules naturels d'une corruption originelle et congénitale, envisagée au sens théologique, dont les animaux seraient exclus, puisqu'ils ne sont évidemment pas affectés par le péché d'Adam au même titre que les hommes. Mais une telle interprétation déformerait l'intention de Denis, qui écrit avant tout pour ses pairs. C'est pourquoi il est nécessaire de conserver au vocabulaire qu'il emploie son sens premier, c'est-à-dire qu'il faut s'en tenir ici au débat

¹ J.-B. Denis, « Lettre écrite à M. de Montmor (...) », citée plus haut. A propos des natures respectives du sang et du lait, Furetière note avec prudence : « Le lait est fait de sang qui a double coction. [...] mais quelques Modernes soutiennent que c'est du chyle tout pur » (*Dictionnaire Universel* (...), 1690).

médical – étant entendu cependant qu’au XVII^e siècle les médecins s’intéressent vivement aux rapports de la physiologie et des passions¹. Et l’on peut donc tout au plus postuler que l’indécision sémantique que l’on aura spontanément mise au jour dans l’emploi des mots *passions*, *impur*, *dérèglements* et *corruption* pourra fournir un matériau sylleptique disponible, que l’invention littéraire est libre de mettre à profit, aux confins du discours médical et d’un imaginaire du sang, qui serait alors cultivé à dessein, pour en retirer un effet esthétique.

Claude Tardy, quant à lui, milite en faveur de la transfusion d’être humain à être humain, et de veine à veine ; il se présente comme un défenseur résolu des vertus thérapeutiques du sang² :

Il ne faut point douter que les inquiétudes, les piqûres et chagrin de l’humeur noire ne s’adoucissent et ne s’apaisent par les délicatesses du sang très pur d’un homme jovial et de santé parfaite. La malignité des rhumatismes peut s’arrêter par le mélange de deux ou trois livres de bon sang. Le cancer, les ulcères, et les érysipèles qui dévorent le corps, peuvent être soulagés par le moyen d’un sang très doux qui est leur meilleur baume et le véritable aliment, car l’eau de veau, les bouillons et les autres viandes se corrompent aisément avant qu’elles parviennent au lieu où la douceur est nécessaire, mais le sang coule, il se conduit et se répand où l’on désire³.

La dernière phrase citée lie très clairement la possibilité même de la transfusion à la circulation, qui, aux yeux du praticien, la justifie et en assure l’efficacité. Tardy, en outre, ne recourt pas aux arguments théologiques, car peut-être risqueraient-ils en l’occurrence de disqualifier la position médicale qu’il défend.

¹ Nous remercions A. Bitbol-Hespériès d’avoir attiré notre attention sur le caractère erroné d’une interprétation théologique des propos de J.-B. Denis dans les lignes citées. L’examen des dictionnaires confirme au demeurant la réorientation critique que nous avons effectuée, et commande la prudence ; ainsi le *Dictionnaire de l’Académie*, dans sa première éd. (1694), donne à l’art. *Pur* : « Qui est sans mélange, sans mixtion. *De l’or pur. de l’eau pure (...). il rend le sang tout pur (...)* ».

² Claude Tardy est l’auteur de deux traités, publiés à Paris en mars et octobre 1667 (Voir J.J. Peumery, *art. cit.*, 2, p. 236, et la note suivante). Mais les commentateurs se réfèrent la plupart du temps à la mise au point qu’il rédigea l’année suivante, à l’intention d’un confrère influent, car il était médecin ordinaire de M. le Prince : « Lettre de Monsieur Tardy, docteur de la Faculté de Médecine de Paris, à Monsieur Le Breton, docteur en la même Faculté, touchant l’usage de la Transfusion ». Cette « lettre » a été publiée aussi dans le *Journal des Savants* daté du 6 février 1668.

³ C. Tardy, *Traité de l’écoulement du sang d’un homme dans les veines d’un autre, et de ses utilités*, Paris, Chez l’auteur, Jean du Bray, Claude Barbin, mars 1667. Ce passage est cité également par J.J. Peumery, *art. cit.*, 2, p. 236.

Dans les lignes qui suivent, il est significatif qu'il emploie l'adjectif *pur* et le nom *corruption* dans leur sens physique exclusivement : il ne tient pas compte du sens moral ou religieux que ces mots prennent aussi très souvent en France à l'âge classique, y compris dans des contextes qui ne relèvent pas explicitement de la réflexion chrétienne. On doit en effet ici encore entendre l'adjectif *pur* dans le sens médical que nous avons signalé plus haut, c'est-à-dire « séparé des autres humeurs » et « sans mélange » :

[...] le sang des hommes est meilleur pour la transfusion que celui des bêtes, parce que les coctions qui se font dans les bêtes n'étant pas bien achevées, comme on voit par leur urine qui est toujours trouble et semblable à celle d'un homme qui se porte mal ; leur sang ne peut jamais être bien pur. Que si la corruption apparaît plutôt dans le sang des hommes que dans celui des bêtes, c'est pour la même raison que les taches paraissent davantage sur les étoffes fines, que sur celles qui sont fort grossières¹.

Comme on le comprendra sans peine en imaginant les réflexions qui peuvent venir à l'esprit de tout le monde, les adversaires de la transfusion ne tardèrent pas à multiplier leurs critiques. Les propos qu'on va lire mêlent en effet les considérations d'ordre médical aux remarques de bon sens ; mais il faut y prendre garde : c'est un bon sens imprégné de culture littéraire diffuse et de références doxales implicites. Outre le très combatif La Martinière, Guillaume Lamy, Maître aux Arts de l'Université de Paris, se distingua particulièrement dans cette polémique. Ses arguments médicaux s'organisent selon la partition hippocratique des maladies *chaudes* et des maladies *froides* ; ils ont été résumés par J.-J. Peumery, qui écrit : « Comment une si petite quantité d'un sang 'louable' pourrait-elle corriger une grande quantité d'un autre sang entièrement gâté et corrompu avec lequel il se trouverait mêlé ? »². Et d'ailleurs, remarque Pierre Petit, un autre adversaire de la transfusion, cette innovation téméraire va à l'encontre de la pratique traditionnelle de la médecine en Occident, où l'on procède en effet par soustraction et non par adjonction³. Or, effectuer une transfusion, en somme

¹ « Lettre de M. Tardy (...) », *Journal des Savants*, 6 fév. 1668.

² J.-J. Peumery, *art. cit.*, 2, p. 243. Notons que l'expression *sang louable* figure dans les écrits de La Framboisière, dans le traité *La Principauté de l'homme* (...) déjà cité, art. « Des humeurs », éd. citée, p. 43.

³ Sur ce point, voir François Laplantine, *op. cit.*, 48 et pp. 108 à 114.

C'est accabler les malades, et non pas les soulager, que de leur donner du sang par la transfusion, puisque le grand succès de la médecine est de leur ôter par la saignée. [...] un malade n'en sera pas plus soulagé que le serait un portefaix qu'on déchargerait d'un sac de pois, pour le recharger aussitôt d'un sac de fèves¹.

Comme le montre le choix d'un comparant au prosaïsme appuyé, ces quelques lignes se rattachent à la veine satirique, que le XVII^e siècle français a souvent illustrée avec maîtrise. Le débat proprement médical, on le constate donc, ne dédaigne pas d'employer à dessein un langage imagé, et il ne manque ni d'intérêt ni de saveur.

Cependant, dans la perspective anthropologique et littéraire qui retient notre attention, il est tout aussi important de remarquer que la teneur des réflexions qui alors se font jour nous renvoie à l'imaginaire du sang : « Etant donné qu'il se trouve chez les animaux certains organes particuliers, tels que les plumes, la laine, le poil, selon les espèces animales, la transfusion de leur sang pourrait produire les effets les plus inattendus »². Ainsi, par exemple, eu égard à la brièveté de la vie, ou même à de possibles infortunes conjugales, le transfusé devrait, aux yeux de Lamy, se montrer très vigilant. Cette fois-ci citons-le directement, pour mieux mesurer combien le style du polémiste se nuance à dessein d'une « disconvenance » burlesque (dans le sens défini plus haut par Charles Perrault) qui est assez bien venue. Ces quelques lignes qui relèvent de la veine satirique confirment que les limites entre le discours médical et le champ des belles-lettres sont assez ténues :

Ceux à qui les douceurs de la vie inspirent le soin de se la conserver longtemps doivent éviter la transfusion ou, pour le moins, chercher quelque animal qui soit de longue vie [...].

Dieux ! N'est-ce pas assez de s'exposer en se mariant à porter un bois invisible, sans courir le hasard d'Actéon et n'avoir pas comme lui le bonheur de voir la beauté de Diane toute nue³.

¹ Dissertation de Pierre Petit : « *Philosophi et Medici de nova curan dorum morborum ratione per sanguinis Transfusionem dissertatio* », résumée dans le *Journal des Savants*, 6 fév. 1668, pp. 21-22 (Nous devons cette référence à G. Rodis-Lewis, *art. cit.*, pp. 111 et 112).

² J.J. Peumery, *art. cit.*, 2, p. 242.

³ « Lettre écrite à M. Moreau, docteur en médecine de la Faculté de Paris [...], par G. Lamy, maître aux arts de l'Université de Paris, contre les prétendues utilités de la transfusion du sang pour la guérison des maladies, avec la réponse aux raisons et expériences de M. Denis », publiée par le *Journal des Savants* du 6 février 1668, pp. 14 -16.

A cette crainte qui nous semble formulée dans le style de Scarron, Claude Gadroys, disciple avéré de Descartes et partisan de la transfusion, répondra « qu'il ne faut pas craindre qu'il vienne des cornes à ceux à qui l'on aura transfusé du sang de veau, ou que la brutalité de cet animal ne se communique avec son sang, pour qu'on n'appréhende pas que le même accident arrive à ceux qui prennent le lait de vache »¹. L'analogie établie ici *de facto* entre le sang, substantiellement apparenté, rappelons-le, à la semence masculine, – *spuma sanguinis* et *excrementum spumosum*, comme l'a souligné Jacques Roger² – et le lait, concrétion féminine, mérite d'être relevée : il ne va pas en effet de soi, à l'âge classique, que ces deux liquides du corps humain jouissent d'un statut axiologique et anthropologique comparable. Selon la conception que les Anciens se faisaient de la génération – et que la Renaissance et l'âge classique continuent d'illustrer – la transmission des caractères familiaux s'opère en effet par le sang, et non par le lait, qui a pour seule fonction d'entretenir la vie du corps ; aussi, soit l'analogie établie entre les deux « liqueurs » constitue-t-elle une maladresse de raisonnement de la part de Gadroys dans son argumentation, soit la fonction biologique de l'élément féminin est-elle en train de se modifier en profondeur – et fût-ce, peut-être, l'insu des uns et des autres – au sein de la *doxa* que partagent les médecins et les honnêtes gens, même si les médecins établissent quelquefois des rapports entre le fait que le sang coagule et que le lait caille ... Et il faut aussi rappeler que dans *Phèdre* le prince évoque la vertu quasiment séminale du lait d'Antiope, alors que pour étayer par la suite sa défense il discréditera le sang de la reine crétoise³ – qui mettra fin à ses jours en infusant « dans [ses] brûlantes veines / Un poison que Médée apporta dans Athènes »⁴.

¹ « Lettre de C. Gadroys (...), à M. l'Abbé Bourdelot, docteur en médecine de la Faculté de Paris, pour servir de réponse à la lettre écrite par M. Lamy contre la transfusion », publiée dans le *Journal des Savants* du 6 février 1668, pp. 14-16. L'Abbé Bourdelot était le premier médecin de la reine de Suède. La lettre d'origine de Claude Gadroys, conservée à la Bibliothèque Nationale, est datée du 8 août 1667.

² J. Roger, *Les Sciences de la vie (...)*, éd. citée, p. 54. Selon Aristote, rappelle l'auteur, la semence mâle est « l'écume du sang » : elle « vient du sang le plus pur et résulte d'une lente coction des vaisseaux spermatiques ». Nous avons vu que La Framboisière, au début du XVII^e siècle, partage cet avis (*Principauté de l'homme (...)*, art. « De la faculté naturelle », éd. citée, p. 25).

³ Racine, *Phèdre*, I, 3, vers 69 et 70 : « C'est peu qu'avec son lait une Mère Amazone / M'ait fait sucer encore cet orgueil qui t'étonne ». Les circonstances rhétoriques dans lesquelles Hippolyte recourt au lait maternel l'amènent à en souligner la vertu morale : voir *infra*, notre « Cinquième partie », ch. 2.

⁴ *Ibid.*, V, scène dernière, vers 1637 et 1638.

Or dans l'ordre des références culturelles qui jalonnent les propos polémiques des anti-transfuseurs, ce n'est certes pas un hasard si Médée a été plusieurs fois évoquée au cours de cette controverse d'une grande virulence verbale : figure de la démesure et de la cruauté, la magicienne transgresse en effet ce qui est tenu pour une loi fondamentale de la nature, en assumant les conséquences de son acte. Médée ainsi permet de rabattre les prétentions scientifiques des transfuseurs vers les territoires effrayants de la fable païenne.

C'est pourquoi on ne s'étonnera pas que La Martinière qui s'oppose vivement aux « tireurs et pousseurs de sang »¹, comme il les nomme plaisamment, intitule l'un de ses opuscules *Médée ressuscitée*. Le registre adopté est très polémique, et en employant ces deux substantifs qui évoquent le vocabulaire de l'escrime (dans lequel se rencontrent, souvent associés, les verbes *tirer* et *pousser*), La Martinière manifeste aussi sans doute un désir de connivence mondaine avec le lecteur lettré, car les deux mots sont alors riches de modulations sémantiques². Quant au titre donné à cet opuscule, il procède bien entendu d'un retournement ironique sous la plume offensive de l'anti-transfuseur, qui fait de l'inquiétante magicienne un défenseur de J.-B. Denis, qui est le destinataire effectif de ce pamphlet. Et c'est d'ailleurs ce qu'indique clairement le titre développé de cet écrit : *Médée ressuscitée, affirmant l'utilité de la transfusion du sang. Ensemble la réponse à la lettre du sieur Denis sur la folie guérie (...)*. La Martinière compte donc sur une culture partagée avec les lecteurs pour ridiculiser son adversaire³. Au demeurant Claude Perrault lui-même, qui dispose du recul du temps et propose comme nous l'avons souligné un compte rendu assez mesuré des événements des années 1667 et 1668, évoque « la

¹ Voir F. Loux, *op. cit.*, p. 109, qui cite le deuxième opuscule, p. 3.

² L'emploi plaisant du substantif *pousseur* renvoie au lexique de la conversation mondaine et de la galanterie ; à l'époque des précieuses il semble que le mot ait connu une certaine vogue, avant d'être marqué d'une nuance ironique, comme Furetière le notera une vingtaine d'années après la querelle de la transfusion, à l'article *Pousseur* de son dictionnaire : « On appelle ironiquement, un *pousseur de beaux sentiments*, celui qui se pique de dire de belles choses, de belles moralités, et entre autres de ceux qui filent le parfait amour » (Voir Molière, *L'Ecole des femmes*, [1662], vers 245). Toutefois, La Martinière, en associant *tireurs* et *pousseurs*, réactive en même temps le sens premier du mot. Et il faut compter encore avec un autre sens, que Furetière note, à l'article *Tireur* : « On appelle aussi *tireur de laine*, un filou qui vole la nuit ».

³ Paris, chez l'Auteur, 1668. Il s'agit du quatrième opuscule et il faut noter qu'il est adressé à une personne importante : « A Mr des Jacques, docteur en médecine de la Faculté de Paris et ancien doyen ». (La Martinière, qui a écrit aussi à Colbert, cherche des appuis, et à plusieurs reprises, il a été reproché à Denis au cours de la polémique de n'avoir pas obtenu ses diplômes à Paris).

méthode [...] de Médée [...] », qu'il nomme avec esprit « cette judicieuse Opératrice »¹. Et il ne manque pas de citer immédiatement après, et en latin, les vers 287 à 290 du livre VII des *Métamorphoses*.

Ainsi, à la lumière de ces événements marquants de la vie médicale, on peut avancer que dans les années 1665 à 1668 (qui voient Racine s'imposer sur la scène parisienne), le sang devait fréquemment être évoqué aux détours des conversations ; faisant suite au débat sur la circulation, la publicité apportée aux querelles médicales qui se sont développées à propos de la transfusion le manifeste avec force. C'est cette page d'histoire culturelle et son impact vraisemblable sur la vie de l'esprit, que nous voulions éclairer ici, en nous tenant dans les limites qu'imposent les faits et leur écho aussi bien scientifique que mondain, et en nous efforçant donc de mieux comprendre de quelle nature avait pu être, au cours de ces années, la qualité de la réception du courtisan et de l'honnête homme.

Dans cette perspective, la matière et la teneur des discussions sur la transfusion du sang peuvent sans doute servir de fondement à des analyses plus spécifiquement littéraires, que nous n'avons fait qu'esquisser dans ce chapitre. Il reste beaucoup de choses à découvrir ; mais on peut être sûr que c'est avec talent et grâce – ou facétie en quelques occasions – que les muses se risqueront et s'égaieront dans les jardins d'Hippocrate.

Il faut insister avec force sur le fait que le sang participe au premier chef, dans la conscience culturelle du XVIIe siècle, à la réalité des passions dans ses rapport avec la nature : si bien que cette controverse médicale permet de comprendre tout autant l'intérêt montré par le public que la prudence des hommes de loi. Tout cursif ou partiel qu'il ait été, le récit des événements que nous avons retracés a rendu compte de la virulence des débats, qui est significative de l'éminence indissociablement naturelle et culturelle de la « plus noble des quatre humeurs » : en somme il semble que le sang et son imaginaire se chargent, métonymiquement et tour à tour, et de la vie et de la mort ; et à ce titre la controverse des années 1667 et 1668 à propos de la transfusion nous conforte dans la conviction que le sang mérite l'éminence culturelle où l'a élevé l'âge classique européen.

¹ *Essais de physique*, tome IV déjà cité, p. 423 et 424.

Or l'on sait combien, dans toute la littérature du XVII^e siècle, le cœur, la rougeur et la pâleur, ou encore le pouls et les palpitations, sont sans cesse rapportés à la vie affective. Ainsi, héritiers de la Fable, mais aussi témoins de leur époque, les dramaturges, dans leur domaine propre – registre comique et registre tragique – ont été particulièrement attentifs à toutes ces manifestations du corps, dont le sang et ses virtualités dramatiques, parce qu'il se prête à la mise en scène des émotions, est à l'évidence le plus généreux des témoins.

Chapitre 2. LE SANG ET LA LISIBILITE DU CORPS A L'AGE CLASSIQUE.

Toutes les femmes y sont éclatantes, [...] et pour ce qui est de leur personne,
Color verus, corpus solidum et succi plenum.

Racine, lettre à La Fontaine, Uzès, 11 novembre 1661¹.

Color verus... Pour un jeune homme plein de santé, l'éclat du teint d'une jeune fille également pleine de santé paraît s'imposer spontanément ! Pourtant, même si c'est avec une vivacité très explicable, le jeune Racine écrivant à La Fontaine, s'inscrit d'abord dans une culture et dans une lecture partagées pour évoquer d'un trait le teint *naturel* des « femmes éclatantes » qu'il découvre à Uzès : il cite en effet, comme une référence galante, le vers 318 de *L'Eunuque* de Térence²— pièce que son destinataire avait traduite

¹ Racine, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée (R. Picard, 1966), p. 413.

² A titre de comparaison, voir les réflexions des voyageurs à propos du teint des femmes de France au XVII^e siècle : *Le Voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Age à la fin de l'Empire*, sous la dir. de J.-M. Goulemot, P. Lidsky et D. Masseau, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, en particulier pp. 177, 249 (à propos du teint « un peu trop brun » des « filles de Montpellier »), 296, 314 et 369 (Anthologie citée par Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et*

en 1645. L'anthropologie médicale des Anciens, au demeurant, était imprégnée de la conviction selon laquelle la santé et la beauté participent d'un même principe eucrasique ; et, il faut citer à titre d'exemple significatif ce que le pseudo-Galien des *Definitiones medicae* écrira trois siècles après Térence: « [...] certains ont défini la beauté en ces termes : la beauté est l'harmonie des membres accompagnée d'un joli teint. Un joli teint, les bonnes proportions des membres et l'harmonie constituent la beauté »¹, qui est liée dans la vulgate médicale classique à la santé, comme un lettre de Descartes à Elisabeth (dont un autre passage a déjà été cité), le manifeste avec clarté :

[...] étant né d'une mère qui mourut, peu après ma naissance, d'un mal de poumon, causé par quelques déplaisirs, j'avais hérité d'elle une toux sèche, et une couleur pâle, que j'ai gardée jusques à l'âge de plus de vingt ans, et qui faisait que m'ont vu avant ce moment-là, me condamnaient à mourir jeune².

Or les tragédies de Racine font de fréquentes allusions au teint, à la pâleur et à la rougeur offerts aux regards des personnages (mais si le mot *peau* est évité à dessein, comme Ph. Sellier l'a remarqué³), et les émotions paraissent s'y donner quelquefois pour naturelles – *color verus*.

Le Grand Siècle, cependant, s'est malgré tout maintes fois interrogé sur la lisibilité du corps humain, et le but des pages qui suivent est de déterminer dans quelle mesure les signes montrés sur le visage (et en particulier les signes qui mettent en jeu le sang) étaient compréhensibles, à l'époque de Racine, à partir d'une méthode réflexive clairement énoncée. Et l'hypothèse qui fonde ce chapitre consiste à postuler qu'à l'âge classique le sang manifesté dans la rougeur et la pâleur accomplit la réalité naturelle et humorale qui

l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », II, 2004, pp. 77 et 78).

¹ Cette référence nous est fournie par D. Gourevitch, « L'esthétique médicale de Galien », *Les Etudes Classiques* (Namur), t. 55, 1987, p. 274. L'auteur renvoie à J. Kollesch, *Untersuchungen zu den pseudo-galenischen Definitiones medicae* (Schriften zur Geschichte und Kultur des Antike, 7), Berlin, Akademie-Verlag, 1973.

² Descartes, lettre à Elisabeth, mai ou juin 1645, *Correspondance*, tome IV, éd. AT citée, p. 220 et 221.

³ « Si la brutalité du mot *peau* le fait exclure des tragédies, son réalisme charnel s'impose presque partout », remarque Ph. Sellier à propos du théâtre de Racine (p. 262 de l'article cité dans notre partie liminaire : « Assises culturelles »).

s'expose au regard tout en construisant une « lecture » éminemment culturelle du corps humain.

Le beau désordre des couleurs

A première vue, Descartes semble apporter dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres lorsqu'il est question de mieux comprendre le XVII^e siècle et sa vie intellectuelle, des éclaircissements décisifs. Il est très difficile néanmoins d'évaluer leur influence effective sur Racine en sa qualité de Parisien cultivé, et plus encore, au demeurant, en sa qualité de poète dramatique¹. Et, d'autre part, il faut prendre en compte d'autres auteurs que Descartes, moins réputés certes que lui, mais qui jouissaient pourtant, à l'époque de *Phèdre* d'un crédit qui ne doit pas être sous-estimé si l'on veut se faire une idée plus juste de l'anthropologie de l'âge classique.

Il est vrai que l'on a relevé depuis longtemps la présence, dans la bibliothèque de Racine, de notes faisant allusion à Descartes. Des ouvrages de disciples du philosophe y figurent aussi ; et le poète possédait même chez lui son portrait². Des liens intellectuels, en outre, se sont rapidement tissés entre Port-Royal et les milieux cartésiens à l'époque même de l'enfance et de l'adolescence de Racine³. Dans une perspective plus vaste, il faut mesurer le rayonnement du philosophe aux échos nombreux que suscita son œuvre dans les sphères les plus diverses de la vie de l'esprit au XVII^e siècle. Si bien que l'on peut légitimement penser que lorsqu'il s'agit, à l'époque de *Phèdre*, d'apprécier le corps et de le commenter dans ses manifestations affectives, l'apport de Descartes a été déterminant.

¹ Pour une étude synthétique sur cette question, voir Denis Kambouchner, « Racine et les passions cartésiennes », in *Jean Racine, 1699-1999*, Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999), sous la dir. de Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, PUF, 2003, pp. 531 à 541.

² William Mac Stewart, « Racine et Descartes », *Revue des cours et conférences*, juin 1938, pp. 509 et 510.

³ Voir W. Mac Stewart, « L'Éducation de Racine : le poète et ses maîtres », *CAIEF*, 1953, pp. 55 à 71, et, plus récemment, Frédéric Delforge, *Les petites Ecoles de Port-Royal, 1637-1660*, Paris, Cerf, 1985, pp. 96 et 97, p. 374 et p. 352 en particulier. On sait qu'il y a une allusion à Descartes – « un célèbre philosophe » – dans le « Premier discours » de *La Logique de Port-Royal* : Arnauld et Nicole, *La Logique ou l'art de penser* (dite *Logique de Port-Royal*), [1662], éd. présentée par Charles Jourdain, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 15. On peut élargir la réflexion en consultant l'essai de Jean-Claude Pariente, *L'Analyse du langage à Port-Royal : six études logico-grammaticales*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985, pp. 53 et 54 ; et au sujet des rapports de la philosophie de Descartes et de la dramaturgie de Racine, on lira les pages substantielles d'Ingrid Heyndels, dans *Le Conflit racinien*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985, pp. 118 à 133.

Et sans aucun doute – si l’on embrasse la vaste période qui va de l’époque du baroque littéraire tardif à l’*Encyclopédie* – l’a-t-il été à l’échelle de l’histoire des idées et des représentations¹.

Car Descartes, rappelons-le en deux mots, s’applique à éclairer la *nature* de l’homme, comme point de rencontre de l’âme et du corps en tant qu’ils opèrent sans cesse et réciproquement l’un sur l’autre ; les passions sont suscitées à partir de cette union où le corps imprime sa force à l’âme, qui ne la subit pourtant pas de manière aveugle et automatique, mais peut la convertir en *action* : c’est pourquoi, au fond, elles sont nommées passions *de* l’âme, dans le titre originel du traité. Tandis que les prédécesseurs et la plupart des contemporains de Descartes « définissent les passions comme des mouvements, ou actions, de l’appétit sensitif, causant dans le corps certaines modifications », même s’ils admettent que les passions sont données par la nature². Cela signifie que les traités des contemporains de Descartes sur l’anthropologie des passions restent en somme fortement tributaires de l’influence scolastique. Cureau de La Chambre, par exemple, écrit que « les passions sont des actions immanentes qui se forment dans l’âme sans que le corps s’en ressente »³. L’auteur des *Passions de l’Ame* rompt en revanche délibérément – comme il l’affirme clairement dans l’article 68 – avec la partition traditionnelle fondée sur le recours aux appétits et sur l’opposition de l’irascible et du concupiscible⁴. Pour le dire de façon synthétique, on peut donc souscrire à une

¹ Voir les analyses historiques de Nadeije Laneyrie-Dagen, dans *L’Invention du corps. La représentation de l’homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 76 et 77. Nous réservons à la partie consacrée à la dramaturgie le complément d’une réflexion sur les signes et le sang, qui bien entendu suppose aussi de prendre en compte les notions de *mimèsis* et de convenance.

² Geneviève Rodis-Lewis, « Les Traités des Passions dans la première moitié du XVIIe siècle », in *Prémices et Floraison de l’Age classique*, (‘Mélanges en l’honneur de Jean Jehasse’), Publication de l’Université de Saint-Etienne, 1995, p. 306.

³ *Les Caractères des passions*, II, Paris, J. d’Allin, 1662, p. 435. Voir aussi l’ouvrage de Walther Riese, *La Théorie des passions à la lumière de la pensée médicale du XVIIe siècle*, Bâle-New York, S. Karger, 1965, p. 25, qui fournit une citation de Cureau de La Chambre très voisine (W. Riese prend cette référence dans l’édition de 1658 des *Caractères des Passions*, Amsterdam, Antoine Michel, et non dans l’édition de Paris de 1662, plus couramment citée par les commentateurs de Cureau de La Chambre).

⁴ Pour un rappel succinct de l’héritage thomiste en ce domaine, et dans l’optique d’une application au XVIIe siècle français, voir D. Kambouchner, *L’Homme des passions. Commentaires sur Descartes*, I, *Analytique*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1995, p. 463, et Lucie Desjardins, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, « Introduction », Montréal, Presses de l’Université Laval, et Paris, L’Harmattan, « Les collections de la République des Lettres, série “Etudes” », 2000, pp. 2 et 3. - Voir également : Vincent Aucante, « La démesure apprivoisée des passions », *XVIIe Siècle*, n° 213, oct.-déc. 2001, p. 621.

formule de F. Alquié, qui écrit des passions analysées par Descartes qu'« elles ne sont pas causées par l'âme, elles sont dans l'âme, ce qui est causé par le corps »¹.

Mais il faut encore compter avec la diversité des orientations intellectuelles ! Ainsi, par exemple, une dizaine d'années après *Phèdre*, La Bruyère fera clairement le départ entre différentes familles d'esprit, dont « les goûts », écrit-il, sont « si différents ». Même si le genre illustré par le moraliste n'est pas celui de Racine, le passage en question, extrait du « Discours sur Théophraste » mérite notre attention. La Bruyère en effet est un vrai Parisien – observateur hors-pair de la société et des nuances de la vie mondaine, et à ce titre on peut raisonnablement penser qu'il a été un témoin attentif des querelles de la circulation et de la transfusion que nous avons évoquées plus haut :

Les uns cherchent des définitions, des divisions, des tables, des méthodes ; ils veulent qu'on leur explique ce que c'est que la vertu en général, et cette vertu en particulier ; quelle différence se trouve entre la valeur, la force et la magnanimité [...]. Les autres, contents que l'on réduise les mœurs aux passions, et que l'on explique celles-ci par le mouvement du sang, par les fibres et les artères, quittent un auteur de tout le reste².

Ces lignes, outre qu'elles manifestent une hauteur de vue remarquable, reflètent aussi, nous semble-il, une prise de distance marquée par rapport au déterminisme physiologique induit des travaux de Harvey et de la pensée de Descartes – encore que ce dernier, allusivement évoqué, y soit sans doute partiellement défiguré. Ainsi faut-il avoir à l'esprit qu'à côté d'Hippocrate, Aristote (celui du moins de *L'Ethique à Nicomaque*) a su garder sa place.

A la lumière de ces quelques remarques, et en examinant les dates de parution et de diffusion des principaux traités français consacrés aux passions dans le deuxième tiers du XVII^e siècle, on comprend ainsi sans difficultés que les années de la maturité de Racine restent imprégnées de conceptions du corps que l'on qualifie généralement, et quelquefois hâtivement, de « pré-cartésiennes »³. Il faut donc lire – une fois n'est pas coutume – les

¹ F. Alquié, *Descartes*, éd. citée, p. 154.

² La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste*, « Discours sur Théophraste », placé en tête des *Caractères* [1688], éd. citée, pp. 60 et 61. Voir Louis van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1982, pp. 129 à 132.

³ Il faut avoir à l'esprit que Descartes est mort au commencement de l'année 1650, c'est-à-dire bien avant Cureau de La Chambre (1669) et Senault (1672). On comprend que la postérité intellectuelle extraordinaire

hypothèses formulées par Etienne Gilson avec une certaine circonspection¹. A propos de l'influence, supposée directe, du traité des *Passions de l'Ame* sur *Phèdre*, ce dernier écrit en effet :

Voulez-vous savoir pourquoi Phèdre *rougit* et *pâlit* à la vue d'Hippolyte ? Lisez le chapitre [*sic*] 116 de Descartes. C'est qu'on pâlit de tristesse, mais qu'on peut rougir aussi à cause « d'autres passions qui se joignent à la tristesse, à savoir, à l'amour, ou au désir, et quelquefois aussi à la haine ». Voilà ce que le génie dramatique de Racine a su dérober au génie philosophique de Descartes².

Il est vrai que l'extrait de Descartes cité par Etienne Gilson paraît en claire consonance avec la *psyché* amoureuse de Phèdre, au moment de son aveu à Œnone. Cependant les personnages féminins de la littérature occidentale n'ont pas attendu Descartes pour changer de couleur. Ainsi par exemple Canacé s'écrie-t-elle, à quelques vers d'intervalle : « *Fugerat ore color [...]* », et « *Erubui* »³. On peut lire aussi, dans la quatrième intervention du chœur de la *Médée* de Sénèque, le vers suivant à propos du personnage

de l'œuvre de Descartes fausse quelque peu l'appréciation historique que nous en avons, même si ses idées se sont répandues très rapidement. Racine avait dix ans à la mort de Descartes ; à la mort de Senault, il était déjà un auteur dramatique reconnu. Cette remarque vaut aussi, en peinture, pour la réflexion de Le Brun sur l'expression des passions, comme nous aurons l'occasion de le rappeler.

¹ Il faut toutefois signaler que très peu de temps après avoir établi un rapprochement entre Descartes et Racine (voir la note suivante), E. Gilson publiera dans *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques* du 27 mai 1939 un autre article intitulé : « Sapho a-t-elle lu Descartes ? ».

² Etienne Gilson, « Le *Traité des Passions* de Descartes inspira-t-il la *Phèdre* de Racine ? », in *Les Nouvelles littéraires (...)*, 15 avril 1939, p. 1. (Il s'agit en fait de l'art. 117 dans les éditions courantes du traité). - C'est aussi l'avis d'Alain Niderst, qui d'ailleurs n'apporte aucune preuve : « Racine et Mme de Lafayette lecteurs du *Traité des Passions* », in *La Peinture des Passions de la Renaissance à l'Age classique*, Actes du Colloque international, Saint-Etienne, avril 1991, Textes réunis par Bernard Yon, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995, p. 379. - Signalons également : John-C. Lapp, « The *Traité des Passions* and Racine », in *Modern Language Quartely*, III, 1942, qui fait écho à l'article d'E. Gilson, dont il radicalise les conclusions : « Thus, in the treatment of the external signs of passion, as well as of the will and determination, the similarity between the *Traité des Passions* and the Tragedy of Passion is evident » (p. 619). Dans cet article, J.-C. Lapp s'oppose à Gustave Lanson, qui avait remis fortement en cause l'influence du cartésianisme sur les auteurs de l'époque de Louis XIV, dans ses *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1929, pp. 75 à 78 (qui reprenaient un art. ancien, « L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française », *Revue de métaphysique et de morale*, 1896, pp. 517 à 550). - Voir encore J. Pommier, *op.cit.*, IV, 2, p. 270 : « Mais le malheureux vers 273 de *Phèdre* semble bien ne relater qu'un de ces troubles circulatoires auxquels la malheureuse femme est sujette », et Emy Batache-Watt, *Profils des héroïnes raciniennes*, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 111 à 115, qui prend appui sur l'article de E. Gilson que nous avons cité. - Enfin, en 2003, D. Kambouchner, dans l'art. mentionné plus haut, a dressé un bilan nuancé et très argumenté de l'influence possible du *Traité des Passions* sur Racine.

³ Ovide, *Héroïdes*, XI, « Canacé à Macarée », respectivement aux vers 29 et 35, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1928, p. 66.

éponyme, saisi par le *furor* : « *pallor fugat ruborem* »¹. Sans compter que Boileau, traducteur de Longin citant lui-même Sapho, a donné de cette topique érotique exprimant les émotions du sang une traduction qui, si elle paraît tenir compte de la découverte de Harvey, n'en est pas moins l'écho de la poétesse de Lesbos² (et, à l'évidence, Racine connaissait bien les vers déjà cités de son ami Despréaux) : « Je sens de veine en veine une subtile flamme / Courir sur tout mon corps sitôt que je te vois [...] »³. Ou encore – ultime illustration – le « [...] *tinctus uiola pallor amantium* », que Malherbe reprocha à Desportes d'avoir maladroitement imité des *Odes* d'Horace, nous rappelle également que la mise en relation de la pâleur du teint et de la mélancolie érotique est familière des poètes depuis l'Antiquité⁴ – et Racine lui-même, dans sa jeunesse, a noté en marge, sur son exemplaire du recueil d'*Horace* : « Pâleur des amants », sans aucun commentaire⁵. Georges May fait à ce sujet une remarque qui va dans le même sens : « Quant à la pâleur proverbiale des amoureux, celle qui sur le visage de Phèdre succède si brusquement à la rougeur, Racine la connaissait déjà dans sa jeunesse [...] »⁶. On rapporte en effet, non

¹ Sénèque, *Médée*, (vers 848), in *Tragédies*, tome I, texte établi et traduit par Léon Hermann, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1924, p. 168. Voici le passage concerné : « *Flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem / nullum uagante forma / seruat diu colorem* » (vv. 847 à 850), et la trad. de L. Hermann : « Ses joues sont rouges et brûlantes ; puis la pâleur chasse leur rougeur, et son visage changeant ne garde pas longtemps le même teint ».

² Rappelons ici que les commentateurs constatent la discrétion de la civilisation grecque par rapport à tout ce qui se rapporte aux couleurs : sur cette question, voir l'essai dirigé par Laurence Villard, *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2002.

³ Boileau, *Traité du Sublime*, 1674, ch. VIII, éd. citée, p. 68. G. Forestier (Racine, *Théâtre. Poésie*, éd. citée), dans une note, p. 1648, donne la précision suivante qui était notre appréciation : « Il semble que, dans ce quatrain que constituent les vers 273-276, ce soit avec deux des quatrains de Boileau que Racine ait voulu rivaliser ».

⁴ Horace, *Odes*, III, 10, 14, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1946, p. 117 (Trad. de cette édition : « [...] la pâleur de tes amants pâles comme la giroflée »). En fait, Desportes a écrit : « Une pasle couleur, de lis et d'amour teinte », et Malherbe lui reproche ce zeugma : Philippe Desportes, *Les Amours de Diane*, [1573], Premier livre, VIII, v. 8, Genève-Paris, « Textes littéraires français », éd. critique publiée par Victor E. Graham, 1959, p. 36, et commentaire de Malherbe à la même page, note 3. Ce n'est là qu'un exemple, mais qui se trouve être cité aussi par Jacques Ferrand, un an après le « Commentaire sur Desportes », au ch. II de son *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la Mélancolie érotique*, publié à Toulouse, Vve de Jacques Colomiez, et Raymond Colomiez, en 1610 : voir l'édition de Gérard Jacquin et Eric Foulon, Paris, Anthropos, 2001, p. 17 (Trad. : « [...] la pâleur violâtre [des] amants »). Ferrand paraît affectionner ce vers d'Horace, qu'il cite de nouveau, au chapitre XI de son traité, éd. citée p. 70.

⁵ Racine, *Œuvres complètes*, t. II, *Prose*, éd. citée (1966), p. 974. Ces annotations d'*Horace* figurent sur un exemplaire de l'édition Heinsius, Elzévir, 1653.

⁶ G. May, *D'Ovide à Racine*, Paris-New Haven, coéd. PUF et Yale University Press, « Institut d'études françaises de Yale University », 1949, p. 64.

sans raison¹, que le jeune homme a lu avec plaisir, et en grec, *Les Ethiopiques ou les Amours de Théagène et Chariclée*. Une scène de première vue exemplaire figure dans ce roman, et la rougeur et la pâleur y occupent la place qui leur revient dans la tradition littéraire occidentale :

Dès qu'ils s'aperçurent les deux jeunes gens s'aimèrent, comme si leur âme, à leur première rencontre, avait reconnu son semblable et s'était élancée chacune vers ce qui méritait de leur appartenir. [...] Et leurs yeux se fixèrent longuement de l'un sur l'autre, comme s'ils cherchaient dans leur mémoire s'ils se connaissaient déjà ou s'ils s'étaient déjà vus. [...] Et, tout de suite, ils eurent comme honte de ce qui venait de se passer et ils rougirent ; mais bientôt, tandis que la passion apparemment, pénétrait à longs flots dans leur cœur, ils pâlirent, bref en quelques instants, leur visage à tous deux présenta mille aspects différents, et ces changements de couleur et d'expression trahissaient l'agitation de leur âme².

Et nous verrons aussi dans les pages qui suivent que le médecin agenais Jacques Ferrand offre un large écho à ce motif de la pâleur des amants au début du XVIIe siècle, quarante ans avant le traité de Descartes.

Dans un tout autre domaine, Ph. Sellier a par ailleurs développé l'idée selon laquelle un rapprochement convaincant peut être établi entre la honte de Phèdre et l'innutrition chrétienne ; l'expression de la honte de la reine en effet, dans la tragédie de Racine, paraît ménager des échos avec l'Office des morts de la liturgie catholique, et en particulier avec « l'hymne célèbre de la messe, le *Dies irae* (XIIIe siècle) »³, dans lequel on peut lire, à la douzième strophe la phrase *Culpa rubet vultus meus*.

C'est pourquoi, à la lumière de ce faisceau de références diverses, le vers 273 de *Phèdre* pourrait en définitive servir d'illustration au principe poétique selon lequel l'invention racinienne procède d'une « culture de synthèse »⁴, qu'il partage avec la frange

¹ Voir Georges Forestier, *Jean Racine*, éd. citée, pp. 104 et 105.

² Héliodore, *Les Ethiopiques* (...), III, 5, dans *Romans grecs et latins*, éd. et trad. de Pierre Grimal, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 591. Ce passage est cité et commenté par G. Forestier (*Jean Racine*, éd. citée, p. 105).

³ Ph. Sellier, « La tragédie considérée comme une liturgie funèbre : *Phèdre* », in *Port-Royal et la littérature*, tome II, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2000, p. 236.

⁴ Emmanuel Bury, « Les Antiquités de Racine », in *Présences de Racine, Œuvres & Critiques*, XXIX, 1, 1999, p. 38.

frange la plus cultivée du public de son temps. Entendons par cette formule d'Emmanuel Bury une mémoire implicite et vivante, que nourrissent par imprégnation culturelle, et sur le mode tacite (puisque le dramaturge n'en dit rien dans la préface de la pièce) un imaginaire commun et un « art subtil de la contamination des sources » – pour emprunter une autre heureuse expression à ce même critique¹.

En outre, dans le but de vérifier avec la rigueur qui s'impose la teneur de l'influence effective de Descartes sur Racine, la bonne méthode consisterait à étudier les plus significatifs des traités que le dramaturge aurait pu lire – nous pensons à ceux écrits par Cureau de La Chambre, mais aussi à l'ouvrage très lu de Senault² – pour établir des comparaisons avec l'œuvre de Descartes ; une fois ce travail accompli, il serait nécessaire de rapporter le résultat de ces recherches (en privilégiant délibérément tout ce qui s'y rapporte au sang) à la conscience, à l'imaginaire et à l'esthétique du corps tels que pouvait les percevoir un Parisien cultivé à l'époque de la conception de *Phèdre*. Pour des raisons faciles à comprendre, nous ne serons pas en mesure d'adopter cette méthode dans les limites assignées à la recherche en cours. Nous procéderons de manière plus intuitive, ou, quelquefois, plus empirique, en mettant en relief quelques illustrations significatives à nos yeux, et en recourant à des travaux universitaires qui ont abordé ces questions de manière argumentée et synthétique.

¹ *Ibid.*, p. 36. Sur cette dimension philologique de l'invention racinienne, voire aussi l'étude pionnière de Georges May, *D'Ovide à Racine*, Paris-New Haven, PUF-Yale University Press, 1949.

² Rappelons les titres et les références : - Marin Cureau de La Chambre, *Les Caractères des passions*, Paris, J. d'Allin, 1662, édition que nous avons déjà mentionnée (il s'agit de l'éd. la plus complète de cet ouvrage dont les nombreuses éd. et rééd., en France et en Hollande – 1640, 1645, 1654, 1658, 1659, 1662 – indiquent la notoriété à l'époque de la jeunesse de Racine), et aussi *L'Art de connaître les hommes*, Paris, P. Rocolet, 1659 (et rééd., 1660, 1662, 1663, 1667, 1669). - Jean-François Senault, de l'Oratoire, *De l'Usage des passions*, Amsterdam, J. de Ravesteyn, 1668 (Première éd. : Paris, Jean Camusat, 1641). Cet ouvrage également très apprécié au XVII^e siècle commence par une « Apologie des passions contre les stoïques » ; c'est l'occasion de remarquer que les auteurs chrétiens du premier XVII^e siècle – à la tête desquels il faut bien sûr mentionner saint François de Sales – ne font pas le procès des passions en tant que telles : ils condamnent plutôt l'orgueil des stoïciens, qui prônent l'*apatheia*. Voir l'art. de Mme Rodis-Lewis (cité plus haut dans le ch. en cours), pp. 307 sqq. Cet aspect de la question mériterait bien entendu d'être nuancé, en particulier en tenant compte de l'héritage augustinien, souvent durci, comme l'on sait, par le XVII^e siècle français, y compris par Senault dès l'édition de 1644 de son essai - Voir la mise au point philologique magistrale d'Erich Auerbach, « De la *passio* aux passions » [1941], in *Le Culte des passions. Essais sur le XVII^e siècle français*, trad. de Diane Meur, Paris, Macula, coll. « Argô », 1998, en particulier pp. 55 à 58, ainsi que la bibliographie substantielle colligée par L. Desjardins, *op. cit.*, pp. 299 et 320.

De plus, un autre élément d'appréciation doit être pris en considération. En effet, malgré la progression incontestable de la pensée rationnelle et la volonté manifestée au XVII^e siècle pour traduire en système les signes délivrés par le corps humain, il ne faut sûrement pas penser que les contemporains de Racine – fins observateurs, comme l'on sait, du *je ne sais quoi* – aient toujours prétendu établir une « grammaire » – ce mot est déjà employé par Montaigne à propos du corps¹ – ou une sémiologie définitives des gestes, des postures et des carnations². Qu'il y ait eu plusieurs indices concrets de la conception mentale d'une telle grammaire ou d'une telle sémiologie, cela est certain, et il nous faudra assurément les mentionner. Mais la littérature classique, nourrie en cela tout autant par l'humanisme chrétien que par la politesse galante, s'attache aussi à révéler ou à suggérer le caractère équivoque des émotions qui, sur le corps, affleurent et « font signe »³.

Sans doute les efforts de rationalisation qui s'affirment à cette époque sont-ils en effet aussi, et paradoxalement, l'indice de l'énigme tenace qui caractérise l'expression des

¹ « [...] les alphabets des doigts et grammaires en gestes, et les sciences qui ne s'exercent et expriment que par iceux [...] » : « Apologie de Raimond Sebond » [1595] : Montaigne, *Essais*, II, XII, éd. établie par Pierre Villey, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1992, tome II, p. 454. A propos de ce chap. de Montaigne, voir le début de l'article de M. Fumaroli, « Le Corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVII^e siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », in *XVII^e Siècle*, n° 132, juillet-septembre, 1981, pp. 237 à 239.

² On peut hésiter entre les mots *sémiologie* et *sémiotique* – terme qui relève, il est vrai, davantage de la tradition anglo-saxonne ; le choix du premier de ces deux mots est déterminé ici par le fait que la sémiologie tend à se constituer comme une science des signes qui ne se restreint pas aux signes linguistiques, puisqu'elle étudie aussi les codes de la vie sociale. Et l'on sait qu'il existe en outre, dans la tradition occidentale, une sémiologie médicale, qui se donne pour but d'analyser les symptômes : or, à l'évidence, le discours sur la rougeur et la pâleur a partie liée avec la médecine, même s'il est excessif d'en faire l'équivalent d'une symptomatologie. Sur la distinction entre « sémiologie » et « sémiotique », voir l'*Encyclopédie philosophique universelle*, II : *Les notions philosophiques*, vol. dirigé par Sylvain Auroux, Paris, PUF, 1990, pp. 2343 à 2345.

³ Par conséquent, sans remettre en cause l'intérêt d'un essai synthétique ambitieux réfléchissant sur le corps aux XVII^e et XVIII^e siècles, nous nuancerions les propos formulés à nos yeux de manière trop péremptoire par Anne Deneys-Tunney, dans *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1992, p. 33 : « [...] le corps est traité comme une surface parfaitement lisible sur laquelle s'inscrit le chiffre de la subjectivité humaine ; le regard infère sans erreur possible des formes extérieures du corps ou du visage à un caractère, forme permanente d'une intériorité ». Le théâtre de Racine, par exemple, n'indique-t-il pas au contraire qu'il y a souvent une « erreur possible », et une fécondité dramatique inhérente à un tragique de la méprise ? Cela se vérifie aussi dans la littérature narrative : citons à l'appui de cette remarque un passage de Madame de Villedieu – auteur très estimé – dans une nouvelle strictement contemporaine des tragédies profanes de Racine, *Les Désordres de l'amour*, IV, [1675-1676], éd. critique de Micheline Cuénin, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1995, p. 175 : « [...] sitôt que Givry put rencontrer ses yeux, il y chercha sa bonne ou sa mauvaise destinée, mais il n'y trouva qu'une civilité indifférente sur laquelle il ne pouvait asseoir aucun jugement ».

passions humaines et la qualité de leur réception ; peut-être, en d'autres termes, la mise en ordre théorique des passions humaines répond-elle à une nécessité épistémologique, qui se manifeste à l'âge classique, mais que ne reflètent que partiellement les exposés anthropologiques, tandis que les grandes œuvres littéraires secrètent un système de lisibilité plus symbolique, qui relève de l'esthétique singulière qu'elles nourrissent et de l'économie poétique qu'elles construisent. Quant à l'art du portrait pictural – qui connaît une vogue sans précédent à l'époque de Louis XIV –, il faut retenir que la « recherche psychologique en est absente, au profit d'un beau ton de chair »¹. C'est à la carnation, et donc aux nuances maîtrisées des tonalités de la couleur rouge, qu'il revient par conséquent de suggérer la vie intérieure du modèle ou du commanditaire. Et cet art de la nuance, c'est en somme aussi la maîtrise d'un sang stylisé. La peinture, dans son domaine, paraît donc répondre également à un souci de rationalisation des signes du corps.

Ainsi, pour en rester à la phénoménologie du sang, remarquons qu'il n'est pas surprenant que la carnation, que la rougeur et la pâleur occupent une fonction importante et souvent soulignée dans les traités. Mais leur lisibilité ne s'impose pas forcément avec évidence. Bien entendu la raison n'en est pas dans le fait que la vue ou le sang soient tenus pour négligeables dans de tels ouvrages à l'âge classique : ils occupent au contraire une place presque équivalente à l'analyse des gestes ou des mouvements du visage ; car si le sang, nous le savons, est « la plus noble des quatre humeurs » pour le *Dictionnaire Universel*, la vue est définie par Furetière comme « l'action du plus noble des cinq sens de nature, qui se fait par l'organe de l'œil ». Mais sans doute est-ce précisément la richesse de signification et la *noblesse* avérée de l'une comme de l'autre de ces réalités qui semblent rendre incertaine leur interprétation. Dès lors, en aval de cette anthropologie partagée que consigne le lexicographe, ce qui suscite l'intérêt esthétique et moral des écrivains et des peintres tient vraisemblablement au fait que la rougeur et la pâleur, comme le regard, constituent l'interface entre l'apparence extérieure d'un être et le secret de son intériorité. Car en matière d'« expression des passions », il s'agit toujours, à l'âge classique, de rendre compte de l'entrelacs du corps et de l'âme ; et l'on pourrait sans

¹ Emmanuel Coquery, « Le portrait français de 1660 à 1715 », in *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Paris, Somogy, 1997, p. 52 (Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition « Visages du Grand Siècle », Nantes, puis Toulouse, 1997).

doute accorder, autour de ce dessein, le philosophe, le médecin, le moraliste, le poète et le peintre.

Toutes ces raisons, considérées dans leur ensemble, conduisent à admettre que la lisibilité du corps, au XVII^e siècle, ne va pas de soi. Et pourtant : « Honte ! où est ta rougeur ? », pourrait-on souvent entendre dire avec Hamlet¹. Un souci de parfaite clarté des signes aspirerait à ce que le flux de sang qui affleure sur un visage confus ou repentant manifeste infailliblement la qualité morale d'un sentiment attendu, ou même d'un sentiment convenu ! Car la rougeur apparaît comme un indice axiologique, propre, par exemple, à manifester visiblement une disposition native, de la sorte aussitôt reconnue. Aussi est-ce en toute logique, que l'on attend chez autrui, immédiatement et lisiblement, la manifestation d'une rougeur moralement « doxale » et esthétiquement canonique – et cette rougeur confirmerait ou infirmerait immédiatement la teneur morale d'une situation. Si l'on opère une transposition – depuis un champ de réflexion qui s'intéresse à l'origine à une discipline verbale (la rhétorique) vers une manifestation communicationnelle non verbale – on peut comprendre que cette attente d'un signe visible sur le corps s'apparente à ce que la tradition oratoire rapporte à l'*aptum*, c'est-à-dire une accommodation, qui soit en consonance morale avec la situation rencontrée. Tel est le cas par exemple dans ce dialogue d'une comédie de Pierre Corneille, au cours duquel un amoureux inquiet et soupçonneux s'offusque de l'impassibilité de la jeune fille qu'il aime, dans une situation que, pour sa part, il estime scabreuse :

Alcippe - Quoi ! sans rougir ?

Clarice - Rougir ! à quels propos ?

Alcippe - Tu ne meurs pas de honte, entendant ces deux mots ?

Clarice - Mourir pour les entendre ! et qu'ont-ils de funeste ?

Alcippe - Tu peux donc les ouïr et demander le reste ?

Ne saurais-tu rougir, si je ne te dis tout² ?

¹ Shakespeare, *Hamlet*, [1600-1601], III, 4. (« O shame! where is thy blush ? »).

² Corneille, *Le Menteur* [1643-1644], II, 3, vv. 477 à 483. Les « deux mots » dont il est question sont : « la nuit », répétés à plusieurs reprises quelques vers plus haut. (Dans le même ordre d'idée, remarquons que pour le moraliste « l'impudent » est « celui qui ne rougit de rien » : La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste, Les Caractères*, éd. citée, p. 93, ainsi que – à propos du « sot » – *Les Caractères*, II, 38, *ibid.*, p. 171). Signalons une injonction inverse sur la rougeur, dans une autre pièce de Corneille, *La Place Royale* [1637], IV, 7, v. 1206 : « Lis, mais ne rougis point [...] » (Doraste à Angélique).

Notons qu’une cinquantaine d’années plus tard, le *Dictionnaire Universel* de Furetière, à l’article *Bienséant*, donnera une illustration de la qualité attendue de la rougeur, qui confirme l’étonnement d’Alcippe (dont Corneille fait bien entendu par ailleurs un usage dramatique) : « adj. Qui sied bien à quelque chose. Il est *bienséant* à une fille d’être modeste, de rougir ». Il reste possible de déceler aussi dans cette réplique du vers 483 du *Menteur* une discrète inflexion parodique, en écho à un dialogue de l’*Astrée* que Corneille et son public connaissaient évidemment très bien, puisqu’il figure dans la scène inaugurale du roman d’Honoré d’Urfé : « [...] vous m’osez présenter, sans rougir, ce visage dissimulé qui couvre une âme si double et si parjure ? »¹. Si on retient cette hypothèse, l’axiologie des couleurs pourrait en somme nourrir sur le mode parodique la connivence comique que Corneille sollicite, et enrichir les échos dramatiques de ce dialogue.

Dans le prolongement de la perspective ouverte à l’instant par deux illustrations – Shakespeare et Corneille – choisies dans la littérature dramatique européenne du premier XVII^e siècle, il est plaisant de relire comme une confirmation (mais aussi comme un avertissement piquant), les réflexions du narrateur du *Roman comique* à propos de la rougeur de madame Bouvillon, évoquée ici au moment où elle entreprend de séduire Le Destin :

Sa mauvaise intention la faisant rougir (car elles rougissent aussi, les dévergondées), sa gorge n’avait pas moins de rouge que son visage et l’un et l’autre de loin auraient été pris pour un tapabor d’écarlate. Le Destin rougissait aussi, mais de pudeur, au lieu que la Bouvillon, qui n’en avait plus, rougissait je vous laisse à penser de quoi².

Même si ce court extrait relève du registre burlesque, et qu’à ce titre il multiplie à l’envi les traits dans lesquels un lecteur de 1660 reconnaîtra sans peine la parodie d’une scène

¹ Honoré d’Urfé, *L’Astrée*, I, Livre premier, Textes choisis par Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, pp. 39 et 40. Sur les rapports des comédies de Corneille et de *L’Astrée*, voir Robert Garapon, *Le premier Corneille*, Paris, SEDES, 1982, p. 72 à 76.

² Scarron, *Le Roman comique*, Deuxième partie [1657], IX, Texte établi et présenté par Yves Giraud, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 257. (Le mot *tapabor* signifie « bonnet à l’anglaise »). Sur la rougeur et la pâleur dans la littérature narrative en prose à l’époque de Louis XIV – et loin du registre comique – on se reportera avec profit à l’ouvrage de Françoise Gevrey, *L’Illusion et ses procédés. De la Princesse de Clèves aux Illustres Françaises*, Paris, José Corti, 1988, en particulier pp. 263 à 269.

galante, il révèle malgré tout combien la rougeur est douée d’ambivalence ; le sang qui vient colorer le visage peut en effet, selon le narrateur du *Roman comique*, parcourir tout l’écart disponible de la palette sémiotique : il peut être signe de concupiscence, ou au contraire signe de pudeur. Si bien que conçue comme un tableau que regarderait un observateur extérieur impartial et sans défiance, la scène – tout entière imprégnée d’un rouge qui s’impose de manière hyperbolique – reste néanmoins très équivoque quant à la signification de la rougeur¹. Et pourtant, du point de vue des signes et des représentations anthropologiques fondamentales, on peut aussi montrer que le rouge est la plus marquée (ou la plus remarquée) des couleurs, comme La Bruyère, ou la marquise de Sévigné, par exemple nous le rappellent² !

La nuance s’impose donc, et, dans le domaine esthétique qui est le sien, Charles Le Brun, décrivant la physionomie d’un homme saisi par la crainte, relèvera à son tour, une dizaine d’années après Scarron, plusieurs qualités de rougeurs :

La Crainte :

[...] La rougeur est plus grande même qu’en l’amour ni au désir, mais elle n’est pas si belle, car elle tient de la couleur livide, les lèvres sont de même, et elles sont aussi plus sèches, quand la passion de l’amour change la crainte en jalousie³.

¹ Rapprochement fortuit, peut-être, mais qui mérite attention : le critique d’art contemporain Jean-Louis Schefer note dans un article que « le rouge est, à peu près constamment, couleur de l’arbitraire [...], couleur du pouvoir temporel ou spirituel [...], sans référence ou sans légitimation naturelle : il n’existe pas de choses rouges » : « Quelles sont les choses rouges ? », in *Arstudio*, 16, printemps 1990, p. 25. L’ambivalence de la rougeur serait alors la conséquence de l’ambivalence du sang que nous avons relevée dans notre ch. 1 ; et en amont, on pourrait inférer ce caractère ambivalent à partir de l’« arbitraire » de la couleur rouge elle-même. (Mais c’est aussi la couleur la plus remarquée, comme le montrent les citations contenues dans la note suivante).

² Voir l’analyse de L. van Delft dans « La poétique du caractère chez La Bruyère », in *Littérature et anthropologie* (...), ch. VIII, éd. cit., p. 154 : « [...] l’image du rouge que Lise met sur son visage est agissante à souhait. Rien ne saurait être plus immédiatement représenté qu’une couleur. Et parmi les couleurs, point de plus vive, de plus *frappante* que le rouge [...] ». Ou encore Madame de Sévigné, qui badine à propos de la princesse d’Harcourt gagnée par la dévotion – et qui donc ne recourt plus au fard : « Car ce rouge, c’est la loi et les prophètes ; c’est sur ce rouge que roule tout le christianisme », lettre à Madame de Grignan du 5 janvier 1774, *Correspondance*, éd. citée (R. Duchêne, 1972), tome I, p. 656. Le processus métonymique usuel qui consacre comme tel l’emploi substantivé de *Rouge* pour désigner le fard est vérifiable dans le *Dictionnaire de l’Académie* (1694) : « *Rouge*, se dit aussi d’une espèce de fard que les femmes se mettent sur le visage, pour avoir plus de couleur ».

³ Charles Le Brun, *L’Expression générale et particulière*, ouvrage couramment nommé *L’Expression des passions* : conférence prononcée en 1668, publication posth., dans une version abrégée, grâce aux soins de Henry Testelin dans ses *Sentiments des plus habiles peintres, sur la pratique de la peinture et de la sculpture* (...), Paris, Mabre Cramoisy, 1696. Nous nous reporterons à l’éd. la plus récente : *L’Expression*

Cette palette nuancée de la rougeur et de la pâleur (qui correspond aux différences soulignées par les écrivains) signifie que l'homme de lettres et l'artiste – ou le lecteur et l'amateur de peinture – sont toujours invités à exercer leur faculté de jugement ; et l'art est bien sûr l'occasion la plus belle d'affiner et de parfaire cette faculté, qui participe au plan éthique du discernement, comme elle est au plan esthétique de l'ordre du goût. Un ouvrage pédagogique consacré aux tableaux du XVII^e siècle présentés au Musée du Louvre rappelle d'ailleurs que dans le domaine de la peinture la couleur rouge convient très bien à l'expression d'un large éventail de sentiments : « Contrairement au jaune, le rouge se prête à une gamme étendue, variant du chaud au froid, du clair au foncé, du terne au lumineux, tout en restant rouge. Le rouge évoque aussi bien la puissance guerrière, la passion que le meurtre selon son degré de clarté. Les rouges clairs sont joyeux et les rouges foncés plus graves, plus profonds »¹.

Toutes les connotations positives associées au rouge se trouvent en outre réunies dans le statut héraldique de cette couleur, même si, en France, c'est à l'évidence le bleu qui s'est graduellement imposé comme une couleur privilégiée dans les armoiries, pour des raisons historiques et religieuses : Michel Pastoureau, l'historien le plus réputé en ce domaine, les a expliquées et analysées de manière convaincante². Dans la mesure où l'héraldique, à son origine tout au moins, a échappé à l'emprise verbale des clercs et à la

des passions & autres conférences. Correspondance, présentation de Julien Philippe, s.l., Ed. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994, p. 84. L'établissement du texte de Le Brun soulève de nombreuses difficultés : toutes les précisions éditoriales nécessaires (outre Testelin : éd. de Picart, en 1698, et d'Audran, en 1727) sont apportées, pp. 43 à 46 par J. Philippe, qui a choisi de reproduire le texte donné par Picart. Il n'est pas invraisemblable de penser que Racine, en homme de cour, connaissait les grandes lignes de ce discours ; Picart en effet écrit dans sa préface : « [Le peintre] aurait donné cet ouvrage au public si la mort ne l'avait prévenu ; cependant le public n'en a pas été entièrement privé puisque divers particuliers l'ont en manuscrit » : éd. citée, p. 44.

¹ Véronique Mornay-Martingay, *Tableaux et couleurs en France au XVII^e siècle*, Paris, Réunion de Musées nationaux, coll. « Chercheurs d'art », 1991, p. 27. - Détour « synesthésique » inattendu : notons que Ferrand signale la valeur supposée aphrodisiaque de la couleur rouge : il rapporte – en « ethnographe » – des pratiques sans doute assez courantes à son époque : « Ceux qui tâchent d'influer l'amour par l'odorat dans le cœur de leurs dames mettent en pratique certains parfums composés de bois d'aloès, roses rouges, musc et corail rouge, empâtés et confits avec la cervelle d'un moineau et le sang d'un jeune pigeon » : *op. cit.*, VI, p. 46. Et il proclame, dans un développement sur le charme opéré par les couleurs : « [...] incarnat, blason de l'amour [...] », *ibid.*, XXII, p. 142.

² Michel Pastoureau, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1979 (et rééd., 1993), et l'article synthétique « Bleu », in *Les Emblèmes de la France*, Paris, Bonneton, 1998, pp. 38 sqq. (« [...] la Vierge et les souverains français assurent la promotion de cette couleur ; à la fin du Moyen Age, elle passe pour la plus belle et la plus valorisante ; rôle réservé jusque-là, depuis la proto-histoire, au rouge » (p. 41)).

taxinomie scolastique, il est intéressant de vérifier quelle y est la place du rouge. On peut en effet raisonnablement penser que l'appréciation qualitative que la société féodale a *de facto* conçue à propos de la couleur rouge relève dans l'héraldique d'une transparence anthropologique et symbolique antérieure – ou parallèle – aux entreprises de conceptualisations qui se sont fait jour sur ce sujet. Or à l'article *Gueules* de leurs dictionnaires respectifs les deux principaux lexicographes de l'époque de Louis XIV confirment le prestige aristocratique de cette couleur :

Ce mot étant un *terme de Blason* s'écrit avec une *S* finale et est masculin. Il signifie *rouge*.
[...] il est le symbole de la justice et de l'amour envers Dieu et envers le prochain. Il est aussi le symbole de la valeur et de la magnanimité [...].

Richelet, *Dictionnaire français* (...), 1680 (réédition 1693).

[...] au plur. est un terme de Blason, qui veut dire le Rouge [...]. Cette couleur signifie Charité, vaillance, hardiesse, générosité. [...] c'est la première des couleurs dont on se sert en Armoiries, et est tellement noble, que par des lois anciennes il était défendu de porter de *gueules* dans les Armes à moins d'en être Prince, ou d'en avoir [...]. C'était aussi une couleur Impériale. Les Empereurs étaient vêtus, chauffés et meublés de rouge. [...] leurs seings, leurs sceaux, étaient d'encre et de cire rouges [...].

Furetière, *Dictionnaire Universel* (...), 1690¹.

Cependant les remarques et les exemples qui viennent d'être proposés ne doivent pas nous dispenser d'une tentative de clarification : Furetière, aussi bien, dans son entreprise lexicologique, donne des éléments d'une typologie du teint, qui sans doute s'efforce de cerner au plus près le rapport de la couleur et du « caractère », au sens anthropologique le

¹ Quelques lignes plus loin, Furetière fait référence à un ouvrage souvent consulté, à une époque où l'héraldique faisait partie intégrante de l'éducation des jeunes gens de la noblesse (cf. La Bruyère, *Les Caractères*, VIII, 20, remarque de l'éd. de l'année 1689, éd. citée, p. 315) : le Père Claude-François Ménestrier, S.J., *L'Art des emblèmes* (...), Lyon, B. Cora, 1662, rééd. remaniée, Paris, La-Caille, 1684. - Rappelons que les armoiries de la famille Racine, selon l'Armorial de France, Généralité de Soissons, s'énoncent comme suit : « Gueules à une croix d'argent chargé de cinq roses de gueules, accolé d'azur à un cygne contourné d'argent ». Voir l'art. de Jean Dubu : « Autour des armoiries de Jean Racine », in *XVIIe Siècle*, n°161, oct.-déc. 1981, pp. 427 à 432 (Repris dans *Racine aux miroirs*, Paris, SEDES, 1992, pp. 551 à 558, sous le titre « Cygne, ou signature »), et se reporter aux biographies de Racine rédigées respectivement par André Le Gall, *Racine*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2004, en particulier p. 45 et p. 540, et par G. Forestier, déjà citée dans le ch. en cours, pp. 25 à 27. G. Forestier donne toutes les références à la correspondance de l'écrivain qui sont nécessaires, notamment, à propos des armoiries des Racine : « Je sais, écrivit-il à sa sœur, que celles de notre famille sont un rat et un cygne, dont j'avais seulement gardé le cygne, parce que le rat me choquait ». G. Forestier rappelle à ce propos que l'on prononce *cyne* au XVIIe siècle (*Ibid.*, p. 25).

plus vaste que dans ces mêmes dix dernières années du siècle lui donne également La Bruyère. Voici en effet ce que l'on découvre à la lecture de l'une des nombreuses entrées de l'article *Couleur* du *Dictionnaire Universel* :

[...] se dit aussi de la disposition du teint, du visage et des chairs. Les gens qui se portent bien ont la *couleur* vermeille, sont hauts en *couleur*. Les Espagnols ont la *couleur* olivâtre. Les filles [...] qui sont trop amoureuses ont les pâles *couleurs*. [...] On le dit aussi des altérations qui se font sur le visage par les mouvements intérieurs de l'âme. Un reproche véritable fait à un homme, le fait changer de *couleur*, il rougit de honte, il pâlit de colère. La couleur lui est montée au visage, pour dire, il a rougi.

Et dans l'article *Rougeur* du même dictionnaire Furetière, après avoir donné le sens propre (« Colorer de rouge ») imprime une orientation délibérément axiologique à sa définition :

Se dit figurément en Morale, en parlant de ce qui cause de la honte, de la confusion. Un père *rougit* de la faute de ses enfants. C'est un effronté qui a toute honte bue, il ne *rougit* point, quoi qu'on lui reproche. Ce livre est bien fait, il ne fera point rougir son auteur. Ce jeune homme *a rougi*, c'est bon signe¹.

Cherchons donc aussi à comprendre un peu mieux les efforts de déchiffrements des émotions, au risque, peut-être, de confiner parfois au syncrétisme en évoquant des auteurs très différents les uns des autres : selon les traités, en effet, les manifestations corporelles sont comprises soit comme des indices qui restent à élucider, soit comme des conséquences, soit comme des causes (dans la théorie de Descartes)².

¹ A l'art. *Pâlis* le lexicographe ne distingue pas les sens propre et figuré : « Devenir blême. On rougit de honte, on *pâlit* de colère [...]. Un amant pâlit souvent devant sa maîtresse ».

² Voir M. Wiedemann, qui note, *op. cit.*, p. 248, que si Cureau de La Chambre « [...] sans remonter aux objets des sens, part de l'âme », Descartes, quant à lui, montre que les passions humaines trouvent dans les affections du corps leur origine. - Voir également V. Aucante, *art. cit.*, p. 619 : « [...] certains rejettent toute action corporelle, l'âme étant elle-même la seule cause des passions ; d'autres au contraire considèrent que le corps est la cause des passions, et ils lui associent aussi parfois diverses influences extérieures. Et entre les deux extrêmes, toutes les combinaisons trouvent des défenseurs ». - Ajoutons qu'une fois l'influence de Descartes consacrée il ne sera cependant plus possible d'analyser les passions de l'âme sans analyser en même temps les passions du corps. Les commentateurs s'accordent pour souligner qu'une rupture épistémologique majeure s'est alors opérée, même si l'histoire des mentalités doit ménager, à l'époque de Racine précisément, le temps nécessaire à sa diffusion effective : « [...] le corps devient cause, et non plus effet » : G. Rodis-Lewis, *art. cit.*, p. 313.

Mais cette indécision n'affecte pas forcément la description objective, pas plus qu'elle n'affecte nécessairement l'évocation esthétique des phénomènes perceptibles sur le corps quand ils sont appréhendés pour eux-mêmes. Et, d'autre part, ne faut-il pas encore une fois admettre comme une donnée préalable le fait que vers 1675, Racine – tout comme l'honnête homme qu'il incarne ici pour nous – était l'héritier plus ou moins conscient de plusieurs conceptions anthropologiques qui exerçaient concurremment une influence sur la « lecture » des émotions du corps que pouvaient concevoir les hommes de cette époque ? Car si l'on peut raisonnablement penser avec E. Gilson, J-C. Lapp ou A. Niderst, trois critiques évoqués plus haut, qu'il est très probable que Racine a lu *Les Passions de l'Ame*, rien n'indique en revanche qu'il en ait eu une connaissance approfondie, ni davantage qu'il connût d'ailleurs par le menu les œuvres de Cureau de La Chambre ou de Senault. Il est vraisemblable que l'honnête homme des années 1670 avait acquis par innutrition des connaissances fragmentaires du discours de l'anthropologie médicale de son temps, sans en circonscrire toujours clairement les enjeux épistémologiques et philosophiques ; et Racine, encore une fois, n'est pas en l'occurrence à distinguer de l'homme honnêtement cultivé de son époque.

L'hésitation devant les signes des corps

Pour que l'enquête rapide qu'il nous faut conduire puisse apporter quelques éclaircissements, il est nécessaire d'évoquer à nouveau le XVI^e siècle. Une triple perspective sera envisagée : la caractérologie (correspondant aux quatre humeurs fondamentales) tout d'abord ; la physiognomonie ensuite, et en troisième lieu quelques réflexions d'Ambroise Paré.

- Jean Gœuvrot, médecin de François 1^{er}, a établi une classification, qui confère au sang une place de choix parmi les humeurs. En regard de chacune d'entre elles se reconnaissent en effet des dispositions caractérologiques très précises. Contemporain de Rabelais, ce praticien à l'orthodoxie galénique avérée peut être cité à titre d'exemple. C'est ainsi que selon l'opuscule de Gœuvrot intitulé *Des Humeurs du corps humain (...)*, le flegme, lorsqu'il constitue l'élément dominant, fait d'un homme un être « bien composé, endormi, paresseux, dur d'entendement, pédant, abondant en salive, de couleur

blanche ». La mélancolie produit un caractère « solitaire, pusillanime, timide, triste, envieux, curieux, avaricieux, de couleur noire ». Le sang incline l'homme du tempérament correspondant à se montrer « charnu, libéral, aimable, joyeux, ingénieux, audacieux, lubrique, de couleur rouge ». Quant à la bile jaune, elle dispose un homme à être « hâtif, envieux, subtil, hardi, irascible, maigre, de couleur jaune »¹. On constate donc que le tempérament sanguin est ici manifestement tenu pour le plus flatteur, ce qu'indique la rougeur du visage : elle apparaît comme un signe engageant, qui révèle la complexion sanguine dont la renommée est reconnue. A la Renaissance la rougeur du teint est en somme assimilable à un « emblème », quasiment au sens héraldique du mot – et un emblème qui par conséquent annonce avec un éclat de bon aloi la personne qui l'arbore ! Cela signifie donc encore que le tempérament sanguin se « lit » non seulement d'un point de vue physio-psychologique, mais aussi à partir de données sociales et idéologiques². La littérature, bien entendu, non seulement se fait l'écho, mais prolonge et amplifie de telles orientations culturelles.

- A l'automne de la Renaissance, Giambattista Della Porta publia un ouvrage rapidement fameux : *De humana physiognomonia libri III*³. La physiognomonie, longtemps considérée pour une discipline médicale, trouva son origine dans la Grèce antique et fit l'objet à l'époque médiévale de plusieurs traités arabes, avant de rencontrer en Porta, qui fut traduit en français en 1655, un promoteur de grand talent, qui sut donner à une discipline profuse la somme littéraire – texte et planches – qui la couronna pour longtemps. L'œuvre suscita un vif engouement, bien que Furetière, dans l'article du

¹ Jean Gœuvrot, *Des Humeurs du corps humain*, Lyon, C. Veycelier, 80 ff., s.d., cité par Brigitte Rossignol, *Médecine et Médicaments au XVIe siècle à Lyon*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 75 et 76. (Disposition du tableau simplifiée, orth. modernisée). Voir aussi A. Paré, *Introduction à la chirurgie*, in *Œuvres complètes*, tome 1, éd. Malgaigne citée, pp. 46 et 47.

² « [...] l'emblème est un signe qui dit l'identité d'une personne ou d'un groupe de personnes ; le symbole est un signe qui exprime une idée, un concept, une notion » : M. Pastoureau, *Les Emblèmes de la France*, éd. citée, p. 8. On peut dire dans cette optique que la rougeur est emblématique, sans forcer le sens d'un adjectif dont l'emploi est à nos yeux souvent abusif dans les études littéraires.

³ Vici Aequensis (Sorrente), Giuseppe Cacchio, 1586 (rééd., avec une préface de Gérard Simon : Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, coll. « Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque Universitaire de Lille », vol. 8). La Rochefoucauld et Le Brun – sûrement –, Molière et Racine – peut-être, mais rien formellement ne le prouve – ont eu connaissance de la traduction française suivante : Jean-Baptiste Porta, *La Physionomie humaine (...) divisée en quatre livres, nouvellement traduite du latin en français par le sieur Rault*, Rouen, J. et D. Berthelin, 1655. Voir la mise au point de L. Desjardins, *op. cit.*, I, 1 (« Physiognomonie et caractère »), pp. 13 à 44.

Dictionnaire Universel qu'il lui consacre, signale que la physiognomonie est « une science assez vaine »¹.

Résumons la perspective qui gouverne l'ouvrage de Porta. On en retient, à première vue, la mise en forme d'un jeu d'analogies entre l'animal et l'homme : la puissance et le courage du lion se retrouveront par exemple chez les personnes aux épaules larges et à la stature généreuse ; mais ce qu'il nous faut surtout relever, c'est que l'œuvre de Porta s'applique à éclairer l'énigmatique entrelacs de l'âme et du corps, la première présidant toutefois aux mouvements et aux signes émis par le second. Le corps humain pâtit cependant des passions de l'âme, et celle-ci est affectée des maux qui altèrent le corps. Les planches *représentent* en une mise en rapport lisible les lignes extérieures du corps et ses « profondeurs occultes »² : ce faisant, la physiognomonie humaine inscrit le visage – qui est la « fenêtre » de l'âme³ – dans le langage. Ainsi a-t-on pu écrire que cette discipline s'attachait à ordonner les perceptions entre « une liste hiérarchisée d'organes et d'indices qui traduisent et commandent le parcours du regard sur le corps visible »⁴.

Force est pourtant de reconnaître que la physiognomonie paraît analyser un corps sans couleurs, comme si elle s'intéressait à une morphologie abstraite de la surface corporelle donnée à voir. « De même qu'il n'est pas d'explorateur sans cartographe, il n'est pas d'anatomiste sans illustrateur », écrit joliment Robert Halleux⁵. C'est vrai. Mais

¹ La Bruyère formule également une opinion très réservée : « La physionomie n'est pas une règle qui nous soit donnée pour juger les hommes : elle nous peut servir de conjoncture » (*Les Caractères*, XII, 31, éd. de 1689), éd. citée, p. 466.

² J.-J. Courtine et Cl. Haroche, *op. cit.*, p. 39. Dans sa préface, Porta lui-même l'annonce tout aussi explicitement : « Par les signe extérieurs qu'on voit aux corps des hommes, elle [la 'science' de la 'physionomie'] découvre tellement leurs mœurs, leurs naturels et desseins, qu'elle semble pénétrer dans les plus occultes cachettes de l'âme, et pour ainsi dire dans les lieux les plus intimes du cœur » : Préface (non paginée) de *La physionomie humaine*, trad. de Rault, éd. cit., passage cité par L. van Delft, *Littérature et anthropologie (...)*, éd. citée, p. 147. Remarquons d'emblée que de telles déclarations se transposent difficilement sur les grandes œuvres littéraires : *Macbeth* [1606], par exemple, est parsemé de réflexions sur le mensonge des apparences physionomiques. Voici la plus affirmée : « Il n'est point d'art pour découvrir sur le visage les dispositions de l'âme [...] », I, 4, éd. citée (trad. V.-F. Hugo), p. 327; et Thésée, dans *Phèdre* déplore lui aussi l'absence de « signes certains » de la perfidie sur le visage : vv. 1037 à 1040. Toutefois il est alors abusé : nous reviendrons plus loin sur ce passage de la tragédie de Racine.

³ Voir N. Laneyrie-Dagen, *op. cit.*, p. 77, et L. Desjardins, *op. cit.*, pp. 18 à 21, qui donne en note (p. 18) les références aux auteurs de l'Antiquité qui sont nécessaires.

⁴ J.J. Courtine et Cl. Haroche, *op. cit.*, p. 67.

⁵ *La Science classique (...)*, éd. citée, art. *L'Homme*, p. 737.

cette cartographie physiologique montre un corps en noir et blanc. Et peut-être fallait-il attendre Harvey et Descartes pour que la sémiologie physiognomonique, aux origines plusieurs fois séculaires, soit susceptible de se combiner insensiblement avec l'analyse des mouvements du sang affleurant sur le visage, et nourrir ainsi une lecture plus ample des passions irriguées par l'éloquence immédiate de la couleur ?

- C'est à la fin du XVI^e siècle également qu'Ambroise Paré a cherché à établir et à ordonner les manifestations physiques que produisent les principales passions humaines. Or dans cette entreprise de mise en ordre opérée par les écrits de Paré, la pâleur et la rougeur ont un rapport manifeste avec les mouvements du cœur et du sang.

En résumant à grands traits, notons que Paré distingue :

Premièrement : les passions qui entraînent une dilatation sensible du cœur, un échauffement du sang auquel est imprimé un mouvement centrifuge, et qui provoquent la rougeur du visage ; il s'agit de l'espoir, de la joie et de la colère.

Deuxièmement : les passions qui entraînent un resserrement du cœur, un refroidissement du sang soumis à un mouvement centripète, et provoquent, quant à elles, la pâleur du visage ; ces manifestations concernent cette fois-ci la tristesse et la crainte¹.

Mais la partition théorique indiquée ci-dessus ne répond pas toujours aux manifestations effectives que l'on serait logiquement en droit d'en attendre.

Voici par exemple la manière dont Paré évoque la colère :

La colère fait mêmes effets en nous, et mouvements de chaleur et de sang, mais par beaucoup plus grande véhémence que la joie [...]. L'homme étant en colère désire être vengé des injures, et rendre le déplaisir qu'on lui aura fait : en sorte que le sang et les esprits bouillonnent en ses entrailles, qui causent qu'il fait plusieurs et divers mouvements désordonnés, et autres choses selon sa température, véhémence et cause de sa colère. Il a les yeux ardents et étincelants, avec un regard furibond, les tournant çà et là : toute la face rouge et fort enflammée, et à aucuns est fort pâle et livide, ressemblant plus à un mort qu'à un vif, en sorte qu'on le déconnaît, ne ressemblant plus à lui-même et semble être transformé en bête sauvage².

¹ M. Widemann, *op. cit.*, p. 250.

² Ambroise Paré, *Introduction à la Chirurgie*, I, XVIII (« Des accidents et perturbations de l'âme ») : citation prise dans Ambroise Paré, *Œuvres complètes*, tome 1, éd. Malgaigne citée, orth. modernisée, pp. 76 et 77.

Cet extrait d'Ambroise Paré analyse les émotions exprimées par le corps selon la violence de leurs manifestations. La lisibilité du corps semble donc se mesurer davantage en terme d'intensité (« fort rouge » ou « fort pâle et livide ») qu'en termes de qualités distinctives, qui auraient indiqué avec une certitude clinique que tel ou tel signe serait à associer à telle ou telle émotion. Le médecin, en somme, paraît décrire l'homme en colère à la manière dont le représenterait un peintre recourant soit à la couleur rouge, soit à la couleur blanche, en fonction des contrastes à ménager et des rehauts à souligner. Mais il reste une marge individuelle très large sur le nuancier des émotions, puisque chez deux individus distincts, rougeur et pâleur sont ici, selon Ambroise Paré, susceptibles d'exprimer une même passion : la colère.

Or, à l'intérieur de cette mise en ordre des symptômes, l'amour a la particularité de pouvoir couvrir tout le champ des passions, dans la mesure où il suscite successivement – et quelquefois simultanément – l'espoir, la joie, le dépit (ou même la colère), la tristesse ou la crainte. On peut donc pâlir et rougir successivement et pour une cause semblable, qui est l'amour, ce que Cureau de La Chambre prendra à son compte au XVII^e siècle¹, auquel nous voici maintenant parvenus.

On constate en effet que trois générations après Ambroise Paré, Cureau de La Chambre n'innove pas en notant la versatilité de l'état amoureux, observé dans ses symptômes. « Nous ayant destinés à la vie civile, la Nature manifeste les pulsions intimes de l'âme en les dessinant sur notre visage. La physionomie révèle ainsi les inclinations intérieures »², remarque dans ce sens Nancy S. Stuever. Or pour Cureau de La Chambre l'amour « n'est pas seulement la source de toutes les passions, elle l'est encore de tous les

¹ Pour Cureau de La Chambre, l'amour doit figurer en tête de toutes les autres passions, pour des raisons qui tiennent à la fois de la nature et de présupposés métaphysiques : cf. ci-dessous, note suivante. Nous renvoyons aussi sur ce point à W. Riese, *op. cit.*, p. 36 et 37.

² Nancy S. Stuever, « Rhétorique et philosophie naturelle au XVII^e siècle : le cas de Marin Cureau de La Chambre », in *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes du Colloque international de Saint-Denis, juin 1997, réunis et présentés par François Cornilliat et Richard Lockwood, Paris, Champion, 2000, p. 137. (L'auteur emploie bien entendu un terme anachronique en choisissant le mot *pulsion*).

biens et de tous les maux qui arrivent aux hommes »¹. Rien d'étonnant si la force de cette passion dominante opère sur le mouvement du sang : deux courtes citations suffiront ici à le montrer ; et si notre parcours y perd de sa cohérence chronologique, c'est précisément parce que l'auteur du *Caractère des passions* – quoiqu'il soit très lu à son époque – reste très proche de l'anthropologie médicale du XVI^e siècle.

[...] il n'y a que le sang le plus doux et le plus pur qui s'agite ordinairement dans l'amour, et qui cause cette chaleur douce et vaporeuse qui se répand par tout le corps.

[...] l'ardeur [de l'amour] consume les plus subtiles et les plus douces parties du sang [...], les Esprits en se retirant [...] laissent sur les lèvres la pâleur et la sécheresse².

Pour commenter la rougeur et la pâleur de Phèdre, aussi bien que les passages de Descartes qu'il a retenus, Etienne Gilson aurait donc pu citer ces extraits du *Caractère des Passions* ; leur crédit à la Cour et à la Ville est encore très probable à l'époque des premières œuvres de Racine, une vingtaine d'années après le traité de Descartes. On sait pourtant que l'auteur des *Passions de l'Ame* tenait Cureau de La Chambre pour un esprit non seulement encombré de scolastique, mais aussi passablement confus³ : un auteur prolix, au style inutilement imagé, et d'une rigueur discutable, auquel il serait possible de faire dire tout et son contraire, parce que son projet procède « d'un effort vain de la philosophie naturelle pour réaffirmer le *continuum* aristotélicien au sein de la théorie psychologique »⁴...

Si les observations de Cureau de La Chambre s'inscrivent manifestement dans le sillage de l'anthropologie de la Renaissance, il faut, pour mieux comprendre la question

¹ Cité par G. Rodis-Lewis, *art. cit.*, p. 311, note 21, à partir de l'éd. de 1640 des *Caractères des passions*, II, p. 23.

² Cureau de La Chambre, *Les Caractères des Passions*, « De l'Amour », éd. citée (Paris, 1662), respectivement pp. 76 et 105. (Orth. modernisée).

³ Voir l'éd. citée des *Passions de l'Ame*, pp. 23-24 (Introduction), ainsi que G. Rodis-Lewis : article cité, qui rapporte les mots d'une lettre de Descartes à Mersenne (28 janvier 1641) à propos de Cureau de La Chambre : il dit l'avoir « laissé reposer, après avoir lu deux ou trois heures [...] sans y rien trouver que des paroles », p. 317 ; voir aussi W. Riese, *op. cit.*, en particulier les pages 23 à 27.

⁴ N. S. Stuever, *art. cit.*, p. 136.

de la lisibilité du corps à l'âge classique, mentionner également la figure pittoresque du médecin agenais : Jacques Ferrand. C'est là encore un héritier tardif – et éclectique – de l'érudition humaniste. Nous avons signalé plus haut que les œuvres de Du Laurens figuraient au nombre des volumes de la bibliothèque de Racine. Or le médecin du roi Henri IV – auteur en 1595 du *Second discours auquel est traité des maladies mélancoliques et des moyens de les guérir* – est tenu pour le maître de Ferrand. Il est malgré tout très improbable que Racine ait lu le *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la Mélancolie érotique*, publié en 1610 à Toulouse, dont nous avons déjà signalé l'existence et l'intérêt dans les pages qui précèdent¹ ; pour autant, cet écrit concis mérite à nos yeux une grande attention. Il permettra de prolonger la recherche en cours sur la sémiologie du corps vers quelques réflexions intéressant plus largement la *psyché* amoureuse.

Ferrand, en vingt-six courts chapitres, puise à une ample culture qu'il partage avec l'élite intellectuelle de son temps. Son traité ressemble souvent à un étonnant *patchwork* de citations grecques et latines, et de gloses ou de paraphrases, à la cohésion incertaine, que l'auteur commente tout en paraissant les coudre les unes aux autres... Ferrand, cependant, revendique cette diversité comme s'il s'agissait d'une poétique, et proclame qu'il a ramassé « ès taillis des théologiens, philosophes, médecins et historiens », et qu'il a aussi glané « ès champs des poètes ». Or, à « cette variété agréable naturellement aux amants »², il associe ses observations cliniques, en recourant même en une occasion, pour appuyer son propos, à l'illustration autobiographique. Manifestement, en sa qualité de médecin savant, Ferrand entend disputer aux théologiens le terrain de l'amour ; et l'on sait que ce dessein n'était pas sans risque, puisque le traité fut condamné par un tribunal ecclésiastique. Pourtant, dans le premier chapitre, le médecin agenais – qui se place même sous l'autorité de saint Augustin – a pris soin de distinguer l'amour ordonné, qui est

¹ Rappelons qu'il existe une autre édition de l'ouvrage de Ferrand, publié à l'époque de Louis XIII, dans une version sensiblement remaniée : *De la Maladie d'amour, ou Mélancolie érotique. Discours curieux qui enseigne à connaître l'essence, la cause, les signes & les remèdes de ce mal fantastique*, par Jacques Ferrand Agenais, Paris, Denis Moreau, 1623. Repr. : Nendeln, (Liechtenstein), Kraus-Thompson, 1978. - On peut lire la table des matières et quelques extraits commentés de ce traité – rééd. de 1623 – dans l'ouvrage de Micheline Cuénin, *L'Idéologie amoureuse en France (1540-1627)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1987, pp. 135 sqq. - Sur Jacques Ferrand et son œuvre, voir : éd. citée (Paris, 2001), « Introduction », pp. V à XXII, ainsi que l'article substantiel de Frédéric Gabriel, « De la mélancolie érotique », *La Polygraphe*, année 2000, n° 15/16, Chambéry, Comp'Act, pp. 2376 à 2402.

² J. Ferrand, *op. cit.* [1610], « Aux lecteurs », p. 6.

bénéfique, et l'amour désordonné, « passion ou forte perturbation d'esprit »¹, qui est proprement la « mélancolie érotique ». Cette précaution importante étant prise, Ferrand s'exprime de fait sans faux-fuyants, en homme d'expérience, très avisé des choses du corps ; si bien que son propos ne nous apparaît jamais dogmatique, même s'il relève *grosso modo* de la vulgate galénique, comme cela est normal à l'époque d'Henri IV. Saluons donc, chez Jacques Ferrand, la liberté de ton et la volonté de persuasion : à ce titre également son apport nous est précieux, puisque les acquis d'une *doxa* médicale et caractérologique très ancienne semble prendre vie concrètement dans son *Traité de l'essence et guérison de l'amour*.

Mais il participe aussi de l'élan militant qui se manifeste à cette époque en France contre la mélancolie sur des fronts de nature très dissemblable². Car si l'humeur noire fut sans doute l'affection privilégiée du XVI^e siècle comme la gravure de Dürer le manifeste si bien³, le XVII^e siècle français professe au contraire, dans une large mesure, une défiance, voire un dédain manifestes vis-à-vis de l'aigreur et de la complaisance atrabilaire. La mélancolie, en effet – dont s'éloigne délibérément l'honnêteté pondérée des Français de l'âge classique – caractérise plutôt, selon des modalités différentes, l'Angleterre et l'Espagne⁴.

¹ *Ibid.*, I, p. 10. Cette distinction doit être prise au sérieux. A nos yeux P. Dandrey paraît donc excessif quand il évoque à propos de Ferrand un « [...] désir de rabaisser l'amour au rang de maladie dégradante en même temps que de justifier le médecin théoricien sinon praticien d'en régir le champ pathologique ». « 'L'amour est un mal ; le guérir est un bien' : La nature du mal d'amour au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 17, automne 1992, (*L'Idée de nature au début du XVII^e siècle*), p. 290.

² Nous pensons bien sûr à saint François de Sales : *Introduction à la vie dévote* [1609], qui proscriit aussi bien la tristesse mondaine que l'*acedia* des religieux. Voir l'article important de M. Fumaroli, « 'Nous serons guéris si nous le voulons' ». Classicisme français et maladie de l'âme. », *Le Débat*, n° 29, 1984, pp. 92 à 114, qui a été repris et enrichi une vingtaine d'années plus tard : « La mélancolie et ses remèdes : la reconquête du sourire dans la France classique », in *Mélancolie, génie et folie (...)*, catalogue cité de l'exposition, pp. 210 à 230.

³ Cette célèbre gravure de Dürer, *Melencolia I*, est l'image la plus connue et de fait la plus saisissante du règne de la mélancolie dans l'Europe de XVI^e siècle. Voir les analyses décisives de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Londres et New York, 1964. Trad. française par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1989. Voir aussi l'essai de Maxime Préaud, *Mélancolies. Livre d'images*, Paris, Klincksieck, coll. « Le génie de la mélancolie », 2005, et, à nouveau, *Mélancolie, génie et folie (...)*, pp. 138 à 140.

⁴ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question du « caractères des nations » au cours de notre « Quatrième partie », au ch. 1.

Mais revenons à Ferrand, dont la liberté de ton vient croiser le domaine précis qui nous occupe : il est éclairant, par exemple, dans son effort pour rendre intelligibles les signes et les « couleurs » d'un corps habité par l'émotion de l'amour. C'est ainsi qu'au mois de mai 1604, à Agen, Ferrand, observa en praticien « [...] les amours d'un jeune écolier [...] envers une belle fille de son hôtesse ». Ce garçon « se plaignait seulement que depuis quinze jours il ne dormait en façon quelconque » :

Je remarque cependant son visage pâle, les yeux enfoncés, le reste du corps en son embonpoint ordinaire, je le vois triste et morne, [lui] que peu auparavant j'avais remarqué à Toulouse jovial et folâtre ; je ne puis découvrir aucune maladie en son corps suffisante pour causer de si fâcheux symptômes ; je conclus à part moi que quelque passion d'esprit bourrelait son âme et, vu son âge et bon tempérament sanguin, je conclus qu'il était amoureux et, comme je le pressais à me confesser ses passions, une belle fille apporte de la lumière, soudainement le pouls change en diverses sortes de cadence, il pâlit et presque en même temps rougit, dont il fut contraint déclarer son mal et sa cause¹.

Il faut bien sûr remarquer ici le lien immédiat que le praticien établit entre le tempérament sanguin du jeune homme et l'état amoureux. Et il faut noter également que cette symptomatologie érotique constatée directement par Ferrand vient illustrer de multiples références médicales colligées dans le traité. Ainsi, au chapitre intitulé « Si l'amour peut être reconnu du médecin sans la confession du malade », Ferrand allègue les indices de la carnation, qui révèlent au regard extérieur le secret intime de la personne saisie par la passion érotique :

Jamais il n'y eut feu qui ne brillât peu ou prou, ni flamme sans fumée. Ainsi quand le dieu Cupidon a allumé un brasier dans nos cœurs, nous sommes contraints d'ouvrir la poitrine et crier au secours. L'ardeur de ce feu se manifeste ès joues, y représente autant de figures que le soleil représente en l'arc-en-ciel².

De la sorte se dessine insensiblement au fil des pages une topique du corps amoureux trahi par le flux ou le reflux du sang sur le visage. « Dessine » ou plutôt

¹ J. Ferrand, *op. cit.*, XI, pp. 74 et 75.

² *Ibid.*, X, p. 67.

« redessine » : signalons en effet que l'observation consignée par le médecin agenais donne un nouvel écho à l'« anecdote fameuse et fabuleuse » – ce sont les termes employés par Patrick Dandrey – souvent glosée depuis l'Antiquité, d'Antiochus et Stratonice. Plutarque en particulier avait repris cette histoire d'amour contrarié¹. Ferrand rappelle ainsi à la suite de nombreux devanciers que c'est le secret même de l'intériorité que la couleur rouge expose au regard extérieur ; et la perspicacité médicale sait surprendre et déchiffrer les symptômes du mal d'amour suggérés par l'affleurement et le retrait du sang.

Nous l'avons dit : les données caractérologiques de la réflexion de Ferrand restent à l'évidence celles de la médecine d'Hippocrate et de Galien, et les descriptions du traité prennent en ligne de compte la théorie des humeurs ; ainsi, dans l'accès de mélancolie érotique qui suit l'embrasement de l'amour, l'abondance de l'humeur noire épaissit de ses vapeurs la vertu de discernement de la personne amoureuse, et peut aller jusqu'à vicier la générosité native de son sang qui, à la lettre, s'en trouve alors obscurci. Le teint sanguin tourne alors au terreux.

Bien entendu, il sera nécessaire, le moment venu, de rapporter à cette topique – sans pourtant l'y réduire – l'aveu de Phèdre à Cénone, et le saisissement de la reine lors de la scène de première vue, à laquelle on pense spontanément en parcourant l'ouvrage de Jacques Ferrand²:

[...] telles personnes le plus souvent deviennent maigres, exténuées, transies, les yeux enfoncés et tantôt pâles tantôt rouges comme dit Galien au commencement de son *Commentaire des Pronostics d'Hippocrate* [...]³.

¹ Se reporter à J. Pommier, *L'Histoire littéraire d'un couple (...)*, éd. citée, pp. 382 à 385, qui se réfère à Plutarque, *Vie de Démétrius*. P. Dandrey, quant à lui, a colligé les sources littéraires et commenté l'ensemble des textes qui évoquent cet amour irrépressible qu'un beau-fils porte à sa belle-mère, « la passion honteuse d'Antiochus pour la femme de son père », le roi Séleucus : *La Médecine et la maladie (...)*, tome I (*Sganarelle et la médecine (...)*), éd. citée, ch. III, pp. 580 sqq. P. Dandrey cite par exemple, p. 583, A. Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques et du moyen de les guérir* [Paris, Jamet Mettayer, 1597], rééd. citée : Seconde partie des *Œuvres de M. Du Laurens recueillies et traduites par M. Théophile Gelée*, Rouen, David Berthelin, 1661, dont voici le texte (ch. X, f° 203) : « Par tous ces signes, ce grand médecin Erasistrate reconnut la passion d'Antioche fils du roi Seleucque, qui s'en allait mourant de l'amour de Stratonique sa belle-mère, car le voyant rougir, pâlir, redoubler ses soupirs, changer si souvent de pouls à la seule vue de Stratonique, jugea qu'il avait cette passion érotique et en avertit le père ».

² Indiquons d'ores et déjà que cette mise en rapport est faite par Micheline Cuénin, à partir du *Discours curieux (...)*, c'est-à-dire la réédition remaniée de 1623, qu'elle a choisie de commenter : *op. cit.*, p. 145, note 48.

³ *Op. cit.*, XI, pp. 69 et 70.

Il est vrai que dans la scène évoquée à l'instant, Racine se tient au plus près d'Euripide. Mais il est vrai aussi que le tragique grec suit quant à lui les enseignements de la sémiologie hippocratique¹. Et dans le même chapitre de son traité, Ferrand surenchérit :

Vous trouverez les raisons pour lesquelles les amants tantôt pâlisent et tantôt rougissent dans Alexandre Aphrodisien au livre I des *Problèmes*².

Les « raisons » avancées par Jacques Ferrand, analyste des signes de la mélancolie érotique, sont prioritairement médicales, et se comprennent donc à l'intérieur du système de l'équilibre humoral. Il semble s'opposer de la sorte à un parti pris plus « littéraire » : une conception de la première vue qui doit beaucoup à la lyrique pétrarquiste ; dans la naissance de l'amour, ce que retiennent avant tout les poètes, n'est-ce pas la contagion charmante et fascinée d'un regard recevant brusquement d'un autre regard la flèche qui le contamine aussitôt ? De ce point de vue, ce serait, nous semble-t-il, à Marsile Ficin ou à Giambattista Fregoso (qui l'un et l'autre ont théorisé cette représentation poétique de l'amour sagittaire), qu'il faudrait opposer les vues cliniques de Ferrand. Ce dernier, néanmoins, n'ignore pas l'importance du regard que stupéfie la surprise de la première rencontre ; mais c'est en praticien qu'il s'intéresse, plus encore que ses deux devanciers italiens, à la dyscrasie qu'opère dans son surgissement la rencontre amoureuse : « [...] le sang se dessèche, se rend terrestre et mélancolique », note en effet Ferrand, dans le passage qui suit :

L'espèce et idée de l'objet beau ou qui semble en apparence beau, ayant abusé les yeux, vrais espions et portiers de l'âme et imagination, se laisse doucement glisser jusqu'au foie où elle imprime³ soudain un désir ardent de la chose qui paraît belle, utile et aimable, allume la concupiscence, dont s'ensuit une grande influence des esprits aux réservoirs de la semence et, par ce désir s'émeut toute la sédition mais, craignant d'être faible pour renverser la raison, vertu souveraine de l'âme, s'en va droit gagner le cœur, de là attaque le cerveau, maître et gardien de

¹ Voir M. Cuénin, *op. cit.*, p. 145.

² J. Ferrand, *op. cit.*, XI, p. 70.

³ « se laisse [...], elle imprime [...] » : emploi du singulier pour reprendre : « L'espèce et idée [...] ».

l'intelligence¹ et, par ce moyen, le sens s'égare, l'imagination en est dépravée et le jugement et discours troublé. Et comme les excès des qualités font les maladies du corps qu'on nomme similaires², de pareille façon, dit Galien au livre 5 des *Opinions d'Hippocrate et Platon*, les excès de l'un des appétits de l'âme sont maladies de l'âme. S'il ne peut facilement assouvir cette concupiscence par ses continuels et démesurés désirs, le sang se dessèche, se rend terrestre et mélancolique, ce qui est un effet commun de toutes les passions d'esprit, selon Galien au chapitre 86 de l'*Art de médecine*. De ces désirs et dérégles appétits procède la tristesse qui accompagne les mélancoliques amants³.

Au début de son traité, Ferrand emploie les mêmes adjectifs qualificatifs pour rendre compte du dysfonctionnement humoral que provoque l'amour excessif, c'est-à-dire intempéré, au sens premier de ce mot :

[...] amour est le principe et origine de toutes nos affections et l'abrégé ou tableau raccourci de toutes les perturbations de l'âme [...]. A raison de ces divers et partroublés mouvements de l'âme, les esprits se dissipent, le sang devient sec, terrestre et mélancolique [...]⁴.

Et le médecin agenais ajoute que

[...] les femmes ne sont pas plus exemptes de ces maux que les hommes, d'autant que de là proviennent ces pâles et blafardes couleurs que pour cette occasion on nomme couleur d'amants [...], car nous en voyons qui ont une couleur pâle, mêlée de vert et d'autres qui ont une couleur blafarde mélangée de vert-brun⁵.

Sans doute le sang « terrestre », dont parle Ferrand, évoque-t-il, nous l'avons dit, la couleur terreuse⁶; mais il fait surtout implicitement référence à l'ordonnance quadripartite

¹ L'expression « maître et gardien de l'intelligence », empruntée à Hippocrate, est en grec dans le texte de Ferrand.

² Ce début de phrase signifie que les excès du chaud, du froid, du sec et de l'humide suscitent une « intempérature », selon le mot de Ferrand, c'est-à-dire une dyscrasie qui affectent les parties similaires (opposées aux parties instrumentaires) : voir éd. citée, note 7, p. 53.

³ J. Ferrand, *op.cit.*, VIII, pp. 53 et 54.

⁴ *Ibid.*, II, pp. 15 et 16.

⁵ *Ibid.*, II, pp. 16 et 17. La locution conjonctive « d'autant que » signifie ici « puisque ».

⁶ Voir M. Cuénin, *op. cit.*, p 139, note 13.

des humeurs, dans l'économie plus vaste de laquelle figurent aussi les quatre saisons et les quatre éléments. Le sang, à cause de la violence du saisissement amoureux, est rendu à la terre et à l'hiver. Ce qui revient à dire que la mélancolie, par la dissipation des esprits, vient circonvenir et vicier le sang, qui à l'origine trouvait pourtant dans le printemps et dans l'élément aérien ses principes et son origine élective. Pour Ferrand, comme on le voit, la concupiscence qui habite le mélancolique amoureux est en somme une « intempérature ». La mine blafarde des amoureux reçoit de la sorte une explication cohérente, eu égard au système médical fondateur, et il n'est donc pas étonnant que le troisième tiers du traité s'intéresse aux moyens thérapeutiques qui pourraient rétablir l'eucrasie en soignant la mélancolie érotique.

Pour les contemporains d'Henri IV et de Louis XIII, il est probable que de telles descriptions médicales trouvaient un écho – souvent magnifié, bien entendu – dans les évocations lyriques de la poésie de leur temps. On peut alors tenter, à titre d'hypothèse, de formaliser cette correspondance entre l'étiologie et la lyrique amoureuses ; la voici en quelques lignes : graduellement, à travers la longue histoire de la mélancolie en Occident, l'humeur nommée *mélancolie* désigne par glissement métonymique l'état psychique nommé *mélancolie*¹. Et – deuxième réduction d'ordre métonymique – l'anthropologie de l'état amoureux associe finalement *de facto* cet état à la *psyché* mélancolique, jusqu'à considérer comme allant de soi l'usage de l'expression « mélancolie érotique », qui devient alors, dans une telle perspective, quasiment pléonastique. Cette analyse paraît recevable. Mais comment peut-on la greffer sur la question de la lisibilité du corps ? Le teint brouillé – « blafard », « terrestre », « vert-brun », écrit Ferrand – est le signe humoral qui confirme l'origine interne du processus. Or ce troisième mouvement est encore une fois métonymique, dans la mesure où cet état d'âme, pour lequel le dérèglement des humeurs fournit au médecin une explication physiologique à l'intérieur même du corps, se *signale* à la vue par le teint, chargé de transposer la passion, à la manière condensée d'un trope. A telle enseigne qu'à lui tout seul et sans détours, le teint délivre – ou trahit – le

¹ Jean-Didier Vincent formule une remarque qui va dans le même sens : « Les attributs qui désignent la substance ont [...] un pouvoir métaphorique [et] en viennent à se confondre avec ceux de la maladie dont ils sont la cause » : *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986, p. 30. En toute rigueur, il conviendrait toutefois de remplacer l'adjectif *métaphorique*, employé par J.-D. Vincent, par l'adjectif *métonymique*.

sens devenu lisible de la « passion de l'âme » lovée au creux intime des êtres, comme le manifeste le jeu de métonymies gigognes évoqué à l'instant.

Nous tenons là, manifestement, les éléments susceptibles de reconstituer une topique, dont les poètes peuvent disposer, en se l'appropriant pour la redéployer, selon leur force d'invention personnelle. Or, plusieurs générations avant l'époque que nous venons d'évoquer – le début du Grand Siècle – c'est assurément Marsile Ficin qui formula le plus explicitement le processus du saisissement amoureux conçu comme une infusion érotique du regard ; et tous les héritiers européens de Pétrarque en ont inlassablement décliné les motifs et les images, jusqu'au cœur poétique du XVII^e siècle.

Aussi, pour mieux mesurer les enjeux anthropologiques du mal d'amour à l'époque baroque et au temps du classicisme français,¹ ouvrons un bref dialogue, tout en gardant à l'esprit la question de la lisibilité du corps, entre la clinique de Ferrand qui vient d'être évoquée, et l'humanisme ficinien.

Le saisissement soudain de l'amour et la mélancolie qui l'accompagne durablement trouvent dans le *Commentaire sur le Banquet de Platon* une explication physiologique. Les yeux et le sang conjuguent leurs pouvoirs au moment où s'opère cette « contagion de l'amour »², car les seconds se font les « véhicules » du premier :

[...] qu'y a-t-il d'étonnant qu'un œil ouvert et fixé sur quelqu'un lance les traits de ses rayons dans les yeux de la personne qui est proche de lui et qu'avec ces traits, qui sont les véhicules des esprits, il dirige vers elle la vapeur sanguine que nous appelons esprit ? De là le trait empoisonné traverse les yeux et comme il vient du cœur de celui qui frappe, il cherche la poitrine de celui qu'il atteint comme sa propre demeure. Là il blesse le cœur, se brise sur son sommet qui est plus dur et redevient du sang. Mais ce sang étranger empoisonne celui de l'homme blessé, parce qu'il n'est pas de même nature que lui. Or, un sang empoisonné est malade. [...] C'est de [cela] [...] que se plaint

¹ C'est-à-dire de Ronsard, dans les dernières années de son œuvre, jusqu'à Racine et Madame de Lafayette. Voir par exemple : *La Poésie amoureuse de l'âge baroque. Vingt poètes maniéristes et baroques*, Introduction et notes par Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Le Livre de poche classique, 1990. (En excédant même d'une génération les dates qui sont choisies par G. Mathieu-Castellani).

² « *Amatoria vero contagio facile fit* » : Marsile Ficin, *Commentaire (...)*, Septième Discours, chap. V, éd. citée, p. 249. Ce motif qui conjugue le regard et le sang, occupe une place importante dans l'œuvre de Ronsard, comme le démontre l'article substantiel de Christine Pigné, « Ronsard, le sang et les images », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Travaux et documents, t. LXVII, Genève, Droz, 2005, pp. 51 à 56 en particulier, dans lesquelles l'auteur analyse l'influence manifeste de Ficin sur le Vendômois. En ce qui concerne le motif du sang dans l'œuvre de Ronsard, signalons aussi l'ouvrage important de Marc Carnel, « *Le Sang embaumé des roses* ». *Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2004.

le platonicien Apulée. *Toute la cause et l'origine de ma douleur présente*, dit-il, *et en même temps mon vrai remède et mon unique salut, c'est sûrement toi, car tes yeux par mes yeux ont pénétré jusqu'au fond de mon cœur, et on allumé au fond de moi-même un feu ardent*¹.

Cette transhumance d'un sang volatile d'un corps dans un autre par la grâce des yeux, qui sont « comme des fenêtres vitrées » (*ibid.*, VII, 4), est pour Ficin, dans sa glose très libre sur ce point du texte de Platon, l'explication des accès de mélancolie amoureuse. Et il peut écrire, quelques pages plus loin : « C'est donc fort à propos que nous plaçons la fièvre d'amour dans le sang, je veux dire dans le sang mélancolique »². Mais il faut bien entendu comprendre que ce sang a été *rendu* mélancolique au moment de l'assaut du regard : le rapport est de l'ordre de la conséquence. La part la plus noire de la « masse sanguinaire » (pour reprendre l'expression employée par Ambroise Paré et La Framboisière) pollue, altère, et, à la lettre, noircit l'humeur vermeille. Nous sommes donc en droit de parler d'une véritable contagion qui produit une dyscrasie malfaisante pour toute la personne atteinte par la maladie d'amour.

Cependant pour mesurer avec justesse l'importance du processus décrit par l'humaniste toscan et sa portée sur l'imaginaire littéraire, il est nécessaire d'avoir à l'esprit la conception du regard qui était celle de son temps. Sur ce point l'héritage vivant de la philosophie et de la rhétorique antiques nous incline à comprendre qu'il y avait, au cœur de la conception développée par Ficin et de ses contemporains, un lien effectif, sous la forme de ce qu'il faudrait décrire comme une sorte de « rayon solide », bien qu'il soit invisible, entre ce qui voit et ce qui est vu. Ainsi Cicéron, dans le *De Oratore*, emploie le substantif *index* pour parler de la puissance évocatrice des yeux qui assument une fonction majeure dans la mise en œuvre concrète de l'action oratoire, appliquée à persuader et à émouvoir³. Cette conviction de l'orateur attentif à l'efficacité de son action peut se transposer, nous semble-t-il, dans l'imaginaire du regard amoureux, et nous enseigne en somme que le toucher est sans doute le sens qui se rapproche le plus de la vue – parenté

¹ *Ibid.*, Septième Discours, chap. IV, éd. cit. p. 248. Marsile Ficin cite Apulée, *Les Métamorphoses* (*L'Ane d'or*), X, 3.

² *Ibid.*, p. 252.

³ Cicéron, *De Oratore*, III, LIX, 221, p. 93 : « *Animi est enim omnis actio et imago animi, indices oculi* » (C'est l'âme, en effet, qui anime toute l'action, et miroir de l'âme c'est la physionomie, comme son truchement ce sont les yeux). Si notre analyse est juste, le mot *truchement*, dans la trad. d' E. Courbaud, peut sembler faible pour rendre la puissance active des yeux.

foncière qu'il est important ici de souligner dans le dessein de mieux comprendre quelles relations sensibles entretiennent les personnages des tragédies de Racine, qui sont régies par une dramaturgie proscrivant les contacts directs, et conférant en revanche à la vue une vertu tactile pour ainsi dire pénétrante. Nous verrons comment cela se vérifie dans *Phèdre*.

Or le flux en question, ce rayon, ou ce « rais » (pour employer un mot encore en usage au début du Grand Siècle), peut se diriger de l'œil vers les choses ou des choses vers l'œil : il y a là matière à discussion. André Du Laurens, le maître de Ferrand, a résumé à la fin du XVI^e siècle les « raisons » de l'un et l'autre partis dans un discours didactique qui fit l'objet de plusieurs éditions¹. Cependant, que l'on adopte soit la théorie d'un mouvement de l'œil vers le monde (ou extramission), soit la théorie d'un mouvement du monde vers l'œil (ou intramission), il est important de souligner qu'en amont de ce différend long de plusieurs siècles, puisqu'à son origine trouvent place respectivement Platon et Aristote, les explications des uns et des autres postulent entre l'œil et le monde un lien nécessaire. Tout cela, rapporté au champ de nos analyses, signifie que la communication visuelle s'opère de manière si concrète que le mot *contagion* ne doit pas d'abord être compris comme une métaphore. Considéré dans son ensemble, sans doute le lexique renaissant du regard sagittaire que nous avons évoqué – œil, cœur, trait, flèche – devrait-il même être réévalué aussi selon cette conception, qui invite à rapprocher les mots du saisissement amoureux de leur première signification. Ainsi, eu égard au sang, l'explication de Ficin montre comment la plus noble des humeurs peut effectivement être viciée par l'humeur noire, tout comme simultanément le teint avenant d'une personne de tempérament sanguin est terni par le tourment amoureux qui s'est immiscé en elle (par effraction, en quelque sorte) pour obséder son imagination. Si les poètes lui ont donné carrière, le crédit d'une telle analyse physiologique auprès des humanistes français est bien sûr également vérifié, puisque ce sera Thomas Sébillet lui-

¹ A. Du Laurens, *Discours de la conversation de la vue, des maladies mélancoliques, des catarrhes et de la vieillesse (...)*, Paris, Jamet Mettayer, 1597 (première éd., 1594). Tout ce débat est résumé avec une grande clarté dans le livre de Carl Havelange, *De l'Œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998, pp. 148 à 163 : c'est à ce livre que nous avons emprunté les mots *extramission* et *intramission* (p. 150). Voir aussi l'élégante synthèse de P. Dandrey dans son essai : *Les Tréteaux de Saturne, Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, éd. citée dans notre partie liminaire (« Assises culturelles »), ch. I déjà évoqué également, pp. 28 à 39, que vient prolonger une analyse des regards dans la tragédie racinienne (pp. 39 à 49), dont la lecture est nécessaire, et recoupe – comme nous aurons l'occasion de le préciser – nos propres analyses.

même qui assurera, à la fin du XVI^e siècle, la traduction de l'*Anteros* de Fregoso ; or, dans ce traité l'influence de Ficin est manifeste, une fois encore :

[...] ainsi cette amoureuse passion (ce disent-ils) passe de l'un à l'autre seulement par les rayons des yeux : lesquels (en se regardant) dardent de subtils invisibles esprits ; qui passant d'un œil à l'autre, par déliées veines pénètrent jusques au fond du cœur ; et là attirant et émouvant les esprits, et le sang, de celui qui est regardé, a leur nature et qualité ; les altèrent, ne plus ne moins, que peu de vapeur pestilente, corrompt tout le sang de l'homme ; et engendre en cestui-là fervent désir de se réunir à la personne, de laquelle il est infecté [...]¹.

Ainsi, nous semble-t-il, les considérations médicales de Ferrand, qui font la part belle aux humeurs abritées dans le corps, croisent le modèle physio-poétique de Marsile Ficin, qui privilégie davantage l'infusion spirituelle de l'amour ; et dans le champ culturel européen, l'imaginaire ficinien est prolongé, nous l'avons dit, par les poètes italiens, puis par leurs imitateurs français du XVI^e siècle, sous l'égide tutélaire de Pétrarque. Ces poètes nous ont rendu familière une telle topique amoureuse². Mais on pourrait penser que répétée à l'envi jusqu'à l'époque du règne d'Henri IV, elle sera devenue obsolète deux générations plus tard. Or, jusqu'au milieu du XVII^e siècle (et en tout cas dans le texte qui suit, qui a été publié après la naissance de Racine), on trouve encore des traces certaines de ce type d'explication, qui nous amène à comprendre le mot *contagion* dans son acception la plus immédiate : le regard fascine et transmet efficacement la passion, parce qu'il agit comme un trait que l'on darde. C'est ce qu'écrit un correspondant du Bureau d'Adresse de Théophraste Renaudot :

[...] soit que la vue se fasse par émission, comme veulent les Platoniciens, ses rayons emporteront avec eux les qualités de l'œil dont il est dardé ; ou par réception, comme veut Aristote, les couleurs résultantes d'ordinaire de l'impression des qualités de l'objet visible ne seront pas destituées de ces

¹ Giambattista Fregoso (dit Fulgosius ou Fulgose), *Anteros sive tractatus contra amorem*, Milan, Leonardo Pachel, 1496. *L'Anteros ou contramour de Messire Baptiste Fulgose*, traduction française de Thomas Sébillet, Paris, M. Le Jeune, 1581, p. 143. Nous empruntons cette référence à l'essai déjà évoqué et cité de P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne*, p. 51.

² A l'appui de ce constat, ne donnons qu'un seul exemple – mais dont la position à la rime des substantifs *rais* et *trais* illustre au mieux notre analyse : « Tes regards foudroyans me percent de leurs rais / La peau, le corps, le cœur, comme pointes de traïs [...] » : Ronsard, *Premier livre des sonnets pour Hélène* [1578], sonnet II, vers 10 et 11, in *Œuvres complètes*, tome I, éd. établie par Jean Céard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 342. Se reporter à Ch. Pigné, *art. cité*, pp. 50 et 51, qui donne de nombreux exemples.

qualités ; ou partie par émission, partie par réception, selon Galien, la rencontre de ces deux rayons ne se peut considérer que très efficace : surtout lorsqu'ils sont animés par les passions de la colère qui les enflamme, ou de l'envie qui les envenime¹.

Et Racine pourra encore écrire dans *Bérénice* :

Madame, il vous souvient que mon cœur en ces lieux
Reçut le premier trait qui partit de vos yeux².

Ou mieux encore, si l'on prend en compte la puissance expressive, dans cette même tragédie, par la bouche de la reine éponyme saisie par la passion, le dramaturge saura tirer un parti très expressif de cet imaginaire du regard mobile et actif. Il s'agit d'une évocation du triomphe de Titus, qui est la cible des regards de la foule :

Tous ces yeux, qu'on voyait venir de toutes parts,
Confondre sur lui seul leurs avides regards³.

Pourtant, face à de telles conceptions du regard et de ces effets, et surtout face aux clichés qui sans doute en entachaient le crédit auprès des esprits les plus avisés dès l'époque de la maturité littéraire de Malherbe, on conçoit quelle rupture opère le traité des *Passions de l'Ame* de Descartes, publié en 1649. Il faut donc examiner ce qui s'y rapporte au sang et à la carnation, et le compléter – pour assurer la jonction avec les années de fécondité littéraire de Racine – par quelques remarques sur *L'Expression de passions*.

Car Descartes et Le Brun, dont les analyses vont être évoquées dans les pages qui suivent, donneront à coup sûr des éléments d'appréciation nouveaux pour mieux évaluer l'époque de Racine dans sa compréhension des émotions lisibles sur le corps.

¹ Théophraste Renaudot, *Troisième centurie des questions traitées aux conférences du Bureau d'Adresse, depuis l'onzième février 1636, jusques au 17 janvier 1639*, Paris, Au Bureau d'Adresse, 1641, p. 463 (« De la fascination », orthographe modernisée), passage cité par C. Havelange, *op. cit.*, p. 162.

² Acte I, scène 3, vers 189 et 190. Signalons également les analyses de G. May, *op. cit.*, étayées par de nombreuses citations, pp. 110 à 130 : l'auteur rappelle l'importance de l'innutrition ovidienne – dont l'héritage est prolongé jusqu'à Racine par les poètes de la Renaissance italienne et leurs continuateurs français.

³ *Ibid.*, acte I, scène 3, vv. 309 et 310. Dans le même temps, notons-le, Bérénice est quant à elle aveuglée...

Mais encore faut-il se prémunir d'un penchant de la critique (que nous avons déjà évoqué) à débusquer partout un peu ou beaucoup de cartésianisme dans les œuvres des grands classiques français : Corneille bien entendu – surtout depuis un article fameux de Gustave Lanson¹ – mais aussi La Fontaine, La Rochefoucauld, ou encore Racine, à lire les lignes d'Etienne Gilson reproduites plus haut à propos de la rougeur et de la pâleur de Phèdre. Il n'est pas possible d'examiner ici en détail le bien-fondé de cette appréciation diffuse mais récurrente de la critique littéraire, et nous nous contenterons d'une remarque rapide concernant La Rochefoucauld, par la mention d'une maxime qui, semble-t-il, nous invite à exercer une certaine vigilance. On peut en effet spontanément tenir pour cartésienne l'assertion suivante, qui subordonne de manière restrictive les passions à une cause somatique : « Toutes les passions ne sont autre chose que les divers degrés de la chaleur, et de la froideur, du sang »².

Or, précisément, le moraliste a supprimé cette maxime dès la deuxième édition. Non pas, bien entendu, que le syncrétisme mondain dont fait preuve La Rochefoucauld en plusieurs occasions dans les *Maximes* et dans les *Réflexions diverses* n'eût admis l'apport cartésien, parmi d'autres courants, puisqu'il a même emprunté à la physiognomonie ; mais l'on peut plutôt comprendre ici que la formulation de la phrase, autour de la tournure restrictive « ne...que », ait été perçue *a posteriori* comme excessive par le moraliste parce qu'elle donnait à l'empire du sang sur les passions une inflexion ultra-cartésienne, qui au demeurant gauchit la perspective même de Descartes ; il est vrai que nous sommes en l'occurrence réduits une nouvelle fois à des hypothèses, et l'augustinisme diffus qui nourrit les *Maximes* joue également une fonction importante dans la vision du moraliste ; mais, quoi qu'il en soit, l'explication que nous avançons permet du moins de nous détourner de la propension à recourir sans cesse à Descartes – c'est-à-dire, trop souvent, à sa caricature ; car peut-être faut-il quelquefois protéger Descartes contre une schématisation excessive de sa pensée, du moins en ce qui concerne les *Passions de l'Ame*. D'ailleurs le philosophe donne le meilleur moyen de se préparer à une

¹ G. Lanson, « Le héros cornélien et le “généreux” selon Descartes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1894. Mais il faut préciser que Lanson ne réfléchissait pas en termes d'« influences » ; il cherchait plutôt à mettre en lumière une ressemblance, foncièrement liée à une commune imprégnation culturelle et historique des deux auteurs : voir l'art. cité, « L'influence de la philosophie cartésienne (...) ».

² La Rochefoucauld, *Maximes*, texte établi par Jacques Truchet, Paris, Garnier, 1967, sect. « Maximes supprimées », 2, p. 136. Il s'agit d'une maxime retranchée après la première éd. [1664], qui par conséquent ne figure plus dans le recueil dès 1666.

compréhension pondérée de ce traité par la lecture d'une lettre qu'il adressa à la princesse Elisabeth, en mai 1645 :

[...] il me semble que la différence qui est entre les plus grandes âmes et celles qui sont basses et vulgaires, consiste, principalement, en ce que les âmes vulgaires se laissent aller à leurs passions, et ne sont heureuses ou malheureuses, que selon que les choses qui leur surviennent sont agréables ou déplaisantes ; au lieu que les autres ont des raisonnements si forts et si puissants que, bien qu'elles aient aussi des passions, et même souvent de plus violentes que celles du commun, leur raison demeure néanmoins toujours la maîtresse, et fait que les afflictions même leur servent, et contribuent à la parfaite félicité dont elles jouissent dès cette vie. [...] Et comme les histoires tristes et lamentables, que nous voyons représenter sur un théâtre, nous donnent souvent autant de récréation que les gaies, bien qu'elles tirent des larmes de nos yeux ; ainsi ces plus grandes âmes, dont je parle, ont de la satisfaction, en elles-mêmes, de toutes les choses qui leur arrivent, même des plus fâcheuses et insupportables¹.

Ainsi, à lire ses lignes, nous voyons que le corps surpris par les passions ne leur est pas livré tout à fait, dans la mesure où les « grandes âmes » sont capables de devenir spectatrices avisées et critiques des passions qui les habitent et peuvent même faire un usage raisonné de tout ce qui leur advient. La Bruyère, en somme, quarante-cinq ans plus tard, ne contredira pas Descartes en écrivant que « le sot est *Automate* »². En définitive, si le corps répond à des lois mécaniques, cela n'empêche pas qu'il reste à l'âme un espace proprement *métaphysique*, c'est-à-dire soustrait à l'empire de la nature ; quant aux « passions », si elles sont « de l'âme », c'est que le corps n'y prévaut pas aveuglément.

Maintenant, fort de ces précautions liminaires, ouvrons enfin le traité des *Passions de l'Ame*. Bien que, pour Descartes, la « volonté [soit] libre de sa nature », il faut distinguer les « actions » qui sont placées sous le pouvoir de l'âme, et les « passions » qui lui échappent en partie (I, art. 41)³. Quant aux perceptions, il faut, selon le philosophe,

¹ Descartes, lettre à Elisabeth du 18 mai 1645 : *Correspondance*, tome IV, in *Œuvres (...)*, éd. AT citée, pp. 202 et 203.

² La Bruyère, *Les Caractères*, XI, 142, éd. cit., p. 444. Chronologiquement, entre Descartes et La Bruyère, il y a ici le relais de Pascal : « Car il ne faut pas se méconnaître : nous sommes automate autant qu'esprit », *Pensées*, éd. citée, fr. 661, p. 436.

³ Descartes, *Les Passions de l'Ame*, éd. citée (G. Rodis-Lewis), pp. 96 et 97. Rappelons que, même si c'est de manière cursive, E. Batache-Watt, *op. cit.*, (1976), pp. 112 à 125 en particulier, a signalé quels rapprochements peuvent être opérés entre le traité de Descartes et les pièces de Racine.

clairement distinguer celles « que nous rapportons aux objets qui sont hors de nous » (I, art. 23), celles « que nous rapportons à notre corps » (I, art. 24) et celles « que nous rapportons à notre âme » (I, art. 25)¹. Selon cette partition, les phénomènes circulatoires et le rapport qu'ils sont susceptibles d'établir avec l'amour et la haine – qui ici surtout nous importent entre les autres passions (II, art. 112 à 116)² –, ne sont pas de la juridiction directe de l'âme. Quant aux signes des passions visibles par un regard extérieur, ils manifestent plus encore ce qui échappe, dans son jaillissement soudain et parfois violent, au contrôle délibéré de la personne sur laquelle ils s'impriment. « Les principaux de ces signes », indique le traité, « sont les actions des yeux et du visage, les changements de couleur, les tremblements, la langueur, la pâmoison, les ris, les larmes, les gémissements, et les soupirs »³. Aussi Descartes nous invite-t-il à distinguer la rougeur et la pâleur qu'une personne perçoit dans son propre corps de celle qui est perçue sur le corps d'autrui – et que la littérature classique évoque le plus souvent – mais qui ne concerne pas, remarquons-le, le vers 273 de *Phèdre* : c'est en effet la reine crétoise elle-même qui, à la vue d'Hippolyte, sent alors s'imposer sur son visage le mouvement subit du sang.

Venons-en au texte. Dans les articles qui suivent, et en tenant compte des travaux de Harvey, Descartes fournit de précieuses analyses explicatives concernant plus précisément la lisibilité du corps et la fonction qui à ses yeux y assume le sang.

Des actions des yeux et du visage.

Il n'y a aucune Passion que quelque particulière action des yeux ne déclare : et cela est si manifeste en quelques unes, que même les valets les plus stupides peuvent remarquer à l'œil de leur maître, s'il est fâché contre eux, ou s'il ne l'est pas. Mais encore qu'on aperçoive aisément ces actions des yeux, et qu'on sache ce qu'elles signifient, il n'est pas aisé pour cela de les décrire, à cause que chacune est composée de plusieurs changements, qui arrivent au mouvement et en la figure de l'œil, lesquels sont si particuliers et si petits, que chacun d'eux ne peut être aperçu séparément, bien que ce qui résulte de leur conjonction soit fort aisé à remarquer [...]⁴.

¹ *Ibid.*, respectivement pp. 83, 84, et 84-85. Voir J. Starobinski, « Brève histoire de la conscience du corps », *Revue Française de Psychanalyse*, tome XLV, mars-avril 1981, pp. 262 et 263.

² *Ibid.*, pp. 139 à 141.

³ *Ibid.*, II, art. 112, p. 146. (Orth. modernisée, majuscules maintenues, pour cette citation et pour celles qui suivent).

⁴ *Ibid.*, II, art. 113, pp. 146 et 147.

On sait avec quels agréments et quelle maîtrise l'art dramatique sera à même de rendre lisibles – selon bien entendu ses propres voies poétiques – ces « changements » qui se succèdent rapidement.

Mais pour le philosophe, si le visage est soumis à de tels « changements de couleurs » sous l'effet d'une des passions de l'âme, cela doit se comprendre en termes physiologiques. Et dans son explication, Descartes applique les principes que la découverte de Harvey a si clairement mis en lumière : aussi établit-il une relation de proportion – en recourant aux adverbes *plus* et *moins* – entre l'intensité de la couleur qui affleure sur le visage et le débit du flux sanguin dans les veines :

Des changements de couleurs.

On ne peut pas si facilement s'empêcher de rougir ou de pâlir, lorsque quelque passion y dispose : pour ce que ces changements ne dépendent pas des nerfs et des muscles [...] ; ils viennent plus immédiatement du cœur, lequel se peut nommer la source des passions, en tant qu'il prépare le sang et les esprits à les produire. Or il est certain que la couleur du visage ne vient que du sang, lequel coulant continuellement du cœur par les artères en toutes les veines, et de toutes les veines dans le cœur, colore plus ou moins le visage, selon qu'il remplit plus ou moins les petites veines qui sont vers sa superficie¹.

Comment la Joie fait rougir.

Ainsi la Joie rend la couleur plus vive et plus vermeille, pour ce qu'en ouvrant les écluses du cœur, elle fait que le sang coule plus vite en toutes les veines; et que devenant plus chaud et plus subtil, il enfle médiocrement toutes les parties du visage : ce qui rend l'air plus riant et plus gai².

Comment la Tristesse fait pâlir.

La Tristesse au contraire, en étrécissant les orifices du cœur, fait que le sang coule plus lentement dans les veines, et que devenant plus froid et plus épais, il a besoin d'y occuper moins de place ; de sorte que, se retirant dans les plus larges, qui sont les plus proches du cœur, il quitte les plus

¹ *Ibid.*, II, art. 114, pp. 147 et 148.

² *Ibid.*, II, art. 115, p. 148.

éloignées, dont les plus apparentes étant celles du visage, cela le fait paraître pâle et décharné : principalement lorsque la Tristesse est grande [...]¹.

L'article suivant (« *Comment on rougit souvent étant triste* ») explique minutieusement la raison pour laquelle il arrive aussi que la tristesse se manifeste en certaines occasions par la rougeur, et non par la pâleur. Descartes s'applique à montrer comment alors d'autres passions – l'amour, le désir, la haine parfois – se conjuguent à la tristesse ; se démarquant nettement des traités contemporains, il ne fait pas allusion à un dysfonctionnement humoral, mais propose une explication physiologique qui se justifie par les mouvements du sang à l'intérieur du corps :

[...] ces passions échauffant ou agitant le sang qui vient du foie, des intestins et des autres parties intérieures, le poussent vers le cœur, et de là par la grande artère vers les veines du visage, sans que la Tristesse, qui serre de part et d'autre les orifices du cœur le puisse empêcher, excepté lorsqu'elle est fort excessive. Mais encore qu'elle ne soit que médiocre, elle empêche aisément que le sang ainsi venu dans les veines du visage ne descende vers le cœur, pendant que l'Amour, le Désir, ou la Haine y en poussent d'autres des parties intérieures. C'est pourquoi, ce sang étant arrêté autour de la face, il la rend rouge ; et même plus rouge que pendant la Joie, à cause que la couleur du sang paraît d'autant mieux qu'il coule moins vite, et aussi à cause qu'il s'en peut ainsi assembler davantage dans les veines de la face que lorsque les orifices du cœur sont plus ouverts. Ceci paraît principalement en la Honte, laquelle est composée de l'Amour de soi-même et d'un Désir pressant d'éviter l'infamie présente : ce qui fait venir le sang des parties intérieures vers le cœur, puis de là par les artères vers la face [...]².

Il est donc clair que le sang, en sa qualité de composant du corps humain, participe évidemment pour Descartes de la physiologie de l'ensemble de l'organisme, et inscrit donc ses mouvements dans le « droit commun des lois physiques »³ : c'est un fluide qui peut être étudié comme les autres substances fluides de l'organisme ; il irrigue et stimule la mécanique du corps, puisqu'il a une fonction majeure dans l'élaboration des esprits animaux ; ainsi l'article 117, cité ci-dessus, montre comment le sang anime le corps en

¹ *Ibid.*, II, art. 116, p. 148.

² *Ibid.*, II, art. 117, p. 149.

