



HAL
open science

Exemplarité et art d'aimer dans *Bérénice* de Racine

Léonie Gemond

► **To cite this version:**

Léonie Gemond. Exemplarité et art d'aimer dans *Bérénice* de Racine. Littératures. 2022. dumas-03710115

HAL Id: dumas-03710115

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03710115>

Submitted on 30 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Exemplarité et art d'aimer dans *Bérénice* de Racine

Léonie GEMOND

Sous la direction de Cécile Lignereux

Laboratoire : Litt&Arts
Centre de Recherche RARE – Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution

UFR LLASIC – Département Lettres Modernes
Domaine « Arts, Lettres, Langues »
Mention « Arts, Lettres, Civilisation »

Mémoire de master 2 - 27 crédits

Parcours « Littérature : Critique et Création »

Année universitaire 2021-2022



Exemplarité et art d'aimer dans *Bérénice* de Racine

Léonie GEMOND

Sous la direction de Cécile Lignereux

Laboratoire : Litt&Arts
Centre de Recherche RARE – Rhétorique de l'Antiquité à la Révolution

UFR LLASIC – Département Lettres Modernes
Domaine « Arts, Lettres, Langues »
Mention « Arts, Lettres, Civilisation »

Mémoire de master 2 - 27 crédits

Parcours « Littérature : Critique et Création »

Année universitaire 2021-2022

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier chaleureusement Cécile Lignereux pour son accompagnement et son investissement pendant ces deux années de travail. Son engagement sans faille, son attention et sa bienveillance m'ont portée pendant ces deux années. Madame Lignereux a toujours été un professeur disponible et à l'écoute de mes projets. Ses encouragements et sa passion pour son métier m'ont permis de conforter mes projets d'avenir. Merci de m'avoir permis de vivre cette aventure qu'est la recherche.

Un grand merci aussi à Stéphane Macé qui a toujours été de bon conseil et qui a eu la sympathie de m'accueillir dans nombre de ses cours durant ce master. Son engouement pour la grammaire et la stylistique a éveillé en moi une véritable passion.

Mes pensées se tournent vers mes parents. Je remercie ma mère, Rosemonde Gémond, pour ses multiples relectures et le vif intérêt qu'elle a porté à mon travail. Je remercie aussi mon père, Jean-Marie Gémond, qui m'a soutenue et encouragée au quotidien ! Votre soutien a été indispensable.

Je salue aussi mes camarades. Clara Delaveau pour nos multiples échanges fructueux qui ont abouti sur une fidèle amitié. Merci aussi à Emma Fanti pour son éternelle bienveillance ainsi qu'à Elie Génin pour son regard éclairé. Sans vous, l'aventure n'aurait pas eu la même saveur.

Je remercie enfin tendrement Charly Vinson pour son soutien, son écoute et sa présence à mes côtés. Ses paroles réconfortantes et son aide précieuse dans les tâches du quotidien m'ont permis de vivre cette aventure avec plus de tranquillité. Je lui suis reconnaissante de m'avoir encouragée dans mes projets et d'avoir considéré mes longues digressions voire mes emportements sur la grammaire ou l'amour tendre.

« Bérénice, à vrai dire, n'est pas une tragédie,
il n'y coule que des pleurs point de sang.
C'est une élégie dramatique qui renferme des morceaux
pleins d'une grâce un peu molle et d'une sensibilité un peu larmoyante. »

- Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 1858.