³ J.J. Courtine et Cl. Haroche, *op. cit.*, p. 85. - Pour une explication technique précise du phénomène, se reporter à V. Aucante, *art. cit.*, p. 620.

proie aux passions. Si l'on rougit quelquefois « étant triste », le motif en doit être cherché dans le jeu physique de forces contraires qui imposent au sang la direction de ses mouvements à l'intérieur du corps : aussi faut-il, pour bien comprendre quelle est la perspective du traité de Descartes, déspiritualiser ou « désenchanter » le verbe *animer* (employé dans les lignes précédentes) en le privant de son sens premier. C'est dans cette optique que l'on peut effectivement parler de « mécanique du corps », expression que l'on croise fréquemment au détour des études cartésiennes. C'est alors que la rougeur et la pâleur apparaissent, de ce point de vue, comme des manifestations *évidentes*, littéralement parlant, du caractère irrépressible des émotions qui naissent dans le corps et semblent parfois trahir la personne. Les phénomènes cardio-vasculaires sont donc considérés par Descartes comme des causes. Mais cette même personne trahie par sa carnation – « corps et âme », pour ainsi dire, et malgré qu'elle en ait –, se trouve cependant indubitablement et l'origine et le lieu de ces mouvements : à ce titre, elle est en définitive sommée de les assumer devant le regard d'autrui.

La littérature saura bien entendu prolonger cette sémiologie en la transmutant en postures psychologiques et en paradigmes poétiques déclinés sur les registres les plus divers : comique, lyrique, tragique, *etc...* Et, rivalisant avec les arts plastiques, la maîtrise littéraire donnera alors fréquemment du personnage l'impression qu'il agit, ou qu'il subit, *stricto sensu*, à son « corps défendant ». On devine donc que l'art dramatique – qu'il suscite le rire ou les larmes – saura, davantage sans doute que tous les autres arts, tirer le meilleur parti des signes du corps, puisqu'ils s'incarnent effectivement dans les acteurs en mouvement sur la scène ; et ceci d'autant plus que la familiarité avec les divers traités du XVII^e siècle (couronnés par celui de Descartes), incline sans doute l'homme cultivé, sans cesse alerté au sujet de la question des rapports du corps et de l'âme, à porter sur les affections qui l'habitent un regard qui n'est pas sans rappeler celui d'un poéticien ou d'un scénographe soucieux de la bonne ordonnance à donner aux manifestations de l'émotion.

Il vient d'être question des arts plastiques. Or, d'après les auteurs de l'*Histoire du visage*, dans les *Conférences (...)*¹ prononcées à l'intention des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1668 (puis, à nouveau dix ans plus tard devant

¹ Nous citerons ces textes de Le Brun par leur titre usuel : *L'Expression de passions*, et dans l'éd. indiquée (Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994 : *cf. supra*).

Colbert), Charles Le Brun illustre avec fidélité les conceptions exposées vingt ans auparavant par Descartes, dont il a même purement et simplement pu passer pour l'illustrateur¹. Avec *L'Expression des passions*, en effet, selon J.-J. Courtine et Cl. Haroche, « le visage va cesser d'être le miroir ressemblant de l'âme pour devenir *l'expression physique de ses passions* »² :

[...] s'il est vrai qu'il y ait une partie où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent³.

Le Brun, cependant, n'a pas la tête philosophique et son discours laisse paraître plusieurs influences : protégé du chancelier Séguier, dont le médecin n'est autre que Cureau de La Chambre, il est vraisemblable que le peintre ait délibérément puisé à cette source, où transparaît pourtant l'héritage scolastique, dont Descartes – nous l'avons rappelé – se démarque sensiblement dès la première page de son traité. Aussi faut-il comprendre le syncrétisme de Le Brun comme celui d'un homme de l'art, qui cherche à assurer le lien entre la vulgate médicale de son temps, les avancées philosophiques et scientifiques apportées par Descartes, et une pratique esthétique avant tout soucieuse d'expressivité. Lu dans son ensemble tel qu'il nous est parvenu, le texte de Le Brun associe donc le vocabulaire d'un Cureau de La Chambre aux références anatomiques et physiologiques d'un lecteur de Descartes, avec le soin constant de l'effet à produire au bout du compte sur le public qui regardera le personnage et la passion représentés par le dessin ou la peinture. Au demeurant, remarquons-le d'emblée, ce syncrétisme pédagogique et pragmatique est assez clairement reconnu par le conférencier, au début de son discours :

¹ « S'appuyant sur les catégories du philosophe, Le Brun cherche à en donner l'équivalent visuel », remarque dans ce sens Philippe Malgouyres, in *Figures de la passion*, catalogue de l'exposition tenue au Musée de la Musique (oct. 2001-janv. 2002), Paris, Musée de la Musique/Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 256.

² J.J. Courtine et Cl. Haroche, *op.cit.*, p. 86. (Les caractères italiques figurent dans le texte cité).

³ *L'Expression des passions*, éd. citée, p. 60.

Il y a tant de personnes savantes qui ont traité des passions, que l'on n'en peut dire que ce qu'ils en ont déjà écrit : aussi je ne rapporterai pas leur opinion sur cette matière, si ce n'était pour mieux faire comprendre ce qui concerne notre art¹.

Mais dans les lignes qui suivent cette déclaration, on peut reconnaître sans peine le vocabulaire et la visée traditionnels, c'est-à-dire ce que l'on désigne fréquemment (dans un souci de simplification) par l'adjectif « pré-cartésien ». De ce point de vue, au demeurant, on pourrait relever sans invraisemblance une similitude entre, les sources diffuses de Racine, telles que nous les avons à plusieurs reprises évoquées en cherchant à reconstituer par touches successives l'imaginaire anthropologique dont son époque reste imprégnée, et le syncrétisme de Le Brun :

Premièrement la passion est un mouvement de l'âme, qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l'âme pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle pense lui être mauvais ; et d'ordinaire tout ce qui cause à l'âme de la passion, fait faire au corps quelque action².

C'est pourquoi, malgré les emprunts incontestables que le peintre fait aux *Passions de l'âme*, une équivoque certaine se fait jour à l'échelle de la conférence saisie dans son intégralité quant aux rapports *ou* de cause *ou* d'effet³ de l'âme et du corps dans la manifestation visible des passions. Indécision que l'on pourrait – à prendre la chose au mieux – porter au crédit d'une ambiguïté plus profonde, perceptible également dans le théâtre de Racine : nous voulons parler de l'ambiguïté même des rapports que filent sans répit le corps et la *psyché*, et que l'art précisément aura pour vocation d'imiter en les clarifiant, mais sans en vouloir débrouiller tout à fait la torsade...

Car en abordant le texte de Le Brun – après Ferrand, Descartes, et quelques autres – nous sommes parvenus dans un domaine qui relève résolument de l'esthétique, cela va de soi. Or, plus important sans doute que l'examen nécessaire des sources intellectuelles de *L'Expression des passions* qui viennent d'être rappelées, il faut noter que l'esprit qui préside à la conception de l'artiste ne fait pas l'objet, dans son discours, d'un

¹ *Ibid.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 52.

³ Cette alternative revêt cependant une importance cruciale du point de vue de l'anthropologie philosophique au XVII^e siècle : voir la mise au point de G. Rodis-Lewis, *supra*.

développement spéculatif. Il nous faut donc inférer une esthétique théorique de la pratique commentée du peintre. Résumons succinctement les choses.

L'Expression générale et particulière : dans le titre usuel de la conférence l'épithète *générale* précède l'épithète *particulière*, car il s'agit au fond pour Le Brun de fixer la passion en l'épurant, c'est-à-dire de l'*exprimer* dans son abstraction – et c'est sans doute dans ce sens qu'il est aussi l'héritier de Porta et de la physiognomonie, comme les commentateurs l'ont souvent signalé. En définitive, ce que Le Brun recueille de Porta, c'est la netteté du contour physiognomonique, qui peut être mis en regard avec sa propre entreprise de classification typologique ; c'est en effet dans la même optique qu'il dresse l'inventaire des passions pour « doter d'un langage articulé l'opacité des corps »¹. Or, pour peu qu'on la relie au vaste mouvement de rationalisation qui préside aux conceptions esthétiques de l'époque de Louis XIV, cette démarche est éminemment significative du classicisme français, dans la mesure où Le Brun propose une géométrie du visage, tout comme le fera Le Nôtre, qui dans les mêmes années, soumet la nature aux tables et aux compas ; ou tout comme Racine rejoignant – nous rappellerons dans quel sens – l'atemporalité des passions, qu'il « dessine » pourtant pour ainsi dire *sous nos yeux* de spectateur. Car exprimer ne consiste pas à reproduire à l'identique les traits du visage : l'imitation participe bien entendu d'une poétique, qui ne s'attache pas à fixer par le dessin la réplique des postures humaines, mais qui recompose plutôt les passions idéales à partir d'une lecture réfléchie des signes du corps. La perspective esthétique formelle que nous soulignons ainsi ne doit néanmoins pas contredire le fait que le Premier peintre ait peut-être d'abord « désiré comprendre des mécanismes »², et se soit donc présenté lui-même comme un praticien, et non comme un théoricien. « Mieux faire comprendre ce qui concerne notre art » : c'est en ayant à l'esprit d'une part le dessein déclaré (et somme toute modeste) du conférencier, d'autre part les apports divers qui nourrissent sa réflexion, et en troisième lieu l'idéal esthétique qu'il illustre malgré tout en filigrane, que l'on tirera le meilleur parti de ses conférences, tout en gardant soigneusement ici comme fil directeur

¹ J.-J. Courtine, « Lectures et langages du corps dans les physiognomonies de l'âge classique », in *Le Corps au XVIIIe siècle*, actes du colloque de Santa Barbara (mars 1994), édités par Ronald W. Tobin, Biblio 17, n° 89, PFSCL, Paris-Seattle-Tübingen, 1995, p. 51.

² Ph. Maligny, notice citée, p. 258.

ce qui se rapporte au sang et à la carnation dans son interprétation des mouvements du corps.

Le Brun commence par des considérations d'un caractère assez général, dont voici quelques extraits :

On remarque que l'admiration ne cause aucun changement dans le cœur, ni dans le sang, ainsi que les autres passions, dont la raison est, que n'ayant pas le bien ni le mal pour objet, mais seulement de connaître la chose qu'on admire, elle n'a point de rapport avec le cœur ni le sang, desquels dépendent tous les biens du corps¹.

L'admiration apparaît dans ces lignes comme le « degré zéro » de la passion. Et le peintre porte ainsi également une appréciation sur le sang : l'état de juste tempérament et de sérénité qui va de pair avec l'admiration tient explicitement dans le fait d'être soustrait à la mainmise du sang sur les passions.

L'humeur noble apparaît de la sorte comme dépositaire d'un pouvoir effectif sur le corps entier, comme sur l'âme qui lui est conjointe. La quiétude du sang est nécessaire pour que l'admiration puisse se donner cours, sans « objet », écrit Le Brun, c'est-à-dire sans la moindre trace de concupiscence.

Signalons à ce propos un écho ponctuel, mais qui nous semble significatif, avec trois auteurs latins. Il aura le mérite d'établir un lien entre cette quiétude du sang qui vient d'être évoquée et des considérations d'ordre oratoire et littéraire ; et à nos yeux, il pourra ainsi être riche en confirmations, quant à la place de l'humeur noble dans l'imaginaire occidental et l'économie des passions considérées dans leurs manifestations les plus sensibles.

Cicéron, presque parvenu à l'achèvement de son long traité *De Oratore*, effectue une mise en parallèle entre ce qu'il nomme « la couleur » – *color* – des différents styles (quelle qu'en soit par ailleurs la destination), et la carnation. Or, dans ce rapprochement, le sang joue un rôle important, puisque la juste mesure et l'équilibre du style s'y trouvent rapportés à un beau teint, bien irrigué par le sang qui s'y diffuse harmonieusement :

¹ *L'Expression de passions*, éd. citée, pp. 58 et 59. Voir *supra*. (Rappelons qu'il s'agit de « la version donnée par Picart » [1698], qui est « la plus fidèle » au document autographe de Le Brun, publié par Hubert Jouin, en 1889 : se reporter à la présentation de J. Philipe, p. 44). Ce document est de fait constitué par des notes de travail, et certains commentateurs le nomment « brouillon ».

« Chacun de ces trois genres [de style] doit avoir comme un teint brillant, où l'application du fard n'entre pour rien, mais que le sang a partout répandu »¹.

Les deux autres extraits figurent dans des œuvres de Quintilien et de Tacite, et, eu égard au sang, il est très frappant de remarquer la convergence des appréciations qu'ils formulent, si l'on prend soin de déplacer le propos de la sémiologie du corps, énoncée par Le Brun dans les passages que nous avons cités, vers le domaine de l'éloquence qui intéresse en l'occurrence les deux auteurs latins. Quintilien, au chapitre III du Livre XI de son *Institution oratoire* traite de la prononciation (ou action) oratoire et emploie l'expression *eloquentia corporis*, qui, placée dans les premières lignes du chapitre, en donne la teneur. Et il est plus loin amené à mentionner les mouvements du sang et le jeu nuancé que les couleurs impriment sur le visage :

[Les sourcils] dessinent jusqu'à un certain point la forme des yeux et règnent sur le front. C'est eux qui le contractent, l'agrandissent ou le diminuent, à tel point que sur cette partie du visage, rien n'agit davantage que le sang, dont les mouvements sont réglés par nos sentiments (*qui mentis habitu movetur*). Par exemple, trouvant la peau affaiblie par un sentiment de honte, il s'y répand et la couvre de rougeur ; au contraire, dans la crainte, il s'enfuit et disparaît complètement et laisse à sa place une pâleur glacée. Dans son juste équilibre (*temperatus medium*), il produit cette impression de sérénité, intermédiaire entre les deux autres².

On voit ainsi que dans une perspective axiologique très ancienne, le juste tempérament du sang (c'est-à-dire sa quiétude, lorsqu'il n'est pas affecté par la violence des passions) allie harmonie réglée des affections et tempérance verbale. Une appréciation de même nature, conjoignant aussi la conformité morale à l'art oratoire, apparaît dans la réflexion que Tacite énonce au sujet de l'analogie entre l'apparence harmonieuse du corps – dans laquelle le sang a une fonction patente – et la beauté équilibrée du style, selon le principe formulaire *oratio sicut corpus hominis*. Analogie recevable à la condition toutefois, précise Tacite, d'admettre qu'un corps

¹ Cicéron, *De Oratore*, III, LII, 199, texte établi par Henri Bornecque et traduit par E. Courbaud, et H. Bornecque, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1930, t. III, p. 82.

² Quintilien, *Institution oratoire*, XI, III, 78, t. IV, trad. par H. Bornecque, Paris, Garnier frères, 1934, pp. 217 à 219.

n'est vraiment beau que si les veines n'y font pas saillie, si on ne peut en compter les os et si au contraire, on y voit un sang pur et sain (*temperatus ac bonus*) remplir les membres, gonfler les chairs, si les muscles mêmes ont des couleurs qui les cachent et une beauté qui les rehausse ¹.

Ainsi, à distance, le peintre paraît répondre à l'historien latin, pour nous permettre d'atteindre, de nouveau, au fondement topique que nous avons déjà suggéré dans notre exposé : celui d'un *tempérament* parfait, qui vaudrait au plan médical, éthique et anthropologique, comme il vaudrait simultanément au plan rhétorique et stylistique ; si bien que la santé eucasique des classiques rejoint l'atticisme oratoire, dans le repos du sang et la convenance d'une passion rassérénée. On comprend ainsi en quoi Le Brun, dans son éclectisme même, trouve une place d'héritier, au sein d'une antique tradition de la mesure tempérée et de la couleur ordonnée.

Dans les extraits qui suivent maintenant, le Premier peintre lie les manifestations de ces passions licites à la « douce chaleur » du corps, qui prend bien entendu une signification morale :

L'amour, quand il est seul, c'est-à-dire quand il n'est point accompagné d'aucune forte joie, ni désir ou tristesse, le battement du pouls est égal et beaucoup plus grand et plus fort que de coutume. On sent une douce chaleur dans la poitrine, et la digestion des viandes se fait doucement dans l'estomac ; en sorte que cette passion est utile pour la santé. [...].

En la tristesse, le pouls est faible et lent, et on sent comme des liens autour du cœur qui le serrent, et des glaçons qui le gèlent, et communiquent leur froideur au reste du corps².

Quelques pages plus loin, Le Brun en vient à des considérations d'ordre plastique, en nourrissant manifestement son propos de ses connaissances du traité de Descartes, encore que le philosophe ne soit pas nommé. Rappelons qu'au sujet de *La Crainte*, déjà évoquée dans les pages qui précèdent, le Premier peintre attire l'attention sur les nuances de la rougeur « plus grande même qu'en l'amour ni au désir, mais [qui] n'est pas si belle, car

¹ Tacite, *Dialogue des Orateurs*, XI, texte établi par Henri Goelzer et traduit par Henri Bornecque, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1936, p. 48. On devine, dans cet écrit de jeunesse de Tacite, l'influence des traités de Cicéron sur l'art oratoire.

² *L'Expression des passions*, éd. citée, p. 59.

elle tient de la couleur livide [...] »¹. Et il n'en reste pas là pour affiner sa palette de coloriste :

La Jalousie.

[...] Il y a une partie du visage dont la couleur sera enflammée, et l'autre jaunâtre, les lèvres pâles ou livides².

La Tristesse.

[...] Cette passion se figure aussi par des mouvements qui semblent marquer l'inquiétude du cerveau, et l'abattement du cœur, car les côtés des sourcils sont plus élevés vers le milieu du front que du côté des joues, et celui qui est agité de cette passion a les prunelles troubles, le blanc de l'œil jaune, les paupières abattues et un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche entrouverte et les coins abaissés, la tête paraît nonchalamment penchée sur les épaules, toute la couleur du visage est plombée, et les lèvres pâles et sans couleur³.

La Colère.

[...] Lorsque la colère s'empare de l'âme, celui qui ressent cette passion a les yeux rouges et enflammés, la prunelle égarée et étincelante, les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés l'un comme l'autre, le front paraîtra ridé fortement [...]. [...] son visage sera pâle en quelque endroit, et enflammé en d'autres et tout enflé ; les veines du front, des tempes et du cou seront enflées et tendues, les cheveux hérissés, et celui qui ressent cette passion s'enfle au lieu de respirer, parce que le cœur est oppressé par l'abondance du sang qui vient à son secours⁴.

La distribution qualitative du lexique opérée par Le Brun semble concentrer sur la couleur jaune les connotations négatives. La rougeur, en revanche, est ambivalente : associée à l'action du sang (alors que la bile n'est jamais évoquée lorsqu'il est question du jaune), cette rougeur est caractérisée par son irruption – elle s'impose à la vue – et par son ardeur : elle est gratifiée d'une métaphore qui la rapporte au feu, et se trouve ainsi reliée à la littérature, malgré l'emploi d'un comparant quasiment lexicalisé, et bien que l'image de

¹ *Ibid.*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

la *flamme* soit il est vrai très familière et passablement usée. Rougir, nous semble-t-il, y gagne malgré tout en valeur et en éclat par rapport à pâlir...

Le Brun, en outre, à la fin de son discours, revient sur la nécessité de « marquer » les passions d'une forte expressivité, pour en fixer les contours spécifiques, et en faire en définitive des *caractères* :

Si l'*admiration* n'apporte pas grand changement, elle ne produit guère d'agitation dans les autres parties du corps, et ce premier mouvement peut se représenter par une personne droite, ayant les deux mains ouvertes, les bras approchant un peu du corps, les pieds l'un contre l'autre et en même situation¹.

Mais en la *colère* tous les mouvements sont grands et forts violents, et toutes les parties sont agitées ; les muscles doivent être fort apparents, plus gros et enflés qu'à l'ordinaire, les veines tendues et les nerfs de même².

A la lecture de ce dernier développement, comment ne pas imaginer le profit dramatique qu'une mise en scène avisée des tragédies de Racine pourrait retirer des considérations de Le Brun, qui offriraient alors une information *didascalique*, pour ainsi dire, sur l'imaginaire du corps classique ? A l'acte IV de *Phèdre*, par exemple, Thésée donne à ces quelques lignes consacrées à la colère une correspondance littéraire convaincante, qui résonne comme un écho aux considérations du peintre. Et l'on sait que Le Brun lui-même n'a pas dédaigné, dans la conférence qu'il prononça sur les *Israélites recueillant la manne dans le désert*, de recourir à une analogie avec l'art dramatique pour évoquer le sens de l'action et la maîtrise de la disposition dont Poussin à ses yeux fait preuve³.

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 188 : « [...] ce savant peintre a montré qu'il était un véritable poète, ayant composé son ouvrage dans les règles que l'art de la poésie veut qu'on observe aux pièces de théâtre ; car pour représenter parfaitement l'histoire qu'il traite, il avait besoin des parties nécessaires à un poème afin de passer de l'infortune au bonheur. C'est pourquoi l'on voit que ces groupes de figures qui font diverses actions sont comme autant d'épisodes qui servent à ce que l'on nomme péripéties ». (Cette conférence sur Poussin, prononcée en 1667 – l'année d'*Andromaque* – a été retranscrite par un compte rendu de Félibien en 1669, sous le titre *Conférences de l'Académie de Peinture* : voir la notice liminaire de J. Philipe, p. 135).

Signification esthétique d'une mise en ordre

Parcours aux méandres incertains, nous en convenons, que celui de l'élucidation des signes manifestés par le corps classique ! Soit. Mais il faut maintenant effectuer le bilan nuancé des pages qui précèdent, et en proposer un prolongement, en vue de l'étude annoncée du motif du sang dans *Phèdre*.

Tout d'abord – nous espérons tout du moins l'avoir montré – les hypothèses de recherche qui s'attachent aux sources ne paraissent apporter aucune information vraiment convaincante quant à une théorie de la lisibilité des signes associés au sang ; entendons tout au moins, et dans les limites de notre exposé : information vraisemblable, qui serait en harmonie avec l'évolution chronologique de l'appréciation médicale et anthropologique sur les passions, et que l'on serait par la suite en mesure de transposer au plan dramatique pour l'appliquer aux tragédies de Racine, dont on circonscrirait ainsi les sources. Ce serait certes une vue de l'esprit de postuler une avancée linéaire de la pensée, de la Renaissance à l'époque de Louis XIV, qui aboutirait à une clarification progressive des outils d'analyse ; il est vrai que l'apport cartésien aurait pu paraître *a priori* décisif ; or il n'en est rien : confirmation, si besoin était, du fait que l'histoire des idées procède par à-coups, par jeux de concurrence, ou même par « empiètements », à tel point que tel visage de Le Brun et tel vers célèbre de *Phèdre*, illustreraient un passage de Ferrand, aussi bien qu'une réflexion de Descartes ; et jusque dans les textes les plus analytiques, on a toujours le sentiment que les corps *sautent aux yeux*, sans que l'observateur puisse démêler ce qui relève de la cause ou de l'effet dans l'intrication de l'âme et du corps.

Cependant la lecture de ces textes, qui ne sont pas littéraires à proprement parler confirme également que les manifestations corporelles sont *appelées* à devenir significantes : la rougeur est de ce point de vue significative, car elle suggère la mise en place d'une phénoménologie du sang, non pas laissée à la seule nature, mais orientée (et même préparée) par une lecture de l'homme et du monde. C'est pourquoi le corps donne souvent des impressions contradictoires ; d'une part celle de faire littéralement *ce qu'il veut*, et d'autre part celle d'être sommé de prendre sens – et souvent même de prendre sens exemplairement, selon une attente normée : une convenance morale, un tribut au bon goût. Or l'amour est la passion que concerne au premier chef cette double postulation de la nature et de la convenance. Mais c'est aussi la plus rétive des passions, élue *et* du corps

et de l'« âme », à laquelle les écrivains et les peintres pourront faire écho de manière singulière, selon les dispositions de leurs talents et de leurs poétiques. Sans compter que, pour saisir la qualité d'appréciation de l'anthropologie littéraire classique considérée dans son ensemble, le détour par les sources médicales, philosophiques et esthétiques n'aura pas été effectué en pure perte ; ce détour en effet suggère combien cette anthropologie se fonde sur une construction vraisemblable de l'imaginaire culturel. Une *représentation* greffant sur le corps de l'homme – c'est-à-dire sur la nature – un langage qui à la fois l'élucide et le tient à distance, en le plaçant sans cesse sous la vigilance de la civilité, de l'analyse spéculative, et même de l'agrément esthétique. Le langage s'applique soigneusement à jauger, répertorier et évaluer les passions que ce corps abrite ou secrète. Dans cette perspective, la typologie caractérologique des classiques français consiste au fond à mettre de l'ordre dans le désordre ou l'énigme du monde – ce monde dont le sang naturel figurerait alors pour l'imaginaire collectif la réduction métonymique. La rougeur s'impose, le sang affleure visiblement sous la peau en deçà de l'exercice de la volonté : c'est un fait. Mais raison de plus pour qu'un langage pesé et minutieux donne du sens à cette rougeur ! Cela signifie qu'il est nécessaire à l'âge classique de traiter des passions, parce qu'il est nécessaire d'ordonner le monde, et pour cela de garder confiance dans les pouvoirs du langage. Il faut conforter – bâtir, peut-être – une vraisemblance anthropologique consensuelle qui permette d'énoncer avec clarté les orientations esthétiques et morales qu'elle-même s'assigne comme une exigence consentie.

Ainsi, dans une certaine mesure, au moment historique où l'homme était devenu pourtant pour lui-même un « petit monde » – et qu'il était en voie de s'affranchir du très antique modèle cosmologique – c'est là une manière (inattendue, sans doute) de comprendre avec quelle ténacité l'âge classique est resté attaché au modèle des dispositions humores, qui caractérisent tel ou tel individu et le prédisposent à éprouver une passion plus souvent ou plus intensément qu'une autre. C'est ainsi qu'un tempérament sanguin est plus spontanément porté à l'espoir et à la joie ; le bilieux à la colère ; le mélancolique à la tristesse, et le flegmatique à la crainte.

Voilà pourquoi dans la caractérologie de la Renaissance, qui s'est prolongée jusqu'à l'époque de Racine malgré l'inflexion épistémologique apportée par la philosophie de Descartes, et selon les contours de la typologie qu'elle dessine, un point de convergence

doit être souligné, parce qu'il informe une configuration littéraire récurrente liée à la construction de la lisibilité du corps visité par le sang.

Mais cette information est à comprendre comme une donnée culturelle. Car cette *lisibilité* est déjà de fait une « lecture » que précède l'axiologie combinée des humeurs et des couleurs, dont la littérature amplifie volontiers les traits typologiques en en fixant les caractères distinctifs. Lorsque l'abbé d'Aubignac établit une analogie entre l'exigence de conformité aux mœurs du spectateur qui s'impose au poète dramatique d'une part, et les exigences que rencontre un peintre attentif à la crédibilité de son sujet d'autre part, il prend l'exemple de Madeleine pénitente, et, dans une sorte d'*ekphrasis* idéale, retrace un tableau de ce qui la caractériserait au plus juste. Le poéticien rappelle ainsi que la lisibilité du teint de la sainte est en nécessaire correspondance avec l'idée que ses contemporains s'en font : « [le peintre] fera que cette figure aura le teint pâle et défait, parce qu'il n'est pas croyable qu'elle fût autre dans ces austérités »¹. D'une manière analogue, dans la littérature, la rougeur d'un tempérament sanguin rendra compte immédiatement de sa libéralité et de sa magnanimité – pour le dire mieux encore, avec un mot familier du XVIIe siècle : de sa *générosité* native. Encore faut-il souligner que le prestige de l'*èthos* noble est tel à cette époque² qu'il dicte jusque dans les expressions que consignent les lexicographes, l'idée d'une rougeur doxale ; aussi Furetière a-t-il noté à la fin de l'article *Rougir* de son dictionnaire, que nous avons cité plus haut : « Ce jeune homme *a rougi*, c'est bon signe ». L'imaginaire littéraire paraît dans cet exemple se superposer au modèle aristocratique, qui façonne la *doxa* – et l'on pense alors tout de suite à l'anthropologie de Corneille. « La personne sanguine a [...] la couleur belle. [...] étant tel homme libéral, doux, bénin, gracieux, courtois, et de bonne nature, riant, amoureux des dames », écrivait déjà dans ce même esprit Ambroise Paré à la fin du XVIe siècle³. En revanche la complexion humorale d'un être dominé par la bile jaune traduira plutôt son inclination à

¹ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, [1657], Livre I, chap. VI, éd. établie par Pierre Martino, Alger-Paris, Carbonel-Champion, 1927, p. 37 (Orthographe modernisée). Cet essai compte parmi les ouvrages de la bibliothèque de Racine.

² Voir notre « Deuxième partie », ch. 3.

³ A. Paré, *Introduction à la chirurgie*, éd. Malgaigne citée, p. 46 (orth. modernisée).

l'emportement intempestif : « [...] prompts et vigilants : ils sont aussi félons, audacieux, convoiteux de gloire, âpres, vengeurs des injures à eux faites »¹.

L'humeur *noble* l'est donc dans tous les sens du mot ; et cette noblesse trouve dans les belles-lettres une occasion de se manifester avec éclat. « Quant à la générosité qu'un sang noble atteste, elle participe aussi de la réalité physiologique », note dans ce sens P. Dandrey². Le verbe *attester* convient à merveille : c'est pour ainsi dire la noblesse du sang qui sourd alors spontanément sur le visage. Et il n'est donc pas étonnant que le théâtre de Corneille offre de nombreux exemples de ces nobles rougeurs qui par le raccourci d'une hypallage rendent visibles la qualité du cœur ; M. Widemann les a colligés et classés dans sa thèse³. Il est fréquent au demeurant que le verbe *rougir* se trouve, dans les pièces de Corneille, précédé d'un modalisateur (« savoir », comme dans le vers 483 du dialogue du *Menteur* relevé dans les pages qui précèdent, ou, le plus souvent, « devoir ») : c'est là une confirmation de notre analyse d'une rougeur doxale, qui ne contredit pas la sincérité des sentiments : dans les vingt dernières pages de *La Princesse de Clèves*, quand la passion intériorisée de l'héroïne est épurée par les épreuves et le remords, la rougeur manifeste l'évidence de ses qualités morales, qui sont aussi celles de son cœur, et dont le lecteur ne doute pas⁴.

C'est la raison pour laquelle on peut affirmer que l'imaginaire littéraire est même, à l'échelle des siècles, capable de forger une topique, qui modèle la nature, la polit et en module les saillies trop aiguës. Et, dans le même mouvement, ces images et ces lieux communs orientent les mœurs et imprègnent le corps de sens, c'est-à-dire, en somme, d'humanité – ce corps fût-il ravi par l'amour. C'est là le fondement théorique et le socle implicite d'une éloquence du sang classique qui sera envisagée dans la suite de notre travail. Mais aussi, plus directement, la rougeur et la pâleur aiguïssent de la sorte la vertu

¹ *Ibid.*, p. 47.

² P. Dandrey, « Le sang de Don Gormas (...) », *art. cit.* (dans notre « Introduction »), p. 53. Voir aussi *supra*, ch. 2, le § que Furetière, à l'art. *Sang*, réserve aux qualités morales inférées d'un sang chaud et « pétillant ».

³ *Op. cit.*, pp. 262 sqq. Nous renvoyons de nouveau à ce travail universitaire stimulant, en rappelant qu'il ne se confine pas à l'analyse linguistique du mot sang.

⁴ « Le nom de Monsieur de Nemours surpris Madame de Clèves, et la fit rougir » : *La Princesse de Clèves*, IV, éd. de Jean Mesnard, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 221. Voir aussi pp. 225 et 227. Rappelons que le roman a été publié en 1678, et *Phèdre et Hippolyte* jouée l'année précédente pour la première fois.

de discernement dans son application visuelle la plus concrète : l'attention, la pénétration psychologique, et la perspicacité morale. Car toute cette analyse reste à affiner selon les perspectives d'une esthétique soucieuse de tenir compte des modalités effectives de la réception : perspective que les œuvres les plus fortes – à la manière de conversations raffinées – insèrent quelquefois dans la trame même de la fiction. C'est, nous semble-t-il, ce que suggère un dialogue de *La Princesse de Clèves* dans lequel la délicatesse et la bienséance des époux rivalisent avec le trouble irrépressible des sentiments : « Je ne me trompe pas à votre rougeur [...] »¹...

Or, bien entendu, lors de l'examen plus spécifiquement littéraire qui suivra l'approche anthropologique qui vient d'être conduite, il ne sera plus question de personnes, mais de *personnages*. Si bien que, pour choisir à dessein des exemples extrêmes, il faut souligner d'ores et déjà que dans une œuvre dramatique la rougeur d'un prince amoureux n'aura pas la même signification et ne suscitera pas les mêmes réactions que celle d'un confident pusillanime : il y faut donc évaluer les mouvements et les carnations du corps selon la qualité de leurs effets vraisemblables, c'est-à-dire en fonction de ce qu'un public particulier est en droit d'attendre d'un tempérament donné, dans une situation littéraire donnée – étant entendu toutefois que les personnages parfois se méprennent ou s'abusent, ou encore démentent les promesses de leur complexion, ce dont à l'évidence la littérature se nourrit en bien des occasions.

Ainsi la nature du corps au XVIIe siècle tend à s'expliquer dans une *grammaire* (pour reprendre le mot cité de Montaigne), que ce corps simultanément sujet et objet semble cependant toujours sur le point de déborder, ou même de contester. Mais en définitive, l'entrelacs de la nature, de l'*èthos* et de la *psyché* trouve dans l'art et dans les belles-lettres son lieu d'élection : c'est au fond dans Poussin, et c'est dans Racine, que nous sommes invités à recevoir le secret du corps classique – fût-il reconstruit par un imaginaire fécond et dominé, dont l'intention et la teneur mimétiques ne relèvent pourtant pas du réalisme. Aux yeux des classiques français, ce corps, en effet, n'apparaît jamais si près de lui-même que lorsqu'il est représenté selon l'ordonnance concertée d'une

¹ « - Vous ne sauriez douter, reprit-elle, que je n'aie de la joie de vous voir, et je rougis si souvent en vous voyant que vous ne sauriez douter aussi que votre vue ne me donne du trouble.

- Je ne me trompe pas à votre rougeur, répondit-il ; c'est un sentiment de modestie, et non pas un mouvement de votre cœur [...] » : *La Princesse de Clèves*, I, édition citée à la note précédente, p. 88.

esthétique maîtrisée, à partir de laquelle les « altérations » signalées par la rougeur et la pâleur reçoivent une signification¹.

C'est pourquoi, en revenant à la phrase de Racine qui a ouvert ce quatrième chapitre, il faut sans doute admettre qu'à la découverte des jeunes filles d'Uzès, c'est à la culture, représentée en filigrane par Térence, tout autant qu'à la nature, représentée dans sa lettre par « les femmes éclatantes » de la ville qu'il découvre, que Racine doit sa jubilation et l'émotion de son jeune sang. Et la connaissance partagée de la littérature lui permet de mettre en consonance ces deux niveaux d'humanité : nature et culture, saisies par un même regard et qui, dans la carnation des jeunes filles cévenoles de 1661, se donnent un éclat réciproque.

Color verus, écrivait-il : couleur naturelle, et qui s'impose en vérité, pourrait-on traduire sur le mode de l'amplification. Sans doute : mais ce serait pour ajouter aussitôt que cette nature-là est héritée de l'histoire ; qu'elle est édifiée par la patience des générations : la patience et la mémoire des signes transmis, des livres et des images, de l'art et des artifices, qui tour à tour, et dans le même geste, la masquent et la démasquent, pour mieux en dessiner ou en redessiner l'agrément, goûté en commun, grâce aux vertus d'une subtile connivence culturelle.

Et c'est donc – *color verus* – une « vérité » à la fois littéraire et naturelle, fondée sur une relation d'amitié mutuelle, de complicité humaine et esthétique que le jeune Racine a tissée avec La Fontaine, son destinataire, au cœur plusieurs fois séculaire d'une même civilisation, tant il est vrai qu'en cette année 1661, qui est celle de l'avènement de Louis XIV, l'humeur vermeille est entrée depuis bien longtemps dans la bibliothèque de l'humanité.

¹ « Altérations qui se font sur le visage » : telle est l'expression employée par Furetière dans l'article *Couleur* cité plus haut.

TROISIEME PARTIE

LES EMPLOIS FIGURES DU MOT *SANG* A L'EPOQUE DE RACINE

Chapitre 1 : QUESTIONS DE METHODE ET DE TERMINOLOGIE

Sans pour autant multiplier les exemples, il est nécessaire de formuler quelques remarques d'ordre méthodologique et terminologique, avant d'examiner les sens figurés du mot *sang* à l'époque de Racine. Trois éléments importants sont à prendre en compte :

- Tout d'abord, il faut expliquer pourquoi on se méprendrait en affirmant que les mots à l'âge classique présentent une partition parfaitement tranchée entre le sens propre et le sens figuré.
- En second lieu, il faut préciser quels sont les tropes dans lesquels ces sens figurés apparaissent, et tenter de lever de la sorte certaines hésitations terminologiques.
- Enfin, il faut insister sur les syllepses de sens qui mettent en jeu le mot *sang*, car elles sont significatives de la manière dont l'imaginaire de l'âge classique envisage « la plus noble des humeurs ».

Le passage graduel du propre au figuré

Nous avons montré combien, dans la civilisation occidentale, comme dans toutes les autres civilisations, le sang biologique et les acceptions concrètes du mot *sang* se trouvent tout entiers imprégnés par l'imaginaire¹. La réalité naturelle du sang est donc toujours à conjoindre à sa réalité culturelle. C'est là, pour ainsi dire, une constante universelle de l'anthropologie du sang, à laquelle l'époque de Louis XIV ne se soustrait pas, même si les découvertes majeures que le XVIII^e siècle européen a faites à propos du sang « désenchantent » en partie le pouvoir que l'humeur noble est susceptible d'exercer effectivement sur cet imaginaire culturel.

On pourrait cependant poser comme une hypothèse vraisemblable que le langage opère malgré tout une différence marquée entre le sens propre du mot *sang* et ses sens figurés ; de la sorte la nature et la culture se trouveraient assez clairement départagées. Et dans cette perspective la mise en ordre sémantique serait alors susceptible de rationaliser la mainmise des représentations imaginaires qui président aux rapports que les hommes entretiennent avec le sang : le leur et celui des autres. En plusieurs occasions une telle hypothèse est vérifiée, car les lexicographes, de fait, prennent soin de séparer les définitions du sang compris au sens propre et les définitions du sang compris au sens figuré. Il serait bien entendu très satisfaisant pour l'esprit de rigueur de s'en remettre sur ce point à la recommandation de Dumarsais : « [...] avant que d'entrer dans le détail de chaque *Trope*, il est nécessaire de bien comprendre la différence qu'il y a entre le sens propre et le sens figuré »². Et en ce qui concerne tout particulièrement Racine et le sens premier des mots, il est de bonne méthode, nous semble-t-il, de garder à l'esprit cette remarque de Thierry Maulnier : « Jamais le jour n'a été ainsi tout entier dans le mot jour, le désespoir dans le mot désespoir, la mort dans le mot mort [...]. Jamais les mots les plus simples n'ont eu comme dans Racine leur sens exact et plein [...] »³. Ce qui signifie que dans l'examen de la langue de Racine la dénotation foncière du mot ne doit pas être oblitérée par un recours hâtif au sens figuré : cette précaution est nécessaire pour évaluer les emplois du mot *sang*.

¹ La mise en situation historique d'un imaginaire du sang constitue l'objet même de l'ouvrage déjà évoqué de J.-P. Roux : *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, 1988. - Quant à Jean Bernard, rappelons qu'il s'est fait le vulgarisateur avisé de cet imaginaire, aux confins de la science médicale et de l'anthropologie historique ; à ses ouvrages déjà cités, il faut ajouter *La Légende du sang*, Paris, Flammarion, 1992.

² Dumarsais, *Traité des tropes* (...) [1730]. Nous citons la troisième éd. du traité : *Des tropes* (...), I, VI, Paris, Pascal Prault, 1775, p. 26.

³ T. Maulnier, *Racine*, nouvelle éd., Paris, Gallimard, coll. « Leurs figures », 1947, pp. 162 et 163). Voir aussi J. Pommier, *op. cit.*, IV, 2.

Il est vrai que l'examen attentif des sens propres du substantif *sang* a été l'objet d'un chapitre de notre « Première partie ». Mais on se fourvoierait sans doute en postulant que la ligne de partage entre deux séries de définitions aussi nettement marquées – propre, puis figurée – correspond à l'optique de la lexicographie classique ; les lexicographes en effet insistent volontiers sur le caractère graduel du passage entre les deux niveaux de sens qu'un vocable peut recouvrir ; les empiètements et les intersections sémantiques du propre et du figuré sont en outre multiples. De ce point de vue, il est d'ailleurs probable que le mot *sang*, fort de son prestige imaginaire et de son éclat anthropologique, offre un bon exemple d'une telle donnée lexicologique. Le père Lamy, dans *La Rhétorique ou l'Art de parler* formule dans cette optique une remarque qu'il est important de garder à l'esprit :

L'idée du trope doit être tellement liée avec celle du nom propre, qu'elles se suivent, et qu'en excitant l'une des deux, l'autre soit renouvelée. Ce défaut de liaison [...] rend les tropes obscurs¹.

L'exigence de clarté, on le constate, est nécessaire aux yeux du père Lamy, et c'est l'une des raisons pour lesquelles un nouvel examen sémantique du mot *sang* – axé sur les sens figurés – devrait vraisemblablement nous conduire à accorder aux syllepses de sens une place privilégiée. Or c'est Furetière, une fois encore, qui peut nourrir notre réflexion sur ce point, très important pour apprécier la juste intelligence de la sémantique à l'époque de Racine. On peut lire en effet la remarque suivante dans les placets adressés au Chancelier Boucherat par le lexicographe, en mai 1687 :

Les significations des mots ne se peuvent trouver que par certaines gradations du propre au figuré, et par les emprunts réciproques que les Arts et les Sciences s'en font les unes [*sic*] aux autres : de sorte qu'on ne peut retrancher une de ces pierres fondamentales sans ruiner tout l'édifice².

En juillet de la même année, Furetière complète cette même idée :

Les Sciences ne s'expliquent que par les mots les plus communs de la langue qui leur servent de base, et de fondement ; ils ont un tel enchaînement les uns avec les autres qu'il faut en établir la signification propre et la figurée, avant que de faire voir leur usage dans les Arts, où ils n'arrivent souvent que par

¹ Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, II, 5, Paris, Florentin Delaulne, 1715 (soit la cinquième éd.), éd. critique par Christine Noille-Clauzade, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques, 1998, p. 206.

² Lettre au Chancelier, datée du 5 mai 1687. Rapporté par A. Rey dans l'Introduction citée à la rééd. du *Dictionnaire Universel*(...), pp. 86 et 87.

des gradations et par des figures [...]. Je soutiens qu'il n'y a pas deux douzaines de mots dans la langue qui n'entrent dans le commerce des Arts et des Sciences, et qui ne soient capables de ces enrichissements qui font la beauté de mon ouvrage¹.

Ces réflexions de Furetière, c'est vrai, s'inscrivent dans un contexte éditorial précis². La mesure du propos mérite toutefois d'être mise en écho avec la position plus théorique – c'est-à-dire « générale et raisonnée », comme l'indique le titre originel de l'ouvrage d'Arnauld et Lancelot – de la *Grammaire de Port-Royal*. Les auteurs invitent leur lecteur à faire preuve de circonspection dans l'usage des figures ; ils notent à la fin de leur livre que les « façons de parler qu'on nomme *figurées* [...] sont comme autant d'irrégularités dans la grammaire, quoiqu'elles soient quelquefois des perfections et des beautés dans la langue ». Et le dernier paragraphe de cet ouvrage célèbre invite à se montrer très vigilant dans l'usage des figures, qui y sont signalées comme étrangères au génie même de la langue française :

J'ajouterai seulement qu'il n'y a guère de langue qui use moins des figures que la nôtre, parce qu'elle aime particulièrement la netteté, et à exprimer les choses autant qu'il se peut, dans l'ordre le plus naturel et le plus désemparrassé, quoiqu'en même temps elle cède à aucune en beauté ni en élégance³.

C'est dans le même esprit que Le père Lamy recommande aussi la vigilance, qui convient à l'atticisme et au discernement qui distinguent les Français :

Les Français sont particulièrement ennemis [des] figures qui sont trop fortes. On a en France de la douceur et de la politesse ; on ne peut souffrir les humeurs chaudes et violentes. [...] c'est pourquoi les figures extraordinaires nous paraissent ridicules, si ce n'est dans certaines occasions qui sont rares. Car il n'arrive pas souvent que la raison permette de laisser agir les mouvements d'une passion⁴.

En ce qui concerne la pratique lexicologique des tragédies de Racine, il faut donc prendre en compte de telles données culturelles, et apprécier prudemment l'infléchissement figuré des substantifs ; en effet – par des voies différentes il est vrai – Arnauld, Lancelot et

¹ « A Mgr le Chancelier » [15 juillet 1687], *ibid.*, p. 87, note 8.

² En ce qui concerne les circonstances qui ont amené Furetière à chercher la protection du Chancelier et à rédiger ses placets, voir F. Gégou, *op. cit.*, pp. 79 sqq., et p. 167.

³ Arnauld et Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler (...)* [1660], dite *Grammaire de Port-Royal*, II, XXIV (éd. citée : Paris, Allia, 1997, respectivement p. 104 et p. 105). La remarque vaut pour la disposition – « l'ordre le plus naturel » –, mais ici elle s'applique également pour nous à l'élocution.

⁴ B. Lamy, *La Rhétorique (...)*, II, 14, éd. citée, p. 249.

Furetière invitent à interpréter avec discernement les écarts que les mots présentent par rapport à leur sens propre.

Mais il ne faut pas pour autant négliger qu'en poète dramatique conscient de son art – et qui, sans aucun doute, sait saisir les « occasions rares », et cultiver les passions dont parle le père Lamy –, Racine soit bien entendu aussi en mesure de ménager « des effets, ludiques ou poétiques, de superpositions entre les deux significations, jeux que l'on nomme en rhétorique syllepse »¹. C'est au demeurant aussi la raison pour laquelle il est nécessaire de prendre en compte cette appréciation que Michel Le Guern avance à propos de cette même figure de style : « Qu'elle prenne place dans une œuvre littéraire ou qu'elle reste au niveau du calembour, [la syllepse] se rattache à la fonction poétique du langage. On pourrait même se demander si elle n'est pas la marque de la prédominance de la fonction poétique [...] »². Point de contact du sens propre et du sens figuré, on comprend quel intérêt herméneutique présentent les syllepse lexicales portant sur le mot *sang* : c'est pourquoi nous y reviendrons.

Métaphore, métonymie et synecdoque : quelques vues synthétiques

Par les occurrences figurées qu'il présente à l'âge classique, le mot *sang* invite à s'interroger sur les emplois tropiques pratiqués dans le langage littéraire.

A première vue, il doit être relativement simple d'opérer une distinction entre le processus métaphorique d'une part, et le processus métonymique et synecdochique d'autre part. Pour cela, il faut rappeler en quelques mots que dans la métaphore on observe un glissement qui déporte le mot de son sens propre et conduit à y lire un autre sens, si bien que cette figure apparaît comme une rupture de la cohésion sémantique du syntagme où elle prend place : « La métaphore [...] emprunte d'une chose étrangère une image sensible et naturelle d'une vérité », note dans ce sens La Bruyère³.

¹ P. Dandrey, « 'Ravi d'une si belle vue'. Sur le ravissement amoureux dans le théâtre de Racine », in *Theatrum mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*, Claire Carlin et Kathleen Wine éd., Charlottesville, Rookwood Press, E.M.F. Critiques, 2003, p. 72.

² Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Université, coll. « Langue et Langage », 1972, p. 112. On reconnaît la terminologie de Roman Jakobson, employée par M. Le Guern (se reporter à la p. 121 de l'ouvrage).

³ *Les Caractères*, I, 55 [1689, pour ce passage], éd. citée p. 150. L'expression « emprunte d'une chose étrangère » rend compte de la « rupture » dont nous parlons, et qui correspond, selon des termes sémantiques devenus usuels, à un changement d'isotopie.

En revanche, la métonymie ou la synecdoque ne sont pas perçues, à la lecture, comme étrangères au principe de cohésion qui fonde et assure l'homogénéité sémantique du syntagme concerné. Cette cohésion en effet se trouve au contraire épurée, puisque le processus métonymique consiste à condenser l'espace isotopique, en élisant un mot héraut sur lequel repose alors toute la charge notionnelle de la réalité qui est en jeu ; en paraphrasant La Bruyère on écrirait donc que la métonymie et la synecdoque, loin d'opérer, comme la métaphore, par emprunt d'une « chose étrangère », se confortent au contraire dans la chose même, pour l'exprimer de manière dense et concentrée, sans aucunement déroger à la qualité distinctive de l'isotopie où elles viennent prendre place ; isotopie telle, du moins, qu'elle est comprise par un lectorat donné et à une époque donnée.

Ainsi, du point de vue théorique, les définitions respectives trouveront clairement leur espace spécifique pour faire le départ entre une expression métaphorique et une expression métonymique ou synecdochique. De fait, comme l'écrit Albert Henry, les deux processus ne mettent pas en jeu la même opération mentale :

La métonymie exploite des rapports qui existent réellement dans le monde extérieur et dans le monde de concepts. La métaphore, elle, se fonde sur des relations qui surgissent dans l'intuition même qui lance la métaphore en question. La métaphore fixe des équivalences d'imagination¹.

L'adverbe *réellement* employé par A. Henry nous donne toutefois l'occasion de formuler une remarque qui nous semble importante. L'expression métonymique (ou synecdochique), en effet, s'inscrit elle aussi, à l'instar de la métaphore, dans une réalité reconstruite, c'est-à-dire une réalité qui se constitue et se module en fonction des options culturelles et idéologiques du temps où elle s'insère, et de l'usage qu'un écrivain fera de ces options ; or cette remarque – nous l'avons souligné à plusieurs reprises – vaut tout particulièrement pour l'époque de Louis XIV, puisque la communauté des appréciations axiologiques est alors très fortement constituée en France, selon la cohérence culturelle conférée par les références partagées, et les inflexions délibérées du régime politique qui les oriente et les unifie. A telle enseigne même que si le mot *sang* apparaît dans un syntagme métonymique (ou synecdochique : cela reste à préciser) d'une tragédie de Racine, il faut s'attendre à ce que cet emploi corresponde à ce que A. Henry nomme « le monde des concepts ». Or ce « monde » procède nécessairement pour une large part des postulations anthropologiques du temps, encore que cela, bien entendu,

¹ Albert Henry, *Métaphores et métonymies*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 63.

n'altère pas pour autant la qualité de l'invention poétique, mais au contraire, sans doute, l'épure et la stimule.

En effet, comme le dit si clairement la fameuse préface de *Bérénice*, l'esthétique du classicisme français nous apprend que la sobriété de l'invention va de pair avec le « génie » de l'écrivain. C'est pourquoi la synecdoque, dans son domaine spécifique, « n'est pas une simple substitution : elle est un coup de projecteur, un effet d'art », comme l'écrit Henri Morier¹. Qu'il soit donc bien clair que la fécondité poétique de la métonymie et de la synecdoque est envisagée ici comme égale à celle de la métaphore, même s'il faut admettre que les opérations métonymiques et synecdochiques relèvent davantage d'un imaginaire collectif doxal, si on le met en parallèle avec l'opération métaphorique, qui suppose quant à elle la mise en œuvre d'une vision plus subjective ; cette remarque appellerait bien entendu un développement sur les présupposés herméneutiques de la notion d'« écart », si souvent avancée par les stylisticiens du troisième tiers du XXe siècle : l'enjeu proprement littéraire d'une réflexion d'envergure sur la métonymie et la synecdoque consisterait de fait à établir dans quelle mesure l'invention – au sens rhétorique – et la richesse du tissu poétique se conçoivent *aussi* au sein même d'unités syntagmatiques, saisies dans leur cohésion sémantique la plus resserrée. La langue littéraire du XVIIe siècle donne en effet souvent l'impression de se fonder sur un socle référentiel stable – qui passe même pour objectivement recevable par la raison, puisque le langage ne se conçoit pas alors comme séparé du monde. Et le classicisme français, parce qu'il se fonde sur une poétique du lieu commun et d'une confiance certaine dans un sens partageable, fournirait sans doute les meilleures illustrations pour mener à bien et agrémenter d'exemples une telle réflexion, qui nous obligerait à conduire une assez longue digression.

Aussi, pour l'heure, venons-en plutôt à la délicate distinction à établir entre métonymie et synecdoque. A l'intérieur du processus métonymique lui-même, il est en effet beaucoup plus difficile – en examinant le mot *sang* à l'époque de Racine – de faire la part des choses entre ces deux tropes à propos desquels la tradition rhétorique peut sembler divisée. Pour autant cette même tradition a dans la majorité des cas pris soin d'énoncer deux définitions séparées de ces deux figures². Quant aux études critiques qui s'intéressent à la

¹ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2^e éd., art. « Synecdoque », Paris, PUF, 1975, p. 1058.

² La distinction a cours dans les manuels, même si plusieurs théoriciens, à diverses époques, considèrent la synecdoque comme un sous-ensemble de la métonymie ; par exemple Dumarsais (qui reprend fidèlement Bernard Lamy), *op. cit.*, II, IV : « La synecdoque est une espèce de métonymie [...] », éd. citée, pp. 114-115, ou

métonymie et à la synecdoque, elles se réfèrent quelquefois au sang – et à des exemples choisis dans l'œuvre dramatique de Racine : c'est le cas en particulier de Richard-A. Sayce dans un article éclairant qui illustre par les emplois du substantif *sang* une réflexion sur les « grandes métonymies de Racine »¹.

La difficulté rencontrée quand il s'agit de faire le départ entre les deux tropes tient, nous semble-t-il, à trois raisons : d'une part l'histoire et l'enseignement de la rhétorique se montrent parfois confus ou hésitants pour fixer, dans le concert des figures de style, le statut spécifique réservé à la synecdoque ; d'autre part, en admettant que ce statut se trouve clarifié, les véritables synecdoques seraient quoi qu'il en soit assez rares ; enfin, le mot *sang*, pour des motifs qui relèvent de l'imaginaire anthropologique et médical dont il est lesté, se prête souvent particulièrement bien – mais cela n'est pas systématique – à la saisissante densification qu'opère la synecdoque de la partie – mais il est nécessaire, pour l'apprécier, de faire appel à des considérations extra-linguistiques (ce qui constitue un choix épistémologique que de nombreux stylisticiens récuseraient).

Ce dernier point mérite une grande attention, car en amont des deux premières difficultés formelles qui viennent d'être évoquées, il faut aussi se demander, au moment de rendre compte du processus linguistique qui paraît lui faire écho, dans quelle proportion cet imaginaire, que nous avons déjà si souvent évoqué peut être allégué. Cette question doit être posée. Car recourir à l'imaginaire du sang suppose une incursion hors de ce qui constitue *stricto sensu* la réalité ramenée au seul fonctionnement de la langue ; or une telle incursion est

Georges Molinié : « Mieux vaut [...] s'en tenir à admettre une vaste catégorie tropique globalement qualifiée de métonymie [...] » (*Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1986, p. 110). Sur ce point, se reporter aux éclaircissements de François Moreau (qui s'inscrit dans le sillage des travaux de M. Le Guern), *L'Image littéraire. Position du problème*, Paris, CDU-SEDES, 1982, p. 66, et pp. 73 à 81. Sans doute, pour mesurer au mieux quelles sont les frontières de la métonymie, est-il nécessaire de se reporter au livre qui fait autorité actuellement sur la question : Marc Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, Berne, Peter Lang, 1987. - Signalons en outre que le *Dictionnaire (...)* déjà cité de H. Morier prend l'exemple du mot *sang* pour illustrer la définition de la métonymie (art. « Métonymie », I, 1 et 2, p. 718), et que dans le long chapitre que M.-H. Prat consacre au sang dans *Les Tragiques*, *op. cit.*, (1996), il est également fait appel à la notion de *métonymie*, pour conduire l'analyse des emplois qui évoquent « les relations de parenté, à partir de la conception du sang comme véhicule de l'hérédité », p. 200. Dans des ouvrages consacrés à Racine, notons que, comme H. Morier, R.-A. Sayce, dans l'art. cité à la note suivante, et Peter France emploient également (pour caractériser cette figure rapportée au sang classique) le mot *metonymy* ; M. Widemann, pour sa part, préfère *synecdoque* (« de la matière ») pour analyser les mêmes emplois tropiques du mot *sang* ; se reporter respectivement à P. France, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965, *passim*, et à M. Widemann, *op. cit.*, p. 235 en particulier (ce dernier auteur précise au demeurant qu'il ne faut pas accorder une importance excessive à cette distinction terminologique).

Enfin, en ce qui concerne les différentes sous-catégories de synecdoques colligées par les manuels, voir la présentation historique de Bernard Meyer, *Synecdoques. Etude d'une figure de rhétorique*. Tome I, Publication du Centre de Recherches de l'Université de la Réunion, Paris, Ed. de L'Harmattan, 1993, pp. 70-71.

¹ Richard-A. Sayce, « La métonymie dans l'œuvre de Racine », in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1961), Uzès, Publication de l'Académie racinienne, 1962, p. 38.

difficile à maîtriser, dans la mesure, précisément, où elle excède nécessairement les marges de la donnée syntagmatique au sein de laquelle trouve place l'opération synecdochique proprement dite. Prenons sur cette question une position claire : du point de vue théorique, notre démarche inclinera de fait à adhérer à la conviction selon laquelle la réalité, ou une réalité, fût-elle quelquefois malaisée à circonscrire, précède les mots qui s'efforcent de l'élucider – position tenue par le linguiste Georges Kleiber, qui avance que « les expressions linguistiques [...] réfèrent à des éléments “existants”, réels ou fictifs, c'est-à-dire comme existant en dehors du langage [...] »¹. Cette conviction, que nous partageons, nous l'avons dit, engage une herméneutique, et signifie clairement que « le langage en tant que système de signes est tourné vers le dehors, vers ce qu'on appelle ou croit être la réalité, ou encore le monde, précisément parce qu'un signe n'est signe que s'il représente quelque chose d'autre que lui-même »².

Quelle que soit l'importance, en termes de « degré », des données imaginaires qui en fondent l'intelligence à l'âge classique, l'analyse du langage appliqué à l'humeur noble ne doit donc pas, à nos yeux, être réduite à l'examen d'une construction linguistique ou discursive qui, de manière mécanique, ne serait mise en branle que par son seul fonctionnement interne. Spectateur ou lecteur des tragédies de Racine, suivons donc cette assertion de Pierre Larthomas : « [...] au théâtre comme dans la vie le langage ne trouve jamais en lui-même sa propre fin »³. Il y a donc toujours un hors-texte, et cette prise de position de principe et de méthode rappelle en outre que notre sujet invite sans cesse à réfléchir sur la condition incarnée de l'homme – « incarnation » dont la transposition dans les instances d'encre et de papier que sont les personnages littéraires reste bien entendu à analyser avec prudence. Ces éléments de réflexion étant précisés – et sans prétendre à aucune velléité d'innovation théorique – efforçons-nous simplement de débrouiller l'écheveau terminologique que présentent les mots *métonymie* et *synecdoque*. L'unique dessein de cette entreprise de clarification consiste à mieux évaluer les détours d'expression qui regardent le mot *sang* à l'époque de Racine.

En ce qui concerne tout d'abord l'enseignement de la rhétorique, plusieurs commentateurs ont noté que Quintilien, au Livre VIII de son *Institution oratoire* est sans

¹ G. Kleiber, « Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique ? », *Langages*, n°127, sept. 1997, p. 17.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Conclusion, Paris, PUF, 1980, p. 438 (première éd., Paris, Fayard, 1972).

doute à l'origine d'une méprise qui consiste à étendre au genre et à l'espèce la dénomination de *synecdoque*, alors qu'il est manifestement erroné de dire que l'espèce est au genre ce que la partie est au tout¹. L'emploi fréquent dans les tragédies du XVII^e siècle du mot *sang* pour désigner la personne devrait de toute façon se comprendre comme partie pour le tout, et non comme espèce (une humeur ?), pour un genre (un être animé par cette humeur ?). Mais l'erreur de Quintilien permet peut-être ainsi de mieux comprendre l'intérêt méthodologique qu'il y a dans le fait de scrupuleusement réserver le mot *synecdoque* aux expressions dans lesquelles on relève une relation d'inclusion : *pars pro parte* pour la métonymie, et *pars pro toto* pour la synecdoque, selon les formules consacrées, c'est-à-dire contiguïté pour la première et inclusion pour la seconde. Corneille, dans le vers 100 d'*Horace*, fournit deux illustrations assez claires. Julie y parle de Camille : « Son sang dans une armée, et son amour dans l'autre ». Ce vers montre dans quel sens le processus d'inclusion peut être distingué de la contiguïté. Ainsi, la restriction synecdochique (« son sang ») signale un rapport d'inclusion de la personne de Camille dans sa *gens*, elle-même résumée à l'humeur qui la distingue ; et la métonymie indique une contiguïté sémantique en exprimant la réalité intellectuelle, « son amour », pour la personne sensible qui en est l'origine, c'est-à-dire Curiace.

Fontanier – qui préfère le mot *connexion* – dans le chapitre des *Figures du discours* consacré aux « Tropes par connexion, ordinairement appelés “synecdoques” », explique avec une grande clarté le fonctionnement de cette figure :

Les Tropes par connexion consistent dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou l'idée de l'autre².

Il faut remarquer que Fontanier évoque « l'existence ou l'idée », dernier mot qui équivaut (si on le replace dans une trame historique) à la notion actuellement usuelle d'« imaginaire

¹ C'est le cas en particulier M. Le Guern, *op. cit.*, p. 32 ; ou plus récemment B. Meyer, *op. cit.*, ch. II A, pp. 65 à 85. Voici le texte de Quintilien dans le chapitre *De Tropis* à propos de la synecdoque : « *Haec variare sermonem potest, ut ex uno pluris intellegamus, parte totum, specie genus, praecedentibus sequentia, vel omnia haec contra [...]* ». (Il faut relever l'expression *specie genus*, qui prête à discussion). « La synecdoche peut apporter de la variété dans le discours, en faisant comprendre plusieurs objets par un, le tout par la partie, le genre par l'espèce, ce qui suit par ce qui précède et inversement [...] » : *Institution oratoire*, VIII, VI, 19, Texte revu et traduit par Henri Bornecque, Paris, Librairie Garnier frères, 1934, tome IV, pp. 228 et 229.

² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, [1821-1827], II, II, Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1968, p. 87. (Les caractères italiques sont reproduits à partir du texte que donne G. Genette dans cette édition). Fontanier, remarquons-le, a choisi un vers d'*Iphigénie* dans lequel figure le mot *sang*, pour illustrer la définition qu'il propose de la sous-catégorie de synecdoque dite « synecdoque de la matière » : « Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste » (IV, 4, v. 1250), *ibid.*, p. 90.

collectif et doxal » : ce qu'il est particulièrement important de prendre en compte à l'époque de Racine quand il s'agit de la « plus noble des quatre humeurs ». Notons conjointement que la densité sémantique de la synecdoque, induite du processus d'inclusion, est bien entendu à rapporter au fait qu'en désignant la partie pour l'ensemble, le langage opère une sélection élective ; cette opération consiste à isoler des connotations marquées, soit de manière dévalorisante, soit, plus fréquemment, de manière valorisante, lorsqu'il s'agit d'un genre honoré comme la tragédie.

Aussi, du fait même du choix que la langue effectue, l'engagement du locuteur est-il plus affirmé dans la synecdoque, c'est-à-dire dans le processus de l'inclusion, que dans la métonymie, c'est-à-dire dans le processus de la contiguïté : par *engagement*, nous n'entendons pas ici une démarche nécessairement volontariste, mais le recours effectif à un « jeu connotatif »¹ dans lequel un sens se trouve engagé. L'inclusion, au demeurant, diffère également de la contiguïté, en ce qu'elle pose une relation logique (ou perçue comme telle), et non pas un rapport d'ordre spatial : aussi, est-ce en toute cohérence anthropologique et axiologique que le fils est le sang même du père, au point que ce dernier le nomme « mon sang ». Car il en va bien ainsi avec le sang classique, qui se confond avec la personne en vertu du crédit axiologique dont jouit l'humeur noble dans la société aristocratique au XVIII^e siècle. Un tel crédit fait de cette valeur une évidence, et, pour ainsi dire, de l'orientation axiologique une donnée logique. Cette dernière remarque, nous semble-t-il, permet également de comprendre la présence fréquente, dans la langue dramatique des classiques français, d'hypallages associées au substantif *sang*. Aussi bien pourrait-on parler (c'est ici une brève parenthèse) d'« hypallages lexicalisées », dans la mesure où le caractère quasiment formulaire de ces syntagmes en estompe fortement le tour tropique qui, à l'origine, cependant les fonde : ainsi en est-il du groupe nominal *sang royal* signalé par plusieurs dictionnaires, ou du groupe nominal *sang innocent*, qui apparaît à plusieurs reprises dans la traduction de la Bible de Lemaître de Sacy, comme nous l'avons déjà signalé². Ces hypallages soulèvent au demeurant une nouvelle fois la question de la proportion à donner au propre et au figuré dans l'appréciation que les contemporains de Louis XIV se faisaient du sang : nous avons montré en effet comment l'anthropologie médicale de l'âge classique enseigne que les qualités

¹ « [...] c'est ce jeu connotatif qui est à la base d'un certain nombre de synecdoques », remarquent Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, 2^e éd., Paris, Dunod, 1996, pp. 144 et 145. Voir aussi l'analyse de Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, en particulier pp. 26 et 27.

² Se reporter à notre partie liminaire « Assises culturelles ». Nous reviendrons sur cette question délicate, notamment à propos du sang d'Aricie, dans notre « Quatrième partie », au ch. 2.

natives se transmettent bel et bien par le sang biologique, de sorte que ce que nous analysons *a posteriori* comme une hypallage, fût-elle devenue familière, n'était sans doute pas perçu spontanément comme tel à l'époque de Racine.

Pour revenir à la synecdoque, il faut aussi préciser qu'appliquée au mot *sang* à l'époque de Racine, la relation d'inclusion correspond à deux modes d'expression tropique, qui en l'occurrence sont intimement liés ; on pourra en toute rigueur effectivement les qualifier de *synecdoques* (si l'on accepte les raisons qui viennent d'être avancées dans les lignes précédentes) :

- La synecdoque de la partie pour le tout.
- La synecdoque de la matière.

Mais si l'on veut mettre en lumière ce qui lie ces deux sous-catégories rapportées au sang des classiques, il faut de nouveau revenir, le plus brièvement possible, sur l'anthropologie médicale qui prévaut à l'époque de Racine. N'oublions pas en effet que la tradition médicale greco-latine assigne à la « liqueur spermatique » le privilège d'être du sang quintessencié : *spuma sanguinis*, ou *excrementum spumosum*, pour les commentateurs postérieurs – la « fine fleur » du sang, en quelque sorte. Or au XVII^e siècle, nous l'avons souligné, la France du courtisan et de l'honnête homme ne remet pas en cause cette conception de manière significative¹. Il y donc dans la synecdoque un parti pris qu'assume le langage : c'est encore là une conséquence du choix axiologique évoqué plus haut (ce que l'on ne vérifierait pas dans la métonymie) – choix qui engage l'idée d'inclusion au point même, nous semble-t-il, que le processus tropique peut parfois paraître s'y contester lui-même en tant que tel. Cette remarque – nous le mesurons – peut susciter encore une objection de méthode dans la mesure où notre analyse nous conduit à recourir délibérément à des critères d'appréciations extra-linguistiques, pour envisager ce qu'on nommerait volontiers « une anthropologie de la synecdoque classique », tant les plans se trouvent imbriqués et significatifs d'une saisie d'ensemble de la réalité.

L'intuition que nous cherchons ici à formuler manque sans doute d'assises théoriques convaincantes. Accordons-lui cependant une valeur heuristique, pour suggérer qu'un semblable « engagement » invite de fait à franchir un nouveau pas, et à prolonger l'analyse, c'est-à-dire en somme à passer de la notion d'inclusion à la notion d'identification, comme le montre précisément l'exemple du mot *sang*, qui à l'âge classique, consacre parfois avec insistance sa synonymie avec le mot *fil*s. C'est pourquoi, si l'on définit comme

¹ Se reporter à notre « Première partie », ch. 1.

synecdochiques les tropes qui concernent l'humeur noble tout au long du XVII^e siècle, il est nécessaire de préciser que ce tour s'applique tout particulièrement – voire exclusivement – au domaine lexical de la famille, et plus exactement, au domaine de l'imaginaire de la famille : paternité, filiation, lignée, transmission... Ainsi, par exemple, lorsque le père s'adresse au fils : « Viens mon fils, viens mon sang [...] », l'apostrophe redoublée signale clairement quelle anthropologie du sang gouverne la paternité et la filiation dans la conscience noble – et indique dans le même mouvement que cette conception familiale est à comprendre en écho immédiat avec le principe actif de la consubstantialité des générations, selon les lieux communs de la parenté qui dominent alors dans la représentation idéalisée que la noblesse se propose à elle-même¹. Ce que nous nommons donc *synecdoque* dans l'hémistiche de Corneille cité à l'instant (synecdoque de « la partie », et, tout autant, synecdoque « de la matière », pour reprendre une partition typologique traditionnelle), résume avec clarté le processus de réduction tropique même : le fils *est* en puissance le sang du père ; si bien que l'enjeu dramatique et existentiel du *Cid* se resserre en définitive autour de l'appropriation délibérée par Rodrigue de ce postulat de l'anthropologie aristocratique². Le sang synecdochique des Bivar et sa mise à l'épreuve contiennent par conséquent toute l'énergie dramatique potentielle de la pièce ; mais dire cela peut aussi incliner à comprendre que le sang abolit du même coup son expansion sémantique tributaire du tour tropique, comme pour se mieux redéployer dans l'éclat et l'évidence de son sens propre.

Dans les pages qui suivront, sans pour autant établir d'inventaire exhaustif, il faudra donc définir et analyser quelques tournures synecdochiques, dans *Phèdre* et dans d'autres tragédies de la consanguinité, parce qu'elles apporteront sans doute de précieuses informations sur la manière dont les personnages de Racine énoncent leur situation singulière par rapport aux liens familiaux dont ils sont forcément redevables. Mais est-il nécessaire pour autant de maintenir la distinction entre « métonymie » et « synecdoque », au risque de compliquer l'analyse ? Emettons seulement une hypothèse : le glissement strictement métonymique du mot *sang* – c'est-à-dire *pars pro parte* – paraît davantage s'appliquer au « sang versé », au « sang répandu »³ à la guerre, ou encore à l'effusion de sang (comme dans

¹ Le chapitre 3 de la « Troisième partie » en cours étudiera ces « lieux communs » et les relations qu'ils entretiennent au XVII^e siècle avec l'imaginaire du sang.

² Pour replacer cet hémistiche fameux dans une perspective plus large, voir notre article : « Paternité et filiation dans *L'illusion comique* et *Le Cid* », in *L'Ecole des Lettres*, n°9, (n° spécial), février 2002, pp. 122 et 123.

³ Le « sang versé » désigne la blessure ou la mort, par métonymie : « Le premier sang versé rend sa douleur plus forte » (Corneille, *Nicomède* [1651], v. 1576). La nuance sylleptique reste assez prononcée, remarquons-le, dans de telles expressions. Ajoutons qu'en toute rigueur, pour mieux fixer la différence entre métonymie et

l'expression « sang des Martyrs »), plutôt qu'au sang familial : ce n'est donc que de manière ponctuelle que les métonymies seront signalées comme telles, et nos analyses privilégieront les synecdoques généalogiques, qu'il faudra comprendre selon les critères distinctifs qui ont été définis dans la page qui précède.

La syllepse de sens et le sang

Peut-être pourrait-on risquer un rapprochement entre la figure nommée « syllepse de sens » (ou syllepse lexicale, ou encore syllepse oratoire), et une remarque formulée par Pierre Nicole dans *La Logique ou l'art de penser* :

[...] il arrive souvent qu'un mot, outre l'idée principale que l'on regarde comme la signification propre de ce mot, excite plusieurs autres idées qu'on peut appeler accessoires, auxquelles on ne prend pas garde, quoique l'esprit en reçoive l'impression ¹.

Certes la notion d' « idées accessoires » correspond davantage sans doute à la notion moderne de « connotation » qu'à celle de syllepse de sens². Mais *La Logique de Port-Royal* soulève malgré tout par cette remarque la question de la double actualisation sémantique d'un mot, à saisir comme telle par le destinataire : l'attention est attirée sur des situations de réception dans lesquelles « au lieu de choisir l'un des sens il faut en prendre deux ensemble »³. Car la syllepse met au jour dans un mot unique l'intersection de deux isotopies, sans qu'il soit

synecdoque, il serait sans doute nécessaire de recourir à des considérations contextuelles et distinguer le sang versé à la guerre et le sang susceptible d'être versé lors d'une cérémonie sacrificielle qui met en jeu les relations familiales.

¹ Antoine Arnaud et Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, (dite *Logique de Port-Royal*) [1662], I, XIV, éd. citée, pp. 86 et 87. Plus largement encore, en réfléchissant au processus sylleptique, peut-être pourrait-on même risquer un autre rapprochement avec *La Logique* (...) : « Quand on considère un objet en lui-même et dans son propre être, sans porter la vue de l'esprit à ce qu'il peut représenter, l'idée qu'on en a est une idée de chose, comme l'idée de la terre, du soleil ; mais quand on ne regarde un certain objet que comme en représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe, et ce premier objet s'appelle *signe* » (I, IV, éd. citée, p. 46). Ainsi, dans les occurrences sylleptiques du mot *sang*, l'humeur généreuse à l'âge classique serait à comprendre à la fois comme « chose » et comme « signe ».

² Se reporter, à propos de ce rapprochement, à un article de M. Le Guern qui s'intéresse à « la composante rhétorique de *La Logique ou l'art de penser* » : « Les idées accessoires dans *La Logique de Port-Royal* », in *Sémantique et rhétorique*, sous la direction de Michel Ballabriga, Actes du Colloque d'Albi (juillet 1995), Toulouse, Editions universitaires du sud, coll. « Champs du Signe », 1998, en particulier pp. 105 à 107.

³ M. Widemann, *op.cit.*, p. 106.

d'ailleurs absolument nécessaire que l'une des deux participe d'un sens figuré¹. Le même signifiant porte ainsi deux signifiés : en ce qui concerne le substantif *sang*, par conséquent, les syllepse sont intéressantes surtout dans la mesure où elles donnent à comprendre de manière synthétique combien le sang tragique participe à la fois de la nature et de la culture, qui sont alors conjointement référées par un vocable unique. R.-A. Sayce a signalé dès 1961 l'intérêt de tels emplois du mot *sang*, en particulier dans *La Thébaïde* et dans *Phèdre* : « Ce qui est [...] caractéristique [...], c'est la façon dont les deux sens s'entrecroisent et s'entremêlent », écrit ce critique ; et il ajoute : « C'est par la maîtrise de sens multiples que Racine donne son empreinte aux expressions dictées par la convention »². Cependant, en toute rigueur, la notion de *polysémie* ne conviendrait pas à ce type d'emploi du mot *sang*, nous semble-t-il, car les deux niveaux se conjoignent sans suture apparente : le sens synecdochique s'induit du sens propre selon un processus logique, ou reçu comme tel, parce que la nature y est pour ainsi dire devenue une donnée culturelle garantie par un imaginaire doxal. C'est pourquoi l'expression « maîtrise de sens multiples » dont parle R.-A. Sayce suggère à nos yeux que la syllepse opère une saisie qualitative – voire axiologique – de l'humeur noble, et que les deux niveaux de sens sont totalement solidaires. De sorte que cette figure doit se comprendre en bien des cas – et particulièrement dans *Phèdre*, nous le verrons – comme l'écho verbalisé et stylisé d'une anthropologie, qui serait donc également mise au service d'une esthétique³.

Aussi bien, dans l'optique du travail en cours, est-ce par les occurrences où cette conjonction entre la matière biologique et le sang synecdochique s'opérera sans marque discernable que le composé sylleptique – qui *strictu sensu* n'est pas tout à fait un trope ... – sera théoriquement le plus riche de significations. Une illustration de l'efficacité sémantique de la syllepse peut être donnée par ce vers d'*Iphigénie*, dans lequel Eriphile parle d'elle-même (à la troisième personne) et d'Achille : « C'est qu'elle sort d'un sang qu'il brûle de répandre » (II, 6, v. 710). Le trope y est ravivé par l'emploi du verbe *répandre*. Dans de tels tours au demeurant, il s'agit le plus souvent, pour proposer une interprétation, de revenir au sens premier du mot *sang* – alors même qu'à la lecture le sens figuré en a été saisi sur-le-champ –

¹ Voir sur ce point M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, éd. citée, p. 112, qui se démarque ainsi de la plupart des définitions que les traités, puis les manuels, proposent de la syllepse de sens.

² R.-A. Sayce, *art. cit.*, respectivement pp. 37 et 39. La conclusion renchérit : « [...] l'alternance du sens figuré et du sens propre donn[e] une vie réelle à des images pétrifiées » (p. 41).

³ Les diverses questions soulevées par la syllepse sont abordées dans un recueil d'articles : *La Syllepse, figure stylistique*, sous la direction de Yannick Chevalier et Philippe Wahl, Actes du colloque tenu à l'Université Lyon III, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes et langues », 2006 (Voir en particulier la « Présentation »).

et d'agréger ces deux sens, plutôt que de procéder dans l'ordre inverse, comme l'indiquaient les auteurs de *La Logique de Port-Royal*. L'humeur noble sourd alors sous le sens généalogique (qui est, nous semble-t-il, le premier reçu par le lecteur).

Cependant le processus sylleptique décelable dans le mot *sang* n'est pas toujours prononcé avec la même netteté que dans le vers d'*Iphigénie* cité ci-dessus, dans la mesure où le verbe concret éclaire dans ce vers le mécanisme de la syllepse. C'est pourquoi la discrétion fréquente du processus nous amènera parfois dans les pages qui suivent à parler de « nuance sylleptique », ou d'« inflexion sylleptique » ; de même que Jacques Truchet, dans un article directement consacré au motif du sang, mais dont les analyses ne recourent pas à la notion de syllepse de sens, évoque, dans *Iphigénie* encore, « les variations sur l'abstrait et le concret »¹.

Signalons aussi que si l'on met en regard autour du même substantif *sang* la syllepse de sens et l'antanaclase, on se rend aussitôt compte que la première offre une signification plus dense et plus immédiate. Si bien que l'antanaclase ne présente pas à nos yeux le même intérêt littéraire : en répétant le mot *sang* (ou en le réexprimant par un pronom qui le représente), cette figure en effet procède à un commencement d'analyse et déplie le processus linguistique – alors que la syllepse lexicale opère au contraire une synthèse, qui est porteuse de sens et de beauté. Cette figure révèle un pan de l'imaginaire des classiques, parce qu'elle approche de plus près l'horizon anthropologique que nous nous efforçons ici de retrouver. Voici par exemple une antanaclase, choisie à dessein dans *Iphigénie* : « Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné »² : en attirant l'attention, à la manière d'une pointe, sur le mécanisme de la langue, ce vers associe le sens propre (le sang du sacrifice) et le sens figuré (le sang de la lignée familiale). Toutefois, dans le contexte de la tirade d'Iphigénie, le procédé se distingue surtout par sa portée rhétorique, puisque la figure employée exploite au mieux le *pathos* de la transmission pour émouvoir efficacement Agamemnon et le public³.

¹ Jacques Truchet, « Sur les emplois des mots 'cœur' et 'sang' dans l'*Iphigénie* de Racine », in *Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 399.

² *Iphigénie*, IV, 4, v. 1184.

³ Sans doute n'est-ce pas le lieu ici de développer davantage les différences entre syllepse et antanaclase. Mais remarquons pourtant que cette dernière figure (parce qu'elle attire l'attention sur tout le processus phonique et sémantique) n'assure pas la fonction synthétique de la syllepse de sens, et apparaît sans doute davantage comme un jeu sur le langage. C'est du moins le cas dans ces quatre vers de Rotrou :

« Aujourd'hui que pour prix des pertes de son sang,
Je ne puis l'honorer d'un plus illustre rang,
Je lui dois mon sang même, et lui donnant ma fille

Lui fais part de mes droits sur ma propre famille ». (Jean de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, [éd. de 1648], I, 3, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 42 : Dioclétien, jouant sur la polysémie du mot *sang*, explique à sa fille Valérie pourquoi il désire la marier à Maximin). Encore faudrait-il moduler notre jugement, puisque l'antanaclase relevée plus haut dans le vers 1184 d'*Iphigénie* parvient sans

A travers ces précisions d'ordre théorique ou technique, on aura compris que la syllepse de sens présente un grand intérêt quand il est question du sang dans la littérature du XVII^e siècle. Car dans une perspective herméneutique la présence répétée de cette figure serait à même de confirmer que le dynamisme de l'acception concrète du mot reste actif dans les emplois figurés : le vocable *sang*, de la sorte, pourra être prémuni d'un processus d'abstraction inhérent à la poétique et à la dramaturgie classiques en France, et susceptible de le priver de sa force expressive immédiate¹. Dans la syllepse de sens un principe physique et un principe moral se trouvent en effet conjoints² : en réunissant ainsi le sens propre et le sens figuré du mot *sang*, la syllepse incite le lecteur ou le spectateur à opérer un retour à la source première du mot ; or ce retour invite à raviver une expression que l'habitude formulaire a pu quelquefois user. Dans le cas de mots couramment employés dans les textes littéraires, le jeu sur le propre et le figuré a soulevé quelques réticences, liées au discrédit qui touche les « pointes » dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, et qu'il faut bien entendu rapporter au souci de clarté traditionnellement (et à juste titre) associé à l'atticisme français³.

Mais selon les orientations du travail en cours, l'enjeu ainsi suggéré renvoie donc surtout à la conjonction, dans les personnages dramatiques, d'un imaginaire du corps et d'une représentation culturelle de soi qui met en jeu, à travers la mention du sang, les relations de paternité, de maternité, de filiation ou de fraternité. Ajoutons que lorsqu'il s'agit du sang, précisément, cette conjonction s'impose conformément à la force séminale de l'humeur noble

doute, en termes d'effets pathétiques, à atteindre à la densité d'une syllepse de sens – alors qu'on en dirait pas autant d'une autre antanaclase de Rotrou autour du mot *sang* : « Quel sang, répondez-moi, forme ce cœur barbare, / Qui contre son sang même, enragé se déclare [...] ? », *Iphigénie*, [1641], II, 2, vv. 487-488, in *Théâtre complet* 2, textes établis par Bénédicte Louvat, Dominique Moncond'huy et Alain Riffaud, Paris, STFM, 1999, p.433).

¹ Il y a là une question majeure dont nous développerons plus loin les enjeux, dans notre « Quatrième partie », qui sera consacrée aux perspectives dramatiques et dramaturgiques induites par le motif du sang.

² Les expressions « principe physique » et « principe moral » sont avancées par H. Morier dans sa définition de la syllepse oratoire, *op.cit.*, p. 1032.

³ Les réticences formulées à l'encontre des pointes sont signalées par F. Brunot, *op. cit.*, IV, I, 4 (1913), p. 561. L'historien de la langue cite Urbain Chevreau (*Œuvres mêlées* [1697], à propos d'un vers de Corneille, dans *Othon* : « “C'est votre intérêt seul qui fait parler ma flamme”. Agir eût été plus propre, parce que la flamme ne parle point, quoique ici *flamme* signifie amour ; et que la plupart de nos Poètes, sans y prendre garde, n'écrivent pas autrement »). Subligny dans la Préface de *La folle querelle, ou la Critique d'Andromaque* [mai 1668] note à propos du mot *sang* : « *Un sang sur qui la Grèce aujourd'hui se repose* ; se reposer sur un sang est une étrange figure » (F. Brunot, *ibid.*). Chevreau et Subligny, dans ces deux remarques, sont sensibles à la personnification inférée des verbes « parler » et « se reposer » qui, à leurs yeux, réactive inopportunément le sens propre de « flamme » et de « sang ».

dans l'imaginaire de la famille au XVII^e siècle, qui finit par identifier le sang du fils au sang du père¹.

Tant et si bien que par un raccourci rhétorique saisissant l'enjeu d'une réflexion sur la syllepse de sens rejoint alors nécessairement la question de l'anthropologie médicale et de la *psyché* de l'homme du XVII^e siècle ; et, au-delà, cette réflexion regarde aussi la place de l'élément singulier – personne, personnage – dans le temps des hommes : la trame linéaire des générations, et les institutions politiques dans lesquelles la famille tragique est insérée, ce qui met immédiatement en jeu, à l'âge classique, l'imaginaire de l'*èthos* noble qu'un personnage peut former ou formuler à propos de lui-même et des proches auxquels le relie les nœuds du sang. Enfin, pour terminer, il est à noter que la fréquence des emplois sylleptiques du mot *sang* dans les tragédies de l'âge classique scelle dans le langage même l'idée selon laquelle l'humeur noble, en définitive, n'est pas comme l'eau ou comme l'air, réductible au statut des éléments de la nature. Ces derniers sont disponibles tels quels pour l'ensemble de êtres naturels ; tandis que le sang, bien qu'il soit évidemment un élément de la nature, ne se réduit pas à la seule nature, dans la mesure où il est objet de transmission, et qu'il porte en lui un faisceau de postulations anthropologiques et culturelles qui restent à actualiser pour offrir un sens possible. C'est pourquoi la syllepse lexicale, parce qu'elle conjugue nature et culture (au sens le plus large du mot *culture*), désigne par le fait linguistique même – et dans la nature – un au-delà de la nature ; elle donne à voir et à lire *et* la « chose » *et* le « signe » (pour reprendre à des fins herméneutiques les deux mots employés dans *La Logique de Port-Royal*).

Aussi y a-t-il en quelque sorte et littéralement une tension *métaphysique* de la syllepse de sens, qui est tout particulièrement lisible dans le mot *sang*. Peut-être, au demeurant, à une plus vaste échelle, le sang fournit-il dans le composé sylleptique le paradigme discernable d'un processus qui s'inscrirait dans la longue durée historique et suggérerait une hypothèse anthropologique de portée générale. Cette hypothèse se formule ainsi : la civilisation chrétienne se nourrit d'une conscience sylleptique du monde aussitôt que l'Incarnation y devient article de foi partagé ; dès lors, en effet tout sacrement (en tant qu'il a pour vocation de produire une actualisation concrète de la participation à la Révélation

¹ Cette remarque confirme l'hypothèse avancée quelques pages plus haut à propos du processus synecdochique lui-même, qui dans l'emploi du mot *sang* tendrait à s'abolir comme trope, si l'on prend en compte (comme on doit le faire : nous l'avons dit) l'anthropologie qui prévaut à cette époque.

chrétienne) n'est-il pas foncièrement de l'ordre de la syllepse, puisque le sens s'y donne tout entier dans le signe même¹?

Précisons pour finir que ces quelques réflexions sur la syllepse de sens portant sur le substantif *sang* à l'âge classique ne sont pas imposées ici de l'extérieur – c'est-à-dire selon une conscience des ressources du langage que le XVIIe siècle aurait pour sa part ignorée ; une illustration ponctuelle mais significative est, nous semble-t-il, en mesure de le montrer : en une occasion précise, une discussion s'est en effet élevée au sujet des deux sens conjoints du mot *sang*, et la qualité sylleptique d'un vers a été précisément débattue. Il s'agit d'un épisode de la Querelle du *Cid*. Scudéry, en effet, a relevé pour la critiquer l'inflexion sylleptique du vers 346, prononcé par Rodrigue à la fin des stances de la tragi-comédie de Corneille (« Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu »). Le grief formulé contre Corneille porte sur l'invention et non sur l'élocution², et en l'occurrence sur l'idée selon laquelle le corps et les postures morales seraient intimement solidaires, au point d'être exprimés par le seul mot *sang* – idée pourtant doxale au XVIIe siècle, comme l'Académie le rappellera l'année suivante à l'auteur des *Observations sur Le Cid*. Voici la phrase de Scudéry : « Je ne sais dans quel aphorisme d'Hippocrate l'Auteur a remarqué qu'une mauvaise action corrompt le sang ». A cette remarque ironique le porte-parole des Académiciens a répondu en ces termes : « L'Observateur n'a pas bien repris cet endroit, car métaphoriquement le sang qui a été reçu des aïeux est souillé par les mauvaises actions. Et le vers est fort beau ». On peut ouvrir une discussion à propos de l'adverbe *métaphoriquement*. Mais la syllepse, de fait, exprime à merveille l'acquiescement de Rodrigue aux postulations de son sang – qu'il faut comprendre au sens propre et au sens figuré, parce qu'elles résument la vertu native aussi bien que les promesses de l'*èthos* noble que l'action à venir est appelée à concrétiser. En effet, énoncé dans le présent de la décision, ce vers qui célèbre le sang contient un verbe au passé et un verbe au futur, inscrivant de la sorte dans la durée la force conjointement biologique et morale de l'humeur généreuse³.

¹ Voir les remarques de Erich Auerbach à propos de la notion de *figura*, qui ont pris pour nous valeur heuristique, et que nous mettons librement ici au service de la recherche que nous menons, en les appliquant au sang classique : *Figura*, trad. de Marc André Bernier, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993, en particulier pp. 84 et 85 (Texte originel publié dans *Archivium romanicum*, XII, Florence, 1938). Dans une étude sur l'œuvre de Dante, le grand philologue donne à comprendre dans quel sens « figurer », c'est au fond confirmer la chose dans sa matérialité même, et non pas l'abstraire de l'épaisseur du monde sensible.

² La critique formulée plus tard par Subligny à propos d'un vers d'*Andromaque* – qui se trouve rapportée plus haut en note – est en revanche à comprendre du point de vue de l'élocution.

³ Nous devons ces références à l'édition présentée par Boris Donné : Corneille, *Le Cid*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 103, note 3 dans laquelle sont cités respectivement Georges de Scudéry, *Observations sur Le Cid*, Paris,

A nos yeux, ces mises au point de méthode et de terminologie, comme les avancées herméneutiques qui en ont été induites, étaient utiles : d'une part dans le but de mesurer convenablement les définitions du mot *sang* au sens figuré que présentent les dictionnaires de l'âge classique que Racine a connus, ou qu'il a pu connaître ; et d'autre part, plus largement, pour confirmer l'impression (immédiatement, mais empiriquement perçue) de la plasticité sémantique et de la fécondité du champ imaginaire auxquelles invite le sang des classiques. Et de toutes ces données transmuées par le genre dramatique, les tragédies familiales de Racine tireront sans aucun doute un grand profit littéraire.

Aux dépens de l'auteur, 1637, et *Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, Paris, Jean Camusat, 1638. Se reporter à Armand Gasté, *La Querelle du Cid, Documents inédits ou peu connus*, Rouen, Cagniard, 1894 (et rééd. augmentée, Paris, Welter, 1898).

Chapitre 2 : LES SENS FIGURES DU MOT *SANG* DANS LES DICTIONNAIRES DU XVII^e SIECLE.

Pour être significatif, l'examen des sens figurés du mot *sang* doit bien entendu colliger les définitions dans les dictionnaires du XVII^e siècle qui ont été précédemment consultés pour établir les sens propres de ce même mot¹. Or ces dictionnaires réservent aux acceptions figurées du sang une place moins importantes qu'aux sens propres attribués à ce même substantif.

Le dictionnaire de Jean **Nicot** (1606) indique que « *par antonomasie* », le nom *sang* est « *approprié à la parenté du Roi* ». Il ajoute immédiatement : « *Selon ce on dit être du Sang de France, c'est-à-dire, de la parenté des Rois de France, qu'on dit autrement être de Sang Royal. Mais quand on dit les Princes du Sang, on entend sinon les Princes de la parenté [sic] du Roi, habiles à succéder à la couronne* ».

La synecdoque se trouve ici glosée sur-le-champ (« Sang de France » équivaut à « Parenté des Rois de France »). Le sang est le support biologique consubstantiel au roi et aux membres de

¹ Cet examen a été effectué dans la « Première partie » du travail en cours : se reporter au ch. 2, dans lequel les titres complets, les dates et lieux d'édition, et les noms des libraires éditeurs sont indiqués. Les mêmes principes de transcription des définitions sont ici appliqués.

sa parenté. Quand à l'hypallage « sang royal », qui confirme cette consubstantialité, elle est présentée comme le raccourci de la formulation synecdochique. « Princes du sang » est analysé aussi par Nicot comme un tour condensé, qui donne au mot *sang* tout son relief, et lie l'humeur noble à la notion de légitimité politique.

Le dictionnaire de **Cotgrave** (1611) propose plusieurs parasynonymes pour traduire en anglais le mot *sang* dans ses acceptions figurées :

« [...] *race, kindred, lineage, parentage, especially of Kings, in which sence we also use the words, Bloud royall* ».

Le spectre sémantique du mot recouvre donc les mêmes sens – conformément aux mêmes associations notionnelles – que ceux qui sont consignés par Nicot.

Le dictionnaire du Père **Monet** (1635) donne les traductions latines de deux phrases, qu'il tient donc pour courantes, et dans lesquelles apparaissent des emplois figurés :

« *Son extraction est de Sang royal* », et « *Que ta mère soit de Sang noble, ton père, et toi ne laissez pas d'être roturiers* ».

Dans ces phrases, on relève de nouveau les hypallages lexicalisées associées au sang par l'anthropologie aristocratique.

Le dictionnaire de **Richelet** (1680) note que le mot *sang* « [...] au figuré a une assez grande étendue ». Il propose immédiatement un exemple où le sens synecdochique est bien illustré : « Si vous dites vrai, *nous le renonçons pour notre sang*. Molière. C'est-à-dire, nous le renonçons pour notre enfant ». Les emplois généalogiques sont ensuite signalés, accompagnés d'exemples significatifs expliqués aussitôt¹ :

« *Etre du Sang royal* [...]. C'est-à-dire, de la famille royale.

Jeune Dauphin, *sang* de tant de Héros. Benserade, *Poésies*. C'est-à-dire, *qui descendez de tant de Héros*.

Abandonner lâchement le sang de ses proches. Patru, *plaidoyer*. C'est-à-dire, *abandonner la vengeance de ses proches parents* ».

Richelet indique ensuite d'autres emplois variés, mais que réunissent différents types de rapports métonymiques, parfois proches du sens propre, comme c'est le cas dans la première des phrases qui suivent :

¹ Dans les citations rapportées ci-dessous nous conservons les italiques.

« Rien ne lui défaut que d'avoir le *sang* trop chaud. *Voiture. Poésies*. C'est-à-dire, que d'être prompt, et colère.

Sang. Cruauté. Inhumanité. Meurtre. (Il abhorrait *le sang* et la discorde. *Ablancourt, Tacite*.

L'Eglise abhorre le sang. *Pascal, l. 4*. C'est une action de sang et de meurtre. *Voit. l. 25*.

Mettre tout à feu et à sang. *Ablancourt*)¹.

Sang. Dans l'Ecriture Sainte il se prend au figuré. Et signifie la raison naturelle, dans l'état où elle est corrompue par le péché. (Ce n'est pas la chair et *le sang* qui vous ont révélé ces mystères).

Sang froid. C'est-à-dire, Présence d'esprit. Tranquillité d'esprit. (Ce *sang froid* qu'il conserva dans la chaleur du combat fut admirable. *Chapelle, Relation des campagnes de Rocroi*) [...].

De sang froid. Sans emportement. Posément et sans chaleur. (Parler de sang froid. Agir de sang froid. Tuer de sang froid).

Avoir du sang aux ongles. C'est-à-dire avoir du courage ; et savoir se défendre».

Les explications données par Richelet pour éclairer la signification des expressions « sang chaud » et « sang froid » montrent que le sens médical premier est déjà estompé à l'époque de Louis XIV, et que ces syntagmes ont pris dès ces années 1680 la signification courante qu'ils ont conservés par la suite, et jusqu'à nos jours. Il sera intéressant de mesurer et d'apprécier de quelle manière Racine revivifie les expressions qui évoquent la chaleur et la froideur du sang, et que Richelet considère comme appartenant au sens figuré.

Le *Dictionnaire Universel* (...) de **Furetière** (1690) consacre beaucoup moins de paragraphes pour définir les sens figurés du mot *sang* qu'il n'en a consacré aux acceptions concrètes :

« SANG, se dit figurément en choses spirituelles. L'Ecriture dit, Ce n'est point la chair et le *sang* qui vous ont révélés les mystères. Ceux qui ont lavé leurs vêtements dans le *sang* de l'Agneau.

SANG, se prend quelquefois pour le bien. Les chicaneurs, les concussionnaires, les Maltotiers sucent le *sang* du peuple, vivent de son *sang*. Tirer de l'argent de la bourse de cet avare, c'est lui tirer le *sang* de ses veines.

SANG, se dit aussi de la parenté, de la race, de la communication qui se fait du *sang* par la génération. Les Princes du *Sang* sont ceux qui sont descendus du *Sang* Royal, les proches parents du Roi. Tous les Héros de l'Antiquité se disaient issus du *sang* des Dieux. Il est de noble *sang*, d'illustre famille.

¹ Les exemples choisis par Richelet ne nous paraissent pas très significatifs du sens figuré, en particulier celui emprunté à Pascal : dans le *Dictionnaire Universel* (...) de Furetière, la même phrase se rencontre, et se trouve dans la section qui relève du sens propre (cf. notre « Première partie », ch. 2).

Je reconnais mon *sang* à ce noble courroux.

Il connaît mieux mon *sang*, il sait mieux son devoir, dit Corneille dans le *Cid*, et dans les Horaces. Il a trahi son *sang*, sa naissance. Il ne veut pas avoir pitié de son *sang*, de son fils ».

Ces définitions du sang dans ses emplois synecdochiques sont d'un grand intérêt pour bien mettre en lumière le passage insensible du propre au figuré : c'est en effet après avoir caractérisé avec précision les qualités naturelles de « la plus noble des quatre humeurs » que le lexicographe en arrive au sens généalogique, dans lequel la vertu séminale du sang est soulignée. La « parenté » et la « communication qui se fait du sang par la génération » se trouvent explicitement mises sur un même plan syntaxique et sémantique. De la sorte, la restriction opérée par le processus synecdochique – *pars pro toto* – est saisi pour ainsi dire sur le vif, et dans son mouvement même. Dire « mon sang », dans l'anthropologie noble (en l'occurrence à peine magnifiée par la littérature), et dans l'Europe du XVIIe siècle, cela équivaut à dire soit « moi-même », soit « mon fils ».

Furetière clôt le long article *Sang* du *Dictionnaire Universel* en expliquant l'expression proverbiale « bon *sang* ne peut mentir ».

Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) relève plusieurs emplois figurés du mot *sang* ; dans une métaphore tout d'abord, qui sans aucun doute est familière pour les contemporains de Racine, car les prédicateurs du Grand Siècle y recourent fréquemment :

« On appelle, *Baptême du sang*, Le martyre. *Le baptême du sang suffit pour acquérir la gloire éternelle* ».

Viennent ensuite les tours tropiques qui sont à classer, comme nous l'avons montré, dans la catégorie des synecdoques :

« On dit que, *La vertu des pères ne passe pas toujours avec le sang dans leurs enfants*, pour dire, que Les enfants n'ont pas toujours les bonnes qualités des Pères ».

Les Académiciens expliquent ensuite les différentes façons de comprendre le proverbe

« Bon sang ne peut mentir » : « Les enfants tiennent ordinairement des bonnes qualités de leurs pères et de leurs mères »¹, et « On se sert aussi du même prov. pour marquer que l'affection naturelle entre personnes de même sang ne manque jamais de se découvrir, et de se déclarer dans l'occasion. *Ces deux frères étaient brouillés, on attaque l'un, l'autre le défend, bon sang ne peut mentir.*

¹ L'idée contenue dans cette formule peut servir de lieu commun en vue de défendre sa pureté morale (Hippolyte face à Thésée courroucé en offre une illustration que nous commenterons plus loin).

Il se dit aussi en mauvaise part, et se dit par raillerie. *Elle est coquette comme sa mère, bon sang ne peut mentir* ».

Quant au commentaire apporté par le dictionnaire à l'expression usuelle « sang froid », il achève (comme le montre la remarque finale sur *sens* et *sang*) le processus d'abstraction que nous avons noté à propos de la définition de Richelet, quatorze ans plus tôt :

« [...] état de l'âme qui n'est agitée d'aucune passion violente. [...] *il lui a parlé d'un grand sang froid* [...], *il l'a tué de sang froid* [...]. En ce sens quelques-uns disent et écrivent *De sens froid*, au lieu de *sang froid* ».

Pour mettre un terme à ce bref inventaire, signalons que **Thomas Corneille** (1694) ne formule pas de remarques à propos des sens figurés : cela peut s'expliquer par le fait que son dictionnaire est un ouvrage consacré aux « arts » et aux « sciences », et que **Ménage**, quant à lui (en 1694 également), note qu'on dit

« en Champagne, et en plusieurs autres lieux de France, qu'une femme a un beau sang, pour dire qu'elle a un beau teint. Les Italiens disent *bel sangue* dans la même signification [...] ».

Mais il faut convenir que dans une telle expression, qui prend appui sur le sème le plus immédiatement sensible du mot *sang* – la couleur – le glissement tropique paraît extrêmement ténu.

L'examen des sens propres effectué dans notre « Première partie » avait permis de dresser la liste des sèmes attribués au sang par les lexicographes du XVII^e siècle : liquidité, mobilité, couleur, température, valeur et transmission. Et l'inventaire des sens figurés pris par le mot *sang*, qui vient d'être mené à bien, doit permettre de procéder à la même opération. Or il est clair que les noyaux sémiques que l'on peut isoler dans les définitions du mot *sang* au sens figuré sont présents déjà dans les définitions de ce mot au sens propre ; mais on assiste à un processus de resserrement, ou d'agrégation des uns aux autres, des sèmes les plus abstraits ; tandis que les sèmes qui relèvent d'une perception plus immédiate sont voilés ou disparaissent : c'est le cas de la liquidité, de la couleur, et de la température – « sang chaud », « sang froid » – dans une moindre mesure. Remarquons néanmoins que les syllepses de sens offriront l'occasion de réactiver l'idée de liquidité. Le sème *mobilité* en revanche est conservé dans les explications que les lexicographes fournissent pour évoquer la fonction assumée dans la génération par le sang : l'expression *descendre de* qui est toujours vivante en français du XXI^e siècle le manifeste avec clarté ; si bien que l'idée de mobilité se trouve

intégrée à l'idée de transmission, qui importe davantage d'un point de vue axiologique ; quant au sème *transmission*, selon les attendus de l'axiologie classique, il se conjoint à l'évidence au sème *valeur*.

De la sorte, le raccourci figuré, en conformité avec la logique métonymique¹ qui imprègne tout le processus tropique lié au sang, procède donc à une réduction axiologique fortement marquée par l'idéologie familiale de la noblesse. Les données biologiques du sang y ont acquis une portée sociale et morale, dont la langue dramatique du XVII^e siècle français rend particulièrement bien compte par la rime des substantifs *sang* et *rang*, notons-le en passant ; cette rime est, comme on le sait, très fréquente – et de ce point de vue sa récurrence, frappante tant pour l'oreille et pour l'œil, dans le théâtre tragique du XVII^e français mérite évidemment d'être considérée autrement que comme une facilité qui participerait de la routine poétique². Il s'agit bien plutôt d'une stylisation significative des valeurs qui sont en jeu, et que la langue dramatique consigne pour les consacrer³.

Ainsi, parce qu'il met l'accent sur la relation de données morales et de données sociales, l'examen lexicologique qui vient d'être effectué à propos des sens tropiques du mot *sang* à l'époque de Racine doit nécessairement nous conduire à une réflexion plus générale : le chapitre suivant rappellera quels lieux communs caractérisent l'anthropologie familiale de l'âge classique et nourrissent l'imaginaire que la noblesse cultive pour elle-même et pour les autres catégories de la société – anthropologie familiale et imaginaire aristocratique que les belles-lettres, tout au long du Grand Siècle, en de nombreuses occasions, ont illustrés avec éclat et conviction.

¹ « Logique métonymique » s'oppose ici à « logique métaphorique » ; mais nous nous sommes efforcé de montrer que c'est la notion de *synecdoque* qui offre pour notre sujet le plus grand intérêt.

² Voir Anne-Marie Garagnon, « Fiche de vocabulaire : le mot *sang* dans *Nicomède* », in *L'Information grammaticale*, n°77, mars 1998, p. 5.

³ Le lecteur sera d'autant plus surpris si cette rime apparaît pour suggérer une autre signification – à tel point même que la mise en rapport des mots *sang* et *rang*, fût-ce dans une tournure concessive, peut prendre alors, nous semble-t-il, le relief d'une pointe. Ainsi dans ces deux vers de Rotrou : « Quelque insigne avantage et quel illustre rang / Dont vous ayez couvert le défaut de mon sang [...] », I, 3, vers 139 et 140, sur lesquels renchérissement, dans la même scène, les vers 179 et 180 : « N'ai-je pas lieu de croire en cet illustre rang / Le mérite dans l'homme et non pas dans le sang ? » (*Le Véritable Saint Genest* [éd. de 1648] éd. citée, pp. 43 et 44).

Chapitre 3 : LE SANG ET LES LIEUX COMMUNS DE LA PARENTE AU XVII^e SIECLE

Jouissons, mon cher cousin, de ce sang qui circule si doucement
et si agréablement dans nos veines.

Madame de Sévigné au Comte de Bussy-Rabutin, le 14 mai 1686.

La phrase de Madame de Sévigné placée ici en épigraphe ne constitue pas une illustration isolée de la façon dont le sang noble est regardé au XVII^e siècle, même si la marquise accuse à dessein le trait de la connivence familiale. Aux confins de l'agrément esthétique, de l'orchestration concertée des mémoires familiales et du discours scientifique, s'est en effet imposé à cette époque un imaginaire du sang dont il faut, dans ce troisième chapitre, éclairer la cohérence. Car l'histoire des idées et des mentalités ne s'appuie pas tant sur des faits vérifiables et quantifiables que sur les représentations que les hommes s'en proposent ; c'est pourquoi les données idéologiques et mentales d'une époque sont faites de la confrontation entre les « réalités » – ce qui se produit dans le monde – et l'expression de ces mêmes réalités transposées (c'est-à-dire toujours rectifiées et infléchies) par le langage et par les comportements. C'est ainsi que s'est progressivement mise en place dans la conscience occidentale classique une conception ordonnée de la famille noble – transmission, paternité,

filiation, parenté au sens large – rangée en corps de valeurs morales souvent tacitement admises et honorées, ou quelquefois explicitement exposées et défendues. Il ne fait pas de doute qu'une telle conception ne correspond pas nécessairement à la manière dont vivent effectivement les familles nobles¹. Car ce que Thomas Pavel avance à propos des belles-lettres comme un présupposé méthodologique peut, nous semble-t-il, être appliqué également à l'anthropologie du XVII^e siècle : « [...] à l'âge classique les mondes décrits par la littérature s'éloignaient considérablement de la réalité empirique et de la vie quotidienne »². Précision nécessaire ; mais il faut malgré tout – à propos de l'axiologie familiale dont il va être question dans ce chapitre – parler de « lieux communs », et souligner qu'ils ont été assez puissants pour nourrir l'imaginaire et les passions d'une société, en la confortant dans l'idée qu'elle a d'elle-même par l'adhésion à un sens partagé et à une fonction sociale ou morale à assumer, ou plus prosaïquement, à sauvegarder.

Ces lieux communs sont bel et bien entrés dans la langue courante, puisqu'au XX^e siècle, le sens figuré du mot *sang* – rappelons-le – est employé couramment par les historiens les plus éminents : cela signifie donc que ce mot est reçu immédiatement dans ce sens-là par le public cultivé. Marc Bloch, par exemple, a pu en faire usage dans le titre d'une des parties d'un livre fameux, *La Société féodale* (« Livre premier : Les Liens du sang »)³, sans avoir besoin d'en redéployer le processus métonymique, qui est censé être connu du lecteur. Le sens propre, aussi bien, reste-il présent dans ce syntagme, puisque l'historien écrit une page plus loin : « Dans toute l'Europe féodale, donc, existent des groupes consanguins [...] Comme si, en vérité, il n'y avait d'amitié véritable qu'entre personnes unies par le sang ! »⁴. Expression consacrée, par conséquent, qui oscille entre l'acception concrète et le

¹ Sur ce point, se reporter aux livres de Robert Mandrou, *op. cit.*, II, III, pp. 145 sqq., ainsi qu'aux mises au point synthétiques de Laurent Bourquin, *La Noblesse dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Belin, coll. « Sup/Histoire », 2002, en particulier le chap. 5, et de Jean-Marie Constant, *La Noblesse française aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1985 (et rééd. 1994). Ce dernier ouvrage souligne le fait que les accessions graduelles de familles roturières à la noblesse sont courantes jusqu'au règne de Louis XIII : « Le sang bleuit lentement », pp. 97 à 104 (dans l'éd. de 1994). Les armes conservent cependant tout leur prestige aristocratique (On sait comment Madame de Sévigné évoque la présence incongrue à ses yeux de Racine et Boileau – « ces bourgeois-là » –, amenés par leurs fonctions d'historiographes à suivre Louis XIV à la guerre : voir R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, éd. cit., pp. 317-318).

² Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », Avant-propos, 1996, p. 13.

³ Marc Bloch, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », t. I, partie II, 1, 1968, p. 183. Il s'agit de la reprise d'un texte publié pour la première fois en 1939 par le même éditeur (tome XXXIV bis, de la « Bibliothèque de Synthèse historique »).

⁴ *Ibid.*, p. 184. Cette idée, remarquons-le en passant, appelle une objection immédiate, celle que Cicéron lui-même a formulée : « [...] *amicitia praestat propinquitati* ». « [...] l'amitié l'emporte sur la parenté, en ceci que, dans la parenté, l'affection peut disparaître, dans l'amitié, elle ne le peut pas » : *De Amicitia* [44 av. JC], V, 19,

sens figuré. Aussi François Billacois note-t-il avec raison : « L'expression française “le sang bleu” est à peine une métaphore : elle traduit l'idée que la noblesse est un caractère biologique que transmet l'hérédité »¹. Précisons toutefois que dans les pages qui suivent nous ne donnerons pas au syntagme *lieu commun* son sens technique originel – c'est-à-dire strictement rhétorique² – mais une signification plus large, pour essayer de cerner une représentation de la seconde classe, qui participe de l'imaginaire anthropologique et littéraire, en tant que cet imaginaire secrète ses postures doxales. Et dans cette optique, l'évocation du sang tropique s'inscrit dans la longue durée : on peut en trouver des illustrations dans les mentions que *L'Odyssée* fait du *gènos*, ou plus largement encore dans les convictions d'Aristote concernant les liens nécessaires de la nature et du pouvoir. On sait en outre combien la conception aristocratique du monde qui accompagne ces lieux communs de la civilisation occidentale classique est riche d'incidences historiques, sociales et esthétiques, et l'on en connaît les manifestations littéraires, en particulier dans le genre dramatique, qui leur confère souvent une consistance concrète : Paul Bénichou, dans des analyses désormais classiques, a montré à travers l'œuvre de Pierre Corneille, comment de telles dispositions axiologiques, avivés à dessein par la stylisation qu'en donne la poétique théâtrale, fournissent une topique et construisent une « morale héroïque » propre à susciter l'admiration du public³. En modulant son propos selon les registres et les genres qu'elle adopte, la littérature transgresse bien entendu quelquefois l'ordonnance de l'édifice et la convenance des lieux communs qui semblent les plus familiers. Mais c'est la plupart du temps, à l'âge classique, pour en mieux souligner la cohérence, en harmonie idéologique avec le public cultivé.

Voici donc pourquoi une illustration choisie dans une des œuvres littéraires les plus lues du XVII^e siècle suffira, dans un premier temps, à manifester l'éclat prestigieux du sang de la noblesse – ce « lustre » qui, pour ainsi dire, cherche à esquiver l'emprise du temps, et se

texte traduit par L. Laurand, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1952, p. 13. Sur cette question, voir : Jean-Marie Constant, « L'amitié : le moteur de la mobilisation politique dans la noblesse de la première moitié du XVII^e siècle », *XVII^e Siècle*, n°205, oct.-décembre 1999, pp. 593 sq.

¹ François Billacois, « La crise de la noblesse européenne (1550-1650), une mise au point », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXIII, avril-juin 1976, p. 259. Lire aussi les analyses remarquables de clarté de Frank E. Sutcliffe, *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris, Nizet, 1959 (en particulier dans le ch. III, intitulé « Héroïsme et noblesse », les pp. 140 à 148).

² Le recours à l'acception rhétorique au sens strict sera en revanche nécessaire, plus avant dans le cours de notre travail (notre « Cinquième partie ») et nous nous référerons alors aux indications fournies par Laurent Pernot, dans un article éclairant : « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique », Actes du XI^{ème} colloque de l'Association Guillaume Budé, 1985, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, oct. 1986, pp. 253 à 284.

³ « Le héros cornélien », in *Morales du Grand Siècle*, éd. citée.

soustrait aux disparitions individuelles, parce qu'il se transmet de génération en génération et semble relativiser la mort même. Il s'agit de l'épître dédicatoire que Madeleine de Scudéry adresse à la duchesse de Longueville, avant de commencer son long roman, *Artamène ou le grand Cyrus* :

Que si du Sang Royal de Bourbon, nous passons au noble Sang de Momenrencey, dont est la Princesse honorable qui vous a donné la vie, et dont les rares qualités donnent de l'admiration à toute la Terre, et vous donnent encore un nouveau lustre : nous verrons autant de Héros, que nous avons vu de Monarques [...]¹.

L'intérêt de ce texte n'est pas atténué par les modulations encomiastiques que les mœurs littéraires du temps et sa qualité générique justifient : il s'en trouve au contraire accru, dans la mesure où les partis-pris de la louange due à la dédicataire accusent les arêtes du propos, et en font ainsi mieux apparaître les lignes de force morales. Le sang des ancêtres royaux et princiers de la duchesse de Longueville participe de la nature, de l'histoire et de la reconnaissance sociale. Et, dans cette polyphonie d'échos que l'humeur généreuse appelle, les belles-lettres sont une tribune propice à en prolonger les prestigieuses résonances. La fiction qui va s'ouvrir trouve ainsi son origine dans une vision sociale et un imaginaire esthétique de l'homme noble qui attribue au sang le rôle capital.

C'est donc une donnée fondamentale que l'historien doit tout de suite prendre en compte : dans la France d'Ancien Régime les rapports entre les différentes catégories sociales se présentent comme « un ordre naturel et inégalitaire. [...] Vouée à la défense du royaume, la noblesse est censée posséder, de façon innée, les qualités nécessaires à cette fonction : la vertu, l'honneur, le courage »², et « la plus noble des quatre humeurs » a naturellement partie liée avec cette élection sociale³. Mais encore faut-il, bien entendu, que les jeunes nobles soient à même de véritablement s'approprier cette vaillance pour laquelle ils sont faits. Écoutons,

¹ [Madeleine] de Scudéry, *Artamène ou le grand Cyrus*, [1649-1653]. Nous citons cette épître dédicatoire (signée seulement « DE SCUDERY ») à partir de l'édition retenue par le site électronique Artamène, Institut de Littérature Française Moderne, Université de Neuchâtel [en ligne], www.artamene.org : Paris, Augustin Courbé, 1656, Première partie (lettres capitales maintenues, orthographe modernisée).

² Hervé Drévilhon, *Introduction à l'histoire culturelle de l'Ancien Régime, XVIe-XVIIIe*, Paris, SEDES, coll. « Campus », (série Histoire), 1997, p. 17.

³ « Le sang a en soi certaines étincelles et flammèches embrasant les cœurs vraiment nobles » : Pierre de Saint-Julien de Balleure, *Mélanges historiques, et recueils de diverses matières (...)*, Lyon, B. Rigaud, 1588 (Cette référence nous est fournie par J.-P. Roux, *op. cit.*, p. 152, où se trouve écrit par erreur *Belleuse*).

dans ce sens, Pierre de Dampmartin, au moment où prennent fin les longues guerres civiles du XVI^e siècle :

[...] ce qui est plus ordinaire à notre nation, c'est que la valeur y est plus naturelle et héréditaire, qu'en aucun autre pays qui se sache, et vient comme de race aux gentilshommes de maisons de qui les pères et ancêtres ont toujours hanté le métier de la guerre. Car les enfants reçoivent par la vertu de la semence ce tempérament d'assurance et courage que leurs pères avaient acquis par l'habitude et hantise des armes, et advient que soudain au sortir de l'enfance ils se trouvent tous disposés sans autre admonition à mépriser les blessures et la mort mêmes¹.

Nous avons expliqué pourquoi à la Renaissance et au XVII^e siècle une expression telle que « la vertu de la semence », employée ici par Dampmartin, équivaut à « pouvoir effectif du sang paternel »² : l'héritage de la pensée médicale de l'Antiquité, en ce domaine, est toujours présent dans les esprits ; nous avons rappelé que par un glissement tropique quasiment lexicalisé ce même sang, s'il est noble, signifie *parenté* et *famille*. Le mot *sang*, dans son emploi synecdochique, peut en effet désigner plusieurs personnes, dans la mesure où elles se trouvent de la sorte considérées comme une entité collective : ces personnes – ce sang – constituent alors un ensemble familial transgénérationnel, puisqu'elles procèdent consubstantiellement d'une même matière, que le trope condense avec force : ainsi par exemple, dans une synecdoque vivante à l'époque de l'*Iphigénie* de Racine, les Atrides de générations différentes sont effectivement compris comme « le sang d'Atrée »³. Rappelons en outre que la transmission héréditaire s'entend en France selon la loi salique – principe de la transmission masculine, ce qui souligne la primauté du nom et du sang. C'est également dans cette même optique qu'il faut entendre la phrase que formule à l'article *Sang* le père Monet, dans son *Inventaire des deux langues (...)*, publié à l'époque de Richelieu : « Que ta mère soit de Sang noble, ton père et toi ne laissez pas d'être roturiers ». Et au XVII^e siècle, rappelons-

¹ Pierre de Dampmartin, *De la connaissance et merveille du monde et de l'homme*, Paris, T. Perier, 1585, p. 110, (orth. modernisée) : ouvrage cité par Ellery Schalk, *L'Épée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (1500-1650)*, trad. par Christine Travers, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Epoques », 1996, p. 72 (Titre original : *From Valor to Pedigree*, Princeton, 1986). On trouvera cette même idée dans le traité du Tasse, *De la Noblesse, dialogue où il est exactement traité de toutes les prééminences (...)*, mis en notre langue par J. Baudoin, Paris, A. Courbé, 1633. Cet ouvrage, dont l'auteur, on le sait, jouit d'un grand crédit en France au XVII^e siècle, met en scène un philosophe et un homme du monde : ce dernier lie intrinsèquement la naissance et la noblesse, et peut être tenu pour le héraut des lieux communs que nous cherchons ici à circonscrire (voir notamment les pp. 87, 101 et 181-182).

² Cf. *supra*, notre « Première partie », ch. 1.

³ Racine, *Iphigénie*, IV, 4, v. 1250, déjà cité.

le également, adoption ou bâtardise ne confèrent pas la noblesse : le roi ne peut pas transmettre à un de ses fils naturels « le droit du sang pour pallier l'extinction de sa race »¹.

De plus, le fait que la loi « fondamentale »² du royaume soit non écrite met en relief la conviction selon laquelle la continuité de l'Etat et l'intégrité de la Couronne sont – tout comme le sang – affranchies des limites que le temps et la mort assigneraient à une personne singulière, et participent d'une mémoire partagée qui prend son sens dans l'idée même de transmission sans cesse reconduite et de pérennité des valeurs reconnues : avec l'avènement des Bourbons, sans doute, le moment est-il venu pour que cette mémoire devienne histoire. Or la « loi » selon laquelle la monarchie française est héréditaire par ordre de primogéniture masculine ne peut que nourrir en profondeur la topique de la filiation, qui inscrit la civilisation classique de la France du XVII^e siècle dans l'idée que c'est la nature elle-même qui a consacré la permanence du sang royal. L'adage « Le Roi ne meurt jamais » doit être compris selon cette même perspective, dans la mesure où – en cohérence avec l'ensemble de cette conception politique qui prévaut alors – le *primogenitus* qu'un usage non écrit désigne comme successeur de son père défunt dont il prolonge le sang jouit alors instantanément du titre de roi, parce qu'il l'incarne, au sens premier de ce verbe³. La Framboisière, sous le règne de Louis XIII, s'est fait le promoteur convaincu de la précellence de la France en ce domaine :

¹ Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus / Lettres », 1997, p. 93. Voir aussi du même auteur, *Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre », 1994, pp. 360 à 363 (« [...] l'adoption est fondamentalement conçue comme opposée au principe monarchique et à l'ensemble de la société qui en découle, société familiale comprise » : p. 363).

² L'adjectif qualificatif *fondamental* figure dans le traité du juriste et théoricien de la monarchie française de l'époque de Louis XIII, Cardin Le Bret, *De la Souveraineté du Roi*, publié pour la première fois en 1632, et qui compte plusieurs rééditions : en de courts chapitres qui s'appuient fréquemment sur des faits transmis par la mémoire nationale, Le Bret pose les principes de la Monarchie française, qui, à ses yeux a alors atteint sa pleine maturité institutionnelle. Le quatrième chapitre du Livre I a pour titre : « De la Loi salique, et fondamentale de la Couronne Souveraine de France ». (Voir dans la réédition des *Œuvres* de Messire C. Le Bret, Paris, Veuve Toussaint du Bray, 1643, *De la Souveraineté du Roi*, I, IV, pp. 12 à 16). Par souci de rectitude historique, il faut noter que (pour sans doute mieux servir son propos) Le Bret force quelque peu les données de l'histoire nationale en associant les épithètes *salique* et *fondamentale* dans le titre de son chapitre : voir sur ce point l'art. « Lois fondamentales », rédigé par Frédéric Bluche, dans le *Dictionnaire du Grand Siècle*, éd. citée, p. 889.

³ Sur ces questions, on peut se reporter à l'ouvrage de Jean Barbey, *Etre roi. Le roi et son gouvernement en France de Clovis à Louis XVI*, Paris, Fayard, 1992, en particulier pp. 64 à 67, ainsi qu'aux travaux de Ralph -E. Giesey, dont l'essai *Le Roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. « Histoires », 2001 (1987 pour la première éd.), montre que cette formule consacrée incarne l'idée selon laquelle le royaume n'est jamais vacant. Or ce que nous désignons par l'expression « l'imaginaire du sang » participe à l'évidence de cette « incarnation » de l'idée même de royauté, dans une personne qui est née pour cela.

[...] le Royaume de France par droit successif va toujours en ligne masculine, et pour cette cause a quelque prérogative par dessus les autres qui tombent en quenouille [...]. La Monarchie Française pour être héréditaire excelle encore celle qui sont électives¹.

Resserrons maintenant l'analyse en cherchant quels rapports reliaient de telles conceptions de la monarchie et de la filiation avec le langage et l'imaginaire du sang. Il est clair que le raccourci tropique qui donne à l'humeur généreuse sa forte densité sémantique s'applique aux Bourbons de manière exemplaire. Volker Schröder a montré qu'à l'époque de Racine le modèle dynastique de la monarchie française est en effet imprégné de l'idée selon laquelle « la succession fondée, purement et simplement, sur la 'naissance' et le 'sang', en accord apparent avec 'l'ordre de nature', est censée garantir mystérieusement une continuité vertueuse [...] »².

Aussi dans un ouvrage publié l'année même de *Britannicus* – et donc trois générations après le traité de Dampmartin – Hay du Chastelet peut-il lui faire écho, dans une perspective résolument politique :

La Noblesse est une qualité qui rend généreux ceux qui la possèdent, et dispose secrètement l'âme à l'amour des choses honnêtes : la vertu des Ancêtres donne cette excellente impression de Noblesse, et il y a dans les semences je ne sais quelle force et quel principe, qui transmet et qui continue les inclinations des pères à leurs descendants³.

C'est donc la nature elle-même qui concourt à l'éclat du sang noble ; et dans cette même perspective, La Framboisière, qui exprime l'autorité du médecin et du savant, a souligné combien la transmission du sang de saint Louis rehausse la légitimité et le lustre naturels du « Monarque des Français », auquel

¹ N.-Abraham de La Framboisière, *La Suite de la Principauté du petit monde, où ma monarchie française est naïvement représentée*, in *Les Œuvres de N.-Abraham de La Framboisière (...)*, [1631, pour l'édition la plus fréquemment citée], éd. citée dans notre « Première partie » (Lyon, 1669), p. 49 (orth. modernisée, ponctuation et capitales maintenues).

² *Op. cit.*, p. 69. La maîtrise dont fait preuve V. Schröder dans ses analyses nous autorise à faire ici l'économie de développements qui figurent dans *La Tragédie du sang d'Auguste (...)* ; nous renvoyons donc à cet ouvrage : lire en particulier les pp. 156 et suivantes.

³ Paul Hay du Chastelet (fils), *Traité de la politique de France*, Cologne, Pierre Marteau, 1669, pp. 39-40. Cette citation nous est fournie par V. Schröder, *op. cit.*, p. 159, n. 2.

« Dieu [...] a fait cette particulière faveur, qui n'est commune aux autres Princes, fors ceux de la maison de Bourbon, d'être issu du sang de Monseigneur S. Louis, l'un des plus sages et religieux Rois que la terre vit oncques : lequel a animé et fait mouvoir à la vertu toute sa race »¹.

Le verbe *mouvoir* rend compte de façon concrète de la vitalité du sang royal, qui traverse les siècles – et l'on aura noté que La Framboisière parle de la personne du *monarque*, et non pas de l'idée de monarchie : le sang est une réalité vivante, qui coule dans les veines d'un roi de chair et d'os.

Il s'agit certes là d'un texte du premier XVII^e siècle ; mais de telles conceptions, à l'époque de Louis XIV et de Racine, s'appliquent encore particulièrement bien aux Bourbons, dont le pouvoir est encore mieux établi. Dans leurs veines, en effet, le sang de saint Louis perdure, et littéralement circule : à l'occasion de la mort du grand Condé – qu'il célèbre en sa qualité de premier « prince du sang » au sens où Furetière a défini cette expression – le père Ménestrier s'est fait le panégyriste de ce sang². L'humeur noble, aux yeux du jésuite lyonnais, paraît assumer à l'échelle de l'histoire du royaume de France le principe rhétorique de la syllepse de sens, puisqu'il s'agit bien *à la fois* de la réalité organique nommée *sang* et d'un principe politique qui confine au sacré. La synecdoque de la matière n'oblitére donc en rien l'acception concrète, car c'est le même sang consacré en amont par sa « source » sainte, qui se transmet de génération en génération et fonde ainsi la pérennité de la famille royale. Jean-Marie Apostolides rappelle qu'à la mort de Louis XIII, le cœur du roi a été placé dans un reliquaire à Saint-Louis des jésuites, et que ce sera dans cette même église que celui de Louis XIV sera aussi déposé, si bien que « le sang royal retourne à sa source et rejoint le cœur de

¹ N.-Abraham de La Framboisière, *La Suite de la Principauté (...)*, éd. citée, p. 49.

² Claude-François Ménestrier, *La Source glorieuse du sang de l'auguste maison de Bourbon dans le cœur de saint Louis, roi de France. Sujet de l'appareil funèbre pour l'inhumation du cœur (...) d[u] prince de Condé*, Paris, E. Michallet, 1687. *Artamène ou le grand Cyrus* célébrait déjà, nous l'avons rappelé, l'illustre famille de Condé. Or ce qui vaut pour Louis de Bourbon vaut évidemment *a fortiori* pour Louis XIV : on peut voir à Poitiers, dans la chapelle du collège jésuite, un tableau anonyme (c. 1660) représentant *Louis XIV en saint Louis*. Se reporter aussi à Peter Burke, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, trad. de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Ed. du Seuil, 1995 (pour la trad. française), p. 38 et p. 189. Rappelons qu'en amont de notre propos – orienté ici à dessein sur le motif du sang – la réflexion historique a été sur ces questions balisée par Ernst H. Kantorowicz dès 1957, date de la publication à Princeton de *The King's Two Bodies (...)*, ouvrage traduit en fr. par J.-Ph. et N. Genet : *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1989. L'auteur de cet essai rapidement reconnu a trouvé en Louis Marin un continuateur fécond : *Le Portrait du roi*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981. Se reporter en particulier aux pp. 11 sqq., dans lesquelles est posée la notion de *représentation* (que croise la conception anthropologique et littéraire du « lieu commun » dont nous esquissons les contours dans le chapitre en cours).

saint Louis. C'est toujours le même sang qui circule à l'intérieur des veines du prince régnant [...] »¹.

Bien entendu cette figure récurrente du sang, qui résume dans le trope la conscience électorale que la noblesse a d'elle-même, ne doit pas se mesurer seulement en termes d'ostentation ou de privilèges définitifs ; elle doit s'apprécier aussi à l'aune de la responsabilité individuelle. Car, dans une société profondément chrétienne et conjointement nourrie de la magnanimité des Anciens, le lieu commun de la lignée reconnue par son sang non seulement s'userait, mais se banaliserait en injustice manifeste si chaque membre de la famille noble n'en attestait pas la validité. Il faut, à la lettre, se garder de la dégénérescence.

Certes, avec le triomphe de la monarchie absolue, les Bourbons, qui comptent un saint parmi leurs ancêtres directs, fournissent le paradigme de cette exigence éthique du sang familial. Louis IX n'est pas seulement le neuvième roi qui porte le nom de Louis : c'est aussi un disciple exemplaire de Jésus-Christ. Mais le principe moral d'un devoir associé à la naissance, de manière graduelle au cours du Grand Siècle, s'impose de plus en plus nettement, pour finir par concerner la noblesse avérée dans son ensemble. Et si certains dérogent à la dignité de leur sang cela ne remet pas en cause le lieu commun, mais en souligne plutôt scandaleusement le principe et la valeur.

On sait avec quel bonheur les dramaturges majeurs du XVII^e se sont saisis de cette anthropologie aristocratique, et l'ont avalisée en lui conférant une portée topique : ainsi, par exemple, l'acquiescement délibéré de Rodrigue aux promesses de son sang prolonge les principes axiologiques partagées par les deux pères, qui imprègnent la pièce de Corneille en lui conférant dès le premier acte une force proprement dramatique ; dans *Phèdre*, nous analyserons la manière dont les lieux communs de la paternité et de la filiation nourrissent l'enjeu rhétorique qui s'ordonne autour du sang d'Hippolyte ; Molière, pour sa part, aide à mieux comprendre, à l'acte IV de *Dom Juan*, quel scandale peut susciter, aux yeux de son propre père, un gentilhomme de haute naissance qui bafoue sans vergogne les postulations natives de son sang :

[...] Ne rougissez-vous pas de mériter si peu votre naissance ? Etes-vous en droit, dites-moi, d'en tirer quelque vanité ? Et qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme ? Croyez-vous qu'il suffise

¹ Jean-Marie Apostolides, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, I, 1, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Arguments », 1981, p. 15.

d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sorti d'un sang noble, lorsque nous vivons en infâmes ? Non, non la naissance n'est rien où la vertu n'est pas [...]¹.

Don Luis, dans cette diatribe, soulève la question des rapports de la *condition* et de la vertu. On oppose souvent (sous l'influence diffuse des philosophes des Lumières) la naissance et le mérite². Mais cette distinction a cours bien avant le XVIIIe siècle. Ainsi don Luis rappelle que la première exigence de la condition noble consiste à « mériter » sa « naissance », et don Diègue ne demandait pas autre chose à Rodrigue. C'est pourquoi la synecdoque à nuance sylleptique, « sortir d'un sang noble », dans le contexte de cette scène de *Dom Juan*, n'est pas à comprendre comme l'oracle infaillible d'une destinée ; au contraire : l'appartenance à un sang noble transmis en héritage resterait lettre-morte si un fils s'en montrait de fait indigne, si bien que les postulations positives de la naissance restent subordonnées à ce que le fils « fait » du sang de sa famille. Et au cours de ces mêmes années, Boileau illustre également ce motif, dans une de ses satires, adressée à *Monsieur le Marquis de Dangeau* :

La Noblesse, DANGEAU, n'est pas une chimère ;
Quand sous l'étroite loi d'une vertu sévère,
Un homme issu d'un sang fécond en Demi-Dieux,
Suit, comme toi la trace où marchaient tes aïeux.
Mais je ne puis souffrir qu'un Fat, dont la mollesse
N'a rien pour s'appuyer qu'une vaine noblesse,
Se pare insolemment du mérite d'autrui,
Et me vante un honneur qui ne vient pas de Lui³.

¹ Molière, *Dom Juan* [1665], acte IV, sc. 4. Signalons que la teneur des propos de don Luis n'est pas nouvelle : voir par exemple François de La Noue, *Discours politiques et militaires (...)*, [1587], présentés par F. E. Sutcliffe, Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1967 : « [une partie de la noblesse] qui aujourd'hui a succédé aux biens des ancêtres, n'a hérité la même vertu, mais demi ensevelie en la corruption commune, s'est abâtardie et éloignées des anciennes mœurs », p. 133. Ce passage de La Noue est cité par L. Bourquin, *op. cit.*, p. 65. Voir aussi l'article substantiel d'A. Jouanna, « Recherches sur la notion d'honneur au seizième siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XV, oct.-déc. 1968, en particulier pp. 603 à 605. Et l'on pense de nouveau à la phrase déjà citée des Académiciens à propos du vers 346 du *Cid* de 1637 (« [...] le sang reçu des aïeux est souillé par les mauvaises actions »).