Table des matières

INTRODUCTION.....	12
1. État de l'art.....	14
1.1. Les enquêtes en histoire littéraire : un « tissu galant de madrigaux et d'élégie »	15
1.1.1 L'excitation des passions.....	15
1.1.2. Une tragédie larmoyante.....	16
1.1.3. « Plaire aux Dames ».....	20
1.2. Les travaux de poétique : « L'épuration extrême de la matière tragique ».....	22
1.2.1. Une véritable tragédie ?.....	22
1.2.2. Le pouvoir et l'absence de la parole.....	26
1.2.3. Une menace ou une solution : le suicide.....	28
1.2.4. « Sublime Bérénice ».....	30
1.3. Les études thématiques : trois héros tragiques.....	31
1.3.1. Le couple de Titus et Bérénice.....	31
1.3.2. Antiochus, personnage de second plan mais porteur de la force tragique.....	35
1.4. Les investigations stylistiques : l'expression des passions.....	37
1.4.1. L'expressivité syntaxique.....	37
1.4.2. Les lexies récurrentes.....	39
1.4.3. Les figures de sourdine.....	39
1.5. Les études de rhétorique.....	41
1.5.1. La dimension délibérative de l'intrigue.....	42
1.5.2. La composante épидictique de la pièce.....	44
1.5.3. La mise en scène de l'échec des discours.....	45
2. Présentation du champ de recherche.....	46
2.1. Le cadre théorique et conceptuel.....	47
2.1.1. La veine élégiaque.....	48
2.1.2. La place du lyrisme.....	50
2.1.3. L'esthétique de la déploration.....	52
2.2. Problématique et hypothèse de lecture.....	54
2.2.1. L'atmosphère galante.....	54
2.2.2. Bérénice, figure exemplaire ?.....	55
2.2.3. Un art d'aimer conforme aux valeurs de la tendresse.....	56
2.3. Constitution du corpus : les protestations d'amour de Bérénice.....	57
2.3.1. Sous forme de dialogue.....	58
2.2.3.2. Sous forme de tirade.....	62
2.2.3.3. Sous forme de monologue.....	66
Chapitre 1 : Les procédés énonciatifs qui se réfèrent à un art d'aimer...67	67
1.1. L'omniprésence de la négation.....	68
1.1.1. La négation descriptive.....	68
1.1.1.2. Négation à deux termes :.....	70
1.1.1.3. Négation par le pronom indéfini <i>rien</i> :.....	71
1.1.1.4. La négation totale :.....	72

1.2. Les énoncés généraux.....	73
1.2.1. Les synecdoques.....	74
1.2.2. L'utilisation de l'énallage.....	75
1.2.3. Les tournures impersonnelles.....	77
1.3. Les questions orientées.....	80
1.3.1. Les interrogations totales.....	80
1.3.1.1 Les interro-positives.....	80
1.3.1.2. Les interro-négatives.....	83
1.3.2. Les interrogations partielles.....	84
Chapitre 2. Les choix lexicaux qui valorisent la sensibilité de Bérénice. .85	85
2.1. Les substantifs abstraits au pluriel.....	86
2.1.1. le pluriel de concrétisation métonymique.....	86
2.1.2. le pluriel d'imprécision.....	88
2.1.3. le pluriel hyperbolique.....	89
2.2. Le leitmotiv du regard.....	90
Chapitre 3 : Une morphosyntaxe traduisant la souffrance de la reine....93	93
3.1. Une reine victime de la passion amoureuse.....	94
3.1.1. Le présent de l'indicatif pour dire la souffrance.....	94
3.1.2. Les temps du passé pour exprimer le regret.....	96
3.1.2.1. L'imparfait.....	97
3.1.2.2. Le passé composé.....	100
3.2. L'expression de la conscience tragique.....	101
3.2.1. L'impératif présent de l'exhortation.....	101
3.2.2. Le futur de la conscience tragique.....	103
Chapitre 4. Les tournures syntaxiques hyperboliques.....105	105
3.1. L'exclamation.....	107
3.1.1. Les phrases non verbales.....	107
3.1.2. L'exclamation introduite par des mots exclamatifs.....	109
3.1.3. Exclamation par inversion du sujet.....	110
3.2. Le degré d'intensité élevée.....	111
3.2.1 L'intensité élevée dans le sens même des adjectifs.....	112
3.2.2. Les termes intensifs.....	113
3.2.3. Les superlatifs.....	115
3.2.4. Les numéraux.....	116
Conclusion.....	118
1. L'analyse de mises en scène pour percer le mystère : Bérénice, pièce tragique ou	
 élégiaque ?.....	118
2. Une promotion de la tendresse.....	120
3. Le renoncement sublime.....	121
Annexes :.....	123
Annexe 1 : Tableau de répartition des temps du présent dans le corpus.....	123
Annexe 2 : Tableau de répartition des temps du passé dans le corpus.....	123
Annexe 3 : Tableau de répartition des temps du futur dans le corpus.....	124