² Pour une mise au point historique sur cette question délicate – et infléchie avec talent par Saint-Simon – se reporter aux analyses de François Bluche, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986, pp. 736 à 740.

³ Nicolas Boileau-Despréaux, *Satires*, in *Œuvres complètes de Boileau*, texte établi par Charles-H. Boudhors, Paris, Société « Les Belles Lettres », 1966, p. 43. Il s'agit de la « Satire V », dans l'éd. de 1701. La rédaction de ce texte est datée de 1664 ou 1665 (*ibid.*, p. 237). Orthographe modernisée, lettres capitales maintenues. Dans son édition des *Satires* Jean-Pierre Collinet indique que dans « le *Recueil* subreptice de 1666, cette satire porte pour titre : *Discours sur la noblesse dépourvue de Vertu* », et il rappelle que le « Thème avait été traité par Juvénal (*Satires VIII*) : Boileau, *Satires, Epître, Art poétique*, éd. de J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 1985, p. 298, note 1.

Si bien que la mauvaise conduite individuelle peut, aux yeux du satirique, disqualifier le sang reçu en partage, fût-il ancien et objectivement honorable :

En vain tout fier d'un sang que vous déshonorez
Vous dormez à l'abri de ces noms révérez¹.

Ainsi, à la lumière de ces extraits de Molière et de Boileau, on peut avancer que la locution *Noblesse oblige* présente à l'âge classique le relief d'un lieu commun, et qu'elle s'applique à l'imaginaire d'un sang noble que régirait la vertu (le mot est employé par les deux auteurs) : une vertu garante, en somme, de la fidélité due à une haute représentation du passé familial. « On dit proverb. *Noblesse vient de vertu*, Pour marquer qu'un homme n'est proprement au-dessus d'un autre que par la vertu et le mérite », note au demeurant dans sa première édition, en 1694, le *Dictionnaire de l'Académie française*.

Mais il est vrai également que la notion de vertu elle-même semble se modifier sensiblement sous la monarchie louis-quatorzienne, de sorte que l'on se voit pour d'autres raisons amené à la tenir pour une réalité non plus absolue, mais relative ; il est en effet nécessaire de prendre en compte les contingences politiques et sociales du temps. Aussi l'*éthos* noble en l'espace de trois générations (depuis la fin des guerres de Religion jusqu'à l'avènement de Louis XIV) a-t-il connu des évolutions si marquées que le sang commun d'une génération et de celle qui lui succède peut devenir objet de débat ou même occasion de conflit familial ouvert : c'est à ce titre que la discorde profonde qui se manifeste entre don Luis et don Juan – en deça de sa dimension proprement littéraire – est susceptible d'offrir une illustration intéressant l'histoire des mentalités et l'anthropologie de la noblesse française du XVIIe.

Car à l'époque de la maturité littéraire de Molière, de Boileau, et au moment où Racine s'impose sur la scène littéraire parisienne, l'affirmation de la monarchie absolue et les nécessités d'un « service » de la personne du roi réellement efficace à l'Etat remettent nécessairement en cause le lien séculaire, et par conséquent longtemps jugé naturel, entre la noblesse et la vertu. C'est la raison pour laquelle la fonction et les qualités éminentes de la noblesse – bravoure, prouesse, *virtus* –, cette disposition élective que le mot *sang* au sens figuré assume, par exemple, si éloquemment dans le théâtre du Corneille de l'époque de Louis XIII, peut effectivement être contestée. Sans doute faut-il même lire en filigrane de l'extrait

¹ *Ibid.*, p. 45.

du *Don Juan* de Molière que nous avons cité plus haut, les indices d'une crise de l'identité de la noblesse et du comportement qui en était induit, liée à l'affirmation d'une société de cour et au développement progressif d'une bourgeoisie active et enrichie, qui gauchissent nécessairement la vocation des nobles à se définir par la fonction guerrière et par la possession de biens fonciers transmis au fil du temps, comme est reconduit le nom familial lui-même ; on sait que d'un certain point de vue les morales du Grand Siècle, comme Paul Bénichou l'a montré, peuvent même être approchées selon cette perspective chronologique. Et F.E. Sutcliffe a signalé que le magistrat Daniel de Priezac, dans ses *Discours politiques*, avait mis l'accent dès le premier quart du siècle sur les tensions qui sont susceptibles d'apparaître entre la naissance et la valeur : certes, note Priezac, les pères nobles montrent de manière immanente à leurs fils des exemples de vertu – car ils « en donnent l'amour avec le sang » ; cependant, cela ne dispense pas les jeunes gens nés de pères nobles d'éprouver effectivement par leur actions l'éclat de leur origine, puisque « la Nature commence la Noblesse et la Vertu l'achève »¹. Ainsi, s'il s'agit bien de « tensions » (nous l'avons noté), elles sont fécondes et riches de postulations anthropologiques.

Les lieux communs qui gouvernent l'idée que la noblesse classique se fait d'elle-même appellent en effet à recevoir de ce qui est tenu pour la nature une mission ou un devoir. Or l'imaginaire du sang généreux répond à merveille à cette exigence personnelle et sociale, puisqu'il se fonde sur une donnée perçue elle aussi comme naturelle et qu'il ne se déploie que sous le regard des autres, dans la société. Il y a donc une vocation à la fois naturelle et patrimoniale du sang noble, et, dans son sens classique, le substantif *générosité* correspond à l'accomplissement de la promesse que dessine une telle « vocation ». Car au XVII^e siècle le mot *générosité* signifie que la naissance et la vertu en effet se conjuguent dans la personne noble, si bien que l'on peut souscrire à cette formule bien frappée de Jean Rohou : « la générosité, c'est-à-dire la vigueur génétique, qui rend valeureux »². Or si cette vigueur est qualifiée de « génétique », c'est précisément parce qu'elle participe de l'image collective et

¹ Daniel de Priezac (ou Priézac), *Discours politiques*, [Bordeaux, 1621]. Nous citons la rééd., 1^{ère} partie, Paris, Pierre Rocolet, 1652, p. 70. Voir F. E. Sutcliffe, *Guez de Balzac (...)*, éd. citée, p. 147. Entre ces deux dates, Priezac avait publié sur l'ordre de Richelieu sa *Défense des droits et prérogatives des Rois de France contre Alexandre Patrice Armacan, Théologien*, Paris, Pierre Rocolet, 1639 : cet ouvrage, qui fut tout d'abord publié en latin, vise Corneille Jansenius (auteur du fameux *Mars Gallicus*, édité en 1635, attaquant la politique du Cardinal) : en ce qui concerne les prérogatives du sang princier et la mise en œuvre effective de ces prérogatives, c'est-à-dire l'épreuve de l'Histoire, D. de Priezac sait donc de quoi il parle.

² Jean Rohou, « La révolution anthropologique du XVII^e siècle », *Le Débat*, n°130, mai-août 2004, p. 121. Cet article résume les orientations de l'essai de J. Rohou, *Le Dix-Septième siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Ed. du Seuil, 2002.

classique d'un sang noble par lequel la transmission physique et morale s'opèrerait effectivement.

Pourtant, en infléchissant cette analyse vers une autre interprétation qui donnerait une part moins belle à un tel idéalisme de l'origine familiale (et dans le dessein d'apprécier au mieux le sens figuré que revêt le mot *sang* à l'âge classique), il faut porter une grande attention à ce que nous avons nommé plus haut « crise » de la noblesse ; en effet, si l'hypothèse d'un bouleversement des valeurs et du statut même du second ordre de la société à l'époque qui nous occupe au premier chef – celle des années de la maturité littéraire de Racine – pouvait être vérifiée, cela signifierait que le recours insistant au mot *sang* compris dans son emploi synecdochique viendrait pallier la force immanente des armes et du prestige qui leur est attribué, force dans laquelle cette noblesse trouvait depuis l'époque médiévale sa justification sociale, et qui graduellement lui échappe. A vrai dire l'édifice semble se fissurer dès les années de l'enfance de Racine : un des entretiens de Guez de Balzac, rédigé au milieu du siècle (et intitulé « De la noblesse » au moment de sa publication), permet en tout cas d'évaluer avec quelle lucidité discrètement irrévérencieuse, la question de l'intégrité du sang des familles qui se prévalent de devoir leur noblesse à la « belle chaîne » ininterrompue des générations pouvait se trouver remise en question. Balzac, vient d'évoquer « ce fantôme de Noblesse, [...] cette chose si précieuse et si excellente, et tout ensemble si douteuse et si incertaine ». Et il ajoute :

Pour en parler donc, en termes affirmatifs, il faudrait être assuré d'une chose, qui a toujours été assez douteuse. Il n'a fallu qu'une Femme de mauvaise vie, pour avoir altéré le sang des Héraclides et des Eacides, pour avoir rompu ce bel ordre, cette belle chaîne, cette belle ligne des Races Héroïques.

Encore si toutes ces Princesses eussent choisi d'aussi honnêtes gens qu'Alcibiade, ce n'eût pas été une si mauvaise corruption, au jugement d'un certain Rieur. Mais le mal est que des Esclaves tirés de la chaîne, marqué au front ; que des Gladiateurs, tout couverts de sang ; que des Maures, et d'autres Amants à faire peur, ont été souvent les passions de ces folles Souveraines.

Dans le premier paragraphe cité, Balzac emploie les substantifs *chaîne* et *sang* au sens figuré, tandis que ces mêmes substantifs se trouvent rendus, dans le deuxième paragraphe, à leur sens premier : la mise en question de l'intégrité génétique de la noblesse va donc de pair, dans cet entretien, avec une prise de distance marquée vis-à-vis d'un langage convenu dont l'acception figurée est couramment reçue et même entretenue à dessein, comme nous l'avons rappelé. Or, par ce processus, qu'à la lettre l'on pourrait appeler une *défiguration* du substantif *sang*, c'est

un retour brutal de la nature qui s'opère, de telle sorte que le « sang des Héraclides » devient sous la plume lucide du lettré le « sang des Gladiateurs ». Voilà qui met ironiquement en évidence l'inanité du « bel ordre », de la « belle chaîne », de « la belle ligne des Races Héroïques », c'est-à-dire, en somme, des races qui ne se prétendent *héroïques* que par un abus de langage complaisant, mais dont Balzac montre qu'il n'est pas dupe¹.

Ainsi, même s'il est certes réducteur – voire caricatural – d'opposer par routine intellectuelle le guerrier et le courtisan², l'appréciation littéraire de Balzac trouvera des échos assez convaincants si on l'étaie par des considérations objectives, d'ordre historique et social : à propos de cette question, les travaux de plusieurs chercheurs doivent être pris en considération, car ils permettront d'affiner sensiblement notre jugement. Pierre Goubert, dans la synthèse historique qu'il a écrite sur l'Ancien Régime, note les difficultés qui se présentent à qui voudrait recourir au sang, et même au concept de « naissance », pour proposer une définition vraiment rigoureuse du second ordre en France³. Laurent Bourquin rappelle même que la notion de gentilité ne trouvait pas toujours, à la Renaissance, de définition convaincante : « Qu'est-ce qu'un gentilhomme ? Longtemps, les théoriciens du XVI^e siècle qui publièrent des traités sur la société de leur temps éludèrent la question, préférant dresser une typologie des nobles, décrire leurs vertus supposées ou s'attacher aux signes et aux privilèges qui leur permettaient de se démarquer des autres »⁴. Des études spécialisées s'intéressent plus particulièrement à notre sujet : elles évoquent le sang compris dans son acception figurée. Ainsi, en 1974, André Devyver publie *Le Sang épuré. Préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime – 1560-1720*⁵, ouvrage qui illustre la thèse selon laquelle la noblesse d'épée – parce qu'elle a pris conscience de l'altération de la place sociale qui lui était traditionnellement reconnue – trouve refuge, à l'époque de Louis XIV particulièrement, dans la mention d'un passé glorieux scellé par la gloire des armes et la

¹ Jean-Louis Guez de Balzac, *Les Entretiens*, XLI, [1657], éd. critique établie par Bernard Beugnot, Paris, STFM, Librairie Marcel Didier, t. II, 1972, p. 521. B. Beugnot date ce texte adressé à Conrart de l'époque de la Fronde, et sans doute, plus précisément, des années 1650-52 (*ibid.*, p. 517). Orth. modernisée, lettres capitales et ponctuation maintenues.

² Voir encore F. Bluche à ce propos, même si la formulation peut être jugée péremptoire : « [...] le courtisan est un soldat ». « [...] La cour n'est souvent qu'une antichambre de la mort », *ibid.*, respectivement p. 518 et p. 519.

³ Pierre Goubert, *Les Français et l'Ancien Régime. I. La Société et l'Etat*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 1991, pp. 115 à 130 (première éd. : 1984).

⁴ *Op. cit.*, p. 63.

⁵ Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles. Pour une étude approfondie de cette question à l'époque de derniers Valois et d'Henri IV, voir Arlette Jouanna, *L'Idée de race en France au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle*, Montpellier, Université de Montpellier III, 1981 (deux volumes).

pureté du sang : ainsi, sans doute et dans une certaine mesure stimulée par les écrits de Jean Le Laboureur¹, une partie importante de la noblesse recompose pour son compte un imaginaire des origines, et allègue, pour mener à bien un tel programme, une prétendue précellence raciale du sang des Francs, tandis que le recours aux généalogies et la mise en avant d'alliances matrimoniales flatteuses se multiplient à cette époque.

Et tout ceci est de fait indirectement encouragé par le pouvoir monarchique. En effet, déterminée par des raisons qui relèvent largement de considérations économiques (et plus précisément de considérations fiscales), l'administration louis-quatorzienne, a alors entrepris d'établir l'inventaire des nobles du royaume². Or, selon toute vraisemblance, les résultats des enquêtes de noblesse conduites par les commissaires de Colbert, devaient nécessairement conforter les familles qui se prévalaient d'être les plus anciennes dans l'idée que leur sang était consacré par l'épreuve immémoriale du temps : cela relève du comportement le plus attendu en ce genre de situation dans quelque société que ce soit. « C'est pourquoi la généalogie » prend alors « les prétentions d'une science et les complaisances d'une technique »³, écrit avec raison F. Billacois. Mais il faudrait ajouter que ces « prétentions » prennent aussi une valeur à la fois biologique et esthétique, qui donne à l'humeur noble une pureté sans mélange, et un éclat manifeste. *Le Dictionnaire de l'Académie française*, dans sa première édition (1694), donne une illustration éloquente de cette orientation : on peut lire en effet, à l'une des nombreuses entrées de l'article *Pur*, la définition suivante : « signifie aussi, Sans tache, sans souillure [...]. On dit, qu'*Un Prince est sorti du plus pur sang du monde*, pour dire, Du sang le plus noble et le plus illustre »⁴.

Néanmoins une telle volonté d'éminence sociale souligne, de manière assez inattendue et comme par contraste, la mainmise patente de l'autorité monarchique et de son administration sur la conception même de l'idée de noblesse, dont il faut alors infléchir les assises originelles, jusque dans leur principe mental, que le mot *sang* résume métonymiquement. Les fondements culturels de l'imaginaire du sang (qui incline bien

¹ Sur l'influence des écrits de Jean Le Laboureur (1623-1675) – auteur apprécié à l'époque de la maturité de Racine –, en particulier son *Tableau généalogique, ou Seize quartiers de nos Rois depuis Saint Louis jusqu'à présent (...)*, Paris, François Coustelier, 1683, voir L. Bourquin, *op. cit.*, pp. 71 et 72. Boulainvilliers étaiiera ces thèses quelques années plus tard : voir A. Devyver, *op. cit.*, pp. 501 sqq.

² Sur cette question, se reporter à l'art. de J.-M. Constant, « L'enquête de noblesse de 1667 et les seigneurs de Beauce », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXI, oct.-décembre 1974, pp. 548 à 566.

³ F. Billacois, *art. cit.*, p. 259.

⁴ Orth. modernisée, ponctuation et lettres capitales maintenues.

entendu à se reconduire sans cesse dans le temps) se trouvent de la sorte lézardés : si ce n'est plus la nature, c'est-à-dire le sang, qui fonde l'idée même de noblesse, quelle instance, sinon celle du pouvoir politique, pourrait donc s'y substituer ? A l'apogée de la monarchie absolue, poser une telle question, c'est orienter bien entendu la réponse – et nous disposons pour ce faire d'un document important. Voici en effet ce que l'on pouvait lire, dès 1669, dans le traité rédigé par Alexandre de Belleguise, qui fut « chargé par Sa Majesté de la vérification des titres de noblesse en Provence » :

Ce serait une erreur de croire que la nature se mêlât de la différence des conditions [...]. La nature ne fait pas les nobles ni les roturiers [...]. Si nous remarquons une différence entre eux, elle est plutôt l'effet de l'autorité souveraine, une récompense de la vertu [...]¹.

Les choses sont ainsi très clairement formulées, et le jeu des forces modifié en profondeur : la condition noble, selon le commissaire de Colbert, ne peut pas se recommander de la nature – ou, plus exactement, ne peut *plus* s'en recommander. Dans la première phrase citée, le texte du traité, en somme, anticipe sur l'objection qui donnerait à l'humeur généreuse – que la nature aurait prétendument consacrée comme telle – la valeur d'un argument d'autorité : c'est une prolepse argumentative, qui signifie que les adversaires de ce point de vue possédaient de solides arguments.

Ainsi, on le constate, la césure épistémologique qu'au plan scientifique les historiens s'accordent à souligner entre la Renaissance et le XVII^e siècle trouve ici un écho symétrique au plan politique. Plusieurs indices convergents montrent en effet que le sang ne dispose plus du pouvoir fondateur, quasiment génétique, qui lui était jusqu'alors dévolu. Aussi est-il d'autant plus piquant de constater que ce jugement péremptoire de Belleguise a été publié exactement la même année (1669) que le texte de Hay du Chastelet cité quelques pages plus haut – et qui affirme tout autre chose, et même, à vrai dire, le contraire : « [...] il y a dans les semences je ne sais quelle force [...] » ! La famille de cet auteur, selon Moréri, se prévalait de l'ancienneté de « la maison de Hay », et lui-même regarde volontiers en direction des figures d'un passé prestigieux de la noblesse française ; il fut d'ailleurs en butte aux vexations de

¹ Ce texte de Belleguise, publié dès 1669, est cité dans l'article de J.-M. Constant (cf. la note ci-dessus), pp. 549 et 550. Il s'agit du *Traité de la Noblesse et de son origine suivant les préjugés rendus par les commissaires départis pour la vérification des titres de noblesse, avec la déclaration de sa Majesté, arrêts et règlements du Conseil (...)*, [s. l., 1669], rééd., Paris, Jacques Morel, 1700. Selon J.-M. Constant, on peut penser que ce texte « représente l'opinion générale des commissaires qui furent chargés de l'enquête » (*ibid.*, p. 550).

l'administration du puissant ministre, au point qu'il passa quelques jours à la Bastille¹. La coïncidence de date de ces deux extraits permet en tout cas d'étayer l'idée selon laquelle les années qui nous occupent voient effectivement se fissurer un solide édifice idéologique : celui de la précellence d'une humanité distinguée dès la naissance par son sang. Autrement dit, c'est le lieu commun lui-même qui paraît être remis en question, ou du moins menacé par le pragmatisme politique de Colbert...

Cependant, nous semble-t-il, inférer de cette évolution majeure une césure similaire dans le domaine des belles-lettres serait de mauvaise méthode, puisque l'histoire littéraire du sang classique est faite d'empiétements, d'à-coups, de nostalgies, et, plus encore, d'un goût prononcé pour l'exception qui prend valeur exemplaire. C'est ainsi qu'un prince de théâtre n'est évidemment pas un prince de chair et d'os, mais une recomposition littéraire qui cultive à dessein une topique du sang aristocratique sous-tendue par une orientation poétique délibérée : « Quand un Roi parle sur la Scène, il faut qu'il parle en Roi [...] », affirme l'abbé d'Aubignac en 1657 – et une telle injonction traduit la volonté littéraire de mettre en scène des figures reconnaissables, qui répondent à une « image dont les hommes ont voulu se servir pour représenter quelque action »².

Clio, on le constate donc, est souvent fascinée par Melpomène et paraît s'attarder à plaisir sur la scène classique, qui la pare d'atours éclatants ; et si l'on regarde du côté de la fiction narrative en prose dans ces années qui suivent immédiatement la Fronde, cette remarque peut sans doute être confirmée et affinée. Segrais, par exemple, évoque les « agréables mensonges » de la fiction ; et quand il s'agit de trouver la formule romanesque susceptible de satisfaire le lectorat nouveau qui s'annonce, Clio, cette fois-ci est courtisée – et flattée, bien entendu ! Car dans ce vaste laboratoire poétique où s'élabore à cette époque une forme littéraire inédite – nouvelle et roman que l'on nomme maintenant *classiques* – un intérêt prononcé se manifeste pour les rapports de l'histoire et de la fiction. Ainsi Segrais fait-il dire à l'un de ses personnages : « Il vaut mieux se laisser abuser par un agréable mensonge

¹ P. Hay du Chastelet (fils) est en effet l'auteur d'une *Histoire de Bertrand Du Guesclin, connétable de France* (...), Paris, Charles de Sercey, 1666. Et on peut lire ce qui suit dans le *Grand Dictionnaire historique* (...), t. III, commencé en 1674 par Louis Moréri, Bâle, Jean Brandmuller, 1731, à propos de son père, renommé pour sa verve : « Chatelet, (Paul du) de l'ancienne maison de Hay en Bretagne, se vante d'être sorti il y a 600 ans, de celle des Comtes de Carlile, une des plus illustres d'Ecosse [...] ».

² *La Pratique du Théâtre*, Livre II, ch. II, éd. citée (1927), pp. 78 et 79. Dans la perspective qui conduit notre réflexion, il faut noter que ces extraits de l'abbé d'Aubignac prennent place dans un chapitre consacré à la vraisemblance, qui est « l'essence du Poème Dramatique » (*ibid.*, p. 76) : les références culturelles communes des spectateurs constituent un réservoir de lieux communs, dans lequel figure en bonne place la représentation doxale de la famille noble.

que de s'ennuyer et de s'affliger même par un récit véritable des choses qui ont toujours leur succès contre notre inclination »¹.

Or, dans les limites de notre enquête, cette déclaration s'appliquerait aussi à la manière de considérer les lieux communs de la parenté et de la filiation : d'un côté, en effet, la vérité des choses, et de l'autre l'entreprise de l'œuvre littéraire, attentive à sauvegarder le lustre et le prestige social du sang noble (c'est-à-dire, en somme, l'imaginaire du sang) : un sang « vraisemblable », au sens que Segrais et d'autres poéticiens contemporains donnent à ce mot. Cette consécration du primat de l'œuvre de fiction sur l'histoire se comprend donc comme le triomphe de la notion de vraisemblance, qui est toujours, à l'âge classique, référée à l'opinion commune² – et c'est la raison pour laquelle le sang des poètes est conforme aux mœurs et aux représentations doxales. Mais de fait, dans le même temps et par voie de conséquence immédiate, ce sang est d'autant moins fidèle aux données des faits historiques. Et ajoutons, dans le fil de la réflexion qui retient ici notre attention, que les lexicographes relèvent également les indices de ces représentations qui laissent à l'imaginaire du sang la part la plus belle. C'est ainsi par exemple que l'on peut lire dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie*, en 1694, une confirmation de ces dispositions culturelles inscrites au cœur de la langue classique : voici la définition de l'article *Pur*, qu'il faut entendre dans ce sens, plus de dix ans après la mort de Colbert : « On dit, qu'*Un Prince est sorti du plus pur sang du monde*, pour dire, Du sang le plus noble et le plus illustre ».

Mais poursuivons l'enquête historique, et efforçons-nous d'en préciser les principaux enseignements. Ils ont en effet une validité comparable, dans certains cas, et pour l'histoire, et pour les belles-lettres. En 1986, dans son essai *From Valor to Pedigree*, traduit en français dix ans plus tard, *L'Epée et le sang (...)*, l'historien américain Ellery Schalk paraît faire écho aux déclarations tranchées de Belleguise, en mettant l'accent sur le fait que la noblesse en France, depuis l'époque médiévale, n'est pas tant affaire de sang qu'affaire de fonction et de métier. Ce qui la caractérise en effet, c'est le métier des armes. Et à partir de ce postulat, E. Schalk rejoint, en empruntant une voie différente, les vues d'André Devyver, car il analyse la rupture

¹ Jean Regnault de Segrais, *Les Nouvelles françaises, ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* [1657], cité par Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, tome II, « Anthologie », Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1968, p. 77.

² Voir R. Bray, *La Formation de la doctrine classique*, IV, 1, éd. citée p. 212. Voir aussi le Père R. Rapin, dans *Les Réflexions sur la poétique (...)*, [1674], Partie II, XXIV, éd. citée : « Car la vérité ne fait les choses que comme elles sont ; et la vraisemblance les fait comme elles doivent être », p. 41, ou encore : « Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public », Partie II, XXIII, p. 39 (orth. modernisée).

qui s'est produite, au cours du XVII^e siècle, entre la vertu guerrière et la noblesse. Il est question par exemple dans cet essai, de la « dissociation de la notion de noblesse et de celles de vertu et d'action », qui « sonn[e] le glas de la conception médiévale »¹. De fait, la monarchie absolue prend alors le contrôle de la violence légitime, de sorte que les nobles se replient sur l'hérédité et l'orgueil de la naissance, donnant au mot *sang* un prestige encore inégalé (si l'on fait une exception de la famille royale et de ceux que l'on nomme précisément les « princes du sang »). Il faut insister sur ce point : l'éclat et le prestige du mot *sang* repose en l'occurrence sur un paradoxe, puisque la famille qui s'identifie à son sang signifie en effet ainsi qu'elle trouve sa justification non pas dans le présent, mais plutôt dans un passé, le plus lointain possible, et d'ailleurs la plupart du temps idéalisé... Aussi, à nos yeux, l'orientation de l'essai d'E. Schalk radicalise-t-elle les travaux de Robert Mandrou, Pierre Goubert, ou encore Jean-Marie Constant qui, selon des perspectives de recherches différentes, indiquaient ou suggéraient que la référence héréditaire – alors complaisamment convoquée – ne fournissait souvent qu'un critère d'appréciation très partiel pour circonscrire convenablement le concept de noblesse sous l'Ancien Régime.

Et pourtant l'idée couramment reçue, malgré tous les avertissements que contiennent ces travaux dont nous avons résumé plus haut la teneur, nous conduit (avec la majorité de nos contemporains) à conjoindre l'épée et le sang ! L'un et l'autre substantifs, spontanément compris au sens figuré, se trouvent généralement associés dans une même visée axiologique ; or la lecture de *From Valor to Pedigree* invite à comprendre que le titre de cette étude oppose au contraire l'épée au sang : le choix du traducteur apparaît *a posteriori* judicieux, car le sang pris au sens figuré signale en définitive un « pedigree », si bien que par *L'Epée et le sang*, il faut bien entendre « épée » *versus* « sang » – et l'on mesure dès lors la hardiesse de la thèse défendue par E. Schalk², eu égard aux lieux communs de la parenté au XVII^e siècle.

Nous ne sommes toutefois pas en mesure ici de nous tenir plus longtemps sur le terrain des historiens ; et il nous faut revenir aux représentations stylisées de la filiation et de la parenté tels qu'elles se manifestent dans le champ littéraire. Car quel que soit l'intérêt scientifique des éclaircissements ou des réajustements fournis par les chercheurs à propos de la réalité sociale et politique du second ordre à l'époque de Louis XIV, notre propre

¹ E. Schalk, *op. cit.*, chap. VII, p. 121.

² L'auteur au demeurant en avertit rapidement ses lecteurs : « Les résultats de notre étude sont en désaccord avec l'opinion la plus généralement admise selon laquelle la qualité noble a toujours été considérée comme définitivement reçue à la naissance » : *op. cit.*, Introduction, p. 9.

perspective de recherche nous amène à privilégier les contours de ce qu'il est convenu d'appeler « l'imaginaire collectif » de la noblesse à l'âge classique. En effet, bien davantage qu'à cette réalité sociale même, le champ de la création littéraire nous introduit à une conception délibérément redessinée qui nourrit les images que les lecteurs se font effectivement de la noblesse ; cela du moins se vérifie dans le genre que pratiquent Corneille et Racine (avec évidemment toutes les nuances de rigueur qu'imposerait un tel parallèle)¹. C'est pourquoi la lecture des travaux historiques consacrés à la noblesse d'Ancien Régime ne constituent pas ici un détour, ni seulement une élémentaire précaution de méthode ; car pour préparer au mieux à l'analyse du mot *sang* au sens figuré dans *Phèdre*, il fallait être en mesure d'apprécier quel écart s'est creusé *de facto* entre la chose et le mot à l'époque de Racine.

Certes la thèse illustrée par Ellery Schalk – épée *versus* sang – peut paraître excessive. Mais il faut, dans le cadre de la recherche en cours, lui accorder un crédit heuristique, en mettant l'accent sur le paradoxe qu'elle induit. On peut comprendre en effet, nous l'avons dit, que l'altération de la fonction guerrière conférée traditionnellement à la noblesse suscite très logiquement le recours à une hérédité rêvée que la force du mot *sang* – compris comme synecdoque de la matière – pouvait assumer avec éclat.

Le langage se substitue alors insensiblement à la réalité. Le sang a la vertu de condenser, et de délivrer dans la simplicité immédiate d'un mot monosyllabique, toute la charge idéologique contenue dans « la plus noble des quatre humeurs » : c'est d'ailleurs aussi l'une des raisons pour lesquelles l'imaginaire littéraire du sang noble est foncièrement sylleptique, puisque la lignée héréditaire se comprend comme permanente réactualisation d'une source qui sans cesse est capable de renaître, et de stimuler la circulation d'un même sang, qui reste vivant dans la succession des générations, et par cette succession même – jusque dans l'acte de génération, est-on tenté de dire. Lorsqu'il désigne la famille noble, le mot *sang* prononcé au figuré conserve en effet toujours le sens propre qui en fonde la légitimité, selon une idée très concrète de la transmission. Paul Valéry l'a écrit de manière particulièrement expressive : « noblesse, c'est liqueur séminale »² ; parvenu à cette étape de notre travail d'élucidation du mot *sang* à l'âge classique, on peut mieux apprécier la justesse d'une telle formule qui conjugue la conscience biologique que cette époque avait du sang et

¹ Il est bien entendu que la comédie et les « histoires comiques » se tiennent beaucoup plus près de la réalité sociale : voir sur ce point l'ouvrage de Jean Serroy, *Roman et Réalités. Les Histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981. Aussi bien, dans ce chapitre, avons-nous cité *Dom Juan* dans le cadre d'une réflexion qui relevait davantage de l'anthropologie historique que de l'analyse littéraire à proprement parler.

² Cet aphorisme de Valéry est cité par P. Goubert, *op. cit.*, p. 121.

les données anthropologiques de l'imaginaire de la noblesse dont nous nous efforçons ici de circonscrire les lieux communs pour en mieux apprécier la pérennité idéologique.

Or il faut aller plus loin, et franchir un nouveau seuil. On doit en effet se demander si les belles-lettres, à l'âge classique, n'ont pas fourni à la noblesse un modèle, à la fois rêvé et cohérent, en lui tendant le miroir magnifiant de ce qu'elle désirait être et montrer, à un moment particulièrement délicat de son histoire. Dans une telle perspective – qui donne, il est vrai, une place privilégiée aux belles-lettres et à leur réception – ce ne serait pas l'histoire et la réalité de la noblesse qui nourriraient le langage littéraire, mais au contraire le langage des belles-lettres et de la civilité mondaine qui fournirait à des personnes de chair et d'os l'occasion de raviver l'image historique et sociale qu'elles se donnent à elles-mêmes. Aussi bien, quand Jean Starobinski évoque, à propos de Corneille, une « essence glorieuse, qui a sa source dans un passé immémorial [...] », ou une « [...] continuité ancestrale qui se transmet par le sang », c'est bien d'un imaginaire dramatique qu'il parle, et non d'un fait historique à la véracité établie avec la rigueur des méthodes historiographiques¹ : aussi serait-il sans doute possible de suivre, de *L'Astrée* à *Horace*, l'exaltation de cet idéal héréditaire et guerrier, qui trouve dans le mot *sang* son étendard le plus brillant, et que l'époque de Louis XIV perpétuera². La génération de Madame de Sévigné amplifie avec délice dans les conversations ou la correspondance les lieux communs de la famille noble, à la fois exaltée et stylisée par son sang, qui est considéré comme une humeur élue, un signe distinctif et une fierté clairement partagés.

Tout cela signifie – pour le dire brièvement – que dans une large mesure, par l'analyse de l'usage du mot *sang*, nous assistons à l'élaboration graduelle d'un objet qui répond à une logique à la fois politique et esthétique. L'analyse que nous avons conduite nous amène donc à penser qu'à cet objet ainsi construit – le lieu commun du sang noble – la littérature non seulement fait écho, mais aussi donne carrière. Elle lui assure de la sorte une pérennité

¹ Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1961, pp. 63 et 64.

² Notons toutefois que les plus lucides des moralistes ont conscience du leurre que l'idéalisation de la noblesse et du sang pourrait représenter : nous pensons bien évidemment à La Rochefoucauld, et nous invitons à relire les analyses de P. Bénichou, à propos de ce qu'il a nommé, dans *Morales du Grand Siècle*, « La démolition du héros ». (La note qui suit va dans le même sens). Sur cette question dans les *Maximes*, voir l'art. de Mildred Galland-Szymkowiak, « Le mérite chez La Rochefoucauld, ou l'héroïsme de l'honnêteté », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 2002, pp. 803 à 805 en particulier : « [...] ceux qui pensent que leur nom témoigne à lui seul de leur valeur personnelle oublient que ce nom n'a de valeur qu'à cause des exploits de leurs ancêtres, qu'ils seraient bien avisés de prolonger. C'est bien l'idéal noble du *sang*, comme nature dépassant la nature, qui est ici attaqué [...] » (p. 805. Le mot *sang* est en italique dans le texte cité).

culturelle : à tel point que les nobles de l'époque de *Phèdre*, lorsqu'ils évoquent leur sang dans l'acception généalogique du mot, sont en définitive davantage à appréhender et à comprendre comme des personnages, au sens littéraire du mot, que comme des personnes à l'identité sociale transparente¹.

Or, à partir de cette remarque, on comprend aussi que le sang noble (ou prétendu tel) ait pu faire l'objet de modulations parodiques – ce qui confirme paradoxalement le crédit accordé à l'humeur vermeille. Molière, à la scène III de *La Critique de l'Ecole des femmes*, offre un exemple plaisant de ce jeu auquel se prête le substantif *sang*. Climène, en effet, qui a été présentée comme « la plus grande façonnière du monde » à la scène précédente, s'exclame au cours d'une conversation de salon qui reste néanmoins dominée par le registre polémique : « Enfin, vous voyez votre sang prend mon parti »². Elle s'adresse à Uranie, porte-parole de Molière et de la juste convenance, et l'emploi du mot *sang* illustre ainsi dans le contexte de la conversation, la qualité de façonnière de Climène, usant en l'occurrence à contretemps d'un vocable qui – s'il sied assurément à une personne de noblesse avérée – la désigne pour sa part comme une précieuse, et une précieuse bourgeoise passablement ridicule.

Aussi, sans recourir à d'autres exemples, faut-il relire l'apostrophe de la marquise à Bussy que nous avons placée en exergue ; elle associe, dans une riche allitération, le mouvement dynamique du sang à la conscience réfléchie d'être noble : « Jouissons, mon cher cousin, de ce sang qui circule si doucement et si agréablement dans nos veines ».

C'est là, bien entendu, une injonction complice, qui émane d'un cœur de noble : une « personne de qualité », très attentive à cultiver son élection dans le concert de la société louis-quatorzienne, rappelle ainsi l'évidence de son aristocratie native. Mais – si l'on accepte le thèse qui a été développée dans les pages qui précèdent – c'est aussi, et sans doute davantage encore, la certitude d'un noble cœur qui s'exprime sous la plume de la marquise. Une « certitude », ou, pour mieux le dire, une confiance, soutenues l'une et l'autre, c'est vrai, par le lustre sans doute factieux des mots, et entretenues par le commerce mondain et la bonne compagnie – toutes choses qu'aurait encore revivifiées le théâtre de Corneille, comme pour en

¹ Il est d'ailleurs remarquable de constater que cette pérennité culturelle excède les limites assignées à l'âge classique et fournit encore à l'époque romantique des réflexions pleines de panache aristocratique (encore que dans l'illustration qui suit la vanité du lieu commun se trouve délibérément soulignée quelques lignes plus loin) : « Comment puis-je apprendre aux bourgeois que le sang de mes veines ne ressemble pas au leur, si ce n'est en mourant autrement qu'ils ne meurent ? », proclame par exemple Madame de Mortsau (*Le Lys dans la vallée* [1836], III, Paris, Garnier-Flammarion, 1972, p. 218).

² Molière, *La Critique de l'Ecole des femmes*, [1663], scène III.

aiguïser l'agrément. C'est pourquoi il n'est pas étonnant, bien sûr, que la marquise de Sévigné puisse résolument écrire dans une autre lettre : « Vive notre vieil ami Corneille ! »¹, exclamation enthousiaste dans laquelle cependant l'adjectif *vieil* donnera sans doute à penser. Si on se place du point de vue de la réception du premier Corneille auprès de l'élite sociale du temps – et plus précisément des œuvres de Corneille antérieures à *Cinna* – on pourrait avancer, avec toute la prudence requise pour ce qui doit ici conserver une valeur heuristique, que le XVII^e siècle français, en matière de noblesse, se conforme à la grandeur illustrée par le sang cornélien, et à l'imaginaire héroïque qu'il induit, pour en assumer les postulations prometteuses, fût-ce surtout dans le langage, et en dehors des contingences de la société réelle².

Les belles-lettres présentent ainsi un idéal esthétique et moral, flatteur certes, mais exigeant ; et ce même idéal, en dictant les paroles et les gestes qui conviennent, façonne les contours des « mœurs » de la noblesse, dont la fiction littéraire conforte le programme topique résumé au mieux par la mention récurrente du sang.

Notre analyse en est cependant restée au plan de l'anthropologie culturelle de « la plus noble des quatre humeurs », évoquée dans le second ordre de la société française du XVII^e siècle ; or l'un des intérêts littéraires majeurs de la présence si fréquente du motif du sang dans les poèmes dramatiques du XVII^e siècle français consiste à mesurer comment les « traits fixes »³ de l'*èthos* noble sont susceptibles (dans les limites obligées de la vraisemblance classique) d'être subvertis par les passions.

¹ Lettre à Madame de Grignan du 16 mars 1672 : Madame de Sévigné, *Correspondance*, tome I, éd. citée (R. Duchêne, 1972), p. 549. Pour évaluer la portée littéraire de cette exclamation de l'épistolière (qui esquisse dans cette lettre un parallèle entre Racine et Corneille), se reporter à l'article d'Alain Couprie, « Vive donc notre vieil ami Corneille ! », in *Onze études sur la vieillesse de Corneille dédiées à Georges Couton*, Adirel, (Diff. Paris, Klincksieck, 1994), pp. 153 à 170.

² Nous ouvrons là une voie, avec circonspection. Et il est important de préciser que nous nous plaçons du point de vue de la manière dont Corneille a été effectivement reçu en son temps ; car si l'on s'en remet rigoureusement au texte, on trouvera dans son œuvre dramatique (en particulier dans les dernières pièces), plusieurs passages qui évoquent le désenchantement du sang héroïque, c'est-à-dire « la vaine splendeur du sang » (*Agésilas* [1666], acte II, sc. 5, v. 701). Sur cette question se reporter à Harriet Ray Allentuch, « Secret and heroic blood and the religion of monarchy on the cornelian stage », in *Homage to Paul Bénichou*, edited by Sylvie Romanowski and Monique Bilezikian, Birmingham, Alabama, Summa Publications, Inc., 1994, pp. 43 à 57. (Voir en particulier pp. 52 et 53).

³ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, III, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 270. Dans ce chapitre (III, 8), G. Forestier met en lumière les conflits qui se manifestent « dans le traitement d'un personnage de fiction », entre les « traits fixes » qui ressortissent à l'*èthos*, et les « traits temporaires », qui relèvent du *pathos* (p. 271).

C'est pourquoi – en déplaçant le regard de l'anthropologie vers la dramaturgie – il nous faudra vérifier, au cours des pages qui suivent, dans quelles proportions *Phèdre* (et à titre complémentaire les autres tragédies familiales de Racine) se font l'écho littéraire des conceptions du sang dans son acception figurée que nous venons d'analyser, soit qu'elles en prolongent, soit qu'elles en révoquent les lieux communs en les mettant en scène, c'est-à-dire en les exposant sous les yeux des spectateurs, et dans une action concertée, au jeu des affections et des conflits.

BILAN DES TROIS PREMIERES PARTIES

Les trois premières parties de notre exposé sur le sang classique se sont attachées à reconstruire les fondations anthropologiques de l'époque de Louis XIV, non pas évidemment dans toutes leurs dimensions, mais en cherchant en somme à répondre à une question simple :

- Quelle intelligence du mot *sang* (et de l'imaginaire que recouvrait ce mot) un Français cultivé de cette époque pouvait-il avoir ?

Par l'expression *fondations anthropologiques*, il faut en l'occurrence comprendre un vaste champ d'investigation critique, et cela, en somme (et toutes choses égales par ailleurs), doit s'entendre au sens que Voltaire, dans le premier paragraphe du *Siècle de Louis XIV*, donnait à l'expression « l'esprit des hommes dans le siècle [...] »¹. Mais notre enquête est bien entendu plus circonscrite ; elle a pour fin de mieux comprendre ce que le sang signifiait à l'âge classique, et le projet qu'elle s'est donné est resté beaucoup plus modeste. A l'élucidation de cet « esprit », nous avons en outre voulu conserver une vertu heuristique, puisque, quels que soient le soin dépensé et la méthode choisie, nous ne saurons jamais ce que

¹ « On veut essayer de peindre à la postérité, non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais » : Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, ch. premier, éd. établie et présentée par Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, Le Livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 2005, p. 121. Cette éd. reproduit le texte de l'éd. Walther datée de 1753.

Jean Racine entendait vraiment par le mot *sang*. Aussi la recherche entreprise a-t-elle fait appel à des disciplines variées, qui ont d'ailleurs été inégalement sollicitées, en croisant les approches ou en les combinant : l'histoire des idées et des mentalités, la médecine, la lexicologie, l'esthétique... Si dans les pages qui précèdent le mot *anthropologie* a été plusieurs fois employé, il doit donc être entendu dans une signification très large, qui embrasse ces disciplines et ces orientations saisies dans leur ensemble ; et il faut ici encore prêter à ce mot un contenu aussi modeste que possible : l'anthropologie dont nous parlons éclaire des comportements, sans prétendre en démêler les fondements philosophiques, car même si quelques tentatives d'interprétation ont été avancées, elles sont restées à dessein subordonnées à des considérations contextuelles ; c'est donc sur le mode d'une phénoménologie culturelle respectueuse de son objet que le sang classique a été abordé. Ou, pour le dire plus précisément, c'est par une tentative de saisie phénoménologique de la culture du XVII^e siècle que le sang a été considéré, étudié et analysé. Aussi, bien qu'il n'ait pas été utile de présupposer un déterminisme idéologique péremptoire, l'accent a-t-il délibérément été mis sur le caractère historique, et pour ainsi dire « incarné », de toute *psyché* collective.

On comprend sans peine la nécessité de cette méthode ; aussi la résumerons-nous par une phrase qui relève du bon sens : autant que faire se peut, dès l'instant où a été choisie une orientation ouvertement herméneutique, il faut toujours s'efforcer de savoir très précisément de quoi l'on parle. Mais on comprend aussitôt la limite de cette même méthode : l'enquête d'anthropologie culturelle n'a pas de fin assignée, et elle peut, souvent à bon droit, être taxée d'arbitraire quant aux illustrations qu'elle propose à l'analyse. Pourquoi privilégier Jacques Ferrand et négliger Nicolas Coëffeteau, qui fut un auteur important aux yeux de ses contemporains ? Pourquoi accorder une si large place à Corneille, en risquant peut-être de fausser un plus juste équilibre ? Reconnaissons clairement que de telles questions peuvent être multipliées à l'envi, et admettons donc que nous n'avons pas été en mesure de suivre le conseil de Furetière, qui écrivait, à l'article *Passion* de son dictionnaire : « Voyez l'Abrégé de Gassendi, et surtout monsieur Descartes, qui a fait un beau Traité des *Passions* d'une manière physique. Coëffeteau a fait le Tableau des *Passions* ; la Chambre, les Caractères des *Passions* ; le Père Senaut, l'Usage des *Passions* »¹.

Mais la part qui revient à l'inclination pour un auteur ou pour une œuvre – ce qui relève, c'est vrai, d'une forme d'arbitraire – est sans doute inhérente au type d'approche notionnelle qui est en jeu, car on peut faire le choix de plusieurs itinéraires de recherche qui

¹ Orth. modernisée, lettres capitales et ponctuation maintenues.

diffèrent sensiblement, et dans leurs processus méthodologiques et dans leurs visées critiques ; et, en même temps, le caractère très spécialisé de l'objet de la recherche est forcément offusqué par cette impression d'inachèvement. Sans compter qu'en l'occurrence précise qui nous occupe, l'enquête anthropologique fait courir ici un autre risque : celui de retarder excessivement l'examen du théâtre de Racine. A vouloir parfaire le socle, on aurait alors manqué de matière pour installer la statue qui doit y trouver son assiette, et pour laquelle ce socle était pourtant conçu.

Cependant le travail effectué n'est pas inutile, et quelques lignes de force sont apparues avec netteté. Ainsi, même si le modèle hippocrato-galénique imprègne encore en profondeur l'imaginaire du sang à l'époque de Racine, il est certain qu'une inflexion épistémologique majeure s'est dessinée dans le second tiers du XVII^e siècle – et c'est à juste titre que Descartes doit être considéré comme le héraut le plus brillant et le plus efficace de cette inflexion qui consacrera progressivement la rupture amorcée par Harvey avec de très anciens modèles de pensée. Mais il n'est pas dit pour autant que l'imaginaire millénaire qui accorde à la plus célèbre des humeurs noblesse et générosité s'en trouve appauvri ; car, semble-t-il, cet imaginaire (tout comme l'esthétique qui pourra en figurer le reflet ou la transmutation stylisée) module plutôt ses accents sur cette nouvelle partition, dans la mesure où il saura sans doute désormais s'enrichir des avancées d'un discours médical renoué, et vérifié par l'expérience. Une anthropologie à la fois plus épurée et plus évocatrice se fait l'écho de la rupture épistémologique graduelle mais décisive qui vient d'être évoquée. Le fait, en particulier qu'indéniablement le sang circule dans notre corps et accompagne nos émotions les plus intimes aura pu stimuler et réactiver l'image que les contemporains de Louis XIV se donnent de cette humeur privilégiée.

La question de savoir comment l'art dramatique en évoquant le sang se réapproprie les nouvelles données du discours scientifique et de l'anthropologie qui en est induite est dès lors posée. En effet, lorsque Racine arrive sur la scène parisienne, en 1664, il est le dépositaire d'un discours sur le sang dont les virtualités esthétiques ont été pour ainsi dire avivées – comme on dirait en parlant du jardin classique français qu'il avive notre relation au monde, parce que l'ordonnance géométrique y invite à dépasser les accidents et à porter plus loin un regard plus aiguisé. Car, même si l'antique cosmologie des correspondances et des analogies universelles que la Renaissance a prolongée dans les secrets du corps humains connaît après la Fronde ses dernières années, le théâtre de Racine montre qu'il y a encore une éloquence possible des humeurs, qui garde son rang dans l'immémoriale rhétorique des passions. La

tragédie est à même d'offrir à ces passions une tribune, épurée sans doute – nous verrons dans quel sens – ou tout au moins une tribune renouvelée : c'est là, en tout cas, une manière de reformuler, au milieu du parcours, les enjeux d'une réflexion sur le sang classique, Racine et *Phèdre*.

Autant de raisons pour réserver à la littérature la suite de notre recherche : l'examen anthropologique d'un sang classique vraisemblable, qui a été proposée, doit être mise au service d'une étude consacrée à l'art dramatique. Car ce qui nous intéresse vraiment en Racine, ce n'est pas qu'il soit un honnête homme avisé (et nourri plus qu'un autre de culture humaniste) – partageant à ce titre avec ses contemporains les opinions et les orientations intellectuelles qui ont cours sous le règne de Louis XIV ; mais c'est plutôt qu'il soit un écrivain dont le génie est capable de convertir en beauté les données épistémologiques et axiologiques de l'époque à laquelle il a vécu. Aussi la précaution nécessaire qui a consisté à vouloir inscrire dans la civilisation classique les fondements des tragédies raciniennes ne doit-elle en aucune façon voiler la singularité de la voix de l'écrivain, ni la spécificité de son œuvre, en empêchant de poser les questions suivantes :

- Eu égard aux constantes tangibles de l'anthropologie de son temps, en quoi le sang racinien, tout particulièrement dans *Phèdre*, s'inscrit-il dans la trame d'une dramaturgie, d'une rhétorique, voire d'une vision de l'homme ?

- En quoi même, plus encore, les tragédies raciniennes, et *Phèdre* en particulier, construisent-elles une dramaturgie et une rhétorique du sang propres à leur auteur, mais qui ont aussi partie liée avec la conscience singulière des lecteurs et des spectateurs ?

Et – s'il est vrai que dans la tragédie familiale l'intelligence du pathétique se greffe sur la question « être ou de pas être son sang ? » – il sera possible alors, au terme du parcours, de se demander dans quelle mesure l'examen du motif du sang aura permis de reformuler la question de la responsabilité morale, c'est-à-dire de la pondération concertée des mœurs et des passions que dessine ou suggère la fiction dramatique ; le sang participe en effet conjointement de l'*èthos* et du *pathos*, qui modulent nos lectures à travers le sort des personnages mis en scène par le théâtre de Racine ; et il faut d'ores et déjà annoncer ici que nous définirons la responsabilité comme une réponse, nécessairement soumise à une ordonnance réfléchie, mais pourtant risquée au cœur de l'action représentée. Une réponse à envisager en somme simultanément comme une résolution délibérée et comme un acte de responsabilité pris à son propre leurre.

QUATRIEME PARTIE

***PHEDRE* ET LA DRAMATURGIE DU SANG**

Chapitre 1 : ELEMENTS D'HISTOIRE LITTERAIRE SUR LE SANG ET LA DRAMATURGIE AU XVII^e SIECLE

Ainsi pour nous charmer, la Tragédie en pleurs
D'Œdipe tout sanglant fit parler les douleurs.

Boileau, *Art poétique*, [1674], III, vers 5 et 6.

Le dessein des pages qui suivent est de réfléchir sur le théâtre du sang au XVII^e siècle en prenant une nouvelle fois en compte et le sens propre et le sens figuré. La présence sensible du sang sur la scène, puis sa proscription délibérée, permettent en effet de mettre en lumière une évolution manifeste entre le premier et le second XVII^e siècles : Melpomène, que Boileau évoque dans la citation placée en épigraphe, a en effet plusieurs voix pour faire « parler les douleurs » d'Œdipe sanglant, et, sans prétendre établir une chronologie rigoureuse des transformations qui se font jour à cette époque, il est possible d'en montrer les grandes lignes en choisissant quelques exemples significatifs. Quant à la mention fréquente, dans les œuvres tragiques, du sang au sens figuré, elle ouvre l'analyse vers une question : dans quelle

mesure les liens familiaux – ou encore les « tendresses du sang » et la « proximité du sang », selon les expressions employées avec bonheur par Corneille¹ – trouvent-ils un écho dans les tragédies familiales de cette époque en mettant en scène la solidarité dramatique des personnages ?

D'un XVII^e siècle à l'autre : la question du sang sur scène²

Dans une large mesure, l'exposé que nous allons consacrer à la question de la vue du sang sur la scène pourra être lu comme une amplification de ce que La Porte et Chamfort ont écrit, cent ans après *Phèdre et Hippolyte*, dans leur *Dictionnaire dramatique*, à l'article *Scène*. On notera d'emblée la distinction capitale qui est faite par ces auteurs entre les substantifs *horreur* et *terreur*, ainsi que l'attention portée aux « mœurs » des différentes nations :

Corneille, dans l'examen de sa Tragédie d'Horace, pour justifier le coup d'épée que ce Romain donne à sa sœur Camille, examine cette question, s'il est permis d'ensanglanter la Scène ? Et il décide pour l'affirmative, fondé, 1°. Sur ce qu'Aristote a dit, que pour émouvoir puissamment, il fallait faire voir de grands déplaisirs, des blessures, et même des morts ; 2°. Sur ce qu'Horace n'exclut de la vue des Spectateurs, que les événements trop dénaturés, tels que le festin d'Atrée, le massacre que Médée fait de ses propres enfants : encore oppose-t-il un exemple de Sénèque au précepte d'Horace ; et il prouve celui d'Aristote par Sophocle, dans une Tragédie, où Ajax se tue devant les Spectateurs. Cependant le précepte d'Horace n'en paraît pas moins fondé dans la nature et dans les mœurs. 1°. Dans la nature : car enfin, quoique la Tragédie se propose d'exciter la terreur ou la pitié, elle ne tend point à ce but par des Spectacles barbares, et qui choquent l'humanité. Or, les morts violentes, les meurtres, les assassinats, le carnage, inspirent trop d'horreur ; et ce n'est pas l'horreur, mais la terreur qu'il faut exciter. 2°. Les mœurs n'y sont pas moins choquées. En effet, quoi de plus propre à endurcir le cœur, que l'image trop vive des cruautés ? Quoi de plus contraire aux bienséances, que des actions dont l'idée seule est effrayante ! Les Grecs et les Romains, quelques polis qu'on veuille les supposer, avaient encore quelque

¹ « [...] les grands Sujets », pour Corneille, « remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang [...] » : *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* ; et en écho : « C'est donc un grand avantage pour exciter la commisération que la proximité du sang [...] » : *Discours de la Tragédie (...)*, in *Trois discours sur le poème dramatique*, [1660], présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1999, respectivement p. 64 et p. 106. Ces deux expressions s'inscrivent évidemment dans l'héritage d'Aristote.

² Cette sous-partie est le développement de notre article rédigé en 2003 et publié dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France* en 2004 (avril-juin, n°2, pp. 305 à 323) : « D'un XVII^e siècle à l'autre : la question du sang sur scène. Une mise en perspective ». L'essai déjà mentionné de P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne*, a été publié en 2003 – après la rédaction de notre article, mais avant sa parution : nous prenons en compte dans les pages qui suivent les analyses de P. Dandrey, qui en une occasion précise recoupe de fait nos propres réflexions sur la dramaturgie du sang au XVII^e siècle.

férocité : chez eux le suicide passait pour grandeur d'âme : chez nous, il n'est qu'une frénésie, une fureur : les yeux qui se repaissaient aux Cirques des combats des Gladiateurs, et ceux mêmes des femmes qui prenaient plaisir à voir couler le sang humain, pouvaient bien en soutenir l'image au Théâtre : les nôtres en seraient blessés ; ainsi ce qui pourrait plaire relativement à leurs mœurs, étant tout à fait hors des nôtres, c'est une témérité d'ensanglanter la Scène. L'usage est encore fréquent chez [les] Anglais, et Shakespeare surtout, est plein de ces situations. M. Gresset a voulu les imiter dans sa Tragédie d'Edouard ; le goût de Paris ne s'est pas trouvé conforme au goût de Londres [...]. L'exemple de nos voisins, quand il n'est fondé que sur leur façon de penser, qui dépend du tempérament et du climat, ne devient point une loi pour nous, qui vivons sous un autre horizon, et dont les mœurs sont plus conformes à l'humanité¹.

Ces lignes tressent les remarques historiques, morales et dramaturgiques, et manifestent ainsi la richesse et la diversité des enjeux qui président à la question du sang sur scène à l'âge classique : nous les prolongerons, en les illustrant de références précises ; cependant, pour compléter cet article du *Dictionnaire dramatique* et conduire une enquête précise, il est tout d'abord nécessaire de rappeler que plusieurs dictionnaires du Grand Siècle donnent une définition du verbe *ensanglanter* appliqué à l'art dramatique. Il faut relever ici ces notices, car elles permettront de rappeler rapidement quelques pratiques dramaturgiques qui étaient courantes à l'époque d'Henri IV et de la première Régence, avant de s'estomper progressivement sous le règne de Louis XIII, pour être en définitive purement et simplement proscrites à l'époque de la maturité littéraire de Racine.

Voici ce qu'on peut lire dans le dictionnaire de **Richelet** (1680)² :

« Ensanglanter, v. a. Remplir de sang, couvrir de sang. [Mouchoir ensanglanté. Il m'a ensanglanté tout le visage].

Ensanglanter. Ce mot se dit en parlant de la Tragédie, & veut dire faire mourir sur le théâtre le héros de la pièce, ou quelque autre personne. [Il ne faut pas ensanglanter la scène] ».

Dix ans plus tard, **Furetière** donne la définition suivante :

« ENSANGLANTER, v. act. Rendre sanglant, tacher de sang. Il lui est venu un saignement de nez qui a ensanglanté son linge, ses habits.

¹ *Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique (...)*, par l'abbé J. de La Porte et S.R.N. Chamfort, Paris, Lacombe, vol. 3, pp. 112 à 115. Rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1967 et www.cesar.org.uk/cesar2/books/laporte, version hypertexte qui reprend la pagination de l'éd. de 1776 (Orth. modernisée, ponctuation et lettres capitales maintenues).

² Orthographe modernisée, mais signes de ponctuation et caractères italiques maintenus dans les quatre séries de définitions retenues.

ENSANGLANTER, se dit aussi en parlant de meurtres, de carnages. Hérode a *ensanglanté* ses mains du sang des innocents. Ce Prince fut débonnaire, ne voulut point *ensanglanter* son règne, faire des guerres ou des exécutions. On tient pour maxime dans les pièces dramatiques, qu'il ne faut pas *ensanglanter* la Scène, faire mourir le héros en présence des spectateurs ».

En 1694, *Le Dictionnaire de l'Académie* propose également une définition de ce verbe :

« ENSANGLANTER, v. a. Tacher de sang, souiller de sang. *La blessure qu'il a reçue ensanglanta tout son habit. La terre était tout ensanglantée.*

On dit fig. qu'*Un Prince a ensanglanté son règne* ; pour dire, qu'Il a été cruel, & qu'Il a fait mourir plusieurs personnes considérables.

On dit aussi fig. qu'*Il ne faut pas ensanglanter la scène*, pour dire, qu'Il ne faut pas représenter aucun meurtre sur le théâtre ».

Quant au *Dictionnaire des Arts et des Sciences*, de Thomas Corneille, publié aussi en 1694, il indique un emploi du participe *ensanglanté* dans le vocabulaire de l'héraldique :

« ENSANGLANTE, EE, adj. Terme de blason. Il se dit du Pélican & des autres animaux sanglants. *D'or au Pélican d'azur [...], le tout ensanglanté de gueules* ».

Entre les textes de Richelet et de Furetière comme dans celui du rédacteur du *Dictionnaire de l'Académie*, la convergence de vues manifestée par ces définitions est frappante. La proscription du sang sur scène y est unanime : c'est là une position esthétique, et elle est fondée sur une injonction éthique : « Il ne faut pas ensanglanter la scène ». Mais, en amont de cette claire prise de position – sur laquelle nous reviendrons – il est plus étonnant peut-être de remarquer que dès l'époque de *Phèdre* (c'est-à-dire au moment de l'élaboration du dictionnaire de Richelet), le verbe *ensanglanter* se comprend déjà dans une signification abstraite : « faire mourir sur le théâtre », et non pas « montrer le sang sur scène » – si nous entendons bien par « sang » l'humeur de couleur rouge, nommée *sang*. Ainsi, après la Fronde, le processus de stylisation dramatique affectant l'humeur noble s'est accéléré, jusqu'à se ramasser en une expression métonymique employée par les trois lexicographes. Dans cette expression il n'est plus question que le sang soit visible, puisque le syntagme « ensanglanter la scène » signifie purement et simplement (par métonymie) « mourir » ou « faire mourir ». C'est au demeurant dans son acception figurée que le mot *sanglant* est employé par Furetière dans la définition qu'il donne de l'adjectif qualificatif *Tragique* : « Qui appartient à la Tragédie, qui est funeste, sanglant ». Il faut entendre, dans cette définition, une confirmation du processus de stylisation qui vient à l'instant d'être signalé, et dont La Bruyère, à la même

époque donne également une illustration en évoquant dans un sens figuré le « sang répandu », comme un équivalent métonymique de la mort qui survient, comme une constante de nature générique, lors des dénouements de tragédies¹.

Or la fin de la Renaissance avait présenté à propos de la violence dramatique des avis contrastés, comme le montrent les prises de position respectives de Castelvetro (dont on connaît la grande influence), et de Laudun d'Aigaliers. Le premier, pour des raisons d'efficacité poétique, estime que le spectacle de la violence court le risque de manquer à l'exigence du pathétique demandé par la tragédie. Thomas Pavel a résumé son analyse, qui tient compte à la fois de la crédibilité requise par la fiction et de la *psyché* supposée des spectateurs :

[...] Castelvetro est d'avis qu'il faut absolument reléguer les actes de violence, en particulier les meurtres, dans les coulisses. Son raisonnement est fondé sur le fait que nous sommes plus facilement émus par le sens de la vue que par celui de l'ouïe. L'excès d'émotion provoqué par le spectacle visible fait que les scènes d'horreur et de cruauté, puisqu'elles ne peuvent jamais atteindre le degré requis de vraisemblance au théâtre, provoquent plutôt le rire que les pleurs [...]. A cause de notre sensibilité excessive aux spectacles qui tombent sous notre vue, un meurtre sur scène nous frapperait plutôt par son caractère artificiel et par son invraisemblance que par son horreur [...]².

L'intérêt de cette analyse, tient au fait que l'argumentation de Castelvetro relève de considérations poétiques et se soucie principalement des effets que le spectacle dramatique produit – prise en compte qui intéressera Racine une centaine d'années plus tard.

Cependant, dans les dernières années du XVI^e siècle, Laudun d'Aigaliers, à l'inverse, s'est très clairement prononcé en faveur de la violence au théâtre. Il en avait souligné la dimension spectaculaire comme l'efficacité dramatique ; et il n'avait pas hésité à s'opposer à l'autorité d'Horace pour défendre sa position de manière résolue :

Plus les Tragedies sont cruelles plus elles sont excellentes [...] Horace en son *Art poétique* dict qu'il ne faut pas toujours représenter les horreurs de la Tragedie devant le peuple :

Nec pueros coram populo Medæa trucidet,

¹ *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », 51 [VI, soit 1691], éd. citée, p. 146. Nous reviendrons sur cette remarque (où figure l'expression « sang répandu »), plus loin dans le chapitre en cours.

² T. Pavel, *L'Art de l'éloignement*, éd. citée, pp. 182 et 183. L'auteur renvoie à Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Vienna, Stainhofer, 1570, réimpr. Fink, Munich, 1967, pp. 161 et 162 (le poéticien est cité en note dans le texte original).

Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus [...].

Comme de faire demembrer un enfant, cuire les entrailles, et autres choses. La raison est pource que l'on ne le peut pas faire, car comment pourra-on demembrer un homme sur le Theatre¹?

Le poéticien n'avance ici qu'un argument d'ordre matériel, une « impossibilité technique de représenter les horreurs sur la scène de théâtre »², sans laquelle le sang qui coulerait effectivement viendrait, selon lui, augmenter l'intensité proprement tragique de l'agrément offert par un théâtre qui doit susciter de fortes émotions. Laudun d'Aigaliers, on le voit, donne ici à l'adjectif *cruel* son sens étymologique, et il ne prend donc pas en compte les exigences morales avancées par Horace, ni d'ailleurs ce qu'avait pu écrire – outre Castelvetro – à ce sujet d'autres auteurs de la Renaissance, Jean de La Taille notamment³.

Et de fait, dans les dernières années du XVI^e siècle, certains dramaturges semblent entendre et approuver la recommandation de Laudun d'Aigaliers : ils montrent au public d'affreux supplices, et laissent donc le sang couler avec abondance sur la scène. Jean Rousset cite par exemple une œuvre dramatique de Jean de Virey du Gravier, qui « va bâtir toute une pièce de tortures, *La Machabée* [...] ». Cette tragédie accumule en effet avec complaisance les descriptions les plus horribles : il est question d'« entrailles » tirées « par force », de « langue » coupée, d'« estomac » ouvert ; alors que Garnier, qui, en 1583, avait traité dans *Les Juives* le même sujet, comme le rappelle l'essayiste⁴, avait montré beaucoup plus de retenue.

On peut donc relever, à la fin de la Renaissance, d'importantes différences dans l'évaluation esthétique de la violence admissible sur la scène, et dans la mise en œuvre effective de cette violence sanglante. Toutefois, en ce qui concerne particulièrement les récits

¹ Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois* [1597], V, éd. critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000, pp. 204 et 205 (orthographe, capitales et ponctuation maintenues. Laudun écrit *nec* pour *ne*). Signalons d'ores et déjà que le vers 185 l'*Epître aux Pisons* d'Horace, « *Ne pueros [...]* », servira également de références aux poéticiens de la génération de Louis XIV, c'est-à-dire à Boileau [1674] et à Bernard Lamy [1678] qui seront cités plus loin dans le chapitre en cours.

² *Ibid.*, note 63, rédigée par Bénédicte Louvat.

³ *Ibid.*

⁴ Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, IV, I, Paris, José Corti, 1965. Les pages 82 à 84 donnent plusieurs extraits, significatifs de la violence de la tragédie en question, pour laquelle J. Rousset indique la date de 1599, tandis qu'au XVIII^e siècle Maupoint, dans son « Catalogue alphabétique », précise à propos de *La Machabée* que « ce sujet tiré de l'Écriture Sainte a été traité en deux Tragédies par Jean Virey sieur du Gravier en 1596. L'une sous le titre *la Machabée, ou Martyre des sept frères*, et l'autre sous celui de *la Victoire des Machabées sur Antiochus* », c'est-à-dire un an avant *L'Art poétique français* de Laudun d'Aigaliers : Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Laurent-François Prault, 1733, p. 191 (orth. modernisée). (Source : <http://ah2.brookes.ac.uk/anhade/cesar2books> : 2002, The CESAR Project, Oxford Brookes University).

qui évoquent Thésée et Phèdre, il faut insister sur le fait que la matière dramatique que la Fable offre aux auteurs de théâtre du XVI^e siècle leur permet de donner cours à des développements d'une cruauté affirmée, et dans lesquels, une fois encore, le mot *cruauté* justifie donc pleinement son origine étymologique : André Stegmann l'a montré dans un article rappelant la fécondité littéraire des épisodes de ces récits qui nourrissent l'invention dramatique en Italie et en France à la Renaissance et à l'âge baroque ; il cite par exemple l'*Hippolito* d'Ottaviano Zara , « joué à Padoue en 1558 », dans lequel, à l'acte III, Thésée évoque le « sang de vipère » de son fils avant de déclarer : « Je t'arracherai le cœur de ta poitrine de bête / Avec mes propres mains et sucrai le sang de tes veines ». Hippolyte sera ensuite tué par le monstre et son cadavre montré sur le théâtre¹.

Et pour en revenir à la France, il n'est pas étonnant par conséquent que la position avancée par Laudun d'Aigaliers à propos du degré d'intensité de la cruauté dans l'invention dramatique paraisse annoncer la dramaturgie volontiers sanglante des décennies qui suivent la publication de son *Art poétique*². Sans doute cet aspect du théâtre français des années 1580-1630 a-t-il été longtemps estompé ; mais une anthologie de textes littéraires, publiée en 2006, est en partie consacrée au « théâtre cruel » et permet maintenant d'accéder à de nombreuses pièces prodigues en effusion sanglante³. Et, à propos de la production dramatique des auteurs de tragédies ou de tragi-comédies appartenant aux générations d'Henri IV et de Louis XIII, M. Fumaroli a rappelé dans ce sens et avec raison l'abondance « des scènes qui bouleversent le spectateur par l'étalage des violences, des souffrances et du sang [...] »⁴. Ainsi, à la lecture de telles œuvres dramatiques de la fin du XVI^e siècle et du premier XVII^e siècle, on est en effet autorisé à penser que le sang pouvait être effectivement vu « sur le théâtre »⁵

¹ André Stegmann « Les Métamorphoses de *Phèdre* », *Actes du premier congrès international racinien* (1961), déjà cité, pp. 44 et 45. Pour mesurer cette violence de la dramaturgie au XVI^e siècle, rappelons que Sénèque même avait quant à lui préféré recourir à un récit pour évoquer le corps déchiqueté d'Hippolyte.

² Il y a eu par exemple une réédition en 1611 de *La Machabée, tragédie du Martyre des sept frères (...)*, que nous avons évoquée à l'instant : Rouen, Raph. du Petit-Val.

³ *Théâtre cruel et récits sanglants (fin XVI^e-début XVII^e siècles)*, sous la dir. de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006.

⁴ Marc Fumaroli, « Introduction », rédigée pour la rééd. de l'essai de Victor-L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Pluriel », 1980, p. 70. Il est d'ailleurs significatif que le *Dictionnaire culturel en langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, t. IV, 2005, consacre une trentaine de lignes de son art. *Sang*, p. 536, au fait que les dramaturges européens du premier XVII^e siècle montraient volontiers et fréquemment le sang sur scène : l'époque qui va de Shakespeare au jeune Corneille est donc associée, aux yeux des lexicographes et des historiens de la culture, à l'effusion sanglante.

⁵ A ce sujet, se reporter à la mise au point de Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1981, ch. V, en particulier pp. 180 à 187 : « Les dramaturges baroques, pour répondre aux goûts du public, [...] n'hésitaient pas à montrer aux spectateurs du sang et des cadavres » (p. 183). Dès 1953

– notamment à l’occasion des scènes de duel que ces pièces représentent parfois) ; à cet égard, les indications scéniques sont souvent assez claires pour confirmer cette présence visuelle du sang (même si les documents historiques de cette scénographie sanglante, il faut le reconnaître, font souvent défaut).

Voici par exemple une longue indication scénique qui figure dans *Clitandre* :

Comme Dorise est prête de tuer Caliste, un bruit entendu lui fait relever son épée et Rosidor paraît tout en sang poursuivi par ces trois assassins masqués. En entrant il tue Lycaste, et retirant son épée elle se rompt contre la branche d’un arbre. En cette extrémité il voit celle que tient Dorise, et sans la reconnaître, il s’en saisit, et passe tout d’un temps le tronçon qui lui restait de la sienne en la main gauche, et se défend ainsi contre Pymante et Géronte, dont il tue le dernier et met l’autre en fuite¹.

Corneille, dans la préface de la première édition, souligne d’ailleurs que c’est à dessein qu’il a « mis les accidents mêmes sur la Scène », en expliquant qu’il a « mieux aimé divertir les yeux, qu’importuner les oreilles [...], » en recourant aux récits². La plasticité générique de la tragi-comédie, on le voit, favorise donc l’effusion visible du sang ; et, pour citer une réplique célèbre de Chimène – après le meurtre de son père et à la vue de l’épée de Rodrigue – il n’y aurait pas, nous semble-t-il, d’argument convaincant d’un point de vue historique à opposer à un metteur en scène qui lirait comme une didascalie interne le vers 868 du *Cid* (dans la première édition : 1637) : « Quoi ? du sang de mon père encore toute trempée ! ».

Il est certain cependant que la « Querelle du *Cid* », et les infléchissements que cet épisode marquant de la vie théâtrale du XVIIe siècle a de fait imprimé en matière de poétique

(date de la première éd. de son essai), J. Rousset écrit qu’ « une traînée de sang inonde le théâtre français [...] », en évoquant la fin du XVIe siècle et les premières années du XVIIe siècle : *La Littérature de l’âge baroque (...)*, IV, I, éd. citée, p. 81. Et en 1966, Raymond Lebègue propose un inventaire éloquent des atrocités montrées sur le théâtre dans le premier tiers du XVIIe siècle (et même jusqu’ en 1640) : « Origines et caractéristiques du théâtre baroque français », in *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du Baroque*, Actes de la 2^e session des journées internationales d’étude du Baroque, *Baroque*, n°2, Publication du Centre national de Recherche du Baroque de Montauban, 1967, pp. 23 à 29. (« On ne s’étonne pas de trouver mentionnés dans le mémoire de Mahelot une femme sans tête, deux cœurs, quatre têtes feintes et dix fois du sang. Dans la *Tragédie mahommétiste*, la sultane compte remplir ses entrailles du cœur du meurtrier de son fils ; sur la scène, elle se contente de le poignarder, de lui arracher la cœur et de boire ‘de son sang une goulée’ », pp. 26 et 27). Se reporter aussi à l’art. plusieurs fois cité déjà de P. Dandrey, *Le sang de don Gormas (...)*, (1994), p. 52, repris et développé dans *Les Tréteaux de Saturne*, (2003), ch. I : « Le théâtre [...], plus fidèle à l’exemple de Sénèque qu’à la leçon d’Aristote répandit à flots le sang sur la scène tragique et tragi-comique de l’âge baroque », p. 28. Signalons pour finir l’exposé synthétique de Jean Emelina, « L’Horreur dans la tragédie », in *Theatrum mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*, éd. citée, en particulier les pp. 175 et 176.

¹ Pierre Corneille, *Clitandre ou l’Innocence délivrée* [1632], acte I, sc. 7, in *Œuvres complètes*, t. I, textes établis par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 115. Cette indication scénique est brièvement commentée par M. Widemann, *op. cit.*, p. 388.

² *Ibid.*, p. 95.

dramatique, ont hâté la proscription du sang sur scène, dans la mesure où les thèses défendues par les « réguliers » ont été à cette occasion mieux connues et se sont dès lors progressivement imposées. On peut d'ailleurs retenir à titre d'illustration de l'évolution qui s'opère entre 1640 – date de la représentation d'*Horace* – et la fin des années 1650, cette remarque de Corneille énoncée dans l'Examen de cette tragédie, en 1660 : « Tous veulent que la *mort de Camille* en gâte la fin, et j'en demeure d'accord mais je ne sais si tous en savent la raison. On l'attribue communément à ce qu'on voit cette mort sur la scène ; ce qui serait plutôt la faute de l'actrice que la mienne [...] ». Cela indique sans doute que le goût du public le portait encore, au milieu du siècle, à apprécier l'agrément dramatique d'une action sanglante, en dépit des allégations des doctes. Aussi Corneille ajoute-t-il que pour satisfaire aux nouvelles exigences esthétiques l'actrice qui représente Camille aurait dû honorer les bienséances et ne pas mourir sur la scène : c'est pourquoi elle doit dorénavant « recevoir le coup derrière le théâtre ». Et le dramaturge précise même : « comme je le marque dans cette impression » ; de fait la didascalie – « *blessée, derrière le théâtre* »¹ – n'était à l'évidence pas respectée, si bien qu'il lui faut ajouter (à propos d'Horace meurtrier) une indication supplémentaire : « *mettant la main à l'épée, et poursuivant sa sœur qui s'enfuit* ». Cet exemple (du point de vue de l'histoire de la dramaturgie classique, de sa réception effective, et de la question du sang visible ou non visible sur la scène) constitue à nos yeux un témoignage précis. Et ce témoignage s'enrichit d'autant plus que l'Examen d'*Horace* apporte d'autres éléments d'appréciation en appuyant l'argumentation sur l'autorité d'Aristote, en nuancant la position adoptée par Horace (dont Sénèque n'a pas tenu compte dans *Médée*, note Corneille), et en recourant à une illustration consacrée par Sophocle. Ce sont là autant d'éléments qui dans une large mesure modulent le bien-fondé de l'évolution esthétique en cours :

[...] si c'est une Règle de ne le [le théâtre] point ensanglanter, elle n'est point du temps d'Aristote, qui nous apprend que pour émouvoir puissamment il faut de grands déplaisirs, des blessures et des morts en

¹ *Horace*, « Examen » [1660], et fin de la scène 6, acte IV, in *Œuvres*, éd. citée, respectivement p. 839 et p. 888. Ces indications scéniques ont retenu l'attention de Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950 (et nombreuses rééd.), p. 418. Mais est-il bien certain que la mort de Camille sur la scène mécontentât « les spectateurs attachés aux bienséances », comme le remarque J. Scherer ? Car dans les années qui vont de 1640 à la fin de la Fronde, on peut penser aussi que l'actrice répondait au goût de bon nombre des spectateurs d'*Horace*, encore peu enclins à se conformer aux recommandations des doctes. L'appréciation est toutefois délicate : on sait, notamment grâce aux travaux d'Hélène Merlin, combien les années 1637-1640 sont décisives en France pour appréhender la notion même de « public » littéraire, à la fois construit par le miroir que l'œuvre lui tend, et souverain juge de sa qualité : voir H. Merlin, *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1994, en particulier la « Deuxième partie », pp. 115 à 236, et la « Troisième partie », pp. 239 à 267.

spectacle. Horace ne veut pas que nous hasardions les événements trop dénaturés, comme de Médée qui tue ses enfants, mais je ne vois pas qu'il fasse une Règle générale pour toutes sortes de morts, ni que l'emportement d'un homme passionné pour sa Patrie contre une sœur qui la maudit en sa présence avec des imprécations horribles, soit de même nature que la cruauté de cette mère. Sénèque l'expose aux yeux du Peuple, en dépit d'Horace ; et chez Sophocle, Ajax ne se cache point au Spectateur lorsqu'il se tue¹.

L'exemple de Corneille est donc particulièrement éclairant, tout d'abord parce qu'il s'agit d'un auteur majeur et très conscient des enjeux esthétiques de son art, et ensuite parce qu'il se trouve à l'articulation des deux dix-septièmes siècles et que ses pièces, comme ses textes critiques, se font sans cesse l'écho réfléchi des évolutions du théâtre de son temps. Les enjeux dramaturgiques liés à la présence ou à l'absence du sang sur la scène prennent tout leur relief au tournant du siècle, aussi nous référerons-nous de nouveau à cette œuvre dramatique d'une exceptionnelle envergure.

Mais il nous faut auparavant revenir sur les pratiques dramaturgiques antérieures à la querelle du *Cid* et à *Horace*, qui lui fait suite². On sait que Jacques Scherer reste le meilleur introducteur en ce domaine et que le chapitre de *La Dramaturgie classique en France* consacré aux bienséances pourrait être ici largement cité pour souligner les différences patentées entre la scène du premier XVII^e siècle et la scène du second XVII^e siècle³ : en étant

¹ Corneille, Examen d'*Horace* [1660], in *Œuvres*, éd. citée, p. 839. A lire ces lignes, il est donc possible, nous semble-t-il, de comprendre que Corneille se résout peut-être à contrecœur à abandonner l'usage (« baroque » ou antique) de la vue du sang sur le théâtre, qu'il avait évoquée dans la Préface de *Clitandre* – ou du moins de la mort du personnage sur la scène (au demeurant, l'Examen d'*Horace* sera repris à l'identique par Corneille dans l'édition de 1682). Rappelons de fait la justesse de l'argument d'autorité, puisque Aristote écrit de « l'événement pathétique (*pathos*), [que] c'est une action (*praxis*) qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre » : *Poétique*, fin du ch. XI, éd. citée (trad. M. Magnien), p. 121. Or, pour le Stagirite, le *pathos* est une des « parties » de l'« histoire », *muthos* (*ibid.*, p. 120) ; à propos de la traduction de *pathos* dans ce passage : *ibid.*, pp. 200 et 201, n. 8. L'interprétation de cette remarque d'Aristote reste toutefois délicate si on la met en regard avec d'autres emplois du substantif *pathos* dans la *Poétique* – c'est ce que font remarquer dans leur édition (Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1980) Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, qui traduisent *pathos* par « effet violent » : dans la perspective d'une réflexion sur la représentation de la violence tragique, on lira avec grand profit la note 4 rédigée par ces commentateurs rigoureux, p. 234, qui porte sur la phrase de la fin du ch. XI, citée ci-dessus.

² Une « deuxième période commence, dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle, au lendemain de la querelle du *Cid*, dans le courant de l'année 1638 », note Pierre Pasquier, « Les âges de Protée : la périodisation de la vie théâtrale au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n°34, *La Périodisation à l'âge classique*, dirigé par J. Rohou, automne 1998, p. 142.

³ Ed. citée, pp. 393 à 415 particulièrement. Voir aussi l'ouvrage de Claude Chantalat, *A la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992, pp. 185 sqq., qui peut être lu comme un prolongement de la synthèse sans cesse rééditée de René Bray : *La Formation de la doctrine classique en France*, III, II, Paris, Hachette, 1927. R. Bray y rend compte avec clarté de la notion à la fois éthique et esthétique de « bienséances externes »

le plus synthétique possible, il faut retenir que le goût et la manière « pré-classiques » (pour reprendre l'épithète employée par J. Scherer) restent empreints d'effets puissants et d'un pathétique soucieux d'expressivité. Puisqu'il est ici exclu de consacrer un développement spécifique à cette période de l'histoire de la dramaturgie, penchons-nous plutôt sur une tragédie particulière – *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, de Théophile de Viau (1623) – à laquelle les textes du XVII^e siècle font souvent allusion : Scarron, par exemple, dans *Le Roman comique*, évoque ou mentionne à plusieurs reprises¹ cette œuvre qui peut faire office d'illustration significative pour évaluer le *pathos* du sang dramatique, familier de la génération qui précéda Racine et Louis XIV. Quant à Poussin, le fait est assez rare pour être signalé, il montre, dans son tableau *Paysage avec Pyrame et Thisbé*, le sang répandu du jeune homme². Les dimensions de cette œuvre (192,5 x 273,5 cm) permettent une composition en plusieurs plans – qui présente au demeurant de nombreuses analogies avec la tragédie classique³ – et ainsi la blessure sanglante de Pyrame, placé au milieu au premier plan, s'impose au regard.

La charge tragique de la pièce de Théophile est préparée pendant quatre actes (puisque tout ce qui se présente se ligue contre les amants : vieillards moralisateurs, familles ennemies, roi concupiscent, lion prédateur), pour se concentrer, au cinquième acte, dans la vue du sang : l'humeur rouge, en effet, sature littéralement les deux monologues successifs de Pyrame, puis de Thisbé, qui précèdent leur double suicide sur la scène : [*Il se tue*] et [*Elle meurt*]⁴. Ceci est d'autant plus remarquable que le sang qui suscite la méprise de Pyrame – parce qu'il croit qu'il s'agit de celui de Thisbé – n'est identifié par aucune sorte de justification⁵.

– « [...] entre l'objet et le public » – de laquelle relève à l'évidence la question de la vue du sang sur la scène (voir en particulier les pages 215 à 218, dans la rééd. de 1963, Paris, Nizet).

¹ *Le Roman comique*, I, 10 ; II, 2 ; II, 19 (« [...] sans répandre leur sang comme Pyrame et Thisbé, ils ne leur en durent guère en tendresse impétueuse »). Ed. citée, respectivement pp. 106, 219, et p. 326 pour le passage cité ici, qui ne se réfère pas explicitement à Théophile comme c'est le cas dans les deux autres occurrences, mais qui retient l'effusion du sang comme marque distinctive de ce célèbre récit, tiré des *Métamorphoses*.

² Städelsches Kunstinstitut Francfort [1651].

³ A ce propos, on lira avec profit l'article d'Alain Riffaud, « Lecture d'un lieu tragique : paysage avec Pyrame et Thisbé », *PFSC*, XXIV, 47, 1997, pp. 353 à 372.

⁴ Indications scéniques figurant respectivement à la fin de la scène I, et à la fin de la scène II de l'acte V.

⁵ Cette remarque est empruntée à J. Scherer : Notice de la pièce, in *Théâtre du XVII^e siècle*, t. I, éd. citée, p. 1212. Voir aussi les précisions historiques et dramaturgiques apportées par Laurence Giavarini : « Mélancolie, sang et signes – Notes sur le lieu du trouble dans *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau et *Phèdre* de Jean Racine », in *Traversée de la mélancolie*, Actes du Colloque de Jussieu (E. Grossmann et N. Piégay éd.), Paris, Séguier, 2002, pp. 92 et 93.

L'humeur noble vaut donc ici pour ses potentialités tragiques avérées, sans souci de la vraisemblance de son apparition inattendue sur la scène. Il faut en effet induire des deux monologues que le sang est visible pour les personnages et pour le public, voire qu'il macule la scène : tout d'abord occasion de crainte, il devient indice imminent du péril mortel, puis agent dramatique effectif de la double mort des amants sous les yeux du public. Ainsi, Théophile conjugue paradoxalement la valeur phobique et paralysante d'un sang imaginaire et le dynamisme dramatique d'un sang mis *visiblement* au service du pathétique ; quelques extraits, choisis dans les scènes I et II de l'acte V (monologue de Pyrame, puis monologue de Thisbé) illustreront cette force de l'humeur rouge, qui *ensanglante* la scène, et dans le sens propre du mot, et dans le sens figuré que donnent les dictionnaires auxquels nous nous sommes référés plus haut

J'en reconnais la trace, et voit sur la poussière
 Tout le sang que versait sa gueule carnassière¹.
 [...]
 O Dieux ! si je ne vois rien d'elle à mon trépas,
 Au moins je baisera la trace de ses pas
 Et ma lèvre en suivant cette sanglante route,
 Cent fois rebaisera son beau sang goutte à goutte.
 Ah ! beau sang précieux qui tout froid et tout mort
 Faites dedans mon âme encore un tel effort,
 Vous avez donc quitté vos délicates veines [...]².

Le registre pathétique, associé à la même présence abondante du sang, fait écho, dans le monologue de Thisbé, au tragique de la méprise suscité dans le monologue de Pyrame par la vue du sang répandu :

Cette place partout sanglante et si foulée
 Montre qu'ici la bête a sa fureur soulée³.
 [...]

¹ Théophile de Viau, *Les Amours de Pyrame et Thisbé* [1623, mais la pièce a été portée à la scène quelques années auparavant], V, 1, vv. 995 et 996, in *Théâtre du XVIIe siècle*, t. I, éd. citée, p. 280 (Il s'agit de la « trace » du lion).

² *Ibid.*, vv. 1073 à 1079, p. 282.

³ *Ibid.*, V, 2, vv. 1139 et 1140, p. 283.

Ha ! voici le poignard qui du sang de son maître
 S'est souillé lâchement ; il en rougit le traître !
 Exécrable bourreau, si tu te veux laver
 Du crime commencé, tu n'as qu'à l'achever ;
 Enfonce là-dedans, rends-toi plus rude, et pousse
 Des feux avec ta lame ! [...] [*Elle meurt*]¹.

Théophile, on le voit, ne répugne pas à « ensanglanter la scène », et il faut croire – à lire *Le Roman comique* – que les spectateurs, jusqu'à la Fronde au moins (particulièrement en ce qui concerne les provinces qui ne sont pas au fait des goûts de la Cour et de la Ville), n'y répugnaient pas non plus. Le public aurait même, semble-t-il, plutôt appelé de ses vœux les spectacles cruels² – encore que, sur ce point, nous ne disposions pas de données statistiques rigoureuses, et qu'à la lecture des indications scéniques figurant dans deux tragédies de la fin du ministère de Richelieu, on puisse constater une certaine hésitation : c'est du moins ce dont témoignent les citations qui suivent, empruntées respectivement à Scudéry et à Rotrou :

« La salle se ferme pour n'ensanglanter pas la face du théâtre contre les règles »³.

ANTIOCHE, ouvrant le rideau sort du lit, tirant de son corps une épée teinte de sang, et va tomber sur le corps de Crisante⁴.

Nous venons d'employer le mot *hésitation*, et c'est aussi la raison pour laquelle – au fil de l'histoire de la dramaturgie classique en France – il nous faut évoquer un texte de l'abbé d'Aubignac. On se représente plutôt cet auteur comme le promoteur d'une scène renouvelée, c'est-à-dire « rétablie », pour user d'un mot du temps de Richelieu, et plus proche de l'idée que l'on avait alors de la sobriété. Avis autorisé et voix savante, mais qui en cette occasion

¹ *Ibid.*, vv. 1227 à 1232, pp. 285 et 286.

² Voir R. Lebègue, *art. cit.*, p. 26. Signalons toutefois que Scarron émaille de traits critiques discrets l'évocation de la tragédie de Théophile. J. Scherer, dans la Notice déjà citée, écrit au demeurant que « c'est précisément parce que cette histoire si simple avait tant ému qu'à l'aube des temps modernes la parodie en devint possible [...] » (*Théâtre du XVIIe siècle*, t. I, éd. citée, p. 1211). Et nous évoquerons plus loin l'appréciation de Boileau.

³ Georges de Scudéry, *La Mort de César*, [éd. de 1637], IV, 8, éd. critique de Dominique Moncond'Huy, Paris, STFM, 1992, p. 374. Il est à noter que cette indication portée en marge ne figurait pas dans la première édition, publiée en 1636 (voir dans l'éd. citée, p. 279, la note 167).

⁴ Jean de Rotrou, *Crisante*, [1640, mais 1637 pour la représentation], V, 5, in *Théâtre complet*, t. 4, texte établi par Alice Duroux, Paris, STFM, 2001, p. 154. Nous devons cette référence, ainsi que la précédente, à Nathalie Rochert.

montrent combien les évolutions esthétiques sont quelquefois sinueuses. Car cet avis nous paraît faire écho au dénouement de la célèbre tragédie de Théophile, comme à un hypotexte qui se serait gravé dans les imaginations. Georges Couton a résumé les faits dans *Richelieu et le théâtre* : en 1638, sollicité par le Cardinal pour donner son opinion critique à propos de la *Panthée* de Tristan L'Hermite, l'abbé d'Aubignac aurait voulu qu'Araspe adoptât un comportement beaucoup plus démonstratif que celui que lui avait donné le dramaturge, et que l'arme sanglante dont l'héroïne éponyme venait de se frapper occupât une place plus spectaculaire¹ :

[...] après une plainte pathétique contre son propre amour et son malheur, [Araspe] arracherait le poignard du corps de Penthée, et ayant dit quelque chose d'agréable sur le sang qui le colorerait, et sur la plaie qu'il aurait faite sur un si beau corps, il s'en tuerait lui-même, comme une victime nécessaire aux Manes de Penthée².

A nos yeux ce texte manifeste clairement qu'à l'époque du *Cid* un théoricien du théâtre tragique aussi réputé que l'abbé d'Aubignac – tenu pour un héraut des « réguliers » – appréciait toujours les effets violemment pathétiques produits par le spectacle du sang.

Cependant, une génération après *Pyrame et Thisbé* – quelques mois avant la mort de Mazarin et à l'un des tournants politiques les plus importants du siècle – l'appréciation que donne Corneille de la vue de l'humeur noble mérite attention si l'on veut mesurer dans la durée les évolutions esthétiques de la dramaturgie du sang sur la scène tragique au cours du XVIIe siècle. En 1660, évoquant Sophocle et Sénèque dans l'Examen d'*Œdipe*, Corneille écrit en effet :

[...] je reconnus que ce qui avait passé pour merveilleux en leurs siècles pourrait sembler horrible au nôtre ; que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux se crève les yeux, qui occupe tout leur cinquième acte ferait soulever la délicatesse de nos dames, dont le dégoût attire aisément celui du reste de l'auditoire [...]³.

¹ Voir Georges Couton, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, pp. 20 et 21, qui, à propos de cette demande du cardinal, apporte toutes les précisions nécessaires.

² Abbé d'Aubignac, *Jugement de la Tragédie, intitulée Penthée, écrit sur-le-champ, et envoyé à Monsieur le Cardinal de Richelieu par son ordre exprès*, [1638, mais publié avec *La Pratique du Théâtre* (...) en 1657], .texte figurant à la suite de *La Pratique du Théâtre* dans l'éd. citée, pp. 384 et 385 (Orthographe modernisée, capitales maintenues).

³ Examen d'*Œdipe* [1660], in Corneille, *Œuvres complètes*, t. III, éd. G. Couton citée, Paris, Gallimard, 1987 (pour ce t. III), p. 20. Pour évaluer à sa juste mesure la fortune dramatique d'*Œdipe* à l'âge classique et au début

Cette remarque, au demeurant, résumait un développement récent de Corneille. L'année précédente, en effet, dans l'Avis adressé au Lecteur rédigé pour cette même tragédie, le dramaturge s'était montré plus précis encore pour rappeler le degré de cruauté que présentaient les pièces antiques qui avaient transposé au théâtre le mythe d'Œdipe. Et il emploie, dans cet extrait, le mot *sang*, faisant complaisamment allusion à l'horreur de son écoulement sur la face aveuglée du personnage tragique par excellence ; mais c'est pour mieux révoquer l'usage qu'il en aurait pu effectuer :

J'ai reconnu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames, qui composent la plus belle partie de notre auditoire, et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent ; et qu'enfin l'amour n'ayant point de part dans ce sujet, ni les femmes d'emploi, il était dénué des principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique¹.

Dans la perspective d'une histoire de la vue du sang sur scène à l'époque classique, l'intérêt de ce texte consiste à signaler l'importance majeure du goût galant représenté par le public féminin qui en donne le ton et la mesure : si l'on désire tenir compte de l'inclination des spectateurs (et plus encore des spectatrices), mieux vaut, en 1659, introduire l'amour dans la trame dramatique et proscrire l'effusion du sang. Peut-être Corneille, à cette époque, n'a-t-il pas abandonné l'idée selon laquelle le *pathos* appelle la violence du sang – car nous avons noté qu'il rappelle dans l'Examen d'*Horace* qu'Aristote ne s'est pas prononcé contre une pratique dramaturgique qui montre le sang et la mort sur la scène.

Mais, quoi qu'il en soit en l'occurrence de son intime conviction d'homme de théâtre, Corneille s'est de fait rendu à la *doxa* esthétique qui s'est graduellement imposée depuis la Fronde, puisqu'il fait allégeance à la « voix publique », et pastiche même discrètement, dans l'Avis au lecteur, le style galant qui a la faveur des dames. Signalons qu'à propos des œuvres de Sophocle et d'Euripide, Saint-Evremond développera, dans un texte publié une trentaine

du XVIII^e siècle, voir : *Œdipe* de Corneille et *Œdipe* de Voltaire, édition, introduction et notes de Denis Reynaud et Laurent Thirouin, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Textes et contre-textes », 2004.

¹ « Au lecteur », [1659], *ibid.*, pp. 18 et 19. (Cet avis « Au lecteur » ne figure que dans l'éd. originale).

d'années plus tard, à propos des actes de violence admissibles sur le théâtre une conception esthétique qui en la complétant peut éclairer celle de Corneille :

Je ne dis point que ces Tragédies n'aient eu ce qu'elles devaient avoir pour plaire au goût des Athéniens : mais qui pourrait traduire en Français dans toute sa force l'Œdipe même, ce chef-d'œuvre des Anciens, j'ose assurer que rien au monde ne nous paraîtrait plus barbare, plus funeste, plus opposé aux vrais sentiments qu'on doit avoir¹.

Et de fait, en matière de poétique dramatique, les contemporains de Louis XIV seront bien convaincus de la précellence du caractère dont jouit la nation française, qui est distinguée par la tempérance des passions et la douceur des mœurs. Dès les années 1620 au demeurant, face à la puissance de la maison de Habsbourg – alors que Richelieu se prépare à donner à la France des Bourbons l'énergie politique nécessaire à son rayonnement –, ce motif avait été préparé par Pascal de La Court, dans son *Tableau des Gaules (...)*². Dans cet ouvrage en forme de « colloque », le caractère national se trouve envisagé « selon l'humeur et qualité en laquelle il abonde le plus, avec les marques extérieures de ces humeurs et qualités », comme l'annonce le titre complet. Il y faut relever le substantif *humeur*, car l'élection intellectuelle des Français relève en somme d'une eucrasie à la fois naturelle et cultivée, et présente un contraste prononcé avec l'inquiétante excentricité des Anglais et la morgue atrabilaire des Espagnols. Aussi est-ce en parfaite cohérence de vue avec ces remarques de Pascal de La Court que cinquante ans plus tard – alors que le Soleil est devenu l'emblème éclatant de la France louis-quatorzienne – que le père Rapin pourra noter avec satisfaction combien les Français se démarquent non seulement des Grecs (« qui étaient des Etats populaires »), mais aussi de leurs voisins européens : ils sont plus raffinés que les Anglais et se sont départis du « goût des Espagnols » ; c'est ainsi que l'esthétique de la tragédie qui prévaut en Angleterre est aux yeux du critique jésuite empreinte d'une cruauté excessive traduite par le goût de la violence et l'amour du sang :

¹ Saint-Evremond, *De la Tragédie ancienne et moderne* [1692, mais rédaction antérieure de plusieurs années], in Saint-Evremond, *Œuvres en prose*, tome IV, textes publiés par René Ternois, Paris, STFM, 1969, p. 182.

² Louis Pascal de La Court, *Tableau des Gaules, en forme de colloque entre des Hommes des principales nations de l'Europe (...)*, Paris, Jean Bessin (et J. Freval), 1620-1622 (on trouve aussi Louis-Pascal, avec un trait d'union, et cet auteur est alors nommé *La Court*). Sur cette question, voir également la mise au point très éclairante de L. van Delft, « Les caractères des nations », in *Littérature et anthropologie*, éd. citée, I, pp. 87 à 104.

Peut-être que notre nation, qui est naturellement galante, a été obligée par la nécessité de son caractère à se faire un système nouveau de tragédie, pour s'accommoder à son humeur [...]. Les Anglais nos voisins aiment le sang, dans leurs jeux, par la qualité de leur tempérament, ce sont des insulaires séparés du reste des hommes : nous sommes plus humains, la galanterie est davantage selon nos mœurs, et nos poètes ont cru ne pouvoir plaire sur le théâtre, que par des sentiments doux et tendres : en quoi ils ont peut-être eu quelque sorte de raison¹.

Ainsi, en écho aux deux citations de Corneille que nous avons retenues, le point de vue du Père Rapin montre clairement que la dramaturgie du sang qui était à l'œuvre dans la tragi-comédie de *Clitandre*, en 1631, n'est plus d'actualité trente années plus tard ; et à vrai dire, dès la fin du règne de Louis XIII, il est même possible de trouver de claires prises de position contre la vue du sang sur scène et toutes les formes de spectacles sanglants ; représenter crûment « des fables pleines de meurtres » conviendrait plutôt à des esprits saisis d'une inquiétante démesure – comme c'était le cas de Néron ; des esprits à la fois frustes et dévoyés qui mépriseraient aussi bien la vraisemblance que la convenance morale, et qui, en outre, ignoreraient les médiations de la convention théâtrale :

L'on commet des fautes lorsque l'on ensanglante la scène, que l'on y représente des événements prodigieux, des métamorphoses incroyables et que l'on montre aux yeux du peuple des impossibilités [...]. Et c'est pour ces causes que Néron, qui naquit pour la honte de la poésie, choisissait des fables pleines de meurtres, dont la récitation était périlleuse et bien souvent funeste à ceux qui les récitaient, afin qu'il se réjouît en voyant répandre le sang des comédiens et qu'il satisfît sa cruauté par la représentation de ces funestes spectacles. C'est ce que remarque Suétone de ce malheureux qui récitait devant lui le rôle d'Icare, dès le premier effort qu'il fit pour voler, tomba proche de sa chambre et souilla de son sang ce monstre qui en avait une soif inextinguible².

Ce texte est extrait de la seconde édition des *Œuvres* de Sarrasin, publiée en 1658, mais la première impression de cette même réflexion date de 1639. A plus forte raison, à partir des

¹ René Rapin, S. J., *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps (...)*, [1674], éd. citée, Partie II, XX, p. 103 (orth. modernisée).

² Jean-François Sarasin (ou Sarrasin), *Discours de la tragédie*, publié en appendice de *L'Amour tyrannique* de Georges de Scudéry, Paris, A. Courbé, 1639. Nous devons cette référence à Pierre Pasquier : « Les apartés d'Icare. Eléments pour une théorie de la convention classique », *Littératures classiques*, n°16 (*La tragédie*), Toulouse, printemps 1992, p. 82. Voici l'essentiel de la note 11 de P. Pasquier, *ibid.* : « D'abord publié en 1639 sous le pseudonyme de Sillac d'Arbois [...], le *Discours de la tragédie* a été inséré en 1656 dans l'édition posthume des *Œuvres* de Sarrasin réalisée par Ménage. Nous le citons dans le texte de la seconde édition de ce dernier volume, publiée en 1658. Sarrasin [...] fait allusion à un passage de la *Vie des douze Césars* de Suétone (VI, 12) ». Signalons que la même année 1639 – date de l'achèvement d'imprimer de sa *Poétique* –, La Mesnardière formule un avis très voisin qui sera cité dans une note quelques pages plus loin, à propos du cas particulier du suicide.

années 1660, il est en somme manifeste qu'une nécessaire « science du monde » (qui est de rigueur dans les salons) aura étendu son empire jusqu'à la scène tragique. Au demeurant, dix ans avant la publication des *Réflexions sur la Poétique de ce temps* du Père Rapin, c'est-à-dire au moment où Racine arrive à son tour sur la scène parisienne, en 1664, la question de la vue du sang sur scène peut sembler, pour ainsi dire, entendue. Mais quelques nuances s'imposent malgré tout : *La Thébaïde ou les frères ennemis* (c'est le titre de la première édition) puise en effet directement à la source vive du sang tragique et – en termes d'intensité – ne dément ni la véhémence des tragi-comédies de l'époque de Louis XIII, ni la violence des dramaturges de l'Antiquité grecque ; à tel point même qu'en s'attachant à la qualité du spectacle proprement dite, prodigue en effets pathétiques, l'on est en droit de s'interroger sur le degré d'intensité tragique et sur les conditions concrètes de mise en scène des conflits dramatiques qui mettent en jeu le sang dans cette première tragédie de Racine. C'est par exemple le cas s'il s'agit d'évaluer la réalité visible du sang signalé par Jocaste dès l'acte I : « Ah ! mon Fils, de quel sang êtes-vous là taché ? / Est-ce de votre Frère, ou n'est-ce point le vôtre ? » (I, 3, vv. 50 et 51), d'autant plus que la version des éditions de 1675 et 1687, loin d'aller dans le sens d'une atténuation, comme on pourrait s'y attendre, renchérit au contraire : « Est-ce du sang d'un Frère, ou n'est-ce point le vôtre ? », et que celle de 1697 surenchérit : « Quelles traces de sang vois-je sur vos habits ? / Est-ce du sang d'un Frère, [...] ? ». Mais le fait que Racine n'ait pas tempéré la virulence étonnante de ces vers indique peut-être que dans cette réplique il faut comprendre le mot *sang* (et le syntagme *tacher de sang*) au sens figuré. En d'autres termes, si le dramaturge n'a apporté aucune atténuation à cette interrogation de Jocaste, c'est peut-être parce que lui-même, à la fin du siècle, n'entendait plus du tout ces vers dans leur sens premier – qui est celui de l'acception la plus concrète du mot *sang*.

Il y a là cependant, de quelque façon que l'on interprète cet extrait de dialogue, un choix effectif de mise en scène : montrer ou ne pas montrer la tache de sang. Mais, quoi qu'il en soit de l'interprétation que l'on puisse proposer de tels passages de *La Thébaïde* – passages dans lesquels la scène semble effectivement s'ensanglanter – il faut souligner que Racine formulera une remarque en forme d'aveu voilé dans la Préface, qui à partir de l'édition de 1675, se substitue à l'Épître dédicatoire au duc de Saint-Aignan qui figurait dans la première édition :

La Catastrophe de ma Pièce est peut-être un peu trop sanglante. En effet il n'y paraît presque pas un Acteur qui ne meure à la fin. Mais aussi c'est *la Thébàïde*. C'est-à-dire le sujet le plus Tragique de l'Antiquité¹.

Si on lit ces trois phrases à la lumière de notions que la rhétorique latine a forgées, et qu'elle a transmises au classicisme français, et si on opère en outre une transposition du domaine de l'éloquence vers celui des belles-lettres, il est éclairant de les comprendre comme l'énoncé conjoncturel d'une mise en rapport de teneur plus théorique entre *decorum* et *aptum*. Attirer l'attention sur un tel rapport – une tension, à vrai dire, mais qui à nos yeux est appelée à se résoudre en complémentarité – nous permet de préciser « en situation » (c'est-à-dire au moment de l'invention elle-même) la notion complexe de *bienséances*. Car Racine rappelle qu'en l'occurrence il était nécessaire de composer entre deux exigences qui, bien qu'elles puissent dans un certain sens paraître opposées, doivent pouvoir cependant entretenir entre elles une relation poétique féconde : le respect des mœurs doxales d'une part – c'est le *decorum*² –, et la prise en compte, d'autre part des données de la fable, comme des règles qui conviennent au genre tragique, et au sujet précis que l'on traite – autrement dit l'*aptum*. « C'est un lieu commun qui vient bien à mon sujet [...] », avait écrit Racine dans une lettre à Le Vasseur³, au sujet de stances qu'il comptait faire figurer dans ses *Frères ennemis* – ce qui répond tout à fait à cette notion d'origine rhétorique.

En définitive, semble suggérer le dramaturge, tant que la poétique de la tragédie a le souci de maintenir cet équilibre et qu'elle y parvient grâce au dynamisme de l'action théâtrale,

¹ Racine, *Œuvres complètes*, tome I (G. Forestier, 1999), p. 119. Dans cette phrase de Racine le sens de l'adjectif qualificatif *tragique* correspond à la définition que le dictionnaire de Furetière en a donnée : cf. *supra*. Voir G. Forestier, *Passions tragiques (...)*, Conclusion, éd. citée, pp. 312 et 313. Dans son domaine, on sait que la tradition scolaire propose une définition plus large (et plus « existentielle ») de l'adjectif *tragique* – définition elle-même associée à une conception radicale du genre littéraire de la tragédie, résumée en ces termes par Lucien Goldmann : « Nous appellerons 'tragédie' toute pièce dans laquelle les conflits sont nécessairement insolubles [...] » (Racine, Paris, L'Arche, 1956. Nous citons la rééd. de 1970, coll. « Travaux, 2 », p. 15, caractères italiques de l'auteur).

² Nous orthographions le mot *decorum* ainsi, car il était entré dans l'usage du français didactique bien avant l'époque de Racine. En voici une définition : « *Ut in vitae, sic in oratione nihil est difficilius quam qui deceat videre [...]. Nos dicamus sane decorum* » : Cicéron, *Orator*, XXI, 70, texte établi par H. Bornecque, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1921, p. 28 (« Dans le discours, comme dans la vie, rien n'est plus difficile que de voir ce qui convient [...]. Cela, nous pouvons l'appeler *decorum* »). Voir aussi *De Officiis*, I, 35, passage dans lequel Cicéron lie le *decorum* à la beauté, à l'harmonie des parties par rapport à un ensemble, et au choix du vêtement convenable. En écho, Georges Molinié relève dans cette notion « un mixte d'esthétique et de morale psychologique », et ajoute que « le *decorum* désigne une sorte d'idéal de qualité sociale » (*Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les usuels de poche », 1992, art. « Décorum », p. 97).

³ « A Monsieur l'Abbé Le Vasseur » (1663) : lettre figurant dans Racine, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée (R. Picard, 1966), p. 459.

la double congruence que requiert à l'époque de Louis XIV la pratique des belles-lettres est honorée, et, pour ce qui concerne directement notre sujet, une violence concertée sera admissible sur la scène. L'invention dramatique est en somme une question d'à-propos et de sens des justes proportions. Signalons que pour définir la notion d'*aptum*, Cicéron recourt au verbe *congruere*¹, et l'on trouve aussi sous sa plume les adjectifs *congruens* et *aptum* associés dans un rapport de coordination². Le substantif *congruence* ne figure pas dans les dictionnaires du XVIIe siècle ; mais après Richelet en 1680, Furetière formule quelques années plus tard une définition de l'adjectif qui correspond à ce substantif : « On dit aussi, qu'un homme est *congru*, lorsqu'il parle à propos, qu'il ne dit rien que ce qui est bon à dire ». Et un bon poète tragique, dans les années 1670, est évidemment un homme de goût, reconnu comme tel, c'est-à-dire, en somme, un homme qui se doit d'être congru.

Ainsi, saisie du point de vue de sa conception poétique, la violence tragique se module selon un principe eucrasique réfléchi. Et c'est dans cette ordonnance équilibrée de l'*aptum* et du décorum, nous semble-t-il, que la notion même de *bienséances* doit être envisagée si on veut en apprécier toute la richesse : c'est en effet le produit d'un composé, qui relève tout autant du « concept poétique » (selon l'expression d'Hélène Merlin-Kajman), que de l'orientation morale et esthétique normative – cette seconde dimension étant au demeurant la plus couramment relevée par les commentateurs, non sans raison, puisque l'âge classique y est particulièrement attaché, et que c'est celle que Furetière, par exemple, a retenue dans son *Dictionnaire Universel* : « BIENSEANCE. Ce qui convient à une chose, qui lui donne de la grâce, de l'agrément. Il est de la *bienséance* de se tenir découvert et en une posture honnête devant les Grands et les Dames. La *bienséance* exige de nous plusieurs devoirs et civilités [...] ». Or en mettant l'accent sur l'un des éléments de ce composé au détriment de l'autre – décorum ou *aptum* – on risquerait de rompre l'ordonnance esthétique de l'œuvre dramatique. L'apparition effective de la violence visible sur la scène tragique confinerait l'esprit et la facture de la représentation théâtrale soit à un principe de reduplication des qualités génériques, soit à une

¹ « [...] nunc quid aptum sit, hoc est quid maxime deceat in oratione, videamus. Quamquam id quidem perspicuum est, non omni causae nec auditori neque personae neque tempori congruere orationis unum genus » (« parlons maintenant de l'appropriation du style, c'est-à-dire des convenances essentielles en cette matière. Il est d'ailleurs bien évident que le même style ne sied pas à toutes les causes, à tous les auditeurs, à tous les orateurs, à toutes les circonstances ») : Cicéron, *De Oratore*, III, LV, 210, éd. citée, t. III, p. 87. Sur cette notion dans l'ensemble des œuvres de Cicéron, se reporter à l'*Index rerum* de l'ouvrage d'Alain Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Paris, PUF, 1960.

² Cicéron, *De Oratore*, III, XIV, 53, éd. citée, p. 22.

stylisation didactique ou moralisante¹. Evitant de tels écueils, le jeune Racine module au contraire avec un bonheur certain sa palette dramatique sur les deux pans de ce diptyque à la fois esthétique et éthique que forment le *décorum* et l'*aptum* et qui, si l'on adhère à notre analyse, permet de mieux circonscrire la notion esthétique de « bienséance » à l'âge classique² – et cela d'autant plus que les recherches conduites par Jean-Yves Vialleton ont attiré l'attention sur la fragilité de la distinction formalisée par René Bray (que nous avons évoquée plus haut dans le chapitre en cours) entre bienséances internes et bienséances externes³.

Si nous nous attardons quelque peu sur ce point, c'est parce que le sang – grâce, encore une fois, à l'évidence de la vertu affective qui d'emblée le caractérise – offre une occasion privilégiée d'apprécier *in situ* la notion théorique de *bienséances*. Tout le problème cependant consiste à mesurer le degré de validité de l'expression *bienséance mimétique* : en quoi la tragédie imite-t-elle les mœurs et la science du monde ? Ainsi pour faire bref, et en simplifiant notre propos, ne pourrait-on pas avancer que la question posée est en somme la suivante : selon quels protocoles la fable sanglante peut-elle être admise dans l'urbanité des salons ? Jusqu'à quelle limite la violence qui se donne en spectacle offusque-t-elle les usages effectivement reçus dans l'espace mondain ? Il faut garder, dans l'état actuel des recherches, une valeur heuristique à ces deux questions, qui ravivent, entre le *décorum* et l'*aptum*, une tension que nous tenons pour féconde – et la seule condition requise pour mieux les éclairer consiste à rappeler la nécessité de comprendre la *mimèsis* non comme une reduplication des conduites de la société, mais comme l'acte esthétique qui s'applique à les représenter, en les transposant dans une œuvre littéraire. Il faut en outre avoir à l'esprit qu'une telle transposition

¹ Nous n'ignorons pas que la réflexion critique portant sur les bienséances classiques se développe dans un sens un peu différent, et qu'un chercheur aussi éminent qu'H. Merlin-Kajman a pu écrire : « Au XVII^e siècle, la bienséance est essentiellement un concept poétique qui formule l'exigence d'adéquation entre une fable et l'économie de sa représentation, si bien que peut devenir malséant, à la limite, et donc hautement significatif, l'évitement d'un meurtre sur scène si l'on s'attendait à le voir commettre par le héros [...] » (« Un siècle classico-baroque ? », *XVII^e Siècle*, n°223, avril 2004, p. 166). Cette « exigence d'adéquation », nous semble-t-il, correspond à ce que recouvre l'*aptum* cicéronien ; mais qu'advient-il alors des exigences complémentaires du *décorum* ?

² Voir, à propos de la notion de bienséance appliquée au théâtre, Jean Chapelain, « Discours de la poésie représentative », deuxième version [c.1635], in *Opuscules critiques*, publiés sous le patronage de la Société des Textes français modernes, introduction par Alfred-C. Hunter, Paris, Droz, 1936 : « [...] bienséance, non pas ce qui est honnête, mais ce qui convient aux personnes, soit bonnes, soit mauvaises, et telles qu'on les introduit dans la pièce » (p. 130).

³ Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004. L'auteur, dans le chapitre I, développe les raisons pour lesquelles la distinction entre bienséances internes et bienséances externes est à ses yeux contestable. Sur la conception de *La Thébaïde*, on se reportera aussi avec profit au *Jean Racine* de G. Forestier, éd. citée, pp. 204 et 205.

nous place au cœur de l'invention, dans l'acte poétique qui la met aux prises avec la violence immémoriale de l'humanité – dont le sang est l'emblème immédiat et universel.

Au demeurant, on est en droit de penser que la présence visible du sang sur la scène tragique a directement intéressé Racine assez tôt, et en sa double qualité de lecteur et de poète (mais la date à laquelle le dramaturge a formulé la remarque qui suit est incertaine). Le statut dramatique propre à l'humeur noble et la question de savoir dans quelle mesure sa vue est admissible pour le public, affleurent en effet au détour d'une note marginale que Racine a portée sur un exemplaire de l'*Ajax* de Sophocle, qu'il possédait dans l'édition de Turnèbe, publiée à Paris en 1553 :

Vers 915-917 [suit le texte grec] : Tecmesse le couvre d'un manteau, parce qu'il n'y a personne qui ait le cœur de le voir en cet état. Artifice pour cacher le sang au spectateur¹.

Dans la pièce grecque, bien entendu, il s'agit du sang au sens propre : le « sang sombre » qu'Ajax a répandu en se donnant la mort. Rappelons que le mot *artifice* est employé au XVII^e siècle pour désigner une action effectuée avec adresse, et par laquelle se manifeste un savoir-faire maîtrisé. Le choix de ce mot montre donc qu'aux yeux de Racine Sophocle a délibérément souhaité éviter aux spectateurs une émotion trop violente ou trop immédiate : l'interprétation qu'il propose du geste de Tecmesse fait donc appel, nous semble-t-il, aux bienséances au sens moral du mot, c'est-à-dire dans le sens courant que l'on vient de relever en rapportant la définition de Furetière ; mais Racine fait aussi appel à l'intention esthétique du grand tragique grec, qui par le geste de Tecmesse entend moduler – dans le sens d'une atténuation – l'effet pathétique suscité par le suicide d'Ajax.

Ainsi, quoi qu'il en soit de cet aspect théorique de la question qui nous occupe (et qui accepte les nuances dans l'interprétation quant à la définition même des bienséances dans le théâtre de l'âge classique en France), il ne fait de doute pour personne que l'esthétique dramatique et les goûts du public ont connu une évolution importante dans les années qui séparent la première tragédie de Racine de la conception de *Phèdre et Hippolyte*. C'est pourquoi d'ailleurs on décèle, dans la modalisation du propos cité plus haut à propos de *La Thébaine* (car la Préface de cette tragédie a été rédigée plus de dix ans après sa création, il faut le souligner), une forme d'excuse, énoncée par un auteur désormais consacré : celui d'*Iphigénie*, qui a triomphé un an auparavant en épargnant la fille d'Agamemnon – et celui,

¹ Racine, *Œuvres complètes*, tome II (*Prose*), éd. citée établie par R. Picard pour ce tome II, p. 861. Voir Roy-C. Knight, *Racine et la Grèce*, Paris, éd. citée, p. 208 (Première éd., 1951).

plus encore, qui avait soutenu, avec *Bérénice*, en 1670, la gageure d'une tragédie qui ne fit couler aucune goutte de sang¹. En outre, pour compléter l'analyse de la pondération réfléchie qui est alors opérée sur les scènes violentes admissibles au théâtre, signalons que l'abbé Le Vasseur (et peut-être d'autres personnes familières des cercles fréquentés alors par Racine) avaient pu lire déjà dans la correspondance du dramaturge novice qu'il est en 1663 – à l'époque de la rédaction de la pièce – une précieuse information par laquelle il est possible de saisir sur le vif de l'invention dramatique l'importance des évolutions esthétiques qui se dessinaient dans la première partie des années 1660. Et l'on sait combien ces évolutions sont décisives pour l'élaboration de la dramaturgie classique en France, au sens strict de cette expression qui donne à l'adjectif *classique* le soin de qualifier l'esthétique littéraire de ces années si fécondes. Un passage de la correspondance de Racine témoigne en effet de la nécessité de prendre en compte la retenue qu'une civilité nouvelle impose alors au dramaturge et aux personnes auxquelles il soumet le travail qu'il est en train de conduire :

Pour ce qui regarde *Les Frères*, ils ne sont pas si avancés qu'à l'ordinaire. Le 4^e était fait dès samedi ; mais malheureusement je ne le goûtais point, ni les autres non plus, toutes les épées tirées : ainsi il a fallu les faire rengainer, et pour cela ôter plus de deux cents vers, ce qui est malaisé².

Il faut comprendre que dans le texte de l'acte IV (scène 3) qui n'a pas été conservé, Etéocle et Polynice s'apprêtaient à ensanglanter la scène au mépris des exigences du goût qui s'imposent alors de plus en plus clairement aux esprits policés. Le « goût », c'est évidemment le « bon goût » : en 1663, Louis XIV exerce seul le pouvoir suprême depuis deux ans, et ce qui a été nommé plus haut une « civilité nouvelle » se met graduellement en place : subtil dosage de manières aristocratiques et de simplicité, brio sans afféterie, galanterie maîtrisée, naturel et jeunesse, ou même, peut-être, propension à une certaine qualité de douceur mondaine... Ainsi – et quelle que puisse être la violence notoire de la catastrophe de *La Thébaine* – il était exclu dès ces années-là pour l'abbé Le Vasseur et les proches de Racine, qui se montraient toujours

¹ Dans les annotations que Racine a portées sur un exemplaire du Sophocle d'Alde [Venise, 1502], il formule également des réticences, qu'il nuance d'ailleurs aussitôt : elles concernent la violence exprimée quelquefois par le dramaturge grec, en particulier à propos d'*Electre*, v. 1415 : « Ce vers est un peu cruel pour une fille ; mais c'est une fille depuis longtemps enragée contre sa mère » (*Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, 1966, p. 853). Voir Cl. Chantalat, *op. cit.*, p. 205, qui commente cette remarque marginale de Racine, et Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1992, p. 24 (« La scène grecque donne fréquemment à voir le spectacle du corps mort, du sang [...] »).

² Racine, lettre de novembre 1663 à l'abbé Le Vasseur, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée à la note précédente, p. 457.

attentifs à l'air et aux inclinations esthétiques prévalant à la Cour, que le théâtre fût effectivement ensanglanté, si bien que le sang, dans son acception concrète, semble alors ne plus faire partie du spectacle, et qu'il revient donc aux seules ressources du discours d'assumer la fonction pathétique escomptée par la vue de l'humeur rouge sur la scène tragique.

Toutefois, pour respecter les hésitations de l'histoire dramatique, il faut mentionner les compléments d'information historique que les *minores* peuvent aussi nous fournir en apportant quelques éléments d'appréciation complémentaire ; cela peut dans une certaine mesure conduire à moduler notre jugement, en permettant quelquefois de mieux évaluer les goûts d'un public qui ne réserve pas exclusivement ses suffrages à Corneille et à Racine. C'est ainsi que Champmeslé sur le mode burlesque et en connivence nécessaire avec les spectateurs a offert dans *Ragotin ou Le Roman comique* (une pièce longtemps tenue pour avoir été composée en collaboration avec La Fontaine¹), un témoignage patent de cette proscription du sang au théâtre, qui semble alors admise par tous les gens de goût dans les années qui nous occupent. (Eros est l'affranchi d'Antoine) :

Eros - Eh bien ! détournez donc cet auguste visage :
 Me voilà prêt, seigneur, selon votre désir
 A vous assassiner pour vous faire plaisir :
 N'ayez point peur je vais vous percer la bedaine.

Antoine - Arrête, il ne faut point ensanglanter la scène ;
 La règle le défend. Il m'en souvient, hélas² !

¹ Se reporter à la mise au point de Ferdinand Gohin, *Les Comédies attribuées à La Fontaine*, Paris, Garnier frères, « Bibliothèque d'histoire littéraire et de critique », 1935, pp. 61 à 75.

² [La Fontaine et (*sic*)] Champmeslé, *Ragotin ou le Roman comique*, [1684], IV, ix (dernières répliques de la scène), in *Œuvres complètes* de La Fontaine, t. IV, *Théâtre*, Paris, P. Dupont, 1826, p. 381. Il s'agit d'une parodie de *Cléopâtre*, acte IV, sc. XI, œuvre de La Chapelle, jouée en décembre 1681. Les frères Parfaict citent la préface de l'auteur, et à travers la défense de La Chapelle, on comprend que la question de la scène « ensanglantée » figurait parmi les reproches faits à cette tragédie au nom des bienséances : « La délicatesse de ceux qui se sont récriés contre la manière dont Antoine et Eros se tuent sur le Théâtre est mal fondée [...]. Il ne faut point ensanglanter la Scène, disent-ils, et ils soutiennent ce faux principe avec tant de chaleur, qu'on dirait, à les entendre, qu'ils ont une connaissance parfaite de l'art du Théâtre, et qu'ils ont tiré des anciens toutes les maximes qu'ils établissent, et tous les raisonnements qu'ils font ensuite sur cet endroit de ma Pièce, qui assurément n'est pas un des moins beaux » : *Histoire du Théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*, t. XII, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1747, pp. 292 et 293. Il faut bien reconnaître que la virulence du propos de La Chapelle nous incline à admettre qu'il y avait encore matière à discussions savantes dans les années 1680 sur la question du sang sur la scène (*Cléopâtre* a connu un succès certain, et son auteur sera reçu à l'Académie française en 1688). Mais les répliques parodiques de Champmeslé suggèrent aussi le caractère obsolète de la position qui consiste à parler, à ce sujet, de « faux principe ». Au milieu du XVIII^e siècle on peut donc être surpris des propos des frères Parfaict qui évoquent ce double suicide accompli sur la scène, indiquant que cela n'avait pas « été généralement goûté des Spectateurs, qui ne pouvaient voir qu'avec peine la Scène

Par ailleurs, de la génération de Louis XIII à celle de Louis XIV, cette évolution de la dramaturgie du sang est sans doute le reflet d'une évolution anthropologique plus profonde qui regarde l'histoire des mœurs : c'est pourquoi, en prenant appui sur une remarque pénétrante de Laurence Giavarini, on pourrait avancer que le siècle est passé, comme par degrés, du « spectacle » à la « représentation »¹ – et ajouter que cette évolution affecte aussi bien, au XVII^e siècle, le domaine esthétique que la conscience épistémologique (s'il est vrai, comme nous le pensons, que la vulgarisation des travaux de Harvey aura permis à l'honnête homme de dessiner pour lui-même une représentation mentale vraisemblable du trajet du sang dans le corps de l'homme). On assiste à une intériorisation des passions, qui deviennent ainsi objet du discours, et transhument du corps vers le verbe. Dès 1657 quoi qu'il en soit – et encore la date de publication est-elle tardive au regard de l'époque de la rédaction de ce traité – l'abbé d'Aubignac avait clairement formulé dans *La Pratique du Théâtre* une donnée désormais capitale de la dramaturgie classique en France ; son argumentation est celle d'un poéticien qui s'intéresse aux assises théoriques de l'art tragique (alors que les propos plus souples et généraux du père Rapin cités plus haut manifestaient davantage un souci très horatien des bienséances) :

Aussi est-il vrai que les Discours qui s'y font, doivent être comme des Actions de ceux qu'on y fait paraître ; car là Parler, c'est Agir [...]. En un mot, les Discours ne sont au Théâtre que les accessoires de l'Action, quoique toute la Tragédie, dans la Représentation ne consiste qu'en Discours ; c'est là tout l'ouvrage du Poète, et à quoi principalement il emploie les forces de son esprit ; [...] voire même est-il certain qu'il fait paraître fort peu d'Actions sur son Théâtre : elles sont presque toutes supposées [...], et s'il en réserve quelque chose à faire voir, ce n'est que pour en tirer occasion de faire parler les Acteurs².

Si l'on applique de telles réflexions à la question de la vue du sang sur scène, il est clair que la substitution recommandée par l'abbé d'Aubignac – l'action est appelée à se faire verbe, et la vision sensible imagination – conduit non seulement à la proscription de toute effusion

ensanglantée ». Et ils ajoutent : « Il est vrai que les exemples en sont rares chez les anciens, et que les modernes ne les ont employés qu'avec précaution : mais à la fin le Public s'y est accoutumé » (*Ibid.*, pp. 294 et 295). C'est à M. Jean-Pierre Collinet que nous devons cette référence à l'ouvrage des frères Parfaict.

¹ Réfléchissant sur la « parole tragique », Laurence Giavarini, *art. cit.*, p. 95, note en effet : « Dans la mesure où l'humeur procède d'un imaginaire du caché, du secret [...], elle formalise la différence entre visible et non-visible qui structure la tragédie comme représentation (et non comme spectacle) [...] ».

² Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, [1657], Livre IV, ch. II, éd. citée, pp. 282 et 283. (Orth. modernisée, capitales maintenues).

sanglante, mais encore incline le poète à rabattre la charge pathétique de l'humeur noble vers son énonciation, et seulement vers elle, alors même – et c'est bien là un paradoxe – qu'il s'agit d'art *dramatique* : les orientations recommandées par ce passage célèbre de *La Pratique du Théâtre* suggèrent en effet que la dramaturgie que le poéticien appelle de ses vœux incline, dans une certaine mesure, à élaborer un théâtre à lire davantage qu'un théâtre à voir. Si l'on se place dans cette optique et si l'on convient que les suggestions dramaturgiques de l'Abbé d'Aubignac seront de fait mises en œuvre dans la décennie qui suit la publication de son traité, il n'est donc pas étonnant que les didascalies se fassent de plus en plus rares au fil du siècle, jusqu'à presque disparaître dans les tragédies de Racine.

Nous avons rappelé que ces didascalies, dans le théâtre du premier dix-septième siècle, invitaient fréquemment à montrer des événements violents – et quelquefois le sang même – sur l'espace scénique ; si bien que leur raréfaction induit, nous semble-t-il, qu'il n'est désormais pas impossible d'envisager la tragédie comme un épanchement verbal, à condition toutefois que ce verbe soit à même de prendre la force d'une action et puisse susciter les émotions qui sont reconnues, depuis l'Antiquité, comme étant propres à la tragédie. Car toutes les indications textuelles visant à régir le protocole de la fiction dramatique et les conditions de l'énonciation théâtrale, qu'elles relèvent de la description des « acteurs » ou de la prescription adressée aux comédiens, sont en effet par nature rédigées en relation avec l'action appelée à être effectivement représentée ; de telle sorte que leur effacement graduel accompagne en toute logique la volonté poétique de donner aux mots une force accrue. Or la dramaturgie du sang – mot et chose – est bien entendu concernée au premier chef par une telle évolution. Enfin, en écho encore aux réflexions rappelées ici sur la valorisation délibérée du verbe aux dépens des sens et du corps, ajoutons une dernière illustration : il n'est pas étonnant non plus que la bouche, dans les tragédies de Racine, ne serve jamais à manger, alors même que, comme l'a noté Ronald W. Tobin, « ni Aristote ni Horace ne proscrivent le recours au banquet atroce ». Ce motif se trouvait en effet, comme on le sait, au cœur du mythe des Atrides¹. La bouche, au demeurant, ne saurait non plus servir à l'établissement d'un contact tactile – car la bouche classique, dans la tragédie, ne sert plus qu'à proférer des paroles. Et si par analogie certains critiques ont pu parler, à propos des tragédies de Racine, de prédation, ou de négation d'autrui dans son principe même, cela s'effectue de toute façon par l'entremise du verbe, et de sa seule force – bien que, fondamentalement, la tragédie, en

¹ L'article de R.W. Tobin dont cette citation est extraite recoupe notre recherche sur les convenances dramatiques régissant la tragédie à l'époque classique : « Nourriture, bienséance et tragédie : l'exemple de Thyeste », *Littératures classiques*, n°16 déjà cité dans le ch. en cours, p. 177.

Occident, ait partie liée avec la figure, mélancolique, infanticide et sanglante de Saturne dévoreur de ses enfants.

Ainsi, invisibles désormais sur la scène, les accidents et les émotions de l'humeur sont donc, dans la tragédie du second XVII^e siècle, confiés aux seuls mots (et au réseau imaginaire qu'ils tissent, nous le verrons). Tant et si bien que le sang biologique – sans couleur, mais doué de la vie que lui aura conférée la vertu du verbe – se trouve radicalement renvoyé au mot *sang*. En effet, quelques lignes après le passage que nous avons cité, l'abbé d'Aubignac ajoute que « les Actions ne sont que dans l'imagination du Spectateur, à qui le Poète par adresse les fait concevoir comme visibles [...] »¹. Forte de sa familiarité native avec le registre épique comme de ses virtualités pathétiques, « la plus noble des quatre humeurs » demandera alors sans doute le recours à des figures susceptibles de relever une telle gageure. Il est alors nécessaire de recourir à une langue toute en puissance suggestive, sobre mais chargée d'émotion et capable de stimuler l'imagination d'un public averti et policé – public, qui, notons-le, ressemble peu, malgré tout, au lecteur singulier appliqué à lire un texte de prose à sa table de travail ou dans la compagnie complice de ses amis.

Or, quand bien même le spectacle tragique se refuserait à exhiber la violence sanglante, par définition générique il demeure néanmoins nécessaire de susciter l'émotion. C'est pourquoi, comme l'écrit Ph. Sellier à propos des tragédies de Racine en général, « tout tressaillement, tout afflux de sang sont immédiatement interprétés et intégrés au déroulement du langage »², cela impliquera que l'expression devra être d'une efficacité pathétique sans faille. Aussi les outils de l'*enargeia* – apostrophes, diatyposes et hypotyposes, personnifications – seront-ils nécessaires, ainsi qu'une *actio* dramatique attentive à moduler la force de ses effets. Quintilien analysant la première de ces notions paraît d'ailleurs l'appliquer à la vue du sang ; il vient en effet, dans les lignes qui précèdent immédiatement le texte que nous allons citer, de mentionner à titre d'exemples significatifs, « le sang, la pâleur, le gémissement, enfin le dernier soupir de la victime expirante [...] » – réalités sensibles et appréhendées empiriquement par tous les hommes, qui se présentent comme autant de gageures pour un orateur amené à les évoquer, au même titre que pour un poète de théâtre, appliqués l'un comme l'autre à en rendre compte de manière expressive :

¹ *La Pratique de Théâtre*, éd. citée, p. 283.

² Ph. Sellier, *art. cit.* (dans notre partie liminaire : « Assises culturelles »), p. 259.

[...] l'*enargeia*, ce que Cicéron appelle “clarté convaincante” ou “évidence”, qui semble moins dire les choses que les faire voir, et qui provoque les mêmes émotions que si nous étions véritablement spectateurs¹.

Au livre VIII de l'*Institution oratoire*, Quintilien complète son analyse ; il serait possible de l'illustrer, ici encore, par la question de la vue du sang sur la scène :

[...] étant donné [...] qu'une hypotypose est supérieure à un clair exposé [...], l'*enargeia* doit figurer parmi les beautés. C'est une belle qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté que nous croyions les voir².

Or, pour caractériser la langue que requiert cette gageure consistant à placer par les mots sous les yeux du public la force et la couleur du sang, nous avons employé plus haut l'adjectif *sobre*, tout en rappelant la nécessité du recours aux émotions – et sans doute est-ce là, comme l'écrit Perrine Galand-Hallyn une « constante [...] de l'*enargeia* », qu'elle définit comme

[...] l'art de “mettre en lumière”, d' “éclairer” un objet par une écriture “diaphane”, c'est-à-dire à la fois visible et invisible, qui s'efface elle-même pour faire ressortir la “couleur” de l'objet. L'élément variable est précisément la nature de cet objet : à l'origine, il s'agit d'un *réfèrent* réel [...] dans la fiction littéraire classique ; puis il devient rapidement – dès l'Antiquité – intéressant en tant que *réfèrent textuel* [...] ³.

Dans la mesure où la couleur rouge s'impose spontanément à l'esprit de tous quand le mot *sang* est prononcé, nous pouvons considérer l'humeur vermeille comme une illustration vraiment significative de ce que P. Galand-Hallyn nomme *objet* dans son analyse, puisque, nous semble-t-il, le substantif *couleur* (qui est associé à *objet*) nous y invite clairement ; si bien que si nous la référons à la question de la vue du sang dans la tragédie classique, la réflexion très ancienne des rhéteurs sur l'*enargeia* aide à mieux comprendre combien le retrait total de l'humeur noble de l'espace scénique implique directement la mise en relief d'une élocution et d'une déclamation expressives, qui conféreront au mot *sang* employé au sens

¹ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, II, 32, éd. citée, t. II, p. 325.