BIBLIOGRAPHIE.....125

INTRODUCTION

Racine est un jeune homme ambitieux.¹ Orphelin très jeune, il est élevé par ses grands-parents, sans grande fortune, mais le jeune Racine décide de ne pas s'en tenir à sa condition. Il veut être écrivain et il le deviendra, il veut réussir et il excellera, il est « un écrivain devenu mythe : « le classique des classiques »² ». Pour en arriver là, il décide d'envoyer l'une de ses créations, un sonnet, au cardinal Mazarin, pour se faire connaître et tenter une carrière littéraire dans la capitale. Il débute sa lettre dédiée au « Premier ministre tout-puissant ³», par « Je vous envoie mon sonnet ⁴», début de la première lettre que nous avons conservé de l'auteur, vingt ans, qui se destine à une magistrale carrière. Après un séjour à Uzès, où sa famille croit qu'il va faire carrière en entrant dans les ordres, Racine fuit le soleil et retourne à Paris avec en tête cette idée, réussir et intégrer le Monde : « l'impatience perce, l'orgueil point, et l'ambition va loin⁵ ». Grâce à des connaissances, il réussit à s'installer à Paris, et ne cesse d'écrire. Il connaît son premier véritable succès en 1667 avec *Andromaque*, même si quelques années auparavant, *Alexandre le Grand* ou bien encore *La Thébaine* ne peuvent être qualifiés d'échecs. Il se consacre donc à l'écriture dramaturgique et en particulier à la tragédie, à l'exception de *Les Plaideurs* qui est une comédie. Sa culture est abondante et ses inspirations sont diverses : il s'inspire d'auteurs antiques comme Ovide ou Virgile mais aussi de ses contemporains comme le plus fameux de ses rivaux, Pierre Corneille. Racine ne fait pas un début de carrière fulgurant, comme ont essayé de le faire d'autres dramaturges comme Corneille, qui a intégré une troupe nouvelle, devenue la troupe du Marais, ou Molière, qui a voulu ériger son propre théâtre. Racine a une autre stratégie, pour lui « pour se faire accepter, il se montre dans la norme⁶ ». Pour se démarquer, il faut s'adapter aux goûts de son époque : « Quand on n'a pas de quoi parler haut, il faut se faire agneau, et si on fait des audaces, les faire en douce, les faire passer par le goût de la conformité. Alors il joue au disciple zélé, il s'adapte, se coule dans le moule⁷ ». Pour cela, il doit apprendre ce qui plaît aux courtisans, ce qui se discute dans les salons mondains en vogue.

1 A. Viala, *Racine la stratégie du caméléon*, Seghers, Paris, 1990, p.14.

2 *Ibid*, p.11.

3 *Ibid*, p.13.

4 *Ibid*, p.11.

5 *Ibid*, p.14.

6 *Ibid*, p.20.

7 *Ibid*, p.20.

Une fois intégré dans le monde littéraire, il prend position dans la Querelle des Anciens et des Modernes et voue un serment d'allégeance aux Anciens, pensant qu'on peut les imiter mais ne jamais les égaler. C'est pour cela que nombre de ses pièces sont d'origines mythologiques ou romaines. À propos de pièces romaines, son rival Corneille en est un fervent producteur : *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *La mort de Pompée*. Les deux auteurs composent donc tous deux des tragédies, sur des thèmes proches. Leur proximité thématique atteint son apogée en l'an 1670. Jean Racine et Pierre Corneille, à seulement quelques jours d'intervalle – le 21 novembre 1670 pour Racine et le 28 novembre de la même année pour Corneille – font paraître deux pièces sur un sujet totalement identique. Racine présente sa *Bérénice*, tragédie. Corneille présente son *Tite et Bérénice*, comédie héroïque. Les deux auteurs s'opposent donc sur la légitimité de *Bérénice* à être considérée comme une tragédie. Pour le maître en la matière, soit Corneille, cette pièce n'est pas légitime à être appelée ainsi. Les critiques s'en mêlent. Ce qui dérange : l'écriture de Racine et le sujet de la pièce qui finalement ne tourne qu'autour d'un amour malheureux, sujet indigne d'une tragédie qui pour mériter son titre doit soutenir un sujet plus noble. Cependant, comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, Racine ne cherche pas à refaire de l'héroïque ou une sorte d'épopée tragique, il veut faire du neuf : « Corneille avait trente-trois ans de plus, c'était la vieille génération, il s'agissait de la vider des lieux⁸ ». Pour plaire au public de la fin du siècle, c'est-à-dire majoritairement à la Cour du roi Louis XIV en place depuis neuf ans, Racine s'imprègne de la nouvelle esthétique, l'esthétique galante : « Il enrichit son bagage déjà bien garni, se goinfre de modernes, s'ajuste encore davantage à l'univers culturel des galants⁹ ». Les aspects galants de *Bérénice* ne plaisent pas aux critiques et à Corneille, qui, conformément à ce qu'il a écrit dans ses *Discours*, ne respectent pas les règles attitrées à la tragédie. Racine n'en tient pas rigueur et assume la galanterie dans sa pièce et le dit lui-même : « Il « fait le galant » : il l'écrit lui-même dans une lettre à Le Vasseur¹⁰ ». Il se justifie simplement dans sa préface et apprécie le succès que sa pièce a auprès du public : « On trouvait que ses vers n'avaient pas la force de ceux de Corneille : il laissa la force et fit dans le plus galant¹¹ ». Il décide de faire une tragédie nouvelle, qui ne respecte en effet pas tous les codes impartis par ses aînés dans l'espoir de se démarquer : « Il a donc fixé sa manière, celle du théâtre, où le tragique naît du galant, où les deux ne cohabitent pas, mais se génèrent, et la victoire sur Corneille le met en posture

8 *Ibid*, p.134.

9 *Ibid*, p.67.

10 *Ibid*, p.58.

11 *Ibid*, p.121.

prépondérante chez les dramaturges¹² ». Sa *Bérénice* est un succès, Racine ne peut que s'en féliciter, il plaît car il maîtrise parfaitement son écriture : « Racine brode à points minutieux les arabesques galantes¹³ ». Racine traverse les siècles, le jeune dramaturge a peut-être surpassé son rival à ce moment précis : Qui se souvient encore de *Tite et Bérénice* plus de trois cents ans plus tard ? Dans le titre de sa critique, A.Viala résume parfaitement Racine : *Racine, la stratégie du caméléon*. La métaphore animale vient à point nommé : Racine grandit dans une famille modeste mais réussit dans les milieux mondains, il a eu une éducation janséniste mais sait s'adapter aux milieux galants – dirigés par Fouquet qui est un jésuite –, il est aussi un fidèle défenseur des Anciens tout en s'adaptant au public de son époque. Là est le secret de sa réussite.

Ce travail vise à mener une étude stylistique sur l'exemplarité et l'art d'aimer dans *Bérénice*. Cette étude nous permettra de nous concentrer sur la teneur lyrique et élégiaque de la pièce vue comme contradictoire avec le genre tragique par les détracteurs de Racine. Pour cela, nous allons dans un premier temps faire une synthèse des travaux critiques ayant étudiés la pièce. Par la suite, nous définirons les termes nécessaires à notre hypothèse de lecture et à établir notre problématique. S'en suivra enfin le corpus de textes extraits de la pièce.