² *Ibid.*, VIII, III, 61-62, t. IV, p. 181.

³ Perrine Galand-Hallyn, « L'*enargeia* de l'Antiquité à la Renaissance », in *Les Yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, coll. « L'Atelier de la Renaissance », 1995, p. 114 (caractères italiques de l'auteur).

propre une place privilégiée dans la trame du discours dramatique, jusqu'à tendre à lui donner cette « *transparence du signe* », dont parle ce même critique quelques pages auparavant¹. Cette transparence regarde l'exercice du langage, et signifie que de manière immanente le sang – comme vocable même – est doué d'une force, qui, à la lettre, doit être qualifiée d'*évidente* (le substantif grec *enargeia* se traduisant d'ailleurs en latin par *evidentia*)².

Ainsi, au vu de ces quelques remarques, et en considérant l'antique concurrence esthétique de l'acte de voir et de l'acte de dire, ce serait certainement une erreur d'accorder *a priori* au visible un avantage assuré, sous le prétexte que spontanément les images ou les spectacles paraissent faire du *movere* leur domaine électif : le verbe en effet, si on se réfère à la formule de l'abbé d'Aubignac (« le Poète fait concevoir par adresse [les Actions] comme visibles ») doit être à même d'émouvoir avec une semblable efficacité³. C'est la raison pour laquelle la question de savoir si le sang fait partie du spectacle dans la tragédie racinienne – question posée dans notre Introduction – est susceptible de recevoir une réponse. En effet, si on accorde quelque crédit à l'analyse que nous venons d'effectuer, il faut dire que les mots chargés de désigner l'effusion sanglante relèvent la gageure qui consiste à se donner eux-mêmes à entendre comme un spectacle, puisque selon une telle formule esthétique (en termes d'effets, tout au moins), l'illusion discursive mise en œuvre par la tragédie tendra à équivaloir à l'illusion que visait à produire la représentation dramatique elle-même.

De plus, en ce qui concerne l'œuvre littéraire imprimée, il faut également signaler que les frontispices permettent assez fréquemment de rendre visible un événement pathétique et violent relégué dans le récit par la proscription qu'imposent les bienséances internes. Ces frontispices, en effet, ne sont pas soumis aux mêmes contraintes réglementaires que les réalités verbales qui appelleraient une représentation visuelle, si bien qu'il n'y a pas, dans la pratique des graveurs, une rupture comparable à celle relevée chez les poètes dramatiques entre le premier et le deuxième XVII^e siècle : dès 1951, Raymond Picard en a fait la remarque dans un article où il souligne une différence frappante entre l'esthétique de la violence que servent les illustrateurs et le texte dramatique de Racine⁴. Poursuivant cette

¹ *Ibid.*, p. 100 (caractères italiques de l'auteur).

² *Ibid.*, première phrase de l'art., p. 99 : « Le terme grec *enargeia*, que Cicéron traduit par les vocables latins *evidentia*, *illustratio*, relève de la rhétorique de affects ».

³ Cette phrase de l'abbé d'Aubignac figure dans le passage cité plus haut dans le chapitre en cours. Quant à la question de l'émotion et de l'art de susciter cette émotion – ce qui est lié à *voir* et à *dire* –, elle requiert un complément d'analyse, qui recourt aux catégories de la rhétorique (voir notre « Cinquième partie »).

⁴ R. Picard, « Racine et Chauveau. Remarques sur l'inconsistance de la notion d'âge *classique* », Londres, *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, vol. XIV, 1951, article repris dans *De Racine au Parthénon. Essais*

réflexion une dizaine d'années plus tard dans ce qu'il appelle une « note », ce même critique apporte des précisions importantes : « [...] la sculpture et la gravure n'illustrent ni ne commentent la tragédie en tant qu'elle est dramatique, mais en tant qu'elle est *tragique* », et c'est la raison pour laquelle, explique R. Picard, les artistes opèrent un choix, « pour ne plus laisser au spectateur qu'une seule image essentielle et exemplaire, qui résume la pièce [...] ». Ainsi les illustrateurs ne se soucient pas de savoir si ce qu'ils représentent, était, dans la tragédie, montré sur la scène ou raconté. Et l'on pourrait ajouter, pour prolonger l'explication donnée par la critique, que c'est là un signe de l'efficacité mimétique du récit tragique, qui se montre capable de produire des images ayant en somme la consistance visuelle d'une l'action :

Je me suis étonné naguère de ce que les graveurs de frontispice avaient, pour illustrer Racine, choisi systématiquement des scènes que le dramaturge s'était refusé à mettre sous les yeux des spectateurs, bref « ce qu'on ne doit point voir », comme dit Boileau. En fait on comprend que, pratiquant un art visuel, ils soient allés d'instinct à l'image fondamentale qui résumait la tragédie – sans se soucier de savoir si dans la pièce elle était montrée ou décrite¹.

Quant à Henri-Jean Martin, il précise à quelle intention poétique rapporter de telles différences dans l'évocation d'une même donnée narrative, selon qu'elle est plastique ou verbale : « parfois [...] l'artiste donne libre cours à son imagination et représente [...] ce que la bienséance et les règles – mais aussi le bon goût – ont empêché de montrer aux spectateurs »². En voici quelques exemples, choisis à dessein dans des œuvres majeures qui font allusion à la mort violente ou à l'épanchement du sang : le frontispice de l'édition originale d'*Horace*, publiée en janvier 1641, montre le héros éponyme traversant de son épée le premier des Curiaces, tandis que les cadavres des deux autres Horaces gisent à quelques pas ; et, une génération plus tard, les frontispices de la première et de la deuxième éditions de *Britannicus*, puis celui de *Phèdre et Hippolyte*, respectivement en 1670, 1676 et 1677,

sur la littérature et l'art à l'âge classique, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1977 (voir en particulier les pp. 232 et 233). Les illustrations de Chauveau sont reproduites à la fin de ce volume.

¹ R. Picard, « Note sur tragédie et plastique », *Gazette des Beaux-Arts*, 1960, reprise dans *De Racine au Parthénon*, éd. citée, respectivement p. 225 et 226.

² Henri-Jean Martin et alii, *La Naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles). Mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, Ed. du cercle de la Librairie, 2000, p. 426 (Nous devons cette référence à Michael Hawcroft, « Le Théâtre français du XVII^e siècle et le livre illustré », in *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, coéd. Schena editore / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Biblioteca della ricerca » n° 118, 2002, p. 326).

représentent de manière expressive des scènes qui dans les deux œuvres dramatiques sont l'objet de récits : la mort de Britannicus et la mort d'Hippolyte¹.

Ainsi, le plus souvent, comme on le voit, ce n'est pas pour des raisons qui relèvent aussi délibérément de la réflexion dramaturgique (comme dans *La Pratique du Théâtre*) que la vue du sang est remise en cause : nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer les vers bien connus de Boileau, qui reprennent, au Chant III de l'*Art poétique*, le *Nec pueros coram populo Medea trucidet* d'Horace, c'est-à-dire les vers 182 à 185 de l'*Epître aux Pisons* : pour Boileau, comme pour le poète latin, la proscription du sang entraine en ligne de compte en tant qu'élément nécessaire d'une esthétique de la convenance, alors que cette dimension de la question est absente de la réflexion résolument poétique d'Aristote, qui se place quant à lui dans la perspective de l'agrément et de l'efficacité mimétique. Le Stagirite, en somme, s'intéresse à la tragédie saisie dans son pouvoir effectif de mise en lumière exemplaire et construite des affections humaines, et il élabore donc une théorie qui s'intéresse à la qualité de la réception du spectacle tragique, tandis que les préceptes d'Horace insistent davantage sur ses vertus didactiques. L'inflexion esthétique, dans la perspective horatienne, prend ainsi en compte les goûts du public, pour mieux y subordonner les principes de la tragédie, qui se trouve alors considérée dans sa conformité aux mœurs d'un public choisi ; et même si des hésitations se font jour dans l'histoire de la réception du texte (cette histoire nous a fait passer de l'*epistula* à l'*ars*), la qualité générique originelle du traité rattache, conformément à son titre premier, les préceptes de l'*Epître aux Pisons* à une littérature mondaine, très attentive aux conditions tangibles de la lecture qui en est escomptée² – le *décorum* – notion rhétorique déjà évoquée (et d'ailleurs tardive) qui est absente de la *Poétique* d'Aristote.

¹ *Horace*, A Paris, chez Augustin Courbé, 1641 : cette gravure que presque toutes les éditions scolaires de la pièce reproduisent depuis le début du XXe siècle, est l'œuvre de P. Daret, d'après un dessin de Le Brun. Quant aux frontispices des pièces de Racine évoquées, ils sont les œuvres de Charles Du Bosc, d'après un dessin de Chéron, de Chauveau, et de Sébastien Le Clerc, d'après un dessin de Le Brun. Voir M. Hawcroft, « Racine through Pictures », in *Racine et/ou le classicisme*, Actes du colloque de Santa Barbara, University of California, octobre 1999, édités par Ronald W. Tobin, Gunter Narr Verlag, Tübingen, Biblio 17, *PFSCL*, 2001, en particulier pp. 277 et 278, et, du même chercheur d'Oxford, l'article de 2002 cité à la note précédente. Se reporter enfin à l'essai d'Amy Wygant, *Towards a Cultural Philology : Phèdre and the Construction of 'Racine'*, Oxford, Legenda, Research Monographs in French Studies 4, 1999, ch. 2, intitulé « Design. Death of Hippolytus », pp. 41 à 75.

² Cette question du double titre du traité d'Horace est abordée par B. Beugnot : « La lyre est le précepte : notes sur la réception de l'*Art poétique* d'Horace », in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, LII, fasc. 3, Pacini editore, 1999, pp. 197 à 211. L'auteur souligne qu'à la faveur des deux titres en usage « une alternance s'installe [entre] [...] les notions de familiarité, de négligence réelle ou étudiée [...], et [la] structure didactique [...] », p. 198. A nos yeux – et en relation directe avec les questions qui nous occupent dans le chapitre en cours – l'écho que donne Boileau à ce jeu de registres induit par les mots *épître* et *art* confirme l'idée selon laquelle les bienséances externes à l'époque de Racine tendent à se confondre avec des questions qui relèvent à première vue de la *technè* : dans cette perspective la caution littéraire implicitement convoquée est de la sorte redoublée, puisqu'elle est à la fois d'origine aristotélicienne et d'origine horatienne.

Or le même Boileau, au soir de sa vie, fera une nouvelle fois référence à la question de l'expressivité du sang, en évoquant la célèbre scène des *Amours de Pyrame et Thisbé* que nous avons brièvement commentée quelques pages plus haut. Au nom du bon sens, il fustige les deux vers de Théophile, qui non seulement exhibe le sang sur la scène, mais encore donne à l'objet qui a servi à tuer Pyrame une éloquence immédiate, jugée de mauvais aloi. Cependant, il faut le remarquer, si la convenance classique condamne l'outrance des vers de Théophile, ce n'est pas pour leur ardente démesure, mais bien à cause de leur froideur d'invention : à propos de l'emploi que Théophile fait du verbe *rougir*, Boileau s'offusque en effet du réépanchement du sens propre dans le trope – c'est-à-dire en somme de l'usage expressif (mais de mauvais goût selon lui) de la syllepse de sens¹. Et l'« extravagance » que dénonce Boileau réside en outre dans le fait que tout à la fois les bienséances et la vraisemblance se trouvent à ses yeux malmenées ; il apparaît même assez nettement que Boileau a été heurté davantage par le défaut de vraisemblance que par la mise à mal des bienséances : Théophile en quelque sorte, et *a posteriori*, transgresserait dans la scène finale de sa tragédie le *quod decet* d'une esthétique classique délibérément atticisme ; nous sommes en 1701, et le poète récapitule les principes majeurs de son art ; cette esthétique volontariste et éminemment consciente d'elle-même est alors solidement campée sur ses positions, qu'elle souhaite clairement accordées à la raison. Car Boileau se place du point de vue de la justesse de l'expression, en tant qu'elle doit être capable de rendre compte du « vrai ». Or, selon lui, Théophile pense mal : il produit une « pensée fausse », c'est-à-dire faussée par une langue mal venue et incertaine – et, il faut y insister, ce n'est donc pas pour son excès, mais bien pour sa froideur que le poète critique son prédécesseur de l'époque Louis XIII.

Veut-on voir [...] combien une pensée fausse est froide et puérile ? Je ne saurais rapporter un exemple qui le fasse mieux sentir, que deux vers du poète Théophile dans sa Tragédie intitulée *Pyrame et Thisbé* [...] :

*Ah ! voici le poignard qui du sang de son Maître
S'est souillé lâchement. Il en rougit le Traître.*

Toutes les glaces du Nord ensemble ne sont pas, à mon sens plus froides que cette pensée. Quelle extravagance, bon Dieu ! de vouloir que la rougeur du sang, dont est teint le poignard d'un homme, qui vient de s'en tuer lui-même, soit un effet de la honte qu'a ce poignard de l'avoir tué² ?

¹ Sur ce point, voir encore L. Giavarini, *art. cit.*, p. 94.

² Boileau, *Satires*, « Préface » [1701], in Nicolas Boileau-Despréaux, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Ch.-H. Boudhors, éd. citée, pp. 4 et 5.

Il n'est pas indifférent, nous semble-t-il, que le registre polémique que Boileau met ici en œuvre recoure à une opposition sensible entre l'effusion sanglante et une expression glaciale, comme si la maladresse et l'incongruité du poète dramatique avait privé le sang de sa chaleur native pour le transformer en son principe contraire ; l'évocation des « glaces du Nord » (qui de fait est inattendue), conjugue en effet deux plans et deux imaginaires à première vue très distincts ; mais pour mieux condamner les vers de Théophile : Boileau, héraut de la mesure, signale de la sorte que la scène évoquée est sanglante à l'excès, et que c'est l'expression même qui en est mortifère, puisqu'elle vient figer comme dans de la glace la chaleur bien tempérée et naturellement mesurée de l'humeur noble.

L'indignation du satirique aura permis de mieux mesurer l'évolution du goût entre 1623 et 1700, en mettant cette évolution en rapport explicite avec la question de la vue du sang sur la scène. A l'époque de la maturité littéraire de Racine, on voit au demeurant se dessiner une tendance manifeste à remettre en cause une approche aristotélicienne de la poétique de la tragédie, même si le crédit d'Aristote reste à l'évidence considérable¹. Sans doute, l'influence d'Horace, comme nous venons de le rappeler et comme l'atteste l'*Art poétique* de Boileau, avait-elle préparé les mentalités mondaines à se garder de toute trace d'invraisemblance et à teinter de galanterie bienséante la cruauté sanglante des tragiques grecs².

Mais cette raison ne suffit pas, et il faut également prendre en considération l'entreprise critique des auteurs de traités, qui au nom d'un christianisme exigeant – c'est-à-dire pénétré d'augustinisme – savent mettre les avancées décisives de la philosophie de Descartes, prolongée alors par Malebranche, au service de leur réexamen des règles du poème dramatique, comme si ce que nous avons signalé plus haut dans la sphère de la réflexion médicale atteignait, une génération plus tard, le domaine réservé des belles-lettres. Il est nécessaire, pour le vérifier, de parcourir les *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* que

¹ Se reporter sur ce point à la synthèse de R. Bray, *op. cit.*, I, 4, pp. 49 à 61.

² Signalons une remarque de La Bruyère dans un passage des « Ouvrages de l'esprit » déjà évoqué. Il présente, à nos yeux, un sens assez énigmatique : sans doute faut-il en effet attacher au mot *bienséance*, employé ci-dessous par le moraliste, une intention plaisante, qui confine même à l'ironie. Il est question dans cette remarque du « poème tragique », et voici ce qu'écrit La Bruyère : « [...] ce n'est donc pas un tissu de jolis sentiments, de déclarations tendres, d'entretiens galants, de portraits agréables, de mots *doucereux*, ou quelquefois assez plaisants pour faire rire, suivi à la vérité d'une dernière scène où les mutins n'entendent aucune raison, et où pour la bienséance il y a enfin du sang répandu, et quelques malheureux auxquels il en coûte la vie ». Note de La Bruyère : « Sédition, dénouement vulgaire des tragédies ». (*Les Caractères*, I, 51 [VI, soit 1591], éd. citée, p. 146). Que Jean-Yves Vialleton, qui a signalé à notre attention l'emploi du mot *bienséance* dans cette remarque de La Bruyère, soit ici remercié.

l'oratorien Bernard Lamy, familier de Malebranche, publia en 1678. En vérité, cet ouvrage n'affirme pas que l'agrément esthétique soit absolument condamnable ; il souligne en revanche avec netteté l'obligation de subordonner le plaisir non seulement à l'honnêteté (notion qui dans une large mesure participe encore du décorum), mais aussi à la « conscience », que pourraient offusquer les violences représentées sur le théâtre :

Les maîtres de l'art ne veulent pas aussi qu'on fasse paraître sur la scène ce qui pourrait faire peine, comme serait la vue d'un meurtre. Il y a peu de personnes qui puissent voir avec plaisir du sang répandu ; ainsi c'est un crime dans la poésie d'ensanglanter le théâtre ; *nec pueros coram populo Medea trucidet*. Ils veulent pareillement que l'on cache et que l'on ne représente pas de certaines actions odieuses qui blessent les yeux, parce qu'elles sont contre la bienséance et l'honnêteté, et que l'on ne pourrait les considérer sans sentir en même temps sa modestie offensée, et sa conscience blessée ; car, comme nous avons dit, les hommes veulent autant qu'ils peuvent que leurs plaisirs soient louables et honnêtes¹.

Tony Gheeraert a établi un rapprochement entre ce passage des *Nouvelles réflexions (...)*, et une remarque formulée par Malebranche dans *De la recherche de la vérité*, ouvrage qui fut publié quatre années auparavant². Dans un développement au cours duquel il s'attache à mettre clairement en évidence la distinction entre la douleur et la tristesse pour montrer que « nos sensations sont différentes de notre connaissance et de notre amour »³, le philosophe aborde à titre d'illustration la question de l'art dramatique et de la violence susceptible d'être

¹ Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* [1678], II, 7, éd. critique par Tony Gheeraert, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 12, 1998, p. 212 (Lamy a écrit *nec* pour *ne*). Notons que La Mesnardière, qui s'inscrit pourtant délibérément dans l'héritage d'Aristote, avait avancé dès l'année d'*Horace*, une idée très voisine : « C'est une faute notable, et qui choque autant les Règles qu'elle travaille les yeux, que de choisir un Sujet qui ensanglante trop la Scène. L'horreur que donnent à l'esprit les carnages multipliés, est un sentiment odieux, et qui déplaît aux belles âmes » : H.-Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, ch. V, Paris, Antoine de Sommaville, 1640, p. 33 (rééd. fac-similé, Genève, Slatkine Reprints, 1972). La Mesnardière établit toutefois d'importantes distinctions quant aux degrés de la violence admissible au théâtre ; le crédit intellectuel dont jouit le stoïcisme au XVII^e siècle explique sans doute qu'à ses yeux le suicide – « belle Résipiscence [...], généreux Désespoir » – puisse être montré sur la scène : à ce sujet, voir les explications de J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, éd. citée, III, IV, p. 418, qui cite l'Abbé Morvan de Bellegarde, *Lettres curieuses de Littérature et de Morale*, V, Paris, J. et M. Guignard, 1702, p. 333 : « Ceux qui prétendent qu'il ne faut jamais ensanglanter le théâtre ignorent ce que c'est que de l'ensanglanter ; il ne faut jamais y répandre le sang de personne, mais on y peut répandre le sien quand on y est porté par un beau désespoir ; c'était une action consacrée chez les Romains ». Se reporter également à Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement*, éd. citée, p. 183 (qui commente la position exprimée par La Mesnardière), et relire dans ce sens la remarque de Corneille sur le suicide d'Ajax, dans l'Examen d'*Horace* déjà cité.

² Voir l'éd. citée, p. 212, note 37.

³ Nicolas Malebranche, *De la Recherche de la Vérité*, Livre III, 1^{ère} partie, ch. I [1674]. Nous nous référons à Malebranche, *Œuvres*, tome 1, éd. établie par Geneviève Rodis-Lewis, avec la coll. de Germain Malbreil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 298.

montrée sur la scène de théâtre. Pour Malebranche, il faut se garder de « confondre la douleur avec la tristesse », car si la première est immédiate et spontanée, la seconde en revanche « est toujours précédée de quelque connaissance »¹. Or l'agrément propre à la tragédie permet de comprendre de manière concrète la différence entre ces deux sensations :

Cela paraît assez par le plaisir qui accompagne la tristesse, dont on est touché aux funestes représentations des théâtres ; car ce plaisir augmente avec la tristesse : mais le plaisir n'augmente jamais avec la douleur. Les comédiens qui étudient l'art de plaire, savent bien qu'il ne faut point ensanglanter le théâtre, parce que la vue d'un meurtre quoique feint, serait trop terrible pour être agréable. Mais ils n'appréhendent jamais de toucher les assistants d'une trop grande tristesse ; parce qu'en effet la tristesse est toujours agréable, lorsqu'il y a sujet d'en être touché².

Il est à noter que Malebranche se place du point de vue de l'appréciation empirique que les comédiens possèdent de l'« art de plaire » : l'agrément propre au théâtre doit à ses yeux être tempéré par la « connaissance » ; et dans cette perspective l'irruption violente du sang – même s'il s'agit d'une fiction – n'engendre aucun plaisir, car un tel jaillissement mime la douleur, et même la suscite effectivement ; alors que le plaisir dramatique consiste à transmettre un sentiment agréable, certes, mais empreint de tristesse préparée : une tristesse mise en perspective par anticipation mentale, c'est-à-dire, en définitive, stylisée grâce aux vertus du verbe et aux médiations de la dramaturgie.

Ainsi le texte de Malebranche opère la synthèse entre des considérations d'ordre rhétorique – un « art d'agréer » – et une visée à la fois éthique et esthétique, qui prolongent les intertextes aristotélicien et horatien pour en infléchir le propos et donner à comprendre que la *mimèsis* propre à la dramaturgie classique en France refuse l'immédiateté de la violence (dont le sang, nous l'avons souligné, est l'expression première, la plus empirique et la plus universelle), pour s'attacher à une autre formule : produire une tristesse agréable. Cette formule oxymorique, par le fait même, se démarque évidemment des pratiques anthropologiques les plus attendues, surtout s'il est vrai, comme le rappelle une remarque déjà citée de René Girard, que « dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible ; il commence à couler et on ne peut plus l'arrêter, il s'insinue partout [...] »³. Or, précisément, la dramaturgie classique en France (et tout particulièrement la dramaturgie des tragédies de

¹ *Ibid.*, p. 299.

² *Ibid.*

³ *Op. cit.*, p. 55.

Racine) ne se réduit pas à une anthropologie, puisqu'elle manifeste que la violence peut éclater sans que le sang devienne visible – et si besoin était, cette remarque confirme en outre le fait que l'esthétique du classicisme français, bien qu'elle honore les lieux communs et se montre soucieuse de civilité, ne répète pas les comportements humains les plus attendus.

Parvenus à cette étape de l'enquête sur les enjeux de la dramaturgie du sang à l'époque de Racine, il serait nécessaire de prolonger la réflexion en direction des fondements spirituels des remarques de Malebranche et de Lamy qui viennent d'être citées : il est bien assuré que l'un comme l'autre, prêtres de l'Oratoire, ont médité plus d'une fois le *Lacrimae ergo amantur et dolores* de saint Augustin (que sans doute Racine connaissait tout aussi bien qu'eux). Et il faudrait citer largement le chapitre II du troisième Livre des *Confessions* consacré à l'effet insane des jeux de scène, pour mieux établir les assises chrétiennes d'une réflexion millénaire sur la qualité psychologique et spirituelle du *pathos* et de la tristesse subtile que distillent les spectacles tragiques ; on sait en outre comment, à ces larmes profanes, le récit de saint Augustin opposera, au Livre VIII, les larmes irrépressibles de la contrition – qui occupent une place si importante dans le célèbre récit de sa conversion. Tout examen approfondi du motif des larmes dans l'œuvre autobiographique de l'évêque d'Hippone devra par conséquent distinguer rigoureusement deux qualités de larmes¹.

Nous en resterons à quelques rapides vues synthétiques, en privilégiant la dimension littéraire de cette question qui relève aussi de la philosophie morale et de la théologie². Rappelons qu'aux yeux de l'évêque d'Hippone l'émotion suscitée par la tragédie gauchit le sentiment de compassion que requiert l'amour du prochain plongé dans le malheur ; l'illusion mimétique, qui fonde pour Aristote la qualité esthétique des spectacles tragiques, est donc condamnable pour saint Augustin, dans la mesure où le simulacre de l'œuvre réussie procède avec succès d'un mensonge qui se joue – en le détournant – d'un sentiment fait pour l'amour de Dieu (et pour l'amour du prochain, qui lui est conjoint). Aussi selon saint Augustin le plaisir dramatique est-il contraire à l'authentique charité :

¹ Saint Augustin, *Confessions*, VIII, XII, éd. de Philippe Sellier, traduction d'Arnauld d'Andilly [1649-1671], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, pp. 288 et 289 : « Je me couchai par terre sous un figuier : je ne saurais dire en quelle manière ; et ne pouvant plus tenir mes larmes, il en sortit de mes yeux des fleuves et des torrents, que vous reçûtes comme un sacrifice agréable. Je vous dis plusieurs choses ensuite, sinon en ces mêmes termes, du moins en ce sens : ' Seigneur jusques à quand ? Jusques à quand serez-vous en colère contre moi ? Oubliez s'il vous plaît mes iniquités passées '. [...] je parlais de la sorte, et pleurais très amèrement dans une profonde affliction de mon cœur [...] ».

² Sur ces questions que nous effleurons, se reporter au livre de L. Thirouin déjà mentionné, qui examine tout le dossier du « Réquisitoire contre le théâtre dans la France classique », comme l'indique son sous-titre.

[...] quelle compassion peut-on avoir en des choses feintes et représentées sur un théâtre, puisqu'on n'y excite pas l'auditeur à secourir les faibles et les opprimés, mais que l'on le convie seulement à s'affliger de leur infortune ; de sorte qu'il est d'autant plus satisfait des acteurs qu'ils l'ont plus touché de regret et d'affliction [...] ¹.

L'agrément que l'on retire du théâtre sanglant est donc une forme insidieuse et dangereuse de concupiscence envers les choses sensibles, entretenue par la maîtrise et la séduction des comédiens :

[...] j'étais si misérable que j'aimais à être touché de quelque douleur et en cherchais les sujets, n'y ayant aucunes actions des Comédiens qui me plussent tant et qui me charmassent davantage que lorsqu'ils me tiraient des larmes des yeux par la représentation de quelques malheurs étrangers ou fabuleux [...]. Je n'eusse pas aimé souffrir les choses que j'aimais à regarder : mais j'étais bien aise que le récit et la représentation qui s'en faisait devant moi m'égratignât un peu la peau ².

Ainsi, de toute évidence, le fait d'imiter les infortunes dont les hommes sont accablés ne saurait être une pratique innocente ou neutre : car dans cette optique foncièrement anti-aristotélicienne le spectacle des passions – loin de susciter une purgation salutaire – fait plutôt encourir aux spectateurs la contagion d'une véritable maladie morale et spirituelle.

En amont de la réflexion en cours, il est certain qu'en s'interrogeant sur le fondement de l'opposition qui se fait jour entre le plaisir poétique (qui s'applique à ravir la raison) et l'exigence éthique de la maîtrise des passions en vue d'un bien commun, on retrouverait sans aucun doute les figures des deux plus grands penseurs de l'Antiquité : Aristote qui promeut le plaisir esthétique, et Platon, qui s'oppose au mensonge sur lequel se fonde l'entreprise poétique, du moins lorsque l'art du poète « consiste à imiter le plus exactement possible la réalité » ³. Les moralistes augustinien du XVII^e siècle, de ce point de vue, s'inscriraient dans une lointaine filiation platonicienne. Et, de fait, la question qui nous occupe, à l'échelle des

¹ *Confessions*, III, II, p. 89.

² *Ibid.*, III, II, éd. citée, p. 91. Notons que pour saint Augustin le spectacle de la violence du sang peut opérer comme un charme – voire une maladie : son ami Alypius en a été atteint, bien qu'il ait sincèrement cherché à se prémunir des méfaits de la *libido spectandi* dont il se savait menacé en assistant aux « spectacles des Gladiateurs » : « Il n'eut pas plutôt vu couler ce sang, qu'il devint cruel et sanguinaire ; il ne détourna point les yeux de ces spectacles [...] », *ibid.*, VI, VIII, p. 200. Ce récit célèbre des *Confessions* concerne les jeux du cirque, mais il peut être appliqué au théâtre, puisque l'un comme l'autre de ces spectacles mettent en jeu la concupiscence des yeux.

³ L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire (...)*, éd. citée, p. 56.

siècles, est familière de la pensée occidentale, dans son souci souvent renouvelé de se prémunir du mirage des apparences, concrètement mis en œuvre par le charme des comédiens dont le jeu s'applique en définitive à imiter en abusant la raison. Mais l'inflexion chrétienne apportée à cet antique débat par la réflexion des moralistes classiques qui s'intéressent à la poésie dramatique, prend dans l'examen critique de la violence admissible au théâtre un relief immédiat – et c'est ce que le sang et les larmes nous permettent de styliser. Ainsi, s'il répond seulement à des critères d'ordre esthétique, le plaisir des larmes est suspect. Ces larmes versées au théâtre, en effet, ne procèdent pas d'un mouvement de contrition, mais elles trahissent une émotion profane et condamnable ; c'est un leurre, qui trouve son origine dans la « concupiscence des yeux » dont parle la Première Lettre de saint Jean, et que saint Augustin à son tour analyse dans les *Confessions* :

[...] il y a dans l'âme une passion volage, indiscrete et curieuse [...]. Et parce qu'elle consiste en un désir de connaître, et que la vue est le premier de tous les sens en ce qui regarde la connaissance, le Saint-Esprit l'a appelée la concupiscence des yeux¹.

Il faut cependant insister sur un point déjà évoqué : le plaisir que procure les larmes – tout au moins s'il demeure étroitement littéraire – est également condamnable pour l'auteur des *Confessions*, même s'il est certes moins violent que celui que suscite l'inclination incoercible pour les effusions sanglantes offertes en spectacle. Un tel plaisir en effet est insidieux, parce qu'il détourne de l'attention et de la considération que l'on se doit à soi-même. Les larmes distraient de la recherche de Dieu, qui seule permet qu'une personne, selon saint Augustin, s'accomplisse en plénitude :

[...] l'on m'enseignait à pleurer la mort de Didon, à cause qu'elle s'était tuée par un transport violent de son amour, cependant que j'étais si misérable que de regarder d'un œil sec la mort que je me donnais à moi-même en m'attachant à ces fictions, et en m'éloignant de vous, mon Dieu, qui êtes ma vie².

Il est vrai que les extraits des textes de Lamy et de Malebranche que nous avons cités ne se réfèrent pas explicitement aux positions de l'évêque d'Hippone ; mais T. Gheeraert a montré de façon convaincante quelle est la filiation intellectuelle de Lamy dans les *Nouvelles*

¹ *Confessions*, X, XXXV, p. 386.

² *Ibid.*, I, XIII, p. 50 (voir aussi toute la suite de cette réflexion de saint Augustin sur le pouvoir factieux des belles-lettres, pp. 50 à 52)

*réflexions sur l'art poétique*¹ : c'est en effet les *Confessions* qui éclairent l'origine de l'anti-aristotélisme qui se fait jour dans l'essai du prêtre de l'Oratoire (au même titre que ce même saint Augustin nourrit, on le sait, les réflexions de plusieurs moralistes chrétiens contemporains de Racine, au premier rang desquels il faudrait bien entendu placer Nicole²).

Certes, de ce faisceau de références diffuses à l'évêque d'Hippone qui pourraient donner lieu à une glose abondante, il ne faut pas induire *a priori* une influence patente sur le système esthétique de Racine, en ce qui regarde particulièrement la question de la vue du sang sur scène dans les années qui nous occupent et auxquelles ces divers textes appartiennent : le dramaturge, en effet, reste soucieux d'exciter les émotions recommandées par Aristote dans sa *Poétique*, comme le prouve la lecture de plusieurs de ses préfaces.

Cette précision étant apportée, la réflexion de Malebranche citée plus haut attire toutefois l'attention par la convergence de vues qu'elle offre avec la préface de *Bérénice*, publiée moins de quatre années plus tôt. Aussi, pour mieux circonscrire la dramaturgie du sang dans les tragédies de Racine, est-il tentant de souligner quelle proximité – vraisemblablement fortuite en termes d'influence effective, mais éclairante – se fait jour entre les deux auteurs ; la préface de *Bérénice* est un texte abondamment commenté, mais dont il est nécessaire malgré tout de dire quelques mots, puisque s'y reconnaissent les enjeux dramaturgiques que nous analysons ici : le sang et la tristesse y sont en effet nommément évoqués, en des termes étonnamment proches de ceux qu'emploiera le philosophe de l'Oratoire. Les analyses critiques ont plusieurs fois souligné que cette préface était à lire comme l'expression satisfaite d'un défi littéraire, relevé avec succès par Racine dans sa rivalité avec Corneille³ : présenter une tragédie sans mort, sans même que le sang des personnages se trouve évoqué autrement qu'à la manière d'une allégation abstraite – dont alors le mot *sang* pourrait toutefois se charger, dans le seul but de signifier la souffrance de la

¹ Ed. citée, Introduction.

² A propos de cette question lire les développements de L. Thirouin, *op. cit.*, ch. V, en particulier pp. 195 sqq., ainsi que son article : « La condamnation morale du théâtre : l'autorité de saint Augustin », in *Religion et Politique. Les avatars de l'augustinisme*, Actes du Colloque international de Saint-Etienne (oct. 1995), études réunies par Jean Jehasse et Anthony McKenna, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1998, pp. 276 à 296. Dans cet article, L. Thirouin cite par exemple (p. 287) un extrait du *Traité sur la Comédie* [1667], § 12, dans lequel Nicole annonce les appréciations de Malebranche et Lamy que nous avons relevées plus haut, mais en en développant les fondements théologiques et spirituels ; comme les deux oratoriens, Nicole évoque dans son raisonnement les actions qui font horreur, mais ce point ne constitue qu'une étape dans l'argumentation du moraliste, qui se désintéresse des questions d'esthétique dramatique pour se consacrer aux enjeux spirituels de cette question.

³ Pour une mise au point ultime sur cette page d'histoire littéraire qui croise les enjeux liés au sang et à la manière dont Racine traite ce motif, voir la Notice consacrée à *Bérénice* dans Racine, *Œuvres complètes*, I, *Théâtre-Poésie*, éd. citée, (G. Forestier, 1999), pp. 1446 à 1456.

séparation¹. C'est dans cet esprit que Ph. Sellier a remarqué que la « préfiguration de la mort par les pleurs éclate dans *Bérénice* »² ; et de fait, si l'on s'en tient à l'histoire du sang au théâtre depuis Théophile de Viau jusqu'à Racine – comme humeur potentiellement visible, ou comme vocable signifiant la mort – il est certain que *Bérénice*, « une Tragédie qui a été honorée de tant de larmes » (comme le dramaturge le rappelle dans la préface), peut effectivement être considérée comme le point d'aboutissement d'un processus d'abstraction de la violence et de l'effusion sanglante, et par conséquent comme le meilleur exemple de délégation réfléchie du registre pathétique dans les seuls pouvoirs du langage dramatique :

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie : il suffit que l'action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie³.

Avant la rédaction de cette préface, un hémistiche, dans le cours de la pièce, soulignait déjà combien le refus de l'effusion du sang dans *Bérénice* correspond de manière délibérée à un choix poétique, qui consiste à se tenir au seuil de la violence traditionnellement associée à l'humeur rouge. Cet hémistiche est prononcé par la princesse éponyme elle-même dans la dernière scène de la tragédie : les passions excitées sans cesse dans l'action représentée appellent la vision « [...] de sang prêt à couler », dit-elle en effet⁴. Or le sang ne coule pas, et *Bérénice* pourrait donc se définir aussi comme la tragédie de l'imminence du sang : une violence envisagée et en somme vraisemblable du point de vue générique, mais de fait une violence conjurée – et remise à la charge du langage. Si l'analyse dramaturgique conduite dans les pages qui précèdent est cohérente, ce syntagme nous invite à comprendre l'adjectif *prêt* à la lettre : le sang, eu égard à l'histoire du genre tragique et à son évolution au cours du XVIIe siècle, constitue en somme un élément dramatique tout disposé à se manifester, c'est-à-dire un élément disponible à discrétion, et auquel le dramaturge renoncerait alors ici de

¹ Voici par exemple, prononcée par Titus, une illustration formelle des souffrances de l'amour qui recourt au verbe *saigner* : « Crois qu'il m'en a coûté, pour vaincre tant d'amour,

Des combats dont mon cœur saignera plus d'un jour » (*Bérénice*, II, 2, vers 453 et 454).

On peut certes accorder une force concrète plus marquée à ce vers prononcé par Bérénice à l'adresse de Titus, mais il ne sera pas suivi d'effet : « Mon sang, qu'en ce Palais je veux même verser » (*Ibid.*, IV, 1189). L'analyse statistique de l'ouvrage de Ch. Bernet déjà cité indique 11 incidences du substantif *sang* dans *Bérénice* (il y en a six fois plus dans *La Thébaïde*) : *op. cit.*, p. 295.

² Ph. Sellier, *art. cit.*, p. 265.

³ Racine, *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre-Poésie*, éd. citée, (G. Forestier, 1999), p. 450.

⁴ *Bérénice*, V, scène dernière, vers 1486.

manière ostensible, par la bouche de Bérénice. L'adjectif qualificatif *prêt* en effet signifie « qui est en état [...] de faire quelque chose », et il signifie aussi « préparé »¹. Aussi ne forçons-nous pas le sens du texte de Racine en suggérant que le « sang prêt à couler » – vers 1486 – n'est pas seulement un sang qui est sur le point de couler, mais aussi dûment « en état » de le faire, selon les lois du genre qui rendent à tous moments l'effusion sanglante possible aussi bien du point de vue de l'invention poétique que du point de vue dramatique.

Une telle gageure poétique et dramatique, pour formelle que sous un certain angle elle puisse sembler par ailleurs², n'en est pas moins remarquable : non seulement le sang, en tant qu'humeur, n'est pas montré, mais le sang, en tant que métonymie d'une catastrophe sanglante n'est pas convoqué ; or les émotions propres à l'esthétique de la tragédie française classique, c'est-à-dire « le plaisir de pleurer et d'être attendris », comme l'écrit Racine quelques lignes plus loin dans cette même préface, ont été pourtant vérifiées concrètement par la réception réservée à la pièce. Le spectacle de la séparation pathétique des amants aura pour ainsi dire procédé à une substitution. En effet, dans cette configuration extrême du plaisir propre à la tragédie, le sang et sa violence accompagnée de « douleur » font place aux larmes, « tristesse [...] toujours agréable », pour reprendre la distinction opérée par Malebranche entre la douleur et la tristesse.

Le sang révoqué aurait donc été à la douleur ce que les larmes sont effectivement à la tristesse³ : il y a ainsi un « langage des larmes », lié à une esthétique dramatique économe et consciente des effets qu'elle entend ménager, langage subtil, dans la mesure où il s'est constitué selon un processus de décantation graduelle des saillies immédiates de l'émotion tragique – qui se nourrit pourtant, par définition, de l'excès des malheurs –, pour distiller une émotion mieux choisie et plus élaborée. Cette émotion dramatique combine en effet l'effusion naturelle et la retenue propre à une culture classique de la rétention et de la mise à distance. Aussi, sans aucun doute faut-il lier ce processus à la promotion du pathétique à l'époque de

¹ Furetière, *Dictionnaire Universel* (...), 1690.

² Voir à ce sujet R. Picard, *Racine polémiste*, s.l., Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés » (51), 1967, qui note avec raison : « [...] sa tragédie de *Bajazet*, un an plus tard, se termine dans un massacre shakespearien. [...] le dramaturge ne s'est pas préoccupé d'harmoniser ses vues ni de les présenter en un ensemble vraiment cohérent. Il a insisté sur tel ou tel point selon que l'occasion le demandait, et pour des raisons moins intellectuelles que tactiques » (p. 93). « [...] on n'entre point dans les raisons de cette grande tuerie », écrit Madame de Sévigné – bien qu'elle soit une cornélienne convaincue – dans une lettre à Madame de Grignan (16 mars 1672).

³ C'est ce que la dernière réplique de *Phèdre* illustrera au mieux (à condition toutefois que l'on donne à la déploration de Thésée la chance d'être prononcée jusqu'à son terme, et qu'on lui accorde la valeur dramatique qui est nécessaire à l'intelligence du dénouement : nous y reviendrons). Le vers 1648 consacre en effet la réunion ultime des pleurs et du sang.

Boileau et de Racine¹, en conférant sans doute au mot *compassion*, si fréquent alors, une nuance chrétienne dont la réflexion des Anciens sur la pitié était évidemment dépourvue.

Dès lors, si l'on prend pour mesure le siècle en son entier, n'est-il pas fondé de résumer dans les raccourcis métonymiques que fournissent le mot *sang* et le mot *larme* le trajet effectué par la dramaturgie de la violence montrée ou suggérée sur la scène ? La muse de la tragédie, écrivait en effet Boileau au Chant III de l'*Art poétique* (dans les deux vers placés en épigraphe du chapitre en cours), verse des larmes pour donner au sang tragique un langage, susceptible de « nous charmer », conformément au dispositif poétique paradoxal propre à la tragédie grecque et reconduit par la tragédie française de la deuxième partie du Grand Siècle. Or, si le parcours d'une telle poétique s'inscrit dans la succession historique – d'un XVII^e siècle à l'autre, précisément –, cela conduit à prolonger les deux vers de Boileau pour affirmer que l'évolution du goût galant conjugué à l'influence de la rigueur augustinienne aura opéré une substitution entre deux sécrétions du corps : étonnant moment de la civilisation classique, il faut en convenir, que celui où l'on verrait se rejoindre sans heurts la science du monde et la crainte de Dieu.

La convenance mondaine et la condamnation morale de la complaisance pour les spectacles sanglants trouvent en effet un lieu de confluence – et cela à première vue peut surprendre, dans la mesure où la conjugaison de données esthétiques induites du courant galant et de l'augustinisme apparaîtra (à juste titre sans doute) comme insolite du point de vue de l'histoire des idées : les analyses que nous avons proposées manifestent toutefois, nous semble-t-il, que le motif du sang étudié selon une perspective dramaturgique appelle cette convergence, puisqu'une synthèse entre la crainte sincère de Dieu et la science du monde (teintée d'un sens très prononcé de la précellence nationale) semble s'y dessiner dès la première moitié du XVII^e siècle. Et il est frappant, par exemple, de constater que la condamnation des violences sanglantes par le poète galant Sarrasin ait été formulée dès 1639².

De la sorte, et dans une progression cohérente d'un point de vue culturel, du sang visible sur scène (qui est toujours celui d'autrui : un personnage fameux pour son infortune), nous voici conduits aux larmes, qui en revanche ne sont pas exclusivement versées par les

¹ Voir à ce sujet l'article de Claire Badiou-Monferran, « La promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du dix-septième siècle », *Passion, émotions, pathos*, Poitiers, *La Licorne*, n°43, 1996 : l'expression « langage des larmes » figure p. 89.

² Voir *supra*, dans le chapitre en cours. Reconnaissons toutefois que cette question mérite bien entendu un examen beaucoup plus approfondi : elle met en jeu un aspect capital de l'intelligence de l'*habitus* classique.

personnages, mais partagées effectivement par les spectateurs, puisqu'on pleurait bel et bien au théâtre à l'époque de Louis XIV. C'est pourquoi l'expression souvent citée, « tristesse majestueuse », telle qu'elle se trouve employée par Racine dans la préface de *Bérénice* en 1671, peut conjointement s'appliquer à l'action représentée et aux sentiments éprouvés par le public¹. Aussi Voltaire, sera-t-il attentif à cette qualité de *Bérénice* : il remarquera, presque cent ans après les premières représentations, que « cet ouvrage dramatique, qui n'est peut-être pas une tragédie, a toujours excité les applaudissements les plus vrais, ce sont les larmes »². C'est dire aussi que l'impureté générique de cette pièce, à laquelle les contemporains de Racine avaient déjà été sensibles, passe au second rang ; savamment obtenu et dosé, le pathétique de *Bérénice* ne se discute pas si, de fait, les larmes le consacrent concrètement comme pathétique. L'expression « applaudissement des larmes » a cependant de quoi surprendre : on peut y voir une image qui semble au premier abord maladroite ou d'une cohérence douteuse. Cependant le commentateur y souligne sans doute à dessein une certaine qualité d'enthousiasme dans l'émotion : un pathétique à la fois démonstratif et intérieur, qui emporte l'adhésion et préserve en même temps la retenue de l'émotion³. C'est dans cette mesure en tout cas, nous semble-t-il, que le renoncement au sang dans *Bérénice* prend tout son sens.

L'humeur noble ainsi transmuée – de la douleur à la tristesse, selon l'éclairante distinction de Malebranche – y trouve peut-être sa vraie destination dramatique : une abstraction, certes, mais une abstraction convenante, c'est-à-dire conforme au décorum ; entendons par là une émotion donnée en partage, qui doit plus à l'art qu'à la nature, et qui manifeste avec majesté, comme l'écrit Racine, une affliction compatissante et goûtée en commun⁴. En effet, comme T. Gheeraert l'a noté, les « pleurs unissent dramaturge, acteur et

¹ Sur la richesse de cette formule célèbre et son interprétation, voir Gilles Declercq, « Représenter la passion : la sobriété racinienne », *Littératures classiques*, n°11, Toulouse, 1989, pp. 84 et 85. Cet article majeur souligne aussi quelles précautions de méthode s'imposent pour mesurer avec rigueur et justesse la portée cathartique du sublime des larmes dans *Bérénice* (pp. 85 et 86).

² Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, III, [1764] : nous citons à partir des *Œuvres complètes de Voltaire*, 55, édition critique de David Williams, Branbury, Oxford, The Voltaire Foundation, Besterman, 1975, p. 939.

³ Le *Dictionnaire de l'Académie*, dans sa quatrième édition (1762) donne la définition suivante, à l'art. *Applaudissement* : « Grande approbation marquée, soit par des battements des mains, soit par acclamation, ou de quelques manières que ce soit ».

⁴ Signalons une interprétation sensiblement différente de G. Forestier, qui – à propos de *Bérénice* et de sa préface – souligne que « la tristesse ne peut, en théorie, être une émotion tragique, étant pitié de soi et non d'autrui » : *Passions tragiques et règles classiques* (...), II, éd. citée, p. 140. Sur la valeur rhétorique des pleurs dans *Bérénice*, voir aussi l'art. de Philippe-Joseph Salazar, « L'Effet rhétorique, *Bérénice* », in *Jean Racine, 1699-1999*, Actes cités, pp. 571 à 584.

spectateur dans un même mouvement émotionnel, dans la communauté vivante d'une émotion esthétique [...] »¹.

Or cette émotion est d'autant plus spontanément partagée que les larmes sont effectivement versées, et que par leur transparence et leur qualité naturelle native (« L'eau qui sort du coin de l'œil », écrit Furetière dans son *Dictionnaire*), elles ne relèvent pas comme le sang de l'axiologie médicale des humeurs et de leur imaginaire, qui sont – nous l'avons montré – foncièrement ambivalentes, tout particulièrement en ce qui concerne la plus célèbre de ces humeurs. L'anthropologie médicale de la Renaissance et de l'âge classique, au demeurant, nous apprend que l'origine des larmes étaient parfois expliquée par un processus de distillation du sang : les larmes seraient des « esprits » [...], « vapeurs très subtiles faites de la partie du sang la plus claire et la plus pure »².

Une telle distillation – par analogie, et en dirigeant le regard du corps vers la scène – n'est pas sans rappeler l'opération de stylisation et d'abstraction à laquelle procède la dramaturgie en France au XVIIe siècle. Ainsi, de même que l'exubérance du sang se résout dans l'amer agrément des larmes, la violence ostentatoire de la scène du premier XVIIe siècle se transmue, à l'époque de Racine, en une violence intériorisée, éclatant dans la seule parole tragique. Conjointement, de la *mimèsis* à la *phantasia*, c'est-à-dire, en somme, du spectacle qui s'impose aux yeux à sa représentation verbale, tout ce processus esthétique inscrit dans le temps pourrait aussi être envisagé en termes d'espace. L'humeur rouge, en effet, dans la tragi-comédie et la tragédie françaises du premier dix-septième siècle, pouvait se présenter sur l'espace scénique (le lieu très concret où parlent et se meuvent les personnages) ; et elle pouvait même s'y répandre : nous l'avons montré. Tandis que cette même humeur, au cours du second dix-septième siècle, est évoquée dans un tout autre espace : l'espace dramatique, c'est-à-dire « tout l'espace imaginaire construit à partir du texte, évoqué par lui, qu'il soit ou ne soit pas figuré sur la scène »³, selon la définition d'Anne Ubersfeld. Et même, en ce qui concerne notre sujet, nous sommes en droit de désigner de manière plus restrictive ce qu'il faut entendre par l'expression *espace dramatique*, puisqu'il s'agit très précisément de la violence et de l'effusion sanglante, qui ne sont pas accessibles à la vue, mais qui sont

¹ T. Gheeraert, « La *Catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », *Etudes Epistémè*, n°1, mai 2002, p. 112.

² Baldassar Castiglione, *Le Livre du courtisan*, [1528], livre IV, ch. LXV, présenté et traduit d'après la version de Gabriel Chappuys [1580], par Alain Pons, Paris, GF Flammarion, p. 396 (cette citation figure dans l'essai de Ch. Biet, *Racine*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Portraits littéraires », 1996, pp. 120 et 121).

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II (...)*, éd. citée, p. 54

recomposées mentalement par chaque spectateur singulier. Notons pour finir qu'il serait équivoque de dire que le sang coule alors « en coulisses », comme certaines didascalies invitent pourtant assez spontanément à le faire. Il nous semble en effet que les coulisses – qui sont les bords immédiats, mais cachés de la scène – n'opèrent pas de rupture absolue avec l'espace scénique, et n'appartiennent pas non plus de plein droit à l'espace dramatique ; ainsi, par exemple, le sang d'Hippolyte ne coule pas dans les coulisses, ni dans aucun lieu mesurable, mais dans un espace mental suscité par le récit de Thérémène et construit différemment sur le mode inventif de la *phantasia*, par chacun des spectateurs ; et en ce sens, au demeurant, comme le fait remarquer A. Ubersfeld, « [...] l'espace dramatique n'est pas fondamentalement distinct de l'espace romanesque »¹...

De plus, pour mesurer sur un autre plan la portée de la mutation dramaturgique que nous avons évoquée, il ne faut pas oublier une de ses conséquences importantes, qui est d'ordre spirituel. Car dans la mesure où le spectacle dramatique ne recourt plus au sang, le soupçon augustinien peut être levé : le remords attaché au *Lacrimae ergo amantur et dolores* n'a plus lieu d'être. L'émotion devenue « tristesse » est dès lors devenue licite : les larmes s'épanchent – « [...] qui sont le plus noble salaire que demande la Tragédie »². En outre il ne s'agit plus là seulement, d'un plaisir exclusivement esthétique et que l'on pourrait donc suspecter d'être goûté ou entretenu de manière égoïste ; car ces larmes sont au contraire le signe patent et nécessaire d'une émotion chrétienne qui accompagne fréquemment, à l'époque qui nous occupe, les mouvements de contrition – ce que la référence constante que le XVII^e siècle fait à la conversion de saint Augustin, ou à la figure de la Madeleine pénitente, manifestent avec force³. Tant et si bien que par le jeu d'un imaginaire cohérent, mais composite en son origine, parce qu'il croise les apports culturels et les divers modes d'appréhension des émotions, l'*èleos* aristotélicien pourra alors légitimement se conjoindre à la compassion que la tradition chrétienne a toujours illustrée et promue.

¹ *Ibid.*, p. 54.

² La Mesnardière, *La Poétique*, ch. VI, éd. citée, p. 86. La noblesse des larmes, remarquons-le, répond par avance, dans l'essai du poéticien, à la noblesse du sang soulignée par Furetière dans la définition qu'il donnera de l'humeur noble en 1690.

³ Sur ce point voir l'art. de Sheila Bayne, « Le rôle des larmes dans le discours de la conversion » in *La Conversion au XVII^e siècle*, Actes du colloque du CMR 17 (janvier 1982), Marseille, 1983, pp. 417 à 427, dans lequel l'auteur, en soulignant l'importance paradigmatique de saint Augustin, évoque « la conversion comme un événement qui suscite les larmes » (p. 418) ; et l'auteur analyse les modalités spirituelles et littéraires selon lesquelles « les auteurs du XVII^e siècle, héritiers de cette tradition religieuse et rhétorique, continuèrent à associer dans leurs écrits les larmes et la conversion » (*ibid.*). Mais il faut bien entendu distinguer, nous l'avons dit, ces larmes (qui sont une grâce), des larmes profanes produites par les belles-lettres.

Ce qu'une telle interprétation a de séduisant ne doit cependant pas voiler la qualité expérimentale de *Bérénice*, au demeurant assumée, nous semble-t-il, par la préface de cette tragédie : « Il y a longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une Tragédie avec cette simplicité d'Action qui a été si fort du goût des Anciens ». C'est pourquoi dans la réflexion historique entreprise ici sur la dramaturgie du sang – parce que notre perspective est diachronique, et que *Bérénice* est une tragédie à la poétique spécifique – il faut accorder une portée heuristique stimulante à ces remarques de Christian Biet :

Le sang versé, dans *Bérénice*, fait place aux larmes. Ce qui distingue Racine, bien plus que le recours au sang, aux duels ou même au sacrifice, communs à la tragédie d'avant et d'après lui, c'est le choix des larmes, plus particulièrement dans *Bérénice*. [...] Bien plus abstraites et plus claires que le sang et physiquement séparées de lui par l'épuration de l'émotion, les larmes signalent à la fois ce qui vient du corps, comme le sang, et ce qui s'en abstrait – qui s'évapore : le sang, lui, s'incruste, coagule... Plus proches de l'absolu, elles figurent l'abstraction de l'émotion et de la connaissance¹.

Ainsi, du sang aux larmes – d'un XVII^e siècle spectaculaire et véhément à un autre XVII^e siècle, à la fois cérébral, galant et grave –, nous sommes en définitive passés d'un théâtre de l'effusion sacrificielle à un théâtre de la réversibilité : un théâtre attentif à la *circulation* sensible de l'émotion réglée entre la scène et la salle². Cette évolution éclaire donc l'histoire du genre tragique à l'âge classique en France, regardé à la fois du point de vue de la production et du point de vue de la réception (sans préjuger, bien entendu de la prise en considération d'autres éléments d'appréciation³).

¹ Christian Biet, « La passion des larmes », in *Littératures classiques*, n° 26 (« Les tragédies romaines de Racine, *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate* »), Toulouse, janvier 1996, p. 179. Ch. Biet a également développé cette idée dans son essai, *Racine*, éd. citée, pp. 117 à 138. A propos de la question des larmes dans la dramaturgie classique en France, voir aussi : Jean-Jacques Roubine, « La stratégie des larmes au XVII^e siècle », in *Littérature*, n° 9, (Paris, Larousse éd.), février 1973, pp. 56 à 73, ainsi que R. Barthes, *Sur Racine*, éd. citée, en particulier pp. 152 et 153.

² Remarquons que nous rejoignons ici par la voie de l'art dramatique, une donnée plus générale de l'évolution de la littérature française du XVII^e siècle : voir notamment l'article d'Edwige Keller, « Mort et *mimesis* : le corps à l'épreuve de la description dans le roman classique », in *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, vol. X, (diff. Paris, Klincksieck), 1997, pp. 149 à 161. Voici un extrait de la conclusion, qui recoupe les éléments de notre recherche : « [...] la représentation romanesque du corps mourant à l'époque classique atteste d'une réalité estompée et épurée [...] Qu'il s'agisse du corps féminin ou du corps masculin, d'une mort violente ou d'une mort par agonie, une même perception est délivrée : aucune effusion de sang n'est mentionnée car les corps ne souffrent pas exagérément, tout au plus pleurent-ils et font-ils pleurer ». (La convergence que nous relevons ici entre tragédie et roman doit toutefois être modulée en ce qui concerne le suicide : sur ce point voir les précisions données par J. Scherer, dans *La Dramaturgie classique en France*, éd. citée, III, IV, p. 419 : « [...] l'attitude des auteurs dramatiques sur ce point s'oppose à celle des romanciers qui sont leurs contemporains »).

³ Se reporter, à ce propos, l'art. cité de P. Pasquier, « Les âges de Protée (...) », dans lequel la question des périodes dramatiques au XVII^e siècle en France est étudiée de manière complète et nuancée.

Tant et si bien que cette page d'histoire littéraire aura mis en lumière, nous semble-t-il, l'imbrication de divers plans de réflexion et de lecture, nécessaires, chacun dans leur ordre, pour mieux asseoir notre intelligence de la scène classique : plans qui mettent en jeu aussi bien l'histoire des idées et des mentalités, la *technè* dramatique, les mœurs et la sociologie de la réception, ou encore la réflexion spirituelle nourrie par la théologie chrétienne. Cependant, en ce qui concerne plus précisément la dramaturgie du sang, objet de la « Quatrième partie » en cours, l'enseignement capital d'une réflexion sur le sort que la scène tragique a réservé à l'humeur noble au long de ces trois générations – celles d'Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV – est de nature poétique, car il affecte la création littéraire elle-même, dans son esprit et dans sa lettre. Et sur ce point, nous ne saurions mieux dire que M. Fumaroli, évoquant « le vertigineux paradoxe du théâtre classique français », que résume la gageure (réussie à nos yeux !) de « fonder la visibilité théâtrale sur la seule magie du verbe oratoire »¹, puisque la matière sensible de l'humeur rouge est appelée à se recueillir et à s'entendre finalement tout entière dans la seule formulation du mot *sang*. Mais sans doute serait-il préférable de remplacer, dans la phrase de M. Fumaroli, le mot *magie* par le mot *vertu*, que Furetière définit comme une « Puissance d'agir qui est dans tous les corps naturels suivant leurs qualités ou propriétés [...] », ou encore comme une « Force, vigueur tant du corps que de l'âme [...] ». Le verbe à l'œuvre dans la dramaturgie racinienne, en effet, procède d'une opération concertée et délibérée – voire volontariste – par laquelle le locuteur est invité à exercer clairement une force maîtrisée, tandis que le substantif *magie*, nous apprend encore Furetière, « se dit figurément en Morale des choses dont on ne peut avoir pleine connaissance, tant elles sont cachées [...] ». Cette mince réserve étant faite, on ne peut que saluer la justesse de la formule de M. Fumaroli.

La proscription du sang sur la scène classique n'épuise cependant pas la question de la dramaturgie du sang tragique au XVII^e siècle, qui appelle maintenant une autre voie d'investigation critique ; car il faut prendre aussi en compte l'humeur généreuse dans son acception tropique, en examinant quel écho a trouvé, en particulier dans la réflexion de

¹ M. Fumaroli, « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'histoire du Théâtre*, t. XXIV, 1972, 3, p. 231 (Cet article capital est repris dans *Héros et orateurs*, sous le titre « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie cornélienne », Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1994, pp. 288 à 322). La formule de M. Fumaroli trouve sa place à la fin d'une analyse portant sur les figures dont l'orateur se sert « pour graver dans l'imagination de l'auditoire », et l'auteur se range sous l'autorité de Quintilien. En appliquant au sang cette formule frappante nous soulignons de fait la nécessité de recourir à la rhétorique et à son vocabulaire pour prolonger nos analyses (ce que nous ferons dans notre « Cinquième partie »).

Corneille et de Racine, la suggestion du chapitre XIV de la *Poétique* d'Aristote qui demande d'installer le conflit et la mort au cœur des relations familiales, dont le sang – nous l'avons dit – résume figurément les enjeux.

Les enjeux dramaturgiques du sang familial à l'époque de Racine.

« Haine de parents »¹, avait noté le jeune Racine en marge de son exemplaire des *Phéniciennes* d'Euripide : cette phrase lapidaire écrite par un lecteur avisé des tragiques grecs, comme l'était sans aucun doute l'ancien élève des maîtres de Port-Royal, met en mouvement toute une réflexion sur le sang dramatique et les rapports qu'entretiennent les membres d'une même famille dans la tradition tragique occidentale. Efforçons-nous d'en éclairer les enjeux.

Le sang, c'est le passé, le passé familial. Personne ne choisit son père ou sa mère, son frère ou sa sœur. A de tels lieux communs, Roland Barthes a su au détour d'une page redonner un éclat formulaire « [...] le Sang est une antériorité [...] : c'est un Etre trans-temporel qui *tient*, à la façon d'un arbre : il tient, c'est-à-dire qu'il dure d'un seul bloc et qu'il possède, retient, englue ». L'essayiste fait cependant fausse route en écrivant dans cette même page, à propos du sang, qu'« il ne s'agit pas d'une réalité biologique »² : c'est au contraire la vertu séminale concrète de l'humeur généreuse elle-même qui ici nous importe, parce que l'imaginaire associé à cette vertu nous permettra de mieux circonscrire la notion d'*èthos* familial et princier et l'usage dramatique que Racine en fait dans *Phèdre*.

Il faut dire bien entendu que personne ne choisit le sang qui coule dans ses veines, et les personnages de fiction du théâtre de Racine ne feront pas exception à ce principe : dans ce sens le sang revêt de fait la force d'une abstraction. Mais l'exigence d'une vie réussie requiert, selon la conception classique de la lignée, d'être digne de ce sang donné en héritage, si bien que les lieux communs dont nous venons de rappeler l'importance sont porteurs depuis l'Antiquité de riches prolongements littéraires, conformes à l'axiologie de l'anthropologie aristocratique. Et à l'instar de l'épopée, qui célèbre à l'envi les prestiges de l'humeur généreuse reçue à la naissance, la tragédie en a fait un usage privilégié.

¹ *Œuvres de Jean Racine*, tome 1, éd. établie par Paul Mesnard, Paris, Librairie Hachette, coll. « Les grands écrivains de la France », 1865 pour ce t. I, et rééd., p. 456 (Nous devons cette référence à André Le Gall, *Racine*, éd. citée, p. 167).

² *Sur Racine*, éd. citée, p. 49. L'image de l'arbre et le choix du verbe *engluer* appelaient cependant un prolongement : celui de la sève et de la circulation.

Aussi, avant Corneille et Racine, l'attention de La Mesnardière, à la fin du règne de Louis XIII, a-t-elle été retenue par un même passage du chapitre XIV de la *Poétique*, dans lequel, rappelons-le, le philosophe grec recommande d'introduire le conflit tragique au sein des alliances familiales ; sensible à l'efficacité pathétique de la réflexion d'Aristote, voici la paraphrase qu'en donne le poéticien français :

Le Poète produira cet effet avantageux [la Pitié], s'il ne fait que les infortunes arrivent à son Héros par l'insigne perfidie de ceux qui lui sont conjoints par les nœuds de la parenté, de l'amitié, ou de l'amour¹.

Une vingtaine d'années plus tard, le grand Corneille se tiendra plus près du texte du Stagirite :

Pour nous faciliter les moyens d'exciter cette pitié qui fait de si beaux effets sur nos Théâtres, Aristote nous donne encore une autre lumière. *Toute Action*, dit-il, *se passe ou entre des amis ou entre des ennemis, ou entre des gens indifférents l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son ennemi, cela ne produit aucune commisération, sinon en tant qu'on s'émeut d'apprendre ou de voir la mort d'un homme quel qu'il soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touche guère davantage, d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action : mais quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre, comme alors qu'un mari tue ou est près de tuer sa femme, une mère ses enfants, un frère sa sœur ; c'est ce qui convient merveilleusement à la Tragédie*².

Et Corneille, à l'appui de cette recommandation d'Aristote, évoque *Le Cid* et *Horace*, en ajoutant, quelques lignes plus loin :

C'est donc un grand avantage, pour exciter la commisération, que la proximité du sang et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre [...] ³.

¹ La Mesnardière réfléchit sur la « Composition du sujet » (la référence au ch. XIV de *La Poétique* concerne en effet l'*inventio* du poème tragique) : *La Poétique* [1640, mais l'achevé d'imprimer indique la date du 26 oct. 1639], ch. V, éd. citée, p. 28 (orth. modernisée, lettres capitales maintenues).

² Corneille, *Discours de la Tragédie*, in *Trois discours (...)*, [1660], éd. citée, pp. 105 et 106. Plusieurs années auparavant, dans la Préface d'*Héraclius* (1647), Corneille, réfléchissant sur l'*inventio* dramatique, avait déjà évoqué directement le même passage de *La Poétique* : « Aristote [...] ne veut pas qu'on compose [une tragédie] d'un ennemi qui tue son ennemi, parce que, bien que cela soit fort vraisemblable, il n'excite dans l'âme des spectateurs ni pitié, ni crainte, qui sont les deux passions de la tragédie : mais il nous renvoie la choisir dans les événements extraordinaires qui se passent entre personnes proches, comme d'un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur [...] » : Corneille, *Œuvres complètes*, éd. citée, 1984, t. II, p. 357.

³ *Ibid.*, p. 106.

Racine, quant à lui, a traduit assez librement le même passage de la *Poétique*, pour souligner par l'emploi du mot *sang* qui figure dans sa traduction, quelles virtualités pathétiques recèle l'humeur noble désignant les liens familiaux ; il adopte donc une perspective esthétique :

Si un ennemi tue un ennemi, nous ne ressentons aucune pitié, ni à lui voir faire cette action, ni lorsqu'il se prépare à la faire. Il n'y a que le moment même où nous lui voyons répandre le sang où nous pouvons ressentir cette simple émotion que la nature ressent en voyant tuer un homme. Nous n'aurons point non plus une grande pitié pour des gens indifférents qui voudront se tuer les uns les autres. Il reste donc que ces événements se passent entre des personnes liées ensemble par les nœuds du sang et de l'amitié, comme, par exemple, lorsqu'un frère ou tue ou est près de tuer son frère, un fils son père, une mère son fils, ou un fils sa mère ; et ce sont de ces événements que le poète doit chercher¹.

Dans l'édition qu'il a établie de ces notes de Racine, Eugène Vinaver a pris soin de relever les ajouts et les expansions périphrastiques effectuées par le dramaturge (ainsi que les contresens qu'il a ponctuellement pu commettre en s'appropriant le texte du philosophe grec) : le mot *sang*, par exemple, ne figure pas dans le texte d'Aristote – aussi bien Corneille ne l'a-t-il pas employé ; or Racine se sert à deux reprises de ce substantif dans sa « belle infidèle » : « répandre le sang » et « les nœuds du sang ». Il serait téméraire d'en induire une quelconque information qui regarderait la psychologie intime, voire l'inconscient de Jean Racine en tant qu'individu dépositaire comme tout un chacun d'une histoire personnelle. Mais on peut en revanche formuler l'hypothèse que Racine – en sa stricte qualité d'homme de théâtre – dramatise dans le sens d'une inflexion concrète les réflexions d'Aristote : l'expression « répandre le sang » renvoie l'humeur noble à son acception première, même si ce syntagme a pris une valeur métonymique, et qu'il signifie « blesser grièvement » ou « faire mourir » ; quant au syntagme lexicalisé « nœuds du sang », il évoque au figuré les liens familiaux qui nous occupent ici, et qu'exprime le raccourci synecdochique.

Or, le plus souvent, le principe aristotélicien qui recommande de porter la souffrance et la mort au cœur des alliances familiales se trouve concrètement vérifié par le théâtre tragique de Racine dans le fait même que l'action représentée évoque une crise politique qui met en jeu les motifs de la paternité et de la filiation ; car, comme le fait remarquer V. Schröder, abordées dans leur dimension politique, ces pièces qui sont « liées au paradigme de

¹ Nous citons à partir de l'éd. établie et commentée par Eugène Vinaver : Racine, *Principes de la Tragédie, en marge de la Poétique d'Aristote*, Paris, Ed. de l'Université de Manchester / Librairie Nizet, s.d., pp. 21 et 22 (orth. modernisée). Voir aussi Racine, *Œuvres complètes*, t. II (*Prose*), éd. citée (R. Picard, 1966), p. 926.

la monarchie héréditaire, [...] dramatisent la question de la monarchie dynastique ; leur enjeu profond est la continuité précaire d'une lignée royale »¹ (et d'autant plus qu'« au XVIIe siècle, durée est équivalent d'excellence »²) : il est tout à fait logique par conséquent que ce soient les tragédies dans lesquelles le sang royal est le plus fréquemment évoqué qui présentent explicitement une dimension politique riche en potentialités tragiques³, dans la mesure même où la consanguinité induit une rivalité qui s'exerce dans le champ d'une *libido dominandi* riche de prolongements dramatiques. De la sorte est soulevée la question de la prééminence d'un des frères sur l'autre, qui recoupe, bien entendu la question de la légitimité du pouvoir – même si leur sang commun est appelé à durer et à survivre au conflit. Au XVIIe siècle, cette donnée qui relève simultanément de la poétique et de la politique dramatiques trouve en France un écho particulièrement remarquable dans la mesure où elle répond à un principe affirmé de la monarchie classique : Cardin Le Bret, au chapitre déjà cité de son traité *De la Souveraineté du Roi*, écrit en effet à propos de la transmission obligée de la fonction royale à l'aîné des fils du monarque – la monarchie française étant héréditaire par ordre de primogéniture masculine, principe non écrit qui figure, rappelle le juriste, parmi les lois fondamentales du Royaume : « [...] on a toujours remarqué que toutes les fois que l'on a voulu violer cet ordre établi de la nature, il est en même temps arrivé des parricides, des fraticides et de sanglantes guerres civiles »⁴.

Ce qui est tenu par Le Bret pour un fait politique national fondé sur une loi de la nature se trouve donc transgressé à dessein par les orientations poétiques de la tragédie, qui portent la violence des passions destructrices au sein des familles royales, et particulièrement entre les frères devenus ennemis.

De plus, comme *Britannicus* ou *Mithridate* le manifestent de manière exemplaire, la rivalité amoureuse entre les frères enrichit la trame dramatique, et vient même redoubler cette rivalité première, induite des conflits successoraux, et dans laquelle le sang compris au sens figuré est chargé de résumer les dispositions affectives susceptibles de produire la crise

¹ V. Schröder, « La place du roi : guerre et succession dans *Mithridate* », in Actes du 29^e congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature éd. par Cl. Carlin, Biblio 17, n°111, *PFSCS*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998, pp. 148 et 149.

² Myriam Yardeni, « Genèse de l'Etat et naissance de la Nation dans les 'Histoires de France' du XVIIe siècle », *XVIIe Siècle*, n°176, juillet-septembre 1992, p. 292.

³ Nous employons l'adjectif *tragique*, ici et plus loin, dans le sens générique que lui donne Furetière : « Qui appartient à la tragédie, qui est funeste, sanglant [...]. Un Poëte *Tragique*, qui a fait des Tragédies » (lettres capitales et caractères italiques maintenus).

⁴ Ed. citée (1643), I, 4, p. 14.

tragique qui suscitera efficacement la terreur et la pitié. Néron et Britannicus, néanmoins, comme J. Scherer l'a remarqué, ne sont pas frères biologiques : « L'histoire romaine enseigne que Néron a fait tuer Britannicus. Elle n'enseigne nullement que les deux hommes étaient frères, ni même demi-frères »¹. Aussi pourrait-on penser à bon droit que le sang familial ne sera pas allégué dans cette pièce ; ou même que *Britannicus* ne correspond pas à la configuration formelle recommandée par Aristote au chapitre XIV de *La Poétique*, et à laquelle – nous venons de le rappeler – a souscrit explicitement Racine, comme La Mesnardière et Corneille l'avaient fait avant lui. Or, au cours de la pièce, la mention tardive de la fraternité de Néron et de Britannicus souligne au contraire – de manière paradoxale, il est vrai – l'importance théorique des liens du sang dans le dispositif poétique de la tragédie classique française, et tout particulièrement dans la tragédie racinienne. En effet, comme l'écrit G. Forestier, « [...] les deux personnages sont ici rivaux avant que d'être frères [...], et il faut attendre le dernier tiers de la pièce pour que surgisse par les voix de Junie et de Burrhus, le rappel de la 'fraternité' des deux rivaux (vers 1060, 1385) : et finalement Britannicus n'est pleinement frère de Néron que dans la mort (vers 1618, 1620, 1675, 1708) »². Le même G. Forestier parlera plus tard de « fraternité artificielle »³ – formule heureuse, et propre à alimenter notre propos, car c'est bien dans cette optique que l'on peut attirer l'attention sur le caractère paradoxal, évoqué à l'instant, d'une telle orientation esthétique : l'idée du sang ou la seule mention du mot *sang* pour désigner les liens familiaux suffisent en somme à susciter une émotion efficace, et d'une efficacité telle qu'elle peut même en certaines occasions se dispenser de la caution biologique attendue. Il s'agit en somme d'une fraternité poétique appelée par les exigences génériques de la tragédie classique que nourrit la *Poétique* d'Aristote : c'est du moins dans cette perspective que nous avons avancé à l'instant l'expression *idée du sang*.

¹ J. Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1982, p. 94. Voir aussi le résumé très clair de G. Forestier, *Jean Racine*, éd. citée, p. 352.

² *Britannicus*, éd. de G. Forestier, Préface, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 (1^{re} éd. : 1995), p. 14. J. Scherer, dans *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, éd. citée, note p. 94, à propos de Néron et Britannicus : « [...] Le fait qu'ils aient l'un et l'autre des titres indirects à la succession d'Auguste, qui précisément les opposent, établit entre eux une sorte de relation de parenté ». - Sur la question de la rivalité fraternelle directement rapportée au sang, voir aussi : Jules Brody, « Racine's *Thébaïde* : an analysis », in *French Studies*, XIII, 3, juillet 1959, en particulier, pp. 199 à 203, et Christian Delmas, « Le mythe des frères ennemis dans *La Thébaïde* de Racine », in *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, n° 2, Toulouse, 1980 (article repris dans *Mythologie et mythe dans le Théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, coll. « Histoire de idées et critique littéraire », 1985, pp. 181 à 209).

³ G. Forestier, *Jean Racine*, éd. citée, p. 352.

On peut mesurer ainsi à quel point le sang dans son sens figuré tend alors à équivaloir à une abstraction mise au service de l'émotion tragique, sans doute à juste titre escomptée, dans la mesure où les spectateurs souscrivent aux prolongements pathétiques potentiels tacitement postulés par les lieux communs de la filiation ou de la fraternité qui ont cours à cette époque, comme nous l'avons montré plus haut. En d'autres termes, il est dans l'ordre culturel et social des choses, en écho à la *doxa* du sang noble, que les spectateurs contemporains de Louis XIV soient fortement émus par les dérèglements passionnels de personnages liés par les nœuds du sang. La poétique du sang tragique (dans le sens figuré du mot *sang*) rejoint donc nécessairement – comme nous souhaitons en donner plus loin une illustration dans *Phèdre* – la rhétorique du sang pathétique et les détours de la *psyché*, susceptibles de communiquer aux spectateurs des émotions goûtées en commun¹. Aussi, dans le labyrinthe des passions, le sang trace-t-il un fil d'Ariane dramatique. Toutefois, et cela mérite d'être remarqué si l'on veut éviter de se méprendre à propos de la notion de vraisemblance, le dispositif conflictuel préconisé par Aristote (qui en avait vérifié la fécondité dramatique) relève évidemment de l'art – c'est-à-dire de l'artifice poétique – et non de l'observation des relations humaines les plus attendues. Il y a donc potentiellement dans un tel dispositif tragique un heurt prévisible avec une forme prosaïque (ou « non littéraire ») de la vraisemblance, qui consiste à promouvoir, en invoquant la nature, des rapports familiaux apaisés et bienveillants, et par voie de conséquence à s'offusquer de la violence familiale que la tragédie racinienne donne en spectacle. Or il se trouve que cette question, qui met en jeu le sang comme instance fondatrice de la famille dont le père est le gardien, a été soulevée par un auteur anonyme dans sa remise en cause de l'invention poétique et des choix dramatiques qu'il a relevés dans l'*Iphigénie* de Racine :

Quels motifs assez pressants pour inspirer à ce père le dessein barbare d'immoler une fille qui lui est si chère ? Quelles machines assez violentes pour lui arracher ce consentement ? La nature nous porte à conserver la vie de nos enfants aux dépens de la nôtre [...]. C'est une obligation que le sang et les lois nous imposent [...]. Cependant Agamemnon passe sur ces obligations ; il foule aux pieds tous les

¹ Voir encore Ch. Delmas : « Stratégie de l'invention chez Racine », in *Littératures classiques*, n° 26 déjà cité, janvier 1986, pp. 39 à 50, article dans lequel est analysée la manière dont Racine opère « une synthèse personnelle » qui réactive les données formelles de la *Poétique* d'Aristote, « en imaginant d'étendre le champ d'application de la lutte entre proches de condition royale au champ clos [...] de la conscience individuelle [...] (p. 49) ». Sans aucun doute, il s'agit là d'une suggestion de lecture extrêmement féconde.

devoirs du sang [...]. Est-il possible que tant de pères aient vu la représentation de cette pièce sans se récrier sur la violence qu'elle fait à la nature et à la vraisemblance¹!

L'intérêt de ce texte consiste ici pour nous à mettre indirectement en relief le processus poétique qui pose comme une garantie d'efficacité dramatique le fait d'introduire le conflit au cœur des familles, en accord avec les réflexions de la *Poétique* : lignées d'exception, illustres infortunes, transmission de tourments et de maux très anciens – voilà ce qui précisément définit une famille tragique élue par la Fable² puis offerte en spectacle sur le théâtre. Une lignée vouée à inoculer dans son propre sang un principe mortifère, alors même – et c'est une évidence aux yeux de l'auteur anonyme, parce qu'il représente la voix du bon sens – qu'il devrait en aller tout autrement au sein d'une famille, et quelle que soit cette famille, puisque les tendresses du sang y règnent idéalement.

L'art de composer une tragédie incline donc à souligner, chez les personnages, « une tendance prénatale, qui avant leur existence, contenait cette existence en germe »³. Mais, dans cette expression de Georges Poulet, il ne faut pas, bien entendu, donner au substantif *tendances* une signification étroitement psychologique, car c'est avant tout de poétique dramatique qu'il est ici question, et plus les personnages tragiques ont partie liée avec la Fable, plus cette « tendance prénatale » est prononcée et oriente en profondeur l'action représentée. Comme Georges May l'a remarqué dans un article important pour qui veut approcher l'intelligence du sang tragique⁴, Racine cultive l'exception mythique. Fidèle en cela aux observations d'Aristote, répétons-le, il met fréquemment en scène des personnages qui ont pour ainsi dire hérité d'une situation riche de passions latentes ou déclarées, au

¹ [Anonyme], *Remarques sur les Iphigénies de M. Racine et de M. Coras*, 1675 (Bibliothèque de l'Arsenal : fonds Rondel, Rf 4 737). Texte reproduit dans Racine, *Œuvres complètes*, tome I, (éd. G. Forestier citée, 1999) : nous donnons ici des extraits des pages 795 et 796.

² Dans les pages qui suivent, nous attribuerons une lettre capitale au substantif *Fable* s'il désigne le corpus des récits mythologiques envisagé dans son ensemble.

³ Georges Poulet remarque que les personnages de Racine vont « chercher dans les ténèbres originelles un principe premier, une tendance prénatale, qui avant leur existence, contenait cette existence en germe et attendait de se déployer en fureurs et en passions » : Georges Poulet, « Notes sur le temps racinien » (1948) repris dans *Études sur le temps humain*, tome 1, Paris, Plon, 1950, p. 113.

⁴ Georges May, « L'unité de sang chez Racine », *art. cit.*, p. 219. (Étude pionnière et stimulante, car G. May aborde le motif du sang racinien dans une optique poétique rigoureusement fondée sur Aristote, mais dont on ne partagera pas ici toutes les assises herméneutiques : le sang, à nos yeux, y est rapporté de manière exclusive au « poids de l'hérédité », ou encore se trouve d'emblée mis en rapport avec « cette forme particulièrement astreignante du destin que l'on nomme l'hérédité », p. 217).

prolongement conflictuel prévisible ; le sang familial de ces personnages est en effet chargé de postulations tragiques avérées.

C'est la raison pour laquelle aux yeux des autres personnages, les pères eux-mêmes se définissent donc comme des fils, c'est-à-dire que leurs actes sont redevables d'un sang qui infère un comportement prévisible (encore que l'enjeu ultime de l'action représentée consiste aussi quelquefois à tenter de mettre en échec les requêtes du sang). Arcas, par exemple, en s'adressant à Agamemnon, qui est la figure paradigmatique même du père tragique que Racine a reçu de l'Antiquité, prononce le vers suivant : « Du sang de Jupiter issu de tous côtés »¹. De fait, l'Argien est le fils d'Atrée, qui est né de Pélops, fils de Tantale, issu lui-même de Zeus ; tandis qu'Hippodamie, épouse de Pélops et aïeule d'Agamemnon avait quant à elle Arès pour aïeul, c'est-à-dire le fils de Zeus. Aussi bien, Aristote avait-il signalé l'intérêt poétique de cette configuration familiale à la fin du chapitre XIV de son traité – passage également repris par Racine dans les notes qu'il a rédigées en marge de l'exemplaire qu'il possédait :

C'est pour cela que l'on a souvent dit que les tragédies ne mettent sur la scène qu'un petit nombre de familles ; car les poètes qui cherchent à traiter des actions de cette nature en sont redevables à la fortune et non pas à leur invention. Ainsi ils sont contraints de revenir à ces mêmes familles, où ces sortes d'événements se sont passés².

Il n'est donc pas surprenant que les auteurs de tragédies, puisant dans le fonds des récits anciens, soient logiquement amenés à recourir à un nombre limité de familles : celles au sein desquelles se transmet l'humeur funeste qui dessine l'ordonnance de l'action tragique. Les expressions métaphoriques « nœuds du sang » ou « tendresses du sang », fréquentes, et même en voie de lexicalisation dès l'époque du jeune Corneille, reprennent donc, quand on réfléchit sur la tragédie du XVII^e siècle, leur sens le plus fort (non sans être il est vrai affectées quelquefois d'une nuance ironique par laquelle les significations possibles de l'action théâtrale seront redoublées). Quant à la nécessité dans laquelle se trouvent les poètes dramatiques forcés de limiter leur choix à quelques familles reconnues – nécessité dont on pourrait à première vue penser qu'elle grève l'invention poétique –, cela constituera plutôt une contrainte féconde, qui donnera leur densité aux sujets de tragédies, et en assurera de la

¹ Racine, *Iphigénie*, I, 1, vers 19.

² *Principes de la tragédie* (...), éd. citée, pp. 25 et 26.

sorte la cohésion¹. La première des tragédies de Racine est de ce point de vue exemplaire : elle a fait l'objet de plusieurs corrections de la part de l'auteur, et offre donc de nombreuses variantes que Michael Edwards a étudiées. On sait que Racine relecteur de ses oeuvres a souvent retranché et élagué, et que les ajouts sont rares : or, en ce qui concerne *La Thébaïde ou les frères ennemis*, le dramaturge a procédé à l'acte IV, pour l'édition de 1697, à une addition significative, qui a suscité de nombreux commentaires :

Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,
Dans les flancs de ma Mère une guerre intestine
De nos divisions lui marqua l'origine.
Elles ont, tu le sais, paru dans le berceau
Et nous suivrons peut-être encore dans le tombeau².

Dans les « Notes et variantes » que G. Forestier a rédigées pour son édition du théâtre de Racine, il formule à propos de ces vers la remarque suivante, qui était l'orientation critique des pages en cours : « En 1697, celui qui se pense comme le seul héritier de la tragédie antique a ainsi renforcé le caractère “fatal” de la haine fraternelle, en écho à la tirade de Jocaste du commencement »³. La dimension verticale de l'infortune familiale pèse lourdement sur les actes des deux frères – et de fait, selon la belle expression de John Nassichuk, la « hantise d'Œdipe » nourrit sans cesse les élans dramatiques de la pièce et elle lui donne tout son éclat tragique, venu de la mémoire familiale des Labdacides⁴.

Ainsi, si l'on adopte une classification typologique, quatre des tragédies de Racine peuvent à juste titre, être nommées « tragédies de la consanguinité », en tenant compte de la manière de comprendre le mot *consanguinité* à l'époque de la production dramatique de Racine⁵. Il est remarquable que dans *La Thébaïde*, *Britannicus*, *Phèdre* et *Athalie*

¹ Sur ce point, voir encore Corneille commentant ce même passage d'Aristote : *Discours de la Tragédie*, in *Trois discours (...)*, éd. citée, pp. 111 et 112.

² *La Thébaïde*, IV, 1, vers 920 à 924, éd. de 1697. Voir les commentaires de M. Edwards, *La Thébaïde de Racine, clé d'une nouvelle interprétation de son théâtre*, Paris, Nizet, 1965, p. 83.

³ Racine, *Œuvres complètes*, tome I, éd. citée (1999), note 1, p. 1265.

⁴ J. Nassichuk, « Hantise d'Œdipe dans *La Thébaïde* », *PFSC*, XXII, n°23, 1995 : « [...] Le rôle d'Œdipe, dans la pièce, n'est pas fondé sur sa présence en scène, mais sur la possibilité de sa présence », analysée par l'auteur comme une « virtualité nécessaire à la tension dramatique » (p. 545).

⁵ Le juriste Charles Févret, dans son *Traité de l'Abus et du vrai sujet des appellations qualifiées de ce nom d'abus*, deuxième éd., Lyon, Jean Girin, 1667, § 1, p. 58 [première éd., Dijon, P. Palliot, 1654], donne une définition de la notion de « consanguinité » : « Ce mot de consanguinité [...] largement pris, embrasse trois différents degrés, savoir celui des ascendants et descendants, celui des collatéraux, et celui de ceux qui ne sont

respectivement, en effet, tous les personnages principaux se rassemblent dans un même tableau généalogique¹, qui rend sensible la verticalité familiale de la transmission, que le mot *sang*, dans son acception figurée, est chargé d'exprimer de la manière la plus concentrée possible.

Mais ce n'est pas tout : dans une perspective herméneutique, l'élection poétique nécessaire de familles frappées de maux exemplaires et privilégiés permet également de comprendre que le héros tragique classique (contrairement au héros romantique et à ses avatars) est solidaire avant d'être solitaire – solidaire de ses alliances familiales, quoi qu'il entreprenne, c'est-à-dire otage de son sang, dans une proportion qui reste toutefois à apprécier avec soin, insistons sur ce point, car il ne faut pas, bien entendu, assimiler à la hâte les exigences du sang familial à une quelconque détermination atavique qui en découlerait fatalement et orienterait mécaniquement l'action représentée.

C'est sans doute en effet seulement dans un second temps (et par voie de conséquences esthétiques) que le tribut des héritages familiaux appelle une réflexion sur la *psyché* funeste des personnages, puisque la portée première des dispositions natives est d'abord du ressort de la poétique tragique, et vise donc à susciter des émotions précises avant de se prolonger en une méditation sur la destinée humaine. Ainsi par exemple la périphrase généalogique par laquelle, dès le vers 16 de la pièce, Hippolyte définit la femme de son père – « La fille de Minos et de Pasiphaé » – a prioritairement une valeur qui relève de la poétique : on a tout à gagner, tout au moins, à comprendre cet alexandrin célèbre en référence implicite à la conception aristotélicienne du personnage de tragédie, par laquelle les virtualités conflictuelles se trouvent placées au cœur des transmissions familiales dont le personnage est sommé dans l'action représentée d'assumer les héritages parfois contradictoires. Héritages qui en l'occurrence opposeraient au pôle paternel de la conscience – Minos est fameux pour sa sagesse et son équité – le pôle maternel de la démesure et de la concupiscence, comme J.-G. Cahen l'a noté :

qu'alliés, que le droit appelle, *affines per nuptia* [...] » (orth. modernisée, ponctuation maintenue). Cette référence nous est fournie par Michèle Rosellini, « Les incertitudes du droit entre morale et tragédie : le cas de l'inceste », in « *Le droit à ses époques* » de Pascal à Domat, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, septembre 1996, sous la direction de Dominique Descotes et Yves-Charles Zarka, compte rendu et textes réunis dans un cédérom, CERHAC, Université Clermont 2, Clermont-Ferrand, 2002.

¹ Voir G. May, *art. cit.*, p. 212, où ces quatre tableaux généalogiques se trouvent reproduits. G. Forestier, dans une note de l'éd. citée portant sur le vers 862 de *Phèdre*, dans laquelle la reine évoque ses deux fils (« Le sang de Jupiter doit enfler leur courage »), formule une remarque qui illustre également notre propos : « Les fils de Thésée et de Phèdre étaient doublement du sang de Jupiter (Zeus) : Thésée descendait de lui par sa mère (Tantale, Pélops, Pitthée, Aethra, Thésée), Phèdre par son père Minos (fils de Jupiter et d'Europe) », p. 1653, note 6.

Ici la périphrase tient lieu de commentaire : *Minos* signifie *sagesse*, et *Pasiphaë* *luxure*. Dès la première scène, l'héroïne est clairement présentée au lecteur par Hippolyte et le drame intime dont la conscience de Phèdre sera le siège est déjà préparé dans une certaine mesure¹.

Tant et si bien que tout porte à dire, en définitive, que selon le dispositif poétique de la tragédie racinienne, il n'y a pas de sang innocent, dans le sens où l'humeur noble équivaut, selon l'imaginaire classique, à une forme intériorisée de la mémoire, indissociablement familiale et personnelle. Et la tragédie du sang familial suggère par conséquent qu'il n'y pas d'innocence de la mémoire : on donnerait volontiers à cette dernière phrase – « il n'y a pas d'innocence de la mémoire »² – la valeur formulaire d'une loi de la tragédie classique en France... Mais il faut prendre garde aux formules : le « dernier mot, dernières paroles du théâtre profane » de Racine³ en effet consisteront en un acte d'adoption et prononceront la réconciliation du conflit familial qui opposait Thésée et les descendants de Pallante. De ce point de vue il n'y aurait pas de destin générique de la consanguinité – fût-il poétique ou structurel. Il nous faudra donc affiner encore cet examen de la mémoire tragique.

Pour l'heure remarquons que ces mêmes tableaux généalogiques conduisent en outre le regard vers une seconde direction ; car comme l'écrit encore Georges May, ils permettent d'« observer la tendance endogamique caractéristique des familles raciniennes »⁴. L'intuition

¹ J.G. Cahen, *op. cit.*, p. 138 (Caractères italiques de l'auteur). Pour une interprétation différente de cette même périphrase généalogique, voir : Marc Eigeldinger, *La mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*, Neuchâtel-Genève, Droz, 1970, p. 98 (« Par sa mère [Phèdre] appartient au monde céleste de la lumière [...] ; par son père elle appartient au royaume de l'ombre et de la "nuit infernale" [...] »). Mais, quoi qu'il en soit, les déterminations généalogiques du sang de la reine nous renvoient à une esthétique du clair-obscur, comme R. Barthes l'a vu et commenté, lorsqu'il écrit à propos du personnage éponyme : « [...] son principe est le paradoxe même d'une lumière noire » (*op. cit.*, p. 120). Signalons aussi que J. Scherer a analysé les périphrases généalogiques de certaines tragédies raciniennes (en particulier *Andromaque*), pour en souligner l'importance dramatique : Jacques Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, édition citée, pp. 183 à 189 : « Que l'on contredise un passé glorieux ou que l'on continue un passé inacceptable, on a tort dans les deux cas. Il n'y a pas de bon usage du passé » (p. 184). Sur ces mêmes périphrases, voir aussi J.-P. Landry, « *Andromaque* ou le devoir de mémoire », in *Présence de Racine*, Actes cités, pp. 68 et 69 en particulier. (Dans cet article la question est de savoir dans quelle mesure Andromaque s'affranchit – tout en l'assumant – de l'emprise de sa généalogie).

² Rappelons le beau titre du livre de Giuseppe Ungaretti, dans lequel figure l'essai « En traduisant Racine » (pp. 212 à 223) : *Innocence et mémoire*, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1962.

³ Est-ce à dire que l'adoption d'Aricie répond peut-être à distance, et pour l'abolir, à « la malédiction paternelle » qui fonde l'action de *La Thébaïde* ? Embrassant l'ensemble des tragédies profanes de Racine (1664-1677), la voie d'interprétation induite de cette question est suggérée par Christian Surber, *Parole, personnage et référence dans le théâtre de Jean Racine*, Genève, Droz, 1992, p. 137. On peut saluer l'intérêt et l'audace herméneutiques d'une telle suggestion.

⁴ *Ibid.*, p. 217.

perspicace de Péguy nous offre quelques expressions frappantes pour approcher de l'énigme de ce sang qui secrète contre lui-même le désastre et la mort, au sein même des enclaves familiales, que la scène racinienne resserre délibérément :

Une tragédie racinienne est en un sens toujours la même tragédie [...]. Nullement une construction, une structure organique. Lui-même [Racine] le sentait bien et pour ne pas faire la même il faisait varier constamment les données [...] ; mais nullement les données intérieures, la race et le sang, les racines charnelles de la race et du cœur. [...] il répétait une profonde répétition intérieure¹.

L'épithète *organique* employée par Péguy est éclairante, dans la mesure où on peut l'appliquer soit à la poétique de l'œuvre tragique appréhendée dans son agencement (selon une optique aristotélicienne), soit – dans une signification sylleptique – au principe vivant d'un sang qui irrigue de ses maléfices les personnages d'une même « race » et leur enjoint d'en rendre compte au cours de l'action théâtrale. On sait qu'à ces « données intérieures » remarquablement constantes – l'empire du sang familial qui caractérise la tragédie racinienne aux yeux de Péguy – la critique du XXe siècle (nourrie d'une conception existentielle du tragique tributaire, nous l'avons dit, du romantisme, mais façonnée aussi à l'école d'une sensibilité esthétique issue de la philosophie allemande et de la psychanalyse) a été particulièrement attentive ; et si cette époque a prêté un intérêt si marqué à la dimension horizontale des déchirements familiaux que montrent les parentés entre les personnages, c'est parce que l'éros racinien s'y déploie de fait dans toute sa force passionnelle.

En tout état de cause, l'« étroite chaîne » des relations familiales doit donc toujours être évaluée avec soin dans la tragédie racinienne, comme paraît le savoir Pyrrhus en s'adressant à Oreste. Ainsi, au vers 246 d'*Andromaque*, la métaphore galante – qui est familière pour le spectateur de 1667 – contenue dans le mot *chaîne*², n'est plus seulement rapportée à la galanterie : elle vient plutôt donner au sang une consistance concrète, qui n'apparaîtrait pas dans le substantif *lien*, qui, au singulier ou au pluriel, est plus volontiers associé au sang :

Vous pouvez cependant voir la fille d'Hélène.

Du sang qui vous unit je sais l'étroite chaîne.

¹ Charles Péguy, *Victor-Marie, Comte Hugo*, [1910], Paris, Gallimard, 1934, p. 138.

² Racine, *Andromaque*, III, 4, vers 245 et 246. Furetière dans son *Dictionnaire (...)* donne du substantif *Chaîne* au sens figuré la définition suivante : « se dit figurément en Morale, de tout esclavage et soumission d'esprit, ou de corps [...]. [...] les amants se plaignent toujours qu'ils languissent dans les chaînes ».

De fait Agamemnon et Ménélas, les pères respectifs d'Oreste et d'Hermione sont frères ; quant à leurs mères, Clytemnestre et Hélène, elles sont sœurs ; si bien que l'expression *étroite chaîne* – parce qu'elle convient simultanément aux rapports familiaux et aux sentiments amoureux – revêt, dans le contexte du dialogue tendu entre Pyrrhus et Oreste, une signification chargée de sous-entendus.

C'est pourquoi, à cette lumière, on comprend que dans le théâtre tragique de Racine l'inceste soit commentée, et souvent avec raison, comme la forme extrême des ravages causés par la communauté de sang. Au XVII^e siècle, des critiques n'avaient bien entendu pas manqué de souligner le caractère monstrueux de « ces sortes de crimes ». L'auteur anonyme de la *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte* écrit par exemple : « Nous n'oserions brûler pour nos parents les plus éloignés, l'Eglise nous le défend par ses Lois. Ces Lois ont fait une coutume parmi nos Peuples [...] », et il ajoute : « tout ce qui choque le plus légèrement ce principe, semble offenser grièvement la nature et la raison [...] »¹. Au regard des mœurs, le dispositif tragique recommandé par Aristote, qui place la violence au cœur des alliances familiales, est donc transgressif : il n'y rien qui puisse ici surprendre. Mais il faut souligner que la première des tragédies de Racine, *La Thébaine ou les Frères ennemis*, met en scène – outre la haine partagée des deux fils d'Œdipe – l'inclination incestueuse de Créon vis-à-vis d'Antigone, qui non seulement est sa nièce, mais est aussi promise à son fils Hémon. L'imaginaire médical et anthropologique de la Renaissance, prolongé dans la France classique (si on se reporte à la définition que le *Dictionnaire Universel* de Furetière donne de l'inceste), porte d'ailleurs significativement la marque du fait que les membres d'une famille sont alors considérés comme les parties d'un grand corps unique, à la manière précisément d'un arbre vivant et fort de toutes ses branches, que parcourt une même sève : l'analogie entre le corps individuel irrigué par les quatre humeurs et le corps familial dont les membres sont réunis par le même sang participe de cette représentation mentale de la famille.

Ainsi la prohibition de l'inceste s'appuie aussi, à l'âge classique, sur une mise en espace de l'imaginaire du corps. C'est la raison pour laquelle, comme Furetière le donne à comprendre, un lien, de fait, est établi entre la composition du corps humain et la prohibition de l'inceste. La distribution des humeurs dans le corps a en effet partie liée avec la conception généalogique qui continue à avoir cours à l'époque de Louis XIV et de Racine : « Le II.

¹ [Anonyme, longtemps identifié à Subligny], *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, Paris, Charles de Sercy, mars 1677, reprise *in extenso* dans l'éd. de Racine établie par G. Forestier (*Œuvres complètes*, 1999), citée ici, pp. 880 et 881.

Concile de Latran Session II. a réduit au quatrième degré de parenté la prohibition de contracter mariage, qui était autrefois étendue jusqu'au huitième, *à cause que le corps est composé des quatre éléments et des quatre humeurs* », note le lexicographe (nous soulignons par les italiques)¹.

Or il n'est pas étonnant que l'imaginaire introspectif et cérébral du premier XXe siècle, nous l'avons dit, se soit saisi de cette donnée effectivement récurrente des tragédies de Racine, pour en prolonger les échos. Aussi Jean Giraudoux en faisait-il la remarque dès 1929 : l'inceste est une forme aiguë de la violence intrafamiliale – et d'autres lectures critiques l'ont suivi dans cette même direction :

Tout le théâtre de Racine est un théâtre d'inceste. Cette impression d'inceste qui se précise dans *Phèdre* plane sur toutes ses tragédies principales. Roxane veut son beau-frère, Mithridate sa double belle-fille, Oreste sa cousine, Néron sa belle-sœur. Pyrrhus lui-même, Titus lui-même, habitent avec leur amante dans une troublante promiscuité. Inceste du crime aussi : Athalie veut tuer son petit-fils, Agamemnon sa fille, Etéocle et Polynice leur frère. C'est l'inceste qui a attiré Racine vers le sérail [...]. Racine sait bien que rien ne se propage plus terriblement dans la famille que la passion, si ce n'est la tuberculose ; [...]².

Sans s'attarder ici sur le caractère excessif (voire erroné) d'une partie des illustrations données par Giraudoux, on remarquera le lien qu'en dramaturge averti il établit entre les violences familiales d'une part – qu'il lie avec ce qu'il a appelé quelques pages auparavant « l'unité de famille »³ – et le traitement racinien de l'espace d'autre part : les membres de la

¹ M. Rosellini, dans une note, et au début de l'art. cité plus haut dans le ch. en cours, « Les incertitudes du droit [...] », commente cette définition de Furetière, dans laquelle elle perçoit : « [...] la trace des représentations corporelles qui guidaient le décompte des degrés dans l'ancien système. En effet le calcul germanique pouvait être figuré par l'image du corps humain, la tête étant l'ascendant commun (= 0), les épaules le frère et la sœur (= 2), les coudes les cousins germains (= 3), et ainsi de suite jusqu'au ongles qui représentaient le septième degré, point où la parenté prenait fin. Remarquons au passage la force imaginaire de ce schéma : ce qui m'est apparenté, c'est-à-dire du même sang que moi, forme avec moi un corps unique, l'étranger commençant au-delà de ces limites corporelles figurées qui sont comme une extension des miennes propres ».

² Jean Giraudoux, « Racine », in *Nouvelle Revue Française*, 1929. Nous citons ici l'essai de J. Giraudoux dans la rééd. intitulée *Racine*, Paris, Grasset, 1930, pp. 44 et 45-46. (Il sera également repris dans *Littérature*, Paris, Grasset, 1941). En ce qui concerne la postérité herméneutique de cette notion d'inceste latent dans les tragédies de Racine, voir notamment Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap, Ophrys, éd. de la Faculté d'Aix-en-Provence, 1957, qui fait explicitement écho à Giraudoux, p. 29, (rééd. Paris, José Corti, 1969), et *Phèdre*, Paris, José Corti, 1968 ; ainsi que Roland Barthes, *Sur Racine*, éd. citée, p. 21 en particulier, Constant Venesoen, *Jean Racine et le procès de la culpabilité*, Paris, La Pensée universelle, 1981, pp. 57 à 83 (dans une perspective jungienne), et Francesco Orlando, *Lecture freudienne de Phèdre*, traduit de l'italien par D. et T. Aron, Paris, Les Belles Lettres, 1986 (première éd., Torino, Einaudi, 1971) ; ou encore, plus récemment, Solange Guénoun, *Archaique Racine*, New York, Peter Lang, 1995. Dans un essai d'histoire littéraire, Paul Bénichou a souligné cependant que ce qu'il nomme « la légende de la Tentatrice-Accusatrice » (p. 237) n'est pas nécessairement lié, à l'origine tout au moins, au motif des amours incestueuses : « Hippolyte requis d'amour et calomnié », in *L'Ecrivain et ses travaux*, III, Paris, José Corti, 1967, p. 260 à 262 en particulier.

³ *Ibid.*, p. 42.

famille tragique, pour ainsi dire, se trouvent dans l'impossibilité de s'éviter, et c'est là effectivement un trait distinctif des tragédies de Racine qui de fait se montre plus hardi que la plupart de ses contemporains. Ce point d'histoire dramatique mérite d'être rappelé : aussi, à juste titre, Christopher Gossip a-t-il souligné à quels effets d'euphémisation marqués donne lieu le motif dramatique de l'inceste dans les pièces de plusieurs auteurs de la seconde moitié du XVII^e siècle : « La moitié des écrivains, dont Gilbert, Quinault, Thomas Corneille, nous offre une intrigue à l'eau de rose, où la belle-mère n'est pas encore une belle-mère, mais une simple fiancée, ce qui donne un tout autre aspect au dilemme du jeune homme »¹. De fait ce rappel de l'histoire du théâtre permet d'évaluer la différence de traitement d'un sujet commun par Racine et par ses contemporains².

Quant à l'auteur anonyme de la *Dissertation* (...) qui, nous l'avons dit, réproouve évidemment très fortement l'inceste, il salue néanmoins dans *Phèdre et Hippolyte*, la fidélité de Racine à la Fable ; il désapprouve en revanche les choix de son rival qui a édulcoré les horreurs des tentations incestueuses de la reine crétoise : « [...] tous les efforts que fait M. Pradon pour adoucir un si rude sujet, ne lui peuvent servir de rien, il fallait le traiter dans son affreuse vérité, ou ne le point traiter du tout »³. Ce critique reconnaît à Racine le mérite d'avoir su mettre au service de l'intensité tragique la virulence des passions que présente la Fable, fussent-elles scandaleuses, et tout le développement, qui mesure les rapports de la matière mythique et des convenances s'inscrit encore, nous semble-t-il, dans le débat théorique entre *aptum* et *décorum*.

Il faut en outre insister sur le fait que le motif des amours illicites ou scandaleuses est porté par une dramaturgie. Ainsi, grâce à une utilisation avisée de l'unité de lieu, le sang tragique est à dessein un sang confiné ; et l'une des conséquences dramatiques de la « proximité du sang » devra donc se manifester par la contagion des maux et des infortunes.

¹ Ch. Gossip, « L'amour illicite dans le théâtre français au XVII^e siècle », in *Les Visages de l'amour au XVII^e siècle*, 13^e colloque du CMR 17, janvier 1983, Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Série A, t. XXIV, Toulouse, 1984, p. 170.

² Sur ce point de littérature dramatique comparée, voir Winifred Newton, *Le thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, Genève, Droz, 1939, Jean Pommier, *Histoire littéraire d'un couple tragique* (1954), étude constituant la seconde partie de l'essai *Aspects de Racine*, éd. citée dans notre partie liminaire (« Assises culturelles »), et André Stegmann, « Les métamorphoses de Phèdre », *art. cit.*, pp. 43 à 52. - Plus récemment : *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français de dix-septième siècle français*. Textes des éditions originales de La Pinelière, de Gilbert et de Bidar, Ed. critique avec introduction et notes par Allen G. Wood, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1996, en particulier les pp. 18 à 26 de l'Introduction.

³ *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, éd. citée, p. 881. L'auteur rappelle quelques lignes plus loin que dans la pièce de Pradon, « Phèdre n'étant point mariée avec Thésée n'est point cette incestueuse Phèdre qui brûlait pour le fils de celui qu'elle avait épousé » (*ibid.*).

La passion – et singulièrement bien entendu la passion amoureuse – circule ainsi d'un personnage à l'autre de manière aveugle, dans la mesure où les personnages innocents en sont affectés et qu'ils peuvent en mourir au même titre que les personnages atteints par la concupiscence. On pourrait, il est vrai, non sans raison, faire remarquer que l'innocence et la concupiscence sont des notions relatives et modulées par les appréciations idéologiques qui leur sont associées : mais ce qui importe ici, c'est l'usage concerté qui en est fait par la tragédie, en vue de susciter des émotions qui sont d'ailleurs elles-mêmes pour une large part tributaires des données axiologiques du temps où elles s'insèrent. Aussi retiendra-t-on surtout le fait que Giraudoux emploie le lexique de la maladie active (« se propage »), invitant de la sorte à aborder la mise en scène des passions familiales comme une pathologie entretenue par l'art du poète dramatique.

Or il nous faut transposer dans le domaine de la littérature dramatique cette métaphore médicale de la « contagion ». Appliquée au théâtre tragique, une telle transposition gardera bien entendu une valeur d'hypothèse et appelle un examen prudent. Car si le genre poétique, tout au long de la Renaissance, s'est nourri d'un « savoir partagé sur les mécanismes psychophysiologiques »¹ et que cette transposition littéraire a été étudiée avec précision et de manière convaincante, il en va sans doute autrement de la littérature dramatique de l'époque de Racine (bien que les travaux déjà cités ou mentionnés de P. Dandrey apportent sur ce point des éclaircissements très importants). La métaphore familière de la contagion, mise en relation avec *Phèdre*, requiert quoi qu'il en soit une grande attention. Rapportée à l'étude du sang tragique, cette figure est stimulante dans la mesure où elle peut sans incohérence s'appliquer doublement à l'humeur généreuse – ou plutôt à l'imaginaire qui accompagne l'évocation de cette humeur –, le mot *sang* étant ici encore compris et au sens propre et au sens figuré. Car la contagion dont il est question vaudra aussi bien pour évoquer l'humeur noble dans son acception concrète (lorsque le sang est atteint par la mélancolie érotique, en écho à la formule frappante de Marsile Ficin : *Amatoria vero facile contagio est*²), que pour rendre compte de cette même humeur dans l'emploi tropique par lequel se trouve attestés

¹ Voir par exemple l'exposé synthétique de Pierre Martin, « Représentation ficinienne de la passion amoureuse », *La Licorne*, n°43, Université de Poitiers, 1997, pp. 23 à 48 (l'amour est évoqué comme une maladie contagieuse, et dans cette perspective l'auteur étudie notamment la contagion du regard dans la *Délie* de Maurice Scève).

² *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Septième Discours, ch. V, éd. citée, p. 249 : voir *infra*, notre « Deuxième partie », ch. 2.

– conformément aux observations d’Aristote que nous avons rappelées – les progrès des méfaits funestes introduits à dessein au cœur des communautés familiales.

Il est donc d’un grand intérêt de redécouvrir dans la première tirade de tout le théâtre de Racine quatre vers susceptibles d’étayer l’idée selon laquelle la notion de *contagion* – au sens le plus immédiat – nourrit l’imaginaire du sang tragique. La reine Jocaste y évoque ces deux fils « sortis d’un sang incestueux » qui sont sur le point de se livrer un combat meurtrier :

Ce sang en leur donnant la lumière céleste,
Leur donna pour le crime une pente funeste,
Et leurs cœurs infectés de ce fatal poison,
S’ouvrirent à la haine avant qu’à la raison¹.

Ces vers opèrent un tissage complexe, où les substantifs concrets s’imbriquent aux substantifs abstraits ; mais il faut souligner que le sang y apparaît comme un principe actif, que rehausse encore le comparant du vers 37 (« ce fatal poison »). Dès sa première mention dans une tragédie de Racine, le sang est ainsi présenté comme le vecteur d’un mal familial qui distille et infuse les passions mortifères pour en contaminer à coup sûr les générations plus jeunes.

C’est pourquoi la notion de contagion, entendue au-delà de son sens médical immédiat, mais à laquelle on doit conserver sa dénotation d’origine, est susceptible de stimuler une réflexion d’ordre théorique sur le motif du sang dans *Phèdre* ; mais ce sera à condition toutefois d’en vérifier aussitôt les implications dramaturgiques au fil de la tragédie, en conférant donc au substantif *contagion* un sens plus large.

¹ *La Thébaïde*, [1664], I, 1, vers 35 à 38, supprimés dès l’édition de 1676. La signification première du verbe *infecter* est très concrète à l’époque de Racine, comme le note Furetière dans son *Dictionnaire* (...) : « Faire sentir mauvais, communiquer sa puanteur, sa corruption [...]. Se dit aussi de la communication des choses corrompues, venimeuses, pestilentes [...]. Les morsures des aspics, des serpents, *infectent* le corps de leur venin. [...] ».

Chapitre 2 : *PHEDRE* ET LE SANG. PERSPECTIVES HEURISTIQUES ET ANALYSE DU TEXTE

Les deux axes que le tableau généalogique des protagonistes de *Phèdre* rend sensible (axe vertical et axe horizontal) donnent l'occasion de proposer une première approche, à la fois théorique et rigoureusement fondée sur le texte, des valeurs dramatiques effectives du sang dans cette tragédie. L'axe vertical relie les personnages au passé familial et à la Fable, c'est-à-dire, à ce que la critique racinienne, sans doute hâtivement en quelques occasions, a souvent désigné du nom de *mythe*¹ ; et cet axe induit de la part de ces mêmes personnages une

¹ A propos de cet emploi élastique du mot *mythe*, voir la mise au point décisive que propose Marcel Detienne dans les premières pages de son essai, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1980 (rééd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992). M. Detienne emploie l'expression « mythologie science » pour désigner les travaux d'interprétation des mythes, à distinguer des récits proprement dits (que l'on nomme aussi couramment *mythologie*) : voir pp. 15 et 16. Voir également la mise au point suivante : « Entretien avec Claude Calame : Du *muthos* de anciens Grecs au mythe des anthropologues », in *Europe*, n°904-905, août-septembre 2004, pp. 11 à 18 et 22 à 25 en particulier. En ce qui concerne l'âge classique la prudence est de rigueur, comme le rappelle Jean-Louis Backès, « Quand nous parlons de 'mythe' à propos de Racine, nous oublions parfois qu'il ignorait ce mot » (« De la fable au mythe », in *Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 2000, p. 44). On sait que Racine dans la Préface de *Phèdre*, emploie le mot *Fable* pour désigner l'ensemble des récits mythologiques auxquels il est amené à se référer : c'est pourquoi nous emploierons de préférence ce substantif (tout en sachant que le mot *mythe* lui a fréquemment été substitué par la critique racinienne) ; en revanche nous préférons en règle générale « mythique » ou « mythologique » à « fabuleux », car à nos yeux ce dernier adjectif peut parfois prêter à confusion à cause de l'évolution sémantique qu'il a connue depuis l'époque de Racine. Ajoutons que du point de vue de l'histoire des idées, il faut attendre le milieu du XVIII^e siècle pour que la mythologie se constitue en discipline historique délibérément distincte de la Fable. Adoptant une perspective de pédagogue, Charles Rollin, par exemple, peut encore écrire, une génération après la mort de Racine : « Il

réponse qui met nécessairement en jeu la première personne du singulier, le « je » d'un énonciateur, saisi dans son rapport avec l'*èthos* noble dont le sang est à l'âge classique l'éclatant emblème. Quant à l'axe horizontal, parce qu'il figure l'élan des passions des personnages vers ceux qui leur sont proches – et tout particulièrement proches par le sang –, il s'inscrit dans le présent, fût-ce un présent reconstruit : celui de la fiction – et il met en jeu le *pathos* et son emprise sur les consciences¹.

Etablissons comme fondement de l'analyse le fait que les personnages princiers de la tragédie sont placés à l'exacte intersection de ces deux axes² ; leurs actions peuvent donc s'éclairer à partir de ce point de rencontre, et l'on peut postuler que la distinction des sens propre et figuré se trouve de fait dépassée par l'imaginaire d'un sang tragique, qui relève alors à la fois de l'*èthos* et du *pathos*, puisqu'il est indissociablement moral et biologique, et qu'il ressortit donc simultanément aux mœurs et aux passions. Dans les situations où prime le prestige de l'*èthos*, il s'agit en effet de transformer la nature en devoir : ou plutôt de hisser ce qui est tenu pour une donnée naturelle par l'imaginaire classique de la noblesse vers ce qui est posé comme un devoir³. Par « nature », il faut évidemment entendre ici « seconde nature » ; mais cela ne modifie en rien les données dramatiques des tragédies qui mettent en jeu le sang, dans la mesure où évoquer le sang c'est toujours se référer implicitement à ce que nous avons nommé à plusieurs reprises « l'imaginaire du sang » – imaginaire procédant à l'évidence d'une reconstruction culturelle qui ente la nature sur le langage et ses effets esthétiques ; sans oublier par ailleurs que les exigences de ce devoir, dans les tragédies de la consanguinité écrites par Racine, déjouent souvent la volonté affichée des héros et colorent d'une nuance ironique la volonté, dans son effort pour faire de la nature un devoir ; alors même que, dans un mouvement symétrique, les passions réputées les plus rétives recourent pourtant à

serait bon, ce me semble, d'éviter ce qui n'a rapport qu'à l'érudition, et qui rendrait l'étude de la Fable plus difficile et moins agréable ; ou du moins de rejeter dans de courtes notes les réflexions de ce genre » : *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres* – ouvrage couramment appelé *Traité des études* –, tome IV, Paris, Jacques Estienne, 1728, pp. 276 et 277.

¹ En infléchissant en direction de l'étude des sources conjuguées de Racine la perspective qui conduit ici notre recherche, on pourrait sans doute avancer que la première *Phèdre* – celle de l'axe vertical – doit davantage à Euripide qu'à Sénèque, tandis que la deuxième *Phèdre* – celle de l'axe horizontal – doit au contraire davantage à Sénèque qu'à Euripide.

² Tout en adoptant une perspective critique différente, un article substantiel de Ch. Delmas évoque dans *Phèdre* : « [...] le plan horizontal sur lequel se déploie l'activité humaine, et le plan vertical dans lequel l'homme est réduit à la passivité », et il précise aussitôt qu'« ils doivent nécessairement se rejoindre et s'articuler » : « La Mythologie dans la *Phèdre* de Racine », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 23, 1971, 1, p. 62.

³ Voir nos analyses sur les lieux communs de la parenté à l'âge classique : « Troisième partie », ch. 3.

l'autorité de la loi, ou tout au moins au mot *loi* – qui est très présent dans *Phèdre*¹ –, puisque l'idée que l'amour même édicte le champ de son pouvoir à la manière d'un législateur, sublime mais implacable et cruel, est explicite dans cette tragédie². Ainsi tout ce jeu d'échanges possibles entre la passion et l'ordre révèle quels points de contacts sont perceptibles entre l'axe horizontal et l'axe vertical.

Dès lors, au vu de ce va-et-vient auquel se plie l'analyse, la nécessité d'élargir le champ d'application de la notion de syllepse lexicale s'impose. Cette figure, sur laquelle nous sommes amenés à revenir si fréquemment tout au long de l'enquête sur le sang tragique à l'âge classique, s'affranchira de la sorte du strict domaine de l'*elocutio* : Phèdre, Thésée, Hippolyte et Aricie, selon des modalités dramatiques et dramaturgiques différentes, participent en effet les uns et les autres, dans les tragédies raciniennes de la consanguinité, de l'imaginaire d'un sang pris à témoin ou redouté, mais que les personnages se trouvent dans l'impossibilité de conjurer. L'humeur généreuse est reçue en héritage, et elle induit une manière de se comporter. C'est pourquoi il faut postuler que l'imaginaire racinien du sang tragique, dès *La Thébàïde*, est foncièrement sylleptique. Ou encore, cela étant dit autrement, le point d'intersection de l'*èthos* et du *pathos* dans les personnages princiers définit le sang tragique simultanément comme héritage et comme présence en acte (c'est-à-dire, littéralement, comme agent *dramatique*). Ainsi dans *Phèdre*, en ce qui concerne les quatre personnages qui viennent d'être évoqués, le mot *sang*, tout au long de la pièce, sera par conséquent à appréhender à la fois comme sécrétion du corps et comme objet de langage rapporté à la mémoire de la Fable ; et il est en outre sans cesse à saisir en situation dramatique, et à la lettre comme un gage d'incarnation, selon l'agencement ordonné d'une action mise en scène, qu'orientent les principes poétiques du théâtre tragique.

Attachons-nous par conséquent à montrer comment dans *Phèdre*, du point de vue de l'*èthos*, le sang leste les personnages d'un passé assombri à jamais ; tandis qu'au plan du *pathos* l'humeur noble répand sa contagion en jouant efficacement de la solidarité familiale des personnages qu'implique fidèlement, en l'occurrence, l'ordonnancement de la tragédie

¹ Sur ce point, voir Raymond P. Poggenburg, « Racine, la loi et le destin tragique », in *Mélanges de Littérature française offerts à M. René Pintard*, éd. citée, dans notre partie liminaire (Strasbourg, 1975), pp. 184 à 205. « La passion de Phèdre est ordonnée par Vénus ; cette passion devient loi [...] » (p. 192) : cette appréciation reste toutefois à moduler, car il faut tenir compte aussi des conditions rhétoriques dans lesquelles la reine saisie par l'amour cherche à s'en dessaisir en évoquant la loi de la déesse.

² « Aricie à ses lois tient mes vœux asservis » dit Hippolyte, s'adressant à Thésée (IV, 2, vers 1123) : on pourrait cependant objecter que l'emploi du mot *lois* relève ici du style galant, et que la référence à l'autorité de la loi est toute formelle. Mais le langage, précisément, consiste à ménager des voies entre l'axe horizontal (l'amour présent), et l'axe vertical (la référence à une puissance reconnue et préexistante).

classique, puisque la « contagion » dont nous parlons fait progresser l'action, dans laquelle elle s'infiltrer à la manière d'un venin mortel¹. Et il faudra, dans un troisième temps s'efforcer de comprendre selon quels processus la représentation des passions, dans le mouvement même de l'action théâtrale, conjugue ces deux perspectives – s'il est vrai (comme nous l'avons avancé à titre heuristique) que les personnages tragiques participent simultanément de l'une et de l'autre, de telle manière que dans leur sang saisi par le mal d'amour ou l'aveuglement passionnel viennent confluer la mémoire familiale et le secret des désirs singuliers.

Phèdre et le sang : l'axe de l'èthos

« Mon mal vient de plus loin [...] »² : en dégageant cet hémistiche de son contexte le plus immédiat pour en élargir l'écho à l'ensemble de la scène, et, au-delà même, pour le relier à la mémoire de la lignée de la reine crétoise, on pourrait le tenir pour significatif du rapport que les personnages des tragédies de Racine d'inspiration grecque entretiennent avec les origines mythiques de leur sang. Car dans *Phèdre*, on le sait, tout comme dans *La Thébaine* et dans *Iphigénie*, l'axe vertical des tableaux généalogiques des personnages princiers les rattache organiquement à la Fable, au sang et à l'histoire des dieux³. Le récit adressé à sa nourrice, que commence alors la reine en évoquant son « mal », va consister à rappeler quels jalons marquent le temps familial et quels souvenirs douloureux s'y trouvent gravés ; ce récit s'attache donc à introduire la loi logique de causalité dans le désordre de l'expérience qui paraît cependant avoir été vécue comme une surprise du corps, en deçà de cette loi logique.

Conformément à la perspective dont le parti des « Anciens » appréhende la Fable (parti au premier rang duquel, en 1676, année de la conception de *Phèdre*, il faut évidemment

¹ Dans un article qui met en regard Sophocle et Racine, R. W. Tobin a analysé la circulation mortifère du poison dans *Phèdre* : « *Les Trachiniennes* et *Phèdre* : d'un poison à l'autre », in *Ouverture et dialogue*, Mélanges offerts à Wolfgang Iliker (U. Doring, A. Lyroudias et R. Zaiser éd.), Tübingen, Günter Narr, 1988, pp. 421 à 427 (« Phèdre possède dans son sang – véhicule privilégié du poison – le venin d'amour depuis des mois. [...] Comme on sait, ce poison atteint Hippolyte [...] », p. 425).

² *Phèdre*, I, 3, v. 269. On sait aussi que ce vers peut servir de fondement à une interprétation dite *janséniste* de *Phèdre* (nous reviendrons sur cette question délicate).

³ *Iphigénie* n'appartient pas à l'ensemble des quatre pièces que nous avons plus haut caractérisées, en les nommant « tragédies de la consanguinité ». Mais les relations de filiations y sont exemplaires, le motif du sang capital et les personnages ancrés corps et âme dans la fable. *Iphigénie* est en outre la tragédie de Racine dans laquelle le mot *sang* présente le plus grand nombre d'occurrences (51) après *La Thébaine* (69 occurrences, comme l'a remarqué J. Brody, *art. cit.*, p. 203).

placer Boileau, mais aussi son ami Racine), le statut des récits mythologiques, dans l'immense tribune que constituent les belles-lettres, est d'ordre jurisprudentiel¹. Aussi les références, explicites, ou parfois élusives, que tissent les discours des personnages se réfèrent-elles à des faits qui pour être fictionnels sont pourtant d'emblée admis et compris par le public cultivé comme des données dynamiques, propres à nourrir de leur autorité culturelle la vraisemblance de l'action. Il y a ainsi un point d'accord de l'auteur et des spectateurs ou des lecteurs à propos de la Fable, comme il y a aux yeux de Racine une typologie des protagonistes qui la composent ; le dramaturge l'a clairement rappelé en 1668 dans la première Préface d'*Andromaque* : « [...] ce n'est point à moi de changer les règles du Théâtre. Horace nous recommande de dépeindre Achille, farouche, inexorable, violent, tel qu'il était, et tel qu'on dépeint son fils »². En mars 1677, trois mois après la première représentation de *Phèdre*, l'auteur anonyme de la *Dissertation* évoquée plus haut formule dans le même sens une remarque importante : faisant allusion au motif des amours incestueuses, il commence certes par souligner « l'horreur naturelle que nous avons pour ces sortes de crimes [...] », mais c'est pour aussitôt insister sur la supériorité poétique montrée par Racine dans sa façon de traiter la matière mythologique avec fidélité. Son rival n'a pas cette maîtrise :

[...] car enfin tous les efforts que fait M. Pradon pour adoucir un si rude sujet, ne lui peuvent servir de rien, il fallait le traiter dans son affreuse vérité, ou ne le point toucher du tout ; c'est un trait trop connu de la Fable reçue, qui demande autant d'exactitude, et qui a autant de crédit que le plus célèbre passage des Histoires les plus approuvées ; et si [= aussi] comme l'assurent tous les Auteurs anciens et modernes qui ont traité du Poème Dramatique le sujet de la Tragédie (n'étant point de pure invention) doit être connu et fondé dans l'Histoire ou dans la Fable reçue [...]³.

Selon ces lignes, le discernement propre à l'invention dramatique consiste donc, dans le jeu d'équilibre nécessaire entre *aptum* et *décorum*, à accorder, nous semble-t-il, un avantage

¹ Se reporter sur ce point à l'essai de Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », qui précède le volume *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII-XVIIIe siècles*, éd. établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, en particulier p. 140 et p. 194.

² *Œuvres complètes*, t. I, éd. citée (G. Forestier, 1999), p. 197. Mis à l'appui de nos remarques, ces propos de Racine valent ici pour eux-mêmes ; mais sur ce point il serait nécessaire de faire la part de la polémique, voire d'une certaine mauvaise foi du dramaturge (se reporter à R. Picard, *Racine polémiste*, éd. citée, pp. 77 et 78).

³ *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, éd. citée, p. 881.

marqué à l'*aptum*¹. Le répertoire des récits offerts par la Fable est un bien partagé sur lequel fonder le poème dramatique, et comme l'écrit Ch. Gossip, « c'est sur cette frontière assez estompée qui sépare la conformité aux mœurs et l'attente du public [...] que doit se situer, dans le théâtre classique, le traitement de l'amour illicite ». Par *public*, sans doute faut-il entendre ici : public qui possède une solide connaissance des récits mythologiques, étant entendu toutefois que cette connaissance était alors bien assurée, puisque les héros de l'Antiquité, à l'époque de Racine « ont gardé une place éminente et centrale dans la cité humaine », et qu'« [...] ils font partie des lieux communs », comme l'écrit Thierry Maulnier². De telle sorte, à vrai dire, que ce fondement mythologique prend une valeur contractuelle qui, même si elle reste souvent tacite, fait des personnages et de la matière narrative de la Fable, pour des auteurs majeurs comme Boileau ou Racine, les pièces d'un monument respecté, et un mémorial, qui néanmoins sont susceptibles d'être enrichis par de nouvelles productions littéraires. Ce principe vaut pour l'invention, comme il vaut pour la réception, en conformité et en cohérence idéologique avec la considération que le XVII^e siècle porte à la famille noble et au sang aristocratique.

Aussi faut-il admettre, dans une certaine mesure, un « savoir » propre à la Fable, qui donne accès, par une convention littéraire reconduite dans *Phèdre* (comme elle l'avait été dans *La Thébaine* et dans *Iphigénie*), non seulement au monde du labyrinthe intime de la reine³, mais aussi à l'imaginaire d'un *ethos* indissociablement noble et funeste, ce qui est attesté par l'autorité accordée aux récits mythologiques consacrés par le temps. Il est vrai qu'en privilégiant dans le champ de l'analyse le monde intérieur de la reine qu'a saisie la malveillance de Vénus, on pourrait souscrire à la thèse défendue par Ch. Delmas, lorsqu'il note que : « [...] la mythologie, sans accéder à une existence objective qui lui est refusée dans le cadre de la tragédie rationnelle, revient en force dans la conscience de Phèdre », et même admettre que cette puissance de la Fable opère de façon « réelle quoique imaginaire, en tant

¹ Sur ce point (mais avec d'autres mots) voir encore P. Bénichou, *L'Ecrivain et ses travaux*, éd. citée, p. 300, note 69 : le grand critique remarque que Subligny et Donneau de Visé « condamnaient à la fois le sujet authentique comme scandaleux et le sujet édulcoré comme infidèle ».

² Thierry Maulnier, *Racine*, Paris, Gallimard, coll. « Leurs figures », 1947, p. 143. On sait de quel crédit jouit Plutarque au XVII^e siècle : nous y reviendrons. Voir également Ch. Gossip, *art. cit.*, dernière phrase, p. 172.

³ Se reporter, sur ce point, à l'article de John Campbell, « Mythologie et savoir : accouplement contre nature ou croisement heureux ? », Actes du 34^e congrès de la North American Society of Seventeenth-Century French Literature, Charlottesville, *Le Savoir au XVII^e siècle*, mars 2002, édités par John D. Lyons et Cara Welch sous ce même titre, *PFSCL*, Biblio 17, n° 147, Tübingen, Gunther Narr Verlag, 2003, pp. 363 sqq.

qu'objectivation d'une passion subjective »¹. Mais cette appréciation atténue la part qui revient à ce qu'il faudrait nommer l'*efficace* de la Fable dans *Phèdre*. Or l'analyse que nous souhaitons conduire entend insister davantage sur la valeur dramatique de cet héritage mythique par lequel le personnage est sommé – en consonance harmonieuse avec les postulations de l'*èthos* princier – d'inscrire son tourment intime dans l'histoire familiale, dont le sang figure la continuité organique reconnue. Aussi, en la déplaçant de son contexte et en infléchissant sa visée première, retiendrons-nous ici pour sa netteté formulaire l'assertion de R. Barthes : « Le Sang est une antériorité [...] »². Et nous laisserons donc au bord du chemin toute une réflexion historique sur le statut herméneutique des récits mythologiques et leurs relations avec l'émergence de l'individu moderne – convaincu pourtant qu'il y a là matière à bien des découvertes. En effet, la césure épistémologique relevée dans les années qui nous occupent traverse aussi, comme l'a montré Julie Boch, la lecture des récits mythiques rapportés à la Révélation chrétienne, même si ces deux massifs historiques et culturels majeurs qui regardent respectivement la science et la conscience – à savoir l'étude des passions rapportées au corps, et l'intelligence de l'Antiquité –, ne sont pas absolument concomitants³. Il suffira ici de remarquer qu'à l'époque de Racine les convergences entre l'Écriture sainte et les poètes antiques ont fait l'objet d'un ouvrage à visée pédagogique du Père Louis Thomassin, de l'Oratoire, la *Méthode d'étudier et d'analyser (...) les Lettres humaines par rapport aux Lettres divines et aux Ecritures (...)*⁴.

¹ Ch. Delmas, « La Mythologie (...) », *art. cit.*, p. 61.

² R. Barthes, *Sur Racine*, éd. citée, p. 49. Rappelons que la perspective de recherche que nous avons adoptée ne permet pas de souscrire à l'ensemble de la phrase de l'essayiste à propos du sang : « [...] il ne s'agit pas d'une réalité biologique, mais essentiellement d'une forme : le Sang est une antériorité plus diffuse et partant plus terrible que le Père : c'est un Etre trans-temporel qui *tient* à la façon d'un arbre [...] » (*ibid.*). A nos yeux, le sang vaut à la fois comme source humorale et comme référence formelle à la verticalité familiale.

³ Voir aussi l'article de Jacques Le Brun, « Fable et mythe au XVII^e siècle : les débuts de l'histoire des religions », in *Jean Racine (1639-1699)*, Actes cités, pp. 473 à 492. Le livre de Julie Boch propose une synthèse ambitieuse : *Les Dieux désenchantés. La Fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, Paris, Champion, 2002. Pour Huet, évêque d'Avranches, l'étude de la Fable participe d'un vaste projet apologétique qui l'amène néanmoins à établir plusieurs rapprochements avec les Ecritures (rappelons que les pages de Huet traduites par Racine sont colligées par R. Picard : Racine, *Œuvres complètes*, tome II, éd. citée, pp. 703 à 705).

⁴ Paris, François Muguet, 1681. Voir la « Préface », substantielle, où se trouve justifiée la finalité de l'ouvrage, et dont un passage présente une ressemblance frappante avec la fin de celle de *Phèdre* : « Il serait à souhaiter [...] que ceux qui composent à présent des Poèmes, ou des Tragédies, y fissent éclater autant d'amour et autant d'estime pour la vertu, autant d'horreur du crime [...] que la plupart des Poètes anciens en ont fait paraître », paragraphe XXI de la « Préface », non paginée (Orthographe modernisée, ponctuation maintenue).

Notre voie est maintenant mieux définie, et notre méthode plus nettement circonscrite. Mais encore faut-il préciser quel accord paradoxal lie les requêtes de l'anthropologie noble et les exigences de l'ordonnance dramatique. En effet, selon la conception classique même de la naissance princière et de l'élection native réservée à quelques lignées distinguées par le genre tragique, si les personnages – au moment où ils sont saisis à leur tour dans une action qui par la volonté poétique du dramaturge leur échappe en partie – doivent rendre compte des motions du sang dans leurs veines en s'efforçant de l'inscrire dans un rapport de causalité, ce devrait d'abord être pour en alléguer une mémoire prestigieuse, et une renommée à laquelle il reporteraient leurs actes pour les y ajuster. Cette mémoire exigera donc des actes qu'accomplissent les personnages de la tragédie, parce qu'elle est par sa définition même l'« imitation d'une action noble »¹, une qualité éthique qu'ils énoncent comme atavique et par laquelle ils se démarquent de l'humanité moyenne. Pour prendre la meilleure mesure de cette donnée poétique, il faut bien entendu toujours garder en mémoire, comme un préalable nécessaire à la réflexion, l'idée selon laquelle les personnages mis en scène dans la tragédie classique n'appartiennent pas au lot commun des mortels : « Les Personnages Tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les Personnes que nous avons vues de si près »². C'est ce que Diderot trois générations après les grandes tragédies profanes de Racine expliquera à Sophie Volland à propos du « caractère d'Iphigénie » : « Le caractère est poétique, et partant un peu plus grand que nature [...] » ; cela signifie que le lecteur ne doit donc pas s'identifier psychologiquement aux personnages tragiques, sur le mode d'un mouvement spéculaire spontané. C'est pourquoi l'épistolier ajoute quelques lignes plus loin, pour dénoncer cette identification hâtive : « toutes vos objections se réduisent à ceci : Iphigénie et moi sont deux »³. Selon la même perspective, qui consiste à souligner la précellence sociale des personnages, Ch. Biet, dans l'étude synthétique qu'il a procurée sur la tragédie classique, a clairement réénoncé cette constante générique, qu'il présente comme un trait distinctif majeur d'un point de vue générique : « Ce qui distingue principalement la tragédie de la comédie, est la qualité des personnages, le fait que les personnages sont des rois et des héros »⁴.