1. État de l'art

Afin de pouvoir cerner les études ayant été faites sur l'œuvre que nous étudions, un « état de l'art » est nécessaire pour situer notre œuvre dans un champ d'étude critique. Dans cette première partie, constituant un panorama bibliographique, nous ferons le résumé des études d'histoire littéraire relatives à la pièce. Puis des investigations poétiques quant à la teneur tragique de la pièce. Ensuite, nous relaterons les études thématiques faites sur la place et l'interprétation des personnages sur scène. Enfin, nous nous concentrerons sur les investigations stylistiques avec des études sur l'écriture racinienne. Et enfin nous verrons des analyses rhétoriques sur la délibération et la *dispositio* mises en place comme techniques de persuasion dans *Bérénice*.

12 *Ibid*, p.149.

13 *Ibid*, p.144.

1.1. Les enquêtes en histoire littéraire : un « tissu galant de madrigaux et d'élégie¹⁴ »

Racine, dramaturge du XVII^e siècle a beaucoup été étudié sous le prisme de son siècle. On s'attachera donc dans cette partie à rendre compte des études visant à montrer le lien entre l'auteur, l'œuvre et les mœurs de son siècle.

1.1.1 L'excitation des passions

La tragédie et le théâtre en règle générale est bannis par l'Église catholique et notamment les jansénistes. L'enfant Racine grandit auprès d'eux et doit s'en détacher une partie de sa vie afin d'exercer son art¹⁵. En ces temps, le théâtre est impie car il excite les passions des spectateurs ainsi que des acteurs et peut donc les pervertir.

Aristote utilise les termes « terreur et pitié », Racine préfère ceux de « terreur et compassion ». La tragédie est un moyen de représenter les passions humaines et leurs conséquences : « la tragédie reste perçue comme l'art qui depuis l'Antiquité prétend représenter le dérèglement et ses conséquences¹⁶ ». On parle alors de dérèglement de l'ordre général mais aussi de dérèglement des passions : « Dérèglement apparent de l'ordre du monde [...]. Dérèglement des passions qui conduit les hommes à détruire les autres ou à se détruire eux-mêmes¹⁷ ». Les lecteurs et spectateurs de tragédies prennent donc le risque de voir leurs émotions décuplées lors de la représentation théâtrale ou lors de la lecture de la pièce, alors que le XVII^e siècle prône l'ordre, le raffinement et la maîtrise des émotions. Cependant, comme l'auteur le dit quelques lignes plus loin, *Bérénice* fait exception dans les tragédies car elle ne fait pas que représenter la passion, elle en tire toute sa matière. Les spectateurs voient l'excitation des passions des personnages au sens étymologique du terme, c'est-à-dire l'ardeur de leurs passions, mais en plus, toute la pièce n'est qu'un déferlement de passions, de sentiments. Dans certaines pièces de Racine comme *Britannicus*, ou même de son rival Corneille dans *Le Cid*, la passion est secondaire aux tourments politiques. Toutefois, les mentalités sont changeantes, et entre le milieu du siècle précédent et l'arrivée de *Bérénice*, les passions dans la tragédie sont vues comme devant « exposer le spectacle des conséquences funestes des passions dérégées à l'idée qu'elle

14 Abbé de Villars, *La critique de Bérénice*, 1671, p.155. Dans cette critique, l'Abbé de Villars reproche à Racine d'avoir inclus trop de mondanités dans sa tragédie, qui ne doit donc pas en être une à ses yeux.

15 A.Viala, *Racine la stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.

16 G.Forestier, *La tragédie française : passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll.«Collection U», 2010, p. 5

17 *Ibid*, p. 5

peut se suffire désormais au spectacle de l'événement passionnel lui-même¹⁸». Les personnages sont passionnés, nous remarquons aisément que Titus est dans « l'incapacité à affronter la passion de Bérénice¹⁹». Dans la pièce, les passions mènent les personnages à faire des mauvais choix et c'est finalement en cela que la passion est tragique : « C'est précisément parce que tout est possible que les effets de la passion, provoquant toujours le mauvais choix et détruisant toutes les possibilités d'échappatoire, sont tragiques²⁰ ». Racine lui-même, dans la préface de *Bérénice* ainsi que dans celle d'*Iphigénie*, définit la tragédie comme étant ce qui est source d'émotion, c'est-à-dire ce qui permet l'exacerbation des passions soit du pathétique.

Dans *Bérénice*, il est question de la passion amoureuse, quand Titus doit choisir, il choisit entre Bérénice et Rome ou autrement dit, entre la passion et la gloire. Ce dénouement peut paraître cornélien²¹ mais Racine écrit bien une fin digne de sa plume. Titus n'est pas dans une impasse, face à un dilemme dans lequel, quelle que soit la décision prise, cette dernière n'est pas satisfaisante. Titus est conditionné dans le choix qu'il fait. Rome, son défunt père, son rôle d'empereur : tout lui impose de choisir la gloire plutôt que l'amour. Il fait un choix raisonné au lieu d'en faire un passionnel. De plus, Titus ne se suicide pas, tout comme Bérénice, il n'y a pas de sang versé dans cette tragédie. En effet, il laisse prévaloir la gloire sur la passion amoureuse. Cependant, choisir « de s'en punir par la mort constitue un compromis névrotique qui ne va pas s'en rappeler celui d'Andromaque²² ». Titus ne se fait donc pas amadouer par ses passions et remplit son devoir, mais en partant, Bérénice sait que l'empereur l'aime grâce aux larmes qu'il laisse échapper.

1.1.2. Une tragédie larmoyante

« On nous dit en passant que *Bérénice* obtint un vif succès de larmes »²³ écrit Roland Barthes dans son fameux *Sur Racine*. En effet, Bérénice pleure, Titus pleure ainsi que le public. Le critique regrette seulement que les larmes dans la pièce ne nous renseignent pas « autant sur ceux-là même qui les versaient, que sur celui qui les faisait

18 *ibid*

19 *ibid*

20 *Ibid* p. 187

21 T. Alonge, « *Amatus amatam dimisit*. Déclaration d'amour et tragédie cachée dans *Bérénice* de Racine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 2019.

22 *Id*, p.65.

23 R.Barthes, *Sur Racine*, Paris : Points, coll. « Points Essais », 2014, p. 152.

verser²⁴ », c'est-à-dire qu'il déplore le fait de ne pas savoir pourquoi Racine fait pleurer ses personnages et quel est son objectif, ainsi que sur la portée des larmes versées par le public. On peut se demander pourquoi le public du XVII^e siècle est ému par cette pièce ou ce qui les touche. Tout simplement, la question de la réception de la pièce.

Originellement, les larmes appartiennent au registre élégiaque, exprimant la *dolor*.²⁵ Elles ont de tout temps existé dans la tragédie, ce n'est pas une particularité de *Bérénice* que de voir des personnages de tragédie verser des larmes, comme certains critiques le lui ont vivement reproché. On rencontre des larmes dans l'Antiquité, dans les tragédies de Sénèque par exemple. Corneille, contemporain de Racine, fait aussi pleurer ses héros. En revanche, chez notre auteur, l'interprétation des pleurs est différente et c'est en cela que les larmes posent problème pour certains détracteurs de Racine. Les héros cornéliens pleurent avec parcimonie, mais surtout ils pleurent pour de grandes, graves et nobles causes. Jamais un héros cornélien ne pleure pour une histoire d'amour malheureuse ; il pleure pour la gloire, pour des raisons politiques ou guerrières. Racine va plutôt s'inspirer de l'esthétique de la galanterie qui lui est contemporaine, pour faire pleurer ses protagonistes. Les galants s'inspirent de la poésie des années 1630, où les pleurs sont un motif essentiel. Puisque les héros raciniens larment aux sujets de peines de cœur, alors les pleurs dans *Bérénice* vont être rapprochés de la galanterie qui est autrement appelée art de plaire²⁶ et qui regorge de thèmes, de questions, de conversations ayant attiré au vaste thème qu'est l'amour. C'est donc à partir de ce moment-là que les larmes sont rapprochées de la galanterie. De plus, les larmes ne sont pas un motif monosémique, leur signification s'en voit altérée et elles ne signifient pas forcément la tristesse mais peuvent exprimer la douceur ou la tendresse qui sont des qualités relatives aux galants : « Les larmes cessent dès lors d'être un indice de la violence d'une situation pour devenir un attribut essentiel du personnage délicat et sensible²⁷ ». Aussi, les larmes peuvent avoir de nombreuses significations, et Carine Barbafieri suppose que les personnages dans *Bérénice* ne pleurent pas tant de tristesse mais bien plus de regret, ils pleurent leurs échecs : Titus n'arrive pas à être à la fois amant fidèle et souverain. Aussi, sur scène, les larmes accompagnent les vers. Titus pleurant, persuade