¹ Aristote, *Poétique*, premières lignes du ch. VI, éd. citée (M. Magnien), p. 110.

² Racine, deuxième Préface de *Bajazet*, rédigée pour l'édition des *Œuvres* de 1676 : éd. citée (G. Forestier, 1999), p. 625.

³ Diderot, Lettre à Sophie Volland [début novembre 1760]. Nous citons à partir du choix de *Lettres à Sophie Volland*, éd. établie par Jean Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, pp. 154 et 155.

⁴ Ch. Biet, *La Tragédie*, éd. citée, p. 89.

Au plan poétique, il existe donc, depuis l'Antiquité grecque, un rapport nécessaire entre la noblesse des personnages et le genre dramatique nommé *tragédie*, à tel point que la grandeur de l'action est attachée par nature à cet axiome de la poétique tragique, et qu'il faut induire cette grandeur de la noblesse des personnages. L'abbé d'Aubignac, au milieu du siècle, avait par ailleurs clairement expliqué quelles raisons lient la tragédie au public le mieux choisi :

Dans ce Royaume les personnes, ou de naissance, ou nourries parmi les Grands, ne s'entretiennent que de sentiments généreux, et ne se portent qu'à de hauts desseins, ou par les mouvements de la vertu, ou par les emportements de l'ambition ; de sorte que leur vie a beaucoup de rapport aux représentations du Théâtre Tragique¹.

Et le poéticien écrit quelques lignes plus loin que la « conformité de mœurs avec les Spectateurs » est capitale. Aussi évaluera-t-on mieux quelle relation nécessaire attache l'imaginaire de l'élection sociale et l'action tragique si l'on décèle, dans le syntagme « action noble » de la *Poétique* d'Aristote, un processus tropique, certes discret et quasiment lexicalisé, mais qui l'apparente pourtant à une hypallage. Le fait que l'action tragique puisse sans réserves être qualifiée de *noble* signifie d'abord en effet très simplement qu'un personnage à la noblesse avérée en est l'agent ou la victime – et qu'il l'est de manière vraisemblable, eu égard à l'opinion du public cultivé. Car il faut comprendre dans ce principe que la convention littéraire y occupe une fonction capitale : pour que le personnage tragique soit crédible et recevable dans sa qualité générique même de personnage dramatique de lignée noble ou princière, il doit se conformer à l'idée que le public se fait de ce type de personnages, indépendamment du fait que dans la vie sociale, qui évidemment suit son cours en dehors du théâtre, il existe des nobles et des princes qui se conduisent d'une manière totalement différente de ce que l'on attend d'un personnage de tragédie. La « conformité de mœurs », en tant que postulation doxale, exige même quelquefois d'accommoder une action pourtant consacrée. Ainsi on sait que Racine a clairement expliqué dans la préface de *Phèdre* les raisons pour lesquelles il a infléchi le « caractère de Phèdre » pour conformer son personnage à l'opinion que l'époque de Louis XIV se fait de la naissance et de la noblesse :

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les Tragédies des Anciens, où elle se résout elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la Calomnie avait quelque chose de trop bas

¹ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Livre II, chap. I, éd. citée, pp. 74 et 75.

et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une Princesse, qui a par ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une Nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles [...]¹.

Le choix du dramaturge aura une incidence directe sur la progression de l'action, et le recours à la notion de convenance manifeste ici, nous semble-t-il, que la mesure poétique nécessaire entre *aptum* et *décorum* incline en faveur du *décorum*, fût-ce même aux dépens, de manière explicite, des « Tragédies des Anciens », c'est-à-dire en l'occurrence Euripide et Sénèque.

Grâce à ces rappels, on voit combien le rapport natif que l'*èthos* princier entretient avec l'exercice effectif du pouvoir et la mise en œuvre d'amples desseins humains place ainsi directement la politique au cœur de la tragédie classique. De telle sorte que les personnages sont habités par une mémoire familiale qui les prédispose à la grandeur – aussi bien au plan des passions qu'à celui de l'autorité humaine et de l'ascendant dont ils jouissent, avant même de prendre la parole dans une situation ponctuelle² – ce que définit précisément dans la tradition rhétorique la notion d'*èthos*, comprise comme l'effet reconnu du caractère social du locuteur sur tout discours qu'il prononce. Précisons donc dans quelle optique nous avons recouru à la notion d'*èthos* : l'*èthos* désigne un usage, une manière spécifique de se tenir dans le monde, mais aussi « la disposition ou le caractère qui en résulte – ou qui le crée »³. Par l'expression « axe vertical ou axe de l'*èthos* », il faut ainsi entendre, dans les pages en cours, « l'existence d'une coutume approuvée, et son inscription à l'intérieur d'un sujet sous forme de caractère »⁴ : *caractère*, c'est-à-dire, au sens premier, une marque, une empreinte distinctive. Cela doit s'entendre selon l'idée que le sang se lit, dans la culture et l'imaginaire de l'époque de Louis XIV et de Racine, non seulement comme le vecteur mais aussi comme le principe concret de cette disposition et de ce caractère, attendus et compris *a priori* comme valides sous le regard des autres. Si bien que la verticalité familiale greffe en somme un *nous* « éthique » sur le *je* qui s'énonce dans le dialogue dramatique. Or un tel *nous*, pour le dire brièvement, c'est le sang même, hérité mais présent : mémoire et pulsation – l'humeur généreuse qui coule dans les veines du personnage tragique. Aussi le passé circule-t-il

¹ Préface de *Phèdre et Hippolyte*, éd. citée (G. Forestier, 1999), p. 817.

² Sur cette question et les rapports qu'il est possible d'établir entre les théories classiques de la monarchie et la tragédie politique au XVII^e siècle, se reporter à l'ouvrage de Ch. Biet, *Œdipe en monarchie (...)*, éd. citée.

³ *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes cités (2000), « Avant-propos » rédigé par F. Cornilliat et R. Lockwood, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

nécessairement dans les motions du corps. Et c'est précisément par ce mouvement qui impose un constant exercice de la mémoire familiale, que les personnages tragiques sont privés de l'innocence à laquelle ils prétendent pourtant quelquefois.

Ainsi tout invite à comprendre qu'au *moi* rhétorique, qui est donc tributaire d'un *nous*, comme nous venons de le préciser, vient par effraction s'opposer en Phèdre un *moi* privé. Cette distinction est d'autant plus importante dans la tragédie racinienne que l'action représentée est rapide, simple et concentrée, et que si la dramaturgie classique se fonde sur la biographie familiale des personnages principaux, le récit de ces vies reste tu, ou elles ne sont qu'allusivement évoquées – différence générique très importante entre l'art dramatique et la littérature narrative. Aaron Kibédi Varga l'a remarqué :

La véritable *action* dramatique, c'est-à-dire les événements représentés sur scène, se réduit la plupart du temps à peu de chose : tout ce qu'un narrateur aimerait raconter avec beaucoup de verve, toute la riche biographie des personnages, c'est déjà du passé¹.

Or ce « passé » de l'action, peut encore se comprendre en référence avec le sang familial dans sa verticalité (qui en est la métonymie, rendue visible sur les tableaux généalogiques). De même en effet le sang familial place le personnage tragique entre un *nous* et un *je* – première personne difficile à assumer, puisqu'elle reste dépendante de ce passé et de sa mainmise perceptible dans les mouvements mêmes du corps ; et cette vive tension, transposée de la sphère de l'art du discours persuasif (où elle a trouvé son origine historique) vers la sphère dramaturgique, recoupe, nous semble-t-il, la question de la juste évaluation de Phèdre comme personnage : quelle proportion donner respectivement à la fonction – ce que rendra le mot *persona* – et à la « conscience »²? Cette question (et surtout la réponse qui lui est donnée) permet de circonscrire les enjeux de nombre de divisions et de querelles fameuses qui ont marqué la critique racinienne dans le troisième tiers du XXe siècle ; et l'on peut aussi

¹ A. Kibédi Varga, « Scènes et lieux de la tragédie » in *Rhétorique et littérature, Langue française*, n°79, dirigé par Michel Meyer, sept. 1988, p. 84.

² Le mot *conscience* (que Ch. Delmas emploie dans l'un des articles cités quelques pages plus haut) nous est nécessaire ; il requiert cependant des guillemets, parce que depuis l'époque de Racine son sens a changé : certains auteurs néanmoins l'emploient dans une acception qui, à première vue, nous semble familière, comme l'atteste la citation du père Lamy relevée dans le ch. précédent ; mais le mot la plupart du temps apparaît dans des contextes qui relèvent de la *psyché* chrétienne : c'est ce que montre l'art. *Conscience* du *Dictionnaire Universel* de Furetière [1690] : « Témoignage, ou jugement secret de l'âme raisonnable, qui donne l'approbation aux actions qu'elle fait qui sont naturellement bonnes, et qui lui fait un reproche ou qui lui donne un repentir des mauvaises [...]. CONSCIENCE, se dit aussi du secret du cœur [...] ». Les exemples donnés par Furetière rattachent d'ailleurs ces définitions à la vie spirituelle.

réentendre dans ce dialogue difficile de la fonction et de la conscience l'écho rajeuni du binôme que formaient les mots *fatalité* et *liberté* dans la tradition critique antérieure, comme dans ses prolongements scolaires. On aurait tort de ne montrer que dédain pour ce qu'une telle stylisation présentait certes, malgré tout, de réducteur, puisque la préface sans cesse citée de *Phèdre* ouvre explicitement une voie herméneutique invitant à apprécier le « caractère » du personnage éponyme en prenant toujours en compte la relation conflictuelle qu'y entretiennent le désir d'innocence et le poids de la culpabilité, qui peut dans une certaine mesure être interprété en termes de fatalité¹. L'enjeu de la tension entre ce que nous avons à l'instant choisi de nommer *persona* et *conscience* est donc capital pour éclairer le dispositif tragique qui est à l'œuvre dans *Phèdre*. En effet, selon la manière dont la conscience (ou la « personne ») actualise, au sens linguistique du mot, la *persona* dans l'action représentée, la question « être ou ne pas être son sang ? » ne se posera pas à nous dans des termes semblables.

Or cette donnée fondamentale invite en outre à considérer en *Phèdre* une double postulation dramatique qui, à l'échelle de l'œuvre entière prend la valeur d'une clé d'interprétation. Saisie en situation, au cœur de l'action tragique, la formulation linguistique de cette double postulation se configure sur le mode de l'énallage (et plus précisément sur ce que Fontanier choisit de nommer « énallage de personne »²). Ainsi l'*èthos* noble tributaire du diktat de la Fable, s'énonce dans la césure qui s'est inscrite entre le même et l'autre, c'est-à-dire « moi-même » et « Phèdre », conscience et *persona*. Cela, nous semble-t-il, apparaît clairement à la fin de l'aveu de la reine à Hippolyte, parce que ces paroles encore inouïes sont à la fois déterminées par Vénus et assumées par le puissant désir d'un sujet :

Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,
Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue³.

¹ Nous reviendrons sur cette question, mais signalons tout de suite l'article suggestif de Ch. Biet, « Le destin dans *Phèdre*, ou l'enchaînement des causes », in *Théâtre et destin*, Etudes recueillies par Jean Bessière, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1997, pp. 91 à 115.

² *Les Figures du discours*, éd. citée, p. 293 et p. 295.

³ *Phèdre*, II, 5, vers 659 à 662.

L'*èthos* noble dans *Phèdre* pourrait donc se lire de la première à la troisième personne comme une vaste énallage qui scinde sans cesse le personnage éponyme, reconduisant les modalités de cette scission à l'aune de la progression dramatique de la tragédie et de ces à-coups, ironiquement quelquefois, comme il faudra aussi le montrer. Si bien qu'à cette étape de l'analyse – et sans préjuger des apports de l'examen plus spécifiquement rhétorique qui s'imposera – notre hypothèse de lecture se propose en définitive par le recours au sang, parce que l'humeur généreuse est « en même temps chose et signe »¹, de faire l'essai d'un nouvel outil critique : aider, pour le moins, à rendre féconde cette double postulation de la *persona* et de la conscience. Cette voie nous est ouverte, puisque l'*èthos* de la condition noble, dans *Phèdre*, ne prend de fait consistance que dans la passion blessée, au cœur intime du « personnage » singulier, étant entendu qu'il faut ici par *personnage* entendre à la fois *persona* et conscience.

Selon cette optique, tout en soulignant comme un *a priori* tragique l'appartenance à la lignée qui définit cet *èthos* consubstantiellement funeste et noble, le personnage peut aussi alléguer une certaine forme d'innocence, dont l'effet pathétique est par ailleurs d'une efficacité assurée, comme nous voudrions le montrer plus loin. Rapportée au sang, la marque distinctive du tragique consistera alors pour ces personnages à assumer l'humeur généreuse comme un vestige de la grandeur perdue, *circulant* littéralement dans leur corps, mais devenue mortifère dans l'action représentée. C'est pourquoi l'axe vertical des tableaux généalogiques donne à lire de manière tangible la profondeur du temps familial, qui impulse son flux dans l'être singulier, puisque selon la mesure que fournit l'imaginaire médical qui continue à avoir cours à l'époque de Racine, ce doit être le *même* sang qui se transmet à travers les générations²; ou encore, en d'autres termes, cet axe vertical explique l'écho toujours vivant de la fable, qui continue à battre dans le corps des personnages, prolongeant sa résonance dans ce qui constitue leur caractère et leurs mœurs (au sens classique de ces mots), mais aussi dans ce que nous avons nommé plus haut leur conscience – cette conscience qui paraît alors faire de tout acte non pas une décision, mais la conséquence d'un récit antérieur. C'est bien dans ce sens que Marc Fumaroli choisit le mot *conscience* lorsqu'il écrit à propos de *Phèdre* : « Ses ancêtres et les dieux font d'elle à la fois une légende et la conscience de

¹ Nous reprenons une fois encore cette expression frappante de *La Logique de Port-Royal*, I, XIV (éd. citée, pp. 86 et 87), que nous avons référée à une poétique de la syllepse illustrant une anthropologie aristocratique.

² Voir notre « Première partie », ch. 1 et 2, et notre « Deuxième partie », ch. 3.

cette légende, instruite depuis toujours par celle-ci »¹. Aussi est-ce avec raison que l'*èthos*, en claire consonance avec la tradition que cette notion perpétue depuis l'Antiquité, doit être associé à un acte d'énonciation explicitement pris en charge par une première personne. Sans pour autant se référer à l'innutrition rhétorique qui vient d'être évoquée et dans laquelle s'inscrivent les pages en cours, P. Dandrey a même pu écrire à propos de Phèdre (et en accusant sans doute à dessein le trait), que la reine souffre du mal très humain « de se sentir divisé entre soi et un autre qui est pourtant aussi soi-même, quoiqu'on le nomme Vénus par commodité »². S'il en est ainsi, la matière mythique se voit littéralement assumée par ce que dessine un tel déplacement métonymique : les requêtes sans appel de l'*èthos* noble que l'amour insane a saisi s'expriment en effet par le nom de la déesse, qui les transposent dans l'atemporalité de la Fable, si bien que la parole intime de Phèdre, comme héritière d'une passion funeste, prend sa source dans la fable familiale, qui est alors tout à fait intériorisée. Mais cela incline sans doute à mettre l'accent sur la conscience singulière et à estomper par voie de conséquence immédiate la force de la *persona* princière.

Cependant dans une perspective qui prend en compte l'imaginaire anthropologique du sang noble, ce même *èthos* royal ou princier révélateur du sujet singulier se conjoint aussi simultanément (et nécessairement) à la verticalité familiale que la fable familiale installe dans la durée, ou même immobilise en une instance devenue paradigmatique – les Atrides, ou les Labdacides... Et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il faut comprendre qu'Hippolyte désigne d'emblée Phèdre par une périphrase généalogique, sans cesse commentée depuis trois siècles. Comme l'écrit J. Starobinski, en évoquant l'âge classique dans ses rapports au corpus mythologique, « [...] la fable – tout en renvoyant à un passé fictif localisé dans l'espace gréco-latin – prend un aspect a-historique : tout y est simultanée, même les généalogies »³. Cette appréciation, dans le contexte de la réflexion de l'essayiste, porte sur la culture des auteurs classiques et de leur public ; mais elle peut être prolongée, pour étayer l'analyse de l'illusion théâtrale dans *Phèdre*, dans la mesure même où l'invention dramatique y remet en

¹ M. Fumaroli, « Entre Athènes et Cnossos : les dieux païens dans *Phèdre* », Première partie, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1993, n° 1, p. 50.

² P. Dandrey, « Molière et Racine : un théâtre d'anatomie ? », session intitulée « Littérature et anatomie (XVIe-XVIIe siècles) », présidée par L. van Delft, dans le cadre du LIVE Congrès de l'Association internationale des études françaises, juillet 2002, *CAIEF*, n° 55, mai 2003, p. 359.

³ J. Starobinski, « Fable et mythologie aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1989, p. 237. Voir aussi Th. Maulnier, *Racine*, éd. citée, pp. 141 à 144.

perspective la matière de la Fable, qu'il faut alors se garder de confiner au statut d'ornement¹, puisque l'imaginaire généalogique qui s'y manifeste trouve un écho puissant dans la conception idéologique de la France aristocratique de Louis le Grand.

A l'appui de cette remarque sur la qualité mythique de l'*èthos* princier examiné tout particulièrement dans la *Phèdre* de Racine, il est à noter, à titre de confirmation, que si on compare cette tragédie à celle de Gilbert ou à celle de Bidar, on remarque que Racine est moins sensible que ces deux dramaturges (auteurs l'un et l'autre d'un *Hippolyte*, publiés respectivement en 1647 et 1675²) à la mise en lumière de la *psyché* familiale et amoureuse de Phèdre. Gilbert et Bidar, en effet, montrent tous deux une Phèdre culpabilisée d'avoir pris la place d'Ariane dans le cœur de Thésée ; mais Racine préfère plutôt – dans une évocation plus allusive du malheur familial, depuis la Crète vers Naxos et Trézène – suggérer la cohérence funeste de cet *èthos* princier qui relie les personnages d'une même lignée, et raviver de la sorte la mémoire de la fable atavique aux dépens de la psychologie³. La parenté avive et souligne ainsi la force dramatique ininterrompue de cette fable – et de la Fable tout court, dans son épure même. Ainsi, par exemple, Racine recourt au mythe familial plus qu'à la *psyché* amoureuse quand, à la scène 5 de l'acte II, il montre Phèdre, comme l'écrit Jean-Pierre Collinet, « possédée par l'image d'Ariane, au point de s'identifier avec elle et de revivre à sa manière, par substitution l'aventure du labyrinthe »⁴. Le riche matériau élégiaque que fournissaient les pièces de Gilbert et de Bidar, par ailleurs très différentes, n'a donc pas été

¹ « [...] *fictitious embellishment* », écrit R. C. Knight, « Myth in Racine : a Myth ? », in *Mythe et mythologie dans la littérature française du XVII^e siècle*, livraison de *L'Esprit Créateur*, 16, 1976, 2, p. 97. Le registre polémique que cet article adopte dès la question qui lui sert de titre s'explique en partie par l'abus que la critique racinienne fait du mot *mythe* dans les années 1965-1975. Sur ce point, se reporter aussi aux voies ouvertes par l'art. de H. Gaston Hall, « A propos de *Phèdre* : quatre schémas mythologiques », in *La Mythologie au XVII^e siècle*, 11^e Colloque du C.M.R. 17 (janvier 1981), Actes recueillis par Louise Godard de Donville, Marseille, 1982, pp. 91 à 97. Ces quatre schémas mythologiques sont les suivants : ornemental, évhémériste, syncrétiste et démonologique.

² Gabriel Gilbert, *Hypolite, ou le garçon insensible*, Paris, Augustin Courbé, 1647, et Mathieu Bidar, *Hippolyte*, Lille, Balthasar Le Francq, 1675.

³ Voir les analyses de Jean-Pierre Collinet, « Ariane, un fil pour *Phèdre* », in *Hommages à Suzanne Roth*, Dijon, A.B.D.O., 1994, pp. 227 à 236 : l'auteur nous rappelle que les spectateurs de 1677 étaient très familiers du personnage d'Ariane, représentée par Donneau de Visé, en 1671, dans *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*, et par Thomas Corneille, en 1672, dans *Ariane* (le rôle de l'amante délaissée par Thésée y était tenu par la Champmeslé). Indiquons aussi l'intérêt, sur ce point d'histoire littéraire et de choix dramaturgiques, de l'article d'Allen G. Wood, « Phèdre, Ariane et le fil de la généalogie féminine » in *Biblio 17*, n°111 déjà cité, *PFSC*, 1998, en particulier pp. 237 et 238. Et signalons pour finir une approche critique conjoignant la *psyché* tragique de Phèdre à la matière de la fable, qui serait ravivée par l'art avec lequel le dramaturge donne vie à cette *psyché* : Maurice Delcroix, « Racine et la fonction fabulatrice : le cas de *Phèdre* », in *Re-lectures raciniennes. Nouvelles approches du discours tragique*. Etudes réunies par Richard L. Barnett, Paris-Seattle-Tuebingen, *Biblio 17*, n°16, *PFSC*, 1986, pp. 31 à 48.

⁴ J.P. Collinet, article cité à la note précédente, p. 233 (il s'agit des vers 651 à 662).

mis à profit par Racine, ou du moins il ne l'a fait passer qu'au second plan, pour resserrer davantage les allusions de Phèdre à Ariane autour de l'armature poétique de la source mythique.

Or, en deça précisément de la formulation psychologique, et parce qu'il est à la fois une matière vivante et une représentation mentale de la vertu patrimoniale comme de sa transmission morale (dans une simultanéité conforme, une fois encore, au principe sylleptique qui en fonde l'imaginaire à l'âge classique), le sang figure avec la plus grande force expressive possible l'idée selon laquelle le récit familial découlant de la Fable s'impose, sur le mode d'une intrusion souvent violente, dans le personnage singulier. C'est à partir de cette configuration anthropologique et dramatique qu'il devient possible d'évoquer plus justement et avec la rigueur nécessaire un « caractère » de Phèdre, dans la mesure où ce que nous nommons « axe de l'*èthos* » conduit à conjuguer le sang biologique singulier que le personnage énonce comme sien – une humeur vivante –, et le sang de la lignée que la Fable paraît pourtant avoir figé dans le trope qui en consacrerait la puissance atemporelle. Tant et si bien que la tragédie, parce qu'elle consiste en la mise en scène d'une crise familiale (conformément aux observations d'Aristote que nous avons rappelées), isole et donne à voir l'instant où le sang biologique est embrasé, ou plutôt réembrasé, par la nécessité funeste de la fable familiale qui se libère ainsi de l'abstraction tropique pour réactiver son origine humorale. Aussi l'examen de l'axe vertical, ou axe de l'*èthos*, devrait-il donner à comprendre le processus de l'incarnation de la Fable, qui est assumé par le sang selon un processus d'ordre métonymique (même si ce sang dans la tragédie racinienne est invisible et tout entier resserré dans la seule profération du mot *sang*). Ajoutons enfin que si l'on prend soin d'adopter un point de vue générique et d'en mesurer les conséquences, toute cette analyse invite à penser que les dieux, dans l'imaginaire de la tragédie racinienne – et particulièrement dans *La Thébàïde*, *Iphigénie* et *Phèdre* –, possèdent eux aussi du sang dans l'acception immédiate et humorale du mot, ne serait-ce même que parce qu'ils en transmettent les qualités aux hommes ; ces dieux se distinguent de la sorte de ceux que célèbre la poésie lyrique héritée de l'Antiquité – dieux dont le sang « toujours intact, incorruptible »¹, comme l'a écrit Jean-

¹ Ce développement nous a été suggéré par Ch. Pigné, *art. cit.*, p. 73, note 65 : « Lorsque Ronsard parle du *sang des dieux*, il le fait toujours dans un sens métaphorique [...] et non au sens propre. Le poète semble radicaliser ainsi une tendance de la pensée antique. Dans l'imaginaire homérique par exemple, l'*ichor* coule dans les veines divines. Or J.-P. Vernant a bien montré ce que ce sang divin avait de paradoxal : “Un sang qui coule sans que la vie ne s'échappe avec lui, un sang sans hémorragie, toujours intact, incorruptible, bref, un ‘sang immortel’ (*ambroton haïma*) est-il encore du sang ?” » (*L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, p. 17). Dans *Phèdre*, nous y avons insisté, le sens propre sourd même au cœur de la Fable, et le panthéon racinien connaît lui aussi très concrètement l'humeur vermeille, puisqu'il la transmet aux mortels.

Pierre Vernant, est pour ainsi dire abstrait et immortel, ce qui répond davantage à une topique formelle qu'à une source dramatique vivante. On peut avancer par conséquent que la poésie de la Renaissance n'illustre sans doute pas le motif du sang de manière aussi concrète que les tragédies familiales de Racine.

C'est donc selon ce dispositif théorique de la dramaturgie du sang tragique et du processus dramatique qu'il met en mouvement qu'il faut lire et commenter les vers de *Phèdre* qui suivent. La coulée narrative – ou son écho – venant de la Fable, figurée par le sang, y devient en somme une *pulsation* : à la fois ce qui est le plus intime en soi, et ce que l'on ne maîtrise pas (sauf à décider de mourir, en y mettant fin volontairement). C'est de cette force d'un sang qui participe conjointement de la fable ancestrale et de la conscience douloureuse d'abriter cette fable encore vive de ses plaies passées que le premier dialogue de Phèdre et d'Œnone nous paraît rendre compte de manière exemplaire :

Œnone - Que faites-vous, Madame ? Et quel mortel ennui
 Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui ?

Phèdre - Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
 Je périrai la dernière et la plus misérable¹.

La reine vient d'évoquer les « égarements » de Pasiphaé (vers 250) et la destinée d'Ariane (vers 253 et 254). Habitée par le passé familial, Phèdre décline les maux dont ses proches ont souffert, et semble à première vue esquiver de la sorte les questions posées par sa nourrice. On sait que l'humanité ordinaire et la sagesse pragmatique (qu'Œnone représente dans ce dialogue) recommandent l'oubli des malheurs passés ; mais il ne peut en aller de la sorte pour les personnages princiers d'une tragédie, qui par définition se démarquent du commun des hommes, et se définissent comme les membres d'une famille élue, que l'autorité des textes de la Fable a avalisée dans cette élection. Or, à cette entité familiale, ces personnages doivent dans une importante proportion mœurs et caractère.

Que la Fable fasse office de référent stable, n'est-ce pas d'ailleurs ce qu'Hippolyte illustrera clairement lorsque pour sa défense il évoquera devant Thésée le sang de Phèdre ? En tout cas la mention dans ce dialogue entre le père et le fils, qui relève du genre judiciaire, d'un sang consacré négativement par la Fable prouve que l'axe de l'*èthos* fournit des arguments

¹ *Phèdre*, I, 3, vv. 255 à 258.

objectivement référés à une puissance transgénérationnelle de l'humeur noble¹. Par conséquent, quels que soient sa réticence et son effroi, Phèdre parle nécessairement d'elle-même en évoquant Pasiphaé et Ariane. Et le mot *sang* prononcé par Œnone indique que c'est bien ainsi que la nourrice le comprend : le sang – « votre sang » – rend compte de la famille de Phèdre comme d'un corps à saisir dans sa cohérence, et qui traduit la solidarité tragique² obligée des personnages que gouverne un même *èthos* princier compromis dans la Fable. Car, si l'on se reporte aux analyses que nous avons conduites plus haut³, il faut donner à ce syntagme – « votre sang » – une valeur synecdochique : le mot *sang*, au vers 256, se charge de résumer la famille de la reine dans sa stylisation généalogique verticale (ou pour le moins, selon le contexte de ce dialogue, dans son ascendance maternelle), étant admis que la vertu séminale de l'humeur noble circule et agit effectivement dans le corps de tous les individus d'une même lignée selon la conception atavique que l'Occident de la Renaissance et de l'âge classique se fait de l'*èthos* familial de la noblesse.

Et c'est ainsi également que l'imaginaire anthropologique du XVII^e siècle – nous l'avons rappelé – conçoit la réalité biologique du sang, employé comme un substitut fréquent du mot *famille* (mais d'un emploi plus noble que ce substantif courant) ; la rime des mots *sang* et *rang*, familière à l'oreille du public de cette époque, y trouve sa justification, parce qu'elle rappelle combien l'humeur généreuse est censée contenir réellement toutes les postulations éthiques et sociales de la communauté familiale.

Néanmoins, eu égard à l'action en cours, il ne faut pas pour autant négliger, dans la bouche d'une nourrice inquiétée, la nuance sylleptique de cette occurrence synecdochique du mot *sang*. Dans le même mouvement, Œnone craint en effet vivement que Phèdre ait corrompu son sang (et il faut entendre alors *corruption* au sens médical), en l'exposant à l'infusion délétère d'une humeur noire : la reine qui s'« anime contre [son] sang » attende en effet à la santé de son corps – nous dirions de son « organisme » –, dont elle menace l'eucrasie. Les symptômes de la mélancolie érotique (c'est-à-dire, en l'espèce, la crainte d'avoir reconnu ces symptômes dès l'apparition de la reine sur la scène), affleurent donc en surimpression dans le mot *sang* que prononce Œnone ; la nourrice en effet est saisie de crainte

¹ *Phèdre*, IV, 2, v. 1151. Nous mettrons en évidence dans notre « Cinquième partie » la dimension proprement rhétorique de cette scène.

² L'adjectif *tragique*, sauf mention contraire, est encore employé au cours de ce chapitre dans son sens classique : qui appartient au genre de la tragédie. Outre la définition que donne Furetière, citée plus haut en note, voir sur cet emploi G. Forestier, *Passions tragiques* (...), éd. citée, pp. 312 et 313.

³ Voir notre « Troisième partie », ch. 1.

à la pensée que le tempérament généreux de sa maîtresse et l'équilibre nécessaire à sa prestance native, qui sont deux caractéristiques inhérentes à la topique classique de la royauté, comme nous l'avons souligné aussi, se subvertissent par un accès de mélancolie, venue contaminer, et littéralement *noircir* le sang qui coule dans les veines de Phèdre¹; si bien que l'appréhension manifestée par la question d'Œnone doit ici encore se comprendre comme une saisie immédiate de la double vertu originelle du sang : en même temps matière naturelle et signe familial, selon un imaginaire spontanément sylleptique des rapports « organiques », pour reprendre encore l'heureuse épithète de Péguy, qui lient les deux niveaux de compréhension du vocable *sang* à l'âge classique.

Les lignages princiers sont en somme sujets, et plus que d'autres, aux troubles du sang, dans la mesure même où les exigences transgénérationnelles de l'*èthos* y sont beaucoup plus fortes que dans l'humanité moyenne. Le sang biologique de Phèdre troublé par la mélancolie érotique ranime ainsi dans le présent de l'action en cours une virtualité funeste du sang de ses ascendants et de ses proches ; et ce sang est lui-même conjointement la cristallisation tropique des dispositions de sa famille, si bien que l'adjectif possessif *votre* associé à l'humeur noble dans le contexte de la réplique de la confidente prend alors un relief tout particulier. Et c'est aussi pourquoi ce même sang est « déplorable », c'est-à-dire digne de susciter des larmes et des lamentations partagées, puisqu'il échappe de fait à la volonté de celle qui dans le moment même où elle en est nourrie en est également graduellement empoisonnée.

La conjonction des sens propre et figuré dans le vocable *sang* permet ainsi de mieux comprendre comment la littérature tragique peut se saisir de l'anthropologie médicale pour moduler les effets de l'action montrée sur le théâtre, tout en l'articulant sur la conscience d'un personnage. Ce sera donc effectivement dans cette perspective que la conception classique de la psychopathologie du sang mélancolique devra nourrir la lecture de la troisième scène de l'acte I de *Phèdre* – mais sur le mode d'un savoir médical qui agirait sur le texte et sur sa réception vraisemblable selon un principe d'innutrition culturelle. Car il est vrai que Phèdre s'énonce de fait comme l'otage du sang qu'elle a reçu en héritage, et prépare également ainsi l'aveu de l'amour, conçu (dans le droit fil de la symptomatologie ficinienne de la contagion)

¹ Se reporter à l'essai stimulant de Patrick Dandrey, *Phèdre de Jean Racine. Genèse et tissure d'un rets admirable*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1999, pp. 91 à 93, que pourront prolonger les réflexions menées par L. Giavarini sur la polysémie du substantif *trouble* à l'âge classique : *art. cit.*, pp. 89 sqq. Les deux critiques s'appuient en particulier sur J. Ferrand, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la Mélancolie érotique*, [1610], ch. 2 (éd. citée, pp. 13 à 21). Rappelons que le sang mélancolique est un sang « aduste », c'est-à-dire brûlé, comme le précise Furetière dans son *Dictionnaire* (voir *supra*, « Première partie », ch. 2).

comme une dyscrasie qui l'affecte à son tour en la pliant au rythme familial du temps de la fable, après avoir affecté sa mère et sa sœur.

Mais résumer pour autant l'amour de la reine au dérèglement des humeurs ne rendrait pas compte de la force proprement dramatique de l'aveu à Œnone, et il serait réducteur (pour avoir reconnu en Phèdre les symptômes évoqués par Marsile Ficin¹) de relire en termes de destin cette incarnation du récit mythique explicitement présentée comme la conscience d'abriter en soi le trouble d'un sang mélancolique² ; car la déclamation tragique de Phèdre doit plutôt se lire comme un appropriation, conjoignant l'axe vertical de la mainmise généalogique à une parole qui la revendique en l'énonçant, fût-ce même pour le déplorer ; tant et si bien que ce serait par ses actes que le personnage tragique en dernière analyse ferait le jeu des dieux et entrerait dans une destinée funeste.

C'est à nos yeux l'une des manières d'interpréter cette phrase de la Préface à propos du personnage de Phèdre qui est « engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première ». Ou encore, en d'autres termes, quand Phèdre est en cause, la question « être ou ne pas être son sang ? » doit donc toujours rester à l'horizon de la recherche. Cette question participe du mystère de la vie et de la mort, dont le battement du sang rappelle sans cesse l'évidence lovée dans les cœurs de chair – et à ce titre elle est aussi nécessairement la question des lecteurs et des spectateurs de toutes les époques, quelles qu'en puissent être par ailleurs les formulations³. Au demeurant, le vers dans lequel Phèdre emploie le présent d'énonciation pour évoquer sa mort (« [...] de ce sang déplorable / Je pérís la dernière [...] », vers 257 et 258), rend sensible à la fois la solidarité tragique du sang familial et la solitude devant la mort qui, en elle, a commencé son trajet ; ou

¹ « *Vulgaris amor est sanguine perturbatio* », « *Amatoria vero contagio facile est* » : rappelons que certaines phrases déjà citées de Marsile Ficin dans le Septième Discours du *Commentaire sur le Banquet de Platon* ont pris une valeur formulaire aux XVI^e et XVII^e siècles, même si par ailleurs une rupture épistémologique se produit dans les années qui nous occupent et que la topique des humeurs est alors revisitée (voir notre « Deuxième partie », ch. 2).

² Par la voie de ce que nous nommons « l'èthos noble », nous rejoignons encore ici ce qui pourrait – selon une perspective herméneutique parallèle – être analysé aussi en termes de *psyché* singulière : voir l'art. déjà cité au ch. précédent de Ch. Delmas (*Littératures classiques*, n° 26), ainsi que les développements de P. Dandrey, *Phèdre de Jean Racine (...)*, éd. citée, p. 88 en particulier, dans laquelle l'auteur évoque « l'intériorisation de la fatalité dans le labyrinthe des passions ». Conformément à l'orientation de la recherche qui est adoptée dans le chapitre en cours, nous réserverons plus particulièrement l'orientation « psychologique » de l'analyse à ce que nous avons nommé plus haut « l'axe du *pathos* ».

³ Notre réflexion sur l'èthos familial croisent ici les analyses de D. Kambouchner, qui cherche à mettre en lumière la spécificité de la passion racinienne, considérée dans son rapport possible avec le *Traité des Passions* de Descartes : « [...] le personnage racinien éprouve sans doute sa passion malgré lui, mais non au point qu'il puisse la tenir pour étrangère à son âme », *art. cit.*, p. 535, et « [...] le “ j'aime ” racinien pourrait passer à titre éponymique pour un lointain équivalent du *Cogito* », p. 539.

plus précisément, en écho au motif du sang et en redonnant au mot *trajet* le sens immédiatement biologique appelé par le contexte, le verbe *périr* évoque la *circulation* et l'avancée de la mort dans le corps tragique. L'antéposition du groupe nominal « de ce sang déplorable » enrichit en outre le réseau des significations, et scelle l'appartenance funeste de la reine à sa lignée, qui impose dans le présent le passé du sang familial. La valeur aspectuelle progressive du syntagme « je pérís la dernière », en effet, caractérise ici l'acte de mourir simultanément dans sa tension et dans son imminence – dans sa motion. Il est certain que ce « présent d'actualité déictique », selon la terminologie adoptée par Nathalie Fournier, qui « réfère le procès au moment de l'énonciation [...] », et qui, dans ce cas précis, souligne la coïncidence de l'action et du verbe, crée « un puissant effet dramatique », puisque « le procès est énoncé au moment où il a lieu »¹. Car ce vers signifie : « je suis en train de mourir » en ma qualité d'otage atavique de ce sang investi par Vénus, c'est-à-dire par la mainmise de la Fable en mes veines ; et cela signifie aussi : « je suis aussi en train d'accomplir l'acte de mourir loin de toute humanité qui me survit », (« *Je pérís [...]* »), acte irrémédiablement solitaire pour tout homme dans lequel le *je* de la première personne du singulier est unique lors de chaque nouvelle profération, bien que la mort soit le lot commun de tous les hommes.

Or être saisie par l'amour équivaut pour la reine à se « reconnaître » – à son heure, et après Pasiphaé et Ariane – agitée d'un sang qu'embrasent des ardeurs mortifères ; cet incendie de la passion amoureuse prolonge ainsi la Fable jusque dans le secret du corps féminin, dont on reconnaît la topique, familière à l'érotisme humoral classique. Le mal d'amour est toujours intime, mais la mémoire familiale s'incarne cependant dans les affections que cette intimité n'est plus à même de contenir, et moins encore de maîtriser :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
 Je sentis tout mon corps et transir, et brûler.
 Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,
 D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables².

¹ Nathalie Fournier, « Tiroirs verbaux et temporalité dans *Athalie* », in *Styles, genres, auteurs*, n° 3, textes réunis par Catherine Fromilhague et Anne-Marie Garagnon, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Bibliothèque des styles », 2003, pp. 78 et 79. (L'analyse grammaticale de N. Fournier et la méthode employée sont appliquées à *Athalie*, mais elles valent aussi pour les autres tragédies de Racine).

² *Phèdre*, I, 3, vv. 273 à 278.

Phèdre, nous le confirmons donc, souffre de mélancolie érotique ; et les mots qui conviennent pour évoquer le saisissement de l'amour se révèlent semblables à ceux que l'on attendrait pour décrire une affection pathologique (même s'il faut procéder avec précaution sur cette question¹). Aussi plusieurs des remarques cliniques de Ferrand que nous avons relevées dans notre « Deuxième partie », au chapitre 2, s'appliquent-elles parfaitement à Phèdre². Cependant, dans une perspective critique qui s'attache à l'intelligence dramaturgique de la scène 3 de l'acte I, ce constat clinique ne constitue, nous semble-t-il, qu'un élément d'appréciation, et il ne délivre tout son sens que s'il est replacé parmi d'autres éléments d'interprétation. Certes, pour Phèdre, connaître l'amour, c'est le *reconnaître*, selon les symptômes d'une maladie familiale et contagieuse : une maladie familière, serait-on tenté de dire. Cela a été analysé par les commentateurs³ –, et nous avons rappelé à plusieurs reprises combien le modèle humoral restait présent dans la culture du XVII^e siècle français⁴.

Mais ce point étant posé, il s'agit aussi de préciser quel est le lien établi entre, d'une part, l'affection mélancolique (qui, à la lettre, *trouble* le sang de Phèdre, et résiste à la césure épistémologique suscitée à l'époque de Louis XIII et de la deuxième régence par les traités de Harvey et Descartes⁵), et, d'autre part, la conscience douloureuse de son héritage familial – ce que nous avons nommé « l'axe de l'*èthos* ».

¹ Il faut en effet noter que la reine éponyme n'est pas pour autant privée d'un désir actif de séduction – et que dans ce sens elle se démarque d'une typologie du tempérament mélancolique qui insisterait sur la pusillanimité ou l'impuissance dans le domaine de l'amour. C'est pourquoi, Gilles Declercq a pu écrire : « Phèdre [...] n'est pas un personnage mélancolique : contrairement à Néron, elle ne craint pas de séduire, elle se reproche de désirer séduire » (G. Declercq, « Poéticité *versus* rhétoricité : pathos et logos dans les tragédies de Racine », *Racine et/ou le classicisme*, Actes du colloque de Santa Barbara, édités par R.-W. Tobin, University of California, octobre 1999, *PFSCS*, *Biblio* 17, n° 129, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 49).

² Voir notamment dans le *Traité de l'essence ou guérison de l'amour, ou De la Mélancolie érotique*, au ch. XI, dans l'éd. citée, les pp. 69 et 70. Se reporter aussi à l'article cité de P. Dandrey, « Molière et Racine : un théâtre d'anatomie ? », pp. 357 et 358. Plusieurs années auparavant, Jean-Michel Pelous avait fait le point sur ce que le personnage de Phèdre doit à la tradition médicale : « Métaphores et figures de l'amour dans la *Phèdre* de Racine », *Travaux de linguistique et de littérature*, XIX, 2, 1981, pp. 76 à 81 (« Tous les oxymores de la passion ne sont, en dernière analyse, que la mise en scène rhétorique des bizarreries du métabolisme mélancolique », écrit l'auteur, p. 78 : dans cette appréciation, seul l'emploi de l'adverbe restrictif *ne ... que* nous paraît sujet à caution).

³ Deux critiques fournissent sur ce point des analyses précises : P. Dandrey, dans *Phèdre de Jean Racine (...)*, éd. citée, en particulier pp. 92 et 93, ainsi que dans *Les Tréteaux de Saturne (...)*, éd. citée, ch. I, p. 53 ; et, dans une orientation plus nettement dramaturgique, L. Giavarini (article déjà cité, qui explore quelles relations l'humeur noire établit avec la représentation dramatique).

⁴ Voir « Première partie », ch. 1.

⁵ Sans doute mettons-nous de nouveau en évidence un défaut de concomitance entre l'avancée épistémologique objective que représentent les travaux de Harvey et la réflexion de Descartes d'une part, et l'imaginaire du corps à l'époque de Louis XIV d'autre part, qui reste fortement marqué par le modèle hippocrato-galénique affiné à la Renaissance. Ce que nous nommons « défaut de concomitance » vaut aussi pour les belles-lettres, et il peut être éclairé par cette remarque de M. Fumaroli dans *Les abeilles et les araignées* : « Les 'Anciens' sont du côté d'une

Aussi faut-il avancer le principe suivant : à ce niveau de l'analyse, on ne peut conjoindre le tourment érotique de Phèdre à la haine de Vénus contre l'ascendance familiale de la reine crétoise qu'en affirmant à nouveau que c'est un même sang atteint par la contagion érotique et funeste qui enflamme son visage et irrigue l'ensemble de sa race. C'est pourquoi il faut se garder de prendre l'effet pour la cause – et l'on est donc en mesure d'affirmer que cette mélancolie érotique, dans la formulation tragique que lui donne *Phèdre*, n'est pas tant un fourvoiement pathologique du sang qu'un retour de ce sang vers son lieu funeste, qui se trouve en amont, à l'origine de la Fable et de sa mémoire familiale, c'est-à-dire vers la source même du sang familial. Rendons ici, sur ce point, justice à la perspicacité de Richard-A. Sayce qui, en 1961, avait pressenti l'intérêt herméneutique des jeux de signification du mot *sang* dans *Phèdre* : « [...] le sang de Minos et de Pasiphaé est celui qui coule effectivement dans les veines de Phèdre. En même temps le feu métaphorique de l'amour est devenu fièvre authentique »¹. Il faut noter l'adverbe *effectivement* : c'est par le sang, en effet, que le temps assigne au personnage une mémoire funeste, et poursuit dans le corps des enfants le cours tenace et mortifère qui a déjà traversé le corps de ses ascendants.

Ainsi, aux vers 277 et 278, la mention de la déesse qui, elle aussi, « poursuit » le sang de Pasiphaé, d'Ariane et de Phèdre renvoie bien entendu explicitement à l'axe vertical, tel que la fable familiale en consigne la trajectoire. Mais, de fait, Vénus et ses feux se sont préalablement manifestés avec évidence par la rougeur et la pâleur du vers 273. On assiste donc, dans le discours que Racine prête ici à Phèdre, à une réactivation du sens propre, puisque le sang tropique que le récit mythique avait paru figer dans la conscience d'un caractère familial distingué (l'*èthos* princier, précisément), déborde à nouveau sur le visage, et appelle une appropriation par le *je* de cette humeur qui survient pourtant du fond des âges. Tout se passe en somme comme si l'imaginaire de la Fable se manifestait soudain à la manière d'une irruption que le corps ne peut plus contenir, et littéralement que les forces mythiques *se liquéfiaient*, pour confluer soudain avec violence sur « la dernière et la plus misérable » des représentantes de la lignée haïe de Vénus en se signalant par l'indice visible du sang sur le visage. Le jeu d'échos qui apparaît de la sorte, entre le sang humoral de la rougeur et de la pâleur (vers 273) et le sang tropique de la lignée (vers 278), décompose et

poétique des émotions, d'une éloquence des humeurs et des passions. Racine dramaturge pourra se proclamer Ancien à bon droit, même si la cosmologie antique ne soutient plus scientifiquement son sentiment tragique » : essai déjà cité, précédant le recueil *La Querelle (...)*, éd. citée, p. 83.

¹ Communication prononcée lors du « Congrès international racinien d'Uzès » : *art. cit.* (dans notre « Deuxième partie »), p. 38 : sans faire référence à la notion d'*èthos* princier qui était notre analyse du sang familial tragique, ces deux phrases de R.-A. Sayce précèdent les développements conduits dans le chapitre en cours.

clarifie donc sous nos yeux le mécanisme de la syllepse qui fonde l'imaginaire transgénérationnel du sang noble à l'âge classique. Ce qui prémunit donc la Fable du danger de se figer en un répertoire didactique, c'est en somme ici l'irruption de l'humeur que trahit la rougeur.

De la sorte le caractère distinctif de l'*èthos* de la noblesse résumé par le mot *sang* – qui demande de lire dans la nature un devoir, avons-nous noté plus haut – se retourne ironiquement dans la configuration tragique que la dramaturgie classique a pérennisée par la constante référence au modèle poétique aristotélicien. Le devoir en effet s'y trouve en définitive réintégré dans la nature, et l'idée dans le corps – mais sur un mode ironique, il est vrai, dont il faudra aussi éclairer le fonctionnement. Un tel processus peut au demeurant donner l'impression que le corps semble prisonnier d'un déterminisme. Dans *Phèdre*, du point de vue de l'expression – qui bien entendu est consubstantiel au processus évoqué à l'instant, que nous avons appliqué à l'*èthos* – cela signifie donc une fois encore que le sens propre semble sourdre, comme par effraction, sous le sens figuré de manière irrépressible¹, et signale quelle honte la reine en peut éprouver. Le sang, pour ainsi dire, « saute aux yeux » d'autrui – et il impose dans son évidence la force de la nature. En effet, dans ce même dialogue que la confidente conduit avec la reine, Phèdre avec insistance a d'abord mentionné sa rougeur comme la manifestation sensible de la honte, préalable à toute allusion qui suggérerait l'origine érotique de cette rougeur² ; or la réplique dans laquelle le mot *rougeur* est apparu indique aussi quelle est la fonction des dieux dans la cause du trouble physiologique :

Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit ?
Je l'ai perdu. Les Dieux m'en ont ravi l'usage.
C'enone, la rougeur me couvre le visage,
Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs,
Et mes yeux malgré moi se remplissent de pleurs³.

¹ Le processus tropique est à vrai dire un peu plus complexe que cela, dans la mesure où le mot *sang* au vers 278 est lui-même déjà à déchiffrer comme une syllepse de synecdoque (lignée princière d'une part, et humeur qui contient en puissance cette lignée d'autre part – et humeur qui, pour ainsi dire, se découvre atteinte par la *perturbatio* dont parlait Marsile Ficin).

² Cette mention de la rougeur associée à la honte n'est pas sans rappeler une analyse de Descartes à propos de la rougeur du visage : *Les Passions de l'âme*, II, art. 117 (déjà cité et commenté dans notre « Deuxième partie », ch. 2), éd. citée (G. Rodis-Lewis), p. 149 : « Ceci apparaît principalement en la Honte, laquelle est composée de l'Amour de soi-même et d'un Désir pressant d'éviter l'infamie présente : ce qui fait venir le sang des parties inférieures vers le cœur, puis de là par les artères vers la face [...] ».

³ *Phèdre*, I, 3, vv. 180 à 184.

Signalons en écho une remarque de P. Dandrey qui convient à ces vers : « [...] ces quatre instances : le ciel, le trouble, Vénus et le sang [sont] à peu près systématiquement conjointes chaque fois que Phèdre évoque son désir coupable »¹. Et sans doute peut-on comprendre aussi la mention de l'action des dieux selon une perspective rhétorique, dans la mesure où Phèdre doit ici avancer une explication qui atténue sa culpabilité personnelle – et nous y reviendrons en abordant la question de l'éloquence du sang tragique. Mais il est possible aussi de lire ces vers comme la confirmation de l'idée selon laquelle le sang de la Fable se manifeste non pas comme le souvenir d'une référence sociale objective, ce qu'à l'âge classique, les mots *nom* ou *maison* exprimeraient, semble-t-il, mieux que le mot *sang*², mais plutôt comme une donnée physiologique immédiate. Les motions de la rougeur s'offrent ainsi à la vue d'autrui selon les à-coups simultanément généalogiques et physiologiques du saisissement érotique dont elles sont tributaires. Si bien que cette irruption du sang répandu en rougeur de honte consiste à quitter violemment l'abstraction de la Fable consacrée par le temps, pour surprendre l'humeur généreuse s'échappant sur le visage, en un symptôme incontrôlé. Ce mouvement, il faut l'interpréter avec Phèdre comme l'indice de l'empire et de la mainmise du passé familial sur le secret des passions présentes.

Le ravissement amoureux est donc devenu rapt de la raison, et les composants liquides du corps – le sang manifesté par « la rougeur », et les « pleurs » – peuvent alors se donner cours ostensiblement, puisqu'ils échappent à la volonté, que l'« esprit » de la reine (vers 180), victime de la rapacité de l'amour, ne maîtrise plus du tout. Ravissement, rapt et rapacité : nous avons esquissé à l'instant une variation sur ces trois substantifs. *Phèdre* se présente en effet comme une tragédie qui pourrait aussi être lue à partir des sens offerts par le verbe *ravir* – en modulant les interprétations à partir des variations parfois ironiques de la polysémie que décline ce verbe, tout au long de l'action – depuis les premières nuances galantes de ce verbe, jusqu'à la l'irruption du mal et de la mort qui vient réactiver avec une grande force son sens premier³.

¹ P. Dandrey, *Phèdre de Jean Racine* (...), éd. citée, p. 72.

² A l'art. *Nom* du *Dictionnaire Universel* (...), Furetière note : « NOM, se dit encore à l'égard d'une maison illustre, d'un état, quand on le considère comme un titre dont il faut soutenir la réputation [...]. C'est un *nom* illustre dont il faut soutenir ma gloire [...]. On dit au contraire qu'un homme est sans *nom*, quand on le connaît point dans le monde, quand il est sans réputation ; sans autorité ».

³ On sait que Boileau, l'année même de la création de *Phèdre et Hippolyte*, distingue en Racine une qualité littéraire majeure, qui consiste précisément à « ravir » : le verbe est donc d'une richesse de sens qui excède l'objet de l'analyse en cours : « Que tu sais bien, Racine, à l'aide d'un acteur, / Emouvoir, étonner, ravir un spectateur » : *Épîtres*, VII, [1677], vers 1 et 2, éd. citée (J.P. Collinet, 1985), p. 195. Voir aussi à ce propos l'art. éclairant de Roger Zuber, « La tragédie sublime : Boileau adopte Racine » (première éd., 1992), repris dans *Les*

C'est ainsi que la violence prédatrice de la fable aura pu s'actualiser ; et si on lit le texte à la lettre, cette violence a vraiment pris corps dans le personnage éponyme. Mais Phèdre est pourtant, et dans le même mouvement, privée de la conduite de ce corps devenu explicitement la « proie » de Vénus. Les « veines » de la reine abritent alors une humeur viciée par un amour funeste, et la fébrilité érotique celée dans le sang, que la rougeur a déjà révélée, s'énonce maintenant par le langage qui lui assigne une origine concrète¹. Dans les vers 305 et 306, le signe physiologique et non-verbal doit donc être compris littéralement, c'est-à-dire à la manière d'une didascalie interne :

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée.

C'est Vénus toute entière à sa proie attachée².

Le symptôme délétère est manifesté dans la violente agression de la déesse, qui en figure même l'incarnation concrète ; et le fait que ces deux vers s'inspirent respectivement de Virgile et d'Horace³ confirme en outre combien la mémoire de la Fable nourrit en profondeur l'imaginaire du corps tragique dans *Phèdre* – d'autant plus que l'idée selon laquelle Vénus procède avec agressivité n'est pas étrangère à l'infusion, dans le corps amoureux, de la mélancolie érotique. L'humeur noire, en effet, dans l'ancien imaginaire médical, peut se répandre vers les autres humeurs et attaquer le sang en le troublant, comme on dit figurément que la passion trouble le jugement et rend aveugle⁴. Et à l'échelle de la tragédie familiale, une telle « attaque » se répète au fil des générations, selon l'observation même d'Aristote, qui

Emerveillements de la raison, Paris, Klincksieck, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1997, pp. 251 à 254 – art. dans lequel cette même notion de ravissement est analysée, en relation à l'entreprise de traduction de Longin par Boileau.

¹ A propos du vers 305, notre appréciation diffère totalement de celle de J.-G. Cahen. L'auteur vient d'affirmer – au sujet de l'emploi abstrait du mot *sein* dans deux vers de *Phèdre* et d'*Esther* – « le mépris de Racine pour toute espèce de physiologie ». Et il ajoute : « C'est pour la même raison, ou plus exactement pour la même absence de raison, que Racine localise dans les *veines* de Phèdre l'ardeur amoureuse dont elle est consumée » : *op. cit.*, p. 52 (on sait que la thèse de J.-G. Cahen est restée inachevée).

² *Phèdre*, I, 3, vers 305 et 306. Il faut entendre en écho les vers 1637 et 1638 de l'acte V, sc. 7 (« J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines / Un poison [...] ») : nous y reviendrons.

³ Voir l'éd. citée de G. Forestier (1999), dont les notes 4 et 5, p. 1648, donnent les références précises des textes de l'*Enéide* et des *Odes* (« *In me tota ruens Venus* »), auxquels rapporter ces vers.

⁴ Décivant l'ancien système des humeurs, Noga Arikha écrit : « [...] on pouvait souffrir d'une attaque de mélancolie, dont les effets [...], pouvaient altérer radicalement l'esprit [...] ». (N. Arikha, « La Mélancolie et les passions humorales au début de la modernité », trad. de Anne-Marie Varigault, in *Mélancolie, génie et folie* (...), catalogue cité, p. 234).

recommande que le mal se transmette au cœur des alliances, si bien que l'on peut littéralement dire qu'il y a de la mélancolie dans le sang de la famille de la reine crétoise.

Mais l'analyse peut et doit être affinée, car l'axe de l'*èthos* se reconnaît en d'autres passages de la tragédie, ou à travers d'autres personnages, et selon d'autres redistributions dramatiques des héritages ataviques et patrimoniaux. Ainsi, au sang maternel chargé de malédiction, Œnone veut opposer un autre sang, dont la renommée n'est pas entachée par l'infamie comme l'est celui de Pasiphaé qui obsède la reine crétoise.

Par nature la verticalité généalogique s'ordonne de manière binaire, et dans le diptyque qui se trouve ainsi formé, le sang de Jupiter qui habite le père de Phèdre va être rappelé et mis en avant par la nourrice, à la manière d'un recours, qui préserverait l'*èthos* princier dans sa prestance et dans sa réputation, qui elles aussi sont consacrées par la Fable. La périphrase généalogique fondatrice du caractère de Phèdre comme personnage mythologique – « La fille de Minos et de Pasiphaé » de la première scène – n'a pour lors donné lieu dans la pièce qu'à des développements aux perspectives funestes, puisque l'ascendance maternelle est la seule à avoir été évoquée. Aussi, du point de vue du bon sens qu'elle est censée représenter (même si l'ironie dramatique, encore une fois, démentira cette prétention), est-il logique qu'Œnone ravive la mémoire du second pan de ce diptyque, en désignant Phèdre par une périphrase nouvelle qui la renvoie à son ascendance paternelle : « [...], digne sang de Minos »¹. Le clair dessein de la confidente est de rappeler sa maîtresse à la raison (c'est-à-dire, en l'espèce, à la responsabilité et au réalisme politique), et de la soustraire à la seule malédiction de Vénus, qu'elle ressasse depuis son entrée en scène (« Vous nourrissez un feu, qu'il vous faudrait éteindre », lui a dit Œnone au vers précédent). De la sorte s'esquisse – au plan de l'*èthos* princier même et des postulations contradictoires qui l'ébranle – un jeu d'échos et de forces antagonistes entre les deux sangs de la généalogie royale : celui de Pasiphaé contre celui de Minos. On sait que ce dernier est associé, dans la Fable, à l'image d'un roi qui exerce le pouvoir avec justice, sait mesurer les passions et ne se laisse pas circonvenir par elles.

En sa qualité de tragédie politique, *Phèdre* laisse ainsi entrevoir quel serait un sang rasséréné, c'est-à-dire rendu au fondement de sa vocation royale ; mais l'emprise rapace de la passion empêche ces qualités idéales de l'*èthos* noble de se mettre en œuvre et développe au contraire les forces funestes, selon le principe structurel, alors tout intériorisé, du combat au

¹ III, 1, vers 755, deuxième hémistiche.

sein des familles que manifeste le genre tragique dans la configuration canonique avalisée par la poétique aristotélicienne. Aussi le sang de Pasiphaé, dans *Phèdre*, l'emporte-t-il sur le sang de Minos qui est relégué dans la mémoire des personnages, à la manière d'un souvenir nourri de nostalgie, ou dans leur corps, à la manière d'une cicatrice.

Sans doute, les recommandations de la nourrice, dans une tragédie de l'amour prédateur, ne peuvent-elles que rester lettre morte. Il serait abusif cependant d'affirmer que de tels conseils de modération auront été complètement vains, puisque Phèdre, deux scènes plus loin, mentionnera à son tour le « sang de Jupiter » pour en rappeler la dignité et l'excellence (aux vers 862 et 863). Mais c'est pour laisser paraître une appréhension – la crainte de transmettre à son tour à ses fils la malédiction funeste qu'elle a reçue elle-même de sa mère :

Je ne crains que le nom que je laisse après moi.
Pour mes tristes Enfants quel affreux héritage !
Le sang de Jupiter doit enfler leur courage.
Mais quelque juste orgueil qu'inspire un sang si beau
Le crime d'une Mère est un pesant fardeau¹.

Ces vers de la reine font écho à ceux qu'Œnone avaient prononcés à l'acte I :

Vivez, ne souffrez pas que le Fils d'une Scythe,
Accablant vos Enfants d'un empire odieux,
Commande au plus beau sang de la Grèce, et des Dieux².

Lus selon les principes anthropologiques admis et honorés par l'âge classique, les deux extraits manifestent les orientations de l'axiologie du sang aristocratique jusque dans son fondement originel : son essence, pourrait-on même dire, puisque Acamas et Démophon appartiennent doublement à la lignée du premier des dieux, qui irrigue de son sang séminal les personnages de la Fable dont la tragédie de Racine représente les actions. De fait, les deux fils de Thésée et de Phèdre doivent cette appartenance à la fois à leur ascendance maternelle et à leur ascendance paternelle : par leur aïeul Minos, père de Phèdre, et par Pitthée, l'aïeul de leur père Thésée. Zeus en effet (que les classiques français désignent par son nom latin), est le

¹ *Phèdre*, III, 3, vers 860 à 864.

² *Ibid.*, I, 3, vers 210 à 212. En ce qui concerne l'origine de ses vers transposés d'Euripide, voir la note qui leur est consacrée dans l'éd. citée de G. Forestier (1999), p. 1646.

père de Minos, mais c'est aussi le père d'Aethra, mère de Thésée. Il est certain que cette axiologie de l'*èthos* noble – et dans cette occurrence de l'*èthos* divin, qui en est le principe le plus pur – participe aussi d'une conception esthétique du sang que Racine puise évidemment à la source de la culture grecque, qui rapproche ou même assimile fréquemment l'un à l'autre ce qui est « bon » et ce qui est « beau » : le sang de Jupiter est un *beau* sang parce que c'est un sang éminent et respecté parmi les dieux et les hommes, qui en saluent nécessairement la précellence. Et c'est aussi un *beau* sang parce qu'il confère grâce à sa vertu native la vigueur et la prestance, de sorte que la physiologie de la médecine antique reste sans aucun doute présente en filigrane dans cette qualification méliorative du sang¹.

Pour la nourrice le « plus beau sang de la Grèce, et des Dieux » confère donc *de facto* à Acamas et Démophon une légitimité politique incontestable. Du même coup, cette légitimité est déniée à Hippolyte, dont l'ascendance maternelle n'est ici rappelée par Œnone que dans le but d'en signaler le caractère négligeable, si l'on se place – comme il faut le faire – par rapport aux données axiologiques de la Fable, tout comme la Scythie est négligeable au regard de l'Olympe selon une topique fixée depuis l'Antiquité et que sans aucun doute l'humanisme classique de l'époque de Louis XIV et de Racine mesure parfaitement. Sur le plan de l'action politique qui se joue dans la tragédie (conjointement aux ravages de la passion amoureuse), cette ascendance ne soutient donc pas la comparaison avec celle des fils de Thésée et de Phèdre. Aussi bien le sang d'Antiope n'est-il évoqué dans la pièce que par Hippolyte : « Elevé dans le sein d'une chaste Héroïne / Je n'ai point de son sang démenti l'origine »². Ainsi seul le fils calomnié affirme la noblesse foncière des Amazones, métonymiquement résumée à leur sang – et encore est-ce acculé par les accusations de son père, et dans une situation rhétorique défensive³.

Mais la dramaturgie du sang tragique analysée du point de vue de l'*èthos* ne s'évalue pas seulement à l'aune de la physiologie consacrée de l'humeur noble ; c'est pourquoi de telles qualités – beauté et précellence du sang –, dans la réplique de Phèdre qui est citée plus haut, aussitôt évoquées, se trouvent d'emblée envisagées dans la perspective de leur mise en

¹ Voir l'article de D. Gourevitch cité dans notre « Deuxième partie », au ch. 2 : « L'esthétique médicale de Galien », 1987, p. 274.

² *Phèdre*, IV, 2, vers 1101 et 1102.

³ Comme l'ont montré déjà les vers 210 à 212 cités plus haut – et bien qu'ils soient prononcés par une simple nourrice – les enjeux dramatiques liés à la filiation d'Hippolyte font l'objet dans *Phèdre* d'un débat politique qu'il nous semble préférable d'aborder d'un point de vue rhétorique : nous y reviendrons dans notre « Cinquième partie ». Sur cette question, se reporter aussi aux propositions d'interprétation de Philip Lewis, « L'adoption dans le théâtre de Racine », *XVIIe Siècle*, octobre-déc. 1994, n°185, en particulier pp. 780 et 781.

échec par le « crime » maternel (vers 864), qui donne l'avantage à la vengeance de Vénus sur le prestige du sang de l'Olympien lui-même. On peut de la sorte une nouvelle fois vérifier le principe à la fois médical et moral selon lequel la passion produit un dysfonctionnement ; et, si l'on prend à la lettre l'adjectif *beau*, ce dysfonctionnement équivaut en l'occurrence à un enlaidissement du sang royal. Or c'est ce processus même que donne à voir l'action tragique – une action subvertie par les passions, et dès lors à même d'activer le motif de l'impotence effective d'un sang pourtant objectivement consacré par la Fable, mais de fait contaminé par l'ironie diffuse du drame qui se joue sous nos yeux, selon le principe de contagion tragique que nous avons avancé, et qui sous-tend les analyses en cours.

Ainsi, grâce au resserrement dramatique du temps que la tragédie française classique a peu à peu affiné au cours du XVII^e siècle, se profile dans ces vers un futur familial que lestent les égarements passés : la transmission des fautes ataviques se voit ainsi suggérée ; et la lucidité inutile de Phèdre prévient que le sang le plus *beau* est de la sorte appelé à subir la contamination d'un sang vicié par les passions mortelles auxquelles il ne peut plus se soustraire.

Considérés du point de vue de l'*èthos* noble – et même de l'*èthos* royal – deux autres sangs encore doivent être pris en compte : le sang d'Aricie d'abord, le sang d'Hippolyte ensuite.

Dans la présentation des personnages, c'est-à-dire dans l'énoncé liminaire des traits distinctifs de chacun des « acteurs » (selon la dénomination d'usage courant au XVII^e siècle, bien que le substantif *personnage* se rencontre également sous la plume de Racine¹), le nom d'Aracie est en effet le seul à se trouver associé au mot *sang* : « ARICIE, Princesse du sang Royal d'Athènes ». Une telle caractérisation didascalique suffirait d'ailleurs à rappeler que *Phèdre* est aussi à lire et à comprendre comme une tragédie politique – et que Racine entend le souligner, alors même, comme le remarque Paul Bénichou (qui se place dans la longue durée), que « le sujet de Phèdre ignore, en principe, les à-côtés politiques »². Cette indication liminaire signifie que dans la pièce dont on va commencer la lecture les enjeux dynastiques infléchiront l'action et se grefferont nécessairement sur la tragédie des passions : voilà bien ce

¹ Sur cet usage, se reporter à l'article d'Alain Viala, « Acteur et personnage. D'un usage racinien peut-être révélateur », in *Personnage et histoire littéraire*, Actes du colloque de Toulouse, mai 1990, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, en particulier pp. 45 à 48, et surtout à l'exposé magistral de M. Fumaroli (1972), « Rhétorique et dramaturgie (...) », *art. cit.*, pp. 225 et 226.

² *L'Ecrivain et ses travaux*, éd. citée, p. 313.

qui est clairement suggéré, même si les études critiques négligent souvent à tort la dimension politique de *Phèdre*¹. N'oublions pas que les sorts politiques respectifs de Trézène et d'Athènes sont explicitement posés dans la pièce ; et il faut comprendre, grâce au soin pris par Racine pour le préciser, que le sang d'Aricie (dans le sens propre comme dans le sens figuré) a partie liée avec la politique comme avec les passions. Il est en effet important de remarquer que la princesse n'est pas d'abord définie par l'auteur en sa qualité d'amante, mais plutôt par son appartenance à une lignée royale reconduite dans la suite des générations, c'est-à-dire par ce qui relève de ce que nous avons nommé, dans le chapitre en cours, l'« axe de l'*èthos* ». La préface rédigée en vue de l'impression de *Phèdre*, aussi bien, renchérit-elle : Racine s'y place sous l'autorité tutélaire de Virgile (il a pris la précaution de préciser qu'« Aricie n'est point un personnage de [son] invention »²), et il y désigne la princesse aimée d'Hippolyte comme « une jeune Athénienne de grande naissance ».

Il est à noter également que le mot *sang* n'apparaît avant *Phèdre et Hippolyte*, dans les listes destinées à qualifier les personnages, qu'à une seule reprise – lors de la présentation des « acteurs » de *Bajazet* : « ATALIDE, Fille du Sang Ottoman » – dernière expression dans laquelle, comme l'a remarqué G. Forestier, le mot *sang* est aussi à comprendre au sens de la verticalité dynastique³, et donc selon la conception de la transmission héréditaire d'un *èthos* princier, qu'aux yeux des classiques le sang véhicule concrètement, ce qui fait écho aux développements qui ont été conduits plus haut sur les propriétés que les XVI^e et XVII^e siècles accordent à l'humeur noble.

L'origine royale et l'autorité foncière associées à l'*èthos* princier ont d'ailleurs été de fait reconnues à Aricie par la voix publique, puisque à la nouvelle de la mort prétendue de Thésée Panope rattache par un raccourci tropique la jeune fille au sang originel de sa race. Etablir une telle équation entre *Aricie* et le *sang de Pallante* vise bien entendu à prévenir les complications successorales qui s'annoncent ; mais cette équivalence avalise en même temps

¹ La dimension politique de *Phèdre* n'a pas fait l'objet, à notre connaissance, d'études critiques d'envergure. On peut s'en étonner, même si dans cette tragédie comme l'écrit Pierre Ronzeaud, les « aspects politiques sont estompés par les développements autrement spectaculaires d'une anthropologie (la puissance des passions) et d'une métaphysique (l'impuissance de la volonté et de la conscience) » : « Racine et la politique : la perplexité de la critique », in *Présences de Racine, Œuvres & Critiques*, XXIV, 1, 1999, p. 150. Signalons toutefois les pages synthétiques de Ch. Biet (« Le destin dans *Phèdre* [...] », *art. cit.*, pp. 95 à 97).

² Virgile, *Enéide*, Livre VII, vers 761 à 763, éd. citée, t. II (Texte établi par René Durand et traduit par André Bellessort, 1960), p. 39.

³ Racine, *Œuvres complètes*, t. I, éd. citée (1999), « Notes et variantes », 1, p. 560. G. Forestier a fait remarquer aussi combien l'*èthos* noble d'Atalide la distingue de Roxane : *Passions tragiques* (...), p. 285 : « [...] “sang Ottoman” comme le dit la liste des Acteurs, au sens précis du mot *Ottoman* : descendante de l'émir Othman, qui fonda la dynastie turque au début du XIV^e siècle ».

la dignité d'un sang spontanément saisi dans sa verticalité familiale, et par voie de conséquence réputé éminent par la mémoire collective des Grecs :

On dit même qu'au trône une brigade insolente
Veut placer Aricie, et le sang de Pallante¹.

Au XIX^e siècle, ces deux vers ont suscité l'intérêt de l'auteur des *Figures du discours*, à l'article *Personnification* : ce traité fameux mérite d'être encore cité ici, car le commentaire de Fontanier stimulera et affînera l'intelligence tropique de la langue tragique de Racine. Et il nous semble que ses remarques confirmeront l'idée selon laquelle il faut prendre en compte les données anthropologiques – et plus largement ce qu'il est convenu d'appeler, faute de mieux sans doute, « l'histoire des mentalités » – pour mesurer avec toute la rigueur nécessaire les emplois du mot *sang* dans la tragédie racinienne :

Voici deux vers de Racine, dans *Phèdre*, dont le premier est une *personnification* par *synecdoque d'abstraction*, et le second une *personnification* par *synecdoque de la matière* :

On sait que sur le trône une brigade insolente
Veut placer Aricie et le sang de Pallante.

Une brigade insolente, pour Des insolens qui briguent, et le *sang de Pallante*, pour la Princesse issue, formée de son sang².

La caractérisation du syntagme *le sang de Pallante* comme une *personnification* prête à discussion, pour la raison suivante : si Fontanier reconnaît à juste titre dans le vers 330 une *synecdoque de la matière*, n'est-ce pas précisément parce que selon les convictions de l'anthropologie classique le sens propre et humoral du mot *sang* n'est pas oblitéré par le mouvement d'abstraction opérée par cette figure ? Car si Aricie est effectivement « formée » du *sang de Pallante*, il faut envisager aussi cette dernière expression littéralement : l'inflexion sylleptique du syntagme est ici particulièrement nette. Celle qui est présentée au seuil de l'action comme une « Princesse du sang Royal d'Athènes » est en effet politiquement redoutable parce qu'elle abrite et perpétue concrètement les qualités biologiques de ce sang, c'est-à-dire (dans le contexte de la Fable) sa force vitale et ses virtualités guerrières : Aricie pourrait donner naissance à des guerriers issus du sang de Pallante. L'axe vertical du tableau

¹ *Phèdre*, I, 5, vers 329 et 330.

² P. Fontanier, *Les Figures du discours* [1821-1827], éd. citée, p. 113.

généalogique des Pallantides est toujours susceptible de trouver son prolongement : c'est bien la raison pour laquelle la princesse est soustraite à toute perspective conjugale par Thésée. Car, en deçà du processus de va-et-vient entre le concret et l'abstrait qu'implique toute personnification¹, la personne d'Aricie manifeste (en particulier aux yeux de Thésée) que le sang de Pallante est donc un sang vivant. Cela n'empêche pas néanmoins que la princesse soit définie dans ce vers 330 comme le dépôt ultime de sa lignée.

Ainsi, dès le premier acte, se trouve introduit avec force le thème politique du conflit des sangs apparentés et rivaux, que l'art dramatique emprunte si fréquemment au fonds des récits mythiques et dont Aristote, nous l'avons dit, a montré la grande efficacité poétique : le motif des frères ennemis est au fondement de l'invention tragique occidentale – et la première tragédie de Racine, nous l'avons montré, le rappelait avec force dès 1664. Aussi dans *Phèdre*, imbriqué au déchaînement des passions, le conflit des sangs apparentés va-t-il parcourir la pièce, dans le droit fil de la conception grecque du sang tragique.

De fait, Aricie conserve la mémoire vivante de son origine et de sa dignité princières : elle se reconnaît comme la relique d'une race royale et divine, qui pour avoir subi les revers de la guerre, n'a pas pour autant perdu son identité aristocratique et guerrière. C'est dans cette perspective que le premier des rois d'Athènes, Erechtee, est cité par la princesse survivante comme l'ancêtre mythique qui fonde et nourrit cette mémoire familiale que le mot *sang* est chargé d'incarner dans les paroles qu'elle adresse à Ismène :

Reste du sang d'un Roi, noble Fils de la Terre,
Je suis seule échappée aux fureurs de la Guerre,
J'ai perdu dans la fleur de leur jeune saison
Six Frères, quel espoir d'une illustre Maison !
Le fer moissonna tout, et la Terre humectée
But à regret le sang des neveux d'Erechtee².

Cet extrait de la première longue tirade d'Aracie offre un grand intérêt pour l'étude du motif du sang dans *Phèdre*. Sang au sens propre, dans sa présence brute et violente qui met l'accent sur les sèmes de la liquidité et du mouvement. C'est là, inscrit dans la trame du discours

¹ Fontanier définit ainsi la personnification : « La *Personnification* consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'un être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne [...] », *ibid.*, p. 111. (Dans cette citation et celles qui précèdent, les italiques figurent dans le texte de Fontanier).

² *Phèdre*, I, 2, vers 421 à 426.

tragique, un éclat narratif venu de la coulée des grands récits qui parcourent la mémoire littéraire du public cultivé : le sang de l'épopée et des forces élémentaires. Le « sang des neveux d'Erechtée » (c'est-à-dire des descendants du premier roi d'Athènes¹) pénètre et colore la « Terre » : Gaïa, dont les Pallantides sont directement issus, puisqu'il s'agit de leur aïeule. Par de tels rappels de la Fable, le poème dramatique relie l'imaginaire et la force évocatrice universelle d'un sang épique à l'imaginaire du crime et de l'inceste, dont nous avons rappelé l'importance, et qui prend alors une dimension cosmique, en résonance avec la présence obsédante de la lumière solaire baignant aussi la pièce de son éclat aveuglant et sans mesure. Ainsi, l'histoire sanglante des dieux, déclinée ici par une vierge délicate et pathétique, ne se confine pas à une donnée ornementale, puisqu'elle prépare la tragédie des passions et ménage avec elle de subtiles variations, à la fois poétiques et dramatiques. Hippolyte, au demeurant, après la mort supposée de Thésée, recourra à l'acte II au même registre épique, quand il évoquera cet épisode de la Fable : le sang au sens propre – celui des Pallantides – animé par une riche allitération en /s/, y est doué d'une forte expressivité (vers 503) ; il prend la vigueur et la chaleur d'une métaphore du flux séminal que la cruauté de l'histoire a gaspillé, mais que la générosité d'Hippolyte souhaite racheter. Et la maternité de la Terre est également évoquée par le prince amoureux :

Athènes dans ses murs maintenant vous rappelle.
 Assez elle a gémi d'une longue querelle,
 Assez dans ses sillons votre sang englouti
 A fait fumer le champ dont il était sorti².

Revenons à la tirade d'Aricie. La princesse y emploie le mot *sang*, au vers 421, avec la nuance sylleptique qui a été relevée plus haut en d'autres occurrences : elle se définit par une périphrase, construite, une fois encore, autour du mot *sang* : « Reste du sang d'un Roi ». Dans cette expression reparaît l'idée de la permanence de l'humeur noble, comprise sous l'angle de sa qualité biologique reconduite dans le temps, quels que soient les à-coups ou les injustices que sécrète l'histoire : c'est le sang pérenne et généreux que les théoriciens de la monarchie se sont plu à mettre en valeur à l'âge classique³. Mais ce même vers donne aussi au substantif

¹ « NEVEUX, au pluriel, se dit de tous les hommes qui viendront après nous, de la postérité » (Furetière, *Dictionnaire Universel*).

² *Phèdre*, II, 2, vers 501 à 504.

³ Voir *supra*, notre « Troisième partie », ch. 3.

son sens figuré – l'ensemble de la famille, le lignage – qui dans le contexte revêt une signification politique majeure dont l'action tragique tirera un grand profit, puisque le dernier mot que prononcera Thésée dessillé par la mort d'Hippolyte consistera à réconcilier la descendance de Pallante et le souvenir de la maison d'Egée.

Voici donc confirmé le principe de lecture selon lequel il ne faut jamais négliger dans *Phèdre* la vigueur politique de la Fable, car elle influe directement sur l'action représentée. Ainsi, selon la condition et le statut politiques des personnages que la tradition a consignés, c'est en toute cohérence avec les données mythologiques qu'Hippolyte, dès le début de la tragédie, met en évidence le conflit latent qui l'oppose à sa parente dont il évoque le « sang fatal » dès le vers 50 – *fatal* parce que *royal*, pourrait-on même dire, puisque l'accession violente de Thésée au trône a fait d'Aricie la concurrente objective des fils de Thésée en ravivant les souvenirs des conflits passés. Cette remarque sur la signification politique de l'épithète *fatal* reste cependant à moduler, puisque la langue galante, familière des spectateurs de Racine, laisse entrevoir aussi un autre sens qui prépare l'aveu de l'amour qu'Hippolyte porte à Aricie. Mais ce jeu de nuances concourt bien entendu à enrichir l'intérêt sémantique de ce vers 51. Ainsi, par une hypallage discrète et ténue – qui transfère sur l'humeur noble les aléas de la fable guerrière comme un fait accompli – le mot *sang* est associé à la part incontrôlable de l'histoire des générations précédentes : et c'est ce transfert, remarquons-le, qui paraît donner au passé l'allure du destin, comme si, dans la tragédie, par sa nature même, le passé familial envisagé du point de vue de sa dimension la plus sensible et concrète – le sang – était grevé par les déterminations généalogiques qui l'inclinent à devenir de fait, dans l'usage, un synonyme de l'idée abstraite que l'on nomme *fatalité*, de telle sorte que le « sang fatal » est alors chargé de résumer la verticalité de la famille princière rivale : ce *sang*, cette lignée, ce sont les enfants de Pallante, dont Aricie est l'unique relique :

Je fuis, je l'avouerai, cette jeune Aricie,
Reste d'un sang fatal conjuré contre nous¹.

Or dans la bouche de Phèdre saisie par la jalousie, le « sang royal » d'Aricie, excellence rapidement qualifiée de *fatale* par Hippolyte, deviendra « sang odieux » à l'acte IV. L'axe objectif de l'*èthos* princier est atteint par la contamination passionnelle : autrui (c'est-à-dire, en l'occurrence, la princesse « du sang Royal d'Athènes ») se réduit à ne plus

¹ *Phèdre*, I, 1, vers 50 et 51.

devenir que l'objet de la passion mauvaise d'une rivale. La haine que l'histoire familiale couve de manière latente se recueille alors en son sang :

Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage,
Œnone. Prends pitié de ma jalouse rage.
Il faut perdre Aricie. Il faut de mon Epoux
Contre un sang odieux réveiller le courroux¹.

Car Phèdre sait que le sang de Pallante est potentiellement « odieux » aux yeux de Thésée pour le motif politique évoqué plus haut, qui est lié à la légitimité du statut de « roi d'Athènes » et à la question de sa succession sur le trône ; c'est en effet pour avoir voulu défendre leurs droits au pouvoir contre le fils d'Egée que les fils de Pallante ont été massacrés par Thésée, leur cousin – leur sœur Aricie, on le sait, ayant été pour sa part épargnée. Mais évidemment le sang de l'amante imprévue de son beau-fils est « odieux » également aux yeux de la reine blessée à cause de sa passion pour Hippolyte, bien qu'il s'agisse explicitement pour elle d'un « sang innocent » : nouvelle occasion par conséquent de faire apparaître, grâce au motif du sang, les relations serrées de la politique et des passions de l'amour dans *Phèdre*. Si l'on se réfère à la distinction fondatrice entre *sanguis* et *cruor*, que la langue latine a imposée à l'imaginaire occidental et qu'assurément l'ancien élève de Port-Royal n'ignore pas, la jalousie de Phèdre affecte le statut même du sang de la princesse aimée d'Hippolyte ; car c'est à un sang délibérément répandu – *cruor* – que songe la reine crétoise, sang d'une double rivale, répétons-le, puisqu'elle l'est à la fois au plan politique et au plan amoureux :

Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger².

Ainsi le sang d'Aricie est successivement *royal*, *fatal*, *odieux* et *innocent*. Ces épithètes entretiennent entre elles des rapports complexes, et dans la perspective de la réflexion que nous conduisons, les quatre qualifications du sang qui coule dans les veines de la princesse doivent se comprendre d'un point de vue dramatique, c'est-à-dire au regard du dynamisme de l'action, rapportée à la transmission généalogique – drame politique et drame

¹ *Ibid.*, IV, 6, vers 1257 à 1260.

² *Ibid.*, vers 1271 et 1272 : le contexte incline à penser qu'il s'agit ici encore du sang d'Aricie, bien que l'on puisse comprendre aussi que Phèdre parle du sang d'Hippolyte.

passionnel tout ensemble. Or les quatre adjectifs dessinent une trajectoire, qui va de l'appréciation objective du sang d'Aricie (en sa qualité de princesse athénienne) à l'appropriation subjective de ce même sang par le discours des autres personnages, selon une logique d'ordre passionnel, celle de la fureur et de jalousie, qui ne relève plus seulement de l'axe de l'*èthos* ; et, à ce titre, il est nécessaire d'affiner l'examen des épithètes *odieux* et *innocent* à la lumière de ce que nous avons nommé plus haut « l'axe du *pathos* », qui préside aux relations horizontales et interpersonnelles, afin de préciser quels processus poétiques met en œuvre la contagion tragique dans *Phèdre*. *Royal, fatal, odieux, innocent* : remarquons en tout cas pour l'heure combien la progression du drame entre en résonance avec les choix sémantiques de Racine, qui soulignent quel entrelacs implique l'interdépendance des personnages tragiques amenés par le sang et par les passions à partager une même action.

Or la réflexion sur les jeux délicats du transfert hypallagique qui a été esquissée dans notre « Deuxième partie » mérite sans doute ici quelques éclaircissements, dans le but de mieux évaluer la manière dont la langue de Racine impose ou suggère un réseau de déterminations familiales pour en faire un usage dramatique : hypallages à peine perceptibles, avons-nous écrit, en avançant, avec la prudence requise en ce domaine, l'expression *hypallages lexicalisées*. Car c'est la personne même d'Aricie qui est royale, fatale, odieuse et innocente : de ces qualifications le sang est en amont le support métonymique nécessaire où auront pu se greffer les caractérisations signifiées par les quatre adjectifs qualificatifs épithètes ; et c'est en ce sens que l'on peut identifier des hypallages dans ces tournures très concentrées de la langue.

Toutefois, comme nous avons entrepris de le démontrer au cours de notre « Deuxième partie », dans la mesure où l'âge classique affirme, en un raccourci synecdochique d'usage fréquent, qu'une personne réputée noble est tout entière remise à son sang – qui la résume en la justifiant génétiquement comme telle : *pars pro toto*¹ – le transfert de la personne vers son sang est consubstantiel aux postulats de l'anthropologie aristocratique qui continue à prévaloir jusqu'à l'époque de la maturité littéraire de Racine. L'imaginaire de l'*èthos* noble se prête en outre sans difficultés à de telles orientations idéologiques, puisque l'humeur généreuse est douée d'une pérennité transgénérationnelle. Ce qui est culturel, en d'autres termes, se donne donc pour naturel, si bien que dans l'opération l'hypallage est en somme oblitérée : mais si

¹ Rappelons (en écho aux remarques formulées plus haut sur la synecdoque de la matière) que l'une des formules décrivant traditionnellement la synecdoque dans les traités de rhétorique classique – *pars pro toto* – s'applique parfaitement au sang noble à l'époque de Racine, puisque (comme nous l'avons montré) la personne y est perçue comme totalement présente en son sang. (Voir aussi, dans notre « Troisième partie », le chapitre 1).

l'on veut apprécier la force dramatique qui de fait découle de cette figure, ce qui nous importe est précisément cette opération verbale, et l'art d'une langue qui a su l'estomper.

Car l'effet de sens saisi dans la trame du tissu dramatique dépend de cet effacement du transfert hypallagique, ruse de l'élocution racinienne par laquelle le spectateur et le lecteur assimileront totalement le personnage d'Aricie à son sang : c'est alors que face à la force de la nature – une « seconde nature » en l'occurrence, bien entendu – se pose une fois encore la question « Etre ou ne pas être son sang », qui reste à l'horizon de notre réflexion sur le sang tragique dans *Phèdre*.

Mais le contexte immédiat dans lequel le syntagme *sang innocent* apparaît exige une autre remarque : le choix des mots prononcés par Phèdre donne à la passion de la reine une portée immédiatement visuelle. Car les *maines* du vers 1271 et le verbe *se plonger* du vers 1272 sont des vocables concrets, et à ce titre ils induisent nécessairement un réépanchement instantané et total du sens propre dans le mot *sang*, en deça donc du champ politique et de sa thématique, que le sens tropique recouvrait par les syntagmes *sang royal* ou *sang fatal*. Ph. Sellier l'a remarqué avec raison : « Les *maines*, souvent, semblent appeler le sang. Elles sont *cruelles* au sens étymologique (de *cruor*, le sang qui s'écoule) »¹. Car il s'agit bien sûr dans la tirade de Phèdre du sang dans son acception la plus concrète, du sang rouge et liquide, l'« humeur la plus connue de tous les hommes », comme l'écrit Galien² – mais il s'agit aussi du sang d'Aricie. Ainsi, du point de vue de l'effet esthétique produit, on assiste en l'espace de deux vers à une application du principe horatien de l'*ut pictura poesis*³, cher à la vocation mimétique de la littérature classique, selon lequel le verbe des poètes doit s'accomplir en vision pour l'auditeur.

Cependant le processus de retour à l'acception concrète assuré par cette irruption visuelle du sens propre se conjugue à un mouvement d'apparence contraire : un mouvement d'abstraction produit par l'hypallage, qui, si ténue soit-elle (pour les raisons que nous avons expliquées), réintroduit dans le mot *sang* une qualité morale : l'innocence objective de la princesse au regard de l'histoire rapportée par la Fable, ayant laissée intacte la prestance originelle de l'*èthos* royal qui la définit. En effet pour le même motif que celui qui a été proposé pour contester le fait qu'une personnification se reconnaisse dans la syntagme *sang de Pallante*, le groupe nominal *sang innocent* invite, nous semble-t-il, à moduler la part qu'il

¹ Ph. Sellier, *art. cit.*, repris dans *Essais sur l'imaginaire classique* (déjà cité également), p. 262.

² Galien, *De la bile noire*, éd. citée, p. 19.

³ Horace, *Epître aux Pisons* (*Art poétique*), vers 359.

faut accorder au concret et à l'abstrait dans le contexte de la tirade de Phèdre : si Aricie est « formée » (comme l'écrit Fontanier avec bonheur) du sang de Pallante, cela signifie – selon les postulats de l'anthropologie noble qui est alors reçue – que la princesse *est* le sang de Pallante (tout autant et pour les mêmes raisons que Rodrigue a pu être le sang de don Diègue) ; or dans cette mesure le sang jouit des qualités de la personne, et tous deux, sang et personne, se confondent même, si bien que le déplacement que l'hypallage dessine était sans doute très estompé en 1677 (davantage en tout cas qu'il ne l'est dans l'expression biblique *sang innocent* que l'on rencontre dans la traduction que Lemaître de Sacy a faite de l'Ancien Testament¹). Par voie de conséquence, l'humeur généreuse garde sa vigueur naturelle d'origine, sans que le mouvement d'abstraction inhérent à la personnification comme à l'hypallage s'impose avec netteté. Aussi bien est-ce même de ce croisement subtil du concret et de l'abstrait – prégnance du premier, et rétention du second – que naît la séduction expressive de ces deux vers.

Mais recentrons l'analyse autour du fil conducteur généalogique qui ordonne l'étude du mot *sang* dans les pages en cours. A la lecture de *Phèdre*, bien que leurs examens respectifs aient été distingués plus haut pour des raisons d'ordre didactique, les deux lignes que dessine la notion de *contagion* qui leur est commune – verticalité de l'*èthos* et horizontalité du *pathos* – entretiennent, on le voit, de constants échanges : en ce qui concerne Aricie, cela apparaît avec clarté, puisque les derniers vers de la tragédie, placés sous le signe du mélange du sang d'Hippolyte et des larmes de Thésée au moment où il se déclare père adoptif d'Aricie, réhabilite la jeune fille dans sa condition princière tout en reconnaissant une légitimité à son amour pour le prince défunt : nous reviendrons sur ce point important. Or, il faut le remarquer (d'autant plus que c'est inhabituel), l'ironie racinienne n'aura pas agi à l'encontre d'Aricie, puisqu'elle trouvera au contraire *in extremis* la justification de la qualité que lui accordait la liste liminaire des « Acteurs » : par cette adoption, Aricie est en effet consacrée par Thésée comme « Princesse du sang Royal d'Athènes », et dans cette mesure l'ordre de la verticalité généalogique – autrement dit l'*èthos* royal – se trouve rétabli dans la dernière réplique de *Phèdre*.

Selon les directions de recherche qui orientent notre réflexion, l'examen critique du sang d'Hippolyte – auquel nous parvenons maintenant – pose d'autres difficultés

¹ Le groupe nominal *sang innocent* se rencontre dans la *Bible* traduite par Sacy (par exemple dans l'Evangile de Matthieu, XXII, 35 et XXVII, 4, références déjà signalées dans notre « Première partie », au ch. 1). Mais une théologie qui invite à méditer sur le sang du Rédempteur ne répond évidemment pas aux critères d'appréciation de l'idéologie aristocratique régissant la tragédie des familles choisies pour leur infortune.

d'interprétation si on l'étudie dans son rapport à cette même figuration verticale. Le jeune homme, en effet, évoque à plusieurs reprises son ascendance maternelle, et il se réclame même du sang d'Antiope de manière explicite – alors que cette origine est discréditée par le discours de plusieurs autres personnages, qui s'appuient pour leur part avec un sens certain de l'efficacité argumentative sur des données topiques : celles précisément qui consistent à remettre en cause les mœurs et le caractère d'Hippolyte (ces deux substantifs étant compris dans leur acception classique) ; en effet, défini selon son ascendance maternelle, qui le renvoie de fait à l'obscurité suspecte des peuples barbares, le jeune homme garde en lui – aux yeux du moins de l'opinion commune – une part d'ombre, dissimulée ou latente, mais dont il serait aisé dans un dialogue polémique de souligner le caractère inquiétant : Montaigne nous rappelle par exemple qu'à l'époque de la légende de Thésée et d'Antiope les femmes scythes, à l'instar du basilic, étaient réputées dangereuses par le seul pouvoir meurtrier de leur regard¹.

Voici donc résumées assez de raisons pour lesquelles, du point de vue de l'*èthos* et de l'image généalogique qu'un personnage entend donner de lui-même, il peut sembler maladroit que le fils de Thésée en appelle à la renommée de sa mère, dans la mesure où une telle mère est *a priori* disqualifiée par la voix collective qui vient à l'instant d'être évoquée. Sans doute le dédain ou l'hostilité dont les Amazones et Antiope étaient l'objet dans la littérature grecque apparaîtront-ils atténués dans la tragédie de Racine si cette pièce est mise en parallèle avec l'*Hippolyte* d'Euripide, pièce dans laquelle on peut lire la réplique suivante lancée à Phèdre par la nourrice : « [...] un bâtard aux aspirations de fils légitime, tu le connais / Hippolyte »². Mais l'atténuation que la tragédie française a opérée ne dispense pas le jeune homme de prendre lucidement en compte le discrédit qui affecte sa mère, et avec lequel il devra évidemment composer : « La Grèce me reproche une Mère étrangère »³. C'est pourquoi il faudra nécessairement aborder plus loin cette question selon une perspective résolument rhétorique.

¹ Montaigne, *Les Essais*, I, XXI [1580, pour ce passage], éd. citée (P. Villey, orth. modernisée), p. 105 : « L'ancienneté a tenu de certaines femmes en Scythie, qu'animées et courroucées contre quelqu'un, elles le tuaient du seul regard ». Notons cependant l'ironie dramatique qui fera d'Hippolyte, fils d'une de ces « femmes de Scythie », la victime innocente du regard de la reine crétoise.

² Euripide, *Hippolyte*, Premier épisode, vers 309, trad. de Marie Delcourt-Curvers, in *Tragédies complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 223.

³ *Phèdre*, II, 2, vers 489.

Mais remettons-nous à l'écoute du texte, en commençant par les premiers vers de la tragédie, puisqu'ils sont prononcés par Hippolyte, et qu'ils ont un rapport direct avec la filiation et ce qu'elle induit au plan de l'*èthos* :

Dans le doute mortel dont je suis agité
Je commence à rougir de mon oisiveté.
Depuis plus de six mois éloigné de mon Père
J'ignore le destin d'une tête si chère¹.

Les commentateurs ont-ils assez souligné la teneur très abstraite de la langue du fils de Thésée dans cette prise de parole inaugurale ? Le verbe *rougir* est ici employé par Hippolyte de manière figurée : c'est le principe de rougeur qui est ainsi désigné, de manière désincarnée, au sens littéral du mot *désincarné* puisque le sang biologique n'a pas de part en cette rougeur morale et sans couleur. Cet emploi du verbe *rougir* (que le transfert métonymique littéralement « décolore ») illustre un emploi usuel au XVII^e siècle, que les dictionnaires avalisent (« On dit aussi fig. *Rougir*, pour dire, Avoir honte », peut-on lire par exemple dans *Le Dictionnaire de l'Académie*, en 1694). Dans le même ordre d'idée, les substantifs abstraits (« oisiveté » et « destin ») manifestent que le jeune homme intériorise et analyse sa situation personnelle en la mettant en relation avec celle de son père – illustrant de la sorte une verticalité généalogique inscrite elle-même dans la fable : mais c'est pour transformer en actions fatales les gestes de Thésée ; quant à la synecdoque de la partie (« une tête si chère »), elle met en lumière la personne du père², mais en même temps ce dernier se trouve de la sorte ramené à une formule idéale et cérébrale de la paternité. C'est donc une silhouette formelle du père envisagé comme une idée, et non pas Thésée comme être de souffle et de sang, qui est de la sorte évoqué par Hippolyte.

Pourtant, comme l'écrit Jean-Louis Barrault à propos de cette même première scène, c'est « par Thérémène qu'Hippolyte montre son sang royal »³, dans la mesure où la rectitude et la prestance du gouverneur conviennent à un prince tel que lui. Cela n'est pas contradictoire, puisque Thérémène garantit une forme, ou une nature, qui équivalent

¹ *Ibid.*, I, 1, vers 3 à 6.

² Fontanier, dans ses *Figures du discours*, cite précisément cet exemple de Racine pour illustrer la définition de la synecdoque de la partie. Cette figure « consiste à prendre une partie du tout pour le tout lui-même, qui frappe tellement l'esprit par cette partie, qu'on semble n'y voir pour l'instant qu'une seule » (éd. citée, p. 87).

³ J.L. Barrault, *Mise en scène de Phèdre*, Paris, Le Seuil, coll. « Mises en scène », 1946. Nous citons dans la rééd., Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972, p. 69.

justement la pérennité de l'*èthos* noble s'exprimant par les liens de la paternité et de la filiation aristocratiques.

Mais le contraste entre l'apport paternel et l'apport maternel est d'autant plus prononcé que le jeune homme fait mention quelques vers plus loin du « lait » d'Antiope. Ce substantif est très rare dans le théâtre de Racine¹. On compte en effet deux occurrences seulement du mot *lait* dans son œuvre dramatique : l'une se trouve dans *Bérénice*² et l'autre dans *Phèdre*. Le dictionnaire de Richelet, rédigé dans ces mêmes années, en donne la définition suivante : « Liqueur blanche qui vient aux mamelles de le femelle pour nourrir ce qu'elle a produit, ce qu'elle a mis au monde ». Dix ans plus tard, Furetière – en conformité avec l'héritage venu de la médecine des anciens Grecs³ – apportera une précision importante dans la perspective qui retient notre attention : « Le *lait* est fait du sang, qui a double coction ». Aussi est-il envisageable, dans l'ordre de l'imaginaire culturel, et sans commettre d'incohérence au plan anthropologique, d'accorder au lait un statut séminal qui le relierait naturellement à l'humeur généreuse. Cette perspective de lecture suggérerait alors que l'élément féminin est capable d'assumer une fonction dans la transmission biologique et qu'il est constitutif, au même titre que le principe masculin, de l'*èthos* transgénérationnel⁴. Néanmoins, au moment de la rédaction du *Dictionnaire Universel* (c'est-à-dire quelques courtes années après *Phèdre*), la question était manifestement débattue, puisque le lexicographe note avec prudence : « [...] mais quelques Modernes soutiennent que ce n'est que du chile tout pur, qui sans autre coction est criblé par les glandes des mamelles »⁵.

Munis de ces éléments d'appréciation liminaires, venons-en aux vers adressés à Thérémène par Hippolyte :

C'est peu qu'avec son lait une mère Amazone
M'ait fait sucer encore cet orgueil qui t'étonne.
Dans un âge plus mûr moi-même parvenu

¹ Voir Ch. Bernet, *op. cit.*, p. 274.

² « [...] la haine des Rois avec le lait sucée » : dans *Bérénice* (Acte IV, sc. 4, v. 1015), l'emploi du mot *lait* est d'une teneur plus abstraite que dans le vers 70 de *Phèdre* que nous citons dans les lignes qui suivent.

³ Voir L. Bodiou, *art. cit.*, dans notre « Première partie », ch. 1.

⁴ Sur ce point, voir *supra* notre « Deuxième partie », au ch. 1 : « La transfusion en débat sous Louis XIV » (certains partisans de la transfusion soulignent l'analogie entre le lait et le sang – alors même que l'axiologie des humeurs et des liqueurs privilégie évidemment le sang).

⁵ Furetière, à l'article *Chyle*, donne la définition suivante : « Terme de Médecine. Suc blanc qui se fait des viandes digérées [...] ».

Je me suis applaudi, quand je me suis connu.
Tu me contais alors l'histoire de mon Père.
Tu sais combien mon âme attentive à ta voix
S'échauffait au récit de ses nobles exploits¹;
[...]

L'emploi d'un verbe aussi concret que *sucer* est frappant, même si l'acception figurée se rencontrait à l'époque de Racine. A l'article *Sucer* de son dictionnaire, Furetière réserve un paragraphe au sens figuré de ce verbe, tel qu'on le rencontre dans les vers 1015 de *Bérénice* et 70 de *Phèdre*, cité à l'instant : « Se dit figurément en choses morales. Nous sommes fort préoccupés des opinions que nous avons *sucées* avec le lait ». Et l'on se souvient que J.-B. Denis une dizaine d'années plus tôt emploie ce même verbe au cours de la querelle de la transfusion : « [...] on remarque toujours quelque corruption dans le sang des hommes, quelque sains qu'ils soient, et même dans celui des petits enfants, parce qu'ayant été nourris du sang et du lait de leurs mères, ils ont sucé la corruption avec la nourriture ». Cette citation montre qu'à l'époque de Racine la conjonction des sens propre et figuré du verbe *sucer* – *nourriture* et *corruption* en l'occurrence – est, sinon usuelle, du moins couramment reçue². Toutefois, à entendre le propos d'Hippolyte, il reste difficile de s'abstraire de l'évidence du sens propre. Une image très concrète d'allaitement maternel vient en effet à l'esprit, et d'autant plus nettement que les arts plastiques de l'âge classique illustrent abondamment ce motif, et suggèrent ainsi avec force une image sensible de maternité – alors même qu'en règle générale la fonction de l'allaitement, dans la société aristocratique de l'âge classique revient à la nourrice, et non à la mère : Racine, à nouveau, nous paraît donc, dans ce vers, moduler les effets induits des choix lexicaux qu'il opère, en composant avec les données que lui soufflent et la Fable et la convenance doxale de son temps, l'une et l'autre disponibles et recevables, mais exerçant l'une vis-à-vis de l'autre une tension – subtile distribution, une fois encore, de l'*aptum* et du décorum, qui constitue à nos yeux, une voie d'accès éclairante à la poétique dramatique de *Phèdre*. De la sorte, serti dans la phrase classique, le matériau mythique conserve, et accroît quelquefois, tout ce qui a nourri sa force première.

¹ *Phèdre*, I, 1, vers 69 à 76.

² Se reporter à notre « Deuxième partie », ch. 1 : « La transfusion en débat (...) ». On rencontre aussi dans *Le Vritable Saint Genest* [éd. de 1648], un emploi de ce même verbe qui combine le sens propre et le sens figuré : « Il [le Ciel] fit qu'avec le lait, pendante à la mamelle / Je suçai des chrétiens la créance et le zèle » (Acte III, sc. 5, vers 871 et 872 : révélation de Natalie, la femme d'Adrian), éd. citée, p. 76.

Ainsi, dans la tirade d'Hippolyte, l'emploi du verbe *sucer* est d'autant plus frappant que l'attention est attirée par la syntaxe de la phrase qui associe grammaticalement *lait* et *orgueil*, c'est-à-dire le propre et le figuré : cet emploi sylleptique du verbe met ainsi en valeur le caractère immédiat de la transmission de ce qui doit être tenu, selon le contexte, pour une valeur aristocratique constitutive de l'*ethos* princier d'Hippolyte : l'orgueil. Certes, ce début de tirade prépare les paroles admiratives que le jeune homme prononce à propos de Thésée dans les vers qui suivent ; mais l'héritage paternel y est présenté tout autrement que l'héritage maternel : aucune allusion n'est faite au sang du père, et ce dernier apparaît d'abord comme un être constitué de mots, et seulement de mots. Car Thésée avant d'être un père est un héros dont le gouverneur, fidèle en cela à l'une des fonctions qui lui incombent, raconte l'« histoire » (v. 73). Le père d'Hippolyte s'est ainsi révélé à lui par la médiation de la voix d'un autre et par les phrases d'un autre, qui définissent Thésée comme le personnage d'un livre. Il y est le héros respecté d'une sorte de *Théséide* et le rival explicite d'Hercule menant à bien ses travaux. Dans cette épopée, dont Théràmène a suggéré les contours, coule le sang d'étrangers vaincus – selon, précisément, les constantes du registre épique (en particulier lors de l'énumération des victimes de ce second Alcide, aux vers 79 à 82, dans lesquels Hippolyte mentionne le « sang du Minotaure »).

Le père se dessine donc dans la conscience de son fils par le détour d'un récit fabuleux qui est en train de s'écrire, selon un processus tout littéraire, qui relève de l'épure : c'est un dessin magnifié, ou « un paysage d'éloignement et d'idéalisation »¹. Et il est donc vrai que le « récit » (vers 76) concourt à fonder l'imaginaire filial dans l'élaboration de son propre *ethos*, enté sur la Fable et mimétique de celui de Thésée, comme de nombreux commentateurs (qui emploient toutefois un vocabulaire critique différent) l'ont souligné avec raison. L'appropriation réfléchie de cette filiation prend même une valeur et une efficacité dramatiques, puisque le jeune homme justifie son départ en invoquant la recherche de Thésée : l'action qui s'engage est ainsi clairement référée à la figure paternelle que le fils a esquissée pour lui-même et devant les hommes, représentés par son gouverneur : « Théràmène, je pars, et vais chercher mon Père »². Mais si dans l'élaboration du caractère d'Hippolyte, l'apport de Thésée s'opère sur le mode de la médiation mythique, cela est très

¹ H. G. Hall, *art. cit.*, p. 94 (Nous relevons ici cette expression pour elle-même, mais la perspective choisie par ce critique est différente de la nôtre).

² *Phèdre*, I, 3, v. 138.

éloigné, on en conviendra, de la succion évoquée plus haut (au vers 70) pour rendre compte de l'héritage moral transmis par Antiope.

Dès lors, l'une des voies d'interprétation des actes d'Hippolyte tout au long de la pièce – et donc l'une des voies d'interprétation de la dramaturgie de *Phèdre et Hippolyte* – pourrait sans doute consister à se demander comment le fils procède (qu'il soit maître de ses faits et gestes ou qu'il soit contraint de les subir) pour remonter le cours du temps familial vers la source du sang paternel, qui le justifiera comme fils et comme prince, et peut-être même comme héros. L'action dramatique épouse alors un processus d'incarnation, un retour vers l'amont du flux familial commun, c'est-à-dire vers le sang au sens propre que père et fils ont par nature en commun.

Lorsque l'action sera engagée de manière décisive, père et mère, à l'acte III, se trouveront réunis dans le discours du fils, au moment du retour de Thésée :

Et moi, Fils inconnu d'un si glorieux Père,
Je suis encore bien loin des traces de ma Mère.
Souffrez que mon courage ose enfin s'occuper,
[...]¹.

Pour Hippolyte, on le constate à nouveau, il faut se rendre digne de ce qui est donné par la verticalité généalogique – l'*èthos* princier, précisément, qui peut s'assimiler à la nature selon les orientations de l'imaginaire aristocratique de la France classique. Et c'est grâce à l'action d'éclat que le fils de Thésée pourra accéder à cette dignité ; d'autant plus que quitter Trézène, à cette étape du drame, est devenu aux yeux du jeune homme une nécessité. Cependant, dans un contexte discursif qui ne l'impose pas, il faut remarquer ici encore la référence élogieuse à Antiope. Recourant hâtivement (et sur le mode d'un principe mécanique) à un système binaire souvent trompeur², il serait toutefois déplacé d'évoquer un imaginaire du lait qui ferait pendant dans la mémoire patrimoniale du prince à l'imaginaire du sang.

Mais il faut admettre que l'analyse de l'axe vertical du tableau familial d'Hippolyte montre que dans la conscience du fils une double énergie séminale met en mouvement le désir de se hisser à la hauteur du modèle parental, celui du père évidemment, mais aussi en

¹ *Ibid.*, III, 5, vv. 945 à 947.

² Les oppositions binaires auxquelles G. Bachelard ou G. Durand nous ont habitués (« diurne » et « nocturne », ou « ingestion » et « expulsion », par exemple), et auxquelles l'analyse structurale a également recouru abondamment doivent conserver, nous semble-t-il, une valeur d'outil herméneutique, mais à condition de toujours s'effacer devant leur objet.

l'occurrence celui de la mère. La liste liminaire des « Acteurs » mentionne d'ailleurs à propos d'Hippolyte et l'un et l'autre : il faut le remarquer en rappelant que Racine y a pris soin d'indiquer le statut royal de cette « mère Amazone » (vers 69), qui est de la sorte caractérisée par sa fonction politique à la suite du père prestigieux du jeune homme : « HIPPOLYTE, Fils de Thésée, et d'Antiope, Reine des Amazones ». Cet énoncé attire d'emblée l'attention sur l'importance de la lignée maternelle : information qui est d'abord d'ordre diégétique dans la mesure où elle concerne la fiction dramatique ; mais tout autant information dans laquelle il est possible de déceler une nuance prescriptive (qui concerne donc plus directement le jeu à produire sur scène), car le statut d'Hippolyte induit de la part de l'acteur une *actio* : prestance, démarche, gestes et diction. Ce sont là autant d'indices dans lesquels se reconnaîtra l'*èthos* princier du personnage, conformément tout au moins à l'idée que les spectateurs s'en font à l'apogée du règne de Louis XIV. C'est pourquoi la formulation didascalique qui définit Hippolyte en relation à son père et à sa mère éclaire la notion d'*èthos* aristocratique en conjoignant de manière exemplaire le champ de l'axiologie anthropologique que nous avons cherché à circonscrire, et le champ de sa mise en œuvre dramatique effective.

Aussi, dans cette même optique, n'est-il pas étonnant qu'à la scène 2 de l'acte IV Hippolyte innocent exposé à la colère de son père recoure au sang originel de sa mère, qui garantit à ses yeux son intégrité morale :

Elevé dans le sein d'une chaste Héroïne
Je n'ai pas de son sang démenti l'origine¹.

Nous verrons que toute la tirade dans laquelle figurent ces deux vers est placée sous le signe de l'*èthos* au sens rhétorique du mot, puisque le prince prenant la posture de l'orateur qui s'apprête à assurer sa propre défense en appelle à la renommée, c'est-à-dire à la pureté reconnue de ses mœurs : « Examinez ma vie, et songez qui je suis » (vers 1092) – et aux mœurs supposées de Phèdre, qu'il entend opposer aux siennes de manière tranchée. Mais pour en rester dans les limites de l'analyse en cours, notons simplement que le sang de l'Amazone est présenté de manière méliorative : il est allégué par Hippolyte dans la vertu constitutive qui le fonde en sa qualité même de fils – et en sa nature de fils d'une reine. De ce sang, il a été nourri et formé *in utero* : le syntagme « Elevé dans le sein » doit en effet, en 1677, être

¹ *Phèdre*, IV, 2, v. 1101 et 1102. Ces vers rappellent et complètent les vers 70 et 71 que nous avons déjà été amené à citer dans notre « Première partie », ch. 3 : « C'est peu qu'avec son lait une Mère Amazone / M'ait fait sucer encore cet orgueil qui t'étonne ».

compris dans une acception concrète. Car, comme Furetière le rappelle, le verbe *Elever* « signifie aussi, Cultiver, nourrir, aider à croître à un corps vivant, soit plante, soit animal » (sens qui précède le sens figuré, que le lexicographe indique plus loin dans son article : « Cultiver l'esprit [...] »)¹. Or, il est significatif que l'axe généalogique paternel évoqué tout de suite après par le fils calomnié concerne davantage la formation intellectuelle que la transmission de la vie physique, et il faut donc de ce point de vue souligner que dans le contexte les verbes *élever* et *instruire* accusent le contraste entre ce qui relève du corps – qui a ici la préséance – et ce qui se rapporte à la vie de l'esprit. La fonction de Pitthée (l'aïeul de Thésée, fondateur de Trézène) ne vient en effet que de surcroît, comme l'indique l'adverbe *encore*, tandis que le rapport sensible à la mère est évoqué de nouveau, puisqu'il est question des « mains » d'Antiope (qui évoquent bien entendu la douceur maternelle, et présentent donc à distance un contraste prononcé avec les mains sanglantes entrevues par Phèdre – au vers 1171 – dont il a été question dans les pages qui précèdent) :

Pitthée estimé sage entre tous les humains
Daigna m'instruire encore au sortir de ses mains².

Fort de cette renommée et de cette pureté sans défaut, Hippolyte oppose symétriquement, plus loin dans le même acte, les deux lignées verticales : la réputation de la famille de Phèdre, et en particulier le comportement de sa mère, dont la Fable a répandu à l'envi les écarts, entache l'*èthos* de la reine crétoise, et souligne ainsi en regard la rectitude du sang d'Hippolyte. A distance, c'est le sang d'Antiope qui est ainsi opposé au sang de Pasiphaé :

[...] Phèdre sort d'une Mère,
Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien³.

Sortir d'une mère, *être* d'un sang : Racine ne pourrait pas exprimer plus littéralement l'enjeu généalogique que l'*èthos* princier scelle dans la filiation, au sens le plus concret, c'est-à-dire dans la nature. Soumis à l'autorité du sang tragique – qui est alors la nature la plus pure – le temps lui-même semble en effet voué à reproduire l'origine funeste, comme si Saturne lui-

¹ Ponctuation et capitales maintenues.

² *Ibid.*, IV, 2, vers 1103 et 1104.

³ *Ibid.*, vers 1150 à 1152

même pliait sous le diktat du sang. Ainsi, d'un point de vue rhétorique qui reste à analyser, l'origine de Phèdre est confrontée à une autre origine familiale, celle du prince, présentée comme favorable.

Or la confrontation des deux sangs, qu'Hippolyte a ainsi explicitement énoncée, place de fait Thésée en position de juge : le dramaturge, cependant, l'a préalablement privé de toute lucidité, et a préféré en faire le bourreau de son propre sang. Les scènes 1 et 2 de l'acte IV, en effet, ont présenté un père privé des éléments nécessaires à l'intelligence des événements que le spectateur pour sa part possède et évalue, puisqu'il vient d'en être le témoin dans les scènes précédentes :

Tous les liens du sang n'ont pu le retenir ?
Et Phèdre diffèrait à le faire punir¹ ?

Thésée est donc un père abusé par le mensonge d'une nourrice, qui est étrangère par définition à la dignité de l'*èthos* et de la parole dont les princes ont le privilège dans le tragédie classique ; il va se méprendre cruellement en restant sourd aux requêtes de son propre sang – et en découvrant même au contraire dans le lien et dans le principe de filiation une occasion de s'endurcir. Il confirme de la sorte la force d'entraînement funeste propre à l'axe vertical que nous analysons. Mais nous réservons la scène 2, nous l'avons dit, dans laquelle culmine l'affrontement verbal du père et du fils, à une analyse résolument rhétorique : la notion d'*èthos* y prendra d'ailleurs une signification technique différente, puisqu'il s'agira de montrer que le sang (au propre ou au figuré) y est inséparable de l'art de persuader.

Notons cependant sans attendre que ce n'est pas la moindre des ironies d'une pièce qui en est prodigue d'avoir fait de Phèdre, à la scène 4 de ce même acte IV, l'avocate du sang d'Hippolyte :

S'il en est temps encore, épargnez votre Race.
Respectez votre sang, j'ose vous en prier.
Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier².

Furetière, à l'article *Race* de son dictionnaire donne des éléments de réflexion qui peuvent être directement rapportés à l'idée de solidarité familiale, selon l'imaginaire que

¹ *Phèdre*, IV, 1, vers 1011 et 1012.

² *Ibid.*, IV, 4, vers 1171 à 1173.

dessinent l'axe de la transmission verticale et l'*èthos* qui en est induit à l'âge classique. Ce mot, mieux encore, nous renvoie à la genèse de l'entité familiale, telle qu'elle se pense dans la succession du temps. Commettant sur ce point une erreur d'étymologie, les lexicographes du XVII^e siècle invitent à voir dans le mot *radix* l'origine du substantif *race*¹. Or, dans les vers que la reine éplorée prononce, la *race* correspond bien à la définition du *Dictionnaire Universel*, dans la mesure où ils invitent le roi à se retourner vers son origine :

Lignée, génération continuée de père en fils : ce qui se dit tant des ascendants que des descendants [...].
Ce mot vient de *radix* comme si on disait la racine de l'arbre généalogique [...]. RACE dans l'histoire se dit d'une longue suite de Rois de même lignée.

Le Dictionnaire de l'Académie, quatre années plus tard proposera une définition moins concrètement axée sur l'idée de génération et de transmission : « Lignée, lignage, extraction, tous ceux qui viennent d'une même famille ». La définition de Furetière, en comparaison, met davantage en lumière le fait que la reine insiste par l'emploi du mot *race* sur le fil continu de la famille dans la suite du temps, ce que le lexicographe a nommé la « racine de l'arbre généalogique ». Racine a souligné par la majuscule (qui peut ici être la marque de l'allégorie, et tout aussi bien appartenir à l'ensemble des « majuscules d'intensité »² définies par G. Forestier, qui emploie cette expression), le processus d'abstraction métonymique opéré par le choix de ce substantif familier de la tragédie française du XVII^e siècle – *race* – chargé de représenter en un seul vocable l'ensemble des ascendants de Thésée, le roi lui-même, et, bien entendu Hippolyte.

Mais le mot *sang* – écrit, au vers suivant, avec une lettre minuscule – recentre l'attention sur une dimension plus charnelle de la filiation, dans la mesure où ce mot impose un retour à l'acception concrète, en suggérant l'identification complète du père et du fils, au sein même de cet ensemble appelé *race* : ce sang qui ramasse et récapitule le temps familial par sa simple évocation est en effet aussi bien celui de Thésée que celui d'Hippolyte. De plus, selon l'ordonnance de l'action tragique, le mot *sang* dans ce vers 1171, est par le contexte des événements qui motivent l'intervention de Phèdre, enrichi du fait que la syllepse lexicale

¹ Voici ce qu'écrit Nicot dans son *Trésor de la langue française* en 1606, dictionnaire que nous avons déjà eu l'occasion de citer dans notre « Première partie » : art. *Race* : « Est fait du génétif du latin *Radix* par syncope de la syllabe du milieu [...] ».

² G. Forestier, « Editer Racine aujourd'hui : choix, enjeux, significations », in *Racine et/ou le classicisme (...)*, Actes cités (2001), p. 65 et 66 : « [...] en dehors des marques de respect ou d'allégories, les majuscules sont des majuscules d'intensité [...] ».

– syllepse de synecdoque, si l'on se range à nos analyses¹ – y est achevée. Le composé sylleptique y apparaît en effet dans tout son éclat : *sang* au sens figuré – un synonyme plus immédiat de *race*, en quelque sorte –, mais aussi *sang* au sens propre. Car n'oublions pas que la demande à Neptune formulée par Thésée deux scènes auparavant : « J'abandonne ce traître à toute ta colère. / Etouffe dans son sang ses désirs effrontés »², résonne encore dans le théâtre, et, qu'en termes linguistiques, ces paroles ont immédiatement pris une valeur performative : car au théâtre, conformément à la formule déjà citée de l'Abbé d'Aubignac, « Parler, c'est Agir »³. Pour les spectateurs, c'est donc bien le sang au sens propre, l'humeur rouge, qui est appelé à se répandre, et l'écho de la formule biblique évoquant le cri du sang innocent d'Abel, le conforte nécessairement dans cette interprétation⁴. Si bien que la formulation de la prière de Phèdre amène alors à penser qu'en faisant couler le sang d'Hippolyte, c'est en même temps son propre sang que Thésée s'apprête à faire aussi couler.

Phèdre, en sa qualité d'avocate paradoxale de la cause d'Hippolyte, met donc en évidence la permanence du sang royal – c'est-à-dire l'idée même de permanence, qui relève de l'*èthos*. Et elle cherche ainsi à écarter, en vain, bien entendu, puisqu'il est trop tard, la pulsion mortifère qui dirige ce sang contre lui-même. L'irréversibilité des actes et leurs enchaînements vérifient l'idée selon laquelle, dans la logique sans failles que la tragédie érige en constante générique, on ne remonte jamais à contre-courant cette coulée vivante que le mot *sang* se charge à lui seul d'exprimer, et qui figure très concrètement l'axe vertical de la transmission familiale. Le principe de contagion de la passion sanglante que nous avons défini se manifeste donc encore avec force dans ces trois vers prononcés par la reine éponyme.

Le sang d'Hippolyte cependant, si l'on s'en tient rigoureusement à l'axe de l'*èthos*, ne semble apparaître qu'en second plan dans le récit de Théràmène et dans la réplique de Thésée qui lui fait suite – récit et réplique qui, selon notre perspective méthodologique, seront plutôt à rapporter à l'axe du *pathos*. Ce second plan est important néanmoins, dans la mesure où l'inflexion axiologique donnée par le gouverneur qui emploie l'adjectif mélioratif *généreux* oriente le vers 1556 de l'acte V vers un rappel de son origine royale.

¹ Voir notre « Troisième partie », au ch. 1 (« La syllepse lexicale et le sang »).

² *Phèdre*, IV, 2, vers 1074 et 1075.

³ *La Pratique du Théâtre*, [1657], IV, II, éd. citée, p. 282.

⁴ Nous avons eu l'occasion de signaler la résonance biblique du vers 1173 (dans nos pages liminaires, « Assises culturelles ») : Genèse, IV, X. Voir aussi la note de G. Forestier, *Œuvres complètes (...)*, t. I, (1999), p. 1655, correspondant au texte p. 861 (n. 2).

Il s'agit cependant du sang écoulé des plaies du jeune homme. Sang répandu à rapporter évidemment au sens propre – *cruor* –, et qui est évoqué dans le but d'émouvoir Thésée, comme nous le verrons. Mais dans l'esprit de la réflexion en cours, il est important de rappeler la signification étymologique de l'adjectif associé par Théràmène au substantif *sang*, puisqu'il renvoie à la noblesse de la race, et même au verbe *générer*, qui instaure dans la transmission de la vie naturelle l'*èthos* princier d'Hippolyte. Il y a en effet, au fondement de l'idée de *générosité*, une conjugaison de la « vigueur génétique »¹ et de la vertu valeureuse. Et de cela, il reste une trace vivante dans la définition de l'adjectif *généreux* que donne en 1694 la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* : « Magnanime, de naturel noble [...] », même si le sens figuré recouvre en partie la puissance concrète du sens premier. Théràmène souligne donc à dessein la permanence de l'origine familiale lisible jusque dans le corps mutilé du prince : « De son généreux sang la trace nous conduit »². Or le mouvement intime qui restitue au père impuissant son propre visage – ce que Phèdre avait préparé dans les vers 1171 et 1172 cités plus haut – est clairement souligné par Thésée dans la dernière scène :

Laissez-moi loin de vous, et loin de ce Rivage
De mon fils déchiré fuir la sanglante image³.

Ces deux vers se prêtent bien entendu à plusieurs lectures, selon les orientations critiques qui peuvent être mises en œuvre, et le récit de Théràmène (sur lequel nous reviendrons) a toujours suscité l'intérêt des commentateurs de *Phèdre*⁴ : mais remarquons d'abord ici le trait spéculaire que le démembrement d'Hippolyte présente à Thésée ; le roi, rendu à sa condition de père, y rencontre son propre reflet et y trouve la défiguration de son propre sang : « On voit l'*image* de tous les objets dans les miroirs », notera Furetière dans son dictionnaire. Ce que

¹ L'expression *vigueur génétique* figure, rappelons-le, dans un article déjà cité de J. Rohou (2002) : voir notre « Troisième partie », au ch. 3.

² *Phèdre*, V, 6, vers 1556.

³ *Ibid.*, V, scène dernière, vers 1605 et 1606.

⁴ Voir le chapitre important que Leo Spitzer consacre à ce récit : « The “Récit de Théràmène”, in *Linguistics and Literary History*, New York, Russell & Russell, 1962, pp. 87 à 134, (première éd. : Princeton, Princeton University Press, 1948), qui donne un relief accru au personnage de Thésée (dirigé à distance par Neptune), et à la destruction de sa famille (pp. 92 et 93). Se reporter également aux articles de Ronald W. Tobin, « “ Triste objet ” : le *sparagmos* d'Hippolyte et la fin de la tragédie profane de Racine », *XVIIe Siècle*, n° 180, juillet-septembre 1993, pp. 563 à 563, et Olivier Pot, « La mort d'Hippolyte ou la défiguration silencieuse du langage », *PFSCS*, XXIII, n° 45, 1996, pp. 601 à 633 (nous mettrons à profit ces deux articles dans notre « Cinquième partie », au ch. 2).

Thésée souhaite « fuir », c'est donc aussi lui-même, reconnu dans le sang gaspillé d'Hippolyte : c'est-à-dire en somme sa propre mutilation et le désastre de sa lignée, qui sont manifestés par l'écoulement de son propre sang – celui d'Hippolyte qui est aussi le sien, répandu et perdu, conformément à la demande qu'il a lui-même adressée à Neptune à la scène 2 de l'acte IV. A l'évidence, le vers 1610 confirme cette interprétation : « L'éclat de mon nom même augmente mon supplice ». Le nom – le renom – offre au sang le prestige et la pérennité : il en est le vecteur naturel et l'étendard social ; mais dans le même mouvement, il l'expose aux coups de la fortune, et à la *cruauté* contagieuse des passions, dont l'écoulement du sang rappelle à une oreille avertie (et celle de Racine, assurément l'était) la source étymologique : Phèdre, au vers 1621, sera en effet nommée *cruelle* par le père éploré, qui a cependant reconnu sa propre responsabilité.

Mais achevons ce premier parcours linéaire de la tragédie. Du point de vue politique, et même (nous l'avons indiqué déjà) pour respecter la cohérence dramatique la plus élémentaire, il est exclu de négliger la dernière réplique de *Phèdre*. Cela est cependant fréquent, sans doute à cause d'une compréhension erronée de la notion même de *tragique*, restée tributaire des définitions du XIX^e siècle et de la tradition scolaire qui les a pérennisées. C'est pourquoi, nous semble-t-il, certains metteurs en scène, continuent *de facto* à associer « tragédie » et « destin » (parce que dans leur esprit, *tragique* est synonyme de *fatal*), et l'on conçoit alors qu'ils soient gênés par les derniers vers de la pièce qui n'illustrent pas cette synonymie. Or, en ce qui concerne l'ultime réplique de *Phèdre* et l'adoption d'Aricie par Thésée, il faut souscrire sans réserve à la remarque suivante, formulée par Jacques Morel et Alain Viala : « Cette adoption fait cesser la lutte des Pallantides et de Thésée. Elle donne aussi à Thésée une pleine légitimité. Ces vers de Thésée, parfois supprimés à la représentation, sont indispensables à l'achèvement de l'action tragique »¹.

Ces derniers vers sont encore en relation directe avec le sang d'Hippolyte, et ils peuvent être entendus selon la perspective que dessine l'axe vertical. Mais, dans une certaine mesure, elle permet aussi de rompre avec la logique horizontale de la contagion que nous avons mise en lumière dans les pages qui précèdent :

¹ Racine, *Théâtre complet*, éd. établie par J. Morel et A. Viala, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1980, p. 860, note 33.

Panope - Elle expire, Seigneur.

Thésée - D'une action si noire
Que ne peut avec elle expirer la mémoire!
Allons de mon erreur, hélas ! trop éclaircis
Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux Fils.
Allons de ce cher Fils embrasser ce qui reste,
Expier la fureur d'un vœu que je déteste.
Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités.
Et pour mieux apaiser ses Mânes irrités,
Que malgré les complots d'une injuste Famille
Son Amante aujourd'hui me tienne lieu de fille¹.

Ainsi, il est impossible de nier que Thésée adopte effectivement Aricie, ni que cet acte politique engage aussi son cœur.

Pourtant, dans un essai célèbre en son temps, Lucien Goldmann avait évoqué ces vers avec une certaine condescendance ; la teneur de la réplique de Thésée, en effet, ne semble pas correspondre avec la définition de la tragédie que développe par ailleurs l'essayiste², si bien que c'est le statut générique et dramatique même du dénouement de *Phèdre* qui s'en trouve affecté à ses yeux :

[...] il faut rétablir l'ordre coutumier, temporairement mis en danger. Quelques prières sur le tombeau d'Hippolyte, le remplacement de celui-ci par Aricie et bientôt le souvenir de Phèdre ne sera plus qu'une légende inoffensive. [...] Suivant de près et sans transition les vers tragiques de Phèdre, [la dernière réplique de Thésée] constitue un passage de comédie³.

¹ *Phèdre*, V, scène dernière, vv. 1645 à 1654.

² Rappelons que L. Goldmann a défini la tragédie comme « *toute pièce dont les conflits sont nécessairement insolubles* » (1956, italiques de l'auteur) : voir *supra*, ch.1 de la « Quatrième partie » en cours.

³ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique (...)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1959, pp. 427 et 428. Signalons que sans aller jusqu'à la condescendance surprenante affichée par L. Goldmann, un critique aussi avisé que Erich Auerbach, dans un essai rédigé en 1926, méconnaît également l'importance des derniers vers de *Phèdre*, parce qu'il ne prend pas en compte la dimension politique de cette tragédie de Racine, sur laquelle nous avons pour notre part insisté : « Que le mot *expier* y figure, je dois le concéder à Vossler ; néanmoins [...] ces derniers mots pleins de décence se perdent dans le silence » (« Racine et les passions », *Le Culte des passions (...)*, éd. citée, trad. de D. Meur, p. 47, dans laquelle E. Auerbach fait allusion à l'essai de Vossler sur Racine : *Jean Racine*, Munich, « Epochen der französischen Literatur », III, 2, 1926). Et si l'on suit notre analyse, la prise en compte de l'adoption d'Aricie invite également à moduler l'analyse de Leo Spitzer, qui insiste sur le fait que Thésée est à la fois désaveuglé et désespéré (« He has finally become a *désabusé* [...] », « The picture of Hippolyte's death, "cette image cruelle", becomes for Thésée a picture of universal destruction » : *art. cit.*, respectivement p. 93 et p. 94).

Peut-on réellement voir dans cette ultime réplique de *Phèdre* un « passage de comédie » ? Cela reviendrait à mettre en lumière une altération générique si profonde que les derniers vers de *Phèdre* ne mériteraient même plus d'être déclamés ou imprimés. Aussi doit-on plutôt comprendre que la résolution du conflit politique qui opposait Thésée aux descendants de Pallante est assurée de manière sensible par le mélange de deux humeurs, le sang et les pleurs (vers 1648) : le roi opère ainsi, par l'épreuve de la douleur paternelle, la contrition et l'effusion des larmes, un retour à la source du sang, en deçà des bouleversements qu'a suscités la passion de Phèdre pour son beau-fils. L'adoption, dans ce sens, rétablit la rectitude perdue de la succession généalogique. Pour autant ce retour en amont sur cet axe de la succession généalogique n'abolit pas la portée du crime, ni l'évidence pathétique de la mort qui a fauché Hippolyte et Phèdre.

Mais ce qui nourrit ici directement notre analyse de la vertu transgénérationnelle du sang princier dans *Phèdre*, c'est que Thésée s'accorde en revanche un droit de paternité à la fois charnelle et politique qui consiste à ressaisir le sang de Pallante dans son propre sang, c'est-à-dire le sang d'Egée, puisque Racine n'a pas retenu l'apport des sources mythologiques qui font de Thésée le fils de Poséidon¹. Hippolyte et Aricie sont de la sorte unifiés dans le mouvement d'une même circulation vitale et rendus à la source commune des deux sangs, c'est-à-dire en somme rendus au flux séminal d'Erechtée, « ce fameux Mortel que la Terre a conçu »². Si bien que l'adoption d'Aricie n'est sûrement pas « un passage de comédie », qui constituerait une dissonance malvenue en regard de la tirade de Phèdre qu'elle suit immédiatement – et dans laquelle L. Goldmann saluait avec raison une dimension « cosmique »³ –, puisque cette adoption rétablit également un ordre qui a partie liée avec le

¹ Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, Thésée est le fils de Neptune. Ovide, qui est un héritier des récits antérieurs, écrit successivement à propos de Thésée, « [...] l'ingrat fils d'Egée », et « [...] le héros descendant de Neptune » (*Héroïdes*, « Phèdre à Hippolyte », éd. citée, respectivement p. 21 et p. 23). Quant à Plutarque, il note dans la « Vie de Thésée, V », [1559, et rééd. de 1567, que Racine possédait], que « [...] Pitthée avait fait courir le bruit qu'il [Thésée] était engendré de Neptune » : *Les Vies des hommes illustres*, traduites par J. Amyot, Paris, P. Dupont, 1826, p. 9, et on peut lire chez le même auteur quelques pages plus loin une autre allusion à Neptune : « [...] celui que l'opinion commune et le bruit du peuple disait être son père [...] » (*Ibid.*, IX, p. 13). Au XVII^e siècle, Amyot traducteur de Plutarque – que Racine, on le sait, évoque dans la préface de *Phèdre* – a « le statut d'un maître ancien, et même d'un fondateur », comme le rappelle Jean-Marc Chatelain, dans *La Bibliothèque de l'honnête homme. Livre, lecture et collections à l'âge classique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 128. A propos des lectures de Plutarque par Racine dans la traduction d'Amyot, qu'il annotait adolescent et qui figurait évidemment dans sa bibliothèque personnelle, voir R. C. Knight, *op. cit.*, en particulier pp. 154, 230 et 233. Signalons pour finir que l'auteur de la *Dissertation sur les Tragédies de Phèdre et Hippolyte* parle de Neptune comme du père de Thésée : éd. citée, p. 895.

² *Phèdre*, II, 2, vers 496.

³ *Le Dieu caché (...)*, p. 428.

cosmos tel que les Grecs le concevait : un cosmos évoqué dans sa relation au temps des origines et à la génération royale. Dans une certaine mesure, il est vrai, par un tel rétablissement touchant au rapport des forces dynastiques dans *Phèdre*, le principe de contagion qui gouverne la réflexion en cours est mis en échec, et amène même à infléchir *in extremis* notre analyse ; mais cela n'abolit pas pour autant la terreur et la pitié suscitées par les morts individuelles d'Hippolyte et de Phèdre, même si on peut comprendre qu'elles sont alors susceptibles de prendre une valeur sacrificielle, qui est nécessaire à la restauration d'une harmonie politique.

De plus, si l'on accepte cette orientation de lecture, l'adoption d'Aricie fait écho aux deux vers prononcés à l'acte II par la princesse elle-même, qui évoquaient la participation des éléments fondamentaux au désastre des Pallantides, consommé par l'écoulement de leur sang (« Le fer moissonna tout, et la Terre humectée / But à regret le sang des neveux d'Erechtée »)¹ : cela signifie que les derniers mots de la pièce – entendus et interprétés à partir du motif du sang, ce substantif étant compris ici et au propre et au figuré – rehaussent l'action politique en la replaçant dans la cohérence dynamique de la fable, et lui donnent de la sorte sa pleine signification.

Ce n'est pas tout : non seulement ces vers rendent à Thésée une légitimité politique au regard de la Fable, mais ils éclairent également le personnage du roi, dont ils parachèvent la trajectoire dramatique, puisque les pleurs mêlés au sang d'Hippolyte l'installent définitivement dans une fonction paternelle enfin incarnée : ils nous le montrent très loin dorénavant de la silhouette abstraite et formelle que la première scène avait dessinée. Du « sang du Minotaure » (vers 82) terrassé par « ce Héros intrépide » (vers 77), au sang répandu d'Hippolyte déchiré, le déroulement de la tragédie nous a conduits du registre épique au registre pathétique. Et à ce sang du fils, le père ajoute ses larmes : par cette liturgie funèbre spontanée et généreuse, il accomplit une forme supérieure de vocation historique et gagne conjointement en épaisseur humaine. Il faut en outre souligner que la pièce conjure ainsi également au dernier moment la défiguration de l'*èthos* princier et rend à Aricie, par l'initiative légitime de Thésée, sa qualité native de « Princesse du sang Royal d'Athènes ». Rappelons en effet que si Egée passait, selon certaines sources mythologiques, pour être le fils adoptif de Pandion², descendant d'Erechtée, Pallante (ou Pallas) en revanche était son fils

¹ *Phèdre*, II, 1, vers 425 et 426.

² Plutarque, « Vie de Thésée, XV », éd. citée, p. 19 : « [...] Egée, qui n'était que le fils adoptif de Pandion, et ne tenait rien au sang royal des Erechrides [...] ».

légitime. Cette version de l'histoire de Thésée s'appuie sur l'autorité de Plutarque, comme le rappelle G. Forestier¹, et Racine, à l'évidence, a gardé à l'esprit toutes ces données, qui d'un acte à l'autre fondent la cohésion de l'invention dramatique de *Phèdre* dans le souci de maintenir les enjeux politiques qui parcourent en filigrane cette tragédie. Il est donc important de souligner qu'Hippolyte, de fait, avait évoqué cette adoption, lorsqu'il avait parlé à Aricie du « Sceptre » d'Athènes en rappelant quelles furent les circonstances historiques : « L'adoption le mit entre les mains d'Egée »².

Les derniers mots prononcés par Thésée respectent donc la légitimité foncière du sang princier et garantissent sa préservation, à travers un acte de transmission qui se comprend selon la cohérence verticale de la Fable, mais ressortit davantage au sublime qu'à la comédie. Aussi bien l'ensemble de la réplique finale exauce-t-il le vœu qu'Hippolyte avait formulé devant son amante, en évoquant précisément la figure d'Erechtée, « [...] ce fameux mortel que la Terre a conçu »³.

Au long des pages que l'on vient de lire, voici donc parcouru ce qui relève à nos yeux dans *Phèdre* de l'*èthos* princier mis en rapport avec le sang. Le principe de contagion dont nous avons souligné l'importance manifeste quelle emprise le sang familial exerce sur les personnages tragiques, dont il définit la dignité formelle, tout en les exilant cruellement, les plaçant hors de la maîtrise de leur vie individuelle : le sang qui dans la tragédie finit par s'écouler est à la fois le leur et celui d'un autre. Ou plus fondamentalement encore, ce sang les possède, dans tous les sens du verbe *posséder* : ce sang les précède et les définit, les anime et les meut, les stimule et les aliène – comme si, solidement noué aux enjeux du sang tragique, il y avait en effet dans *Phèdre* un « Je est un autre ». Ce que nous avons nommé la verticalité familiale ente ainsi la tragédie sur l'arbre du temps, dont la Fable sait lentement mûrir les fruits mortels. Et, par la force d'une esthétique maîtresse de ses effets, ce temps immémorial se livre soudain dans le raccourci d'un poème dramatique, comme si le sang rompait les écluses qui l'entravaient pour se déclarer soudain aux yeux des spectateurs, sous l'afflux des passions représentées sur la scène tragique.

Cependant il est nécessaire de compléter ces analyses puisque le tableau généalogique des personnages de *Phèdre*, rappelons-le, doit se lire également selon un axe

¹ Se reporter à Racine, *Œuvres complètes (...)*, t. I, (1999) p. 1644, correspondant au texte p. 822 (note 5).

² *Ibid.*, II, 2, vers 497.

³ *Ibid.*, vers 496.

horizontal, qui croise, au cœur des personnages principaux, l'axe de la verticalité généalogique. Aussi faut-il montrer comment la métaphore de la contagion (ou plutôt, en toute rigueur de terme, la syllepse lexicale de la contagion) agit au cœur du temps présent déroulé sur la scène par l'action tragique, et selon quelles ordonnances les effets de ce principe de contamination se trouvent multipliés par la circulation des passions – que favorise et accélère ce que Georges May a nommé « l'unité de sang »¹.

Phèdre et le sang : l'axe du pathos

Mes fureurs au dehors ont osé se répandre.
Racine, *Phèdre*, III, 1, vers 741.

Nous avons montré que la force du passé pèse sur le présent des personnages de manière à les en rendre otages. Mais, pour affiner l'analyse des enjeux de la dramaturgie du sang tragique dans *Phèdre*, il faut maintenant consentir à un déplacement de perspective, pour considérer les personnages dans le moment circonscrit et précis que la fiction dramatique livre aux regards du spectateur. Eu égard aux orientations de notre analyse, l'axe horizontal du tableau généalogique de *Phèdre* peut être nommé « axe du *pathos* », parce que les passions s'y propagent dans le temps dramatique de la représentation elle-même, c'est-à-dire sur la scène, de personnage à personnage et même, pour ainsi dire, de corps à corps.

Cela revient à dire que la question qui a été choisie comme fil conducteur de notre recherche – « être ou ne pas être son sang ? » – non seulement reste valide, mais encore s'impose plus nettement dans le tissage même des enjeux et des énergies dramatiques. La mise en perspective horizontale aiguise en effet les arêtes de cette question. Elle met en valeur les choix que ces passions suscitent, ou que dicte l'embrasement qu'elles déclenchent, jusqu'à contester parfois les exigences formelles de l'*èthos* que nous avons définies. Car en quelques occasions, on devra conférer une force extraordinaire à l'irruption des passions dans le présent de l'action donnée à voir sur la scène tragique pour expliquer qu'elles soient en mesure d'ébranler l'édifice d'un *èthos* édifié par la mémoire vénérée des dynasties princières – édifice qui est reçu par le public comme la nature sociale même. Et en certains accès de fureur l'autorité de l'*èthos* perd même tout crédit, et elle disparaît tout à fait. Le *pathos* dans son irruption subvertit alors toutes les autres considérations. Ainsi, par exemple, à l'annonce de l'amour d'Hippolyte pour Aricie (comme nous l'avons suggéré plus haut), un déplacement de

¹ Dans le titre de l'article cité (1972).

perspective s'opère, et pour Phèdre le sang « royal » de la princesse devient un sang « odieux » ; la passion jalouse désire seulement alors que s'écoule comme en un sacrifice ce sang, qui est pourtant reconnu comme « innocent »¹ – et dans les vers 1260 et 1271, déjà cités, Phèdre se saisit donc d'une rivalité politique objective pour la mettre au service de sa propre fureur.

En évoquant les passions dans les tragédies de Racine, nous rejoignons toute la tradition critique. L'importance extrême que le dramaturge donne aux mouvements qui portent les personnages les uns vers les autres, et souvent même les emportent les uns contre les autres a retenu l'attention de tous les commentateurs. Racine fait en effet de l'amour « une source d'agression provoquant les êtres dans leur chair et dans leur sang »², comme l'écrit Joseph Pineau, en soulignant combien l'émotion du sang a partie liée avec l'expression de cette violence. La passion possède les personnages amoureux de Racine, qui en oublient alors leur naissance et leur réputation mêmes : le *pathos* précède alors l'*ethos*, comme l'existence précède l'essence, et pour ne s'en tenir qu'à une appréciation récente, il faut citer encore G. Forestier pour conforter cette analyse :

Chez Corneille, ce qui domine dans l'articulation conflictuelle de l'*ethos* et du *pathos*, c'est – sauf pour Chimène – la victoire de l'*ethos* [...]. Racine, au contraire, prend ses personnages au moment où ils sont déjà habités par le *pathos*, face auquel l'*ethos* joue, en somme, le rôle du retour du refoulé [...]³.

Il ne s'agit pas dans les pages qui suivent de contester une telle remise en perspective, dont la valeur synthétique est remarquable ; mais il s'agit plutôt d'en éclairer les conséquences dramatiques, en montrant comment le sang favorise, et quelquefois résume, la diffusion contagieuse des passions.

¹ *Phèdre*, IV, 6.

² Joseph Pineau, « La poétique de Racine : l'emploi des mots "amour" et "aimer" dans *Phèdre* », in *Mélanges de Littérature française offerts à M. René Pintard*, éd. citée, p. 212.

³ G. Forestier, *Passions tragiques (...)*, V, 8, éd. citée, p. 301. Il faut relire tout le développement conduit par l'auteur, à partir d'une remarque du Père Bouhours (*ibid.*, pp. 300 à 302). Ajoutons toutefois qu'à Chimène, il faudrait peut-être associer ici Camille, qui, au nom des droits de l'amour, remet très violemment en cause l'origine estimée si vénérable de la filiation elle-même :

« [...] un véritable amour brave la main des Parques,
Et ne prend point de lois de ces cruels tyrans
Qu'un Astre injurieux nous donne pour parents » (*Horace*, [1640], IV, 5, vers 1196 à 1198).

Insistons toutefois sur un point : le sang ainsi atteint et possédé par la passion doit lui-même être compris comme un héritage qui participe de l'*èthos* (nous espérons l'avoir clairement analysé) ; tant et si bien que l'axe vertical de la généalogie vient rencontrer, au cœur des personnages engagés dans l'action tragique, l'axe horizontal, celui que gouverne le *pathos*, et qui va maintenant être envisagé. En termes dramaturgiques et en raisonnant à partir des significations du mot *sang* dans *Phèdre*, cela signifie que l'espace dramatique, fort de son imaginaire mythique et de ses virtualités tragiques – « Mon mal vient de plus loin [...] » – s'impose tout à coup sous nos yeux sur l'espace scénique. Cette remarque, pour un metteur en scène, relève d'ailleurs de l'évidence (au sens propre de ce mot), tant il est clair que l'entrée de Phèdre sur le théâtre la montre d'emblée habitée d'un sang délétère ; mais le spectateur saura rapidement que ce sang que rend malade la passion amoureuse, c'est-à-dire en l'occurrence la mélancolie érotique, doit aussi être compris et évalué comme un héritage, selon la logique d'une transmission verticale qui relève de l'*èthos*, fût-ce peut-être ironiquement – logique qui se fonde sur l'histoire des dérèglements familiaux, loin en amont de l'action représentée sur la scène. Tout cela néanmoins n'atténue pas le caractère immédiat de la passion qui éclate sur la scène, et qui irradie le mal qu'elle porte en elle, selon une configuration dominée non plus seulement par la verticalité, mais aussi par l'horizontalité, car « le pathos est un surgissement momentané, une irruption émotive », comme le confirme Gisèle Mathieu-Castellani¹.

Il est toutefois nécessaire de préciser plus clairement ce que l'on doit entendre par l'expression « axe horizontal » : les pages qui suivent feront une nouvelle fois usage du mot *contagion*, qu'il faudra toujours s'efforcer de maintenir sur les confins du sens propre et du sens figuré. Cette contagion doit en outre être rapportée aux relations horizontales des personnages de la famille tragique, dont la trame organique même est atteinte par la passion de la reine ; et conjointement, par une analyse dramaturgique, il faut s'efforcer aussi de mettre en lumière la manière dont ces passions se propagent. La proximité biologique du sang est en effet redoublée dans *Phèdre* par la solidarité dramatique des personnages : proximité et solidarité imprimées par un resserrement d'ordre générique (qui caractérise la tragédie classique française), et qui, de fait, se répondent et se conjuguent. Or un tel écho et une telle conjugaison manifestent précisément que les dérèglements sont nécessairement interdépendants et contagieux. De la sorte ces passions se transmettant d'un personnage à l'autre orientent de manière décisive le cours de l'action, à tel point même qu'il est impossible

¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 2000, p. 52.

de les démêler de cette action, puisque l'une et l'autre – passion et matière dramatique – progressent en somme à la manière d'une marche concertée.

De plus, selon le principe de solidarité familiale illustré par le genre tragique que nous avons signalé dans les lignes qui précèdent, l'axe horizontal figure simultanément l'axe du *pathos*. Or, comme l'écrit Michel Meyer dans une formule délibérément synthétique, « le *pathos*, c'est l'autre »¹. Au théâtre, et particulièrement dans la tragédie classique française, une telle formule signifie que dans le présent que l'action représentée donne à voir la circulation du malheur revêt toutes les caractéristiques d'une épidémie : ici et maintenant sur la scène, la passion qui détruit l'un détruit l'autre, même s'il est innocent, c'est-à-dire étranger à l'origine assignée à cette passion par la Fable ou par l'histoire. Et on aurait dû écrire « *surtout* s'il est innocent », puisque l'innocence calomniée sera même un élément nécessaire à la qualité du registre pathétique que requiert la tragédie². De toute évidence, en deça de l'analyse, on entrevoit intuitivement que l'imaginaire du sang classique se prête de manière exemplaire à cette circulation du malheur.

Il faut donc montrer comment, dans la tragédie, le sang de Phèdre, saisi par la mélancolie érotique et la concupiscence, contamine le sang innocent et par voie de conséquence poétique le voue à se répandre en sang tragique. Le processus, en effet, est *poétique*, puisqu'il affecte l'ordonnance et les rouages mêmes du drame. Ainsi, envisagée selon la perspective de l'axe horizontal, la notion d'« unité de sang » proposée par Georges May invite à étudier dans *Phèdre* la manière dont les maux et les crimes s'inscrivent dans une dramaturgie de la promiscuité, que renforce la structure scénique du huis-clos, et qui exploite à l'envi la « proximité de sang » (pour reprendre une nouvelle fois l'expression bien frappée de Corneille³). Cela revient à dire que la famille tragique est de fait à la lettre *dramatique*, dans la mesure où les lignes de forces de l'action se développent en claire correspondance avec les réseaux que tissent les liens de parenté – et ces lignes de forces infusent ainsi très efficacement la contagion du malheur, à la manière d'une maladie qui se propage très rapidement. Racine, nous l'avons rappelé, se conforme ainsi aux recommandations formulées par Aristote au chapitre XIV de la *Poétique*. Et les commentateurs ont en outre souligné à

¹ Michel Meyer, *Le Comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003, p. 26.

² P. Bénichou a souligné l'importance du motif de l'innocence calomniée dans « la légende de la Tentatrice-Accusatrice » : *L'Ecrivain (...)*, éd. citée, p. 258.

³ *Discours de la tragédie (...)*, in *Trois discours sur le poème dramatique*, [1660], éd. citée, p. 106.

juste titre combien un ensemble de caractéristiques formelles lient étroitement les personnages de la tragédie : temps, lieu et action les attachent et les confinent les uns avec les autres, de telle sorte que les germes du malheur se multiplient d'autant plus efficacement, comme s'il s'agissait d'une expérience de laboratoire bien menée, et dans laquelle les effets produits resserrent à coup sûr ce que l'on pourrait à une autre échelle constater et déplorer dans la vie réelle. Aussi est-ce avec raison que J. Scherer peut évoquer les « fécondes contraintes des unités »¹ : si la formule est juste, nous n'en développerons pas ici les attendus, car c'est une donnée sur laquelle se fondent de bon droit toutes les invitations pédagogiques ou didactiques qui proposent d'entrer dans la poétique de la tragédie française de l'époque de Louis XIV, dont Racine est aux yeux de tous le représentant le plus illustre.

Tenant donc pour acquis ce principe poétique, les pages qui suivent s'attacheront à décrire le processus de la contagion horizontale des passions dans *Phèdre*, en gardant sans cesse à l'esprit que le sang s'y présente comme un agent efficace, préservant dans le mot *contagion* les acceptions les plus concrètes. Le sang, autrement dit, est le véhicule des passions, et quelquefois elles paraissent s'y concentrer, au point que l'humeur noble est chargée de les exprimer métonymiquement.

Mais encore faut-il signaler un trait structurel de *Phèdre* – relevant tout autant de la poétique et de la conduite de l'action – qui pourrait fournir une objection de poids à l'idée même de contagion que répandrait la concupiscence déclarée sur l'innocence calomniée : de nombreux commentateurs ont en effet relevé des analogies de comportement entre Phèdre et Hippolyte ; et Racine lui-même, dans la Préface, a pris soin d'attirer notre attention sur le fait que le fils de Thésée est « un peu coupable envers son Père » et habité par « la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie ». Or, dans une étude qui met l'accent sur l'originalité de Racine par rapports à ses prédécesseurs, P. Bénichou a fortement insisté sur ces « deux tracés parallèles » :

Chez Racine, Hippolyte se trouve curieusement aligné sur Phèdre. Il lui ressemble et la double. C'est si vrai que la pièce s'est organisée selon deux tracés parallèles, où le tourment d'Hippolyte annonce et précède celui de Phèdre. Dans la première scène, il avoue à Thémamène qu'il aime ; dans la grande scène qui suit, Phèdre fait le même aveu à Œnone ; les termes dans lesquels les confidents commentent le mal des maîtres se répondent étrangement d'un cas à l'autre. Et à peine Hippolyte s'est-il déclaré à Aricie que Phèdre survient et se déclare à lui. Cette correspondance des motifs, cette symétrie dans la

¹ J. Scherer, *Racine et/ou la cérémonie*, éd. citée, p. 41.

disposition des scènes soulignent matériellement la similitude des deux personnages. Racine n'a rien fait pour l'estomper ; au contraire, il a organisé ses deux premiers actes entiers comme une partition où la même phrase est reprise et variée sur deux registres différents : une telle construction peut avoir été plus ou moins clairement concertée, mais on ne peut la tenir pour insignifiante¹.

A première vue, cette longue citation semble infirmer l'idée selon laquelle ce serait la passion débridée de Phèdre qui contaminerait le personnage très pur d'Hippolyte. Mais, si l'on devait à toute force intégrer ce qui est analysé ici par P. Bénichou à l'idée de contagion, il faudrait dire qu'une telle contagion préexiste structurellement à la mise en mouvement dramatique, et que le poète a conçu dès l'origine deux personnages en miroir qui manifesteraient l'un et l'autre l'emprise mauvaise des passions – dont l'amour concupiscent et déréglé figure évidemment la quintessence. C'est peut-être au demeurant ce que suggère Roland Barthes en évoquant un « secret contagieux », un mutisme originel, et en tout cas antérieur à l'action représentée : « Phèdre n'est d'ailleurs pas la seule figure du Secret ; [...] son secret est contagieux, Hippolyte et Aricie refusant eux aussi au mal toute nomination [...] »². Ce sera cette mutuelle rétention de la parole que les aveux respectifs rompront, mettant de la sorte en branle le mouvement dramatique lui-même, et enclenchant le processus irréversible de passions qui conduisent à coup sûr à la mort.

Et il est vrai par ailleurs – même si dans son *Hippolyte* Bidar l'avait fait moins de deux années avant lui – qu'il était audacieux de la part de Racine d'inventer un Hippolyte amoureux, dans la mesure où cela consistait à se démarquer résolument des modèles littéraires de l'Antiquité qui, on le sait, présentent le jeune homme comme indifférent à l'amour, ou comme misogyne³ : cela constitue un argument important pour supposer que la « symétrie dans la disposition des scènes », que le comportement du fils de Thésée entretient avec le comportement de Phèdre, a été délibérément mise en place par Racine, comme un des principes de l'invention dramatique de *Phèdre et Hippolyte*, à tel point même que « les deux

¹ P. Bénichou, *L'Ecrivain et ses travaux*, éd. citée, p. 308. Dans l'édition de *Phèdre* procurée par Boris Donné (Paris, GF Flammarion, 2000, p. 35 n. 1), cette remarque structurelle est précisée et réévaluée de manière éclairante : « Il faut noter que l'équilibre de la construction repose à la fois sur un effet d'écho (à l'acte I, l'amour d'Hippolyte pour Aricie est avoué par le fils de Thésée comme une transgression – de même, évidemment, la passion de Phèdre pour le fils de son époux), un effet de reprise (chaque sentiment est avoué deux fois, d'abord à un confident, puis ensuite à l'objet de cet amour même), et un effet de gradation (depuis l'aveu timide d'Hippolyte à son confident jusqu'à l'aveu passionné de Phèdre à Hippolyte lui-même).

² R. Barthes, *op. cit.*, p. 116.

³ Sur ce point, voir J. Pommier, *op. cit.*, III, pp. 186 à 190.

personnages ennemis parlent des langues voisines »¹. Mais nous écarterons ici cette interprétation de la ressemblance – voire de la reduplication spéculaire – entre la reine et son beau-fils, s'il faut qu'une telle ressemblance soit envisagée comme une forme absolue de contagion préétablie ; et nous écarterons précisément cette interprétation parce qu'elle conduirait à se passer de la mise en forme effective de la tragédie et des enchaînements dramatiques proprement dits, et tendrait alors vers une sorte d'abstraction poétique. En revanche nous ne pouvons pas faire l'économie des orientations proposées par l'analyse que développe P. Bénichou. Il est donc nécessaire de greffer cette analyse sur notre propre perspective de lecture, en combinant les données avec la notion de contagion, qui a pour nous une valeur herméneutique, fonde notre lecture des rapports entre Phèdre et Hippolyte et se présente alors comme inséparable du motif du sang dans la tragédie.

Aussi, pour répondre à la gageure qui consiste à combiner les deux approches – parallélisme et contagion – est-il nécessaire de relire la tragédie en procédant à nouveau de manière linéaire, sur l'axe horizontal, pour ainsi dire, et en mettant en regard les manifestations de la passion chez la reine et chez le fils de Thésée, étant entendu que les mouvements du corps (que l'humeur noble anime et ponctue) constitueront sans doute le témoin le plus efficace pour mesurer les qualités respectives de ces passions. L'axe du *pathos*, qui est celui de la mise en relation à autrui, doit ainsi permettre d'apprécier la vulnérabilité du sang tragique saisi par l'amour, qui se répand en « fureurs » (vers 741, cité en épigraphe de la sous-partie en cours) et, à la lettre, vient contaminer les autres personnages.

La mise en regard des « tracés parallèles » dont parle P. Bénichou requiert donc une attention redoublée, puisqu'à cette similitude structurelle fondatrice se conjuguent des différences majeures. De telle sorte qu'il faut poser ici comme une hypothèse de lecture l'idée selon laquelle – même si l'infusion de l'amour funeste ne peut pas se réduire immédiatement à une infusion de l'humeur contagieuse – la trajectoire tragique du fils de Thésée se trouve, au fil de la pièce, dessinée de plus en plus nettement, et comme graduellement emportée par le flux passionnel dont Phèdre est quant à elle possédée dès son entrée en scène.

Commençons par l'examen comparé du premier élément dramatique commun dans les comportements des deux personnages : l'aveu d'Hippolyte à Thérémène (acte I, scène 2) bientôt suivi de l'aveu de Phèdre à Cénone (à la scène 4 du même acte). Dans les deux scènes,

¹ P. Bénichou, *L'Ecrivain (...)*, p. 308.

comme R. Barthes l'a remarqué¹, c'est l'autorité de Thésée qui est mise en question, soit par le fils, soit par l'épouse :

Je fuis, je l'avouerais, cette jeune Aricie,
Reste d'un sang fatal conjuré contre nous [...].

Aurais-je pour vainqueur dû choisir Aricie ?
Ne souviendrait-il plus à mes sens égarés
De l'obstacle éternel qui nous a séparés.
Mon père la réprouve, et par des lois sévères
Il défend de donner des Neveux à ses Frères. [...]

Dois-je épouser ses droits contre un Père irrité ?
Donnerai-je l'exemple à la témérité ?
Et dans un fol amour ma jeunesse embarquée...²

Il est certain que les spectateurs de 1677 ont reconnu dans le lexique de l'amour employé par Hippolyte le ton de la Cour : « vainqueur », « sens égarés », « jeunesse embarquée » – voilà bien en effet des expressions forgées dans les décennies précédentes et marquées du sceau de la sensibilité galante ; il s'agit en effet d'expressions que les courtisans connaissent bien et qui s'appliquent à contenir la passion dans les limites d'une langue aux effets concertés, plutôt que de l'exprimer dans toute sa force. Et il est vrai aussi que l'aveu d'Hippolyte vient heurter le savoir culturel des spectateurs, qui connaissent le jeune homme indifférent aux choses de l'amour : le voici en effet, comme Thérémène le lui dit au vers 63, mis « au rang du reste des mortels », et il ne correspond plus aux données de la Fable, qu'Euripide et Sénèque avaient pour leur part prises en compte dans leurs deux tragédies. En outre, par la constante référence que ces vers font à l'interdit posé par Thésée, l'amour d'Hippolyte reste totalement tributaire de l'*èthos* noble et filial, qui s'inscrit de manière très cohérente dans la verticalité politique de l'histoire, aux dépens des postulations plus immédiates et plus personnelles du *pathos*.

Aussi, ces divers éléments étant pris en considération, est-il significatif que les émotions, ou plus largement même le corps d'Hippolyte, soient muets dans cette protestation d'amour rendue timorée par les circonstances familiales, tandis que le sang d'Aricie ne se

¹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 117.

² *Phèdre*, I, 2, vers 50 et 51, 102 à 106 et 111 à 113.

trouve évoqué que dans sa dimension politique – celle de la verticalité généalogique que nous avons déjà évoquée en commentant plus haut le vers 50.

Dans l’aveu d’Hippolyte à Théràmène, l’expression du sentiment amoureux reste donc abstrait et cérébral, parce qu’il se trouve canalisé par des considérations familiales et politiques : cela revient donc à dire que l’*èthos* filial bride en Hippolyte l’effusion des émotions ; tant et si bien que sur l’axe du *pathos*, la passion, à vrai dire, ne se présente, dans cet aveu, qu’à son « degré zéro », degré à partir duquel, pour le spectateur, une échelle d’intensité pourra se mettre en place. Or, avec l’aveu de Phèdre à sa nourrice et confidente, il apparaît d’emblée que la mesure même des choses change de manière très marquée.

Dès les premiers vers de la scène 3, les vers prononcés par Phèdre ou Cénone qui se rapportent au corps de la reine sont abondants, et nous avons rappelé dans quel sens il est permis de comprendre les symptômes du mal dont souffre Phèdre à la lumière de ce que l’anthropologie médicale de la Renaissance et de l’âge classique désignaient par l’expression *mélancolie érotique*¹. De fait, l’axe horizontal des rapports familiaux dans *Phèdre* concerne bien entendu directement l’  ros et ses méfaits. Ainsi, après l’aveu proprement dit, dans le long récit rétrospectif que la reine fait à Cénone (vers 269 à 316), l’amour se trouve évoqué en des termes qui intéressent ce que nous désignons par l’expression « axe du *pathos* », et la scène de première vue, nous l’avons dit également, recueille et concentre un riche réseau de références littéraires qui donnent à la vue une fonction active : un « trait » dardé avec violence – ou plutôt qui paraît jaillir de l’œil de manière irrépressible – et qui est à même non seulement d’émouvoir le sang, mais aussi de le corrompre.

Mais à la vérité il n’en va pas de la sorte avec l’amour de Phèdre pour son beau-fils, comme si les rayons jetés par les yeux de la reine étaient venus se heurter en vain à Hippolyte sans trouver la voie de son cœur, pour tout aussitôt revenir dans le corps de Phèdre, saisie alors de plein fouet par Vénus. Car Hippolyte ne rougit ni ne pâlit en retour de ce regard : et d’ailleurs l’a-t-il seulement remarqué et senti ? Ce n’est pas non plus Hippolyte qui devient la proie de la flambée de tout le corps consécutive à cette scène de première vue, si bien que le principe de contagion si souvent décrit par la littérature n’opère pas ici selon le paradigme de l’amour sagittaire capable de propager le tourment érotique, qui illustre si fréquemment la topique amoureuse des héritiers de Pétrarque, qu’ils soient poètes ou dramaturges.

¹ Nous ne reviendrons pas sur le détail de ces symptômes. Voir notre « Deuxième partie », au ch. 2. en particulier les extraits de J. Ferrand cités.

Si l'on adopte le vocabulaire technique employé à la fin du XVI^e siècle par les médecins humanistes¹ – vocabulaire lui-même hérité de la réflexion de l'Antiquité sur les pouvoirs de la vue – il faut donc dire que le mouvement d'intramission du regard est ici immédiatement suivi d'un mouvement d'extramission ; et il faut ajouter que du point de vue dramatique, dans l'ordre du *pathos*, cette immédiateté prend une couleur ironique, puisque la *libido spectandi* qui a envahi corps et âme la reine se renvoie en l'occurrence à elle-même sa propre image – dans un jeu spéculaire unilatéral devenu démesuré (« C'est Vénus toute entière à sa proie attachée », vers 306), de telle sorte que par ce mouvement d'aller et retour du trait de l'amour, c'est le corps de la reine qui saigne d'autant plus, et non pas le cœur du fils de Thésée (dont le spectateur vient d'apprendre l'amour pour Aricie).

Le « mal qu'elle cach[ait] »² dans le secret de ses « veines » (vers 305) révèle son origine au cours du récit que Phèdre conduit, lorsqu'elle mentionne l'effusion visible de l'humeur rouge sur son visage : il faut comprendre qu'elle a en effet senti l'afflux et le retrait du sang, comme elle le dit de manière si saisissante dans le célèbre vers 273, sur lequel nous ne reviendrons pas – et qui fait office, lu dans cette optique, de didascalie interne.

Au demeurant, c'est à peine comme une figure du tourment intime éprouvé par la reine qu'il faudrait lire la métaphore, évoquée à l'instant, de la blessure ouverte qui saigne (« Ma blessure trop vive aussitôt a saigné », vers 304). En effet, une fois assuré l'effort d'ajustement culturel nécessaire qui consiste à replacer ce qui aura été lu spontanément comme une métaphore en relation avec le statut du sang et de l'imaginaire qui l'accompagne à l'époque de Louis XIV, cette « blessure » retrouve une valeur sensible et une signification immédiate. Et fût-ce à l'insu de la nourrice (mais à la lumière de cet imaginaire du sang classique), il est même aussi permis sans commettre d'incohérence de comprendre en son sens propre le substantif *sang* employé par Œnone dans la définition du fils de Thésée qu'elle a formulée par une périphrase à l'adresse de la reine crétoise : « [...] ce fier Ennemi de vous, de votre sang » (vers 203). Emploi sylleptique en effet, riche par conséquent d'une double signification, puisque du point de vue de l'*èthos*, Hippolyte est l'ennemi politique d'Acamas et de Démophon, et qu'il faut alors entendre dans le mot *sang* le sens figuré de « famille » ; tandis que sur l'axe du *pathos* en revanche, il est possible de comprendre au sens propre ce même substantif, dans la mesure même où c'est la vue d'Hippolyte qui a brusquement allumé

¹ A. Du Laurens, *Discours de la conversation de la vue (...)*, 1594, puis 1597 : se reporter à notre « Deuxième partie », ch. 2.

² Œnone à la scène précédente (vers 146) a confié à Thérémène son inquiétude à propos de Phèdre : « Elle meurt dans mes bras d'un mal qu'elle me cache ».

une ardeur concupiscente dans le corps de la reine en la livrant à la flamme desséchante de la mélancolie érotique. Avec un vocabulaire différent et plus intuitif, mais qui fait appel à ce même sème de la chaleur étouffante, c'est au fond ce que J.-L. Barrault avait noté dans sa *Mise en scène de Phèdre* : « Phèdre est à la “canicule” de sa vie [...]. Phèdre, c'est le mois d'août de l'année »¹. A la même époque, dans l'article qu'il a consacré à l'héroïne de Racine, Paul Valéry avait recouru lui aussi, à une épithète qui évoque la chaleur la plus extrême².

Ainsi, au regard du *pathos*, toute la scène de l'aveu à Œnone invite à appréhender (et à jouer sur scène) l'amour passionné de la reine comme la manifestation d'une pathologie très concrète, mais une passion cependant alentie par le mal mélancolique – celle d'un amour fiévreux, brûlant si l'on veut, mais dans le sens où le sang noirci s'y consume pour finalement se détruire, comme si cette « flamme si noire » (vers 310) paraissait porter déjà en elle ses propres cendres.

Le deuxième élément qui dans la matière dramatique dessine, entre le fils de Thésée et Phèdre, les « tracés parallèles » que P. Bénichou a signalés est constitué par les aveux directs, que les deux personnages font respectivement à Aricie (acte II, scène 2) et à Hippolyte (à scène 5 de ce même acte). On reconnaît à nouveau, dans le choix des mots qu'effectue Hippolyte, le vocabulaire et l'élocution caractéristiques de la galanterie. L'auteur de la *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, écrit à propos de ce dialogue que « [...] ce Galant fait à sa Maîtresse la grossière déclaration d'une tendresse mutuelle », et il parle quelques lignes plus loin de « tendre conversation »³. Nous avons dit que le public de Racine était familiarisé avec cette langue de l'amour tendre que les romans de l'époque du ministère de Mazarin ont développée ; mais le jugement esthétique que ce même public, en 1677, porte sur le style galant peut s'exercer selon deux modalités très différentes : soit en effet il en goûtera la douceur, soit au contraire il en critiquera la fadeur⁴. En outre, greffée sur la

¹ *Op. cit.*, p. 81.

² Paul Valéry, un an avant J.-L. Barrault, avait parlé de « la Reine incandescente » (« Sur Phèdre femme », *Variété*, V, éd. citée dans nos pages liminaires, « Assises culturelles », p. 187).

³ *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, éd. citée, p. 888.

⁴ Se reporter à l'essai de Carine Barbaferi, *Atrée et Céladon La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, qui se présente comme une synthèse réfléchie sur toute la question des rapports de la galanterie et de l'art dramatique à l'âge classique en France (consulter en particulier dans la « Première partie », le ch. III, dans lequel il est question de Racine). Mais tout ce domaine de recherche, nous semble-t-il, est à mettre en regard avec une suggestion de Patrick Dandrey : envisager à titre heuristique la galanterie comme « un champ d'interférences et de fréquences, aimantant tout ce qui se trouve passer par lui, polarisant sans toujours les retenir les discours et les pratiques qui

tragédie, l'aimable galanterie des conversations et des romans se colore de sombres nuances comme plusieurs critiques l'ont à juste titre fait remarquer¹. Et le dramaturge, au demeurant, mesure toutes les conséquences de cet élément d'appréciation potentielle de ses tragédies et des enjeux génériques susceptibles d'en être induits, comme le manifeste clairement la première préface d'*Andromaque*, rédigée en 1668²...

Néanmoins, quoi qu'il en soit par ailleurs de la réception qui peut en être escomptée, il faut noter que la tirade d'Hippolyte qui correspond dans la scène 2 de *Phèdre* à l'aveu proprement dit (vers 524 à 560) est ponctuée de substantifs abstraits et d'emprunts littéraires³, à tel point même que l'amour peut s'énoncer par la voie du registre épique, alors détourné de sa fonction habituelle⁴. Ainsi le don du *Sceptre* (vers 495), ou même les rappels historiques, comme celui du « sang englouti » des Pallantides (vers 503), ont de fait dans la bouche d'Hippolyte la valeur perlocutoire d'une claire déclaration d'amour. Sans rien perdre évidemment de sa force persuasive, l'aveu opère de la sorte un détour, puisque les allusions

s'y rencontrent » (Page 746, dans la conclusion du compte rendu de l'ouvrage capital de Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 2001. On lira ce compte rendu dans *XVIII^e Siècle*, n°213, oct.-déc. 2001).

¹ Au sujet d'un Racine « tendre », ou prétendu tel, voir Jean-Michel Pelous, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980, en particulier pages 127 à 130, et surtout, du même auteur, l'article déjà cité, « Métaphores et figures de l'amour (...) », in *Travaux de linguistique et de littérature*, 1981, pp. 73 à 77 notamment. J.-M. Pelous distingue bien entendu l'amour d'Hippolyte pour Aricie, et l'amour de Phèdre pour Hippolyte : « Lorsque l'on pénètre dans le domaine spécifique de la passion, le langage de l'amour change d'abord de signe, de la lumière aux profondeurs de l'ombre, mais il change aussi de nature » (p. 76). Cette idée avait d'ailleurs été formulée, en des termes différents, par Richard-A. Sayce, dans l'article également déjà cité (1962) : « [...] le feu métaphorique de l'amour est devenu fièvre authentique. Les expressions figurées [...] servent à une description physiologique d'un réalisme déchirant et à peine voilé » (p. 38) – ce qui correspond, en somme, à ce qu'Alain Viala appellera « amour au pied de la lettre » dans un article ultérieur, « Racine galant ou l'amour au pied de la lettre », *Les Cahiers de la Comédie française*, n°17, automne 1995, pp. 39 à 48. A. Viala prolonge et développe donc les analyses de Richard-A. Sayce et J.-M. Pelous (*art. cit.*, p. 76, en particulier), et il rappelle, p. 41, ce qu'écrivait le Père Rapin en 1674 : « [...] peut-être notre nation qui est naturellement galante a été obligée par la nécessité de son caractère à se faire un nouveau système de tragédie pour s'accommoder à son humeur ». Ou encore : « [...] les passions qu'on représente deviennent fades et de nul goût si elles ne sont fondées sur des sentiments conformes à ceux du spectateur. C'est ce qui oblige nos poète à privilégier si fort la galanterie sur le théâtre [...] » (*Réflexions sur la poétique (...)*, éd. citée, p. 103). Signalons pour finir les pages de G. Declercq, éclairant les rapports de la galanterie et de la rhétorique, et sur lesquelles nous reviendrons : « Poéticité *versus* rhétoricité (...) », *art. cit.*, pp. 42 à 45.

² Voir R. Picard, *Racine polémiste*, éd. citée, pp. 77 et 78.

³ G. Forestier a relevé ces emprunts ou ces réminiscences littéraires (Lucrèce et Virgile) dans son édition : Racine, *Œuvres complètes (...)*, t. 1, p. 1650, correspondant aux notes 3, 4 et 6 de la page 839. Voir aussi G. May, *op. cit.*, pp. 128 à 131, dans lesquelles sont examinées les influences vraisemblables du vers 540 (« Portant partout le trait dont je suis déchiré »), et la qualité synthétique de l'invention racinienne.

⁴ C'est le résumé d'une communication de G. Declercq qui a attiré notre attention sur ce point : « Racine et la rhétorique du discours amoureux », in *Actes du XI^e Congrès de Pont-à-Mousson* (sur « L'éloquence et la rhétorique »), été 1983, publié par l'Association Guillaume Budé, Paris, Les Belles Lettres, 1985, II, p. 157.

aux émotions ou aux manifestations du corps sont tuées, ou transposées et mises à distance par la médiation d'une langue qui doit simultanément à la vraisemblance psychologique (car le fils de Thésée est avant tout un chasseur familier des forêts), et au goût esthétique du public de la Cour, si bien qu'Hippolyte « est comparable [...] à un athlète blessé »¹ : les qualités que la Fable et une tradition littéraire bien établie reconnaissent au jeune homme se voient ainsi contestées par l'amour. De ce point de vue, le *pathos* amoureux se comprend en définitive lui aussi comme un élément contagieux qui atteint l'image mythique du chasseur insensible, austère et vertueux, transmise par les auteurs de l'Antiquité.

C'est dans le même esprit – celui des échos littéraires que partage le public cultivé – qu'il faut aussi évoquer la déchirure produite par « le trait » qu'Aricie a lancé (vers 540), ou la rougeur toute virtuelle prêtée à la princesse : « Peut-être le récit d'un amour si sauvage / Vous fait en m'écoutant rougir de votre ouvrage »², expressions qui relèvent d'une manière de parler de l'amour consistant à vider les mots de leur sens concret : déchirure et rougeur, mais sans plaie et sans couleur ; le langage de la galanterie ne recourt donc pas au sang dans sa qualité humorale et immédiate, dans la mesure même où les expressions choisies – dans le style galant – induisent un détour marqué par l'abstraction... En ce qui concerne cet usage de la langue, il faut encore signaler le substantif *naufrages* rimant avec « orages » (vers 533 et 534), ce qui est un écho formel et attendu à la lyrique amoureuse du premier XVII^e siècle³ : tout cela est d'ailleurs confirmé par le prince lui-même expliquant à Aricie qu'il lui « parle une langue étrangère » (vers 558). Dans un certain sens en effet cette langue est *étrangère* parce qu'elle est le produit d'une forte codification culturelle, polie et polcée par les belles-lettres, et qui préfigure – et même configure – la déclaration d'amour. Et le fils de Thésée que l'on imagine, et qui s'imaginait lui-même, préservé de telles faiblesses est amené pourtant à faire usage de la langue consacrée de l'amour (qui pour le public de Racine n'est certes pas un « langue étrangère »⁴).

L'aveu à Aricie confirme ainsi l'impression que l'aveu à Thérémène avait produit : dans l'ordre du *pathos* – que l'on reconnaît à la rupture du silence et au mouvement dirigé

¹ J.-L. Barrault, *op. cit.*, p. 69.

² *Phèdre*, II, 2, vers 553 et 554.

³ La Rochefoucauld, par exemple, avait rappelé une dizaine d'années plus tôt que la comparaison est courante : « Ceux qui ont voulu nous représenter l'amour et ses caprices l'ont comparé en tant de sortes à la mer qu'il est malaisé de rien ajouter à ce qu'ils en ont dit » : « De l'amour et de la mer », *Réflexions diverses*, VI, figurant dans l'éd. citée des *Maximes* (J. Truchet, 1967), p. 197.

⁴ Voir encore sur ce point J.-M. Pelous, *art. cit.*, p. 73.

avec force vers autrui (« Puisque j'ai commencé à rompre le silence », vers 526) –, cet aveu offre une illustration très atténuée de l'idée que l'on se fait, à l'âge classique, de l'expression des passions violentes de l'amour. La contagion n'y agit que par la médiation d'une langue dont la spécificité consiste précisément à se substituer aux émotions du corps, à tel point même que l'humeur noble, dans son acception première, est significativement absente de la scène.

Il en va tout autrement dans la scène de l'aveu de Phèdre à Hippolyte (acte II, scène 5), qui fait elle-même l'objet, dans ce même acte, de commentaires internes (scène 6), que prolongera encore l'acte suivant.

Cette scène de déclaration d'amour est dominée par les puissances furieuses du visible, en proie à une imagination débridée, et elle apparaît donc comme une confirmation et une amplification du récit de la première rencontre, que marquait le signe du sang affleurant sur le visage de Phèdre : « Je le vis, je rougis [...] », vers 273. Scène d'aveu, a-t-on coutume de dire : mais plus encore, scène où s'énonce une proposition amoureuse – scène d'expansion et de jaillissement irrépressibles de la vue et du langage que résumera, à l'acte suivant, le vers au passé composé placé en épigraphe de la section en cours : « Mes fureurs au dehors ont osé se répandre »¹ – vers dans lequel il faut bien entendu entendre le substantif *fureur* selon l'acception la plus forte que l'âge classique lui donnait à l'époque de Racine :

Emportement violent causé par un dérèglement d'esprit et de la raison [...]. Il y a aussi une maladie de femmes, qu'on appelle *Fureur* utérine. [...] se dit aussi de toutes les passions qui font agir avec de grands emportements [...]. Il y a des amours qui vont jusqu'à la *fureur*².

C'est en effet ce violent mouvement d'expansion, cette dépense furieuse venue d'un corps ne sachant plus contenir et brider sa passion³, qui concernent le *pathos* dans la modalité érotique de son expression littéraire, qu'il faut ici analyser, en cherchant à comprendre en quoi, dans

¹ *Phèdre*, III, 1, vers 741.

² Furetière, *Dictionnaire Universel* (...), 1690. Quatre ans plus tard, les académiciens notent dans leur *Dictionnaire* (...), à l'art. *Fureur* : « se prend aussi simplement pour Passion démesurée ». On sait que P. Valéry, dans l'article cité (1945) a beaucoup insisté sur la force du désir érotique féminin le plus élémentaire dans *Phèdre*.

³ La définition que Richelet donne de *fureur* dans son dictionnaire, publié en 1680, n'insiste pas sur l'idée de dérèglement, mais attire l'attention sur le jeu de l'intérieur et de l'extérieur qui accompagne cet état : « Ce mot marque l'agitation du dedans, et il signifie *transport plein de colère et de rage* » (caractères italiques de l'auteur). Les expressions *du dedans* et *transport* correspondent au mouvement d'expansion violente du vers 741 de *Phèdre*.

quel sens, et par quelles voies dramaturgiques, Hippolyte s'en trouve d'une certaine manière affecté : dans quelle mesure, en définitive, le « dérèglement » de Phèdre peut-il vicier le sang du fils de Thésée en le contaminant ? Question qui consiste en premier lieu à se demander si la maladie érotique contagieuse que décrivait Marsile Ficin dans son *Commentaire sur le Banquet de Platon*¹ trouve une illustration dramatique dans l'aveu de Phèdre à son beau-fils².

Premier point à remarquer, d'ordre dramaturgique : l'interdit familial et moral qui grève absolument l'amour que Phèdre porte à Hippolyte rend plus sensible l'horizontalité des passions qui se manifestent, ici et maintenant, sur l'espace scénique, et de personnage à personnage : belle-mère et beau-fils que relie la figure de Thésée. L'axe vertical – celui de l'*èthos* – en revanche, rattachait ces mêmes personnages au passé, dans un espace certes dramatique au sens strict (puisque'il est partie prenante de l'action), mais qui restait d'ordre purement verbal ; ce premier espace était tributaire de la culture et de l'imagination du public, tandis que l'espace scénique est directement livré au regard de ce même public.

D'emblée, en effet, dès le premier vers de la scène 5, par les mouvements incontrôlés du sang, se signale la violence du mal d'amour qui ébranle le corps de la reine, tandis que la vue du prince, dans le même moment, lui coupe la parole :

Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire.
J'oublie en le voyant ce que je viens lui dire³.

Le spectateur partage avec Œnone la confidence de cet émoi, alors qu'Hippolyte ne peut « pas lire » « dans le fond [du] cœur » de Phèdre (vers 598), du moins jusqu'à ce que l'effusion de la passion amoureuse se soit tout à fait substituée à l'entretien d'ordre politique qui justifiait la rencontre des deux personnages, et qui prend alors l'allure d'un prétexte :

Toujours devant mes yeux je crois voir mon Epoux.
Je le vois, je lui parle, et mon cœur... Je m'égare,
Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare⁴.

¹ Ed. citée dans notre « Deuxième partie », ch. 2, VII, ch. IV, p. 248.

² Selon une perspective herméneutique différente, cette tirade de Phèdre a fait l'objet d'une analyse serrée de G. Declercq, qu'il est à nos yeux impossible d'ignorer pour saisir la portée de cette « *proposition* [...] érotique » (formule qui figure p. 42 de l'art. déjà cité, « Poéticité *versus* rhétoricité (...) » : voir les pages 41 à 50). Nous reviendrons sur cette analyse dans notre « Cinquième partie », au ch. 2.

³ *Phèdre*, II, 5, vers 582 et 583.

⁴ *Ibid.*, II, 5, vers 628 à 630.

Nous l'avons dit : la scène est dominée par la fureur de la vue – regard à la fois honteux et presque tactile –, et il ne viendrait à l'esprit de personne, dans le vers 628 cité ci-dessus, de comprendre le substantif *yeux* autrement qu'au sens propre. Mais ne faut-il pas de même rabattre vers leurs acceptions les plus concrètes les mots *cœur* et *ardeur* ? Sans nier que ces deux emplois semblent à la première lecture correspondre au sens figuré, il faut y lire en effet aussi deux syllepses lexicales, puisqu'il s'agit d'abord ici de l'organe qui abrite et diffuse l'humeur rouge – ce cœur évoqué déjà par Phèdre au vers 582 rapporté plus haut –, et que de même c'est une chaleur véritable qui possède le corps de la reine : la chaleur de la fièvre et de la concupiscence que produit la mélancolie érotique, telle qu'un Jacques Ferrand par exemple l'avait analysée au début du XVII^e siècle, ou encore cette « fureur utérine » que mentionne Furetière dans son dictionnaire.

L'aveu proprement dit est dominé par la force hallucinée de la vue qui caractérise la fureur de l'amante ; il ne s'agit pas là seulement de la perception visuelle, mais de la vue devenue vision. Dans ces vers Racine donne libre carrière à l'imagination effrénée de la reine amoureuse – à sa *phantasia*, pour reprendre le substantif employé par les Anciens – qui en réenonçant la Fable redessine le passé, en manifestant le génie qui caractérise la mélancolie dans l'exercice de sa puissance inventive. Le mot *phantasia* nous paraît convenir à la qualité particulière de fureur qui habite la reine saisie par la passion, parce qu'elle est alors dominée corps et âme par la puissance de la vue, et que son discours procède tout entier de cette vision, au sens le plus fort du mot *vision* (car c'est bien le substantif *visio* que Quintilien a choisi pour traduire le mot grec *phantasia*)¹. De sorte même que ce discours donne l'impression de ne pas se fonder sur le processus mimétique qui est si familier à l'esthétique classique, mais plutôt sur une recomposition du désir, devenu une image fabuleuse et animée. C'est bien dans ce même esprit que Philostrate fait dire à Appolonius de Tyane : « [...] l'imitation réalisera ce qu'elle a vu, la *phantasia* même ce qu'elle n'a pas vu [...] ; et le choc repousse souvent l'imitation, mais rien ne repousse la *phantasia* »². Le « choc » : ce mot est ici un peu sec, et il

¹ « *Quas phantasiai Graeci vocant (nos sane visiones appellemus) [...]* » : « Les Grecs appellent *phantasiai* (nous pourrions dire “imagination”) la faculté de nous représenter les objets absents avec tant de fidélité qu'on croit les voir sous ses yeux et devant soi ; quiconque pourra bien créer ces images exceller dans le maniement des passions » : Quintilien, *Institution oratoire*, VI, II, 29, éd. citée (trad. de H. Bornecque), p. 325. On pourrait sans doute proposer tout simplement le substantif français *vision* plutôt qu'*imagination* pour traduire le mot *phantasia*.

² Nous citons ce texte de la *Vie d'Appolonius* à partir de l'éd. déjà évoquée que J. Pigeaud a donnée de Longin, *Du sublime*, p. 140 (soit la note 40). Trad. de J. Pigeaud, qui dans cette longue note consacrée à la *phantasia* indique par ailleurs les références nécessaires à l'examen critique des rapports entre *mimèsis* et *phantasia*. Tout au long de sa traduction, J. Pigeaud a traduit *phantasia* par *apparition* : cela rappelle la définition citée de

ne semble pas correspondre à l'*èthos* convenu d'une reine antique ; mais son emploi est pourtant justifié du point de vue du *pathos* tragique que nous nous efforçons ici de mieux comprendre.

Sensibles à la force des passions dans *Phèdre*, les commentateurs ont fréquemment évoqué cette tirade prononcée par le personnage éponyme (vers 634 à 662) : Hippolyte y paraît tout d'abord comme un reflet vivant de Thésée (vers 638 à 644), puis le fils se substitue tout à fait au père (vers 645 à 652) ; quant à Phèdre, elle prend la place de sa sœur Ariane dans le Labyrinthe (vers 653 à 662). Sur l'axe du *pathos* et en termes de contagion, la force visuelle de Phèdre se propage donc avec toute la violence d'une vision que la convenance a abandonnée. Force sagittaire à la topique consacrée, rappelons-le, qui, selon Marsile Ficin, darde vers le cœur aimé « la vapeur sanguine que nous appelons esprit », si bien que ce « sang étranger [...] empoisonne celui de l'homme blessé », qui est l'objet de cette séduction agressive¹...

Face à la portée si bien avérée de cet imaginaire érotique, il serait hâtif d'affirmer qu'Hippolyte n'est pas atteint dans son corps même par la déclaration de la reine, et que l'humeur généreuse est totalement absente de cette scène d'aveu, ou de « proposition érotique », selon la formule déjà citée de G. Declercq ; car la rougeur signalée par le déictique trahit son trouble aux yeux de Phèdre. La main de l'actrice devra en effet esquisser un geste, puisque ce vers agit à la manière d'une didascalie interne : « Cette noble pudeur colorait son visage » (vers 642). Cette atteinte et l'émoi qu'elle suscite en lui, le prince dessillé les confirmera d'ailleurs quelques vers plus loin en employant le verbe *rougir*, qu'il faut une fois encore comprendre dans son sens propre, malgré la teneur équivoque d'une réplique prudente ou discrètement ironique :

Madame, pardonnez. J'avoue en rougissant,
Que j'accusais à tort un discours innocent².

Ce gérondif en effet n'évoquait pas la rougeur au sens figuré, comme Phèdre le confirmera au début de l'acte III : « Et combien sa rougeur a redoublé ma honte ! »³.

Quintilien à la note précédente, qui a aussi l'avantage de lier la vision à la force d'invention que nous avons signalée.

¹ *Op. cit.*, VII, ch. IV, p. 248.

² *Phèdre*, II, 5, vers 667 et 668.

³ *Ibid.*, III, 1, vers 746.

Cependant, une fois notée cette manifestation ténue de l'humeur noble dans cette tirade de Phèdre, il est surtout important de souligner l'échec de la contagion du sang d'Hippolyte par le sang de la reine investie par la passion, et comme graduellement captivée par son propre discours (ce que G. Declercq a démontré de manière vraiment convaincante¹). Le prince en effet – que le public, bien entendu, sait épris d'Aricie – non seulement n'est pas la victime de la contagion amoureuse, mais révoque explicitement les puissances furieuses du regard de sa belle-mère : « Ma honte ne peut plus soutenir votre vue » (vers 669, dans lequel, selon les orientations de l'anthropologie médicale que nous avons eu l'occasion de rappeler, le mot *vue* équivaut pour ainsi dire au mot *sang*). Et la reine, aussi bien, le remarque au cours de sa seconde tirade :

J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder².

Or cette seconde tirade (vers 670 à 711) pousse à l'extrême la « fureur » du « fol amour ». C'est pourquoi le verbe *troubler* doit être entendu au sens propre – *obscurcir* – puisqu'il se comprend en référence à l'humeur noire qui est à la lettre un « poison » corrompant le sang royal de la reine crétoise. Phèdre dans ces vers se réfère à l'*èthos* funeste qui caractérise sa famille pour expliquer les ravages de la passion sur l'axe du *pathos*, de sorte que le passé et le présent de son sang sont simultanément en jeu.

Du point de vue de la dramaturgie du sang tragique, c'est à la lumière de ces quelques remarques synthétiques que toute la tirade, nous semble-t-il, peut se lire ; mais nous ne citerons que les extraits qui, sur l'axe horizontal, sont en rapport avec le corps et le sang :

Ah ! cruel, tu m'a trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien ! Connais donc Phèdre, et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.

¹ G. Declercq, « Poéticité *versus* rhétoricité (...) », *art. cit.*, pp. 48 à 49 (pages capitales sur lesquelles nous reviendrons dans notre « Cinquième partie »).

² *Ibid.*, II, 5, vers 691 et 692.

Objet infortuné des vengeances célestes,
 Je m'abhorre encore plus que tu ne me détestes,
 Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
 Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
 Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle
 De séduire le cœur d'une faible Mortelle.
 Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
 C'est peu de t'avoir fui, Cruel, je t'ai chassé.
 [...]¹.

Ces vers montrent Phèdre selon deux perspectives : la reine est entièrement livrée au *pathos* comme le mot *fureur* le signale d'emblée : elle révèle à Hippolyte le fond de son cœur et recourt au lexique des émotions les plus fortes ; et simultanément, sur l'axe vertical, elle se tient à une certaine distance de sa passion, par le rappel à la malédiction familiale qui donne *de facto* aux dieux le statut d'actants. La figure de l'énallage scinde le personnage entre une troisième et une première personne – « Phèdre » et « je » – ce qui était évidemment les assises de cet édifice à deux faces, conjuguant passé et présent. Ce double rapport à l'amour funeste fait ainsi de la reine simultanément une spectatrice et une actrice de sa passion ; et cette posture suppose en outre un double rapport au sang, qui justifie un commentaire d'ordre rhétorique (dans la mesure où le rappel de la malédiction atavique est une justification) ; ce commentaire sera conduit plus loin.

Mais en deça de cet examen nécessaire, remarquons pour l'heure que le vers 680 présente l'une des illustrations les plus intéressantes du principe fondamental à nos yeux de la syllepse lexicale dans la tragédie ; le syntagme *mon sang* en effet signifie à la fois « l'humeur rouge qui coule dans mes veines » et « ma famille ». Dans l'examen de l'axe horizontal, qui est celui du *pathos*, il est donc important de souligner combien le sens propre reste actif dans ce vers : le syntagme très concret *mon flanc* (vers 679) a d'ailleurs préparé l'emploi de *sang* au sens propre dans le vers suivant, et il invite à comprendre également les mots *feu* et *cœur* dans leur signification la plus immédiate. Ainsi c'est dans le sens le plus physiologique que Phèdre parle à Hippolyte de sa fureur, comme si une lucidité restée intacte et entière survivait à la démesure de l'émotion qui consume le corps.

Et comment, en outre, ne pas remarquer dans cette tirade la répétition de l'adjectif *cruel*, que la reine emploie à trois reprises pour qualifier soit Hippolyte, aux vers 670 et 684, soit la puissance sanglante des « Dieux », au vers 681 ? C'est bien entendu à dessein que nous

¹ *Ibid.*, vers 670 à 684.

avons avancé à l’instant l’épithète *sanglante*, car rien n’interdit de déceler dans cet emploi récurrent de l’adjectif *cruel*, qui est si fréquent, comme on le sait, dans la langue de la galanterie, une réactivation du sens étymologique, qui relie directement *cruel* à *cruor*. Dans sa première édition, en 1694, le *Dictionnaire de l’Académie* rappellera explicitement ce lien étymologique, que les spectateurs les plus cultivés reconnaissaient sans doute : « CRUEL, adj. Inhumain, impitoyable, qui aime le sang [...] ». Il faut donc souligner avec quelle cohérence une telle réactivation du sens étymologique entre en consonance poétique avec l’isotopie de la blessure, de la plaie et du sang, que Phèdre avait énoncée au moment de son aveu à Œnone, évoquant alors l’effet que le retour de son beau-fils avait produit sur elle – et littéralement, semblait avoir produit sur son corps, ou même dans son corps : « Ma blessure trop vive aussitôt a saigné »¹. J.-L. Barrault, avec le discernement esthétique qui le caractérise, a noté, à propos de l’adjectif *cruel* (au vers 691) que l’énergie du mot est à considérer alors pour elle-même : cela suppose, nous semble-t-il, que le sens galant se trouve à ses yeux tout à fait ravivé, ou emporté, par le sens premier : « Ne pas sortir le mot “cruel”, il se suffit à lui-même »².

Rassemblons les motifs majeurs de cette tirade : le feu allumé dans le sang, le sang brûlé par « la fièvre d’amour »³, le sang mélancolique qui trouble le corps et la raison... Dans l’imaginaire de la France classique, la cohérence anthropologique et médicale de telles expressions reste indiscutable, et elle a résisté, nous l’avons dit, à la rénovation épistémologique qui s’est développée dans le sillage de Descartes ; c’est pourquoi tout cet ensemble d’expressions concourt à éclairer également la consistance poétique de la « flamme si noire »⁴ (vers 310) qui résume de manière saisissante l’amour brûlant de la reine, en rendant au substantif *flamme* une réalité physiologique – une couleur, pour ainsi dire – que l’emploi galant de ce mot à l’âge classique s’attache au contraire à fortement atténuer. En somme, dans l’aveu de Phèdre au fils de l’Amazone, la mention d’un sang marqué par la maladie

¹ *Ibid.*, I, 3, vers 304.

² J.-L. Barrault, *Mise en scène de Phèdre*, éd. citée, p. 120.

³ « C’est [...] fort à propos que nous plaçons la fièvre d’amour dans le sang, je veux dire dans le sang mélancolique » : Marsile Ficin, *op. cit.*, VII, ch. VII, p. 252.

⁴ J.M. Pelous, *art. cit.*, p. 76, rappelle que Leo Spitzer a employé, dans un article publié à Marburg en 1931, à partir d’une remarque sur le substantif *Flamme* et à propos de Phèdre, l’expression d’« oxymoron incarné » : trad. française d’Alain Coulon, in L. Spitzer, « L’effet de sourdine dans le style classique : Racine », *Études de style*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970, p. 306.

amoureuse se conjugue ainsi à une analyse qui prend davantage en compte la *psyché* à la fois transgressive et honteuse de la reine crétoise perdue dans « le labyrinthe de la passion »¹.

Violents symptômes, dispositions paradoxales de la *psyché* amoureuse, énallage de personne : l'analyse conduite à l'instant est confirmée par la suite de la tirade de Phèdre faisant à Hippolyte l'aveu de son amour. Citons-en les passages les plus significatifs :

J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes. [...]

Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un Monstre qui t'irrite.
La Veuve de Thésée ose aimer Hippolyte ?
Crois-moi, ce Monstre affreux ne doit point t'échapper.
Voilà mon cœur. C'est là que ta main doit frapper. [...]

Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
A défaut de ton bras prête-moi ton épée.
Donne².

Si l'on garde à l'esprit que le fil conducteur orientant l'examen en cours de l'axe horizontal est la notion de contagion amoureuse, ces vers sont à lire comme le constat d'un échec. En effet la contamination qui d'après le modèle ficinien est censée porter dans le cœur de l'être aimé le trait empoisonné de la passion n'a pas opéré, et la langueur (vers 690) est l'état physiologique consignait cet échec de l'aveu.

On sait par ailleurs que les commentateurs ont fréquemment noté que l'invitation que la reine fait alors à son beau-fils, invitation qui consiste à recevoir de lui la mort comme un don, équivaut symboliquement à une offrande érotique, à laquelle la mention de l'épée confère aussitôt une consistance symbolique claire et précise (vers 709 et 710, cités ci-dessus : « Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée, [...] ». De la sorte les isotopies de l'amour, de la mort et de la sexualité se conjuguent d'autant mieux que Phèdre, parlant à Hippolyte de sa propre mort, recourt à des modalisateurs qui permettent d'envisager une scène placée sous le signe de l'effusion sanglante, succédant immédiatement à l'aveu que dominaient les puissances furieuses du visible, et consacrant ainsi l'échec de cet aveu. Dans le tissage serré

¹ P. Dandrey, *Phèdre de Jean Racine* (...), éd. citée, p. 93.

² *Phèdre*, II, 5, vers 690 déjà cité, vers 699 à 704 et vers 708 à 711.

de ces trois isotopies, et grâce à l'emploi d'une proposition hypothétique (vers 709 cité ci-dessus), le sang de la reine crétoise, de sa bouche même, a pu de la sorte être évoqué comme le serait un sang versé lors d'un sacrifice – *cruor* –, dont l'amant insensible pourrait devenir l'officiant direct, puisque sa main même en subirait le contact interdit. Après l'accès de lucidité de la reine éconduite (vers 691 et 692), l'évocation, à la fin de cette seconde tirade, d'un sacrifice virtuel et sanglant qu'aurait ainsi assuré Hippolyte lui-même, permet à la reine de mettre en perspective, sur le mode de la *phantasia* la plus débridée, une forme de contagion ultime, transgressive et rêvée.

Or cette contagion, si elle avalise *de facto* l'échec du regard sagittaire, constitue pourtant une forme de revanche : la revanche mortifère d'une contamination opérée non plus par le regard – comme dans le modèle canonique fixé par Marsile Ficin, et prolongé par toute la lyrique amoureuse – mais par le toucher, c'est-à-dire par le sang lui-même dont l'officiant aurait à son insu aspergé sa main. Ainsi, les deux personnages étant séparés par l'interdit de la parenté, il est clair qu'un tel recours au toucher, effectué ici par l'action de l'élément liquide, chaud et coloré qu'est le sang, constitue la forme extrême de l'expansion du *pathos* qui, sur l'axe horizontal, porte violemment la femme de Thésée vers Hippolyte.

Sur le mode conditionnel, Phèdre inocule de la sorte en Hippolyte le venin de son sang. Notons d'ailleurs en complément que le toucher et ses pouvoirs affectifs apparaissent également au cours du commentaire que la reine, à l'acte III, fait à Œnone du geste qu'elle a esquissé après l'échec de sa déclaration – geste qui évoque le suicide – lorsqu'elle dit à propos de l'épée :

Il suffit que ma main l'ait une fois touchée,
Je l'ai rendue horrible à ses yeux inhumains.
Et ce fer malheureux profanerait ses mains¹.

Ces vers confirment au demeurant l'échec de la contagion amoureuse, puisque selon Phèdre elle-même, Hippolyte éprouve une forte répulsion à la seule idée d'un contact avec elle, même s'il est indirect, puisqu'il se serait en l'occurrence effectué par la médiation d'un objet.

Il faut toutefois souligner aussi que ce sang répandu du vers 709 n'est resté que virtuellement répandu, et que, pour cette raison qui le rend ici dépendant de l'imagination amoureuse de Phèdre, il est paradoxalement appréhendé aussi de manière objective. Affecté

¹ *Ibid.*, III, 1, vers 750 à 752.

d'un article indéfini (« [...] un sang trop vil »), il devient l'élément rituel d'une liturgie funèbre ; de sorte que ce sang peut être alors également (si l'on relève la nuance syllephtique décelable dans un tel emploi du mot *sang*), considéré comme l'humeur qui distingue une lignée – celle en l'occurrence d'un groupe politique rival. Cette dernière nuance de sens, qui vient ainsi croiser l'axe vertical et trouve un écho dans le temps de la Fable, complète l'évocation imaginée par la reine. Tant et si bien que le sacrifice que décrivent ces quelques vers forme une diatypose d'une grande force expressive, parce que s'y rencontrent en l'espace de quelques vers les qualités les plus diverses de l'humeur rouge. Sans oublier que dans l'horizon culturel du spectateur les connotations liées à la fureur érotique et à la terreur sacrée, que toute la culture classique associe habituellement au sang¹, s'agrègent également aux significations dramatiques engendrées par la vision hallucinée de la reine saisie par les tourments très concrets de l'amour.

Mais poursuivons plus loin cette analyse : comme nous l'avons remarqué, la contagion par le contact du sang se développe ici hors de l'exercice de la raison (ou plus exactement hors de la maîtrise d'un discours analogique, qui par ailleurs est rhétoriquement valide). Bref, cette contagion a partie liée avec la force érotique de la vision ; elle est sous l'empire de la *phantasia*, alors que la reine a pris clairement conscience de l'échec des pouvoirs reconnus au regard amoureux, dont la littérature des XVI^e et XVII^e siècles a fait un si grand usage. Dans la tragédie racinienne rien cependant ne se dit jamais en vain, et du point de vue de l'ordonnance de la pièce, il s'agit peut-être avant tout pour le dramaturge d'introduire sur la scène de théâtre un objet, rapidement nécessaire à la progression dramatique : l'épée d'Hippolyte, dont le prince a été armé par Thésée², comme le spectateur l'apprendra plus tard, et qui est appelée à avoir une incidence décisive sur le cours de l'action³.

C'est également d'ailleurs selon cette orientation dramatique que l'on comprend la raison formelle de la présence silencieuse d'Œnone tout au long du dialogue au cours duquel Phèdre a fait à Hippolyte l'aveu de sa passion (scène que l'on aurait pu spontanément imaginer sans témoin, au point même que le lecteur oublie de fait cette présence). Car c'est Œnone qui donnera à cet objet la portée dramatique évoquée à l'instant. On sait qu'après

¹ Sur ce point, voir la synthèse de J.-P. Roux, *op. cit.*, en particulier les chap. VII et X.

² *Phèdre*, IV, 1, vers 1010.

³ L'épée d'Hippolyte, et sa circulation tout au long de l'action, mériterait une étude dramaturgique précise, et pourrait dans cette optique être mise en parallèle avec une autre épée célèbre de la scène du XVII^e siècle français, celle de Rodrigue. L'une comme l'autre en effet, ces épées entretiennent avec l'humeur vermeille et les liens de filiation des relations d'un grand intérêt dramatique.

l'annonce du retour de Thésée (vers 827), la confidente de Phèdre, tremblant pour la réputation de la reine, lui propose d'accuser son beau-fils d'avoir tenté de la séduire, commettant ainsi une « bassesse », écrit Racine dans la préface, « plus convenable à une Nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa Maîtresse »¹ :

Vous le craignez. Osez l'accuser la première
Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui.
Qui vous démentira ? Tout parle contre lui.
Son épée en vos mains heureusement laissée,
Votre trouble présent, votre douleur passée [...]².

Un tel mensonge procède d'une substitution, qui, répétons-le, décide de la trajectoire même de l'action tragique ; il a donc une incidence manifeste sur les personnages, et en particulier sur le fils de Thésée qui devient l'objet de cette calomnie. Car il s'agira bien et littéralement de « noircir l'innocence »³, c'est-à-dire de transmettre au chaste Hippolyte la contagion d'un mal rapporté au dérèglement de l'humeur noire, et d'infléchir de la sorte la destinée du prince.

Ainsi, agissant au plan de l'*inventio* dramatique même, ce mensonge consistera en somme à transformer l'histoire de Phèdre et Hippolyte (une belle-mère éprise de son beau-fils) en une autre histoire, qui appartient elle aussi au corpus mythologique, et que le public instruit, à l'époque de Racine, connaît sans doute assez bien⁴ : celle de Stratonice et Antiochus (un beau-fils « qui s'en allait mourant de l'amour de [...] sa belle-mère »⁵). C'est pourquoi

¹ Racine, *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre-Poésie*, éd. citée, (G. Forestier, 1999), p. 818.

² *Phèdre*, III, 3, vers 886 à 890.

³ *Ibid.*, III, 3, vers 893, prononcé par Phèdre : « Moi, que j'ose opprimer et noircir l'innocence ? ».

⁴ Dix ans avant la conception de *Phèdre et Hippolyte*, *Antiochus*, tragédie de Thomas Corneille [L. Billaine, Rouen, 1666] avait été représentée à l'Hôtel de Bourgogne (et l'on sait que T. Corneille est alors un auteur très apprécié du public parisien). Se reporter aussi à la note suivante, et aux essais de J. Pommier, *Histoire littéraire d'un couple (...)*, ch. II, éd. citée, pp. 383 à 385, et de P. Bénichou, *L'Ecrivain (...)*, p. 285 à 287. Ce dernier, dans ces mêmes pages, a en outre noté avec raison la ressemblance thématique de l'histoire de Stratonice et Antiochus avec *Mithridate* (1673).

⁵ Passage déjà cité en note dans notre « Deuxième partie », ch. 2, extrait de l'essai d'A. Du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques (...)*, [1597], ch. X, f° 203, de l'éd. de 1661 citée par P. Dandrey. Il ne fait pas de doute que cette histoire était connue de Racine qui l'aura lue dans Plutarque, « Vie de Démétrius, LII et LIII », *Les Vies des hommes illustres*, trad. par J. Amyot, éd. citée, t. VIII, dans lequel on lit pages 226 et 227, à propos du jeune homme : « [Le médecin Erasistrate] apercevait en lui les signes que Sapho écrit des amoureux, à savoir, que la parole et la voix lui faillait, le visage lui devenait rouge et enflammé, qu'il jetait à tous coups des œillades, et puis lui prenait une sueur soudaine, son poulx se hâtait et se haussait, et finalement après que la force et puissance de l'âme était toute prosternée, il demeurait comme personne transportée et ravie en esprit hors de soi,

Œnone, que l'on doit donc à la lettre qualifier de *fabulatrice*, souhaite purement et simplement intervertir les données dramatiques de ce que P. Bénichou a appelé la « légende de la Tentatrice-Accusatrice »¹. Toutefois, avec la « bassesse » morale que lui attribue Racine dans la préface, c'est en infléchissant sensiblement cette légende, puisqu'elle imagine de recomposer Hippolyte en Antiochus impudent. C'est par cet Antiochus redessiné, qui aurait cherché à assouvir sa passion coupable, que la nourrice de Phèdre défigure les faits et travestit les données transmises par les *Vies des hommes illustres*. Personnage « redessiné », et au comportement très différent : l'Antiochus de l'histoire rapportée par Plutarque, en effet, taisait au contraire l'amour violent qu'il portait à sa belle-mère, et préférerait se laisser mourir de langueur, parce qu'il sentait « son désir reprochable » et « sa passion incurable »². Et si la calomniatrice mesure les conséquences possibles d'un travestissement si radical de la vérité, elle n'hésite pourtant pas à envisager la mort sanglante du prince qu'elle va accuser :

Mais le sang innocent dût-il être versé,
Que ne demande point votre honneur menacé³?

Or ces deux vers, qui envisagent le sang du prince sacrifié pour préserver la réputation de l'épouse de Thésée, ouvrent une voie à notre analyse de l'axe horizontal, ou axe du *pathos*, dans *Phèdre* ; et ils sauvegardent – en l'affinant même, nous semble-t-il – la perspective herméneutique qui oriente l'ensemble de notre réflexion, c'est-à-dire l'intelligence de la dramaturgie du sang tragique mise en regard avec la notion de contagion. De la sorte en effet, tout rétif qu'il ait pu être face au processus de la contagion érotique (que résume la synthèse ficinienne), le prince innocent pourra malgré tout devenir la victime de sa belle-mère. Mais ce sera par la voie d'enchaînements dramatiques qui – dans l'optique aristotélicienne du chapitre XIV de la *Poétique* à laquelle se réfère clairement la dramaturgie de Racine – postulent la solidarité funeste des personnages d'une tragédie liés par ce que G. May a nommé avec bonheur « l'unité de sang ». On voit mieux pourquoi, dans cette expression, le substantif *unité*

et pâlisait ». Il faut noter la référence littéraire à Sapho que Plutarque prête à Erasistrate, et qui confirme l'idée selon laquelle cette topique érotique, telle qu'elle a été reçue par les humanistes, participe simultanément de l'imaginaire littéraire et de l'anthropologie médicale.

¹ P. Bénichou, *L'Ecrivain (...)*, p. 258. Le motif de la tentatrice devenue accusatrice trouve bien entendu aussi dans l'histoire de Joseph et de la femme de Putiphar, racontée dans la *Genèse*, une source culturelle vraisemblable, d'autant plus que les peintres du XVII^e siècle s'en sont plusieurs fois inspirés : voir P. Valéry, « Sur Phèdre femme », éd. citée, pp. 189 et 190.

² Plutarque, *Les Vies (...)*, « Vie de Démétrius, LII », éd. citée, p. 226.

³ *Phèdre*, III, 3, vers 903 et 904.

est à entendre à la fois en référence à la cohésion qui définit la famille princière dans son principe même, et en écho formel à la cohérence poétique du genre tragique. En d'autres termes cela signifie, à ce moment clé de la pièce, que le sang d'Hippolyte, que ni les regards ni les paroles n'avaient su émouvoir de manière significative, sera cependant atteint par la contamination délétère de la passion furieuse.

En toute rigueur, il reste toutefois indispensable d'opérer, en ce qui concerne l'examen du *pathos* rapporté à la dramaturgie du sang tragique dans *Phèdre*, un infléchissement d'ordre méthodologique. En effet, pour que notre analyse soit recevable, les données issues de l'anthropologie médicale de la contagion par le regard et le sang ému de l'amant doivent être prolongées par des considérations qui privilégient d'autres données, faisant appel cette fois-ci à certains traits distinctifs du genre tragique à l'âge classique en France. Et, eu égard à la conduite effective de l'action à partir de l'annonce du retour du roi, il faut également, pour que se vérifie l'efficacité de cette contagion d'ordre dramatique (au sens premier, encore, de l'adjectif *dramatique*), que Thésée se montre crédule face à la manipulation qu'Œnone a proposée à Phèdre, et qu'il soit donc à son tour pour ainsi dire contaminé par la fureur – cet « emportement violent causé par un dérèglement d'esprit et de la raison », comme l'écrit Furetière dans son dictionnaire. Et il faudra encore qu'une telle fureur soit même susceptible de diriger alors la colère de Thésée contre son propre sang.

Au demeurant, l'idée selon laquelle cet accès de fureur, alors sur le point d'éclater, serait à même de propager ses méfaits à l'ensemble de la famille tragique a été évoquée par Hippolyte en des termes explicitement associés à la notion de contagion : dans les deux vers prémonitoires qui suivent, les mots employés par le prince s'ordonnent en effet autour du lexique de l'expansion et du péril – un péril familial et partagé :

Dieux que dira le Roi ? Quel funeste poison
L'amour a répandu sur toute sa Maison ¹!

En toute lucidité, Hippolyte annonce donc que l'*éros* déréglé qui noircissait le sang de la reine crétoise semble s'être immiscé dans les rouages dramatiques pour gagner l'ensemble de la famille de Thésée et la vouer au malheur.

¹ *Ibid.*, III, 6, vers 991 et 992.

Toutes ces remarques convergentes indiquent qu'il faut donc porter à nouveau notre attention sur le personnage du roi – époux et père – au moment où il cherche à comprendre les motifs de l'accueil inattendu qu'il a reçu à son retour (« Que Phèdre explique enfin le trouble où je la vois »¹). Rappelons d'abord que la dénonciation d'Hippolyte par la calomniatrice a lieu en dehors du théâtre, entre l'acte III et l'acte IV, et que Racine rend le spectateur témoin des conséquences immédiates de cette dénonciation.

En restant attentif au jeu des couleurs qui à l'époque de Racine a partie liée avec l'expression des passions de l'amour, on peut avancer que l'adjectif qualificatif *noires* employé par Thésée au vers 1070 manifeste que le transfert de la faute, inféré par le récit suborneur d'Œnone, est réussi. L'« innocence » évoquée par la reine est donc bel et bien « noircie », au sens propre du mot (vers 893 déjà cité) : de fait, conformément à nos analyses précédentes, et si on reçoit donc cette épithète de couleur à la lettre, il faut entendre que la mélancolie érotique qui corrompt et, littéralement, obscurcit le sang de la reine est prêtée par substitution au fils innocent, au point que les exigences fondamentales des « liens du sang » s'en trouveraient oubliées (vers 1011). Et l'on peut conjecturer que les spectateurs du XVIIe siècle, qui sont familiers de cet imaginaire de l'amour, l'auront ainsi intuitivement entendu.

En outre, à la faveur de cette substitution, l'innocence se retourne de la sorte en insolence, si bien qu'aux yeux du père abusé par la calomniatrice un *pathos* perverti par la concupiscence la plus inquiétante – « sa rage » (vers 1073) – aurait même étouffé les règles les mieux consacrées de l'*èthos* familial, c'est-à-dire les lois sacrées du sang, dans l'emploi figuré du mot *sang* ; et même si dans ces vers Thésée emploie le substantif *rage* également au sens figuré, il faut rappeler cependant, pour mieux mesurer la violence du propos, qu'à l'âge classique cette maladie est répandue, qu'elle entretient une relation avec l'imaginaire du sang, et que le sens propre du mot reste sans doute toujours très présent dans les esprits² :

Pour parvenir au but de ses noires amours
L'insolent de la force empruntait le secours.
J'ai reconnu le fer, instrument de sa rage ;
Ce fer dont je l'armai pour un plus noble usage.

¹ *Ibid.*, III, 5, vers 987.

² Furetière note, à l'article *Rage* de son *Dictionnaire Universel* : « La *rage* est un venin [...] » ; ou encore à propos des chiens : « La *rage* leur vient pour avoir mangé du sang pourri [...] ». Dix ans plus tôt, en 1680, Richelet, écrivait dans son *Dictionnaire français (...)* que la « *rage* est aussi une maladie qui se forme dans le sang et qui rend furieux l'animal qui en est atteint [...] ».

Tous les liens du sang n'ont pu le retenir ?
Et Phèdre diffèrait de le faire punir ¹?

Attisant alors la charge d'aigreur, de ressentiment et d'humiliation que contiennent les questions posées par Thésée, Œnone pousse jusqu'à ses conséquences extrêmes ce qui fonde la trame narrative de son mensonge, en intervertissant du tout au tout les ravages de la fureur érotique. Énonçant une version mensongère des faits, comme si elle recomposait *in situ* les données de la Fable, c'est à Hippolyte en effet qu'elle attribue explicitement cet emportement coupable, tant et si bien que le prince devient alors selon la fabulatrice un « Amant furieux » (vers 1015), qui est supposé avoir voulu abuser de sa belle-mère en faisant du « fer » transmis par son père un usage sacrilège.

Dans de telles circonstances, le recours à l'aide de Neptune se comprend bien entendu à la lumière de la colère de Thésée, dont les effets ont néanmoins pu paraître invraisemblables à l'auteur de la *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*². Mais – eu égard tout au moins à la teneur de la réflexion en cours – l'appréciation critique de la *psyché* du roi n'est pas d'une importance décisive, et il convient plutôt de nous placer du point de vue de l'énergie et de l'efficacité dramatiques. Voici pourquoi il faut surtout souligner ici la valeur performative des vers adressés au dieu. L'efficacité assurée de Neptune nous importe d'autant plus ici que la malédiction lancée par Thésée intéresse directement la dramaturgie du sang dans sa modalité horizontale, autrement dit l'axe du *pathos*. Le roi, en effet, formulant par une allitération courroucée sa demande auprès du dieu de la mer, fait explicitement mention du sang d'Hippolyte : « Etouffe dans son sang ses désirs effrontés » (vers 1075). Et l'on sait avec quel soin ironique le dramaturge avait préparé ce vers décisif pour la suite de l'action, en faisant dire au prince lui-même, à l'acte II, alors qu'il évoquait devant Phèdre les dangers encourus par Thésée :

Neptune le protège, et ce Dieu tutélaire
Ne sera pas en vain imploré par mon Père³.

¹ *Ibid.*, IV, 1, vers 1007 à 1012.

² « En vérité Thésée montre bien par cet extravagant discours, qu'il a perdu toute sorte de bon sens », remarque l'auteur anonyme de la dissertation : éd. citée, p. 895.

³ *Phèdre*, II, 5, vers 621 et 622. Plusieurs commentateurs ont relevé cet exemple caractéristique d'ironie tragique.

Ces traits proleptiques qui se relaient ainsi ironiquement l'un l'autre confirment l'idée selon laquelle, par la seule vertu d'habiles enchaînements dramatiques, le sang concupiscent de Phèdre – bien que la contagion potentielle en soit dissimulée par le mensonge de sa nourrice – affecte malgré tout, et comme à distance, le sang innocent d'Hippolyte, non pas en l'infectant directement, selon un processus qu'autoriserait cependant tout à fait le modèle ficinien, mais en suscitant sa mort par la médiation du verbe dramatique, au sens fort de cette épithète, et qui agit donc à la manière d'une arme.

Et c'est la raison pour laquelle, si l'on se souvient des analyses conduites plus haut à propos de la violence – qui se trouve déléguée dans la puissance du langage par la tragédie racinienne – cette mort sera donc tragique, au sens strict du mot, puisqu'elle s'annonce, se prépare et finalement se donne par la parole particulière que le genre nommé *tragédie* s'applique délibérément à distiller subtilement et cruellement (au sens étymologique de cet adverbe, pour ainsi dire), pour la rendre efficace absolument. Car les paroles d'Œnone, et plus encore celles de Thésée, se font rapidement action, de telle sorte que le sang du fils sera effectivement répandu. Il faut rappeler ici encore le précepte frappant formulé en 1657 par l'abbé d'Aubignac à propos de la tragédie : « [...] car là Parler, c'est Agir »¹. A cet égard les vers suivants, à la scène 4, renchérissent, et Thésée répète devant la reine ce que le spectateur avait entendu ; à l'injonction de Phèdre (« Respectez votre sang, j'ose vous en prier »²), le roi répond en effet :

Non, Madame en mon sang ma main n'a point trempé.

Mais l'ingrat toutefois ne m'est point échappé.

Une immortelle main de sa perte est chargée.

Neptune me le doit, et vous serez vengée³.

Or, selon le principe de la contagion dramatique sur lequel se fonde notre analyse, à partir de la calomnie d'Œnone et de scène en scène, sur l'axe horizontal et d'un personnage à l'autre, la violence se communique et s'accroît. Ainsi il est juste d'écrire que, dans *Phèdre*, les effets structurels « d'écho » et de « reprise » (que P. Bénichou a signalés à notre attention) se

¹ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, IV, II, éd. citée, p. 282.

² *Phèdre*, IV, 4, vers 1171.

³ *Ibid.*, vers 1175 à 1178.

prolongent sur le mode d'« un effet de gradation », comme l'a bien noté Boris Donné¹. Aussi les remords de Phèdre ne résistent-ils pas à la révélation de l'amour d'Hippolyte pour Aricie, prononcée par Thésée au vers 1187, de sorte que l'aveuglement du roi, bien qu'il ne croie pas à la véracité de cet amour, ravive la fureur de la reine, et suscite en elle une passion nouvelle : la jalousie.

Quant au motif du sang, il est bien entendu concerné au premier chef par cet accroissement graduel d'une violence contagieuse, qui détermine la progression dramatique de la tragédie. Car la filiation, dans son fondement même – la liste liminaire des « acteurs » définit le personnage d'Hippolyte comme « Fils de Thésée » – s'affirme de plus en plus nettement au fil des scènes qui suivent le retour du roi : c'est ainsi qu'au vers 1175 cité à l'instant, le groupe nominal *mon sang* est à comprendre au sens propre dans la bouche de Thésée ; mais c'est aussi l'exact équivalent de « mon fils », puisque le sang d'Hippolyte est le sang de Thésée, comme le sang de Rodrigue, dans un vers célèbre (que les spectateurs de Racine, sans aucun doute, connaissaient), était le sang de don Diègue².

Assurément, cette équivalence, que permet le raccourci synecdochique entre le sang du père et le sang du fils, se comprend à la lumière de l'anthropologie classique de la génération, qui alimente également les représentations culturelles du sang princier au XVIIe siècle, que nous avons analysées plus haut. Cependant il faut ici insister avec force sur l'usage littéraire que Racine fait de cette équivalence, dans le dessein d'accélérer la contagion de la violence et de rapprocher Hippolyte de sa mort, au plus près, au sens concrètement spatial, de l'origine ancestrale de sa « race », c'est-à-dire, en somme, au plus près de son sang.

Les données objectives de l'anthropologie médicale prennent donc dans le récit de Thérémène une valeur dramatique :

Aux portes de Trézène, et parmi ces Tombeaux
Des Princes de ma race antiques sépultures
Est un Temple sacré [...] ³.

¹ Racine, *Phèdre*, « Présentation » déjà citée de l'éd. GF Flammarion, p. 35, note 1.

² « Viens mon fils, viens mon sang, viens réparer ma honte » : *Le Cid*, I, 6, vers 268, dans la première éd. [1637].

³ *Phèdre*, V, 1, vers 1392 à 1394 premier hémistiche, auxquels font écho ces vers prononcés par Thérémène, évoquant les chevaux du prince : « Ils s'arrêtent non loin de ces tombeaux antiques / Où des Rois ses Aïeux sont les froides reliques » (V, 6, vers 1553 et 1554).

Le dramaturge de la sorte confère à l'humeur généreuse toute sa cohérence poétique, mise au service d'une ordonnance générique accomplie. Car *Phèdre* n'est pas, comme *Le Cid*, une tragi-comédie : la pièce appelle une catastrophe sanglante, et il est exclu de sauver *in extremis* Hippolyte, comme Iphigénie l'avait été.

Mais, une fois encore, il faut noter que ce processus d'accroissement de la violence ne s'opère pas sans ironie. Au commencement de la tragédie, rappelons-le, Hippolyte confiait à son gouverneur le désir qui l'habitait : se hisser à la hauteur héroïque de son père, émule d'Hercule et tueur de monstres, réputé pour avoir fait, par exemple, fumer la Crète « du sang du Minotaure » (vers 82). Ce désir du fils de Thésée sera comblé, puisque c'est effectivement au sang d'un « Monstre furieux »¹ que le prince sera sommé de mesurer et de mélanger le sien.

Hippolyte, pour ainsi dire, sera donc ironiquement pris au mot, accueilli à son heure dans la grande fable des combats prodigieux, et confronté à l'épreuve épique du sang ; tandis que Thésée, dans le même temps se verra pris au piège de son emportement. Ainsi, par des voies rigoureusement dramatiques, que nous avons par analogie rapportées à la contagion, et comme l'a remarqué Judd D. Hubert, « Hippolyte, en devenant la proie du monstre qu'il vient de tuer, succombe enfin à cette passion et à ces fureurs que Phèdre avaient apportées à Trézène »². On sait en effet que l'humeur rouge – sang du fils innocent victime de l'amour déréglé de Phèdre – colorera en effet du début à la fin le long récit de la mort du jeune prince. Les mains de Thésée que le roi qualifiera lui-même de *cruelles*, le seront donc au sens propre du mot. C'est à nouveau là un effet et une confirmation de la contagion dramatique du sang, qui constitue le fil directeur de notre analyse – et tout particulièrement si l'on met en relation les mains de Phèdre (au vers 1271) que nous avons évoquées, et celles du roi, dessillé trop tard³.

¹ *Ibid.*, V, 6, vers 1516.

² Judd D. Hubert, *Essai d'exégèse racinienne : les secrets témoins*, Paris, Nizet, 1956, p. 205, cité par L. van Delft, « Figures du monstre chez Racine », in *Racine, Mythes et Réalités*, Acte du Colloque tenu à London, Ontario, en mars 1974, Société d'Etude du XVIIe siècle et Université de Western Ontario, 1976, p. 17. Il faut bien entendu donner au verbe *succomber* le sens d'*être victime*, et préciser que cette proposition de lecture n'est pas tant « allégorique », comme l'écrit L. van Delft (*ibid.*), que dramatique et poétique – si on adopte tout au moins la perspective qui est ici la nôtre. Ajoutons une remarque suggestive de M. Delcroix, formulée lors du même colloque à la suite de la communication de L. van Delft : « [...] l'auteur assure la cohérence de son œuvre [...] : Phèdre offre à Hippolyte la vocation qui le tente, qui est de rejoindre Thésée, comme héros, tueur de monstre » (« Interventions », *ibid.*, p. 23).

³ *Phèdre*, V, 5, vers 1486 : « Et j'ai trop tôt sur toi levé mes mains cruelles ».

Ainsi, au moment où coule le sang d'Hippolyte – mort qui fera, dans nos analyses ultérieures, l'objet d'un examen plus précis – soulignons d'emblée que la suture entre *pathos* et *èthos* est devenue invisible et que tout le récit de Thérémène répond à un principe sylleptique par lequel le sang écoulé dans le présent de l'action est simultanément le sang « généreux », inscrit dans la mémoire familiale de la Fable.

A l'appui de ce constat, le changement de paradigme que nous avons opéré a montré, nous l'espérons, la fécondité herméneutique de la notion de contagion, qui a assuré la cohérence de toute notre analyse. Contagion qui s'immisce dans la trame de l'action représentée et qui répand ainsi la mort par la voie des relations familiales les plus resserrées – sans aucunement contredire l'imaginaire anthropologique de l'âge classique, mais en empruntant efficacement, nous a-t-il semblé, les chemins de la dramaturgie ; tant et si bien que grâce à l'invention poétique de Racine, qui met aussi en jeu, comme nous le verrons, les puissances trompeuses du langage, la force du désir érotique de Phèdre saisie par la passion aura donc développé et répandu sa contagion au fil même d'une action mise en scène par la puissance verbale, pour inoculer son venin au cœur de l'innocence et contaminer le sang d'Hippolyte.

Or, en conjoignant de la sorte l'axe vertical et l'axe horizontal – *èthos* et *pathos* – le motif du sang dans *Phèdre* permet de mieux comprendre comment se forme et se maintient ce composé dramatique fragile qui distingue les personnages de Racine, et fonde une esthétique singulière. Ainsi, réplique des modèles originaires dont elle prolonge les silhouettes mythiques, Phèdre est aussi simultanément et consubstantiellement tout entière dans l'élan même de son funeste amour : un sang immémorial affleure ainsi jusqu'à nous, se manifeste dans les éclats splendides de la passion et requiert notre compassion.

Erich Auerbach a résumé avec le talent et la hauteur de vue convenant au sujet cette double postulation qui définit les personnages de Racine, pris par les solidarités du sang tragique : ces personnages « mènent une vie à la fois désincarnée et axée sur leurs désirs, que tempère seule la bienséance formelle de leur culture »¹ – si bien que le sang des dieux eux-mêmes, recueilli et distillé par les langages de notre humanité, paraît s'offrir encore en sacrifice sous nos yeux, dans l'instant présent de la représentation théâtrale.

¹ E. Auerbach, « Racine et les passions », in *Le Culte des passions*, éd. citée, p. 49.

CINQUIEME PARTIE

***PHEDRE* ET L'ELOQUENCE DU SANG**

Chapitre 1 : CORPS CLASSIQUE, CORPS ELOQUENT : QUELQUES VUES SYNTHETIQUES.

« J’entendrai des regards que vous croirez muets »¹ : tous les lecteurs de Racine ont été frappés par des vers tels que celui-ci, qui invitent à prendre en compte l’expressivité immédiate du corps. Si l’on se place du côté du spectateur, c’est au demeurant l’un des charmes du théâtre, et on se souvient de l’une des premières lettres parisiennes de Rica, qui à la fin du règne de Louis XIV, rend compte à un correspondant oriental, sur le mode plaisant, d’une représentation théâtrale : il évoque « une amante affligée qui exprime sa langueur », tandis qu’« une autre plus animée dévore des yeux son amant [...] ». Et il ajoute bientôt que « toutes les passions sont peintes sur les visages et exprimées avec une éloquence qui, pour être muette, n’en est que plus vive »²...

Cependant pour évaluer convenablement la qualité et la fonction rhétoriques du sang tragique dans *Phèdre*, il est nécessaire, au préalable, de replacer dans une perspective

¹ Racine, *Britannicus*, II, 3, vers 683.

² Montesquieu, *Lettres persanes*, [1721], XXVIII, éd. établi par Paul Vernière, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1975, p. 63 (la lettre est datée de 1712).

culturelle la question de l'éloquence du corps à l'âge classique¹. Pour ce faire, on doit postuler qu'une possible éloquence du sang donnerait une illustration sensible et concrète de cette éloquence du corps ; ou, pour le dire différemment, on doit considérer que l'humeur rouge – sur le mode d'un processus de nature métonymique – figurerait, pour ainsi dire, une réduction visible et immédiate de cette éloquence, en deçà même, sans doute, des dispositions techniques de la rhétorique comme discipline susceptible d'être enseignée méthodiquement. Il faut d'ailleurs immédiatement signaler que l'expression *éloquence du sang*, avancée dans les lignes qui précèdent, dessinera au cours de ce chapitre davantage qu'une postulation heuristique, dans la mesure où le groupe nominal *sang éloquent* n'y est pas une construction mentale forgée *a posteriori*, mais qu'il figure textuellement dans un poème de John Donne publié en 1612 – ce qui prend ici pour nous la valeur d'une caution, nous préserve des extrapolations hâtives et nous prémunit de la menace de l'anachronisme :

[...] *her pure, and eloquent blood*
Spoke in her cheekes, and so distinctly wrought,
*That one might almost say, her body thought*².

Ces quelques vers, en effet, manifestent clairement que le corps, dans l'Europe du XVII^e siècle, peut être doué d'une expressivité telle qu'il est permis de l'aborder et de l'analyser (tout au moins par analogie) à la manière d'un véritable langage, immédiat et persuasif. Or ce qui s'impose de prime abord, c'est bien sûr la couleur, si bien que lorsqu'il est question du sang, l'humeur noble ferait office de premier témoin du corps doué d'éloquence.

De fait, sans revêtir l'exceptionnelle transparence offerte par les vers de Donne cités à l'instant, cette analogie établie entre les mouvements du corps humain, les contours de sa

¹ L'usage tend à parfois supprimer ou à atténuer la distinction entre les mots *rhétorique* et *éloquence*. Toutefois, dans cette « Cinquième partie », un effort est fait pour maintenir vivante cette distinction, et l'éloquence est donc tenue pour une finalité effective de la rhétorique : si l'éloquence est une pratique discursive, la rhétorique se présente comme une discipline théorique. Il faut cependant toujours garder à l'esprit qu'en ce domaine la théorie se fonde sur l'observation de pratiques efficaces, c'est-à-dire sur l'éloquence effective, conformément à la formule souvent citée de Cicéron : « *Sic esse non eloquentiam ex artificio, sed artificium ex eloquentia natum* » dans le *De Oratore*, I, XXXII, 146, éd. citée, t. I, p. 53.

² John Donne, *The Second Anniversary of the Progress of the Soul*, II, vers 244 à 246, [1612], cités par Robert Ellrodt, *Les Poètes métaphysiques anglais*, volume I, Paris, Corti, 1960, et rééd. 1973, p. 225. R. Ellrodt traduit ces vers ainsi (*ibid.*, note 77) : « Son sang pur, éloquent / Parlait sur ses joues mêmes et si distinctement s'y mouvait, impétueux, / Que l'on aurait pu dire, ou presque : son corps pense », et le commentateur précise, p. 228, qu'il faut comprendre ici les mots qui se rapportent au corps de manière très concrète (« Le corps ressuscité n'est pas *autre* que le corps enseveli [...] ») – proposition qui, bien entendu, est tout à fait conforme aux orientations théologiques et pastorales du Concile de Trente. Voir aussi – au sens figuré – Rotrou, *Iphigénie*, II, 3, vers 686 : « [...] le sang est encore plus éloquent que lui », dit Agamemnon, évoquant des exigences de la paternité mises en regard avec l'éloquence d'Ulysse (éd. citée, p. 443).

morphologie – tout ce qu'un corps manifeste avec évidence – et le langage verbal est familière du XVII^e siècle français. C'est ainsi par exemple que Félibien, en 1648, note dans son *Journal*, à propos de Poussin :

En parlant de la peinture, [il] dit que de même que les 24 lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain servent à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au dehors ce que l'on a dans l'esprit¹.

Et corollairement, comme le rappelle Marie-Claire Planche-Touron, « Poussin [...] incitait Chantelou, à lire sa peinture »², faisant ainsi écho à la très ancienne mise en parallèle de la poésie et de la peinture³, à laquelle répond également la parenté élective moins souvent commentée de la peinture et de l'éloquence : Méré souligne pourtant, l'année même de *Phèdre et Hippolyte*⁴, quelle est l'importance à l'âge classique de cette affinité esthétique, qui est également illustrée par deux notices successives que le *Dictionnaire Universel* de Furetière consacre au substantif *Action* :

ACTION, se dit plus particulièrement des gestes, du mouvement du corps, et de l'ardeur avec laquelle on prononce, ou on fait quelque chose [...] ce qui est le plus requis à un Orateur, c'est l'*action* [...].

ACTION, se dit aussi en Peinture de la posture et de la disposition du corps ou du visage, quand il marque quelque passion de l'âme. [...] il y a beaucoup d'*action* dans les tableaux du Poussin.

¹ André Félibien, *Journal*, 26 février 1648 (mss bibliothèque de Chartres, folio 43), cité par Marie-Claire Planche-Touron, « Lectures de Poussin », *Acta Fabula*, printemps 2005 (Vol. 6, n°1), p. 2. URL : <http://www.fabula.org/revue/document789.php>

² M.-C. Planche-Touron, « Lectures de Poussin », *art. cit.*, p. 1.

³ L'histoire de ce lieu commun est retracée par M. Fumaroli : « *Muta eloquentia* : la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicolas Poussin », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984, pp. 29 à 48, repris dans *L'Ecole du silence*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1994, pp. 149 à 181. M. Fumaroli cite dans cet ouvrage, p. 149, la fameuse formule en chiasme de Giambattista Marino [1614] : « *La poesia è detta pittura parlante, la pittura poesia taciturna ; dell'una è propria una mutola facundia, dell'otro un eloquente silenzio* [...] ». On connaît par ailleurs les liens tissés entre le cavalier Marin et Poussin. A l'époque de *Phèdre et Hippolyte*, le père B. Lamy intitule le ch. 1 de ses *Nouvelles réflexions* (...), [1678], « La poésie est une peinture parlante de ce qu'il y a de plus beau dans les créatures ; elle fait oublier Dieu, dont ces créatures sont l'image », éd. citée, p. 135. Pour une analyse de la mise en parallèle de la peinture et de la poésie à l'âge classique – en particulier dans *Le Songe de Philomate* de Félibien [1683] –, voir aussi l'essai de Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, II, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1989, et rééd., Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999, rééd. à laquelle nous nous référons, pp. 129 à 140.

⁴ « On compare souvent l'éloquence et la peinture, et je vois que la plupart des choses qui se disent dans le monde, sont comme autant de petits portraits [...] » : *De la Conversation* [1677], in Chevalier de Méré, *Les Discours, Œuvres complètes*, tome 2, texte établi par Ch.-H. Boudhors, Paris, Fernand Roches, coll. « Les Textes français », 1930, p. 105.

Ainsi le même nom est employé pour deux réalités qui pourraient paraître assez éloignées l'une de l'autre – ce qui s'explique sans doute par le fait que la vue et une certaine qualité de mouvement se trouvent, dans l'une comme dans l'autre, fortement sollicitées.

Mais c'est surtout la vue qui importe ici. L'éminence et l'autorité accordées au plus prestigieux des cinq sens sont en effet toujours à prendre en considération dans la conception de l'éloquence à l'âge classique ; et cela est nécessaire pour tenter de comprendre ce que pourra signifier dans toutes ses conséquences dramatiques une éloquence du sang, puisque l'humeur noble se manifeste par sa liquidité et plus encore par l'évidence de sa couleur – ce qui donne l'occasion de relire, à la lumière de cette notion d'éloquence, un passage de la *Poétique* d'Aristote traduit par Racine, et déjà cité pour d'autres raisons dans la Partie de notre travail consacré à la dramaturgie : « Si un ennemi tue un ennemi, nous ne ressentons aucune pitié, ni à lui voir faire cette action, ni lorsqu'il se prépare à la faire. Il n'y a que le moment où nous lui voyons répandre le sang où nous pouvons ressentir cette simple émotion que la nature ressent en voyant tuer un homme »¹. Racine, en employant le mot *sang* (qui, rappelons-le, ne figure pas dans le texte d'Aristote), attire notre attention sur la réception visuelle d'un acte de violence sanglante : sous l'action du sang – et il faut ici comprendre *action* au sens rhétorique – s'opère un changement de registres, qui affecte spontanément la vue et excite aussitôt les passions. Conduisant en effet de l'épique au pathétique, le spectacle du sang répandu manifeste ainsi que l'humeur rouge est pour ainsi dire pourvue par nature d'un pouvoir, puisqu'elle suscite à coup sûr une « simple émotion », écrit Racine, c'est-à-dire une émotion spontanée et bien ajustée à la sensibilité commune. A relire cette libre traduction de Racine sur l'action du sang et les réactions qu'il engendre, on peut d'ailleurs établir (à la suite de Basil Munteano et de Gilles Declercq) un rapprochement avec une page assez souvent citée de Quintilien, que le dramaturge au cours de ses études à Port-Royal avait lue et annotée avec soin². La vue du sang, sur la toge de César assassiné, ne s'y réduit pas à une simple émotion :

¹ Racine, *Principes de la tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*, éd. citée (E. Vinaver, s.d.), p. 21.

² G. Declercq, « La formation rhétorique de Jean Racine », in *Jean Racine (1699-1699)*, Actes du coll. du tricentenaire, *op. cit.*, p. 257 à 290. A propos du passage de l'*Institution oratoire* que nous rapportons, voir p. 279 : « [...] Racine transcrit cet exemple tout au long, puis le marque d'une note de rappel *Caesaris praetexta*, qu'il souligne, pour s'en mieux souvenir encore ». G. Declercq nous renvoie à « un ouvrage inachevé de Basil Munteano », commentant les annotations de Racine : *ibid.*, p. 258, n. 1 : nous y reviendrons dans le ch. en cours. Voir aussi J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, I, éd. citée, p. 108.

Ce n'est pas seulement en parlant d'une certaine façon, mais en agissant d'une certaine façon que nous provoquons une vive émotion. D'où l'habitude de produire les accusés mêmes [...], et avec eux leurs enfants, leur père et leur mère ; quant aux accusateurs, nous les voyons montrer une épée ensanglantée, des os extraits des blessures, des vêtements tachés de sang, faire voir des plaies, mettre à nu des corps meurtris. Ces moyens ont généralement une action considérable, car il semble que l'auditoire, par l'imagination assiste au crime ; c'est ainsi que le peuple romain fut transporté de fureur lorsqu'il vit, portée en tête du cortège funèbre, la robe prétexte de César toute sanglante (*cruenta*). Il savait que César avait été assassiné ; son corps même était là, sur le lit funèbre ; mais c'est la robe, dégouttante de sang, qui présenta du crime une image si vive que César semblait ne pas avoir été tué auparavant, mais être tué à cet instant même¹.

Quintilien formule des réserves sur de tels procédés, qui, *de facto*, discréditent la parole persuasive de l'orateur et se placent en amont du langage en privilégiant l'émotion dans son premier jaillissement : une émotion naturelle à l'excès, que transmet ici directement la vue du sang répandu. En effet, comme l'écrit J. Lichtenstein, de tels procédés entraînent « un déséquilibre à l'intérieur de la rhétorique au profit du *monstrare* et donc aux dépens du *demonstrare* »². Cette remarque indique que tout se passe en somme comme si la formule déjà citée de l'abbé d'Aubignac³ s'inversait, et qu'agir, c'était parler : l'action et sa force ostentatoire primeraient alors sur le discours élaboré et ordonné, au point de se substituer à lui, parce que les signes émanant du corps, en deçà du langage ordonné, possèdent plus d'efficacité persuasive que les paroles.

Dans une large mesure les réserves mêmes de Quintilien ne font que confirmer que la persuasion emprunte souvent les voies les plus directes et les plus sensibles pour introduire le pathétique dans l'auditoire. Or le *pathos* lié au sang, nous l'avons rappelé, est avéré, voire universel, et son efficacité souvent assurée. Et cependant rien ne dit, bien entendu, qu'il en ira ainsi dans *Phèdre*. La tragédie racinienne, comme nous l'avons expliqué dans les pages consacrées à la dramaturgie, accorde aux mots une importance capitale, de sorte que l'enjeu rhétorique du sang tragique doit se comprendre dans cette perspective, qui tient compte de la tension ménagée à dessein entre *montrer* et *démontrer* par l'action représentée, ainsi que par les récits qui rendent compte de ce que le spectateur ne peut ou ne doit pas voir.

¹ Quintilien, *Institution oratoire*, VI, I, 30, éd. citée, t. II (1933 pour ce tome), p. 301.

² J. Lichtenstein, *op. cit.*, I, p. 109 (cette « Première partie » de l'essai, significativement, est intitulée « Les fards de l'éloquence »).

³ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, [1657], IV, II, p. 282.

Rhétorique, corps éloquent et scène tragique à l'époque de Racine

Certes, dans le cours de notre recherche, la lisibilité des manifestations du sang sur le corps à l'âge classique (en particulier celles qui concernent la carnation et ses nuances) a fait l'objet d'un chapitre dont l'orientation était d'ordre physiologique et anthropologique : la rougeur et la pâleur, nous l'avons montré, sont surprises de manière immanente, dans leur jaillissement premier et naturel – *color verus* –, mais c'est pour être reversées dans la culture partagée, qui s'est appliquée à en codifier la présence immédiate¹. Toutefois il reste évidemment à s'interroger sur la validité d'une telle codification appliquée à *Phèdre*, et il nous faut maintenant, au long de cette « Cinquième partie », poursuivre dans une direction plus nettement et plus résolument rhétorique cette réflexion sur l'expressivité du corps classique tel qu'il nous apparaît dans cette tragédie, en insistant bien entendu encore tout particulièrement sur la fonction assumée par « la plus noble des humeurs » dans ce langage supposé du corps éloquent.

On sait en outre avec quelle insistance le XVII^e siècle français associe une telle vertu d'expressivité à la force des passions, qui s'imposent à celui qui les éprouve, tout comme elles s'imposent à l'auditeur, à l'interlocuteur, ou au spectateur qui en sont les destinataires. Tout cela, on peut reconnaître au talent de La Rochefoucauld d'avoir su le résumer dans une des premières maximes de son recueil de 1678, c'est-à-dire l'année qui suit la publication de *Phèdre et Hippolyte* :

Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours. Elles sont comme un art de la nature dont les règles sont infaillibles ; et l'homme le plus simple qui a de la passion persuade mieux que le plus éloquent qui n'en a point².

Le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans sa première édition (1694), à l'article *Art*, indique que ce mot « se dit souvent par opposition à nature. [...] », et il rappelle les expressions « *les productions de la nature, et les ouvrages de l'art* »³. La formule de La Rochefoucauld – « art de la nature » – est donc d'un grand intérêt pour nous, puisque cette alliance de mots suggère qu'une éloquence spontanée émane du corps saisi par la passion ; et

¹ Voir dans notre « Deuxième partie », le ch. 2.

² La Rochefoucauld, *Maximes*, n°8 dans le texte définitif, éd. citée, p. 9.

³ Caractères italiques maintenus.

que, si elle possède des *règles*, cette éloquence s'inscrit néanmoins toujours dans l'action, en deçà des préceptes sans doute, mais selon une cohérence ordonnée ou produite avec « art », au sens originel de « savoir-faire ».

On peut donc avancer, à la lumière des quelques rappels synthétiques et des citations liminaires qui ont été effectués dans les pages qui précèdent, qu'il y a, pour le moins, une possible éloquence du corps, et que l'âge classique y a été très attentif. D'autant plus que de la simple orientation heuristique à la valeur formulaire prononcée, la limite est parfois ténue, au point même que l'affirmation de Cicéron : « *Est actio quasi sermo corporis* »¹, paraît prendre tout le relief d'une expérience clairement vérifiée, et dont chacun, pour ainsi dire, aurait pu constater *de visu* le bien-fondé.

Cependant, si l'on rapporte plus directement une telle expression aux corps des personnages et à leurs mouvements dans le théâtre de Racine, c'est-à-dire à l'*actio* dramatique effectivement mise en œuvre sur la scène tragique, force est de constater que ces mouvements et ces gestes se prêtent aux appréciations les plus divergentes. La réflexion sur l'*actio*, qui concerne à l'origine l'art oratoire, se transpose assurément sans difficultés dans le genre dramatique ; mais les différences apparaissent très clairement quand il s'agit de décider d'une option dramaturgique concrète et donc de la manière de donner vie à ce discours, ou à ce langage – *sermo* – dont parle Cicéron. C'est ce que peuvent montrer, à titre d'exemples, les deux points de vue suivants, que séparent moins d'une dizaine d'années.

A propos de la mise en scène des tragédies de Racine et du jeu des acteurs, E. Gilson déplorait, en 1939, que les actrices qui interprètent les héroïnes de ce théâtre semblent abstraites et désincarnées :

[Elles] parlent Racine, elles disent du Racine, elles chantent du Racine, mais elles n'osent plus le jouer. Elles ne jettent plus leur corps dans la bagarre. Quand Phèdre parle de son “flanc”, ces dames pleines de talent, ne savent plus très bien où cela se trouve².

Quant à Fernand Lion, dans un essai publié en 1948, il faisait les recommandations contraires, puisque, à ses yeux, quand les personnages

¹ Cicéron, *De Oratore*, III, LX, 222, éd. citée, t. III, p. 94. On se souvient aussi de la belle formule, très cicéronienne au demeurant, du *Dialogue des Orateurs* de Tacite, XI, citée dans notre « Deuxième partie », au ch. 2 : « [...] *oratio sicut corpus hominis* » (éd. citée, p. 48).

² E. Gilson, « Le *Traité des passions* de Descartes inspira-t-il la *Phèdre* de Racine ? », *art. cit.*, p. 1.

[...] parlent de leurs visages, de leurs pleurs, de leurs yeux, ce n'est que pour fixer les lieux extérieurs de leurs mouvements psychiques, [et] les acteurs devront avoir soin de ne pas trop accentuer ces signes¹.

Sans même faire mention de la marge de liberté et d'initiative que les tragédies de Racine réservent aux metteurs en scène (et dont ils ne se privent pas), on aurait tort de prendre hâtivement position en faveur de l'une ou l'autre de ces appréciations ; dans les limites qu'impose la cohérence des diverses postulations critiques, les arguments théoriques ou dramaturgiques, en effet, ne manqueraient sûrement pas pour fournir à l'une comme à l'autre de ces appréciations des justifications tout à fait recevables. Plusieurs de nos analyses se sont d'ailleurs efforcées de le rappeler : du point de vue de l'esthétique qu'ils dessinent ou suggèrent, les corps raciniens tantôt se livrent avec l'élan de la plus immédiate ou de la plus virulente expressivité, et tantôt, au contraire, ces mêmes corps tendent à l'épure, et même à l'abstraction. Aussi bien, et nous l'avons suggéré également, est-ce par un raccourci efficace (parce qu'il frappe l'imagination), que l'objet privilégié de notre recherche, quoiqu'il ne soit pas spontanément associé à l'*actio*, concentre en lui les éléments qui composent cette alternative, ou cette pulsation, de l'élan et de l'épure. Cela se comprend dans la mesure même où si le sang est une humeur, il est aussi (et à l'âge classique particulièrement), tout à fait résumé dans un mot ; il se livre et se réduit même en un mot, c'est-à-dire en une abstraction : le mot *sang* auquel la tragédie cherche à donner, comme par gageure, la puissance d'un acte.

Précisons toutefois que ce n'est pas exactement à la lumière de ce débat d'ordre dramaturgique sur l'expressivité du corps qu'il faudra affiner la réflexion ouverte par cette « Cinquième partie » : en choisissant pour titre l'expression *Eloquence du sang*, nous souhaitons en effet plutôt insister sur la force et l'efficacité rhétoriques que l'humeur noble est susceptible de contenir, ou de représenter, dans le genre tragique à l'âge classique et tout particulièrement dans *Phèdre*, quand cette humeur se manifeste comme un élément significatif des pouvoirs dévolus au verbe. Nous l'avons dit : le mot en somme doit s'incarner – ou tout au moins il doit tendre, par la maîtrise d'un art accompli, à revêtir l'évidence des corps.

Aussi le sang doit-il ici encore, tout comme dans les autres parties de l'étude en cours, être étudié selon son acception concrète et selon sa figuration anthropologique et littéraire. L'assise théorique et l'orientation heuristique de notre recherche restent donc sous-tendues

¹ Fernand Lion, *Les Rêves de Racine*, Paris, Robert Laffont, 1948, p. 101. Ces citations d'E. Gilson et de F. Lion figurent dans l'essai déjà cité d'E. Batache-Watt (Klincksieck, 1976), p. 125.

par ce même processus sylleptique rencontré à plusieurs reprises au long de notre exposé ; et l'accent, ici encore, doit être mis sur la tension et l'effort constants de la langue, consistant à toujours maintenir une conjonction vivante entre le sens propre et le sens figuré du mot *sang*, mais aussi à conférer à cette conjonction des deux niveaux de signification une vertu et une énergie qui prennent valeur herméneutique.

Voilà pourquoi, dans sa tentative pour mieux comprendre le corps classique, cette nouvelle direction prise par notre travail demande de rappeler rapidement quelle est la place donnée au corps dans la culture rhétorique à l'époque de Racine, afin d'être à même de mesurer avec davantage de justesse le bien-fondé et les conditions d'une éloquence du sang tragique.

Dans les limites imparties à notre recherche, il est cependant exclu de rendre compte avec précision de la culture rhétorique en France à l'époque de Louis XIV, fût-ce même en compilateur et dans une perspective synthétique et didactique¹. Citons seulement la conclusion d'un article de Basil Munteano, évoquant, en 1958, la leçon reçue des rhéteurs anciens, « ces authentiques maîtres d'école de l'humanité en marche [...] », qui habitent la mémoire des belles-lettres, ainsi que celle de chaque lecteur cultivé, et qui

¹ Comme tous les chercheurs qui abordent la question de la rhétorique à l'âge classique en France ou qui recourent à la rhétorique et à son histoire pour conduire leurs analyses, nous sommes redevable à des essais de grande envergure et à des travaux de synthèse bien conduits, dont les orientations critiques sont au demeurant diverses. En ce qui nous concerne plus particulièrement, il faut citer, par ordre chronologique, les auteurs et les ouvrages suivants : Basil Munteano, « Des "constantes" en littérature. Principes et structures rhétoriques », in *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1957, pp. 388 à 420, ainsi que l'art. cité à la note suivante ; Aron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Paris, Didier, 1970 (et rééd., Paris, Klincksieck, 2002, à laquelle nous nous référerons) ; Marc Fumaroli, *L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et "Res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980 (et rééd. successives, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1994, rééd. à laquelle nous nous référerons, et Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002), ainsi que *Héros et orateurs*, ouvrage déjà cité ; Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, essai dont les références ont déjà été données ; Gilles Declercq, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, s.l., Editions universitaires, 1992 ; B. Beugnot, *La Mémoire du texte (...)*, 1994, ouvrage déjà mentionné ; *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, sous la dir. de M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999 (notamment les ch. 14 et 15, rédigés respectivement par G. Declercq et V. Kapp) ; ou encore, et à des titres divers : *Points de vue sur la rhétorique, XVIIe Siècle*, n° 80-81, année 1968 ; *Actualité de la rhétorique*, Actes éd. par L. Pernot du Colloque de Paris (« Vingt ans de l'histoire de la rhétorique en France », novembre 1997), présidé par M. Fumaroli, Paris, Klincksieck, 2002 ; *Vingt-cinq ans de recherche rhétorique*, sous la dir. de G. Declercq et Ph.-J. Salazar, *Littératures classiques*, n°56, octobre 2006. Nous serons en outre amené, dans la « Cinquième partie » en cours, à évoquer ou à citer de nombreux autres travaux qui illustrent le renouveau de la rhétorique, amorcé à la fin des années 1950. La figure de M. Fumaroli, *vir peritus* s'il en est en ce domaine, domine bien entendu toutes ces études ; mais l'élégance de B. Beugnot, la pénétration de M. Le Guern et les analyses précises de G. Declercq sur les tragédies de Racine ont aussi été particulièrement stimulantes pour nous.

jouent [...] un triple rôle, – dans la formation d'un grand nombre d'écrivains ; dans la structure de mainte œuvre capitale ; dans l'acheminement de plus d'un courant d'idées. Ainsi, la Rhétorique fut longtemps appelée, semble-t-il, à remplir une manière de mission historique¹.

Le ton est lyrique : à la fin des années 1950, c'est pour ainsi dire celui d'un découvreur et d'un militant... Mais l'idée est juste, car la France classique a effectivement reçu un tel héritage. Racine, bien entendu, l'a reçu également – et sans doute mieux qu'un autre, parce qu'il a eu des maîtres exceptionnels.

Mais reprenons le fil de notre propos pour dire que les quelques pages qui suivent ne seront consacrées qu'à la question beaucoup plus modeste des rapports du corps et de la rhétorique, en vue d'essayer de mettre en lumière les conditions et les manifestations de ce que nous avons nommé avec prudence, mais sous l'autorité tutélaire de La Rochefoucauld, une *éloquence* du corps classique habité par la passion. La prudence est requise en effet, et pour une raison très simple : en toute rigueur le corps n'est pas doué de paroles et n'est donc pas directement concerné par l'éloquence, au sens premier de ce mot. Il est vrai cependant qu'à propos de la rougeur et de la pâleur nous avons eu l'occasion d'évoquer les modalités d'une lisibilité ordonnée du visage humain – lisibilité qui consiste à interpréter les signes et les couleurs qui s'offrent à la vue, selon ce que Montaigne (parlant d'ailleurs plutôt des gestes) a même pu nommer *grammaires* en écho analogique avec le langage articulé et organisé par une syntaxe ; et l'auteur des *Maximes*, un siècle plus tard, a quant à lui employé l'expression *règles infaillibles*². Les mots *grammaires* et *règles* inclinent à penser que cette éloquence du corps n'est pas d'emblée rapportée à la nature, comme un don arbitraire et sans réplique, mais qu'il s'agit d'une application de préceptes qu'il serait possible de mettre en relation avec la rhétorique. Et tout cet effort mené pour éclairer une telle éloquence, rappelons-le encore, participe également, à l'âge classique, d'une esthétique, et concourt à préciser les contours d'une anthropologie cohérente, que la littérature non seulement étaye ou confirme, mais aussi précède ou prépare en bien des occasions.

Mais, et à plus forte raison parce qu'il s'agira encore, dans les pages qui vont suivre, de la tragédie racinienne, il faut jeter un regard en amont. Car la réflexion sur l'éloquence du

¹ B. Munteano, « La survie littéraire des rhéteurs anciens. Episodes et repères », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1958, p. 156. Voir aussi J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, éd. citée, pp. 225 et 226.

² Montaigne, *Essais*, II, 12, éd. citée, p. 454, et La Rochefoucauld, maxime 8, citée plus haut.

corps classique fait écho à un domaine de réflexion à la fois voisin et différent, qui trouve son origine dans la réflexion rhétorique et dramatique de l'Antiquité : il s'agit de la délicate question des rapports qu'entretiennent l'art oratoire et les talents requis par l'acteur de théâtre, et plus encore de l'évaluation axiologique de ces rapports¹. M. Fumaroli a montré que l'examen des sens du mot latin *actio* apportait à ce sujet de précieuses informations ; dans les lignes qui suivent, l'essayiste, venant de rappeler « l'estime que l'auteur du *De Oratore* accorde à l'acteur Roscius, pour lequel il composa un plaidoyer », rappelle opportunément quelle est dans l'antiquité latine la souplesse sémantique du mot *actio*, en précisant que

ces échanges entre l'art oratoire et l'art dramatique « réformé » selon la rhétorique étaient d'ailleurs impliqués par l'identité des termes que le latin applique au théâtre et au prétoire : *actio* désigne à la fois l'interprétation d'un texte dramatique ou judiciaire, et la poursuite en justice ; *actor* désigne à la fois l'acteur anobli par son initiation à la rhétorique et l'accusateur en justice ; *agere*, un des verbes clefs de la langue latine, s'applique aussi bien à une procédure qu'à un rôle théâtral ou un rôle social assumé avec responsabilité et vigueur².

Il faut retenir l'expression « interprétation d'un texte dramatique ou judiciaire », car l'action, au sens rhétorique, qu'elle soit oratoire ou dramatique, est une pratique mimétique, dans laquelle l'appropriation maîtrisée de la posture convenable, qui équivaut au choix du juste masque, garantit l'efficacité du discours ou du jeu ; et en même temps l'éloquence persuasive, comme l'agrément que procure le jeu de l'acteur, ne se conçoivent que pour être reçus, et en effet se reçoivent de manière immédiate, ne souffrant pas de contrefaçon – même si cette maîtrise et ce naturel que l'on accorde alors de fait à l'orateur et à l'acteur n'ont bien entendu rien de commun avec l'improvisation, dans la mesure même où précisément il s'agit d'imitation. Certes, le jeu de l'acteur de théâtre consiste à imiter un personnage dans une fiction dramatique, alors que l'orateur, dans son exercice mimétique, se réfère à ce qu'il tient, en accord avec ses destinataires, pour une réalité (et cela, au XVII^e siècle, est sans doute

¹ J. Gros de Gasquet, dans l'art. cité et conformément à son titre, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », propose une synthèse des réflexions critiques récentes sur ce sujet, ainsi qu'un aperçu des initiatives de mise en scène d'Eugène Green. Parmi les travaux de recherche cités par J. Gros de Gasquet, voir en particulier Sabine Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001.

² M. Fumaroli, « Rhétorique et Dramaturgie : le statut du personnage (...) », *art. cit.*, p. 225. Ce passage de M. Fumaroli est commenté par G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, pp. 87. Voir aussi J. Lichtenstein, *op. cit.*, I, pp. 142 et 143, qui ajoute le paradigme pictural à cette réflexion sur l'action oratoire. L'estime que Cicéron porte à Roscius est bien connue du public cultivé à l'époque de Racine ; ainsi Méré, dans son discours *Des Agréments*, publié en 1677, fait la remarque suivante : « Le plus éloquent des Romains cite en beaucoup d'endroits un Comédien qui charmait le monde [...] » (Chevalier de Méré, *Œuvres complètes*, tome II, déjà cité, p. 15).

particulièrement bien illustré par l'éloquence de la chaire¹). Mais, au plan de l'énonciation concrète, cette donnée ne modifie pas l'exigence d'efficacité immédiate que requiert la parole en acte, si bien qu'une telle immédiateté est la raison première pour laquelle l'action est la pierre de touche qui consacre l'orateur, aussi bien que l'acteur². Parvenu dans les dernières pages de son long traité, Cicéron résumera dans une phrase vigoureuse sa conviction à ce sujet, et répétera donc que c'est l'action qui a dans l'art oratoire la fonction capitale – « *Actio in dicendo dominatur [...]* »³ –, ce qui vaut pour la tribune et pour la scène, puisque dans les deux lieux les paroles prononcées le sont à la lettre : elles émanent d'un corps en mouvement, et le substantif *pronuntiatio* est d'ailleurs fréquemment employé conjointement ou concurremment à *actio* dans les traités de rhétorique latins.

Ce constant souci de la réception effective du discours, principe hérité de l'ensemble de la réflexion et de la pratique de Cicéron quant à l'art de persuader efficacement (qui est donc aussi un art de plaire et de charmer), signifie également que pour mener à bien l'entreprise de persuasion le *movere* reste l'exigence première de l'éloquence⁴. En termes linguistiques cette conviction signifie qu'il peut être nécessaire d'effectuer une distinction, dans la pratique de l'éloquence, entre énoncé et énonciation, puisque l'orateur se soucie en premier lieu des effets à produire. Mais – outre le fait que dans l'Antiquité la maîtrise de l'éloquence induit que l'orateur a l'esprit droit et le goût du bien commun – le constant souci de la réception n'implique pas pour autant, bien entendu, de réduire l'émotion escomptée ou suscitée à la seule séduction opérée par les mots, car cela reviendrait à confondre la rhétorique

¹ Nous ne pouvons aborder ici la question des rapports du christianisme classique et de l'éloquence : mais on ne trahira pas l'aspiration apostolique des prédicateurs classiques en disant qu'il s'agit pour eux non pas d'ignorer ou d'étouffer l'héritage de la rhétorique, mais de le réorienter, et en somme de le « convertir » : voir par exemple Alain Michel, « Saint Augustin et la rhétorique pascalienne », *XVIIe siècle*, avril-juin 1982, n°135, p. 140 (« [...] une conversion de la culture plutôt que sa suppression »).

² Pour être tout à fait exact, il faut signaler que Cicéron remarque même que l'auditoire est plus exigeant avec l'orateur que le public ne l'est avec l'acteur : « [...] dans tous les autres arts, qu'un homme d'un talent reconnu, éprouvé, se montre par hasard inférieur à lui-même, on supposera ou qu'il n'était pas cette fois-là en humeur ou que sa santé ne l'a pas mis en état de déployer tous ses talents. “ Aujourd'hui, Roscius n'a pas voulu prendre la peine de jouer ”, voilà ce que l'on dit [...]. Mais chez l'orateur remarque-t-on une faute, on la met au compte de la sottise ». (*De Oratore*, I, XXVII, 124, éd. citée, p. 46). Cependant cette remarque de Cicéron ne s'applique pas tout à fait à notre propos, puisque dans les tragédies de l'âge classique en France, les personnages ne sont pas tant à considérer comme des Roscius, que comme des orateurs appliqués à défendre leur cause, et même quelquefois leur vie.

³ *Ibid.*, III, LVI, 213, p. 88.

⁴ Nous renvoyons sur ce point à l'exposé synthétique de G. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, pp. 126 à 130.

et la conduite sophistique¹. Et il faut en outre souligner que même les théoriciens qui au XVII^e siècle déplorent la mainmise de l'imagination sur la raison se résignent à reconnaître l'importance de l'*actio*. Il en est ainsi de l'oratorien B. Lamy :

Il y a une éloquence dans les yeux, et dans l'air de la personne, qui ne persuade pas moins que les raisons. [...]. Peu de personnes font usage de leur raison. On ne se sert ordinairement que des sens [...]².

Et l'on se souvient, en lisant ces lignes, des propos de Pascal, observateur des relations de l'imagination et de la persuasion, qui agissent aux dépens de l'exercice d'une raison sereine et maîtresse d'elle-même. Mais le discrédit de l'émotion peut s'étendre plus loin encore, et Malebranche, quelques années après Pascal, se montrera radical, puisqu'à ses yeux les éléments de persuasion qui ressortissent au *pathos*, ou qui tiennent à la personne de l'orateur dans l'exercice de son art, devraient être tout à fait proscrits. Selon le philosophe de l'Oratoire, celui qui cherche vraiment la vérité (écartant la rupture suspecte entre énoncé et énonciation qui vient d'être évoquée) doit donc nécessairement ne s'en remettre qu'au *logos*³.

Ainsi, quelle qu'en soit la teneur, l'ensemble de ces remarques invitent à placer le corps – ou ses images oratoires et dramatiques habitées et mues par la *persona* de l'orateur ou de l'acteur – au centre de la réflexion rhétorique, dès lors qu'il est acquis que cette discipline est par nécessité sommée d'obtenir un résultat tangible, qui est la persuasion. Mais l'on voit assez quelle suspicion s'exerce sur l'exercice de la parole persuasive au cours du second XVII^e siècle⁴. C'est pourquoi il faut préciser que si la rhétorique par nature et par définition se doit de persuader, c'est d'abord en établissant avec autrui une relation qui rende l'écoute possible, conformément à l'axiome scolastique rappelant opportunément que « tout ce qui est

¹ Furetière, dans son *Dictionnaire Universel*, note à l'art. *Sophistique* : « Qui est captieux, trompeur. Il se dit surtout des arguments qui ne sont pas bien en forme, ou qui sont fondés sur des équivoques [...] ». Pour apprécier la portée de la distinction que l'âge classique opère entre les substantifs *sophiste*, *rhéteur* et *orateur*, voir B. Beugnot, « Florilèges et *polyantheae* : diffusion et statut du lieu commun », *Etudes françaises*, XIII, 1-2, avril 1977, repris dans *La Mémoire du texte*, éd. citée, p. 274.

² B. Lamy, *La Rhétorique (...)*, V, XXI, éd. citée, p. 428. Voir aussi La Rochefoucauld, *Maximes*, 249, éd. citée, p. 64.

³ La place nous manque pour rapporter ces références majeures : voir Pascal, *Pensées*, [1662], 78 dans l'éd. citée (Ph. Sellier), en particulier pp. 68 à 70, et Malebranche, *De la Recherche de la Vérité (...)*, [1674], Livre I, XVIII, ch. II, éd. citée, t. 1, p. 135 (L'auteur prend l'exemple des juges de l'Aéropage, qui, se défiant de leurs propres émotions, avaient demandé aux avocats de parler dans les ténèbres et de ne pas recourir à des paroles d'un agrément potentiellement suborneur).

⁴ De ce point de vue, le titre que V. Kapp a donné au ch. 15 de l'*Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*, est sans doute significatif : « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence se moque de la rhétorique (1675-1700) ».

reçu l'est à la mesure de celui qui reçoit» (*Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*) – ce qui n'exclut ni l'admiration intellectuelle ni l'émotion qu'ont saisies les charmes du verbe entendu et compris de manière sensible et concrète¹.

Aussi ne faut-il pas postuler d'emblée que jusque dans l'action du corps en mouvement l'art de persuader ait partie liée avec le mensonge. Ou, en d'autres termes, même si la rhétorique est certes un savoir-faire qui tend parfois à agir efficacement sans se fonder sur des présupposés axiologiques, et donc qu'elle compte avec les passions prises telles quelles et sans détour moral obligé², il faut considérer aussi le fait qu'une telle technique, pour le moins, manifeste qu'un homme peut en écouter un autre, être attentif à l'expressivité de son visage, prêter tout son intérêt aux paroles qu'il profère et par lesquelles il prend position, apprendre de lui quelque chose, et trouver, à la faveur de cette écoute, un profit ou un agrément.

Car l'entreprise rhétorique, en somme, postule qu'il est possible de persuader autrui en gagnant son intelligence ou son cœur : cela induit donc, en tout destinataire, la présence d'une disposition optimiste, qui entre de fait en opposition avec le tragique (comme registre) et avec la tragédie (comme genre)³ ; de telle sorte que si dans la tragédie racinienne on assistait à l'échec de tout effort de persuasion, cela ne serait pas à chercher dans la rhétorique (comme discipline prise pour elle-même), mais plutôt dans un défaut foncier de la relation familiale ou amoureuse, qui en l'occurrence est délibérément entretenu par les recommandations poétiques issues de la lecture que le second XVIII^e siècle français fait d'Aristote. En d'autres termes, l'élément funeste qui s'immisce au cœur des alliances familiales – ce que le genre tragique, à l'âge classique précisément, se donne le dessein de mettre en relief – corromprait jusqu'à la mise en œuvre du langage humain. L'efficacité rhétorique, de ce point de vue, se heurte à la poétique du genre tragique (ou tout au moins à la

¹ On se reportera avec profit à la synthèse très claire de V. Kapp, « Le corps éloquent et ses ambiguïtés : l'action oratoire et le débat sur la communication à la fin du XVII^e siècle », in *Le Corps au XVIII^e siècle*, Actes du colloque de Santa Barbara cités (1995) : « L'action oratoire fait appel à la fantaisie et aux sens pour séduire la vue et l'oreille de l'auditeur, donc elle s'appuie sur des facultés trompeuses. Son mensonge reste innocent s'il conforme d'une part l'homme aux habitudes de la société et de la civilité des mœurs et d'autre part l'extérieur du locuteur au message qu'il transmet » (p. 99).

² Aristote souligne que pour persuader il faut avoir préalablement compris et admis que la plasticité des jugements dépend des passions. Par exemple : « [...] la passion, c'est ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements et qui est suivi de peine et de plaisir » (*Rhétorique*, II, I, VIII, soit 1378 a, trad. de Ch.-E. Ruelle, revue par P. Vanhemelryck, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de la philosophie », 1991, p. 183).

³ Rappelons que Nietzsche a analysé la tension entre la dialectique (envisagée comme faculté d'argumenter), qui « comporte un élément optimiste », et la tragédie : *La Naissance de la tragédie*, [1872], 14, trad. de Cornelius Heim, Genève, Gonthier, coll. « Médiations », 1964, p. 93.

formulation aristotélicienne de cette poétique). Dans cette optique, en effet, il y aurait ainsi, au sens étymologique, une *inexorabilité* du conflit tragique, de sorte qu'alors la présence de la rhétorique décelable dans telle ou telle tragédie classique, constituerait, comme l'écrit A. Kibédi Varga, « un mécanisme de défense, un mur dressé par la raison et par la psychologie du bon sens contre les forces menaçantes et inconnues de la véritable tragédie »¹ : défense et protestations de bon sens vaines ou de peu de poids, bien entendu – ou même peut-être ironiquement alléguées – comme il nous reste à le montrer.

Si nous avons pris soin de rappeler succinctement toutes ces données en insistant sur les remarques et les références relatives à l'*actio* et à l'art d'émouvoir, que la Renaissance et le XVIIe siècle littéraires ont recueillies de l'Antiquité (et tout particulièrement de l'Antiquité latine), c'est parce qu'à nos yeux ces éléments établissent le fondement du savoir rhétorique des classiques français et les habitent en profondeur, jusque dans l'exercice effectif de leur autorité littéraire. Et ce faisant, c'est d'une imprégnation culturelle que nous avons voulu parler. Or, en ce domaine – même si le milieu intellectuel de Port-Royal s'est souvent montré critique vis-à-vis de la pratique et de la visée de la rhétorique² –, Racine, qui « annotait son Plutarque suivant la méthode des lieux communs apprise à Port-Royal »³, ne fait sûrement pas exception. Dès la fin du XIXe siècle, Charles Fierville, dans son édition de Quintilien, a publié les notes prises, très vraisemblablement en 1656, par le futur dramaturge sur l'œuvre du rhéteur latin⁴. Quant à G. Declercq, il a démontré de manière décisive combien la formation de Racine en ce domaine avait été consistante et méthodique, et nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer à l'ensemble de son analyse⁵.

¹ A. Kibédi Varga, « La perspective tragique : éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, sept.-déc. 1970, n° 5-6, p. 922.

² Sur ce point, voir *Histoire de la rhétorique (...)*, ch. 14, rédigé par G. Declercq, éd. citée, pp. 632 à 635. On se souvient que la *Logique ou l'art de penser*, [1662], se montre sévère vis-à-vis des lieux communs. Ainsi Arnauld et Nicole intitulent le chapitre 17 de la Troisième Partie : « Des lieux, ou de la méthode de trouver des arguments. Combien cette méthode est de peu d'usage » (éd. citée, pp. 217 à 221). Dans le domaine de la pédagogie pratiquée à Port-Royal, cela est toutefois à moduler : voir F. Delforge, *Les petites Ecoles de Port-Royal*, éd. citée, p. 317.

³ B. Beugnot, « Florilège et *polyantheae* (...) », *La Mémoire du texte*, éd. citée, p. 266.

⁴ *De Institutione oratoria liber primus*, publiée par Charles Fierville, Paris, Didot, 1890.

⁵ G. Declercq, « La formation rhétorique de Racine », *art. cit.*, pp. 257 à 290, et « A l'Ecole de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Op. cit.*, Publications de l'Université de Pau, 5, novembre 1995, pp. 73 à 88. Michael Hawcroft a également consacré plusieurs pages aux notes prises par Racine adolescent sur un exemplaire de l'*Institution oratoire* : *Word as action. Racine, Rhetoric, and theatrical Language*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 30 à 34. Voir aussi la présentation par R. Picard des « Traductions, extraits, commentaires, annotations » effectués par Racine, in Racine, *Œuvres complètes*, t. II, éd. citée, pp. 653 et 654, et

Faisons brièvement le point : nous avons soumis ces quelques rappels synthétiques à un parcours parfois sinueux, parce qu'il convenait de rendre compte d'un double héritage, que la génération de Racine a reçu, et dont lui-même, en sa qualité de poète dramatique, a selon toute vraisemblance, nourri l'invention tragique de ses œuvres. Ainsi, pour le dire vite, devant les charmes du corps éloquent – qui suivant les appréciations ravissent et ouvrent à la beauté, ou au contraire distraient de la vérité – on pressent combien, dans la tragédie, l'art de persuader devient problématique. Il n'est pas impossible que la poétique du genre tragique, en fin de compte, infléchisse l'effort pourtant associé par définition à la rhétorique, pour en détourner radicalement la visée persuasive et les plier à ses conventions : dans cette mesure la rhétorique serait alors à considérer comme un des instruments de l'édifice poétique et de son ordonnancement tragique. Analyse attendue donc, mais à une réserve près : par ce qu'il faudrait alors nommer *ruse rhétorique* (et peut-être en l'occurrence ruse de l'éloquence du sang, au sens propre et au sens figuré), la poétique elle-même, dans *Phèdre*, pourrait malgré tout être lisible, *in extremis*, en termes rhétoriques, si l'on accorde du moins à la dernière réplique de la tragédie une véritable attention, c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà recommandé, un vrai crédit dramatique.

En tout état de causes, c'est bien dans cette direction méthodologique qu'il faut poursuivre et clarifier notre examen critique, en cherchant de quelles manières le sang, tout particulièrement dans *Phèdre*, est susceptible d'en renouveler et d'en enrichir le contenu.

Eloquence du sang tragique et mémoire culturelle

En remplaçant explicitement la réflexion sur le sang tragique et son éloquence potentielle, nous quittons les voies assez bien balisées de l'analyse des rapports du corps et de la rhétorique, c'est-à-dire de l'action oratoire et de son efficace, et nous abordons un domaine dans lequel les outils d'interprétation sont beaucoup moins nombreux. Cela nous conduit donc, une fois encore, à mettre en place une méthode, et tout d'abord à opérer quelques distinctions nécessaires.

Il faut en premier lieu prendre en compte les données génériques et leurs contraintes pour en résumer la spécificité. Si l'éloquence de l'orateur s'inscrit en effet dans une linéarité

se reporter aux rappels de G. Forestier, dans *Jean Racine*, éd. citée, pp. 66 à 69, pp. 98 à 102, ou encore p. 177 : « [...] son exceptionnelle formation rhétorique l'avait préparé à être le dramaturge le plus sensible à la justesse du discours et à la propriété des caractères ».

discursive et méthodique qui dessine un *continuum* ordonné, il en va tout autrement du discours prononcé par un personnage de théâtre. Ce dernier se trouve en situation de dialogue : il peut donc être interrompu, se raviser ou se dédire à cause d'une question perspicace, ou encore être amené à réviser ce qu'il a dit. Cela se vérifie évidemment avec force dans *Phèdre* (comme dans *Britannicus* et *Iphigénie*), d'autant plus que les personnages de Racine recourent à la ruse, ou pratiquent le mensonge. On sait aussi – nous l'avons dit – que le corps tragique impose au *logos* son *diktat*. C'est pourquoi l'entrelacs de la passion et du verbe produit dans la tragédie racinienne une impulsion dramatique – elle-même au demeurant incertaine ou inégale – qui donne souvent l'impression d'échapper aux intentions déclarées des personnages. Dès lors, dans une large mesure, la sérénité d'une maîtrise oratoire qui se déploierait sur le mode de la déclamation clairement structurée se trouve mise en péril, ou même purement et simplement exclue¹. L'émotion ou la fureur du corps, dans lesquelles le sang a une fonction active, orientent ainsi l'action (au sens d'« action dramatique »), bien davantage que le projet rationnellement conduit d'un sujet qui aurait su faire du verbe, conformément au savoir-faire oratoire ou au modèle cartésien, son fidèle allié.

Au théâtre, les paroles prononcées par un personnage ont en outre deux destinations, puisque, en vertu du principe générique et structurel de la double énonciation dramatique, elles s'adressent simultanément à un autre personnage (ou à d'autres personnages), et aux spectateurs (ou aux lecteurs). Ainsi, comme l'écrit G. Declercq, « [...] la structure dramatique est doublement oratoire, qui comprend un jeu rhétorique interne entre les personnages, celui de la mimesis des passions ; et un jeu rhétorique externe entre le dramaturge et le public, celui de l'induction d'émotions dont la résultante est un sentiment de plaisir ou de ravissement chez le spectateur »². Il est donc nécessaire d'envisager à la lumière de cette double perspective l'éloquence du sang tragique et les pouvoirs de contagion pathétique qui y sont attachés. Et il faut prendre également en compte le fait que le dialogue dramatique – qui se veut mimétique du jeu des passions – s'éclaire d'apports issus de la culture rhétorique de l'Antiquité ravivés par l'humanisme classique ; tandis que d'autre part, excédant les limites de l'entité discursive intrascénique propre à l'action représentée, les paroles prononcées rejoignent le public imprégné de cette même culture rhétorique, agissent sur le spectateur singulier, suscitant en

¹ Sur ce point, voir I. Heyndels, *op. cit.*, p. 234.

² G. Declercq, « Représenter la passion : la sobriété racinienne », *art. cit.*, p. 85.

lui des émotions qui l'inclinent sans doute à s'émouvoir et à prendre parti en fonction de la manière dont le spectacle tragique aura su intéresser et stimuler sa mémoire culturelle¹.

Cette dernière remarque signifie aussi que dans l'une comme dans l'autre de ces situations d'énonciation, tout énoncé prend en compte, comme un préalable bien établi, l'imaginaire de « l'humeur la plus connue de tous les hommes », comme dit Galien, et qu'il se module selon les conditions de cette « lisibilité » du sang classique, que nous avons analysée au chapitre 2 de notre « Deuxième partie », en insistant sur le fait que Racine et son public partagent la même culture. Aussi est-il inutile de revenir maintenant trop longuement sur ce point, que l'on tiendra pour acquis – à savoir que tout discours sur le sang et ses manifestations, à l'époque de *Phèdre*, participe d'une anthropologie et d'une axiologie issues de l'Antiquité, ravivée à la Renaissance, et que la césure épistémologique des années 1640-1665 (qui correspondent à la diffusion graduelle de la pensée cartésienne, toujours plus influente) ne nous a pas paru avoir infléchi de manière très significative. On a donc pu avancer comme un fait vraisemblable que cet imaginaire fournit aux personnages de la tragédie un ensemble de références cohérentes et partagées avec le public. Le geste esthétique majeur qui revient à l'invention littéraire, en d'autres termes, et selon les circonstances génériques et les registres que l'œuvre sollicite, consiste en somme à redéployer les attendus de cet imaginaire, étant entendu toutefois qu'un tel redéploiement peut aussi s'opérer sur un mode allusif, ou même de manière évasive.

Forte de ce point d'ancrage dans la « mémoire du texte », pour emprunter à Bernard Beugnot l'expression qu'il a choisie comme titre pour le recueil d'articles que nous avons mentionné, notre hypothèse d'analyse consiste à postuler que dans le cours d'un dialogue de *Phèdre* – y compris quand le désaccord ou le conflit s'installent et s'enveniment –, l'ensemble des références idéologiques diffuses dont nous venons de rappeler la teneur à grands traits conservera une valeur commune, même si son contenu n'est pas toujours explicité, ou que la maîtrise dramatique de Racine en efface peut-être à dessein la trace.

En termes rhétoriques, on peut donc aller jusqu'à affirmer que le public instruit fait partie de l'invention dramatique. Aussi est-il possible d'appliquer au sang noble ce que M. Le Guern écrit à propos de l'édification de l'*èthos* oratoire « qui se fait à partir de l'insertion dans le discours de jugements axiologiques portés sur des valeurs reconnues dans l'univers culturel

¹ Sur cette question, voir l'art. très éclairant d'Emmanuel Bury, « Mémoire, *doxa*, et argumentation », in *Jean Racine (1699-1999)*, Actes cités, pp. 381 à 395.

des auditeurs »¹. Et il est également possible de transférer toutes les données rappelées à l'instant – qui pour le dire brièvement relèvent de l'histoire de « la plus noble des quatre humeurs » – vers l'usage qui est susceptible d'en être fait dans une situation délibérative ou judiciaire. A l'âge classique, en effet, le consensus idéologique est très affirmé, et pour prétendre à quelque crédit en vue de persuader, il faut nécessairement faire appel à un socle commun – imaginaire, idéologie, représentations –, équivalant de fait à un ensemble de jugements et d'opinions admissibles, qui pour rester parfois tacites, n'en sont pas moins cohérents dans un temps et dans un espace donnés, et qui constituent autant d'intercesseurs entre soi et le monde. Aussi tous ces éléments élaborent-ils un faisceau de données discursives disponibles, auxquelles recourir pour conduire une argumentation, dans la mesure où c'est à partir d'une assise doxale qu'une entreprise de persuasion alléguant l'humeur noble ou y faisant allusion devra chercher à placer son raisonnement, et trouver des arguments crédibles.

Dans cette perspective, qui invite à l'appréhender d'un point de vue rhétorique, la plus noble des humeurs appartient ainsi au lot commun des choses sur lesquelles le langage s'efforce de prendre prise, parce que le sang, au même titre et sans doute davantage que d'autres instances culturelles avancées comme référence, est saisi dans les rets des travaux et des jours. Tant et si bien que recourir au sang dans un dialogue dramatique s'attachant à persuader, c'est avoir d'ores et déjà inscrit l'humeur noble dans un discours historique et anthropologique, qui, en amont, l'oriente axiologiquement², soit de manière méliorative, quand il s'agit de ce que nous avons appelé les « lieux communs de la parenté », soit de manière dépréciative, quand il est question des méfaits de la mélancolie érotique. Et c'est pourquoi, eu égard au prestige du sang parmi les hommes, le sens rhétorique du mot *éthique* y est de fait la plupart du temps inséparable de son sens moral. Autrement dit, s'il est noble ou prince, le sujet discursif qui au cours d'un dialogue dramatique se réfère à la qualité de son sang présente du même coup son argumentation comme moralement recevable, puisque l'origine de ce sang lui confère une vertu intrinsèque, qui est située en deçà des circonstances singulières de l'énonciation.

¹ M. Le Guern, « *Ethos* et argumentation », in *Argumentation et valeurs*, Actes du cinquième colloque d'Albi (1984), Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse le Mirail, s. d., p. 297.

² Le sens du sang classique est certes « tributaire du discours historique », mais nous avons, dans le cours de notre exposé, apporté une nuance à cette assertion, dans la mesure où l'*ethos* aristocratique au XVII^e siècle s'efforce aussi de se modeler sur une représentation construite de l'humeur noble – que l'on peut qualifier de *littéraire* (voir notre « Troisième partie », à la fin du ch. 3). Cet aspect de la question devra être pris en compte dans l'analyse rhétorique.

Cela revient donc à avancer qu'en sa qualité potentielle de preuve rhétorique faisant par définition appel à l'*èthos* ou au *pathos*, l'humeur noble, dans le concert des référents et des idées – ou pour le dire plus élégamment avec B. Beugnot, dans le « florilège des faits et des thèmes choisis »¹ –, n'est pas à considérer comme une exception. C'est en effet la *doxa* qui suggère et prépare les prémisses vraisemblables rendant possible tout espace de persuasion². Et même si c'est en fin de compte pour en faire en mainte occasion un usage ironique, (parce qu'alors l'exercice même de la parole est subverti), ce principe se vérifie aussi dans la tragédie racinienne, comme dans toute communication humaine, forcément relative, comme nous l'avons rappelé, à la mémoire culturelle inhérente à toute parole humaine, ainsi qu'au temps et au lieu de sa manifestation. Le mot *sang*, à ce titre, participe activement à la cohérence de l'édifice rhétorique.

Aussi, à l'échelle de la pièce entière, l'examen rhétorique qui se donne pour dessein de mesurer la force et le degré d'éloquence de l'humeur vermeille dans *Phèdre* nous amène-t-il à considérer l'axiologie doxale du sang classique comme s'il s'agissait de la prémisses implicite d'un vaste enthymème. Auteur, personnages et spectateurs partagent implicitement le même imaginaire du sang classique, comme une vérité d'opinion, et il est donc capital, pour admettre la validité de notre analyse, de garder à l'esprit l'idée selon laquelle cet implicite (qui fait office de prémisses) agit comme en palimpseste, ou circule – à la manière même du sang – dans le silence de la mémoire culturelle commune, mais n'en irriguant pas moins en profondeur le corps dramatique de la tragédie, qu'il ne cesse d'alimenter.

Cette orientation de lecture s'applique à différents plans de l'analyse de la tragédie : dans les dialogues auxquels se livrent les personnages, bien entendu ; mais aussi dans le jeu de l'émission et de la réception, qui module la violence du sang, selon les exigences de la convenance : *décorum* et *aptum*, que l'auteur partage également, comme un autre vaste lieu commun, avec le public. Il va de soi qu'au cours de cette analyse les deux niveaux de l'énonciation dramatique seront distingués ; cependant, pour des raisons de souplesse et de clarté didactiques, le parcours linéaire qui va suivre les saisira fréquemment dans le même mouvement.

¹ B. Beugnot, « Florilège et *polyantheae* (...) », *La Mémoire du texte*, éd. citée, p. 261.

² Voir G. Declercq, *L'Art d'argumenter*, éd. citée, pp. 34 à 37, et E. Bury, « Mémoire, *doxa* et argumentation », *art. cit.*, tout particulièrement pp. 383-384 et pp. 393-394.

Chapitre 2 : *PHEDRE* ET LE SANG : PERSPECTIVES RHETORIQUES ET ANALYSE DU TEXTE.

A partir des directions de lecture qui viennent d'être énoncées, ce chapitre 2, à bien des égards, se présente comme un prolongement de recherches théoriques ou d'orientations herméneutiques auxquelles nos analyses à l'évidence doivent beaucoup. Il s'agira en effet d'appliquer au motif du sang dans *Phèdre* plusieurs voies ouvertes par l'ensemble de ces travaux¹. En écho aux pages qui précèdent, on peut supposer que dans les tragédies raciniennes mettant en jeu les conflits familiaux le sang au sens propre vaudra comme preuve pathétique, et qu'au sens figuré il agira comme une preuve référée à l'*èthos* ; mais les sens sylleptiques fréquemment accordés à l'humeur noble, la mauvaise foi ou l'aveuglement des personnages vis-à-vis de leur propre sang, ou encore l'ironie dramatique qui parcourt l'action

¹ Deux ouvrages importants se sont donné pour but de conduire l'analyse de l'œuvre dramatique de Racine selon une orientation critique qui relève explicitement de la rhétorique. Nous les avons l'un et l'autre déjà signalés : Peter France, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965, et Michael Hawcroft, Oxford, *Word as Action* (...), Oxford, Clarendon Press, 1992. M. Hawcroft prend d'ailleurs en compte le livre de son prédécesseur – au moins pour circonscrire son propre champ d'investigation : « *I have also left aside elocutio on the grounds that P. France, in Racine's Rhetoric, has already paid a considerable amount of attention to this part of rhetoric in Racine's plays [...]* » (pp. 34-35. Voir aussi pp. 225-226). Plusieurs articles de G. Declercq ont également été indiqués ou cités. Au fil du chapitre en cours, il sera fait appel à d'autres travaux de G. Declercq. Nous sommes également redevable aux recherches conduites par A. Kibédi Varga et à E. Bury, déjà citées. Enfin les travaux de M. Fumaroli, notamment sur l'œuvre de Corneille, sont évidemment d'une grande utilité pour notre sujet (ils sont repris dans *Héros et orateurs*, éd. citée).

représentée, obligeront en bien des occasions à affiner l'analyse. Sans oublier en outre que le sang dans *Phèdre* ne coule jamais sur l'espace scénique, mais qu'il rassemble dans le mot seul, et dans quelques autres mots qui se rapportent clairement à l'humeur noble, l'énergie dramatique qui leur est associée.

Revenons maintenant au texte de *Phèdre*, qui nous conduit jusqu'à l'« image cruelle » du vers 1545. Nous prêterons en effet une attention particulière au sang d'Hippolyte, répandu avec abondance à la fin de la pièce, en nous efforçant de circonscrire les enjeux rhétoriques qui s'y rattachent.

***Phèdre* et la scène judiciaire : le sang d'Hippolyte**

A partir des considérations d'ordre général que nous avons rappelées, on peut inférer que dans *Phèdre* le personnage d'Hippolyte offre une illustration convaincante de l'idée selon laquelle l'*èthos* lié au sang renvoie aussi bien au sens moral qu'au sens rhétorique de l'adjectif *éthique*. Nous avons en effet souligné, à la lumière des analyses de l'abbé d'Aubignac, que la tragédie racinienne tend à faire de la parole une action. Or, si cette parole peut garantir sa validité par le rappel de la dignité familiale du sang, cela signifie que les mœurs réelles du personnage sont à même de nourrir ses mœurs oratoires : un discours juste et spontanément persuasif émanerait ainsi par nature de la personne dont le sang noble est avéré. Il est d'ailleurs significatif qu'à l'âge classique, fût-ce par analogie, cette confiance accordée aux mœurs oratoires en leur qualité de fidèle miroir des mœurs réelles ait pu « entrer en parallèle avec le sang qui est dans nos corps », comme s'il existait une transparence du verbe, spontanément comparable à l'évidence de la plus noble des humeurs :

[...] comme le sang coule dans les veines, et donne imperceptiblement à toutes les parties du corps cette vie qui les anime, et ce coloris qui en fait la principale beauté, de même les mœurs, ainsi marquées et répandues dans la manière dont on parle, font que le discours est comme un miroir qui représente l'orateur¹.

¹ Balthazar Gibert, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Paris, Montalant, 1741, p. 210, cité par M. Le Guern, « L'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique », in *Stratégies discursives*, Actes du colloque de Lyon, Lyon, PUL, 1977, p. 285. Il s'agit d'une édition tardive de l'ouvrage de Gibert (1662-1741) : voir l'éd. critique de Samy Ben Messaoud (Paris, Champion, coll. « L'âge des Lumières », 2004, p. 57 et 58). Il faut lire l'article de M. Le Guern dans sa totalité pour apprécier l'importance de la distinction rhétorique entre les mœurs réelles et les mœurs oratoires. Signalons que Gibert s'était déjà servi de cette image du sang dans un texte de 1727 : « Les mœurs et les inclinations se peignent dans tout le discours, quelquefois par art et avec adresse, et quelquefois sans qu'on y pense. Elles se répandent partout, comme le sang dans les veines [...] » : *Observations adressées à M. Rollin (...)*, Paris, F.G. L'Hermitte, 1727, p. 190 (cité par M. Le Guern, « Ethos et

Commentant ces lignes de Balthazar Gibert, M. Le Guern remarque avec raison que « faire une telle confiance à la nature humaine »¹ rend compte de l'optimisme foncier de leur auteur. On pourrait ajouter que c'est là également un héritage direct de la réflexion de l'Antiquité, qui a souvent conjugué la compétence oratoire et la rectitude des mœurs de l'orateur – *vir bonus et peritus*. Mais c'est aussi, assurément, ce dont le genre tragique tel qu'il est illustré par Racine ne pourrait s'accommoder : c'est la raison pour laquelle les pages qui suivent vont nécessairement mettre l'accent sur une forme d'incompatibilité entre la poétique de la tragédie classique et la mise en œuvre d'une rhétorique efficace.

Les conséquences de la double énonciation propre à l'art dramatique, en effet, permettront précisément de mesurer combien le comportement d'Hippolyte – c'est-à-dire en l'occurrence son innocence – sera de peu de poids face à l'effet dramatique que l'accusation calomnieuse d'Œnone a produit, d'autant plus que le retour de Thésée, qui est annoncé exactement au milieu de la tragédie, au vers 827, donne un relief plus aigu aux événements qui se sont déroulés en l'absence du roi, dans sa double qualité d'époux et de père : le public (qui par convention générique est la seule instance entendant toutes les répliques de la pièce), sait combien l'expression *sang innocent* appliquée au fils de Thésée est à la fois justifiée et bafouée dans *Phèdre* – ce qui revient à constater que les mœurs oratoires s'y montrent impuissantes à refléter les mœurs réelles. De la sorte les tensions ou les contradictions qui se font jour entre les différents pôles de l'énonciation et du dispositif dramatique et rhétorique – invention et action – éclairent le choix de l'expression *scène judiciaire* qui figure dans le titre du chapitre en cours. Il s'agit en effet d'évaluer la qualité d'un comportement qui est devenu, sur la scène de théâtre même, l'objet d'un débat. Mais il s'agit d'une scène dans laquelle les forces en présence sont inégales, les faits gauchis à dessein et les attendus orientés d'emblée par la dénonciation d'Œnone : aussi n'y a-t-il pas à proprement parler de duel oratoire, ni à vrai dire d'*agôn* judiciaire, si l'on entend donner au mot *agôn* son sens strict et plénier².

argumentation », *art. cit.*, p. 293). A propos de l'origine de l'analogie entre les mœurs et le sang, voir la note de S. Ben Messaoud dans l'éd. Champion, p. 213.

¹ *Ibid.*, p. 285.

² Sur l'histoire du mot et de la notion, et sur les conditions de leur application au genre tragique, on lira avec profit l'article de Paul Demont, « *Agôn* judiciaire et *agôn* tragique : à propos de l'*Antigone* de Sophocle », in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corinne Hoogaert, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2003, pp. 67 à 87.

Tout est fait, on le voit, pour que le public et Thésée ne disposent pas des mêmes éléments d'appréciation. Or, comme l'a remarqué M. Le Guern, « les enthymèmes liés à l'éthos doivent être construits par l'auditeur »¹ ; et tout concourt de fait, pour les spectateurs témoins des pensées et des actes passés ou présents d'Hippolyte, à induire de sa conduite l'innocence et la droiture morale. La seule réserve tiendrait aux sentiments secrets du prince, puisque l'amour qu'il porte à Aricie, « la Fille et la Sœur des ennemis mortels de son Père »², le charge d'une « faiblesse », comme l'écrit Racine dans la Préface. Le dramaturge soucieux de produire les émotions qui conviennent au genre tragique a donc attribué au jeune homme un défaut objectif, une « faute », correspondant à ce qu'Aristote désigne au chapitre XIII de la *Poétique* par le mot *hamartia*. Mais cette réserve étant faite, il est vraisemblable que les spectateurs de 1677 étaient indulgents devant ce « chaste amour » (vers 1120), si bien que l'écart reste patent entre l'appréciation du public et celle de Thésée, qui se refuse à considérer le prince son fils comme digne de confiance, et s' imagine d'ailleurs que l'amour d'Aricie n'est qu'un alibi captieux ou une digression maladroite (vers 1127 et 1128).

Ainsi la grande scène judiciaire de la tragédie (acte IV, scène 2), montre comment le roi remet en question et les mœurs réelles et les mœurs oratoires d'Hippolyte. Il refuse donc de prendre en considération l'ensemble de l'édifice rhétorique dessiné par l'enthymème, dont le fondement éthique a été reçu et admis par les spectateurs – enthymème qui inclut dans sa prémisse implicite l'imaginaire aristocratique du sang classique, nous l'avons dit. Tant et si bien que par un enchaînement dramatique inexorable (au sens propre de l'épithète *inexorable*, une fois encore), Thésée voue à la mort son propre sang.

C'est pourquoi on peut appliquer à *Phèdre* une formule de M. Fumaroli, selon laquelle « le temps de la tragédie est le temps de l'impatience »³, car la vérité s'y découvre trop tard : le roi ne sera dessillé que par le récit de Théràmène qui lui présente la conséquence de son aveuglement, en imposant – hors de la scène, mais pour ainsi dire dans la conscience du père et des spectateurs –, la « cruelle image » du sang innocent. Pitié et terreur se conjuguent alors pour souligner le scandale de la mort du fils ; l'humeur noble indûment répandue est un sacrifice injuste qui met en évidence l'échec de tout l'effort de persuasion dépensé dans la

¹ « Ethos et argumentation », *art. cit.*, p. 298.

² Racine, *Œuvre complètes*, I, éd. citée (G. Forestier, 1999), p. 818.

³ M. Fumaroli, « Microcosme comique et macrocosme solaire : Molière, Louis XIV et *L'Impromptu Versailles* », *Revue des Sciences Humaines*, n°145, 1972, p. 96. Voir aussi Evelyne Méron, « De l'*Hippolyte* d'Euripide à la *Phèdre* de Racine », *XVIIe Siècle*, n°100, 1973 : « [...] l'aveu de *Phèdre* ne réhabilite qu'un mort et peut seulement servir à punir Thésée par un remords mérité » (p. 47).

scène 2 de l'acte IV. Autrement dit, si l'éloquence effective – c'est-à-dire les « mœurs oratoires », selon l'expression de Gibert – est impuissante à refléter les mœurs réelles, cela équivaut en l'occurrence à dresser le constat d'échec de la parole d'Hippolyte, qui regarde tout autant la raison que le cœur ; et bien entendu cet échec se trouve en outre attisé par la configuration tragique qui demande, en accord avec les recommandations d'Aristote, que le conflit dramatique se développe au sein même de la famille, puisque le rapport de filiation s'y trouve affecté de manière pour ainsi dire organique.

Le sang familial et son imaginaire éthique, on le voit, ont partie liée avec la rhétorique et ses applications : la relecture commentée de la scène 2 de l'acte IV permettra de le vérifier.

Rappelons tout d'abord que dans *Phèdre*, pièce envisagée comme une tragédie politique dont les enjeux dynastiques ont une importance primordiale, l'histoire et l'opinion ont d'abord été évoquées dans le dessein de discréditer Hippolyte. Ainsi, au cours des actes I et II, Œnone et Panope (à un degré moindre) assument cet office en faisant d'Antiope et de son image publique la clé d'un débat sur le sang légitime. Les vers suivants évoquent Acamas et Démophon, les fils de Thésée et de Phèdre, dont le demi-frère Hippolyte est présenté comme le rival politique :

Songez qu'un même jour leur ravira leur Mère,
Et rendra l'espérance au Fils de l'Etrangère,
A ce fier Ennemi, de vous, de votre sang,
Ce Fils qu'une Amazone a porté dans son flanc,
Cet Hippolyte¹...

Au vers 328 (acte I, scène 4), la périphrase dépréciative *Fils de l'Etrangère* est à nouveau prononcée par Panope. De la sorte c'est bien entendu le sens politique du substantif *ennemi* qui est mis en évidence : la légitimité d'Hippolyte en sa qualité de prince se trouve contestée du fait même que le jeune homme est défini par ses rivaux politiques comme le fils d'Antiope, et non comme le fils de Thésée ; mais ce même substantif est riche par ailleurs de modulations sylleptiques. Racine en effet rend son sens premier à un mot que le style galant a volontiers employé, si bien qu'il faut comprendre qu'Hippolyte est effectivement aussi l'ennemi du sang de Phèdre compris au sens propre, dans la mesure où c'est de lui que Vénus s'est servi pour atteindre la reine et la subordonner à ses lois. Et comme nous l'avons montré plus haut dans nos analyses, le sang de Phèdre, dès lors et à la lettre, a été troublé et noirci par l'afflux de la

¹ *Phèdre*, I, 3, vers 201 à 205.

mélancolie érotique. Les vers 203 à 205 sont par conséquent à mettre en relation avec ceux dans lesquels Phèdre, au moment de l'aveu qu'elle fait à Œnone, se lamente de sentir intimement combien son sang – famille et humeur tout ensemble – est à l'évidence devenu la victime de Vénus : « [...] de ce sang déplorable, je périr la dernière [...] » (vers 257 et 258).

Acamas et Démophon possèdent au contraire, selon la nourrice le « plus beau sang de la Grèce et des Dieux » (acte I, scène 3, vers 212). Il faut entendre par cette épithète axiologique que la noblesse de leur origine répond parfaitement à la générosité de leur sang. Congénitalement et en toute légitimité, les deux fils de Thésée et de Phèdre sont fondés à exercer un pouvoir politique avalisé par la vertu native du sang qu'ils ont reçu en partage. De la sorte, par un jeu d'échos d'une scène à l'autre, se dessine dès l'acte I, autour des sangs de Minos et de Thésée d'une part, et du sang d'Antiope d'autre part, une confrontation politique à distance.

Or cette confrontation participe de l'armature rhétorique de la tragédie, au cœur de laquelle elle s'inscrit nécessairement – du fait même qu'un conflit verbal se déclare et s'envenime –, mais le duel rhétorique affleurant de loin en loin se dilue dans la trame dramatique qu'il contribue pourtant à nourrir, à moins qu'il ne l'altère, si on prend en compte le fait qu'un défaut de synchronie s'affirme graduellement entre l'ordonnance rhétorique et la progression dramatique. L'analyse et les effets de cette asynchronie, on peut raisonnablement le supposer, permettront de mieux mesurer le malentendu familial qui se manifeste dans *Phèdre*, et dont le mot *sang* est l'emblème : cela reviendra à tenter de mesurer jusqu'à quel point l'ironie tragique contamine le langage et leurre les personnages, au point même de les rendre étrangers à leur propre sang.

Mais pour Phèdre, quoi qu'il en soit, le débat lié à la légitimité, au prestige du sang classique et à l'*èthos* princier est totalement assujéti à la passion amoureuse, puisque la reine – qui au vers 306 s'est décrite comme une « proie » livrée à la cruauté de Vénus – se reconnaît plus fréquemment comme une l'héritière contrainte du sang concupiscent de Pasiphaé que comme la fille du juge des Enfers. Plus avant dans la tragédie, elle redoutera de transmettre à ses « tristes Enfants » un « affreux héritage » (Acte III, scène 3, vers 861), c'est-à-dire un sang marqué d'une faute atavique. Hippolyte, en revanche, dans un mouvement inverse, met en valeur, dès les premiers vers de la pièce, son origine maternelle :

C'est peu qu'avec son lait une Mère Amazone
M'ait fait sucer encore cet orgueil qui t'étonne¹.

Et le prince s'indigne, à l'acte II, s'adressant cette fois-ci à Aricie : « Croit-on que dans ses flancs un monstre m'ait porté ? »².

On mesure donc avec quel soin est préparée la grande confrontation de la scène 2 de l'acte IV entre Thésée et Hippolyte : le spectateur dispose certes de tous les éléments pour en apprécier l'enjeu rhétorique, aussi bien au plan politique qu'au plan des passions de l'âme – mais c'est seulement en juge saisi de compassion et réduit à l'impuissance qu'il pourra émettre une quelconque appréciation.

Avant le début du dialogue entre le père et son fils, le scandale de la prétendue transgression accomplie par le prince a d'ores et déjà fait l'objet d'une question de Thésée saisi par la colère : « Tous les liens du sang n'ont pu le retenir ? »³. Dans cette question que le roi adresse à Œnone, le motif généalogique est avancé pour mettre l'accent sur la monstruosité du grief ; c'est en effet l'idée de la consubstantialité biologique des sangs du père et du fils qui donne une vraisemblance psychologique à la colère du roi, justifiant ainsi la manière violente dont cette colère éclate. Thésée croit en effet que son fils a fait injure au principe même de la famille, que le mot *sang* résume ici par synecdoque, conformément aux données attendues de l'anthropologie classique.

Du point de vue de l'intégrité nécessaire au développement d'une saine rhétorique, la confrontation de l'acte IV, scène 2, est marquée d'un double dysfonctionnement, que le public mesure : d'une part Thésée est abusé par Œnone, dont la dénonciation a eu lieu hors de la scène (comme si les éléments discursifs nécessaires à l'exercice serein du genre judiciaire étaient obliés d'emblée), et d'autre part, s'il condamne son fils, c'est lui-même qu'il atteint, selon l'équation rappelée à l'instant, qui fait du sang du fils le sang du père. Hippolyte est par ailleurs entravé dans la mise en œuvre d'une défense argumentée : l'instruction des faits sera donc tronquée. Racine, en effet, rappelle dans le préface de *Phèdre* que les bienséances, qui sont en accord avec les mœurs idéales du temps de Louis XIV, interdisent au jeune homme de directement mettre en cause sa belle-mère : il est pourvu par sa nature princière même (et donc par son sang) d'une « grandeur d'âme », à la faveur morale et aristocratique de laquelle

¹ *Ibid.*, I, 1, vers 69 et 70.

² *Ibid.*, II, 2, vers 520.

³ *Ibid.*, IV, 1, vers 1011.

« il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser »¹. Une telle magnanimité est sans aucun doute agréable aux spectateurs de 1677, et leur donne quelque chose à penser. Au demeurant, trois générations plus tard, lorsque *Phèdre* sera devenue un monument incontesté des Lettres françaises, Montesquieu, sans même nommer Hippolyte, dont la conduite a pris à ses yeux une valeur exemplaire, saluera encore une telle hauteur morale. Dans son livre majeur, le philosophe, traitant de l'influence des mœurs sur les lois, aborde la question de la délation entre membres d'une même famille, et il s'inscrit en faux contre les lois qui pourraient exiger comme une pratique admise, et reconnue cette délation familiale. Choisisant comme exemple un passage de la scène 2 de l'acte IV de *Phèdre*, Montesquieu sait qu'il partage avec le lecteur sa sympathie pour le fils de Thésée, ce qui le conduit à employer la première personne du pluriel :

Nous voyons avec plaisir sur nos théâtres un jeune héros montrer autant d'horreur pour découvrir le crime de sa belle-mère, qu'il en avait eu pour le crime même ; il ose à peine dans sa surprise, accusé, jugé, condamné, proscrit et couvert d'infamie, faire quelques réflexions sur le sang abominable dont Phèdre est sortie : il abandonne ce qu'il a de plus cher, et l'objet le plus tendre, tout ce qui parle à son cœur, tout ce qui peut l'indigner, pour aller se livrer à la vengeance des dieux, qu'il n'a point méritée².

Montesquieu, en vérité, force quelque peu le trait ; Hippolyte, en effet, nous le rappellerons, fait *in extremis* « quelques réflexions sur le sang abominable dont Phèdre est sortie »...

Mais auparavant le « jeune héros » appuie sa défense sur la valeur du sang maternel, ce qui constitue sans doute une erreur oratoire objective, eu égard à la réputation décriée des femmes de Scythie³. Vis-à-vis de la reine des Amazones, Thésée, il est vrai, n'est évidemment pas un interlocuteur assimilable au plus grand nombre. Et, plus encore, d'un point de vue plus directement rhétorique, la mention d'Antiope offre à Hippolyte l'occasion de suggérer une comparaison implicite entre sa mère et Phèdre ; dans le même mouvement, il se réfère en outre à son bisaïeul Pitthée, le roi de Trézène, rappelant ainsi à Thésée la voix de son propre sang, qui s'inscrit dans la durée :

¹ Racine, *Œuvres complètes*, t. I, éd. citée (G. Forestier, 1999), p. 818.

² Montesquieu, *De l'Esprit des Lois*, [1748], Livre XXVI, ch. 4, in *Œuvres complètes*, t. II, éd. présentée par Roger Cailliois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 754.

³ A ce propos, voir notre « Quatrième partie », au ch. 2.

Elevé dans le sein d'une chaste Héroïne
Je n'ai pas de son sang démenti l'origine.
Pitthée estimé sage entre tous les humains
Daigna m'instruire encore au sortir de ses mains¹.

L'épithète *chaste* prend ici un relief particulier, car sur le mode allusif, elle renvoie à son contraire : il faut entendre que le sein et le sang de Pasiphaé marqués par la concupiscence et la malédiction (comme Phèdre elle-même l'a rappelé lors de l'aveu à sa nourrice, à la scène 3 de l'acte I), font implicitement écho à la chasteté d'Antiope. Il n'est donc pas étonnant que la suite du dialogue entre le prince accusé et le roi semble préparée par cet éloge de la mère Amazone, dont il faut rétablir l'*èthos*. Ce qui n'était en effet que suggéré, tout en restant encore sous-entendu et conforme à la décence, devient plus transparent pour le public comme pour Thésée, quand Hippolyte en vient à mentionner directement le sang de Phèdre (sur le mode, il est vrai, de la prétérition – « Je me tais [...] » –, mais en employant sans détours le substantif *sang*). Toutefois, en termes d'invention rhétorique, les motifs de l'inceste et de l'adultère ont été fournis par Thésée en leur qualité supposée de preuves de la méchanceté d'Hippolyte :

Va chercher des Amis, dont l'estime funeste
Honore l'adultère, applaudisse à l'inceste,
Des Traîtres, des Ingrats [...]².

Hippolyte se saisit aussitôt des mots prononcés par le roi – mots que la décence et la magnanimité lui interdisaient de prononcer de sa propre initiative. Le sang de la famille de la reine est alors évoqué comme le support concret et attesté, et pour ainsi dire organique, de telles « horreurs ». C'est ce que souligne le second hémistiche du vers 1151 (« Phèdre est d'un sang, Seigneur [...] »), dans lequel le substantif est à comprendre à la fois au sens propre et au sens figuré :

Vous me parlez toujours d'inceste et d'adultère ?
Je me tais. Cependant Phèdre sort d'une Mère,

¹ *Phèdre*, II, 4, vers 1101 à 1104.

² *Ibid.*, vers 1145 à 1147.

Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien¹.

Une fois encore déplions la syllepse lexicale, que ce vers 1151 présente. Ce sang rempli d'« horreurs », correspond au sens figuré du substantif : il se rapporte ici à la famille de Phèdre et au passé saturant de méfaits et de malédictions la lignée de Pasiphaé. Par l'emploi du verbe *sortir*, c'est l'idée même de transmission atavique qui se trouve avancée par le jeune prince. Ainsi la Fable et sa verticalité étaient – ou sont censées étayer – la défense d'Hippolyte, qui cherche à montrer que la cause foncière du malheur qui s'abat sur la famille de Thésée a une origine objective attestée par l'autorité et la publicité des récits mythiques, dont le roi, évidemment, devrait mesurer mieux qu'un autre les effets prévisibles (« [...] vous le savez trop bien »). Quant au sens propre du mot *sang*, il renvoie au mal qui pèse sur la reine crétoise et grève son corps altéré par un amour que la mélancolie érotique alanguit ; le choix du pluriel (« horreurs ») invite à déceler cette signification très concrète du substantif, qui actualise et aiguise les mots *inceste* et *adultère*. En outre, le public sait clairement depuis les aveux successifs de Phèdre à Œnone (acte I, scène 3) et à Hippolyte (acte II, scène 5) à quels événements précis fait allusion le prince en employant ce pluriel ; mais Thésée, quant à lui, ne l'apprendra que plus tard. La double énonciation souligne par conséquent les écarts d'information à propos de « ces horreurs » et les différences d'appréciation qui en découlent, pour aviver, ici encore, le sentiment d'injustice éprouvé par les spectateurs. Si la scène relève du genre judiciaire, c'est donc de manière perversie.

Ces vers confirment en outre une donnée de l'armature rhétorique de *Phèdre*, préparée par toutes les mentions des sangs respectifs de Phèdre et d'Hippolyte qui précèdent, et que nous avons commentées. La confrontation est maintenant directe : Antiope contre Pasiphaé (puisque Minos n'est pas en cause), c'est-à-dire, en somme, Hippolyte contre Phèdre : sang contre sang pour ainsi dire.

Les vers 1151 et 1152 s'ordonnent en effet de part et d'autre d'un comparatif de supériorité, qui procède à la pesée qualitative des deux sangs. Nous assistons ainsi à la mise en opposition oratoire explicite des sangs originaires, que permet – du point de vue de l'invention – l'imaginaire classique de l'humeur vermeille et de sa vertu séminale, selon le processus de réduction synecdochique qui condense l'enjeu rhétorique et lui confère une force émotive accrue. C'est pourquoi, sur ce point précis, on ne suivra pas tout à fait Montesquieu, qui dans le passage de *L'Esprit des Lois* cité plus haut, écrivait qu'Hippolyte ne faisait que

¹ *Ibid.*, vers 1149 à 1152.

« quelques réflexions sur le sang abominable dont Phèdre est sortie » : le prince accusé, eu égard aux limites imparties par la convenance, suggère en effet de manière assez claire, nous semble-t-il, la question de la monstruosité attachée congénitalement à sa belle-mère ; d'ailleurs, en mars 1677, l'auteur anonyme de la *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte* remarquait pour sa part à ce sujet que le prince agissait « indiscrètement », car « c'est manquer de respect et de raison, de parler mal d'une Famille d'où son père a tiré ce qu'il aime le plus tendrement »¹.

Quoi qu'il en soit de ces importantes différences d'appréciations, remarquons qu'après un vain appel à l'*èthos* (« Examinez ma vie [...] », vers 1092 : ce que Gibert nommerait « mœurs réelles »), Hippolyte, arrivé au seuil du silence, cherche ainsi en dernier recours à s'appuyer sur la publicité de la Fable qui est susceptible de lui fournir un argument d'autorité (« [...] vous le savez trop bien », vers 1151). Quant à la force émotive du propos que nous évoquions plus haut, elle est due en premier lieu à la raison simple et vraisemblable qu'un fils s'adresse à son père et lui parle de son sang, c'est-à-dire de leur sang commun. Aussi, dans le contexte de la confrontation rhétorique de cette scène 2 de l'acte IV, et de manière immédiatement admise au XVII^e siècle, le pronom possessif *le mien*, au vers 1152, signifie-t-il également *le vôtre* (même s'il réunit bien entendu les sangs paternel et maternel). Le public classique est familier d'une telle équivalence : un vers très connu de Corneille l'a consacrée de manière exemplaire, et il pourrait servir d'emblème à cette équivalence (« Viens mon fils, viens mon sang [...] »)². A l'âge classique, comme nous l'avons rappelé³, les lieux communs de la parenté et l'imaginaire de la filiation aristocratique, postulent en somme l'équation selon laquelle le sang du fils est le sang même du père ; et si l'on applique, selon une bonne méthode rhétorique, ce principe général au cas particulier dont il est question ici, le sang d'Hippolyte n'est pas plus « rempli d'horreurs » que le sang de Thésée, puisqu'il s'agit d'un même sang.

Le spectateur, en sa qualité de destinataire second, peut juger de la justesse des propos d'Hippolyte. Mais Thésée y reste sourd, et la condamnation est déjà tombée de sa bouche, lors de l'apostrophe du roi à Neptune qui scelle le sort du prince calomnié :

¹ Ed. citée, (in Racine, *Œuvres complètes*, t. I, 1999), p. 894.

² Corneille, *Le Cid*, I, 6, vers 268 de la première éd. (1637).

³ Voir notre « Troisième partie », au ch. 3.

Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux Père.
J'abandonne ce Traître à toute ta colère.
Etouffe dans son sang ses désirs effrontés.
Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés¹.

Cet impératif adressé au dieu de la mer fera de la parole une action : impératif performatif, et dramatique au sens premier de cet adjectif, il annonce l'écoulement du sang au sens propre, que paraît mimer par anticipation l'allitération courroucée du vers 1075.

Ainsi, on le mesure, la grande scène judiciaire de *Phèdre* est inefficace et donc inutile, dès lors qu'a eu lieu cet appel à Neptune. Le recours aux sangs antagonistes – le sien et celui de la reine – ne peut plus être un moyen de persuasion, et la progression de l'action qui découle de cette apostrophe de Thésée au dieu infirme l'effort rhétorique mis en œuvre par Hippolyte dans la suite de la scène. Cependant cette même action qui hâte le moment de la mort du prince accroît simultanément la force pathétique du sang innocent. Racine, en définitive, a ainsi mis la rhétorique au service de sa dramaturgie, pour en mieux souligner l'ironie tragique. L'énergie oratoire dépensée par Hippolyte dans la scène 2 de l'acte IV est donc invalidée *a priori*, avant même de se réduire au silence (« Je me tais [...] », vers 1150), puis à la mort sanglante que rapportera Thérémène. Quant à Thésée, aveuglé par la calomnie, il donnera aussi sans doute prise à la pitié du public ; mais il aura été un mauvais juge, se méprenant sur son propre sang, dont il est même de fait devenu le bourreau.

Or l'ironie structurelle s'accuse à la scène 4 de ce même acte IV, lorsque la reine vient plaider la cause d'Hippolyte auprès du roi. Cette ironie doit être qualifiée de *tragique* dans la mesure même où elle accroît graduellement la terreur et la pitié (ou la compassion), qui sont pour Racine – il le précise au début de la préface de *Phèdre* – les ressorts génériques de la tragédie². Du point de vue de l'ordonnance poétique de l'œuvre, ces effets fertiles en émotions violentes sont produits par le défaut de synchronie que nous avons relevé déjà entre l'action engagée par le vers 1075 – « Etouffe dans son sang [...] », – et les tentatives d'infléchissement entreprises par une rhétorique réduite à l'impuissance. *Phèdre*, au demeurant, souligne d'emblée la rupture temporelle opérée entre l'action et le discours : « S'il en est temps encore [...] » (vers 1170) :

¹ *Phèdre*, IV, 2, vers 1073 à 1076.

² *Ibid.*, « Préface », p. 818.

Je crains qu'un prompt effet n'ait suivi la menace.
S'il en est temps encore, épargnez votre Race.
Respectez votre sang, j'ose vous en prier.
Sauvez-moi de l'horreur de l'entendre crier¹.

Ne considérons ici que la qualité rhétorique de ces vers que nous avons déjà eu l'occasion de commenter, pour noter que du point de vue de l'intention oratoire le groupe nominal *votre sang* parachève le processus décrit précédemment. Sur le mode d'un enthymème (dont la prémisse serait « le sang du fils est le sang du père »), la reine, dans le dessein d'émouvoir Thésée, confère au substantif *sang* une modulation sylleptique d'une très grande envergure sémantique. Processus instantané, dans la mesure où, lovée au cœur de l'imaginaire culturel de spectateur et du lecteur de l'âge classique, cette équation qui unit le père et le fils est elle-même riche de ce que nous venons de nommer *modulation sylleptique*.

L'entrelacs des réseaux de sens que présente ici le mot *sang* dans la bouche de la reine crétoise renforce l'éloquence que revêt ce mot. En effet l'intertexte biblique (Genèse IV, 10, qui sera spontanément entendu par le public²), s'enrichit en surimpression d'une réminiscence cornélienne³, si bien que cet emploi du substantif invite à discerner trois niveaux de signification : l'acception concrète, le sens figuré et les échos intertextuels relevés à l'instant, et qui alimentent les résonances multiples de l'acception première. Humeur noble, idée de transmission et mémoire familiale forment de la sorte un subtil entrelacs, et sont porteurs d'une forte énergie oratoire.

Le sens propre arrive ainsi ravivé jusqu'à nous, du fond des âges, et comme sacralisé. Le sang d'Hippolyte est rapporté au sang d'Abel, c'est-à-dire greffé sur la référence fondatrice, dans la civilisation chrétienne, du riche motif du sang innocent. Quant au sens figuré de l'hémistiche « Respectez votre sang », il semble redoubler le groupe nominal qui le précède immédiatement (« [...] épargnez votre Race ») ; mais cette proximité ne doit pas voiler une différence de portée sémantique importante sur le plan rhétorique. Car le mot *race*, précisément, ne possède pas la même plasticité que le mot *sang*, tout particulièrement en cette occurrence et selon la situation dramatique qui est en jeu ; son impact oratoire aura donc une

¹ *Phèdre*, IV, 4, vers 1169 à 1172.

² Nous avons donné dans notre partie liminaire (« Assises culturelles ») la traduction par Lemaître de Sacy de ce verset très connu de l'histoire de Caïn et Abel.

³ *Le Cid*, II, 7, vers 685 à 690 (éd. de 1637) : tout ce passage de la tirade de Chimène offre une illustration explicite de l'éloquence du sang (la plaie sanglante du comte est douée de parole, et dicte à la jeune fille son « devoir »).

autre efficacité. Le respect du sang, c'est bien entendu le respect de sa lignée et de soi-même. Cependant, dans le contexte de cette scène 4 de l'acte IV, l'exhortation de Phèdre fait aussi et surtout directement écho à la malédiction proférée par Thésée au vers 1075 : « Etouffe dans son sang [...] », que le public a entendue quelques minutes auparavant et dans laquelle il était question de l'acception concrète de l'humeur noble. Le tressage sylleptique opéré sur le mot *sang* lui confère donc une force affective bien supérieure à celle du mot *race*, et il renvoie le roi aux paroles qu'il a prononcées – paroles de sacrifice qui appelaient l'effusion violente du sang, au sens de *cruor*, puisqu'elles s'inscrivaient dans un désir de mort. Au demeurant la réponse de Thésée, qui emploie un verbe concret (« tremper »), manifeste clairement qu'il reçoit les propos de Phèdre pour ce qu'ils sont effectivement :

Non, Madame, en mon sang, ma main n'a point trempé.

Mais l'Ingrat, toutefois ne m'est point échappé¹.

Du point de vue de l'appropriation rhétorique du sang de son fils par le langage du roi abusé, on pourrait lire dans ces vers une forme d'aveu que mettrait en lumière le jeu des adjectifs possessifs : le groupe nominal *son sang*, au vers 1075, est devenu *mon sang* au vers 1175. Entre les deux, il y a le relais d'un troisième adjectif possessif dans l'expression de Phèdre – *votre sang*, au vers 1171 – qui, en somme, met au jour la prémisse informulée de l'enthymème que nous avons repéré dans les pages précédentes, puisque s'y trouve clairement énoncé le principe de la consubstantialité du sang du père et du sang du fils.

Cependant cette réappropriation des sangs communs *de facto* consignée par le roi n'aura pas d'incidence dramatique sur le cours de l'action de la tragédie ; car même si le sang d'Hippolyte a été explicitement reconnu par Thésée comme le sien propre, le roi confirme, à ce moment même, la validité de la condamnation confiée à Neptune.

Quant à Phèdre, en avocate insolite d'un sang qu'elle a elle-même fourvoyé, et avant d'être gagnée par la jalousie, elle aura certes ainsi manifesté une certaine forme d'efficacité rhétorique élémentaire, en amenant le roi à dire *mon sang* pour parler du sang d'Hippolyte. Mais encore faut-il souligner que son effort de persuasion ne porte pas les fruits qu'elle en attendait – outre que cet effort est quoi qu'il en soit distrait de son dessein par l'asynchronie qui se manifeste de plus en plus clairement entre l'ordonnance dramatique et l'agencement des forces rhétoriques à l'œuvre dans la pièce. Nous avons d'ailleurs évoqué ce fourvoiement

¹ *Phèdre*, IV, 4, vers 1175 et 1176.

du sang d'Hippolyte comme une contagion mortifère (allant de Phèdre vers son beau-fils), qui a été analysée en termes dramaturgiques¹ ; de sorte que l'entreprise oratoire de la reine est saisie dans les rets de l'ironie tragique et se voue elle-même à l'échec.

Une action littéralement *inexorable* nous conduit donc vers la mort du fils innocent, dont on peut conjecturer que le sang répandu pourra alors faire office de preuve pathétique, capable de dessiller Thésée et de provoquer ses larmes.

Le sang comme preuve

Nous avons rappelé que dans les tragédies du XVII^e siècle qui accordent une grande place à la plus noble des humeurs, et dans *Phèdre* en particulier, il faut prendre en compte la qualité oratoire et l'efficacité rhétorique du sang pathétique selon deux perspectives : soit que l'éloquence du sang opère entre les personnages – c'est-à-dire à l'intérieur de l'édifice dramatique – soit qu'elle agisse sur les sentiments des spectateurs. Mais c'est aussi, bien entendu, la superposition de ces deux niveaux de l'entreprise rhétorique qui nous importe, dans la mesure où l'émotion prêtée aux personnages est appelée à se transmettre au spectateur. Depuis son origine et conformément à la réflexion originelle de la *Poétique* d'Aristote, la contagion des émotions caractérise en effet le genre tragique, si bien que la persuasion s'effectue de fait par ce double mouvement, qui conjoint une relation extrascénique à la relation intrascénique qui se trouve représentée. Cette donnée, qui participe simultanément de la dramaturgie et de la rhétorique, se vérifie bien entendu dans *Phèdre* – et d'autant plus sûrement que le défaut de synchronie commenté dans les pages qui précèdent avive la pitié qui gagne le spectateur, rendu témoin de l'injustice frappant le fils innocent, et entraînant l'effusion de son sang. Mais de la sorte ce sentiment de pitié (accompagnant la terreur du sang répandu), non seulement se répartit sur la reine crétoise et sur Hippolyte, selon des modalités évidemment différentes, mais s'étend également à Thésée.

Or, dans les dernières scènes de *Phèdre*, le recours au mot *sang* assume une fonction persuasive effective, jusqu'à prendre la valeur d'une preuve capable de rendre à Thésée le discernement qui l'avait abandonné au moment de l'accusation calomnieuse prononcée par Œnone contre Hippolyte. Si l'on se place à l'échelle de la pièce entière, on peut donc formuler l'hypothèse selon laquelle l'éloquence reconquiert en définitive le territoire concédé à l'ironie tragique – une éloquence qui recourt au registre pathétique et au cœur de laquelle le sang (ou

¹ Voir notre « Quatrième partie », au ch. 2.

plus exactement le mot *sang*), ne cesse d'alimenter l'émotion qui gagne simultanément Thésée et le public.

C'est pourquoi la nuance s'impose. D'une part, on a effectivement pu admettre, avec A. Kibédi Varga, qu'« au moment décisif, la persuasion échoue et la violence fait irruption »¹ (ce qui, sur la scène, correspondrait dans *Phèdre* à l'effort de persuasion resté inefficace d'Hippolyte, confronté à son père, à la scène 2 de l'acte IV) ; et c'est dans la même perspective qu'après avoir analysé la visée argumentative des hypotyposes dans plusieurs tragédies de Racine, G. Declercq a pu parler quant à lui de « splendide échec oratoire » – encore que son analyse, à dessein sans doute, ne porte pas sur le récit de Thérémène². Mais d'autre part on constate aussi malgré tout que l'éloquence reste vivante et utile (sinon dans la tragédie racinienne en général, tout au moins dans *Phèdre*). C'est donc à juste titre que M. Hawcroft insiste sur la qualité foncièrement rhétorique du récit de la mort d'Hippolyte³, de telle sorte même, faut-il ajouter, que Thérémène réussit à rendre à Thésée sa lucidité.

Ainsi, appliqué à *Phèdre*, le « moment décisif » évoqué par A. Kibédi Varga serait celui de la malédiction qui frappe le fils innocent : condamnation toute empreinte, nous l'avons dit, d'une violence aveugle. Il est toutefois nécessaire aussi de prendre en compte l'efficacité oratoire du récit du gouverneur, car le discours sur la violence succède alors à la violence, pour lui conférer, en la transmuant, une portée toute différente ; et il faut ainsi chercher à comprendre comment récit et description animée font en somme de la violence sanglante un moyen de persuasion. Certes, comme nous l'avons également souligné, la grande coulée narrative de la scène 6 de l'acte V accroît la terreur ; mais elle augmente aussi la pitié, et elle en modifie la teneur, puisque cette pitié se porte simultanément sur le fils et sur le père, pour gagner plus sûrement les spectateurs. En insistant sur la fonction capitale qu'y assume le mot *sang*, il faudra donc analyser la qualité de la violence, qui se trouve à la fois mise à distance et aiguisée par le discours.

Mais préalablement et dans une perspective rhétorique il était également nécessaire de rappeler comment Thérémène, par les vertus oratoires du récit de la mort d'Hippolyte, réussit devant Thésée son entreprise de réhabilitation du prince calomnié. A ce titre, cette longue

¹ A. Kibédi Varga, « La perspective tragique (...) », *art. cit.*, p. 924.

² G. Declercq, « A l'Ecole de Quintilien : l'hypotopose dans les tragédies de Racine », *art. cit.*, p. 83.

³ M. Hawcroft, *Word as Action (...)*. La lecture de l'ensemble du chapitre 6, intitulé « Persuasive Narrations », pp. 218 à 242 est éclairante pour mesurer l'importance de l'armature rhétorique des récits de mort dans *Andromaque*, *Britannicus* et *Phèdre*. On en trouvera une première version dans un article, « Racine, Rhetoric and the Death Récit », *Modern Language Review*, 84, 1989, pp. 26 à 36.

tirade relève du genre épидictique, et elle peut être entendue comme un éloge funèbre – même si en filigrane cet éloge désigne aussi Thésée, tout père, roi et juge qu’il soit, comme un accusé. Ainsi l’éloge du fils voué à la mort par son père place quoi qu’il en soit ce dernier devant la faute qu’il a commise, si bien que le récit relève nous semble-t-il tour à tour de deux genres oratoire, l’épidictique, de manière déclarée, et le judiciaire, de manière plus atténuée ou indirecte¹.

L’ensemble de ces raisons confirme qu’il peut être question dans *Phèdre* du « sang comme preuve », eu égard à la signification très ouverte que l’époque de Louis XIV accorde à ce substantif, auquel Furetière dans son *Dictionnaire* donne la définition suivante : « PREUVE, Moyen dont on se sert pour persuader, pour faire connaître qu’une chose est véritable ». Le substantif *Moyen* employé dans cette définition peut paraître très général, et même assez vague. Mais de fait, en terme rhétorique, la preuve aura recours à des moyens divers, puisque, tour à tour, soit elle se tiendra dans la démonstration rationnellement structurée, soit elle s’appuiera sur la renommée et l’autorité de celui qui parle, soit encore elle émanera de la force des passions, qui est à même d’engager l’adhésion de l’auditeur à ce que vise à démontrer l’orateur : on parlera donc de preuve logique, de preuve éthique, et de preuve pathétique (en admettant que ces épithètes s’efforcent, de manière imparfaite, de correspondre aux mots *logos*, *èthos* et *pathos*).

Or l’évocation du sang dans le discours tragique relève bien entendu la plupart du temps de la troisième catégorie, et c’est par conséquent comme preuve pathétique que l’humeur noble doit être commentée dans le récit de la mort d’Hippolyte, par lequel Thésée sera finalement dessillé. En amont, précisons néanmoins que l’*èthos* n’est pas absent de la scène : d’une part la réputation du gouverneur est sans reproches, et ce qu’il dit est digne d’être écouté avec confiance : la répétition du verbe *voir* au passé composé, « J’ai vu »², prend la valeur d’une attestation. Et d’autre part le sang d’Hippolyte est noble (nous avons à plusieurs reprises insisté sur les attendus anthropologiques et dramatiques de cette assertion).

¹*Ibid.*, p. 237 : « *It is [...] from the angle of judicial oratory that the récit of Thèramène [...] deserves to be approached* ».

² *Phèdre*, V, 6, vers 1494 et vers 1547 (à deux reprises), auxquels il faut ajouter « On dit qu’on a vu [...] », vers 1539. Olivier Pot, dans l’article cité, « La mort d’Hippolyte (...) », insiste sur l’importance de ce verbe *voir* dans le récit de Thèramène : « La séquence narrative constituée par les vers 1539 à 1593 illustre bien la thèse proposée : elle opère en effet une coïncidence rare sur le plan dramatique de la *parole* et du *voir* [...] » (p. 603, caractères italiques de l’auteur). Il faut cependant préciser que cet article ne se place pas d’un point de vue rhétorique. Il est même question d’« une dérhétorisation générale du discours » (p. 629) : à ce titre la voie herméneutique choisi par l’auteur de cet article important diffère de celle que nous nous efforçons d’emprunter, et qui a été ouverte par les travaux de G. Declercq.

C'est pourquoi la preuve pathétique par le sang prend en l'occurrence appui sur de solides assises éthiques : antérieures au discours, elles sont d'emblée admises et reconnues par le public de 1677. Renom et sentiments sont donc solidement liés, car si Thérémène n'était pas un homme de bien, et si l'humeur généreuse n'avait pas de valeur rhétorique extrinsèque, l'émotion que le gouverneur manifeste ne serait pas communicative, et la volonté de persuasion resterait alors lettre morte.

On pourrait cependant remarquer avec raison que tous ces rappels concernent de manière générale les tragédies de Racine, saisies dans leur ensemble en tant qu'elles mettent en scène les passions et leurs effets pathétiques. Et en effet, comme l'écrit Ph.-J. Salazar,

la passion, en rhétorique, appartient au système de la preuve. On ne peut prétendre qu'il est "de la rhétorique" dans l'anthropologie racinienne des passions sans faire justice au pathos. Racine [...] met en paroles [...] un jeu de la preuve par le pathos¹.

Ce sont là des conseils de méthode et des propos à valeur synthétique – qu'il nous faut donc préciser, tout d'abord en les appliquant aux dernières scènes de *Phèdre*, et ensuite en les mettant en relation avec l'éloquence effective du sang tragique dans cette pièce.

Commençons par faire écho aux analyses de G. Declercq, qui a mis en évidence la qualité oratoire des descriptions dans les tragédies de Racine – descriptions dont les détails, a-t-il noté, constituent un « *faisceau inductif* » :

L'hypotypose fonctionne [...] argumentativement comme une fable, dont les éléments descriptifs s'intègrent dans un discours de type judiciaire².

Et par voie de conséquence il a relevé dans cette forme d'écriture « une stratégie judiciaire d'intensification du pathétique qui fait de l'hypotypose [...] un plaidoyer »³ ; et il a en outre clairement rappelé qu'aux yeux de Quintilien, auteur familier de Racine, « l'hypotypose est [...] une forme particulière de la preuve pathétique »⁴.

¹ Ph.-J. Salazar, « L'Effet rhétorique, *Bérénice* », *art. cit.*, pp. 579 et 580.

² G. Declercq, « A l'Ecole de Quintilien (...) », *art. cit.*, p. 76 (caractères italiques de l'auteur).

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

Dans le cadre de notre recherche, il faut donc, au cœur du récit et de la description tout en mouvement où se tressent l'éloge et le plaidoyer, isoler la forte et « cruelle image » qu'a imposée l'humeur vermeille, pour chercher à mieux comprendre comment dans les propos de Théràmène, les circonstances injustes de la mort sanglante dessinent un sang doxal, voire un sang idéal. Entendons par là une illustration, recevable par le plus grand nombre, de ce que le public attendrait de la plus haute postulation du sang classique : sang noble, innocent et admirable, qui revêt donc, à ce titre, par son sacrifice pathétique même, la valeur d'une preuve – et d'une belle preuve, propre en somme à manifester la dignité rendue au fils déchiré, ce qui renvoie jusqu'à nous l'écho d'une cérémonie très ancienne, à l'origines du genre tragique¹. Mais une telle preuve est également propre à rétablir l'innocence de ce fils aux yeux de son père, et en définitive à nous conduire ainsi – au-delà de la violence du sang – aux portes du sublime.

Plusieurs qualités sensiblement différentes d'engagements oratoires faisant appel à des séquences narratives se distinguent dans *Phèdre*. Ainsi, lorsque la reine éponyme déclare son amour à Hippolyte², la relation qu'elle entretient avec le récit qu'elle conduit diffère sensiblement de la manière dont Théràmène, quant à lui, procède au cours de sa longue tirade. Sur ce point, suivons encore G. Declercq, qui écrit à propos de la reine saisie par l'amour :

[...] le discours s'avère oublieux de la finalité essentielle de la rhétorique : la *visée* de l'autre. Phèdre s'enferme dans la logique de son univers imaginaire, fable héroïque et érotique dont elle oublie que son pouvoir fascinateur doit s'exercer sur Hippolyte autant et plus que sur elle-même. La logique du discours passionnel prend ici la forme d'une logique hallucinatoire, où la tentative galante qui consiste à conduire Hippolyte au labyrinthe s'altère en *poétique hallucinée* dans laquelle Phèdre s'enferme seule³.

Une *psyché* amoureuse labyrinthique s'énonce dans cette « logique hallucinatoire », qui en est en somme la conséquence spéculaire. On assiste ainsi au dévoiement d'une tentative rhétorique, graduellement distraite de sa finalité et pour ainsi dire prise au piège des détours

¹ Dans *Phèdre* en général et dans le récit de Théràmène en particulier, à propos de l'insistance sur le démembrement sanglant, il faut lire l'article déjà cité de R. W. Tobin, « “Triste objet” : le *sparagmos* d'Hippolyte (...) » : « [...] en livrant Hippolyte à un *sparagmos*, à un déchirement, Racine évoque la genèse de la tragédie grecque dans les rites de Dionysos où il était d'abord question du sacrifice d'un jeune guerrier, et plus tard d'un bouc découpé en morceau, en *sparagmata* » : pp. 570 et 571.

² *Phèdre*, II, 5, vers 634 à 662.

³ G. Declercq, « Poéticité *versus* rhétoricité (...) », *art. cit.*, p. 48 (caractères italiques de l'auteur).

qu'elle a elle-même empruntés. Ainsi la reine chemine en aveugle – de sorte qu'elle s'égare au fur et à mesure que progresse sa tirade, comme si l'imaginaire du labyrinthe était également susceptible d'être rapporté au fonctionnement du langage vainement appliqué à persuader et à séduire.

Le discours de Théràmène, à l'inverse, est tout entier destiné à Thésée, qu'il s'est donné pour devoir d'éclairer, et il se trouve donc sous-tendu par cette « visée de l'autre » dont parle G. Declercq. Si Phèdre parlait de Phèdre, Théràmène s'applique à parler d'un autre : Hippolyte, paraissant prendre la trace qu'il a dessinée de son sang, mimant sa trajectoire et rapportant ses ultimes paroles...

Attentives avant tout au sang pathétique et à son éloquence, les pages qui suivent n'ont bien entendu pas pour ambition de proposer une nouvelle lecture intégrale de ce récit et de la description animée qu'il s'attache à placer sous nos yeux. Remarquons toutefois que l'analogie entre l'espace et le discours (suggérée à l'instant à propos du labyrinthe) est à nouveau discernable dans la longue tirade du gouverneur ; cette analogie pourrait sans doute offrir une voie herméneutique féconde, qui mettrait en évidence dans le motif du sang une valeur proprement kinésique, soulignant pour ce faire la manière dont le mouvement du récit épouse le tracé que laisse le sang répandu d'Hippolyte.

Selon cette optique, le vers 1556 – « De son généreux sang la trace nous conduit » – prend immédiatement un relief tout particulier, d'autant plus que l'épithète *généreux* (par une hypallage, esquissée seulement – dans la mesure où cette hypallage est tempérée par la forte cohérence anthropologique que revêt à l'âge classique la notion de *générosité*¹), confère à l'humeur vermeille tout un faisceau de qualités aussi bien épiques que morales, auxquelles Thésée est nécessairement sensible. Au cours de ces mêmes années, Furetière en effet, à l'article *Généreux* du *Dictionnaire Universel*, relève un large éventail de sens. Deux définitions conviennent particulièrement au vers 1556 de *Phèdre* : « Qui a l'âme grande et noble, et qui préfère l'honneur à tout autre intérêt [...]. [...] signifie aussi, Brave, vaillant, courageux. Alexandre était un Prince *généreux*, qui affrontait hardiment les plus grands périls »². De plus, si les sens premiers de *généreux* et *générosité* s'estompent au XVIIe siècle, il est bien certain qu'un latiniste aussi accompli que Racine garde à l'esprit l'origine latine de l'adjectif : étymologiquement un sang généreux est aussi un sang de bonne race – un sang

¹ Comme nous avons déjà eu l'occasion de la dire à propos du syntagme *sang innocent*, le transfert opéré par l'hypallage qui se porte ici sur le substantif *sang* est discret et ténu, dans la mesure où, à l'âge classique – nous l'avons rappelé également – les qualités de la personne noble sont métonymiquement résumées par son sang.

² Orthographe modernisée, lettres capitales et ponctuation maintenues.

reçu à la naissance comme un gage d'élection. C'est en cela que cette qualité, qui a donc partie liée avec la noblesse et son imaginaire, acquiert une efficacité oratoire, puisque la générosité native du sang d'Hippolyte fait ainsi écho à l'héroïsme de Thésée. Voilà pourquoi la mention du « généreux sang » d'Hippolyte injustement répandu doit nécessairement agir (et de fait agit), de manière très persuasive sur la conscience d'un père au sang noble, qui se voit progressivement gagné par la contrition et la compassion, puisque dans le récit de Thérémène, le sang généreux est aussi un sang sacrifié – voire un sang gaspillé – pour lequel un traducteur serait en droit de se demander quel substantif latin, de *sanguis* ou de *cruor*, conviendrait le mieux.

Mais dans ces vers la générosité du sang délivre aussi à l'évidence et avec éclat le sens figuré que consacrent les lieux communs de la parenté partagés par le public de l'âge classique. Or ce sang qui s'imprime sur les choses et s'impose à la vue est aussi un sang lamentable, dépensé et perdu : il est rendu au sol (comme l'avait été le sang de l'ancêtre Erechtee¹), et par conséquent il est ainsi rendu au sens propre de la manière la plus immédiate et la plus violente. C'est pourquoi il faut dire que le vers 1556 de *Phèdre* porte à son point extrême la pratique de la syllepse lexicale appliquée à la plus noble des humeurs, figure que nous avons rencontrée à plusieurs reprises. Cette syllepse, en l'occurrence, accroît l'équivoque entretenue à propos de l'ambivalence du sang, et dessine même un paradoxe qui nourrit en définitive son éloquence en attisant la terreur et la pitié. Le père, coupable de cette violence induite et de ce sacrifice cruel, se trouve en effet quant à lui renvoyé à l'origine de sa famille, et au plus près des « Rois ses Aïeux »² – à tout ce qui, en somme, fonde étymologiquement et axiologiquement la générosité du sang dans la *gens*. En d'autres termes, lorsque le gouverneur évoque le corps défiguré du fils innocent, c'est Thésée aussi qui est appelé à se reconnaître lui-même, et se trouve de la sorte sommé de regarder son erreur, au miroir de l'éloquence pathétique du sang répandu d'Hippolyte.

On sait que de nombreux commentateurs de *Phèdre* ont souligné l'importance du thème de la monstruosité dans cette tragédie. Or il faut insister sur le fait que le mot *monstre* lui-même (tout comme le mot *poison*) se dégage graduellement au fil de la pièce de la gangue du sens figuré, comme pour mieux réapparaître dans son acception première lors du récit de Thérémène. On a souligné aussi que celui qui au début de la tragédie laissait voir son désir de devenir à l'instar de son père un tueur de monstres, sera en définitive tué par un être fabuleux,

¹ *Phèdre*, II, 6, vers 426.

² *Ibid.*, V, 6, vers 1554

semblable à ceux qu'il aurait désiré combattre et vaincre, en héros avéré et de sa propre initiative. Ce combat est raconté selon les traits du registre épique, et fait donc appel à l'humeur vermeille dans son acception concrète : l'évocation du sang du monstre marin concourt donc au retour du sens premier que nous venons de noter ; de sorte que c'est aussi, bien entendu, le sang au sens propre qui sature la description animée de Thérémène – le sang, ou plutôt les sangs : celui d'Hippolyte, celui des chevaux et celui du monstre atteint par le prince, qui lui a « fait dans le flanc une large blessure »¹. Écoutons la suite du récit qui évoque d'« horribles mélanges »² de sangs :

De rage et de douleur le Monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée,
Qui les couvre de feu, de sang, et de fumée.
La frayeur les emporte, et sourds à cette fois,
Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix.
En efforts impuissants leur maître se consume.
Ils rougissent le mors d'une sanglante écume³.

On s'en souvient (et plusieurs éditions de *Phèdre* insistent sur ce point), ce passage a suffisamment frappé les spectateurs pour être choisi comme sujet du frontispice lors de l'édition de *Phèdre et Hippolyte* : « [...] un beau frontispice dessiné par Charles Le Brun et gravé par Sébastien Le Clerc »⁴.

En accord avec la perspective critique qui est ici la nôtre, voici donc vérifiée l'idée selon laquelle une telle insistance sur la violence du combat, sur l'humeur rouge entendue au sens propre et sur son expressivité méritait toute notre attention, puisque le mot *sang* et ses dérivés nourrissent de fait l'efficacité oratoire d'un récit qui vise à persuader en suscitant une vive émotion. Autrement dit, la mention récurrente du sang à la fin de la pièce relève de la

¹ *Ibid.*, V, 6, vers 1530.

² On se souvient des vers de Rodrigue triomphant à propos de son combat contre les Mores. Ils sont assurément connus de nombreux spectateurs de *Phèdre* : « Contre nous de pieds fermes ils tirent leurs Alfanges, / De notre sang au leur font d'horribles mélanges » (*Le Cid*, IV, 4, vers 1297-1298 de l'édition de 1664-1682). À nos yeux, la culture dramatique du public peut justifier ce parallèle sans cesse réesquissé dans nos pages. Mais les deux jeunes héros livrent évidemment des combats tout différents. Signalons que l'expression *horrible mélange* figurera aussi dans *Athalie*, II, 5, vers 503.

³ *Phèdre*, vers 1531 à 1538.

⁴ G. Forestier, *Jean Racine*, éd. citée, p. 566. Voir aussi l'essai cité d'A. Wygant, pp. 41 à 74.

catégorie des preuves pathétiques, et elle en relève d'autant plus efficacement que c'est au moment même où le prince, devenant enfin l'émule de son père, fait couler le sang du monstre (comme Thésée avait pu faire couler celui du Minotaure) que son propre sang se répand injustement et pour toujours.

Et le sang assume ainsi sa fonction de preuve tout en s'inscrivant dans la trame dramatique de la pièce. En effet, comme nous l'avons vu, Aristote avait noté que l'effusion du sang d'un ennemi, si fréquemment évoquée dans les récits guerriers, ne suffit pas à susciter les émotions propres à la tragédie ; et Racine avait pris soin de relever et de traduire ce passage de la *Poétique*, dans lequel une distinction est clairement opérée entre deux types d'émotions, d'intensités très différentes¹. Or, par sa nature même, la réflexion rhétorique conduite dans les pages en cours privilégie la visée persuasive du discours et accorde donc une place majeure au point de vue du destinataire. De la sorte, et dans une optique aristotélicienne, pour que la terreur et la pitié agissent avec l'efficacité requise par le genre tragique, il faut que cette effusion survienne au cœur des alliances familiales : il est nécessaire pour cela que Thérémène fasse sentir à Thésée quel est le degré de sa responsabilité dans la mort sanglante d'Hippolyte. C'est pourquoi, fort de toutes ces raisons, et eu égard à ces critères d'ordre poétique et générique, on conçoit que ce n'est pas tant le sang de l'épopée qui est pathétique (même si, au vers 1556, l'adjectif *généreux* renvoie aussi au registre épique), que le sang tragique (cette épithète étant ici à comprendre dans le sens qu'elle recouvre prioritairement à l'âge classique : ce qui est propre au genre nommé *tragédie*). En définitive, il faut donc comprendre que l'humeur noble a partie liée à la fois au *movere* et au *probare*.

Tout cela signifie également que le sang, qui à l'âge classique (et particulièrement dans les genres littéraires majeurs que sont l'épopée et la tragédie) tend à s'ériger en une essence aristocratique atemporelle, se trouve ressaisi dans une histoire singulière, qui est inséparable de sa qualité pathétique, parce que le pathétique fait toujours appel à l'expérience humaine. Ainsi « le temps reprend ses droits dans ce sang qui coule »². Un mouvement d'incarnation par conséquent s'opère, que préparent toutes les mentions concrètes de l'humeur rouge relevées plus haut (dans les vers 1531 à 1538), et qui ne s'accomplit tout à fait que par cet écoulement du sang, infusant le cœur du père coupable et suscitant ses larmes.

¹ Nous faisons bien entendu allusion au chapitre XIV de la *Poétique*, déjà cité dans notre « Quatrième partie », et à la libre traduction que Racine en a laissée : « Si un ennemi tue un ennemi, nous ne ressentons aucune pitié [...]. Il reste donc que ces événements se passent entre des personnes liées ensemble par les nœuds du sang [...] » (éd. citée : Racine, *Œuvres complètes*, t. II, 1966), p. 926.

² Michael Edwards, *Racine et Shakespeare*, Paris, PUF, Paris, 2004, p. 35.

Par ce mouvement d'incarnation, qui consiste également à appliquer de manière tangible et exemplaire à un personnage particulier une émotion humaine fondamentale, le fils défiguré que décrit Thérémène restitue donc au sang son évidence la plus concrète ; et ce mouvement se produit pourtant sur le mode d'un évidement funèbre, d'une lente kénose sacrificielle, comme s'il avait fallu qu'au rythme même du récit Hippolyte devienne lui-même exsangue – « sans forme et sans couleur » (vers 1579) – pour que la vision de la mort sanglante du prince présente à Thésée une preuve de son innocence. On assiste donc bien – simultanément à ce que nous avons nommé *incarnation* – à un mouvement d'abstraction, sensible dans le lexique, qui avant même d'évoquer le sang écoulé dont les ronces dégouttent (vers 1557), recourt au simple mot *corps*, lui-même aussitôt réduit à *plaie* : « Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie » (vers 1550).

On mesure quelle importance prend dans cette perspective l'expression « sanglante image » que le roi emploiera à la scène suivante (« De mon Fils déchiré fuir la sanglante image » (Acte V, scène dernière, vers 1606). Une « sanglante image » paraissant investir et gagner la conscience repentante de Thésée : une vision intérieure, que maculerait l'éclat vermeil du sang indûment répandu.

Or, pour mieux évaluer la qualité de preuve du sang tragique, il est nécessaire d'insister sur le fait qu'au cœur même de cette évidence qui vient d'être évoquée, le sang au sens propre ne cesse cependant de se définir comme une donnée discursive : il n'apparaît pas sur la scène, nous l'avons dit, et sa force pathétique et persuasive se tient tout entière dans l'art de parler. Parler pour faire voir, c'est-à-dire, dans le passage qui retient plus particulièrement ici notre attention, transmettre, du témoin visuel à son destinataire (Thésée et le public), en parcourant le trajet qui va de l'« image cruelle » (que Thérémène a vue : vers 1545), à la « sanglante image », son parfait reflet (et dont Thésée désire « fuir » la vision : vers 1606). Il nous faut donc, afin de mieux définir le pouvoir rhétorique de l'humeur noble, nous efforcer d'éclairer ce paradoxe propre à la tragédie racinienne qui consiste à combiner abstraction et incarnation, verbe et vision, en expliquant comment la mort et le sang ont pu être « donnés à voir à travers un discours »¹.

¹ Nous empruntons cette expression à G. Forestier : « Dans le dénouement d'*Iphigénie* l'émerveillement des spectateurs résulte [...] du retournement inattendu de ce qui paraissait inéluctable, et de la coïncidence du sang versé et du réveil de la nature assoupie, mais *donnés à voir à travers un discours* : le merveilleux n'est autre ici que l'émerveillement poétique [...] » : Jean Racine, éd. citée, p. 492 (Caractères italiques de l'auteur).

Revenons sur ce point capital : les larmes de Thésée et l'adoption d'Aricie consacrent l'efficacité rhétorique du récit animé d'évocations concrètes que le gouverneur a conduit, et qui culmine, nous semble-t-il, dans l'emploi répété du substantif *image*. Toute la portée de la longue coulée narrative et de ses saillies descriptives se trouve en effet résumée dans ce mot. Mais du vers 1545 au vers 1606 (c'est-à-dire de la vue du témoin à la vision de son destinataire) le mot ne recouvre pas la même chose, dans la mesure même où le processus d'intériorisation que nous avons signalé s'est opéré – selon un mouvement que l'on peut, nous semble-t-il, interpréter à la fois en terme d'incarnation et en terme d'abstraction. Le détour des mots qui nourrissent l'hypotypose consiste en somme, comme l'écrit le père Lamy, à « figurer les choses » absentes en les présentant visuellement à la conscience :

Ces descriptions qui sont si vives, se distinguent des *descriptions* ordinaires. Elles sont appelées *hypotyposes*, parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses mêmes ; c'est ce que signifie ce nom grec *hypotypose* [...]. L'*hypotypose* est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on se le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'ils leur semblent voir ce qu'on leur dit¹.

A la comprendre à la lettre, la locution verbale *tenir lieu*, employée par le Père Lamy, non seulement convient à l'art dramatique, mais aussi s'applique à merveille à la qualité esthétique de ce que nous nous efforçons ici de mettre en lumière, dans la mesure où les mots réservés à la violence – et tout particulièrement le mot *sang* et ses dérivés lexicaux – se substituent effectivement à toute effusion visible de cette violence sanglante, sans rien perdre toutefois de la valeur de persuasion que l'énergie discursive au contraire alimente ; de sorte que l'espace scénique devient un espace verbal, où les mots littéralement « tiennent lieu », c'est-à-dire « prennent place ». Ainsi, fidèle à la leçon de Quintilien évoquant avec de sérieuses réserves le recours à la robe prétexte ensanglantée de César², Racine confie au seul discours le soin de persuader, et il s'en remet dans *Phèdre* à l'éloquence toute verbale du sang tragique.

Nous avons voulu montrer qu'à l'éloquence immédiate de l'humeur la plus connue de tous les hommes, comme au prestige de la couleur la plus éclatante, la tragédie substitue dans *Phèdre* l'éloquence construite et concertée du mot *sang*. Et c'est bien de cette réussite

¹ Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, II, VIII, éd. citée, pp. 223 et 234.

² Quintilien, *Institution oratoire*, VI, I, 30, éd. citée, t. II, p. 301.

dramatique et rhétorique imprégnant le spectateur que Claudel a rendu compte dans une formule frappante de sa *Conversation sur Jean Racine*, publiée l'année de sa mort, en 1955 : « Pas besoin d'une image rouge, *sang* suffit. [...] Voilà la poésie d'un homme de théâtre »¹.

¹ Paul Claudel, *Conversation sur Jean Racine*, 1955, in *Œuvres en prose*, éd. établie par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 458 (Cette remarque porte sur le vers 426 de *Phèdre*, « But à regret le sang des enfants d'Erechtée » (*sic*) : « Comme ça vous imprègne, comme ça s'infiltré ! [...] Pas besoin d'une image rouge, *sang* suffit. C'est imprégnation qui est la sensation essentielle. Voilà la poésie d'un homme de théâtre »).

CONCLUSION :

ETRE OU NE PAS ETRE SON SANG ?

Si on voulait résumer le plus succinctement possible le parcours effectué dans l'ensemble des pages qui précèdent, il faudrait dire que le sang, dans *Phèdre*, est un mot – mais un mot élu, auquel Racine a su conférer une très grande puissance dramatique. La pièce de Racine donne ainsi à comprendre selon quelles modalités une matière naturelle – le sang – passée dans le domaine de l'art qui le reconfigure sans rien perdre de sa force native, ouvre le champ des mises en forme et des significations. Au fil de l'action, la représentation tragique donne ainsi à un mot un pouvoir de contagion dramatique et lui confère le statut d'une chose visible.

De ce mot connu de tous les hommes la tragédie a mis en lumière ou au moins suggéré les riches virtualités pathétiques. Les différentes voies que nous avons successivement empruntées – celles de la philologie, de l'histoire des sciences, des comportements sociaux et de la littérature, puis les voies de la dramaturgie et de la rhétorique – conduisent en effet à cette idée simple selon laquelle l'art du dramaturge concentre dans le mot seul la force tragique reconnue à l'humeur noble. Et de fait notre enquête s'est toujours appliquée à se tenir au plus près du mot *sang* et a d'abord cherché à circonscrire avec précision les significations de ce substantif au XVII^e siècle en France ; elle a

ensuite retracé son histoire pénétrée d'un imaginaire millénaire ; elle en a rappelé les attendus dramaturgiques à l'âge classique (en insistant sur la spécificité de la tragédie racinienne), pour parvenir à l'idée que le sang prenait dans *Phèdre* une densité rhétorique saisissante.

Tout le parcours ainsi effectué s'est donc attaché à redessiner les traits d'un lecteur et d'un spectateur vraisemblables : celui de l'époque même de *Phèdre*. Pour mener à bien ce projet de lecture, nous nous sommes conformé à une recommandation que l'abbé de Charnes a faite en 1679 à propos des textes de l'Antiquité, et nous avons cru pouvoir l'appliquer au motif du sang dans la pièce de Racine. Autant que faire se peut, notre effort a donc consisté à devenir – devant ces vers qui évoquent l'humeur vermeille – des « [...] Lecteurs qui se mettent à la place de ceux pour qui ils ont été faits, empruntent, pour ainsi dire, leurs yeux et leurs sentiments, et se font un goût comme le leur »¹. Cela nous a conduit à montrer que c'est l'une des caractéristiques du sang classique de ne pas présenter de rupture épistémologique entre les deux domaines que nous distinguons maintenant sous les noms de *sciences de la nature* et de *sciences de l'homme*.

Notre travail a donc été guidé par un constant souci de méthode et de rigueur. Toutefois, il était en même temps nécessaire de ne pas étouffer les résonances que ce simple substantif monosyllabique, le mot *sang*, envoie jusqu'à nous à travers les personnages de la pièce, à la manière d'une onde pénétrante, ou d'une inquiétude lancinante. Car dans une certaine mesure, complémentaire de l'orientation qu'induit le conseil de l'abbé de Charnes, la littérature nous affranchit aussi du temps. Et c'est pourquoi, dès le début de la recherche entreprise, la question « Etre ou ne pas être son sang ? » a été posée, dans le but de maintenir une ouverture critique qui permette de ne pas émousser les enjeux ultimes de notre travail – la question même du sens, pour le dire avec netteté. C'est donc à dessein que cette question a été avancée de manière sans doute un peu abrupte, parce qu'elle est lestée d'une référence prononcée à la plus célèbre des questions formulées dans la littérature dramatique occidentale. Il y avait là, nous le mesurons, un risque et une audace, puisque cette interrogation induit un changement d'ordre par rapport aux strictes exigences de méthode auxquelles s'est plié tout notre effort de définition du sang tragique dans *Phèdre*. De plus, outre l'allure shakespearienne que d'emblée elle présente, il est probable que pour un lecteur du XXI^e siècle la question « Etre ou ne pas être son sang ? » renvoie trop rapidement à une conception radicale du tragique. Or cette intelligence immédiate du mot et de la notion doit, nous semble-

¹ Abbé Jean-Antoine de Charnes, *Conversations sur la Critique de La Princesse de Clèves*, Paris, Barbin, 1679 ; réimpression en fac-similé, sous la dir. de François Weil, Publications de l'Université François Rabelais, Tours, 1973, p. 131.

t-il, être d'abord interprétée comme un écho spontané à une signification certes largement reçue, et qui sans doute nous paraît aller de soi, mais que le mot *tragique* ne recouvrait pas au XVII^e siècle¹ : aussi bien avons-nous insisté à plusieurs reprises sur le fait qu'il était à nos yeux de bonne méthode de prendre soigneusement en compte la signification qu'avait l'adjectif *tragique* à l'époque de Racine (même s'il est bien entendu légitime de maintenir en éveil les contenus sémantiques dont le mot – adjectif, puis substantif – et la notion se sont enrichis dans la littérature dramatique depuis le XVII^e siècle). Aussi avons-nous pris soin dès les premières pages de notre travail de conserver au syntagme *sang tragique* un sens générique : le sang évoqué dans la tragédie classique. Et au moment de proposer la conclusion de l'enquête sur le sang dans *Phèdre*, il est préférable de rester encore fidèle au parti qui a été choisi, et de ne pas donner trop libre carrière aux résonances existentielles ou métaphysiques que nous renvoie la question « Etre ou ne pas être son sang ? ». Pourtant, dans les toutes dernières pages, on ne refusera pas d'entendre les ultimes échos que cette question prolonge jusqu'à nous, au-delà même des circonstances historiques ou esthétiques de son apparition. Pour nous, en effet, la lecture des classiques français reste une école du sens. En d'autres termes, si la tragédie racinienne est un art mimétique dont la fidélité à la leçon d'Aristote a été rappelée, ce n'est pas en dénaturer l'édifice poétique que de dire qu'elle regarde tous les hommes, en amont comme en aval de l'acte créateur : elle se tourne donc vers nous, et intéresse ici et maintenant nos propres cheminements, nos interrogations toujours reconduites sur le sens du temps, sur la vie et sur la mort – réalités avec lesquelles le sang a partie liée.

Mais, pour l'heure, portons plutôt notre attention sur la structure formelle de la question « Etre ou ne pas être son sang ? », c'est-à-dire sur l'alternative qu'elle souligne de manière tranchée – et qui manifeste d'ores et déjà que jusqu'au bout *Phèdre*, abordée comme tragédie du sang, aura pu offrir plus d'une prise aux hypothèses de lecture.

En surplomb de cette question, et comme nous l'avons annoncé à mi-parcours de notre exposé, il faut s'efforcer de préciser en quoi, dans l'action représentée, les principaux personnages de *Phèdre* apportent aux postulations et aux exigences de leur sang une réponse délibérée, qui est à interpréter comme une prise de responsabilité : il s'agit pour eux de répondre *à* et, plus encore, de répondre *de*. Or à l'âge classique le genre tragique associe avec

¹ « [...] l'essence du tragique telle que nous l'entendons aujourd'hui et qui dénote l'action d'une force dépassant l'homme n'apparaît pas aux époques où le genre tragique était le plus assidûment cultivé et est en tout cas totalement étrangère à Racine et à ses contemporains », écrit J. Scherer, dans *Racine et/ou la cérémonie*, éd. citée, p. 21. Voir aussi la mise au point de Marc Escola, dans *Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2002, pp. 35 et 36.

force la responsabilité et le sang : « Le héros répond d'abord de son sang »¹, écrit dans ce sens Alain Riffaud. Mais il faut également montrer que ces mêmes personnages ne cessent de se leurrer quant à la validité de leurs choix, et qu'ils se voient ainsi pris au piège de la contagion tragique. Précisons en outre que cette réponse peut être qualifiée de *délibérée* dans les deux sens du mot : elle exprime une résolution marquée, et elle est le fruit d'une délibération.

Responsabilité, résolution, délibération : une telle conjonction sémantique dessine une orientation herméneutique, et nous introduit à ce que l'on pourrait nommer (en employant une expression quelque peu anachronique) « une dramaturgie de la liberté ». Cette perspective, assurément, nous conduit insensiblement de l'esthétique littéraire à l'appréciation morale ; mais les jugements critiques de l'époque de Racine combinent volontiers ces deux plans : aussi ne faut-il pas prendre à la légère une réflexion de l'auteur anonyme de la *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, publiée en mars 1677 :

[...] chez [Euripide et Sénèque, Phèdre] est entraînée malgré elle dans le précipice, selon le principe de leur Religion, elle se trouve forcée par le Ciel [...] ; c'est une Divinité qui tyrannise son cœur, c'est une puissance absolue qui l'enflamme ; c'est un article de foi parmi eux de croire qu'elle n'avait, ni le pouvoir, ni la liberté de résister à ses impulsions dominantes ; et comme ils faisaient leur Théologie de ces Fables, cet amour ne leur semblait pas si horrible qu'à nous, qui peu sensibles à tout ce qu'on nous dit de la colère de Vénus, peu soumis à tout ce qu'on nous conte de la toute-puissance de ces Dieux imaginaires, savons qu'il est toujours libre et toujours honteux de commettre des crimes [...]².

Même si un tel point de vue, nous l'avons dit, est plus moral et religieux qu'esthétique, voilà qui dément bien entendu l'idée selon laquelle les personnages des tragédies raciniennes sont toujours prisonniers d'un passé passionnel et qu'ils doivent nécessairement être soumis à de puissants déterminismes équivalant à une cause de caractère absolue, que la critique racinienne, comme on le sait, a très souvent rapportée au destin. Sans avoir recours aux mots *destin* ou *fatalité*, Claudel a une belle formule pour résumer cette idée : « Racine, c'est le domaine des causes [...] »³. Et à l'âge classique (conformément aux analyses conduites tout

¹ Alain Riffaud, « Réponse et responsabilité du héros tragique », *Littératures classiques*, n°16 (*La Tragédie*), Toulouse, printemps 1992, pp. 67 à 78, dans lequel on peut lire, p. 73 : « [...] la charge qui pèse devance le héros : il est *déjà impliqué* dans la situation tragique et va devoir y répondre. *Répondre de son sang*, de sa faute, de la divinité même [...]. Le héros répond d'abord de son sang [...] ». (Caractères italiques de l'auteur). Voir la réflexion nuancée d'Elbert Belton O. Borgerhoff, *The Freedom of French classicism*, Princeton, Princeton University Press, 1950, pp. 169 à 172. Il faut toutefois noter que le substantif *Responsabilité* ne figure pas dans les dictionnaires du XVII^e siècle.

² [Anonyme], *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, éd. citée, p. 880.

³ P. Claudel, *Conversation sur Jean Racine*, éd. citée, p. 455.

au long de notre travail), on pourrait effectivement et sans commettre d'incohérence appliquer l'expression *domaine des causes* à la plus noble des humeurs, comprise aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, puisque dans la tragédie racinienne l'humeur vermeille est reçue comme un héritage funeste. Le sang tragique, autrement dit, est interprété comme un sang fatal, de sorte qu'un Maurice Blanchot, par exemple, semble établir une simple équivalence entre les expressions « fatalité héréditaire », « lien du sang » et « contrainte de la race »¹.

Ainsi, on le voit, une tension se fait jour entre deux options critiques, que la tradition universitaire et scolaire a fréquemment soulignées sur le mode dichotomique, prolongé dans les meilleurs des cas en relation dialectique. Pour ce faire les commentateurs ont eu recours aux substantifs *liberté* et *fatalité*, allant même très souvent jusqu'à établir un rapport direct entre ces notions générales et la formation intellectuelle et spirituelle de Racine². Il serait, soit dit en passant, présomptueux et injuste d'écarter d'un revers de main cette tradition universitaire et scolaire. Mais ce rappel effectué, signalons que G. Forestier, dans une analyse plusieurs fois reprise et affinée, a quant à lui avancé une solution critique qui permet de dépasser cette dichotomie et d'associer dans la dramaturgie racinienne « la présence d'une cause finale », et le fait « qu'à chaque étape de l'action des choix soient offerts aux personnages »³. Cela est possible, explique G. Forestier, parce que le « sujet de la tragédie à crise est le dénouement lui-même, envisagé paradoxalement comme le point de départ de l'action tragique : un point de départ situé à la fin, impliquant que l'action soit construite à rebours », si bien que la tragédie « repose sur [...] un enchaînement causal qui va de la fin vers le début »⁴. Or le sujet de *Phèdre et Hippolyte* « c'est la mort d'Hippolyte, la nature tragique du sujet consistant [...] dans le fait qu'un père envoie à la mort son enfant »⁵. Si l'on

¹ M. Blanchot, « Le mythe de Phèdre », in *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 82 (« C'est de la nuit qu'elle [Phèdre] vient et la fatalité héréditaire, le lien du sang, la contrainte de la race sont des vestiges saisissables de ce fond d'obscurité qu'il y a dans le sentiment de toute origine »).

² M. Delcroix a clairement montré, dans un livre important, combien l'interprétation janséniste des tragédies de Racine (dont il retrace l'histoire) est sujette à caution : *Le Sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité (...)*, Paris, Nizet, 1970. Voir aussi E. B. O. Borgerhoff, *op. cit.*, p. 167 et 168, et l'essai d'Eléonore M. Zimmermann, *La Liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*, Saratoga, Anma Libri and Co, 1982, pp. 95 à 98 (rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1999).

³ G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, éd. citée, « Conclusion », p. 323. Voir aussi « Dramaturgie racinienne (Petit essai de génétique théâtrale) », *Littératures classiques*, n°26 déjà cité, janvier 1996, p. 22. Dans la biographie de Racine qu'il a publiée en 2006, G. Forestier affirme : « Pour qu'il y ait tragédie – au sens où l'entendaient les écrivains du XVII^e siècle –, il ne faut surtout pas que tout paraisse arrêté et que les personnages n'aient point d'issue autre que celle qui a été décrétée à l'avance, comme si c'était le fait du destin » (*Jean Racine*, éd. citée, p. 431).

⁴ G. Forestier, dans l'Introduction aux *Œuvres complètes* de Racine, t. I, (1999), pp. XL et XLI.

⁵ *Ibid.*, pp. XXXVIII et XXXIX.

suit cette hypothèse inférée du principe de la composition à rebours, ce sera donc par rapport à ce dénouement sanglant – le « sujet », qui au demeurant constitue une contrainte dramatique et formelle objective héritée de la tradition littéraire – que des choix auront pu se présenter aux personnages dans le cours de l'action, alors même qu'à première vue il semble que dans *Phèdre* le sang tragique appartienne tout entier, pour reprendre la formule de Claudel, au « domaine des causes ». Mais G. Forestier, précisons-le, se place du point de vue de l'effet pathétique que s'attache à produire cette dramaturgie de la cause finale. Il n'en induit aucune postulation morale ou spirituelle : les personnages ne sont pas chargés de figurer une orientation existentielle que le spectateur pourrait comprendre comme une invitation didactique. Car un personnage n'est pas une personne – si bien que dans cette optique, ce qui importe avant tout, c'est en somme la mise en place d'un leurre dramatique donnant le sentiment qu'une fatalité opère avec la plus grande efficacité.

Cependant, si on le rapporte au champ de notre réflexion, cet accent placé sur la liberté des personnages de *Phèdre* signifie aussi qu'ils acquiescent au sang qui leur est donné en partage, étant entendu que dans ce verbe *acquiescer* il faut alors reconnaître un consentement délibéré, et non une attitude de résignation. Or ce que la rencontre du passé et du futur rendait limpide dans *Le Cid* en mettant en lumière une vocation du sang – « Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu »¹ – ne va évidemment pas de soi dans *Phèdre*. Car si la pièce de Corneille mettait en valeur la bénédiction paternelle et le *Oui*² éclatant du fils, celle de Racine montre au contraire une malédiction sans retour : nous avons fortement insisté sur ce point. Les effets dramatiques des paroles de don Diègue et de Thésée diffèrent ainsi du tout au tout, si bien que béni par son père Rodrigue triomphe du comte et des Mores, et fait couler leur sang, tandis que le sang maudit d'Hippolyte s'écoule sur le sol et dégoutte sur les ronces. En termes de registres, sang épique de l'un, sang tragique de l'autre, pourrait-on dire. Et pourtant la vie que désire le fils de Thésée se présentait aussi comme un *oui* : la scène d'exposition le montre décidé à devenir digne de son père, c'est-à-dire de son sang, en s'affrontant au monde et à ses dangers ; il y a un verbe d'action dès le premier vers de la pièce, où s'exprime en outre une décision exprimée avec fermeté : « Le dessein en est pris, je pars, cher Théràmène ». Ainsi, tout comme Rodrigue l'avait fait, et en plein accord avec les idéaux de l'anthropologie aristocratique classique, Hippolyte choisit de répondre aux injonctions héroïques de son sang. Nous avons relu la pièce et l'histoire du fils de Thésée

¹ Corneille, *Le Cid*, I, 7, vers 346 (première éd., 1637).

² *Ibid.*, I, 7, vers 343.

comme une manière résolue d'assumer ce choix – mais en montrant comment ce sang épique devient sang sublime : il se hausse jusqu'au pathétique, sans perdre pour autant sa générosité originelle. Ce n'est donc pas le destin qui fait couler le sang du jeune homme, mais une conjugaison dramatique infléchissant – sur le modèle d'une contagion tragique – sa propre détermination, la « faiblesse »¹ que Racine lui ajoute par rapport au modèle transmis par l'Antiquité, le charme que sa seule présence exerce sur Phèdre et l'aveuglement passionnel de son père.

Quant à Phèdre, « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente » comme Racine l'écrit dans la préface², nous avons vu qu'elle se présente elle-même comme otage de son sang, puisque Vénus poursuit et veut confondre sa famille entière. Elle donne donc une justification extérieure à l'embrasement de son sang par la passion : voilà qui vaudrait pour son innocence. Mais pour rendre la part qui revient à la culpabilité, il faut affirmer également que la reine crétoise concourt de fait activement au jeu des dieux en se laissant envahir par la concupiscence et la mélancolie érotique. Dans cette perspective, tout l'édifice rhétorique que construit Phèdre viserait alors à la disculper en l'inscrivant dans un « sang déplorable » (vers 257) auquel il est impossible de se soustraire : autrement dit le « domaine des causes » (exprimé sous la forme de la fatalité du sang), est à considérer comme un argument – et un argument captieux et controuvé ; et c'est seulement quand la contagion tragique a déjà causé ses méfaits (et que le sort d'Hippolyte est donc scellé par la malédiction paternelle), que Phèdre reconnaît tout à fait sa responsabilité :

C'est moi qui sur ce Fils chaste et respectueux
Osai jeter un œil profane, incestueux³.

Ainsi dans *Phèdre*, abordée comme tragédie du sang, l'humeur rouge s'écoule plus vite que la parole de responsabilité ne se manifeste – parole à laquelle n'ont pas été donnés l'espace et le temps de s'énoncer. Car la tragédie affecte à tel point les rapports que les hommes entretiennent avec le temps qu'elle semble opérer une désynchronisation de tout ce qui fonde notre humanité : désirs, projets, paroles et actes. Par conséquent, si l'on admet que la réponse du personnage tragique assume délibérément les exigences funestes de l'*éros* et les désordres

¹ « J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse [...] » (« Préface », in *Œuvres complètes*, t. I, éd. citée, p. 818).

² *Ibid.*, p. 817.

³ *Phèdre*, V, scène dernière, vers 1623 et 1624.

du sang que le désir impur a noirci, cette réponse délibérée, dans *Phèdre*, se fait entendre trop tard. Et si par ailleurs la pièce peut également être lue comme un « itinéraire de la conversion », ce que Jean-Pierre Landry a montré¹ en conférant au verbe *pardonner* une importance majeure, il faut aussi rappeler que la reine repentante adressant à Minos une demande de pardon regrette aussitôt de ne pas avoir assouvi le « fruit » de sa « honte », c'est-à-dire son amour interdit. Il est vrai que sa liberté s'exerce, mais Phèdre, « Amante insensée » – comme elle le dit d'elle-même au vers 1254, au commencement de cette même tirade où figure le verbe *pardonner* à l'impératif –, ne montre pas la volonté nécessaire pour renoncer à sa passion. Elle vient d'être saisie par la jalousie, et elle ne peut pas, ou ne veut pas, se défaire de l'emprise de la concupiscence :

Je crois te voir cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton Sang devenir le Bourreau.
Pardonne. Un Dieu cruel a perdu ta Famille.
Hélas ! Du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit².

Certes, au-delà d'une analyse d'ordre psychologique, les verbes *vouloir* et *pouvoir* que nous venons d'employer doivent être envisagés selon un unique mouvement dramatique, et en un seul acte discursif auquel la fiction donne sa cohérence : aussi nous sommes-nous appliqués à circonscrire Phèdre, Hippolyte et Thésée en leur qualité d'instances littéraires. Mais cette exigence ne nous prive pas pour autant de recourir ponctuellement à un vocabulaire qui se réfère à la *psyché* et à la spiritualité ; et dans cette optique on peut avancer que s'il y a dans le cœur de la reine un désir de pureté – susceptible d'être rapporté par analogie à une tardive disposition à la conversion (et donc au cœur même de la culture chrétienne) – un tel retournement n'aura pas, quoi qu'il en soit, de conséquences effectives dans la suite de l'action représentée : en effet l'asynchronie tragique que nous avons relevée dans le cours de nos analyses propage ses méfaits avec une efficacité inexorable, de sorte que la contrition la plus affirmée et la plus sincère ne guérit pas de la contagion du mal, qui par

¹ J.-P. Landry, « Phèdre et Marie-Madeleine : un itinéraire de la conversion », in *Prémices et Floraison de l'Age classique*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1995. Voir aussi les articles de Roger Duchêne, « Punition et compassion : tragédie et morale chez Racine », in *Travaux de littérature offerts à Noémi Hepp*, publiés par l'ADIREL, III, 1990 (distr. Paris, Les Belles Lettres), et de Joseph Pineau, « Sur la culpabilité de la Phèdre de Racine : augustinisme et poésie », in *L'Obsession de la faute dans la littérature française, La Licorne*, n°20, Poitiers, 1991.

² *Phèdre*, IV, 6, vers 1287 à 1290.

des voies proprement dramatiques atteint comme on l'a vu Thésée et Hippolyte. Ainsi, pour François Mauriac, Minos ne peut pas être regardé comme une figure du Dieu rédempteur des chrétiens¹.

Le pathétique en revanche est conforté par les contradictions que montre la *psyché* amoureuse de Phèdre, victime à la fois honteuse, consciente de son mal et consentante. Et c'est dans ce sens que nous avons écrit qu'elle faisait « le jeu des dieux », formule qui permet de conjuguer culpabilité et innocence ; car Phèdre acquiesce en définitive aux impulsions mortifères du sang funeste qu'elle a reçu en partage. De sorte que ces veines et ce sang dans lesquels, par l'amour insane, a été infusé dès l'entrée en scène de la reine crétoise un principe de mort – veines et sang d'un personnage passif, pour ainsi dire –, redeviennent à la fin de la pièce des réalités qui peuvent laisser un espace nécessaire à l'affirmation d'une volonté. Ainsi le poème dramatique hausserait jusqu'à la conscience les données millénaires d'un déterminisme atavique attaché à l'humeur noble, alors même que dans « la légende de la Tentatrice-Accusatrice », étudiée par P. Bénichou, « les conteurs [...] ne se sont nullement préoccupés de la conscience morale de leur héroïne, qui visiblement était étrangère à leur sujet »².

Autant de raisons pour lesquelles il faut parler de la reine éponyme comme d'un personnage qui se donne lucidement la mort, et qui proclame clairement, à la voix active, l'ascendant qu'elle a pris sur les prérogatives héréditaires et les assignations irrépessibles de son sang. Pour étayer cette analyse, mettons en regard deux mentions que Phèdre fait de ses veines, respectivement au premier acte et au dernier acte de la tragédie ; c'est à nos yeux dans l'écho qu'elles ménagent l'une avec l'autre qu'elles prennent un relief particulier :

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée.

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée³.

¹ Voir *La Vie de Jean Racine*, Paris, Flammarion, 1928. A deux pages d'intervalle, Mauriac – qui adopte un point de plus spirituel que dramaturgique – évoque le sang de Phèdre enflammé par l'amour, et le sang versé par le Christ. Mais c'est pour dire que le second ne rachète pas le premier : « [...] ardeur folle du sang » (p. 82), et « [...] Phèdre ignore le Dieu qui nous aime d'un amour infini [...]. Aucune goutte de sang n'a été versée pour cette âme » (p. 84).

² P. Bénichou, « Hippolyte requis d'amour et calomnié », in *L'Ecrivain (...)*, éd. citée, p. 250.

³ *Phèdre*, I, 3, vers 304 et 305.

J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison que Médée apporta dans Athènes¹.

Car ces quatre vers nous invitent en définitive à relire la pièce et sa progression dramatique comme une mainmise de plus en plus manifeste de Phèdre sur son sang, mot ici compris et au sens propre (comme humeur et siège des émotions de l'amour) et au sens figuré (comme principe funeste d'une disgrâce familiale). Et même si c'est par la porte de la mort qu'il se dérobe, le sang tragique se délivre ainsi de la répétition du même – humeur, hérédité, destin – à laquelle le soumettait la nature ou les dieux.

Cette dernière réflexion nous amène donc à prolonger l'analyse esthétique que nous avons effectuée – selon laquelle dans *Phèdre*, lue comme une tragédie du sang, le poète transforme la nature en art par l'opération même qui a consisté à conférer au mot *sang* une force pathétique et dramatique susceptible de bouleverser les spectateurs. Perspective à moduler en effet, dans la mesure où on est en droit de se demander pourquoi l'émotion serait le souverain bien auquel aspirerait la tragédie. La leçon de l'humanisme classique – dans laquelle, nous semble-t-il, s'inscrit la lecture de Racine – convie aussi à porter le regard vers un sens partagé, nous l'avons dit. Certes, en écho aux orientations décisives d'Aristote, Racine est évidemment un maître quand il s'agit de susciter et d'ordonner les émotions du public : on peut lui appliquer sans réserve la remarque de La Bruyère – « Le poème tragique vous serre le cœur [...] »² – et comme son ami Boileau, traducteur du *Traité du Sublime* trois ans avant *Phèdre*, il souscrit sans aucun doute à l'idée selon laquelle l'effusion du pathétique prévaut sur la peinture des mœurs³. Mais il est bien certain aussi – et cela est plus important encore – que la tragédie du sang « laisse beaucoup à penser »⁴, dans le sens où elle invite non pas tant à examiner les mœurs qu'à opérer un ressourcement de l'imaginaire du lecteur ou du spectateur singuliers, le conduisant ainsi dans un domaine de réalité plus subjectif, qui ne relève ni de la seule émotion (si elle est envisagée comme étant sa propre fin), ni de

¹ *Ibid.*, V, scène dernière, vers 1637 et 1638.

² La Bruyère, *Les Caractères*, « Des Ouvrages de l'Esprit », 51 [VI, soit 1691], éd. citée, p. 146.

³ Longin, *Traité du Sublime*, ch. VII, trad. de Boileau, éd. citée, p. 89 : « [...] les grands poètes et les écrivains célèbres, quand leur esprit manque de vigueur pour le Pathétique, s'amuse ordinairement à peindre les mœurs ».

⁴ *Ibid.*, ch. V, p. 82.

l'orchestration esthétique ou didactique des comportements sociaux, ni même du pathétique que peut produire à dessein un art accompli.

Quelle serait cette lecture plus intérieure et plus incarnée ? Il ne s'agirait pas alors de la *psyché* d'un lecteur virtuel ou d'un spectateur redessiné – esquisses dont il a été question à plusieurs reprises dans le cours de nos recherches, et dont nous nous sommes attaché à décrire les contours en donnant à ce lecteur et à ce spectateur les traits les plus vraisemblables possibles, tout en ayant conscience qu'il ne pouvait s'agir que d'instances de réception stylisées. Sans doute la lecture intime échappe-t-elle à notre juridiction critique, car il faut bien reconnaître que si l'on souhaite littéralement leur « donner corps » il est difficile de proposer une description convaincante d'un lecteur et d'un spectateur singuliers, et plus encore de les saisir sur le vif, dans l'exercice même de leur réception du motif du sang dans *Phèdre*. Toutefois, à propos de cette figure plus subjective du lecteur – de ce visage : celui par exemple d'un ami qui nous parle de *Phèdre* –, il reste à se demander en quoi l'humeur noble est propice à ce que nous avons nommé plus haut *ressourcement de l'imaginaire* ; et pour apporter à cette question un début de réponse, il faut nous souvenir de l'importance majeure accordée à la syllepse de sens rapportée au sang, aussi bien au plan des représentations anthropologiques qu'aux plans dramaturgique et rhétorique. Le composé sylleptique formé par le mot *sang* figure en effet un double rapport à la réalité : il réunit dans le même vocable la présence organique et la mémoire du sang, puisqu'il rend compte de « la plus noble des humeurs », mais aussi des liens familiaux dont cette humeur concrète et vivante assure la pérennité et la circulation. En adoptant une perspective phénoménologique, on peut donc avancer l'idée selon laquelle la syllepse de sens doit elle-même s'appréhender comme un raccourci et une synthèse propres à suggérer à la fois une intimité et un lien. En effet, beaucoup plus que l'eau, l'air, la terre et le feu, le sang avive en nous une conscience du corps et il stimule l'imaginaire qui s'y inscrit : nous pouvons donner notre sang, et comme nous l'avons rappelé cela s'est effectivement pratiqué dès l'époque des grandes tragédies de Racine. Tandis que l'eau ou le fer qui sont en nous nous restent plus étrangers et plus lointains, à la manière des belles abstractions.

Et il faut rappeler aussi que la *mimèsis* tragique d'Aristote et de Racine entend montrer des hommes en action et s'adresse à des hommes appelés à agir. Or si le personnage est une instance d'encre et de papier, le lecteur et le spectateur sont quant à eux des personnes de chair et de sang. C'est alors que dans ce mouvement de dialogue concerté qui va de la représentation à la réception, « l'humeur la plus connue de tous les hommes » est susceptible de fournir un référent à la fois commun à tous et consubstantiel à chacun : intime et reliée au

monde, cette conscience redoublée du sang engage l'espace et le temps, et confirme l'idée selon laquelle il y a une responsabilité du sang.

C'est pourquoi le verbe *agir*, employé dans les lignes qui précèdent, confère à la question « Etre ou ne pas être son sang ? » une teneur plus concrète, parce qu'il en prolonge l'écho par la question « Comment répondre de mon sang ? », c'est-à-dire, plus radicalement, « Que faire de mon sang ? ». Cette question signifie métonymiquement « Que faire de mon corps ? », et elle est donc susceptible de s'adresser aux principaux personnages de *Phèdre*¹, mais aussi à tout lecteur et à tout spectateur.

On le voit, si l'humeur noble nous précède, elle ne s'est pas coulée en nous comme une intruse – et c'est ce dont nous faisons l'expérience immédiate dans la pulsation de nos veines. « [...] écoutons battre notre sang sombre »² : cette injonction ne nous quitte pas – et on mesure qu'il est capital pour notre propos qu'elle soit formulée à la première personne et au pluriel, car elle nous lie au monde et aux autres, tout en nous recentrant en nous-mêmes. Mais il reste vrai aussi qu'à première vue la récurrence de la syllepse attachée au sang dans *Phèdre* n'a pas explicitement pour effet de mettre en œuvre un tel ressourcement de l'imaginaire, ni d'alerter ainsi le lecteur sur ce va-et-vient en lui d'un sens qui le précède et qui l'habite de manière à la fois personnelle et universelle. Aussi avons-nous rappelé que le sang classique se définissait fréquemment sur le mode d'une anthropologie, qui d'ailleurs est également sylleptique, et qui se conforme aux orientations de la *psyché* collective. Le sang doxal en effet (qui d'un point de vue esthétique se présente comme un sang vraisemblable), superpose le sens propre et le sens figuré, et cela, au demeurant, ne se vérifie pas seulement dans la littérature, mais aussi dans les traités historiques et médicaux.

Pourtant, une fois ces toutes dernières nuances apportées, il faut souligner que dans *Phèdre* les ressources propres au genre dramatique mettent de fait le dispositif de la double énonciation et l'éloquence des corps en mouvement au service d'une circulation du sens qui engage le lecteur et le spectateur sur un autre plan que celui que dessinent les représentations idéologiques et culturelles. L'humeur vermeille jouit en effet dans cette tragédie d'une place privilégiée, susceptible d'entrer en relation avec l'histoire de chaque lecteur, en tant que

¹ Signalons dans une réécriture contemporaine de *Phèdre* par la dramaturge mexicaine Ximena Escalante, *Phèdre et autres Grecques*, trad. par Philippe Eustachon, Montreuil, La Guillotine, 2004 (éd. originale : *Fedra y otras Griegas*, 2002), une question que le personnage d'Europe adresse à Phèdre : « Que penses-tu faire avec le sang que tu portes en toi ? » (III, 7, p. 100).

² Léopold Sédar Senghor, « Nuit de Sine », in *Chants d'ombre*, [1945], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1984, p. 14.

personne de chair et de sang, vulnérable à la souffrance, aux « passions de l'âme » et à l'écoulement du temps, mais aussi aux voies cachées de la transmission et de la filiation qui prolongent le temps, et souvent lui donnent sa signification humaine. La densité prise par le mot *sang* dans *Phèdre* se comprend également à cette lumière. Aussi, appliquée à l'humeur noble, une explication faisant appel aux sciences de la nature et aux sciences de l'homme ne peut être que partielle (bien que nous ayons par ailleurs tenu pour nécessaire, dans son ordre propre, ce type d'explication). C'est aussi la raison pour laquelle la dramaturgie du sang tragique ne se réduit pas à la réplique spéculaire d'un sang naturel ou d'un sang doxal. Dans *Phèdre*, en somme, la *mimèsis* dramatique, par la fiction ordonnée qui met en scène le sang exemplaire des personnages, représente également l'intimité de notre propre sang et la rend plus intelligible. De la sorte une transmission et un échange s'accomplissent, assurés par les diverses modalités sémantiques que revêt le mot *sang* sur l'arc allant du propre au figuré – et passant dans la pièce par toutes les modulations de la syllepse : de l'aval à l'amont comme d'une source du sens à l'autre.

Le principe de contagion dramatique que nous avons analysé, et qui caractérise à nos yeux le sang tragique dans *Phèdre*, peut donc s'appliquer également à la relation établie entre le texte et le lecteur singulier ; et il doit s'appliquer davantage encore, il faut l'espérer, à la relation plus immédiate qu'établissent les acteurs et le spectateur. Aussi est-il important qu'une fois accomplie l'action du poison de Médée – alors que le cœur de Phèdre a cessé de battre et que son sang se fige dans le silence de la mort –, la dernière réplique de la tragédie évoque les larmes de Thésée, qui sont sur le point de se mêler au sang répandu de « ce qui reste »¹ d'Hippolyte. Dans l'ultime image qui s'offre alors au spectateur pour prolonger les paroles du père éploré, la responsabilité et la vulnérabilité du héros bientôt placé devant la sanglante relique du corps de son fils s'y trouvent consacrées, comme une force et une ouverture dramatiques effectives. Cette dernière image, même si elle est renvoyée hors de la scène, permet de mieux comprendre comment sous nos yeux le sang naturel et doxal de la suite des jours et de la prose du monde s'est transmué – par l'action mise en scène et la circulation qu'elle a instaurée – en une signification plus haute et plus limpide, qui nous incline en définitive à envisager comme un sang fraternel et sublime le sang tragique saisi par la passion.

¹ *Phèdre*, V, scène dernière, vers 1649.

Occurrences des mots *sang, sanglant, rougir, rougeur, pâlir et pâleur* dans *Phèdre*

Sang, sanglant

- ARICIE, Princesse du sang Royal d'Athènes. (liste des acteurs)
- Je fuis, je l'avouerai, cette jeune Aricie,
Reste d'un sang fatal conjuré contre nous. (vers 51, H.)
- Et la Crète fumant du sang du Minotaure. (vers 82, H.)
- À ce fier Ennemi de vous, de votre sang, (vers 203, Œ.)
Ce fils qu'une Amazone a porté dans son flanc,
Cet Hippolyte...
- Vivez, ne souffrez pas que le Fils d'une Scythe,
Accablant vos Enfants d'un empire odieux,
Commande au plus beau sang de la Grèce, et des Dieux. (vers 212, Œ.)
- Vos mains n'ont point trempé dans le sang innocent ? (vers 220, Œ.)
- Que faites-vous, Madame ? Et quel mortel ennui,
Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui ? (vers 256, Œ.)
- Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable (vers 257, Ph.)
Je périr la dernière, et la plus misérable.
- Juste Ciel ! Tout mon sang dans mes veines se glace. (vers 265, Œ.)
- Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables. (vers 278, Ph.)
- On dit même qu'au trône une brigue insolente
Veut placer Aricie, et le sang de Pallante. (vers 330, Panope)
- Reste du sang d'un Roi, noble Fils de la Terre, (vers 421, A.)
Je suis seule échappée aux fureurs de la Guerre [...]
- Le fer moissonna tout, et le Terre humectée
But à regret le sang des Neveux d'Érechée. (vers 426, A.)
- Assez elle [Athènes] a gémi d'une longue querelle,
Assez dans ses sillons votre sang englouti (vers 503, H.)
A fait fumer le champ dont il était sorti.

- Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire. (vers 581, Ph.)
- Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang, (vers 680, Ph.)
- Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée, (vers 709, Ph.)
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
- Ne vaudrait-il pas mieux, digne sang de Minos, (vers 755, Œ.)
Dans de plus nobles soins chercher votre repos,
- Le sang de Jupiter doit enfler leur courage.
Mais quelque juste orgueil qu'inspire un sang si beau, (vers 862-863, Ph.)
Le crime d'une Mère est un pesant fardeau.
- Mais le sang innocent dût-il être versé, (vers 903, Œ.)
Que ne demande point votre honneur menacé ?
- Ne pourrai-je, en fuyant un indigne repos,
D'un sang plus glorieux teindre mes javelots ? (vers 936, H.)
- J'ai vu Pirithoüs, triste objet de mes larmes,
Livré par ce Barbare à des monstres cruels,
Qu'il nourrissait du sang des malheureux mortels. (vers 964, H.)
- Tous les liens du sang n'ont pu le retenir ? (vers 1011, Th.)
- Étouffe dans son sang ses désirs effrontés. (vers 1075, Th.)
- Je n'ai point de son sang démenti l'origine. (vers 1102, H.)
- Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien, (vers 1151, H.)
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien.
- Respectez votre sang, j'ose vous en prier. (vers 1171, Ph.)
- Non, Madame, en mon sang ma main n'a point trempé. (vers 1175, Th.)
- Il faut perdre Aricie. Il faut de mon Epoux
Contre un sang odieux réveiller le courroux. (vers 1260, Ph.)
- Mes homicides mains promptes à me venger
Dans un sang innocent brûlent de se plonger. (vers 1272, Ph.)
- Je crois te voir [mon Père] cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton Sang devenir le Bourreau. (vers 1288, Ph.)
- Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé. (vers 1511, Théràmène)
- De rage et de douleur le Monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule, et leur présente une gueule enflammée,
Qui les couvre de feu, de sang, et de fumée. (vers 1534, Théràmène)
- Ils rougissent le mors d'une sanglante écume. (vers 1538, Théràmène)

- De son généreux sang la trace nous conduit. (vers 1556, Thérémène)
 - Pour apaiser mon sang, et mon Ombre plaintive, (vers 1565, Thérémène)
Dis-lui qu'avec douceur il traite sa Captive [...]
 - Laissez-moi loin de vous, et loin de ce Rivage
De mon Fils déchiré fuir la sanglante image. (vers 1606, Th.)
 - Allons de mon erreur, hélas ! trop éclaircis
Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux Fils. (vers 1648, Th.)
-

Rougir, rougeur

- Je commence à rougir de mon oisiveté. (vers 4, H.)
 - Toi dont ma Mère osait se vanter d'être Fille
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois, (vers 171, Ph.)
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.
 - Œnone, la rougeur me couvre le visage, (vers 182, Ph.)
Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs.
 - Ah ! s'il vous faut rougir, rougissez d'un silence (vers 185, Œ.)
Qui de nos maux encore aigrit la violence.
 - Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. (vers 273, Ph.)
 - Peut-être le récit d'un amour si sauvage
Vous fait en m'écoutant rougir de votre ouvrage. (vers 554, H.)
 - Madame, pardonnez. J'avoue en rougissant, (vers 667, H.)
Que j'accusais à tort un discours innocent.
 - Et combien sa rougeur a redoublé ma honte ! (vers 746, Ph.)
 - Ne rougis point de prendre une voix suppliante. (vers 810, Ph. à Œ.)
 - [Je] ne suis point de ces femmes hardies [qui]
On su se faire un front qui ne rougit jamais. (vers 852, Ph.)
 - Devrais-je, en lui faisant un récit trop sincère,
D'une indigne rougeur couvrir le front d'un Père ? (vers 1342, H.)
-

Pâler, pâlleur

- Je le vis, je rougis, je pâlis [...], (déjà cité).
 - Hélas ! Quand son épée allait chercher mon sein,
A-t-il pâli pour moi ? Me l'a-t-il arraché ? (vers 749, Ph.)
 - Le perfide ! Il n'a pu s'empêcher de pâler. (vers 1023, Th.)
 - J'ai pâli du dessein qui vous a fait sortir. (vers 1216, Œ.)
 - Un mortel désespoir sur son visage est peint
La pâlleur de la mort est déjà sur son teint. (vers 1464, Panope).
-

A ces occurrences, il faut ajouter :

- Cette noble pudeur colorait son visage (vers 642, Ph. à H., à propos de Th.)
 - Faut-il que sur le front d'un profane Adultère
Brille de la vertu le sacré caractère ?
Et ne devrait-on pas à des signes certains
Reconnaître le cœur des perfides humains ? (vers 1037 à 1040, Th.)
-

INDEX DES NOMS DE PERSONNES ET DE PERSONNAGES

(A l'exculsion des trois personnages principaux de *Phèdre*)

- ABEL : 85, 386, 458.
ACAMAS : 52, 364, 402, 450, 451.
ACQUAPENDENTE, Fabrice d' : 107.
AETHRA : 329, 365.
AJAX : 274, 282, 294, 306.
AGAMEMNON : 34, 231, 294, 325, 327, 332, 333.
ALEXANDRIE, Clément d' : 62.
ALLENTUCH, Harriet Ray : 264.
ALQUIÉ, Ferdinand : 28, 109, 125, 164.
ANCHISE : 65.
ANGELIER, François : 136.
ANTIOCHUS (ou ANTIOCHOS) : 186, 416, 417.
ANTIOPE : 63, 156, 365, 376, 378, 381-383, 450, 451, 453-455.
ANTOINE (personnage dramatique) : 296.
ANTONIOLI, Roland : 35, 100, 101.
APOSTOLIDÈS, Jean-Marie : 249, 250.
APPOLONIUS DE TYANE : 408.
APULÉE : 191.
ARASPE : 286.
ARÈS : 327.
ARIANE : 325, 351-354, 357, 359, 409.
ARICIE : 227, 330, 404, 339, 366-375, 388-393, 397, 398, 400, 402, 403, 405, 410, 422, 449, 452, 469.
ARIKHA, Noga : 362.
ARISTOTE : 22, 55, 61, 62, 65, 68, 115, 121, 156, 274, 277, 280, 282, 306, 321, 322, 325, 326, 328, 344, 429, 439.
ARNAULD, Antoine : 162, 219.
ATALIDE : 367.
ATRÉE : 226, 246, 274, 327, 403.
ATRIDES : 246, 298, 350.
AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d' : 211, 258, 286, 287, 297-299, 301, 345, 386, 421, 430, 447.
AUBIGNÉ, Agrippa d' : 32, 34, 58.
AUCANTE, Vincent : 163, 176, 199.
AUERBACH, Erich : 168, 234, 389, 424.
AUGUSTIN, saint : 32, 183, 308-311, 317.
AUROUX, Sylvain : 169.
BACHELARD, Gaston : 42, 381.
BACKÈS, Jean-Louis : 337.
BADIOU-MONFERRAN, Claire : 314.
BAINVEL, Jean-Vincent : 31.
BALMAS, Enea : 44.
BALZAC, Honoré de : 263.
BALZAC, Jean-Louis Guez de : 254, 255.
BARBEY, Jean : 247.
BARRAULT, Jean-Louis : 377, 403, 405, 412.
BARTHES, Roland : 19, 20, 318, 320, 330, 333, 343, 398, 400.
BARY, René : 111, 112.
BASRIL, Louis de : 146.
BATACHE-WATT, Emy : 165, 196, 433.
BATAILLE, Georges : 38.
BATSON, Alan : 20.
BATTESTI, Jean-Pierre : 44.
BARBAFIERI, Carine : 403.
BAUD, Jean-Pierre : 146.
BAYNE, Sheila : 317.
BEAUCHAMP, Chantal : 56, 59, 103.
BELLEGARDE, Abbé Jean-Baptiste Morvan de : 306.
BELLEGUISE, Alexandre de : 257, 259.
BENEDETTI, Alessandro : 48.
BÉNICHOU, Paul : 262, 264, 333, 342, 396, 398, 399, 416, 417, 480.
BERNARD, Jean : 27, 38, 217.
BERNET, Charles : 20, 74, 312, 378.
BETTÉDER, Pierre de : 126.
BEUGNOT, Bernard : 111, 114, 123, 128, 255, 303, 434, 438, 440, 445.
BIDAR, Mathieu : 334, 351.
BIET, Christian : 247, 279, 316, 318, 344, 346, 348, 365.
BILLACOIS, François : 244, 256.
BINET, Jacques-Louis : 35.
BINETEAU, Julien : 103.
BITBOL-HESPÉRIÈS, Annie : 115-117, 119-121, 123-125, 143, 153.

BLANCHOT, Maurice : 476.
 BLAY, Michel : 44, 107.
 BLOCH, Marc : 243.
 BLUCHE, François : 97, 98, 247, 251, 255.
 BOCH, Julie : 343.
 BODIOU, Lydie : 64, 378.
 BOHÈME, Élisabeth de : 120.
 BOILEAU, Nicolas : 22, 60, 63, 94, 128-130, 133, 145, 166, 243, 251, 252, 273, 285, 302-305, 314, 342, 361, 362, 481.
 BONHOMME, Marc : 223.
 BONNEFON, Paul : 44, 98.
 BORGERHOFF, Elbert Belton O. : 475, 476.
 BOSSUET, Jacques Bénigne : 29, 31-33, 39, 56, 57, 131-134.
 BOUCHERAT (Chancelier) : 218.
 BOUHOURS, Dominique (Père), S. J. : 73, 74, 394.
 BOURBON (Maison de) : 245, 247-250, 288.
 BOURQUIN, Laurent : 243, 251, 255, 256.
 BOYLE, Robert : 82, 141.
 BRABANT, Hyacinthe : 106.
 BRAY, René : 259, 282, 293, 305.
 BRITANNICUS : 324.
 BRODY, Jules : 324, 340.
 BRUNOT, Ferdinand : 72, 74-76, 78, 80, 88, 111, 232.
 BURKE, Peter : 249.
 BURTON, Robert : 22.
 BURY, Emmanuel : 73, 111, 167, 443, 445, 446.
 BUSSY-RABUTIN, Roger de Rabutin, comte de Bussy, dit : 127.
 BYL, Simon : 47, 55, 61.

 CAHEN, Jacques-Gabriel : 20, 75, 329, 330, 362.
 CALAME, Claude : 337.
 CAMPBELL, John : 342.
 CAMILLE : 225, 274, 281, 394.
 CAMPORESI, Piero : 25, 30, 39, 40, 64, 136.
 CANACÉ : 165.
 CARNEL, Marc : 190.
 CASTELVETRO, Lodovico : 277, 278.
 CASTIGLIONE, Baldassar : 316.
 CHAILLOU, Jacques : 126.
 CHAMPMESLÉ, Charles Chevillet, dit Monsieur de : 296.
 CHAMPMESLÉ, Marie Desmares, dite Mademoiselle de : 351.
 CHAMFORT, Nicolas de : 275.
 CHANTALAT, Claude : 282, 295.
 CHAOUCHÉ, Sabine : 436.
 CHAPELAIN, Jean : 293.
 CHARNES, Jean-Antoine, abbé de : 473.
 CHATELAIN, Jean-Marc : 390.
 CHAUNU, Pierre : 140.
 CHAUVEAU, François : 301-303.

 CHAUVET, Jean-Charles : 44.
 CHENU, Marie-Dominique : 30.
 CHEVREAU, Urbain : 232.
 CHEVRIER, Michel : 125, 145, 147.
 CHIMÈNE : 394, 458.
 CICÉRON : 191, 205, 206, 243, 291-293, 301, 427, 432, 436, 437.
 CLAUDEL, Paul : 471, 475.
 CLIO : 258.
 CLYTEMNESTRE : 332.
 COËFFETEAU, Nicolas : 267.
 COGA, Arthur : 141.
 COLBERT, Jean-Baptiste : 157, 201, 256-259.
 COLLINET, Jean-Pierre : 22, 251, 296, 351, 361.
 COLLINOT, André : 71.
 CONSTANT, Jean-Marie : 243, 244, 256, 257, 260.
 COQUERY, Emmanuel : 170.
 CORNEILLE, Pierre : 14, 19, 26, 37, 81, 83, 116, 137, 171, 172, 195, 211, 212, 225, 228, 229, 232, 234, 239, 244, 250, 252, 261-264, 266, 274, 279-282, 286-289, 296, 306, 320-322, 324, 327, 328, 394, 396, 446, 456, 477.
 CORNEILLE, Thomas : 72, 78, 80, 86, 87, 92, 93, 240, 276, 334, 351, 416.
 CORNILLIAT, François : 181, 346.
 COTGRAVE, Randle : 78-80, 237.
 COUPRIE, Alain : 264.
 COURTINE, Jean-Jacques : 21, 30, 179, 199, 203, 201.
 COUTON, Georges : 286.
 CRISANTE : 285.
 CRÉÛSE : 39.
 CUÉNIN, Micheline : 169, 183, 186-188.
 CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin : 41, 163, 164, 168, 176, 177, 181, 182, 201.
 CYRANO, Savinien de, dit Cyrano de Bergerac : 101, 102, 138.

 DAMPMARTIN, Pierre de : 246, 248.
 DANDREY, Patrick : 15, 22, 26, 44, 56, 58, 62, 102, 104, 184, 186, 193, 212, 220, 274, 280, 335, 350, 355, 356, 358, 361, 403, 413, 416.
 DANGEAU, Philippe de Courcillon, marquis de : 251.
 DAQUIN, Antoine : 67, 104.
 DARMON, Pierre : 40.
 DEBRU-PONCET, Armelle : 44, 101.
 DECLERCQ, Gilles : 15, 162, 315, 358, 404, 407, 409, 410, 429, 434, 440, 442, 445, 446, 461, 465.
 DELASSAULT, Geneviève : 26.
 DELAY, Jean : 51, 61.
 DELAUNAY, Paul : 104.
 DELCROIX, Maurice : 351, 423, 476.
 DELFORGE, Frédéric : 162, 440.
 DELMAS, Christian : 324, 325, 338, 342, 343, 347, 356.

DELUMEAU, Jean : 40.
 DÉMOCRITE : 65.
 DEMONT, Paul : 22, 448.
 DÉMOPHON : 52, 364, 365, 402, 450, 451.
 DENIS, Delphine : 403.
 DENIS, Jean-Baptiste : 142-147, 151-153, 155, 157, 379.
 DESCARTES, René : 9, 28, 41, 77, 97, 101, 107, 109, 110, 112, 115, 118-128, 130, 132, 135, 138, 139, 146, 151, 156, 161-165, 167-169, 176, 180, 182, 194-202, 206, 209, 210, 267, 268, 305, 356, 358, 360, 412, 432.
 DESJARDINS, Lucie : 163, 168, 178, 179.
 DESPORTES, Philippe : 166.
 DETIENNE, Marcel : 337.
 DEVYVER, André : 255, 256, 259.
 DIDEROT, Denis : 344.
 DIONIS, Pierre : 126, 128.
 DON DIÈGUE : 251, 375, 422, 477.
 DON GORMAS : 15, 26, 62, 212, 280.
 DON RODRIGUE, 228, 234, 250, 251, 280, 375, 415, 422, 477, 467.
 DONNE, John : 427.
 DRÉVILLON, Hervé : 245.
 DUBOIS, Jacques (Sylvius) : 44.
 DUBU, Jean : 175.
 DUBY, Georges : 41, 42, 141.
 DUCHÊNE, Roger : 127, 128, 173, 264, 479.
 DUCROT, Oswald : 89.
 DU LAURENS, André : 107, 108, 109, 124, 183, 186, 192, 402, 416.
 DUMARSAIS, (ou du Marsais), César Chesneau, sieur : 217, 223.
 DUMÉZIL, Georges : 37, 38.
 DUMINIL, Marie-Paule : 47, 50, 62, 65.
 DUMORA-MABILLE, Florence : 20.
 DURAND, Gilbert : 40, 42, 43, 381.
 DÜRER, Albrecht : 184.
 EDWARDS, Michael : 328, 468.
 ÉGÉE : 371, 372, 390-392.
 EIGELDINGER, Marc : 330.
 ELLRODT, Robert : 427.
 EMELINA, Jean : 280.
 ÉNÉE : 65, 66.
 ENGHEN, Henri-Jules III, duc d' : 111, 112.
 ÉRASISTRATE : 48, 186, 416, 417.
 ÉRECHTÉE : 471.
 ÉROS : 296.
 ESCALANTE, Ximena : 483.
 ESCOLA, Marc : 274, 474.
 ESTIENNE, Robert : 80.
 ÉTÉOCLE : 295, 333.
 EURIPIDE : 39, 40, 187, 287, 320, 338, 346, 364, 376, 390, 400, 449, 475.
 FAGON, Gui-Crescent : 67.
 FALCONET, Noël : 105.
 FARR, A.D. : 135.
 FEBVRE, Lucien : 23, 42.
 FÉLIBIEN, André : 208, 428.
 FERNEL, Jean : 44.
 FERRAND, Jacques : 166, 167, 174, 183-190, 192, 193, 202, 209, 267, 355, 358, 401, 408.
 FÉVRET, Charles : 328.
 FICIN, Marsile : 40, 59, 187, 190-193, 335, 356, 360, 407, 409, 414, 412.
 FIERVILLE, Charles : 440.
 FONTANIER, Pierre : 225, 226, 348, 368, 369, 375, 377.
 FORCELLINI, Aegidio : 144.
 FORESTIER, Georges : 7, 18, 33, 44, 166, 167, 175, 264, 291, 293, 311, 312, 315, 324, 326, 328, 329, 332, 341, 344, 346, 354, 362, 364, 367, 385, 386, 392, 394, 404, 416, 441, 449, 453, 467, 469, 476, 477.
 FOUCAULT, Michel : 54, 99, 109.
 FOURNIER, Nathalie : 357.
 FRANCE, Peter : 223, 446.
 FRANCOIS DE SALES, saint : 168, 184.
 FREEMAN, Bryant C. : 20.
 FREGOSO, Giambattista : 193.
 FROMILHAGUE, Catherine : 226, 357.
 FUMAROLI, Marc : 15, 72, 169, 184, 358, 366, 428, 434, 436, 446, 449.
 FURETIÈRE, Antoine : 17, 18, 20, 24, 25, 41, 43, 50, 61, 71, 72, 75, 76, 78, 79, 82-84, 87, 91-93, 101, 102, 108, 115, 121, 128, 131, 134, 138, 140, 147, 152, 157, 170, 172, 175, 176, 178, 211, 212, 214, 218-220, 238, 239, 249, 267, 275, 276, 291, 292, 294, 313, 316, 317, 319, 323, 331-333, 336, 347, 354, 355, 361, 370, 378, 379, 383-385, 387, 406, 408, 418, 419, 428, 438, 462, 465.
 GABETS, Dom Robert des : 140.
 GABRIEL, Frédéric : 183.
 GADROYS, Claude : 144, 156.
 GAÏA : 370.
 GALAND-HALLYN, Perrine : 300.
 GALIEN : 23, 35, 38, 44, 48, 50, 51, 53, 55-59, 65, 91, 93, 100-102, 111, 112, 116, 161, 186, 188, 194, 365, 374, 443.
 GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred : 262.
 GARAGNON, Anne-Marie : 241, 357.
 GARAPON, Robert : 172.
 GARNIER, Robert : 278.
 GASSENDI, Pierre : 267.
 GAUTIER, Jean-Luc : 42.
 GÉGOU, Fabienne : 75, 219.
 GÉLIS, Jacques : 30.
 GENETTE, Gérard : 225, 226.
 GEVREY, Françoise : 172.

- GHEERAERT, Tony : 306, 310, 315, 316.
 GIAVARINI, Laurence : 283, 297, 304, 355, 358.
 GIBERT, Balthazar : 447, 448, 450, 456.
 GIESEY, Ralph-E. : 247.
 GILBERT, Gabriel : 334, 351.
 GILSON, Etienne : 55, 108, 115, 117, 119, 120, 122, 165, 177, 182, 195, 432, 433.
 GIRARD, René : 38, 40, 307.
 GIRAUDOUX, Jean : 333, 335.
 GIULIANI, Pierre : 228, 274.
 GÆURY, Julien : 32.
 GÆUVROT, Jean : 177, 178.
 GOHIN, Ferdinand : 296.
 GOLDMANN, Lucien : 389, 390.
 GOMBAULD, Jean Ogier de : 88.
 GOSSIP, Christopher : 334, 342.
 GOUBERT, Pierre : 255, 260, 261.
 GOUREVITCH, Danielle : 22, 34, 49, 52, 55, 65, 161, 365.
 GRIMAL, Pierre : 39, 167.
 GRMEK, Mirko-D. : 48, 104, 115, 116.
 GROS DE GASQUET, Julia : 436.
 GUÉNOUN, Solange : 333.
 GUICHEMERRE, Roger : 279.
 GUYENOT, Emile : 108.

 HABERT DE MONTMOR, Henri-Louis : 145.
 HABSBOURG, Maison de : 288.
 HALL, H.-Gaston : 351, 380.
 HALLEUX, Robert : 44, 100, 107, 109, 115, 117, 126, 179.
 HAROCHE, Claudine : 21, 179, 199, 201.
 HARVEY, William : 5, 9, 56, 77, 86, 91-93, 97-99, 101, 106-109, 111-128, 130, 132-134, 138, 139, 164, 166, 180, 197, 198, 268, 297, 358.
 HAVELANGE, Carl : 192, 194.
 HAY DU CHASTELET, Paul (fils) : 248, 257, 258.
 HAWCROFT, Michael : 302, 303, 440, 446, 461.
 HAZARD, Paul : 77.
 HÉLÈNE : 331, 332.
 HÉLIODORE : 167.
 HENRI IV : 183, 184, 189, 193, 255, 275, 279, 319.
 HÉRITIER, Jean : 53, 56, 102.
 HENRY, Albert : 221, 222.
 HERMIONE : 332.
 HÉROPHILE : 48, 55, 101.
 HEYNDELS, Ingrid : 162, 442.
 HIPPOCRATE DE COS : 22, 44, 47-52, 54, 59, 101, 104, 111, 112, 158, 164, 186, 188, 234.
 HOMÈRE : 35.
 HORACE (poète latin) : 22, 166, 277, 278, 281, 282, 298, 303, 305, 341, 362, 374.
 HORACE (personnage de Corneille) : 239, 274, 281, 302.
 HUBERT, Judd D. : 423.

 HUBERT, Marie-Claude : 295.

 IDAS : 135.
 ISMÈNE : 369.

 JACCOTTET, Philippe : 34, 330.
 JASINSKI, René : 26.
 JEAN, saint : 310.
 JOCASTE : 86, 116, 290, 328, 336.
 JOUANNA, Arlette : 251, 255.
 JOUANNA, Jacques : 50.
 JUPITER : 130, 327, 329, 363-365, 486.

 KAHN, Laurence : 49.
 KAMBOUCHNER, Denis : 162, 163, 165, 356.
 KANTOROWICZ, Ernst H. : 249.
 KAPP, Volker : 434, 438, 439.
 KELLER, Edwige : 38.
 KIBÉDI VARGA, Aaron : 347, 434, 440, 446, 461.
 KING, Edmund : 141.
 KLEIBER, Georges : 224.
 KLIBANSKY, Raymond : 184.
 KNIGHT, Roy C. : 44, 294, 351, 390.
 KOLLESCH, J. : 161.

 LABDACIDES : 328, 350.
 LA BRUYÈRE, Jean de : 111, 164, 171, 173, 175, 176, 179, 196, 221, 276, 305, 481.
 LA CEPPÈDE, Jean de : 32, 136.
 LA CHAUME, sieur de : 126.
 LA COURT, Louis Pascal de : 288.
 LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, comtesse de : 212, 213.
 LA FONTAINE, Jean de : 36, 60, 133, 134, 160, 195, 214, 296.
 LA FRAMBOISIÈRE, Nicolas-Abraham de : 57, 58, 63, 154-156, 191, 247-249.
 LA MARTINIÈRE, Pierre-Martin de : 144, 146, 148, 151, 154, 157.
 LA MESNARDIÈRE, H.-Jules Pilet de : 289, 306, 317, 321, 324.
 LAMY, Bernard : 156, 218, 219, 223, 278, 306, 311, 347, 428, 438, 470.
 LAMY, Guillaume : 145.
 LANCELOT, Claude : 219, 220.
 LANDRY, Jean-Pierre : 75, 330, 479.
 LANDY-HOUILLOIN, Isabelle : 73.
 LANEYRIE-DAGEN, Nadeije : 163, 179.
 LANSON, Gustave : 98, 165, 195.
 LA NOUE, François de : 251.
 LAPLANTINE, François : 102, 154.
 LA PORTE, abbé J. de : 274, 275.
 LAPP, John-C. : 165, 177.
 LA ROCHEFOUCAULD, François VI, duc de : 178, 195, 262, 405, 431, 435, 438.
 LARTHOMAS, Pierre : 224.

LA TAILLE, Jean de : 278.
 LAVIN, Irving : 32, 33.
 LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre : 277-279.
 LEBÈGUE, Raymond : 280, 285.
 LE BERNIN, Gian Lorenzo Bernini, dit : 32.
 LE BRET, Cardin : 247, 323.
 LE BRUN, Charles : 10, 173, 194, 201-209, 467.
 LEBRUN, François : 105.
 LE CLERC, Sébastien : 467.
 LECLERCQ, Jacques : 146.
 LE DESTIN (dans Scarron, *Le Roman comique*) : 172.
 LE GALL, André : 175, 320.
 LE GUERN, Michel : 202, 223, 225, 229, 443, 447-449.
 LE LABOUREUR, Jean : 256.
 LEMAÎTRE DE SACY, Louis-Isaac : 26, 29, 227, 375.
 LE MOYNE, Pierre (Père), S.J. : 66, 67.
 LENOBLE, Robert : 119.
 LÉONARD, Jacques : 103.
 LÉON-DUFOUR, Xavier : 27.
 LE TASSE (Torquato Tasso) : 246.
 LEUZZI, Mondino de : 48.
 LE VASSEUR, François, abbé : 291, 295.
 LÉVY-VALENSI, Jean : 104.
 LE VIEILLARD (dans Euripide, *Ion*) : 39.
 LEWIS, Philip : 365.
 LICHTENSTEIN, Jacqueline : 428-430, 434, 436.
 LION, Fernand : 432, 433.
 LIVET, Charles-Louis : 88.
 LOCKWOOD, Richard : 60, 63, 181, 346, 362, 408, 481.
 LONGIN : 131, 166.
 LOUIS XIII : 30, 41, 63, 67, 110, 136, 183, 189, 243, 247, 249, 252, 275, 279, 289, 290, 297, 304, 319, 321, 358.
 LOUIS XIV : 5, 8, 10, 21-23, 29, 31, 40, 41, 43, 44, 50, 56, 64, 67, 70, 71, 75, 76, 88, 94, 96, 97, 102, 104, 106, 107, 113, 114, 117, 123, 126-128, 134, 135, 139, 147, 165, 172, 170, 175, 203, 209, 214, 217, 221, 227, 238, 243, 249, 252, 255, 260, 262, 266, 268, 269, 278, 283, 288, 292, 295, 297, 315, 319, 325, 332, 345, 346, 358, 365, 378, 382, 397, 402, 426, 434, 449, 452, 462.
 LOUX, Françoise : 144, 145, 148, 151, 157.
 LOWER, Richard : 8, 126, 141, 142.
 LUBAC, Henri de : 53.
 MACBETH : 36.
 MACDUFF : 36.
 MAC STEWART, William : 162.
 MALEBRANCHE, Nicolas : 305-308, 310, 311, 313, 315, 438.
 MALHERBE, François de : 21, 74, 88, 166, 194.
 MALPIGHI, Marcello : 117.
 MANDROU, Robert : 23, 243, 260.
 MARC-AURÈLE : 48.
 MARCHELLI, Romolo : 40.
 MARIE MADELEINE, sainte : 211, 317, 479.
 MARIN, Louis : 249.
 MARTIN, Henri-Jean : 302.
 MARTIN, Pierre : 335.
 MARTY-LAVEAUX, Charles : 20.
 MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle : 190, 395, 436, 437.
 MATORÉ, Georges : 72-74, 77.
 MATTHIEU, saint : 29, 375.
 MAULNIER, Thierry : 217, 342, 350.
 MAURIAC, François : 480.
 MAUROY, Antoine : 144, 145.
 MAURON, Charles : 333.
 MAY, Georges : 11, 14, 166, 168, 194, 326, 329, 330, 393, 396, 404, 417.
 MAZARIN, Jules (Giulio Mazarini), cardinal : 286, 403.
 MAZIÈRE, Francine : 71.
 MÉDÉE : 36, 37, 156-158, 165, 274, 282, 480, 484.
 MELPOMÈNE : 258, 273.
 MÉNAGE, Gilles : 74, 78, 79, 84, 240, 289.
 MÉNÉLAS : 332.
 MÉNESTRIER, Claude-François (Père), S.J. : 130, 175, 249.
 MERCKLIN, Georg Abraham : 145.
 MERCURE : 130.
 MÉRÉ, Antoine Gombaud, chevalier de : 428, 436.
 MERLIN-KAJMAN, Hélène : 20, 281, 292, 293.
 MÉRON, Evelyne : 449.
 MERSENNE, Marin : 119, 182.
 MESNARD, Paul : 20, 320.
 MESNARD, Pierre : 59, 100.
 MEYER, Bernard : 223, 225.
 MEYER, Jean : 132.
 MEYER, Michel : 347, 396.
 MICHEL, Alain : 292, 437.
 MINOS : 329, 330, 359, 363-365, 451, 455, 479, 480, 486.
 MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit : 15, 22, 43, 44, 56, 88, 94, 97, 101, 102, 104, 130, 135, 145, 157, 178, 250-253, 263, 350, 358, 449.
 MOLINIÉ, Georges : 89, 223, 291.
 MONET, Philibert (Père), S.J. : 78, 79, 81, 93, 237, 246.
 MONSIEUR PURGON : 97, 102.
 MONTAIGNE, Michel de : 169, 213, 376, 435.
 MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de : 426, 453, 455.
 MOREAU, François : 223.
 MOREL, Jacques : 388.
 MORÉRI, Louis : 257, 258.
 MORIER, Henri : 222, 223, 232.
 MOORE, Pete : 142.

MORNAY-MARTINGAY, Véronique : 174.
 MULLER, Charles : 20.
 MUNTEANO, Basil : 429, 434, 435.

NASSICHUK, John : 328.
 NAZ, Raoul : 28.
 NÉRON : 83, 289, 324, 333, 358.
 NEWTON, Winifred : 334.
 NICOLE, Pierre : 162, 229, 311, 440.
 NICOT, Jean : 78-80, 236, 237, 385.
 NIDERST, Alain : 165, 177.
 NIETZSCHE, Friedrich : 287, 288, 328, 332, 439.

ŒDIPE : 272.
 ŒNONE : 165, 186, 353-355, 360, 363-365, 372, 397, 399, 401-403, 407, 412, 414, 415, 417-421, 448, 450-452, 450, 460, 487.
 ORESTE : 331-333.
 ORLANDO, Francesco : 333.
 ORY, Pascal : 41.
 OUDIN, Antoine : 78, 79, 81, 87.
 OVIDE : 37, 137, 165, 390.

PALLANTE : 330, 367-396, 371, 372, 374, 375, 390, 391, 485.
 PANOFISKY, Erwin : 184.
 PANOPE : 367, 389, 450, 485, 488.
 PANURGE : 35, 36.
 PARÉ, Ambroise : 17-19, 53, 56, 58, 103, 177, 180, 181, 191, 211.
 PARFAICT, Claude et François, dits Les frères : 96.
 PARIENTE, Jean-Claude : 162.
 PASCAL, Blaise : 127, 196, 238, 329, 438.
 PASIPHAÉ : 329, 353, 354, 357, 359, 363, 364, 383, 451, 454, 455.
 PASSERA DA BERGAMO, Felice : 25.
 PASQUIER, Pierre : 282, 289, 318.
 PASTOUREAU, Michel : 174, 178.
 PATIN, Guy : 98, 103, 105, 112.
 PAVEL, Thomas : 243, 277, 306.
 PÉGUY, Charles : 331, 355.
 PÉLIAS (ou PÉLIE) : 37, 137.
 PELIS, Kim : 135.
 PÉLOPS : 327, 329.
 PELOUS, Jean-Michel : 358, 404, 405, 412.
 PERRAULT, Charles : 10, 112, 113, 133, 134, 150, 155.
 PERRAULT, Claude : 44, 142, 148-151, 157.
 PETIT, Pierre : 154.
 PEUMERY, Jean-Jacques : 154.
 PHILOSTRATE : 408.
 PICARD, Raymond : 68, 73, 75, 160, 174, 243, 291, 294, 301, 302, 313, 322, 341, 343, 404, 440.
 PICHOT, André : 48.

PIE XII (Eugenio Pacelli, pape) : 30.
 PIGEAUD, Jackie : 22, 52, 55, 56, 60, 63, 408.
 PIGNÉ, Christine : 190, 193, 352.
 PINEAU, Joseph : 394, 479.
 PITTHÉE : 329, 364, 383, 390, 453, 454.
 PLANCHE-TOURON, Marie-Claire : 428.
 PLATON : 40, 59, 60, 99, 100, 190-192, 309, 335, 356, 407.
 PLUTARQUE : 186, 342, 390-392, 416, 417, 440.
 POGGENBURG, Raymond P. : 339.
 POLYNICE : 18, 295, 333.
 POMMIER, Jean : 20, 165, 186, 217, 334, 398, 416.
 PORTA, Jean-Baptiste : 178, 179, 203.
 POSÉIDON : 390.
 POT, Olivier : 387, 402.
 POULET, Georges : 326.
 POUSSIN, Nicolas : 41, 208, 213, 283, 428.
 PRADON, Nicolas : 134, 334, 341.
 PRAT, Marie-Hélène : 32, 223.
 PRÉAUD, Maxime : 184.
 PRIEZAC, Daniel de : 253.
 PYRAME : 136, 137, 283, 284, 286, 304.
 PYRRHUS : 333, 334.
 PYTHAGORE : 62.

QUEMADA, Bernard : 20, 76-78, 80, 113, 128.
 QUENOT, Yvette : 32.
 QUINTILIEN : 205, 225, 299, 300, 319, 408, 429, 430, 440, 461, 463, 470.

RABELAIS, François : 23, 35, 44, 177, 473.
 RAPIN, René (Père), S.J. : 148, 259, 288-290, 297, 404.
 RAYNAUD, Maurice : 102, 103, 130.
 REGUIG-NAYA, Delphine : 127.
 RÉGNIER, Mathurin : 21.
 RENAUDOT, Théophraste : 193, 194.
 REY, Alain : 34, 55, 76, 77, 84, 218, 279.
 RICA : 426.
 RICHARD, Jean-Pierre : 42.
 RICHELET, Pierre-César : 78, 79, 82, 92, 175, 237, 238, 240, 275, 276, 292, 378, 406, 419.
 RICHELIEU, Armand du Plessis, cardinal de : 246, 253, 285, 286, 288.
 RIESE, Walther : 163, 181, 182.
 RIFFAUD, Alain : 283, 475.
 RIOLAN, Jean (fils) : 98, 100, 101, 108, 112, 125.
 RIOLAN, Jean (père) : 65.
 RODIS-LEWIS, Geneviève : 122, 135, 140, 146, 155, 163, 168, 176, 182, 196, 202, 306, 360.
 ROGER, Jacques : 44, 62, 65, 98, 101, 103, 156.
 ROHOU, Jean : 253, 282, 387.
 ROLLIN, Charles : 337, 447.
 ROMANO, Claude : 110.

RONSARD, Pierre de : 190, 193, 352.
 RONZEAUD, Pierre : 367.
 ROSCIUS : 436, 437.
 ROSELLINI, Michèle : 162, 329, 333.
 ROSSIGNOL, Brigitte : 178.
 ROTROU, Jean de : 231, 232, 241, 285.
 ROUSSEAU, Vanessa : 24, 151.
 ROUSSET, Jean : 32, 278, 280.
 ROUX, Jean-Paul : 24, 39, 217, 245, 415.
 ROY-GARIBAL, Marine : 72.

 SACRÉ, James : 32.
 SAINT-ÉVREMOND, Charles seigneur de : 287, 288.
 SAINT-JULIEN DE BALLEURE, Pierre de : 245.
 SALAZAR, Philippe-Joseph : 315, 434, 463.
 SANCIER-CHÂTEAU, Anne : 226.
 SAPHO : 131, 165, 166, 416, 417.
 SARASIN, Jean-François : 289, 314.
 SARTRE, Jean-Paul : 71.
 SAXL, Fritz : 184.
 SAYCE, Richard-A. : 223, 230, 359.
 SCARRON, Paul : 156, 173, 283.
 SCHALK, Ellery : 246, 259-261.
 SCHEFER, Jean-Louis : 173.
 SCHERER, Jacques : 137, 281-283, 285, 306, 318, 324, 330, 397, 435, 474.
 SCHRÖDER, Volker : 67, 248, 322, 323.
 SCUDÉRY, Georges de : 285, 289, 234.
 SCUDÉRY, Madeleine de : 245.
 SCULTET, Jean : 145.
 SEGRAIS, Jean Regnault de : 258, 259.
 SELLIER, Philippe : 26, 36, 42, 127, 161, 167, 299, 308, 312, 374, 438.
 SENAULT, Jean-François : 164, 165, 168, 177.
 SÉNÈQUE : 36, 165, 166, 274, 279-283, 286, 338, 346, 400, 475.
 SENGHOR, Léopold Sédar : 483.
 SERROY, Jean : 261.
 SERVET, Michel : 116.
 SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de : 127, 128, 131, 173, 242, 243, 262, 264, 313.
 SHAKESPEARE, William : 22, 36, 115, 171, 172, 275, 279.
 SHEA, William R. : 123.
 SOCRATE : 59, 99, 100.
 SOPHOCLE : 63, 274, 281, 282, 286, 287, 294, 340, 448.
 SOREL, Charles : 110, 112, 128.
 SOURNIA, Jean-Charles : 104, 126.
 SPILLEBOUT, Gabriel : 27.
 SPITZER, Leo : 387, 389, 412.
 STAROBINSKI, Jean : 22, 197, 262, 350.
 STEGMANN, André : 279, 334.
 STENDHAL : 70.

 STRATONICE : 186, 416.
 STUEVER, Nancy S. : 181, 182.
 SUBLIGNY, Adrien Thomas Perdou de : 232, 234, 332, 342.
 SUTCLIFFE, Frank E. : 244, 251, 253.

 TACITE : 205, 206, 238, 432.
 TANTALE : 327, 329.
 TAPIÉ, Victor-L. : 32, 279.
 TARDY, Claude : 118, 126, 138, 139, 146, 153, 154.
 TECMESSE : 294.
 TÉRENCE : 160, 161, 214.
 TERTULLIEN : 33, 83.
 THÉRAMÈNE : 8, 317, 377, 378, 380, 386, 387, 397, 399-402, 405, 422, 424, 449, 457, 461-469, 477, 486, 487.
 THIROUIN, Laurent : 33, 287, 308, 309, 311.
 THISBÉ : 136, 137, 283, 284, 286, 304.
 THOMASSIN, Père Louis : 343.
 TITUS : 194, 312, 333.
 TOBIN, Ronald W. : 203, 298, 303, 340, 358, 387, 464.
 TODOROV, Tzvetan : 89.
 TRISTAN L'HERMITE, François L'Hermite, dit : 286.
 TRITTER, Jean-Louis : 72, 74.
 TROTIGNON, Pierre : 43.
 TRUCHET, Jacques : 195, 231, 405.
 TRUDEAU, Danielle : 73.
 TURCAN, Isabelle : 75.

 UBERSFELD, Anne : 20, 316, 317.
 UNGARETTI, Giuseppe : 330.
 ULYSSE : 427.
 URFÉ, Honoré d' : 172.

 VALÉRY, Paul : 35, 261, 403, 406, 417.
 VALLOT, Antoine : 67.
 VAN DELFT, Louis : 108, 109, 124, 164, 173, 179, 288, 350, 423.
 VAN LEEUWENHOEK, Antonie : 117.
 VAUGELAS, Claude Favre de : 73, 74.
 VÈNE, Magali : 48.
 VENESOEN, Constant : 333.
 VERNANT, Jean-Pierre : 352, 353.
 VÉSALE, André (Andries van Wesel) : 100, 106, 113, 124, 125.
 VIALA, Alain : 366, 388, 404.
 VIALLETON, Jean-Yves : 293, 305.
 VIAU, Théophile de : 136, 137, 283, 284, 312.
 VICO, Giambattista : 64.
 VIGARELLO, Georges : 30, 160.
 VILLARD, Laurence : 166.
 VILLEDIEU, Marie-Catherine Desjardins, dite Madame de : 169.

VINCENT, Jean-Didier : 189.
VIREY DU GRAVIER, Jean de : 278.
VIRGILE : 65, 362, 367, 404.
VITRUVÉ : 44.
VOLLAND, Sophie : 344.
VOLTAIRE, François Marie Arouet dit : 266, 315,
287, 315.
VOSSLER, Karl : 389.

WIEDEMANN, Michel : 14, 19, 78, 90, 176.
WILGAUX, Jérôme : 62-64.

WOOD, Allen G. : 334, 351.
WUNENBURGER, Jean-Jacques : 43.
WYGANT, Amy : 303, 467.

YARDENI, Myriam : 323.

ZARA, Ottaviano : 279.
ZEUS : 327, 329, 364.
ZIMMERMANN, Eléonore M. : 476.
ZUBER, Roger : 361.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie ne recense que les ouvrages cités ou mentionnés.

1. Dictionnaires

BATTESTI, Jean-Pierre, et CHAUVET, Jean-Charles, *Tout Racine, Dictionnaires (L'homme, l'œuvre, la postérité)*, Paris, Larousse, 1999.

CORNEILLE, Thomas, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences, par M.D.C de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694.

COTGRAVE, Randle, *A dictionnaire of the French and English tongues*, London, Adam Islip, 1611.

Dictionnaire culturel en langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, tome IV, 2005.

Dictionnaire de droit canonique, sous la direction de Raoul Naz, fascicule XXXVII, Paris, Letouzey et Ané, 1958.

Dictionnaire de Théologie catholique, Paris, Letouzey et Ané, 1939.

Dictionnaire dramatique, contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique (...), par l'abbé J. de La Porte et S.R.N. Chamfort, Paris, Lacombe, vol. 3, 1776 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1967 et www.cesar.org.uk/cesar2/books/laporte, version hypertexte qui reprend la pagination de l'éd. de 1776.

Dictionnaire du Grand Siècle, sous la direction de François Bluche, Paris, Fayard, 1990.

Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992.

Dictionnaires des XVI^e et XVII^e siècles, cédérom, sous la direction de Bernard Quemada et sous le patronage de la coll. « Lexica », Paris, Champion, 1998.

Encyclopédie philosophique universelle, II : Les notions philosophiques, sous la direction de Sylvain Auroux, Paris, PUF, 1990.

ESTIENNE, Robert, *Dictionnaire Français-latin, autrement dit les mots Français, avec la manière d'user d'iceux, tournés en latin*, Paris, imprimerie Robert Estienne, 1549.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux, que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690 ; rééd. fac-similé, Paris, SNL Le Robert, 1978.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1969.

La Science classique, XVI^e-XVIII^e siècle. Dictionnaire critique, sous la direction de Michel Blay et Robert Halleux, Paris, Flammarion, 1998.

L'Atelier historique de la langue française, cédérom, Marsanne, Redon, 1999.

Le Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roi (...), Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694

Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2006.

MÉNAGE, Gilles, *Dictionnaire étymologique de la langue française ou origines de la langue française (...)*, Paris, Jean Anisson, 1694.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Les usuels de poche », 1992.

MONET, Philibert (Père), S.J., *Inventaire des deux Langues française et latine assorti des plus utiles curiosités de l'un et de l'autre idiome*, Lyon, Veuve de Claude Rigaud et Philippe Borde, 1635.

MORÉRI, Louis, *Grand Dictionnaire historique (...)* [commencé en 1674], tome III, Bâle, Jean Brandmuller, 1731.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2^e éd., Paris, PUF, 1975.

NICOT, Jean, *Trésor de la langue française, tant ancienne que moderne (...)*, Paris, David Douceur, 1606.

LOUDIN, Antoine, *Curiosités françaises pour servir de supplément aux dictionnaires, ou recueil de plusieurs belles propriétés avec une infinité de proverbes et quolibets*, Paris, Antoine de Sommerville, 1640, réimpression in *Dictionnaire historique de l'ancien Langage français, ou glossaire de la langue française depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, tome X, Niort-Paris, Favre-Champion, publié par Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, 1882.

RICHELET, Pierre-César, *Dictionnaire français contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française : ses expressions propres, figurées et burlesques (...)*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680 ; rééd. fac-similé de l'édition de 1693, *Dictionnaire français augmenté*, Nîmes, C. Lacour, coll. « Rediviva », 1995.

TODOROV, Tzvetan, et DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil, 1972.

Vocabulaire de Théologie biblique, sous la direction de Xavier Léon-Dufour, troisième éd., Paris, éd. du Cerf, 1974.

2. Œuvres de Jean Racine

Britannicus, éd. de G. Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 (1^{er} éd. : 1995).

Œuvres complètes, tome II, *Prose*, éd. présentée, établie et annotée par R. Picard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

Œuvres complètes, tome I, *Théâtre-Poésie*, éd. présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » (nouvelle éd.), 1999.

Œuvres de Jean Racine, tome I, éd. établie par Paul Mesnard, Paris, Hachette, coll. « Les Grands écrivains de la France », 1865 et rééd.

Œuvres de Jean Racine, tome VIII : « Lexique de la langue de Racine », éd. établie par Paul Mesnard, introduction grammaticale de M. Charles Marty-Laveaux, Paris, Hachette, coll. « Les Grands Ecrivains de la France », 1865-1870 ; rééd. 1929.

Phèdre, éd. présentée par Boris Donnée, Paris, GF Flammarion, 2000.

Principes de la Tragédie, en marge de la Poétique d'Aristote, Paris, Ed. de l'Université de Manchester / Librairie Nizet, s.d.

Théâtre complet, éd. établie par J. Morel et A. Viala, Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », 1980.

3. Ouvrages de référence

« An account of the experiment of Transfusion, practised upon a man in London », publié dans les *Philosophical transactions of the Royal Society*, n°30, 9 décembre 1667.

[Anonyme, longtemps attribuée à Subligny], *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, Paris, Charles de Sercy, mars 1677 (Bibliothèque de l'Arsenal, fonds Rondel, Rf 7 269) ; texte reproduit dans Racine, *Œuvres complètes*, tome I, éd. G. Forestier citée, 1999.

[Anonyme], *Remarques sur les Iphigénie de M. Racine et de M. Coras*, 1675, Bibliothèque de l'Arsenal : fonds Rondel, Rf 4 737 ; texte reproduit dans Racine, *Œuvres complètes*, tome I, (éd. G. Forestier citée, 1999).

Anthologie de la poésie baroque française, tome II, textes réunis par Jean Rousset, Paris, José Corti, 1988 (rééd.).

Anthologie de l'humour noir. Ecrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie, textes réunis par Patrick Dandrey, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2005.

ARISTOTE, *Les Parties des Animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1956.

ARISTOTE, *De la Génération des Animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1961.

ARISTOTE, *Poétique*, traduit et commenté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1980.

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction et annotations de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche classique, 1990.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. de Ch.-E. Ruelle, revue par P. Vanhemelryck, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de la philosophie », 1991.

[PSEUDO]-ARISTOTE, *L'Homme de génie et la Mélancolie*, trad. de Jackie Pigeaud, Paris, Ed. Rivages, 1988 ; rééd. Rivages poche, Petite Bibliothèque, 1991.

ARNAULD, Antoine, et LANCELOT, Claude, *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondements de l'art de parler (...)* [1660], dite *Grammaire de Port-Royal*, Paris, Allia, 1997.

ARNAULD, Antoine, et NICOLE, Pierre, *La Logique ou l'art de penser* (dite *Logique de Port-Royal*) [1662], éd. présentée par Charles Jourdain, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.

AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du Théâtre*, [Paris, Antoine de Sommaville, 1657, mais rédaction antérieure de plusieurs années], éd. établie par Pierre Martino, Alger-Paris, Carbonel-Champion, 1927.

AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *Jugement de la Tragédie, intitulée Penthée, écrit sur-le-champ, et envoyé à Monsieur le Cardinal de Richelieu par son ordre exprès*, [1638], publié avec *La Pratique du Théâtre*, [Paris, Antoine de Sommaville, 1657, mais rédaction antérieure de plusieurs années], éd. établie par Pierre Martino, Alger-Paris, Carbonel-Champion, 1927.

AUBIGNÉ, Agrippa d', *Les Tragiques*, éd. établie par Frank Lestringant, Paris, Poésie/Gallimard, 1995.

AUGUSTIN, Saint, *Confessions*, éd. de Philippe Sellier, traduction d'Arnauld d'Andilly [1649-1671], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

BALZAC, Jean-Louis Guez de, *Les Entretiens* [1657], tome II, éd. critique établie par Bernard Beugnot, Paris, STFM, Librairie Marcel Didier, 1972.

BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée* [1836], Paris, Garnier-Flammarion, 1972.

BARY, René, *L'Esprit de cour, ou les Conversations galantes*, Paris, Ch. de Sercy, 1662 ; rééd. Amsterdam, Jacques Le Jeune, 1681.

BELLEGARDE, Abbé Jean-Baptiste Morvan de, *Lettres curieuses de Littérature et de Morale*, Paris, J. et M. Guignard, 1702.

BELLEGUISE, Alexandre de, *Traité de la Noblesse et de son origine suivant les préjugés rendus par les commissaires départis pour la vérification des titres de noblesse, avec la déclaration de sa Majesté, arrêts et règlements du Conseil (...)* [s. l., 1669], rééd., Paris, Jacques Morel, 1700.

BETTEDER, Pierre de, *Questions nouvelles sur la sanguification et circulation du sang*, Paris, J. d'Houry, 1666.

BIDAR, Mathieu, *Hippolyte*, Lille, Balthasar Le Francq, 1675.

BINETEAU, Julien, *La Saignée réformée, ses abus, son mauvais et trop fréquent usage corrigé par quantité de raisons naturelles (...)*, La Flèche, G. Laboe, 1656.

BOILEAU, Nicolas, *Satires, Epîtres, Art poétique*, édition présentée par Jean-Pierre Collinet, Paris, Poésie/Gallimard, 1985.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, Paris, Société Les Belles Lettres, 1966.

BOSSUET, Jacques Bénigne, *Sermons. Le Carême du Louvre*, éd. présentée par Constance Cagnat-Debœuf, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

BOSSUET, Jacques Bénigne, *De la connaissance de Dieu et de soi-même* [1677], publication posthume, 1722 ; Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1990.

BOSSUET, Jacques Bénigne, *Œuvres oratoires*, éd. de l'abbé J. Lebarq, revue par Ch. Urbain et E. Levesque, Paris, Hachette et Desclée, 1909-1925.

BOSSUET, Jacques Bénigne, *Œuvres choisies*, éd. de Jean Calvet, Paris, Hatier, 1917.

BOYLE, Robert, *Memoirs for the natural history of humane blood, especially the spirit of this liquor*, London, S. Smith, 1684 ; *Apparatus ad historiam naturalem sanguinis humani(...)*, traduction latine, Genève, S. de Tournes, 1686.

BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, John Lichfield, Oxford, 1621. Trad. française de Bernard Hoepffner et Catherine Goffaux, préface de Jean Starobinski, postface de Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 2000 (3 vol.) ; rééd. 2004 (2 vol.).

BURTON, Robert, *Anatomie de la Mélancolie*, choix et trad. établis sous la direction de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005.

CASTELVETRO, Lodovico, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Vienna, Stainhofer, 1570, réimpr. Fink, Munich, 1967.

CASTIGLIONE, Baldassar, *Le Livre du courtisan* [1528], présenté et traduit d'après la version de Gabriel Chappuys [1580], par Alain Pons, Paris, GF Flammarion, 1999.

CHAILLOU, Jacques, *Recherches de l'origine et du mouvement du sang, du cœur et de ses vaisseaux (...)*, Paris, J. Couterot, 1675.

CHAPELAIN, Jean, « Discours de la poésie représentative », deuxième version [c. 1635], in *Opuscules critiques*, publiés sous le patronage de la Société des textes français modernes, introduction par Alfred-C. Hunter, Paris, Droz, 1936.

CHARNES, Abbé Jean-Antoine de, *Conversations sur la Critique de La Princesse de Clèves*, Paris, Barbin, 1679 ; réimpression en fac-similé, sous la dir. de François Weil, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 1973.

Choix de lettres du XVIIe siècle, présenté par Gustave Lanson, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1904.

CICÉRON, *Orator*, texte établi par Henri Bornecque, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1921.

CICÉRON, *De Oratore*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par E. Courbaud et H. Bornecque, tome III, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1930.

CICÉRON, *De Amicitia*, texte traduit par L. Laurand, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1952.

CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Pédagogue*, in *Les Présocratiques*, trad. de Jean-Paul Dumont Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, (les pièces suivantes sont citées : *Clitandre ou l'Innocence délivrée* [1632], *Médée* [1635], *Le Cid* [1637], *La Place Royale* [1637], *Horace* [1640], *Le menteur* [1643-1644], *Nicomède* [1651], *Œdipe* [1659], *Agésilas* [1666], ainsi que les « Examens » d'*Horace* et d'*Œdipe* [1660], et l'avis « Au lecteur » d'*Œdipe* [1659]), éd. établie et présentée par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 tomes, 1980-1987.

CORNEILLE, Pierre, *Œdipe* [1660], texte établi et annoté par Laurent Thirouin, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, (ce volume contient également l'*Œdipe* de Voltaire [1718], texte établi et commenté par Denis Reynaud), coll. « Textes et Contre-Textes », 2004.

CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, éd. présentée par Boris Donnée, Paris, GF Flammarion, 2002.

CORNEILLE, Pierre, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* et *Discours de la Tragédie (...)*, in *Trois discours sur le poème dramatique* [1660], présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF Flammarion, 1999.

CORNEILLE, Thomas, *Antiochus*, L. Billaine, Rouen, 1666.

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *Les Caractères des passions*, Paris, J. d'Allin, 1662 (première éd. 1640).

CUREAU DE LA CHAMBRE, Marin, *L'Art de connaître les hommes*, Paris, P. Rocolet, 1659.

CYRANO DE BERGERAC, *L'Autre Monde* [1657], in *Œuvres complètes*, édition présentée par Jacques Prévot, Paris, Belin, 1977.

DAMP MARTIN, Pierre de, *De la connaissance et merveille du monde et de l'homme*, Paris, T. Perier, 1585.

DENIS, Jean-Baptiste, « Extrait d'une lettre de M. Denis, professeur de philosophie et de mathématiques à M*** touchant la transfusion du sang, de Paris, ce 9 mars », (voir *Journal des Savants*, année 1667).

DENIS, Jean-Baptiste, « Lettre écrite à Monsieur de Montmor (...) par J. Denis professeur (...), touchant une nouvelle manière de guérir (...) par la transfusion du sang (...) », Paris, Jean Cusson, juin 1667, (reprise dans le *Journal des Savants*, année 1667).

DESCARTES, René, *Œuvres de Descartes*, édition de Ch. Adam et de P. Tannery, Paris, Léopold Cerf, tome I : 1897, tome IV : 1901.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, texte et commentaire par Etienne Gilson, Paris, Vrin, 1939.

DESCARTES, René, *Œuvres philosophiques*, tome I (1618-1637), éd. établie par F. Alquié, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988.

DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, introduction et notes par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Vrin, 1991.

DESCARTES, René, *Le Monde. L'Homme*, introduction d'A. Bitbol-Hespériès, Paris, Le Seuil, coll. « Sources du Savoir », 1996.

DESPORTES, Philippe, *Les Amours de Diane* [1573], éd. critique publiée par Victor E. Graham, Genève-Paris, « Textes littéraires français », 1959.

DIDEROT, Denis, *Lettres à Sophie Volland*, choix et préface de Jean Varloot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984.

DIONIS, Pierre, *L'Anatomie de l'homme suivant la circulation du sang et les nouvelles découvertes démontrées au Jardin des Plantes*, Paris, L. d'Houry, 1690.

DONNE, John, *The Second Anniversary of the Progress of the Soul* [1612], in *Les Poètes métaphysiques anglais*, textes réunis, traduits et annotés par Robert Ellrodt, vol. I, Paris, Corti, 1960, et rééd. 1973.

DU LAURENS, André, *Discours de la conversation de la vue, des maladies mélancoliques, des catarrhes et de la vieillesse (...)*, Paris, Jamet Mettayer, 1597 (première éd., 1594).

DU LAURENS, André, *L'Histoire anatomique en laquelle toutes les parties du corps humain sont amplement déclarées*, I, trad. de François Sizé, Lyon, Imprimerie de S. Rigaud, rééd. de 1621.

DU LAURENS, André, *Les Œuvres de M. André Du Laurens (...) traduites de latin en français*, II, Paris, Jean Petit-Pas, 1639.

DUMARSAIS, César Chesneau, *Traité des tropes (...)* [1730]. Nous citons la troisième éd. du traité : *Des tropes (...)*, Paris, Pascal Prault, 1775.

ESCALANTE, Ximena, *Phèdre et autres Grecques*, trad. par Philippe Eustachon, Montreuil, La Guillotine, 2004 (éd. originale, *Fedra y otras Griegas*, 2002).

EURIPIDE, *Ion*, trad. Parmentier, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1950.

EURIPIDE, *Hippolyte*, trad. de Marie Delcourt-Curvers, in *Tragédies complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

« Extrait d'un journal d'Angleterre contenant la manière de faire passer le sang d'un animal dans un autre », in *Journal des Savants*, 31 janvier 1667, Paris, P. Witte, 1729.

FÉLIBIEN, André, *Journal*, 26 février 1648 (mss bibliothèque de Chartres, folio 43), cité par Marie-Claire Planche-Touron, « Lectures de Poussin », *Acta Fabula*, Vol. 6, n°1 (URL : <http://www.fabula.org/revue/document789.php>), printemps 2005.

FERRAND, Jacques, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la Mélancolie érotique*, Toulouse, Vve de Jacques Colomiez, et Raymond Colomiez, 1610 ; édition de Gérard Jacquin et Eric Foulon, Paris, Anthropos, 2001.

FERRAND, Jacques, *De la Maladie d'amour, ou Mélancolie érotique. Discours curieux qui enseigne à connaître l'essence, la cause, les signes & les remèdes de ce mal fantastique*, Paris, Denis Moreau, 1623. Repr. : Nendeln, (Liechtenstein), Kraus-Thompson, 1978.

FÉVRET, Charles, *Traité de l'Abus et du vrai sujet des appellations qualifiées de ce nom d'abus*, Dijon, P. Palliot, 1654 ; deuxième éd., Lyon, Jean Girin, 1667.

FICIN, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon* [1469], trad. par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 1956.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1827], Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1968.

FORCELLINI, Aegidio, et al., *Totius latinitatis lexicon*, Patavii, apud J. Manfrè, 1771 (et nombreuses rééd.).

FREGOSO, Giambattista (dit Fulgosius ou Fulgose), *Anteros sive tractatus contra amorem*, Milan, Leonardo Pachel, 1496. *L'Anteros ou contramour de Messire Baptiste Fulgose*, traduction française de Thomas Sébillet, Paris, M. Le Jeune, 1581.

GADROYS, Claude, « Lettre de C. Gadroys (...), à M. l'Abbé Bourdelot, docteur en médecine de la Faculté de Paris, pour servir de réponse à la lettre écrite par M. Lamy contre la transfusion », (voir *Journal des Savants*, année 1668).

GALIEN, *De la bile noire*, Introduction, trad. et notes par V. Barras, T. Birchler et A-Fr. Morand, Paris, Gallimard, « Le cabinet des lettrés », 1998.

GIBERT, Balthazar, *Observations adressées à M. Rollin (...)*, Paris, F.G. L'Hermitte, 1727.

GIBERT, Balthazar, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Paris, Montalant, 1741 ; rééd. de Samy Ben Messaoud, Paris, Champion, coll. « L'âge des Lumières », 2004.

GILBERT, Gabriel, *Hypolite, ou le garçon insensible*, Paris, Augustin Courbé, 1647.

GŒUVROT, Jean, *Des Humeurs du corps humain*, Lyon, C. Veycelier, 80 ff., s.d.

HARVEY, William, *Exercitatio anatomica de motu cordis (...)* (1628), et *Exercitationes anatomicae duae (...)* (1649), Rotterdam, Arnold Leers, 1661.

HARVEY, William, *De Motu cordis (de la circulation du sang)*, reprise de la traduction de Charles Richet (1869), préface de Jean Hamburger, postface de Mirko D. Grmek, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Epistémè Classique », 1990.

HAY DU CHASTELET, Paul (fils), *Histoire de Bertrand Du Guesclin, connétable de France (...)*, Paris, Charles de Sercy, 1666.

HAY DU CHASTELET, Paul (fils), *Traité de la politique de France*, Cologne, Pierre Marteau, 1669.

HÉLIODORE, *Les Ethiopiques ou les Amours de Théagène et Chariclée*, in *Romans grecs et latins*, éd. et trad. de Pierre Grimal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

HIPPOCRATE DE COS, *De l'Art médical (Anthologie de la collection hippocratique)*, trad. d'Emile Littré, choix et présentation des textes de Danielle Gourevitch, Paris, Le Livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 1994.

HOMÈRE, *Illiade*, trad. de Paul Mazon, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1937 et 1938 ; rééd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975.

HORACE, *Odes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1946.

HORACE, *Épître aux Pisons (Art poétique)*, in *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1967.

JACCOTTET, Philippe, *Israël, cahier bleu*, s.l., Fata Morgana, 2004.

Journal des Savants, années 1665, 1666 et 1667, rééd. Paris, P. Witte, 1723 pour l'année 1665, et 1729 pour les années 1666 et 1667. Voir aussi Denis, Tardy.

La Bible. Traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy. Préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, chronologie, lexique et cartes par Andrée Nordon-Gérard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, [1688-1695], Introduction et notes d'Emmanuel Bury, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1995.

LA CEPPÈDE, Jean de, *Les Théorèmes sur le sacré Mystère de notre Rédemption*, Toulouse, J. et R. Colomiez, 1613-1622.

LA CHAUME, sieur de, *Traité de Médecine, contenant la parfaite connaissance de l'homme, la sanguification du cœur, les causes de toutes sortes de fièvres et autres maladies*, Paris, S. Cramoisy, 1680.

LA COURT, Louis Pascal de, *Tableau des Gaules, en forme de colloque entre des Hommes des principales nations de l'Europe (...)*, Paris, Jean Bessin (et J. Freval), 1620-1622.

LA FAYETTE, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, Comtesse de, *La Princesse de Clèves*, [1678], éd. de Jean Mesnard, Paris, GF-Flammarion, 1996.

[LA FONTAINE, Jean de,] et CHAMPMESLÉ, *Ragotin ou le Roman comique* [1684], in *Œuvres complètes* de La Fontaine, tome IV, *Théâtre*, Paris, P. Dupont, 1826.

LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes*, tome II, éd. de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

LA FRAMBOISIÈRE, Nicolas-Abraham de, *Les Œuvres de N.-Abraham de La Framboisière (...), où sont méthodiquement décrites l'Histoire du Monde, la Médecine, la Chirurgie (...), avec les Arts libéraux (...)*, [1613], Paris, Joseph Cottureau, 1631 ; rééd. Lyon, Jean Thioly, 1669.

LA MARTINIÈRE, Pierre-Martin de, *Opuscules du sieur de La Martinière, médecin et opérateur ordinaire du Roi contre les circulateurs et transfuseurs (...)*, Paris, chez l'auteur, 1667.

LA MESNARDIÈRE, H.-Jules Pilet de, *La Poétique*, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 ; rééd. facsimilé, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

LAMY, Bernard, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* [1678], éd. critique par Tony Gheeraert, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 12, 1998.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Paris, Florentin Delaulne, 1715 (cinquième éd.), éd. critique par Christine Noille-Clauzade, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1998.

LAMY, Guillaume, « Lettre écrite à M. Moreau, docteur en médecine de la Faculté de Paris [...], par G. Lamy, maître aux arts de l'Université de Paris, contre les prétendues utilités de la transfusion du sang pour la guérison des maladies, avec la réponse aux raisons et expériences de M. Denis », *Journal des Savants*, 6 février 1668.

LA NOUE, François de, *Discours politiques et militaires (...)*, [1587], présentés par F. E. Sutcliffe, Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1967.

La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII-XVIIIe siècles, éd. établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

LA ROCHEFOUCAULD, François VI, duc de, *Maximes*, suivies des *Réflexions diverses*, texte établi par Jacques Truchet, Paris, Garnier, 1967.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre de, *L'Art poétique françois* [1597], V, éd. critique sous la direction de Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000.

LE BRET, Cardin, *De la Souveraineté du Roi* [1632], in *Œuvres* de Messire C. Le Bret, Paris, Veuve Toussaint du Bray, 1643 (réédition).

LE BRUN, Charles, *L'Expression générale et particulière*, ouvrage couramment nommé *L'Expression des passions* : conférence prononcée en 1668, publication posth., dans une version abrégée, grâce aux soins de Henry Testelin dans ses *Sentiments des plus habiles peintres, sur la pratique de la peinture et de la sculpture (...)*, Paris, Mabre Cramoisy, 1696. Ed. la plus récente : *L'Expression des passions & autres conférences. Correspondance*, présentation de Julien Philipe, s.l., Ed. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.

Le Grand Condé et le Duc d'Enghien : Lettres inédites à Marie-Louise de Gonzague, Reine de Pologne, sur la Cour de Louis XIV (1660-1667), recueil présenté par Emile Magne, Paris, Emile-Paul frères, 1920.

LE LABOUREUR, Jean, *Tableau généalogique, ou Seize quartiers de nos Rois depuis Saint Louis jusqu'à présent (...)*, Paris, François Coustelier, 1683.

LE MOYNE, Pierre, *La Galerie des femmes fortes*, Leiden-Paris, Jean Elsevier-Charles Angot, 1647 et 1660.

Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français de dix-septième siècle français, textes des éditions originales de La Pinelière, de Gilbert et de Bidar, éd. critique avec introduction et notes par Allen G. Wood, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1996.

LE TASSE, Torquato Tasso dit, *De la Noblesse, dialogue où il est exactement traité de toutes les prééminences (...)*, mis en notre langue par J. Baudoin, Paris, A. Courbé, 1633.

Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid, Paris, Jean Camusat, 1638.

LONGIN, *Du sublime*, trad. de J. Pigeaud Paris, Editions Rivages, « Petite Bibliothèque Rivages », 1991.

LONGIN, *Traité du Sublime*, Introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 1995.

LOWER, Richard, *Tractatus de Corde (...)*, Amsterdam, Danielem Elzevirium, 1669 ; trad. française : *Traité du Cœur, du mouvement et de la couleur du sang (...)*, Paris, Estienne Michallet, 1679.

MALEBRANCHE, Nicolas, *De la Recherche de la Vérité*, Livre III [1674], in Malebranche, *Œuvres*, tome 1, éd. établie par Geneviève Rodis-Lewis, avec la coll. de Germain Malbreil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

MALHERBE, François de, *Poésies*, éd. présentée par Antoine Adam, Paris, Poésie/Gallimard, 1971.

La Poésie amoureuse de l'âge baroque. Vingt poètes maniéristes et baroques, Introduction et notes de Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Le Livre de poche classique, 1990.

MARCHELLI, Romolo, *Prediche quaresimali*, Venise, G. Storti, 1682.

MAUPOINT, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Laurent-François Prault, 1733 ; source : <http://ah2.brookes.ac.uk/anahide/cesar2books> : 2002, The CESAR Project, Oxford Brookes University.

MÉNESTRIER, Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, Paris, Guignard, 1682, repris en fac-similé, Genève, Minkoff Reprints, 1972.

MÉNESTRIER, Claude-François, S.J., *L'Art des emblèmes (...)*, Lyon, B. Cora, 1662 ; rééd. remaniée, Paris, La-Caille, 1684.

MÉNESTRIER, Claude-François, S.J., *La Source glorieuse du sang de l'auguste maison de Bourbon dans le cœur de saint Louis, roi de France. Sujet de l'appareil funèbre pour l'inhumation du cœur (...) d[u] prince de Condé*, Paris, E. Michallet, 1687.

MERCKLIN, Georg Abraham, *De Ortu et Occasu transfusionis sanguinis*, Nuremberg, Johann Zieger, 1679 ; source : site électronique de la Bibliothèque interuniversitaire de l'Université de Médecine de Paris : www.bium.univ-paris5.fr.

MÉRÉ, Chevalier de, *Les Discours, Œuvres complètes*, tome 2, texte établi par Ch.-H. Boudhors, Paris, Fernand Roches, coll. « Les Textes français », 1930.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Œuvres complètes*, (les pièces suivantes sont citées : *La Critique de l'Ecole des femmes* [1663], *Dom Juan* [1665], *Amphitryon* [1668], *Le Malade imaginaire* [1673]), éd. établie et présentée par Georges Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1971.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, [1580-1595], éd. établie par Pierre Villey, tome II, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1992.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de, *De l'Esprit des Lois*, [1748], Livre XXVI, ch. 4, in *Œuvres complètes*, t. II, éd. présentée par Roger Caillois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, baron de La Brède et de, *Lettres persanes*, [1721], texte établi par Paul Vernière, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1965.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* [1872], trad. de Cornelius Heim, Genève, Gonthier, coll. « Médiations », 1964.

Œdipe de Corneille et *Œdipe* de Voltaire, édition, introduction et notes de Denis Reynaud et Laurent Thirouin, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Textes et contre-textes », 2004.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, tome II, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1928.

OVIDE, *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1928.

PARÉ, Ambroise, *Introduction à la Chirurgie* [1575], in *Œuvres complètes*, édition de J.-F. Malgaigne, tome I, Paris, Baillière, 1840 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1970.

PARÉ, Ambroise, *Textes choisis*, Paris, Société « Les Belles Lettres », coll. « Les Textes français », 1953, recueil fondé sur l'éd. de 1633, neuvième édition des *Œuvres* d'Ambroise Paré.

PARFAICT, Claude et François, dits les frères, *Histoire du Théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*, tome XII, Paris, P.G. Le Mercier et Saillant, 1747 ; rééd., Genève, Slatkine Reprints, 1967.

PASSERA DA BERGAMO, Felice, *Pratica universale della medicina (...)*, Milan, C.A. Malatesta, 1693.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, présentation et notes par Gérard Ferreyrolles, texte établi par Philippe Sellier, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 2000.

PATIN, Guy, *Correspondance de Gui Patin*, extraits publiés par Armand Guette, Paris, Librairie Armand Colin, 1901.

PERRAULT, Charles, *Le Siècle de Louis le Grand*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1687, in *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles*, édition établie par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2001.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences. Dialogues*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688-1692 ; rééd. de la seconde édition : Genève, Slatkine, 1971.

PERRAULT, Claude, *Essais de physique ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, tome IV, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1688.

PETIT, Pierre, « *Philosophi et Medici de nova curan dorum morborum ratione per sanguinis Transfusionem dissertatio* », dissertation résumée dans le *Journal des Savants*, 6 fév. 1668.

PLATON, *Timée*, traduction, notices et notes par Emile Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1969.

PLATON, *Gorgias*, traduction nouvelle, introduction, notes et commentaire de Jacques Cazeaux, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1996.

PLUTARQUE, « Vie de Thésée, V », [1559, et rééd. de 1567], in *Les Vies des hommes illustres*, trad. par J. Amyot, Paris, P. Dupont, 1826.

PORTA, Giambattista Della, *De humana physiognomonia libri III*, Vici Aequensis (Sorrente), Giuseppe Cacchio, 1586 ; rééd., avec une préface de Gérard Simon, Paris, Aux Amateurs de livres, coll. « Les recueils d'emblèmes et les traités de physiognomonie de la Bibliothèque Universitaire de Lille », vol. 8, 1990.

PORTA, Jean-Baptiste, *La Physionomie humaine (...) divisée en quatre livres, nouvellement traduite du latin en français par le sieur Rault*, Rouen, J. et D. Berthelin, 1655.

PRADON, Jacques, *Phèdre et Hippolyte*, Paris, J. Ribou, 1677.

PRIEZAC, Daniel de, *Défense des droits et prérogatives des Rois de France contre Alexandre Patrice Armacan, Théologien*, Paris, Pierre Rocolet, 1639.

- PRIEZAC, Daniel de, *Discours politiques* [Bordeaux, 1621], rééd., Paris, Pierre Rocolet, 1652.
- QUINTILIEN, *De Institutione oratoria liber primus*, publiée par Charles Fierville, Paris, Didot, 1890.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, tome IV, trad. par H. Bornecque, Paris, Garnier frères, 1934.
- RABELAIS, François, *Le Tiers Livre* [1546], éd. critique de M. A. Screech, Paris-Genève, Librairie Droz, 1974.
- RAPIN, René, S. J., *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1675], éd. critique publiée par E.T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970.
- RENAUDOT, Théophraste, *Troisième centurie des questions traitées aux conférences du Bureau d'Adresse, depuis l'onzième février 1636, jusques au 17 janvier 1639*, Paris, Au Bureau d'Adresse, 1641.
- RIOLAN, Jean (fils), *Anthropographia et osteologia*, Paris, Denis Moreau, 1626.
- RIOLAN, Jean (fils), *Opuscula anotamica nova*, in *Opera anatomica vetera (...)*, Paris, Gaspard Meturas, 1649.
- ROLLIN, Charles, *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres* (ouvrage couramment appelé *Traité des études*), tome IV, Paris, Jacques Estienne, 1728.
- RONCARD, Pierre de, *Premier livre des sonnets pour Hélène* [1578], in *Œuvres complètes*, tome I, éd. établie par Jean Céard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.
- ROTRON, Jean de, *Crisante* [1640, mais 1637 pour la première représentation], in *Théâtre complet 4*, texte établi par Alice Duroux, Paris, STFM, 2001.
- ROTRON, Jean de, *Iphigénie* [1641, mais 1639 ou 1640 pour la première représentation], in *Théâtre complet 2*, texte établi par Alain Riffaud, Paris, STFM, 1999.
- ROTRON, Jean de, *Le Véritable Saint Genest* [1648], Paris, GF Flammarion, 1999.
- SAINT-ÉVREMOND, Charles de, *De la Tragédie ancienne et moderne* [1692, mais rédaction antérieure de plusieurs années], in *Œuvres en prose*, tome IV, textes publiés par René Ternois, Paris, STFM, 1969.
- SAINT-JULIEN DE BELLEURE, Pierre de, *Mélanges historiques, et recueils de diverses matières pour la plupart paradoxales (...)*, Lyon, B. Rigaud, 1588.
- SARASIN, Jean-François, *Discours de la Tragédie ou Remarques sur L'Amour tyrannique de Monsieur de Scudéry dédiées à l'Académie française*, publié en appendice de Georges de Scudéry, *L'Amour tyrannique*, Paris, A. Courbé, 1639.
- SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, deuxième partie [1657], texte établi et présenté par Yves Giraud, Paris, GF Flammarion, 1981.
- SCUDÉRY, Georges de, *La Mort de César* [éd. de 1637], éd. critique de Dominique Moncond'Huy, Paris, STFM, 1992.
- SCUDÉRY, Georges de, *Observations sur Le Cid*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1637.
- SCUDÉRY, Madeleine de, *Artamène ou le grand Cyrus* [1649-1653], Paris, Augustin Courbé, 1656, Première partie (édition retenue par le site électronique Artamène, Institut de Littérature Française Moderne, Université de Neuchâtel, www.artamene.org).
- SCULTET, Jean (Johannes Scultetus), *Appendix (...) ad Armamentarium chirurgicum*, Amsterdam, J. van Someren, 1671.
- SEGRAIS, Jean Regnault de, *Les Nouvelles françaises, ou les Divertissements de la Princesse Aurélie* [1657], in *Le Roman jusqu'à la Révolution*, tome II, « Anthologie », textes réunis par Henri Coulet, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1968.

- SENAULT, Jean-François, *De l'Usage des passions*, Paris, Jean Camusat, 1641 ; rééd. Amsterdam, J. de Ravesteyn, 1668.
- SÉNÈQUE, *Médée* in *Tragédies*, tome I, texte établi et traduit par Léon Hermann, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1924.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, [1945], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1984.
- SERVET, Michel, *Christianismi restitutio*, contrefaçon de l'éd. originale (Vienne, Balthazar Arnollet, 1553), Nüremberg, 1791.
- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, *Correspondance*, tome II, éd. établie et commentée par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth* [1606], *Coriolan* [1608], in *Théâtre complet de Shakespeare*, tome III, trad. de V.-F. Hugo, Paris, Classiques Garnier, 1961.
- SOREL, Charles, *Histoire comique de Francion* [1623], tome III, éd. d'Emile Roy, Paris, Hachette, STFM, 1928.
- SOREL, Charles, *De la connaissance des bons livres ou Examen de plusieurs auteurs* [1671], *Traité I*, éd. établie par L. Moretti Cenerini, Rome, Bulzoni, 1974.
- STENDHAL, *De l'Amour* [1822], Paris, Garnier Flammarion, 1965.
- TACITE, *Dialogue des Orateurs*, texte établi par Henri Goelzer et traduit par Henri Bornecque, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1936.
- TARDY, Claude, *Traité du Mouvement circulaire du Sang et des Esprits, qui est le principal des trois moyens dont la nature se sert pour perfectionner l'homme*, Paris, Charles du Mesnil et Jean Guignard, 1654.
- TARDY, Claude, *Traité de la Monarchie du Cœur en l'homme, des quatre humeurs et de leurs sources (...)*, Paris, Veuve du Puys [et] Jean Guignard, 1656.
- TARDY, Claude, *Traité de l'écoulement du sang d'un homme dans les veines d'un autre, et de ses utilités*, Paris, Chez l'auteur, Jean du Bray, Claude Barbin, mars 1667.
- TARDY, Claude, « Lettre de Monsieur Tardy, docteur de la Faculté de Médecine de Paris, à Monsieur Le Breton, docteur en la même Faculté, touchant l'usage de la Transfusion », in *Journal des Savants*, 6 février 1668.
- THOMASSIN, Père Louis, *Méthode d'étudier et d'analyser (...) les Lettres humaines par rapport aux Lettres divines et aux Ecritures (...)*, Paris, François Muguet, 1681.
- URFÉ, Honoré d', *L'Astrée*, textes choisis par Jean Lafond, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- VALÉRY, Paul, *Variété*, V, Paris, Gallimard, 1945.
- VALLOT, Antoine, DAQUIN, Antoine, et FAGON, Gui-Crescent, *Journal de santé de Louis XIV*, éd. établie par Stanis Perez, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Mémoires du corps », 2004.
- VAUGELAS, Claude, *Remarques sur la Langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, fac-similé de l'éd. originale, [1674], introduction et index par Jeanne Streicher, Paris, Libr. E. Droz, 1934.
- VIAU, Théophile de, *Les Amours de Pyrame et Thisbé* [1623], in *Théâtre du XVIIe siècle*, tome I, édition établie par Jacques Scherer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- VICO, Giambattista, *La Scienza nuova* [1725], Introduction et notes de P. Rossi, Milan, Rizzoli, 1977.
- VILLEDIEU, Madame de, *Les Désordres de l'amour* [1675-1676], éd. critique de Micheline Cuénin, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1995.
- VIREY DU GRAVIER, Jean de, *La Machabée, tragédie du Martyre des sept frères (...)*, rééd. Rouen, Raph. du Petit-Val, 1661.

VIRGILE, *Enéide*, tome I, texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1964.

VOLTAIRE, François Marie Arouet dit, *Le Siècle de Louis XIV*, éd. établie (à partir du texte de l'éd. Walther datée de 1753) et présentée par Jacqueline Hellegouarc'h et Sylvain Menant, Paris, Le Livre de poche, coll. « Bibliothèque classique », 2005.

VOLTAIRE, François Marie Arouet dit, *Commentaires sur Corneille* [1764], in *Œuvres complètes de Voltaire*, 55, édition critique de David Williams, Branbury, Oxford, The Voltaire Foundation, Besterman, 1975.

Le Voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'Empire, sous la direction de J.-M. Goulemot, P. Lidsky et D. Masseau, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

4. Etudes

Actualité de la rhétorique, Vingt ans de l'histoire de la rhétorique en France, novembre 1997, Actes éd. par L. Pernot du Colloque de Paris, présidé par M. Fumaroli, Paris, Klincksieck, 2002.

ALLENTUCH, Harriet Ray, « Secret and heroic blood and the religion of monarchy on the cornelian stage », in *Homage to Paul Bénichou*, edited by Sylvie Romanowski and Monique Bilezikian, Birmingham, Alabama, Summa Publications, Inc., 1994.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Descartes*, Paris, Hatier, coll. « Connaissances des Lettres », 1956, rééd. 1967.

ANGELIER, François, « Je bois, ceci est mon sang ... », in *Dracula. De la mort à la vie*, Cahier dirigé par Ch. Grivel, Paris, L'Herne, 1997.

ANTONIOLI, Roland, *Rabelais et la Médecine*, Genève, Librairie Droz, coll. « Etudes rabelaisiennes », tome XII, 1976.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Arguments », 1981.

ARIKHA, Noga, « La Mélancolie et les passions humores au début de la modernité », trad. de Anne-Marie Varigault, *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catalogue de l'exposition du même nom, Paris, octobre 2005-janvier 2006, Berlin, février-mai 2006, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2005.

AUCANTE, Vincent, « La démesure apprivoisée des passions », *XVIIe Siècle*, n°213, oct.-déc. 2001.

AUERBACH, Erich, *Le Culte des passions. Essais sur le XVIIe siècle français*, trad. de Diane Meur, Paris, Macula, coll. « Argô », 1998.

AUERBACH, Erich, *Figura*, trad. de Marc André Bernier, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993 (texte originel publié dans *Archivium romanicum*, XII, Florence, 1938).

BACKÈS, Jean-Louis, « De la fable au mythe », in *Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 2000.

BADIOU-MONFERRAN, Claire, « La promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du dix-septième siècle », *Passion, émotions, pathos*, Poitiers, *La Licorne*, n°43, 1996.

BAINVEL, Jean-Vincent, *La Dévotion au Sacré-Cœur de Jésus. Doctrine. Histoire*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1931 (première éd. : 1919).

BALMAS, Enea, « L'inventario della biblioteca di Racine », *Annali dell'Università di Padova* (série I, vol. I, 1964-65), Vérone, 1965.

- BARBAFIERI, Carine, *Atrée et Céladon La Galanterie dans le théâtre tragique de la France classique (1634-1702)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.
- BARBEY, Jean, *Etre roi. Le roi et son gouvernement en France de Clovis à Louis XVI*, Paris, Fayard, 1992.
- BARRAULT, Jean-Louis, *Mise en scène de Phèdre*, Paris, Le Seuil, coll. « Mises en scène », 1946 ; rééd., Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1972.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. « Pierres vives », 1963.
- BATACHE-WATT, Emy, *Profil des héroïnes raciniennes*, Paris, Klincksieck, 1976.
- BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, Paris, Ed. de Minuit, 1957.
- BAUD, Jean-Pierre, *L'Affaire de la main volée. Une histoire juridique du corps*, Paris, Le Seuil, coll. « Des Travaux », 1993.
- BAUD, Jean-Pierre, « La nature juridique du sang », *Revue trimestrielle de la Cour d'Appel de Versailles*, n°XXXVIII, 1993, repris dans *La Gazette de la transfusion*, Clermont-Ferrand, Overscan, mars 1994.
- BAYNE, Sheila, « Le rôle des larmes dans le discours de la conversion », in *La Conversion au XVIIIe siècle*, Actes du colloque du CMR 17 (janvier 1982), Marseille, 1983.
- BEAUCHAMP, Chantal, *Le Sang et l'imaginaire médical. Histoire de la saignée aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Esculape », 2000.
- BÉNICHOU, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1948 ; rééd. « Folio Essais », 1988.
- BÉNICHOU, Paul, « Hippolyte requis d'amour et calomnié », in *L'Ecrivain et ses travaux*, III, Paris, José Corti, 1967.
- BERNARD, Jean, *Le Sang et l'histoire*, Paris, Buchet/Chastel, 1983.
- BERNARD, Jean, *La Légende du sang*, Paris, Flammarion, 1992.
- BERNARD, Jean, *Le Sang des poètes*, Paris, Editions Odile Jacob, 1996.
- BERNET, Charles, *Le Vocabulaire des Tragédies de Racine. Analyse statistique*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983.
- BEUGNOT, Bernard, « Florilèges et *polyantheae* : diffusion et statut du lieu commun », *Etudes françaises*, XIII, 1-2, avril 1977 ; art. repris dans *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 3, 1994.
- BEUGNOT, Bernard, « De quelques lieux rhétoriques du discours scientifique classique », *Revue de synthèse*, 101-102, 1981 ; art. repris dans *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 3, 1994.
- BEUGNOT, Bernard, « La lyre est le précepte : notes sur la réception de l'Art poétique d'Horace », in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, LII, fasc. 3, Pacini editore, 1999.
- BIET, Christian, *Œdipe en monarchie, tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque d'Histoire du Théâtre », 1994.
- BIET, Christian, « La passion des larmes », *Les tragédies romaines de Racine*, Britannicus, Bérénice, Mithridate, *Littératures classiques*, n°26, Toulouse, janvier 1996.
- BIET, Christian, *Racine*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Portraits littéraires », 1996.
- BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus / Lettres », 1997.
- BIET, Christian, « Le destin dans *Phèdre*, ou l'enchaînement des causes », in *Théâtre et destin*, Etudes recueillies par Jean Bessière, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1997.

- BILLACOIS, François, « La crise de la noblesse européenne (1550-1650), une mise au point », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXIII, avril-juin 1976.
- BINET, Jacques-Louis, *Le Sang et les hommes*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », en coédition avec la Cité des Sciences et de l'Industrie, 1988.
- BITBOL-HESPÉRIÈS, Annie, *Le Principe de vie chez Descartes*, Paris, Vrin, 1990.
- BITBOL-HESPÉRIÈS, Annie, « Connaissance de l'homme, connaissance de Dieu », *Les Etudes philosophiques*, n°4, 1996.
- BITBOL-HESPÉRIÈS, Annie, « Descartes, Harvey et la médecine de la Renaissance », in *Descartes et la Renaissance*, Actes du Colloque international de Tours, mars 1996, réunis par Emmanuel Faye, Paris, Honoré Champion, « Centre d'études supérieures de la Renaissance », 1999.
- BITBOL-HESPÉRIÈS, Annie, « Descartes face à la mélancolie de la princesse Elisabeth », in *Une Philosophie dans l'histoire. Hommage à Raymond Klibansky*, éd. par B. Melkevik et J.-M. Narbonne, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, coll. « Zétésis », 2000.
- BLANCHOT, Maurice, « Le mythe de Phèdre », in *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.
- BLOCH, Marc, *La Société féodale*, tome I, Paris, Albin Michel, coll. « L'Évolution de l'humanité », 1968 (première éd. : tome XXXIV bis, de la « Bibliothèque de Synthèse historique », Paris, Albin Michel, 1939).
- BLUCHE, François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986.
- BLUCHE, François, *Au temps de Louis XIV. Le Roi-Soleil et son siècle*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1994.
- BOCH, Julie, *Les Dieux désenchantés. La Fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, Paris, Champion, 2002.
- BODIOU, Lydie, « Chemins de sang, chemins de femmes en Grèce classique », *Lunes*, n°20, juillet 2002.
- BONHOMME, Marc, *Linguistique de la métonymie*, Berne, Peter Lang, 1987.
- BONNEFON, Paul, « La Bibliothèque de Racine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1898.
- BONNEFON, Paul, *La Société française du XVII^e siècle, Lectures extraites des Mémoires et des Correspondances*, Paris, Librairie Armand Colin, 1907.
- BORGERHOFF, Elbert Belton O., *The Freedom of French classicism*, Princeton, Princeton University Press, 1950.
- BOURQUIN, Laurent, *La Noblesse dans la France moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Belin, coll. « Sup/Histoire », 2002.
- BRABANT, Hyacinthe, *Médecins, malades et maladies de la Renaissance*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1966.
- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963 (première éd. Paris, Hachette, 1927).
- BRODY, Jules, « Racine's *Thébaïde* : an analysis », *French Studies*, XIII, 3, juillet 1959.
- BRUNOT, Ferdinand, *La Doctrine de Malherbe, d'après son commentaire sur Desportes*, Paris, Masson, 1891, et rééd., Paris, Armand Colin, 1969.
- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1905-1919.
- BURKE, Peter, *Louis XIV. Les stratégies de la gloire*, trad. de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Le Seuil, 1995 (pour la trad. française).

- BURY, Emmanuel, « Le classicisme et le modèle philologique. La Fontaine, Racine et La Bruyère », in *L'Information littéraire*, 1990, n°3.
- BURY, Emmanuel, « Les Antiquités de Racine », *Présences de Racine, Œuvres & Critiques*, XXIX, 1, 1999.
- BURY, Emmanuel, « Mémoire, *doxa*, et argumentation », in *Jean Racine (1699-1999)*, Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999), sous la direction de Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, PUF, 2003.
- BYL, Simon, *Recherches sur les grands traités biologiques d'Aristote : sources écrites et préjugés*, Bruxelles, Ed. de l'Académie royale de Belgique, 1980.
- CAHEN, Jacques-Gabriel, *Le Vocabulaire de Racine*, Paris, 1946, (thèse inachevée publiée par ses maîtres après l'arrestation par la Gestapo et la mort de l'auteur, en juin 1944) ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- CAMPBELL, John, « Mythologie et savoir : accouplement contre nature ou croisement heureux ? », *Le Savoir au XVIIe siècle*, Actes du 34^e congrès de la North American Society of Seventeenth-Century French Literature, Charlottesville, mars 2002, édités par John D. Lyons et Cara Welch, Biblio 17, n°147, *PFSCS*, Tübingen, Gunther Narr Verlag, 2003.
- CAMPORESI, Piero, *La Sève de la vie* (Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 1988), trad. de l'italien par Brigitte Pérol, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1990.
- CARNEL, Marc, « *Le Sang embaumé des roses* ». *Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 2004.
- [Catalogue de l'exposition] *Blood : perspectives on art, power, politics and pathology*, held at the Museum für Angewandte Kunst and Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, novembre 2001-janvier 2002, Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2002.
- CHANTALAT, Claude, *A la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992.
- CHAOUCHE, Sabine, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001.
- CHATELAIN, Jean-Marc, *La Bibliothèque de l'honnête homme. Livre, lecture et collections à l'âge classique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003.
- CHAUNU, Pierre, *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris, Arthaud, coll. « Les Grandes Civilisations », 1966.
- CHEVRIER, Michel, *Histoire de la transfusion*. Tome 1 : *Depuis les origines jusqu'à la fin du XIXe siècle : Des idées et des conflits*, Thèse de Doctorat en Médecine, soutenue sous la direction du Pr. P. Hervé, Besançon, Faculté de Médecine de Besançon le 2 juin 1994.
- CLAUDEL, Paul, *Conversation sur Jean Racine* [1955], in *Œuvres en prose*, éd. établie par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- COLLINET, Jean-Pierre, « Ariane, un fil pour *Phèdre* », in *Hommages à Suzanne Roth*, Dijon, A.B.D.O., 1994.
- COLLINOT, André, et MAZIÈRE, Francine, « Les définitions finalisées dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière et dans *Le Dictionnaire de l'Académie française*. Où il est montré que l'hétérogénéité formelle des définitions lexicographiques a du sens », *La Définition*, Actes du Colloque organisé par le CELEX de l'Université de Paris-Nord, 18-19 nov. 1988 à Paris, éd. Jacques Chaurand et Francine Mazière, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1990.
- CONSTANT, Jean-Marie, « L'enquête de noblesse de 1667 et les seigneurs de Beauce », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXI, oct.-décembre 1974.
- CONSTANT, Jean-Marie, *La Noblesse française aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1985 (et rééd. 1994).

CONSTANT, Jean-Marie, « L'amitié : le moteur de la mobilisation politique dans la noblesse de la première moitié du XVII^e siècle », *XVII^e Siècle*, n°205, oct.-décembre 1999.

COQUERY, Emmanuel, « Le portrait français de 1660 à 1715 », in *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Paris, Somogy, 1997, (ouvrage édité à l'occasion de l'exposition « Visages du Grand Siècle », Nantes, puis Toulouse, 1997).

CORNILLIAT, François et LOCKWOOD, Richard, « Avant-Propos », in *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes du Colloque international de Saint-Denis, juin 1997, réunis et présentés par F. Cornilliat et R. Lockwood, Paris, Champion, 2000.

COUPRIE, Alain, « Vive donc notre vieil ami Corneille ! », in *Onze études sur la vieillesse de Corneille dédiées à Georges Couton*, ADIREL, diff. Paris, Klincksieck, 1994.

COURTINE, Jean-Jacques, et HAROCHE, Claudine, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^eème-début XIX^eème siècle)*, Paris, Editions Rivages, 1988 ; rééd. Paris, Petite Bibliothèque Payot, Ed. Payot & Rivages, 1994.

COUTON, Georges, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

CUÉNIN, Micheline, *L'Idéologie amoureuse en France (1540-1627)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1987.

DANDREY, Patrick, « 'L'amour est un mal ; le guérir est un bien' : La nature du mal d'amour au XVII^e siècle », *L'Idée de nature au début du XVII^e siècle, Littératures classiques*, n°17, automne 1992.

DANDREY, Patrick, *Le «cas» Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Paris, Klincksieck, Bibliothèque d'Histoire du Théâtre, 1993.

DANDREY, Patrick, « Le sang de don Gormas et les yeux d'Hippolyte : dramaturgie et imaginaire médical au XVII^eème siècle », *XVII^e Siècle*, n°182, janvier-mars 1994.

DANDREY, Patrick, *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière* (Tome I : *Sganarelle et la médecine ou De la Mélancolie érotique*. Tome II : *Molière et la maladie imaginaire ou De la Mélancolie hypocondriaque*), Paris, Klincksieck, 1998.

DANDREY, Patrick, *Phèdre de Jean Racine. Genèse et tissure d'un rets admirable*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1999.

DANDREY, Patrick, Compte rendu de l'ouvrage de Delphine Denis, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumières classiques », 2001. Compte rendu publié dans *XVII^e Siècle*, n°213, oct.-déc. 2001.

DANDREY, Patrick, « Molière et Racine : un théâtre d'anatomie ? », session intitulée « Littérature et anatomie (XVI^e-XVII^e siècles) », présidée par L. van Delft, dans le cadre du LIVE Congrès de l'Association internationale des études françaises, juillet 2002, *CAIEF*, n°55, mai 2003.

DANDREY, Patrick, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, coll. « Le génie de la mélancolie », 2003.

DANDREY, Patrick, « 'Ravi d'une si belle vue'. Sur le ravissement amoureux dans le théâtre de Racine », in *Theatrum mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*, Claire Carlin et Kathleen Wine éd., Charlottesville, Rookwood Press, E.M.F. Critiques, 2003.

DARMON, Pierre, *Le Mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1977 ; rééd. Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1981.

DECLERCQ, Gilles, « Représenter la passion : la sobriété racinienne », *Littératures classiques*, n°11, Toulouse, 1989.

DECLERCQ, Gilles, « Racine et la rhétorique du discours amoureux », in *L'éloquence et la rhétorique*, Actes du XI^e Congrès de Pont-à-Mousson, été 1983, publié par l'Association Guillaume Budé, Paris, Les Belles Lettres, 1985, II.

DECLERCQ, Gilles, *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, s.l., Editions universitaires, 1992.

DECLERCQ, Gilles, « La formation rhétorique de Racine », in *Jean Racine, 1699-1999*, Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999), sous la direction de Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, PUF, 2003.

DECLERCQ, Gilles, « A l'Ecole de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Op. cit.*, Publications de l'Université de Pau, 5, novembre 1995.

DECLERCQ, Gilles, « Poéticité *versus* rhétoricité : pathos et logos dans les tragédies de Racine », *Racine et/ou le classicisme*, Actes du colloque de Santa Barbara, octobre 1999, édités par R.-W. Tobin, University of California, *PFSC*, « Biblio 17 », n°129, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001.

DELAUSSAULT, Geneviève, *Le Maître de Sacy et son temps*, Paris, Nizet, 1957.

DELAUNAY, Paul, *La Vie médicale aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Hippocrate, 1935 ; rééd., Genève, Slatkine Reprints, 2001.

DELAY, Jean, *Le Dérèglement des humeurs*, Paris, PUF, 1946.

DELCROIX, Maurice, *Le Sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité (...)*, Paris, Nizet, 1970.

DELCROIX, Maurice, « Racine et la fonction fabulatrice : le cas de *Phèdre* », in *Re-lectures raciniennes. Nouvelles approches du discours tragique*, études réunies par Richard L. Barnett, Paris-Seattle-Tuebingen, Biblio 17, n°16, *PFSC*, 1986.

DELFORGE, Frédéric, *Les petites Ecoles de Port-Royal, 1637-1660*, Paris, Cerf, 1985.

DELMAS, Christian, « La Mythologie dans la *Phèdre* de Racine », *Revue d'histoire du théâtre*, n°23, 1971, 1.

DELMAS, Christian, « Le mythe des frères ennemis dans *La Thébàide* de Racine », *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, n°2, Toulouse, 1980 ; article repris dans *Mythologie et mythe dans le Théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, coll. « Histoire de idées et critique littéraire », 1985.

DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident, XIVe-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1978 ; rééd., Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1993.

DEMONT, Paul, « *Agôn* judiciaire et *agôn* tragique : à propos de l'*Antigone* de Sophocle », in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corinne Hoogaert, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2003.

DEMONT, Paul, « La Mélancolie dans l'Antiquité : de la maladie au tempérament », in *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catalogue de l'exposition du même nom, Paris, octobre 2005-janvier 2006, Berlin, février-mai 2006, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2005.

DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVIIe siècle*, Montréal, Presses de l'Université Laval, Paris, L'Harmattan, « Les collections de la République des Lettres, série "Etudes" », 2000.

DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1980 ; rééd., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.

DEVYVER, André, *Le Sang épuré. Préjugés de race chez les gentilshommes français de l'Ancien Régime – 1560-1720*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1974.

DRÉVILLON, Hervé, *Introduction à l'histoire culturelle de l'Ancien Régime, XVIe-XVIIIe*, Paris, SEDES, coll. « Campus », (série Histoire), 1997.

DUBU, Jean, « Autour des armoiries de Jean Racine », *XVIIe Siècle*, n°161, oct.-déc. 1981 ; repris sous le titre « Cygne, ou signature » dans *Racine aux miroirs*, Paris, SEDES, 1992.

- DUBY, Georges, « L'histoire culturelle », *Revue de l'enseignement supérieur*, n°44-45, année 1969.
- DUCHÊNE, Roger, « Punition et compassion : tragédie et morale chez Racine », in *Travaux de littérature offerts à Noémi Hepp*, publiés par l'ADIREL, III, (distr. Paris, Les Belles Lettres), 1990.
- DUMÉZIL, Georges, « Le Sang dans les langues classiques », *Revue d'hématologie*, n°25, 1983.
- DUMINIL, Marie-Paule, *Le Sang, les vaisseaux, le cœur dans la Collection hippocratique. Anatomie et physiologie*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1983.
- DUMINIL, Marie-Paule, « Hippocrate et sa postérité », *Revue de Philosophie ancienne*, n°2, sous la direction de Simon Byl, Bruxelles, 2001.
- DUMORA-MABILLE, Florence, « Propre et figuré dans le *Dictionnaire universel* », *Littérature classiques*, n°47, (numéro consacré au *Dictionnaire Universel* de Furetière, sous la direction d'Hélène Merlin-Kajman), hiver 2003.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969 ; 11^e éd., Paris, Dunod, 1992.
- EDWARDS, Michael, *La Thébaïde de Racine, clé d'une nouvelle interprétation de son théâtre*, Paris, Nizet, 1965.
- EDWARDS, Michael, *Racine et Shakespeare*, Paris, PUF, Paris, 2004.
- EIGELDINGER, Marc, *La Mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*, Neuchâtel-Genève, Droz, 1970.
- ELLRODT, Robert, *Les Poètes métaphysiques anglais*, volume I, Paris, Corti, 1960, et rééd. 1973.
- EMELINA, Jean, « L'Horreur dans la tragédie », in *Theatrum mundi. Studies in honor of Ronald W. Tobin*, Claire Carlin et Kathleen Wine éd., Charlottesville, Rookwood Press, E.M.F. Critiques, 2003.
- « Entretien avec Claude Calame : Du *muthos* de anciens Grecs au mythe des anthropologues », in *Europe*, n°904-905, août-septembre 2004.
- ESCOLA, Marc, *Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- FARR, A.D., « The First Human Blood Transfusion », *Medical History*, 24, 1980 ; article repris et corrigé par A. Rupert Hall et Marie Boas Hall, « The First Human Blood Transfusion : Priority Disputes », *Medical History*, 24, 1980.
- FEBVRE, Lucien, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, « Introduction générale », Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1942.
- FEBVRE, Lucien, « Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? La sensibilité et l'histoire », *Annales d'histoire sociale*, III, 1941, repris in *Combats pour l'histoire*, (seconde éd.), Paris, Armand Colin, 1965.
- Figures de la passion*, catalogue de l'exposition tenue au Musée de la Musique (oct. 2001-janv. 2002), notice par Philippe Malgouyres, Paris, Musée de la Musique/Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- FORESTIER, Georges, « Editer Racine aujourd'hui : choix, enjeux, significations », in *Racine et/ou le classicisme*, Actes du colloque de Santa Barbara, University of California, octobre 1999, édités par Ronald W. Tobin, *PFSC*, « Biblio 17 », n°129, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001.
- FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.
- FORESTIER, Georges, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », 1966.

FOURNIER, Nathalie, « Tiroirs verbaux et temporalité dans *Athalie* », in *Styles, genres, auteurs*, n°3, textes réunis par Catherine Fromilhague et Anne-Marie Garagnon, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Bibliothèque des styles », 2003.

FRANCE, Peter, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

FREEMAN, Bryant C., et BATSON, Alan, *Concordance du Théâtre et des Poésies de Jean Racine*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2 vol., 1968.

FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER-CHÂTEAU, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, deuxième éd., Paris, Dunod, 1996.

FUMAROLI, Marc, « Microcosme comique et macrocosme solaire : Molière, Louis XIV et *L'Impromptu Versailles* », *Revue des Sciences Humaines*, n°145, 1972.

FUMAROLI, Marc, « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'histoire du Théâtre*, tome XXIV, 1972, 3 ; art. repris dans *Héros et orateurs*, sous le titre « Rhétorique et dramaturgie : le statut du personnage dans la tragédie cornélienne », Genève, Droz, coll. « Titre courant », 1994.

FUMAROLI, Marc, *L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et "Res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980 ; rééd. Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1994, et Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2002.

FUMAROLI, Marc, « Le Corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVIIe siècle, les *Vacationes autumnales* du P. Louis de Cressolles (1620) », in *XVIIe Siècle*, n°132, juillet-septembre, 1981.

FUMAROLI, Marc, « *Muta eloquentia* : la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicolas Poussin », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1984 ; repris dans *L'Ecole du silence*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1994.

FUMAROLI, Marc, « "Nous serons guéris si nous le voulons". Classicisme français et maladie de l'âme. », *Le Débat*, n°29, 1984, repris et enrichi en 2005 : « La mélancolie et ses remèdes : la reconquête du sourire dans la France classique », in *Mélancolie, génie et folie en Occident*, catalogue de l'exposition du même nom, Paris, octobre 2005-janvier 2006, Berlin, février-mai 2006, sous la direction de Jean Clair, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2005.

FUMAROLI, Marc, « La Coupole » (première publication : 1986), in *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1994.

FUMAROLI, Marc, « Entre Athènes et Cnossos : les dieux païens dans *Phèdre* », Première partie, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1993, n°1.

FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées », in *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII-XVIIIe siècles*, éd. établie et annotée par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2001.

GABRIEL, Frédéric, « De la mélancolie érotique », *La Polygraphe*, n°15/16, Chambéry, Comp'Act, 2000.

GALAND-HALLYN, Perrine, « *L'enargeia* de l'Antiquité à la Renaissance », in *Les Yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, coll. « L'Atelier de la Renaissance », 1995

GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred, « Le mérite chez La Rochefoucauld, ou l'héroïsme de l'honnêteté », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 2002.

GARAGNON, Anne-Marie, « Fiche de vocabulaire : le mot *sang* dans *Nicomède* », *L'Information grammaticale*, n°77, mars 1998.

GARAPON, Robert, *Le premier Corneille*, Paris, SEDES, 1982.

GASTÉ, Armand, *La Querelle du Cid, Documents inédits ou peu connus*, Rouen, Cagniard, 1894 ; rééd. augmentée, Paris, Welter, 1898.

- GAUTIER, Jean-Luc, « Rêver en France au XVII^e siècle : une introduction », *Rêver en France au 17^e siècle*, *Revue des Sciences Humaines*, n°211, 1988-3.
- GÉGOU, Fabienne, *Antoine Furetière, Abbé de Chalivoy, ou la chute d'un Immortel*, Paris, Nizet, 1962.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GEVREY, Françoise, *L'Illusion et ses procédés. De la Princesse de Clèves aux Illustres Françaises*, Paris, José Corti, 1988.
- GHEERAERT, Tony, « La *Catharsis* impensable. La passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », *Etudes Epistémè*, n°1, mai 2002.
- GIAVARINI, Laurence, « Mélancolie, sang et signes – Notes sur le lieu du trouble dans *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau et *Phèdre* de Jean Racine », in *Traversée de la mélancolie*, Actes du Colloque de Jussieu (E. Grossmann et N. Piégay éd.), Paris, Séguier, 2002.
- GIESEY, Ralph-E., *Le Roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris, Flammarion, coll. « Histoires », 2001 (première éd. 1987).
- GILSON, Etienne, *Etudes sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation de l'esprit cartésien*, Paris, Librairie Vrin, coll. « Etudes de philosophie médiévale, XIII », 1930.
- GILSON, Etienne, « Le *Traité des Passions* de Descartes inspira-t-il la *Phèdre* de Racine ? », *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques*, 15 avril 1939.
- GILSON, Etienne, « Sapho a-t-elle lu Descartes ? », *Les Nouvelles littéraires artistiques et scientifiques*, 27 mai 1939.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 ; rééd. Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1985.
- GIRAUDOUX, Jean, « Racine », in *Nouvelle Revue Française*, 1929 ; rééd. *Racine*, Paris, Grasset, 1930.
- GIULIANI, Pierre, « Paternité et filiation dans *L'Illusion comique* et *Le Cid* », *L'Ecole des Lettres*, n°9, février 2002.
- GIULIANI, Pierre, « D'un XVII^e siècle à l'autre : la question du sang sur scène. Une mise en perspective », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2, avril-juin 2004.
- GŒURY, Julien, « Le motif de la sueur de sang dans *Les Théorèmes (...)* de Jean de La Ceppède : phénomène naturel et miracle d'artifice », *XVII^e Siècle*, n°194, janvier-mars 1997.
- GOHIN, Ferdinand, *Les Comédies attribuées à La Fontaine*, Paris, Garnier frères, « Bibliothèque d'histoire littéraire et de critique », 1935.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1959.
- GOLDMANN, Lucien, *Racine*, Paris, L'Arche, coll. « Travaux 2 », 1970 (première éd., 1956).
- GOSSIP, Christopher, « L'amour illicite dans le théâtre français au XVII^e siècle », in *Les Visages de l'amour au XVII^e siècle*, 13^e colloque du CMR 17, janvier 1983, Travaux de l'Université de Toulouse-Le Mirail, Série A, tome XXIV, Toulouse, 1984.
- GOUBERT, Pierre, *Les Français et l'Ancien Régime. I. La Société et l'Etat*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 1991, (première éd. : 1984).
- GOUREVITCH, Danielle, « L'esthétique médicale de Galien », *Les Etudes Classiques*, Namur, t. 55, 1987.
- GOUREVITCH, Danielle, « Le sang dans la médecine antique », *La Recherche*, n°254, vol. 24, mai 1993.

GRMEK, Mirko-D., *La première révolution biologique. Réflexions sur la physiologie et la médecine du XVII^e siècle*, Paris, Payot, 1990.

GRMEK, Mirko-D. (sous la direction de) et en collaboration avec FANTINI, Bernardino, *Histoire de la pensée médicale en Occident*, trad. de l'italien par M-L. Bardinet Broso, Paris. Volume 1 : *Antiquité et Moyen Age*, Le Seuil, 1995. Volume 2 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 1997.

GROS DE GASQUET, Julia, « Rhétorique, théâtralité et corps actorial », *Vingt-cinq ans de recherche rhétorique*, sous la direction de G. Declercq et Ph.-J. Salazar, *Littératures classiques*, n°56, octobre 2006.

GUÉNOUN, Solange, *Archaïque Racine*, New York, Peter Lang, 1995.

GUICHEMERRE, Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1981.

GUYENOT, Emile, *Les Sciences de la vie aux XVII^e et XVIII^e siècles. L'idée d'évolution*, Paris, Albin Michel, 1941.

HALL, H.-Gaston, « A propos de *Phèdre* : quatre schémas mythologiques », in *La Mythologie au XVII^e siècle*, 11^e Colloque du C.M.R. 17, janvier 1981, Actes recueillis par Louise Godard de Donville, Marseille, 1982.

HALLYN, Fernand, « Métalangages et métaphores chez Képler et Descartes », *Comètes*, n°2, (revue consultable sur le site www.cometes.org), 2005.

HAVELANGE, Carl, *De l'Œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

HAWCROFT, Michael, « Racine, Rhetoric and the Death Récit », *Modern Language Review*, 84, 1989.

HAWCROFT, Michael, *Word as action. Racine, Rhetoric, and theatrical Language*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

HAWCROFT, Michael, « Racine through Pictures », in *Racine et/ou le classicisme*, Actes du colloque de Santa Barbara, University of California, octobre 1999, édités par Ronald W. Tobin, Gunter Narr Verlag, Tübingen, Biblio 17, n°129, *PFSC*, 2001.

HAWCROFT, Michael, « Le Théâtre français du XVII^e siècle et le livre illustré », in *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, coéd. Schena editore / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Biblioteca della ricerca » n°118, 2002.

HAZARD, Paul, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris, Boivin et Cie, 1935 ; dernière rééd. Paris, Le Livre de poche/Référence, 1994.

HENRY, Albert, *Métaphores et métonymies*, Paris, Klincksieck, 1971.

HÉRITIER, Jean, *La Sève de l'Homme. De l'âge d'or de la saignée au début de l'hématologie*, Paris, Denoël, 1987.

HEYNELS, Ingrid, *Le Conflit racinien. Esquisse d'un système tragique*, Bruxelles, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985.

Histoire du corps, vol. 1, « De la Renaissance aux Lumières », sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Paris, Le Seuil, 2005.

Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950, sous la direction de M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999.

HUBERT, Judd D., *Essai d'exégèse racinienne : les secrets témoins*, Paris, Nizet, 1956.

HUBERT, Marie-Claude *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1992.

JASINSKI, René, *Autour de l'Esther racinienne*, Paris, Nizet, 1985.

- JOUANNA, Arlette, *L'Idée de race en France au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle*, deux volumes, Montpellier, Université de Montpellier III, 1981
- JOUANNA, Jacques, *Hippocrate*, Paris, Fayard, 1992.
- KAHN, Laurence, « Les maladies impraticables. Humeur et humeurs dans la médecine grecque », *L'Humeur et son changement, Nouvelle revue de psychanalyse*, n°32, automne 1985.
- KAMBOUCHNER, Denis, *L'Homme des passions. Commentaires sur Descartes, I, Analytique*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1995.
- KAMBOUCHNER, Denis, « Racine et les passions cartésiennes », in *Jean Racine, 1699-1999*, Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999), sous la direction de Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, PUF, 2003.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *The King's Two Bodies (...)* [Princeton, 1957] ; trad. J.-Ph. et N. Genet : *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1989.
- KAPP, Volker, « L'apogée de l'atticisme français ou l'éloquence se moque de la rhétorique (1675-1700) », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, sous la direction de M. Fumaroli, Paris, PUF, 1999.
- KAPP, Volker, « Le corps éloquent et ses ambiguïtés : l'action oratoire et le débat sur la communication à la fin du XVII^e siècle », in *Le Corps au XVII^e siècle*, Actes du colloque de Santa Barbara, édités par R.-W. Tobin, University of California, « Biblio 17 », n°129, *PFSC*, octobre 1999 ; Gunter Narr Verlag, 2001.
- KELLER, Edwige, « Mort et *mimesis* : le corps à l'épreuve de la description dans le roman classique », *Travaux de littérature*, publiés par l'ADIREL, vol. X, (diff. Paris, Klincksieck), 1997.
- KIBÉDI VARGA, Aaron, « La perspective tragique : éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°5-6, sept.-déc. 1970.
- KIBÉDI VARGA, Aaron, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Paris, Didier, 1970 ; rééd., Paris, Klincksieck, 2002.
- KIBÉDI VARGA, Aaron, « Scènes et lieux de la tragédie » in *Rhétorique et littérature, Langue française*, n°79, dirigé par Michel Meyer, sept. 1988.
- KLEIBER, Georges, « Sens, référence et existence : que faire de l'extra-linguistique ? », *Langages*, n°127, sept. 1997.
- KLIBANSKY, Raymond, PABOFSKY, Erwin et SAXL, Fritz, *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Londres et New York, 1964. Trad. française par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1989.
- KNIGHT, Roy C., *Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1951 ; rééd. 1974.
- KNIGHT, Roy C., « Myth in Racine : a Myth ? », *Mythe et mythologie dans la littérature française du XVII^e siècle, L'Esprit Créateur*, 16, 1976, 2.
- KOLLESCH, J., *Untersuchungen zu den pseudo-galenischen Definitiones medicae*, (Schriften zur Geschichte und Kultur des Antike, 7), Berlin, Akademie-Verlag, 1973.
- LANDRY, Jean-Pierre, « Phèdre et Marie-Madeleine : un itinéraire de la conversion », in *Prémices et Floraison de l'Âge classique*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1995.
- LANDRY, Jean-Pierre, « *Andromaque* ou le devoir de mémoire », in *Présence de Racine*, Actes du colloque tenu à l'Université Lyon III, par le CEDIC (octobre 1999) ; textes rassemblés par Jean-Pierre Landry et Olivier Leplatre, Paris, Champion, 2000.
- LANDY-HOUILLON, Isabelle, « Usage et raison aux siècles classiques », *XVII^e siècle*, n°173, oct.-déc. 1991.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

LANSON, Gustave, « Le héros cornélien et le “généreux” selon Descartes », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1894.

LANSON, Gustave, « L'influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française », *Revue de métaphysique et de morale*, 1896 ; repris dans *Etudes d'histoire littéraire*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1929.

LAPLANTINE, François, *Anthropologie de la maladie*, Paris, Payot, 1986.

LAPP, John-C., « The *Traité des Passions* and Racine », in *Modern Language Quartely*, III, 1942.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Fayard, 1972 ; rééd. Paris, PUF, 1980.

La Syllepse, figure stylistique, sous la direction de Yannick Chevalier et Philippe Wahl. Actes du Colloque tenu à l'Université Lyon III, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes et langues », 2006.

LAVIN, Irving, « Bernini's Death », *The Art Bulletin*, tome LIV, 1972.

LAVIN, Irving, « La mort de Bernin : visions de rédemption », in *Baroque, vision jésuite. De Rubens au Tintoret*, sous la direction d'Alain Tapié, Catalogue de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Caen, 12 juillet-13 octobre 2003, Paris-Caen, Somogy et Musée de Beaux-Arts de Caen, 2003.

LEBÈGUE, Raymond, « Origines et caractéristiques du théâtre baroque français », in *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du Baroque*, Actes de la 2^e session des journées internationales d'étude du Baroque, *Baroque*, n°2, Publication du Centre national de Recherche du Baroque de Montauban, 1967.

LEBRUN, François, « De la barberie à la chirurgie », *L'Histoire*, n°74, 1984.

LE BRUN, Jacques, « Fable et mythe au XVIIe siècle : les débuts de l'histoire des religions », in *Jean Racine (1639-1699)*, Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999), sous la direction de Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, PUF, 2003.

LECLERCQ, Jacques, « La transfusion en France au XVIIe siècle », *Le Scalpel*, n°16, 18 avril 1964.

LE GALL, André, *Racine*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2004.

Le Grand Siècle et la Bible, sous la direction de Jean-Robert Armogathe, Paris, Beauchesne, coll. « Bible de tous les Temps », 1989.

LE GUERN, Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Université, coll. « Langue et Langage », 1972.

LE GUERN, Michel, « L'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique », in *Stratégies discursives*, Actes du colloque de Lyon, Lyon, PUL, 1977.

LE GUERN, Michel, « *Ethos* et argumentation », in *Argumentation et valeurs*, Actes du cinquième colloque d'Albi (1984), Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse le Mirail, s. d.

LE GUERN, Michel, « Les idées accessoires dans *La Logique* de Port-Royal », in *Sémantique et rhétorique*, sous la direction de Michel Ballabriga, Actes du Colloque d'Albi (juillet 1995), Toulouse, Editions universitaires du sud, coll. « Champs du Signe », 1998.

LENOBLE, Robert, *Mersenne ou la naissance du mécanisme*, Paris, J. Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1943.

LÉONARD, Jacques, « A propos de l'histoire de la saignée » (1600-1800), in *Affaires de sang*, présenté par Arlette Farge, Paris, Imago, coll. « Mentalités », 1988.

Les Siècles d'or de la médecine, Padoue, XVe-XVIIIe siècles, Catalogue de l'exposition tenue aux Jardins des Plantes de Paris, mai-décembre 1989, Milan, Electa, 1989.

- LÉVY-VALENSI, Jean, « La Médecine du XVII^e siècle », in *Histoire de la médecine, de la pharmacie, (...)*, tome II, sous la direction de Pr. Laignel-Lavastine, Paris, Albin Michel, 1938.
- LEWIS, Philip, « L'adoption dans le théâtre de Racine », *XVII^e Siècle*, n°185, octobre-déc. 1994.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1989 ; rééd. Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999.
- LION, Fernand, *Les Rêves de Racine*, Paris, Robert Laffont, 1948.
- LOCKWOOD, Richard : voir Cornilliat.
- LOUX, Françoise, *Pierre-Martin de La Martinière. Un médecin au XVII^e siècle*, Paris, Imago, 1988.
- LUBAC, Henri de, *Pic de La Mirandole. Etudes et discussions*, Paris, Aubier Montaigne, 1974.
- MAC STEWART, William, « Racine et Descartes », *Revue des cours et conférences*, juin 1938.
- MAC STEWART, William, « L'Education de Racine : le poète et ses maîtres », *CAIEF*, 1953.
- MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne, 1500-1640. Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1961 et 1974, rééd. « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1998.
- MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1981.
- MARTIN, Henri-Jean, et alii, *La Naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles). Mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, Ed. du cercle de la Librairie, 2000.
- MARTIN, Pierre, « Représentation ficinienne de la passion amoureuse », *La Licorne*, n°43, Université de Poitiers, 1997.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 2000.
- MATORÉ, Georges, *La Méthode en lexicologie. Domaine français*, Paris, Didier, 1953.
- MATORÉ, Georges, *Histoire des dictionnaires français*, Paris, Larousse, 1968.
- MAULNIER, Thierry, *Racine*, nouvelle éd., (première éd., 1935), Paris, Gallimard, coll. « Leurs figures », 1947.
- MAURIAC, François, *La Vie de Jean Racine*, Paris, Flammarion, 1928.
- MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap, Ophrys, éd. de la Faculté d'Aix-en-Provence, 1957 ; rééd. Paris, José Corti, 1969.
- MAURON, Charles, *Phèdre*, Paris, José Corti, 1968.
- MAY, Georges, *D'Ovide à Racine*, Paris-New Haven, coéd. PUF et Yale University Press, « Institut d'études françaises de Yale University », 1949.
- MAY, Georges, « L'unité de sang chez Racine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, mars-avril 1972, n°2.
- MERLIN, Hélène, *Public et Littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1994.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, « Un siècle classico-baroque ? », *XVII^e Siècle*, n°223, avril 2004.
- MÉRON, Evelyne, « De l'*Hippolyte* d'Euripide à la *Phèdre* de Racine », *XVII^e Siècle*, n°100, 1973.
- MESNARD, Pierre, « La rencontre de Platon avec Hippocrate et les prémices de la méthode expérimentale », in *Revue thomiste*, 1954, n°1.
- MEYER, Bernard, *Synecdoques. Etude d'une figure de rhétorique*, tome I, Publication du Centre de Recherches de l'Université de la Réunion, Paris, Ed. de L'Harmattan, 1993.
- MEYER, Jean, *Bossuet*, Paris, Plon, 1993.
- MEYER, Michel, *Le Comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003.

- MICHEL, Alain, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Paris, PUF, 1960.
- MICHEL, Alain, « Saint Augustin et la rhétorique pascalienne », *XVIIe siècle*, n°135, avril-juin 1982.
- MOLINIÉ, Georges, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1986.
- MOREAU, François, *L'Image littéraire. Position du problème*, Paris, CDU-SEDES, 1982.
- MOORE, Pete, *Blood and Justice. The seventeenth century Parisian doctor who made blood transfusion history*, Chichester, John Wiley & Sons, 2002.
- MORNAY-MARTINGAY, Véronique, *Tableaux et couleurs en France au XVIIe siècle*, Paris, Réunion de Musées nationaux, coll. « Chercheurs d'art », 1991.
- MULLER, Charles, *Etude de statistique lexicale. Le vocabulaire de Corneille*, Paris, Larousse, 1967, rééd., Genève, Slatkine, 1979.
- MUNTEANO, Basil, « Des “constantes” en littérature. Principes et structures rhétoriques », *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1957.
- MUNTEANO, Basil, « La survie littéraire des rhéteurs anciens. Episodes et repères », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 1958.
- NASSICHUK, John, « Hantise d'Œdipe dans *La Thébàïde* », *PFSCS*, XXII, n°23, 1995.
- NEWTON, Winifred, *Le thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, Genève, Droz, 1939.
- NIDERST, Alain, « Racine et Mme de Lafayette lecteurs du *Traité des Passions* », in *La Peinture des Passions de la Renaissance à l'Age classique*, Actes du Colloque international, Saint Etienne, avril 1991, Textes réunis par Bernard Yon, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995.
- ORLANDO, Francesco, *Lecture freudienne de Phèdre*, Torino, Einaudi, 1971 ; traduit de l'italien par D. et T. Aron, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
- ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.
- PARIENTE, Jean-Claude, *L'Analyse du langage à Port-Royal : six études logico-grammaticales*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1985.
- PASQUIER, Pierre, « Les apartés d'Icare. Eléments pour une théorie de la convention classique », *La tragédie, Littératures classiques*, n°16, Toulouse, printemps 1992.
- PASQUIER, Pierre, « Les âges de Protée : la périodisation de la vie théâtrale au XVIIe siècle », *La Périodisation à l'âge classique, Littératures classiques*, n°34, dirigé par J. Rohou, automne 1998.
- PASTOUREAU, Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 1979 (et rééd., 1993).
- PASTOUREAU, Michel, *Les Emblèmes de la France*, Paris, Bonneton, 1998.
- PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996.
- PÉGUY, Charles, *Victor-Marie, Comte Hugo* [1910], Paris, Gallimard, 1934.
- PELIS, Kim, « Transfusion, with Teeth », catalogue de l'exposition tenue à Francfort en 2002, *Blood : perspectives on art, power, politics and pathology*, held at the Museum für Angewandte Kunst and Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, novembre 2001-janvier 2002, Munich-London-New York, Prestel Verlag, 2002.
- PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.
- PELOUS, Jean-Michel, « Métaphores et figures de l'amour dans la *Phèdre* de Racine », in *Travaux de linguistique et de littérature*, XIX, 2, 1981.

- PERNOT, Laurent, « Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique », Actes du XI^{ème} colloque de l'Association Guillaume Budé, 1985, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, oct. 1986.
- PEUMERY, Jean-Jacques, « Les Origines de la transfusion sanguine », *Clio medica* (Amsterdam), vol. 9, n°2, 3 et 4, 1974.
- PEUMERY, Jean-Jacques, *Les Mandarins du grand siècle*, Paris, Institut d'éd. Sanofi-Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1999.
- PICARD, Raymond, *Corpus Racinianum. Recueil-inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*, Annales de l'Université de Lyon, diff. Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1956, et *Supplément au Corpus Racinianum (...)*, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1961 ; repris dans *Nouveau Corpus Racinianum (...)*, Paris, CNRS, 1976.
- PICARD, Raymond, *Racine polémiste*, s.l., Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés » (51), 1967.
- PICARD, Raymond, « Racine et Chauveau. Remarques sur l'inconsistance de la notion d'âge classique », Londres, *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, vol. XIV, 1951 ; art. repris dans *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1977.
- PICARD, Raymond, « Note sur tragédie et plastique », *Gazette des Beaux-Arts*, 1960 ; note reprise dans *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1977.
- PICARD, Raymond, *La Carrière de Jean Racine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1956.
- PICHOT, André, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- PIE XII, « Allocution de S.S. Pie XII aux donneurs de sang », *Documentation catholique*, XLVI, 1949.
- PIGEAUD, Jackie, « L'humeur des Anciens », *L'Humeur et son changement, Nouvelle revue de psychanalyse*, n°32, automne 1985.
- PIGEAUD, Jackie, *Poésie du corps*, Paris, Manuels Payot, 1999.
- PIGNÉ, Christine, « Ronsard, le sang et les images », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Travaux et documents, tome LXVII, Genève, Droz, 2005.
- PINEAU, Joseph, « La poétique de Racine : l'emploi des mots "amour" et "aimer" dans *Phèdre* », in *Mélanges de Littérature française offerts à M. René Pintard*, Strasbourg, Centre de Philologie et de Littérature romanes, 1975.
- PINEAU, Joseph, « Sur la culpabilité de la *Phèdre* de Racine : augustinisme et poésie », in *L'Obsession de la faute dans la littérature française*, Poitiers, *La Licorne*, n°20, 1991.
- PLANCHE-TOURON, Marie-Claire, « Lectures de Poussin », *Acta Fabula*, Vol. 6, n°1 (URL : <http://www.fabula.org/revue/document789.php>), printemps 2005.
- POGGENBURG, Raymond P., « Racine, la loi et le destin tragique », in *Mélanges de Littérature française offerts à M. René Pintard*, Strasbourg, Centre de Philologie et de Littérature romanes, 1975.
- POMMIER, Jean, *Aspects de Racine*, suivi de *L'Histoire littéraire d'un couple tragique*, Paris, Nizet, 1954.
- Points de vue sur la rhétorique, XVII^e Siècle*, n°80-81, 1968.
- POT, Olivier, « La mort d'Hippolyte ou la défiguration silencieuse du langage », *PFSCS*, XXIII, n°45, 1996.
- POULET, Georges, « Notes sur le temps racinien » (1948), repris dans *Etudes sur le temps humain*, tome 1, Paris, Plon, 1950.
- PRAT, Marie-Hélène, *Les Mots du corps. Un imaginaire lexical dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 1996.

PRÉAUD, Maxime, *Mélancolies. Livre d'images*, Paris, Klincksieck, coll. « Le génie de la mélancolie », 2005.

QUEMADA, Bernard, *Introduction à l'étude du vocabulaire médical (1600-1710)*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1955.

QUEMADA, Bernard (sous la direction de), *Jean Racine, Phèdre, concordances, index et relevés*, établis d'après l'édition de Paul Mesnard par le « Centre d'étude du vocabulaire français », Faculté des Lettres et Sciences humaines de Besançon, Paris, Larousse, 1960.

QUEMADA, Bernard, *Histoire des dictionnaires du français moderne, 1539-1863*, Paris, Didier, « Etudes lexicologiques, I », 1968.

QUENOT, Yvette, « Une peinture de l'agonie du Christ au début du XVII^e siècle », in *Les Peintures des Passions de la Renaissance à l'Age classique*, Actes du Colloque de Saint-Etienne, avril 1991, textes réunis par Bernard Yon, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995.

RAY Allentuch, Harriet, « Secret and heroic blood and the religion of monarchy on the cornelian stage », in *Homage to Paul Bénichou*, edited by Sylvie Romanowski and Monique Bilezikian, Birmingham, Alabama, Summa Publications, Inc., 1994.

RAYNAUD, Maurice, *Les Médecins au temps de Molière, - Mœurs, Institutions, Doctrines -*, Paris, Didier et Cie, 1863.

REGUIG-NAYA, Delphine, « Descartes à la lettre : poétique épistolaire et philosophie mondaine », *XVII^e Siècle*, n°216, juillet-septembre 2002.

RIESE, Walther, *La Théorie des passions à la lumière de la pensée médicale du XVII^e siècle*, Bâle-New York, S. Karger, 1965.

RIFFAUD, Alain, « Réponse et responsabilité du héros tragique », *La Tragédie, Littératures classiques*, n°16, Toulouse, printemps 1992.

RIFFAUD, Alain, « Lecture d'un lieu tragique : paysage avec Pyrame et Thisbé », *PFSCS*, XXIV, 47, 1997.

RODIS-LEWIS, Geneviève, « Desgabets et la transfusion du sang », in « Molière et la médecine de son temps », 3^{ème} Colloque du CMR 17, Marseille, *Revue Marseille*, n°95, 4^{ème} trimestre 1973 ; repris sous le titre « L'écrit de Desgabets sur la transfusion du sang » dans *L'Anthropologie cartésienne*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1990.

RODIS-LEWIS, Geneviève, « Les Traités des Passions dans la première moitié du XVII^e siècle », in *Prémices et Floraison de l'Age classique*, ('Mélanges en l'honneur de Jean Jehasse'), Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1995.

ROGER, Jacques, « L'univers médical de Guy Patin », in *Mélanges de littérature française offerts à René Pintard*, Strasbourg, Centre de Philologie et de Littérature romanes, 1975.

ROGER, Jacques, *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1963 ; rééd. Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2000.

ROHOU, Jean, « La révolution anthropologique du XVII^e siècle », *Le Débat*, n°130, mai-août 2004.

ROHOU, Jean, *Le Dix-Septième siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Le Seuil, 2002.

ROMANO, Claude, « Les trois médecines de Descartes », *XVII^e Siècle*, octobre-décembre 2002, n°217.

RONZEAUD, Pierre, « Racine et la politique : la perplexité de la critique », in *Présences de Racine, Œuvres & Critiques*, XXIV, 1, 1999.

RONZEAUD, Pierre, « Un labyrinthe inimaginable », *L'imagination au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n°45, sous la dir. de P. Ronzeaud, Toulouse, printemps 2002.

- ROSELLINI, Michèle, « Les incertitudes du droit entre morale et tragédie : le cas de l'inceste », in *“Le droit à ses époques” de Pascal à Domat*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, septembre 1996, sous la direction de Dominique Descotes et Yves-Charles Zarka, compte rendu et textes réunis dans un cédérom, CERHAC, Université Clermont 2, Clermont-Ferrand, 2002.
- ROSSIGNOL, Brigitte, *Médecine et Médicaments au XVI^e siècle à Lyon*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- ROUSSEAU, Vanessa, *Le Goût du sang. Croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale*, Paris, Armand Colin, coll. « L'histoire en œuvre », 2005.
- ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1965.
- ROUX, Jean-Paul, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Fayard, coll. « Nouvelles Etudes historiques », 1988.
- ROY-GARIBAL, Marine, *Le Parnasse et le Palais. L'œuvre de Furetière et la genèse du premier dictionnaire alphabétique en langue française (1649-1690)*, Paris, Champion, coll. « Lumière Classique », 2006.
- SACRÉ, James, *Un Sang maniériste. Etude structurale autour du mot sang*, Neuchâtel, Payot-A La Baconnière, coll. « Langages », 1977.
- SALAZAR, Philippe-Joseph, « L'Effet rhétorique, *Bérénice* », in *Jean Racine, 1699-1999*, Actes du colloque du tricentenaire (25-30 mai 1999), sous la direction de Gilles Declercq et Michèle Rosellini, Paris, PUF, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975.
- SAYCE, Richard-A., « La métonymie dans l'œuvre de Racine », in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1961), Uzès, Publication de l'Académie racinienne, 1962.
- SCHALK, Ellery, *L'Epée et le sang. Une histoire du concept de noblesse (1500-1650)*, trad. par Christine Travers, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Epoques », 1996 (Titre original : *From Valor to Pedigree*, Princeton, Princeton University Press, 1986).
- SCHEFER, Jean-Louis, « Quelles sont les choses rouges ? », *Arstudio*, 16, printemps 1990.
- SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950 (et nombreuses rééd.).
- SCHERER, Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1982.
- SCHRÖDER, Volker, « La place du roi : guerre et succession dans *Mithridate* », in Actes du 29^e congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature éd. par Cl. Carlin, « Biblio 17 », n°111, PFSCL, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.
- SCHRÖDER, Volker, *La Tragédie du sang d'Auguste. Politique et intertextualité dans Britannicus*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », n°119, 1999.
- SELLIER, Philippe, « La tragédie considérée comme une liturgie funèbre : *Phèdre* », in *Port-Royal et la littérature*, tome II, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2000.
- SELLIER, Philippe, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2003.
- SERROY, Jean, *Roman et Réalités. Les Histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981.
- SHEA, William R., « Le Monde ou le beau roman de la physique de Descartes », *La notion de 'monde' au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n°22, numéro dirigé par B. Beugnot, Toulouse, automne 1994.
- SOURNIA, Jean-Charles, *Langage médical français*, Toulouse, Privat-Editions de Santé, 1997.
- SPILEBOUT, Gabriel, *Le Vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, Genève, Librairie Droz, Publications romanes et françaises, XCIX, 1968.

- SPITZER, Leo, « The “Récit de Thérémène” », in *Linguistics and Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1948; reed. New York, Russell & Russell, 1962.
- SPITZER, Leo, « L’effet de sourdine dans le style classique : Racine », Marburg, 1931 ; repris in *Etudes de style*, trad. française d’Alain Coulon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1970.
- STAROBINSKI, Jean, *L’Œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1961.
- STAROBINSKI, Jean, « Brève histoire de la conscience du corps », *Revue Française de Psychanalyse*, tome XLV, mars-avril 1981.
- STAROBINSKI, Jean, « Fable et mythologie aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1989.
- STEGMANN, André, « Les Métamorphoses de *Phèdre* », *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1961), Uzès, Publication de l’Académie racinienne, 1962.
- STUEVER, Nancy S., « Rhétorique et philosophie naturelle au XVIIe siècle : le cas de Marin Cureau de La Chambre », in *Ethos et pathos. Le statut du sujet rhétorique*, Actes du Colloque international de Saint-Denis, juin 1997, réunis et présentés par François Cornilliat et Richard Lockwood, Paris, Champion, 2000.
- SUTCLIFFE, Frank E., *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris, Nizet, 1959.
- TAPIÉ, Victor-L., *Baroque et Classicisme*, Paris, Plon, 1957 ; « Introduction » par Marc Fumaroli, réed. Paris, Le Livre de poche, coll. « Pluriel », 1980.
- Théâtre cruel et récits sanglants (fin XVIe-début XVIIe siècles)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006.
- THIROUIN, Laurent, *L’Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1997.
- THIROUIN, Laurent, « La condamnation morale du théâtre : l’autorité de saint Augustin », in *Religion et Politique. Les avatars de l’augustinisme*, Actes du Colloque international de Saint-Etienne (oct. 1995), études réunies par Jean Jehasse et Anthony McKenna, Publication de l’Université de Saint-Etienne, 1998.
- TOBIN, Ronald W., « Les Trachiniennes et *Phèdre* : d’un poison à l’autre », in *Ouverture et dialogue*, Mélanges offerts à Wolfgang Iser (U. Döring, A. Lyrudias et R. Zaiser éd.), Tübingen, Günter Narr Verlag, 1988.
- TOBIN, Ronald W., « Nourriture, bienséance et tragédie : l’exemple de Thyeste », *Littératures classiques*, n°16, Toulouse, printemps 1992.
- TOBIN, Ronald W., « “Triste objet” : le *sparagmos* d’Hippolyte et la fin de la tragédie profane de Racine », *XVIIe Siècle*, n°180, juillet-septembre 1993.
- TRITTER, Jean-Louis, *Histoire de la langue française*, Paris, Ellipses, coll. « Universités Lettres », 1999.
- TROTIGNON, Pierre, « Réflexions métaphysiques sur le concept de représentation », *Revue des Sciences humaines*, tome XXXIX, n°154, avril-juin 1974.
- TRUCHET, Jacques, « Sur les emplois des mots ‘cœur’ et ‘sang’ dans l’*Iphigénie* de Racine », in *Mélanges de littérature et d’histoire offerts à Georges Couton*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981.
- TRUDEAU, Danielle, *Les Inventeurs du bon usage, 1529-1649*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Arguments », 1992.
- TURCAN, Isabelle, « L’écriture de l’Académicien Jean Racine vue par L.-A. Martin : Racine a-t-il contribué à enrichir la langue française ? », in *Présence de Racine*, Actes du colloque tenu à l’Université Lyon III, par le CEDIC (octobre 1999) ; textes rassemblés par Jean-Pierre Landry et Olivier Leplatre, Paris, Champion, 2000.

- UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, coll. « Mémo », 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- UNGARETTI, Giuseppe, « En traduisant Racine », in *Innocence et mémoire*, traduit de l'italien par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1962.
- VAN DELFT, Louis, « Figures du monstres chez Racine », in *Racine, Mythes et Réalités*, Acte du Colloque tenu à London, Ontario, en mars 1974, Société d'Etude du XVIIe siècle et Université de Western Ontario, 1976.
- VAN DELFT, Louis, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1982.
- VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993.
- VÈNE, Magali, *Ecorchés. L'exploration du corps, XIVe-XVIIIe siècles*, Paris, Albin Michel/Bibliothèque nationale de France, 2001.
- VENESOEN, Constant, *Jean Racine et le procès de la culpabilité*, Paris, La Pensée universelle, 1981.
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989.
- VIALA, Alain, « Acteur et personnage. D'un usage racinien peut-être révélateur », in *Personnage et histoire littéraire*, Actes du colloque de Toulouse, mai 1990, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991.
- VIALA, Alain, « Racine galant ou l'amour au pied de la lettre », *Les Cahiers de la Comédie française*, n°17, automne 1995.
- VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004.
- VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 2004.
- VILLARD, Laurence, *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen, 2002.
- VINCENT, Jean-Didier, *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, 1986.
- Vingt-cinq ans de recherche rhétorique*, sous la direction de G. Declercq et Ph.-J. Salazar, *Littératures classiques*, n°56, octobre 2006.
- VOSSLER, Karl, *Jean Racine*, Munich, « Epochen der französischen Literatur », III, 2, 1926.
- WIEDEMANN, Michel, *Le Sang dans les tragédies de Corneille et de Racine. Etude sémantique et stylistique*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, Linguistique, sous la dir. de Monique Parent, s.l. [Strasbourg], Université des Sciences humaines de Strasbourg, 1980.
- WILGAUX, Jérôme, « David M. Schneider en Attique : le sang, le sperme dans les représentations de la parenté en Grèce ancienne », *Incidence*, n°1, octobre 2005.
- WOOD, Allen G., « Phèdre, Ariane et le fil de la généalogie féminine » in Actes du 29^e congrès de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature éd. par Cl. Carlin, « Biblio 17 », n°111, *PFSCS*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, « L'imaginaire baroque : approche morphologique à partir du structuralisme figuratif de G. Durand », *Cahiers de Littérature du XVIIe siècle*, n°8, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986.
- WYGANT, Amy, *Towards a Cultural Philology : Phèdre and the Construction of 'Racine'*, Oxford, Legenda, Research Monographs in French Studies 4, 1999.

YARDENI, Myriam, « Genèse de l'Etat et naissance de la Nation dans les ' Histoires de France' du XVIIe siècle », *XVIIe Siècle*, n°176, juillet-septembre 1992.

ZIMMERMANN, Eléonore M., *La Liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*, Saratoga, Anna Libri and Co, 1982 ; rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1999.

ZUBER, Roger, « La tragédie sublime : Boileau adopte Racine » (première éd., 1992), repris dans *Les Emerveillements de la raison*, Paris, Klincksieck, coll. « Théorie et critique à l'âge classique », 1997.

Un sang tragique. Racine, Phèdre et le sang : mise en perspective dramatique.

Forts des qualités que l'Antiquité et la Renaissance leur ont accordées, le sang et l'imaginaire qui lui est associé jouissent d'un grand prestige au XVII^e siècle. Dans leurs domaines respectifs, la médecine, l'anthropologie culturelle, la rhétorique et les belles-lettres rendent compte de cette élection, même si de récentes découvertes infléchissent alors graduellement la teneur des appréciations axiologiques portées sur l'humeur vermeille. Or, à cette même époque, la tragédie française a connu une évolution sensible dont témoigne le théâtre de Racine. C'est ainsi que l'examen de *Phèdre* – œuvre qui recourt abondamment au mot *sang* – donne l'occasion de remettre en perspective les questions liées à la représentation dramatique de la violence et au bon usage des émotions : dans cette mesure, l'attention portée au motif du sang funeste dans *Phèdre* se présente aussi comme une contribution à l'intelligence du corps classique saisi par la passion.

Mots clés : dramaturgie, histoire de la médecine, noblesse, passions, Racine, représentation de la violence, rhétorique, sang, tragique, transmission.

Discipline : Littérature française du dix-septième siècle.

Tragic Blood. Racine, Phèdre, and Blood : A Dramatic Reformulation.

Imbued with the qualities that Antiquity and the Renaissance granted them, blood and the imaginary associated with it enjoy great prestige in the seventeenth century. In their respective domains, medicine, cultural anthropology, rhetoric, and *belles-lettres* bear witness to this status, even if recent discoveries have gradually modified the value judgments made about the ruby-red humor. In the same period of time, French tragedy was undergoing an evolution that is particularly notable in the theater of Jean Racine. Consequently, the analysis of his masterpiece *Phèdre*, a work that has frequent recourse to the term "blood", offers the opportunity to rethink questions linked to the dramatic representation of violence and to the use of the passions for moral purposes : it becomes clear that studying the theme of "fatal blood" also has the advantage of being a contribution to the understanding of the classical body in the throes of passion.

Key words: dramaturgy, history of medicine, nobility, Racine, representation of violence, rhetoric, blood, tragic, transmission

Subject Area: French seventeenth-century literature