24 *Id.*

25 C. Barbafieri, *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France Galante (1654-1702)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.

26 D. Denis, *La muse galante, : poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 1997, p. 245-299. : La galanterie s'épanouit dans la conversation, prenant place dans les salons et les milieux mondains. L'art de plaire est une des qualités que doit posséder l'honnête homme – et la plus importante. Dans l'art de plaire nous trouvons deux qualités importantes : la délicatesse et l'ingéniosité.

27 *Ibid* p. 171.

Bérénice qu'il l'aime. La teneur lacrymale de la pièce est si importante qu'elle a été qualifiée de « pièce à mouchoir »²⁸, en référence au mouchoir que tiennent les acteurs pour simuler l'essuyage des larmes le long de leurs joues lors des représentations.

Dans la pièce, les larmes permettent la concrétisation de la parole, l'extériorisation de la tristesse, face à une décision terrible. Tous les personnages sont touchés par la tristesse. Bérénice pleure, Titus aussi, seul Antiochus ne pleure pas. Titus annonçant le départ de Bérénice, doit s'exprimer devant une femme larmoyante, qui extériorise sa tristesse : « tout en pleurant, soupirant et frémissant, il [Titus] confirme la nature imperturbable de sa décision²⁹ ». L'aveu est tout l'enjeu de la pièce pour Titus, alors que pour Bérénice, il est de le convaincre de la garder près de lui. Elle pleure, volontairement, afin de montrer son désespoir, de le mettre sous les yeux de l'empereur. C'est la première étape de persuasion avant d'enchaîner sur la décision fatale : le suicide. Cependant, Tristan Alonge nous dit que les larmes sont aussi un moyen de prouver son amour. La Bérénice de Racine est convaincue de l'amour que Titus lui porte à travers les larmes qu'il verse, comme nous pouvons le constater dans la pièce : « Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours. / Votre cœur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes³⁰ ».

Racine, dans sa préface, évoque la « tristesse majestueuse », expression depuis de nombreuses fois glosée. Racine, fait une réinterprétation de la *catharsis* préalablement définie par Aristote. Il va mettre sur scène l'expression de passions entraînant « terreur et pitié », face à un public « converti à l'esthétique atticiste de la sobriété et de l'élégance³¹ », afin de créer la « tristesse majestueuse » : « l'interprétation esthétisante de la catharsis explicite la métamorphose en plaisir de la tristesse majestueuse³² ». Pour Gilles Declercq, cette tristesse est issue de la mise en scène de passions « terrifiante[s] et pitoyable[s] ». En revanche, l'expression de la tristesse est incompatible avec la tragédie classique³³. La tragédie doit inspirer terreur et pitié, comme le conseille Aristote, mais la pitié n'est pas l'*alter ego* de la tristesse. Le terme de « tristesse majestueuse » est à creuser, et Christian Biet en donne une explication intéressante lorsqu'il écrit que ces deux termes « combinent les pleurs, le chagrin absolu et violent (c'est, au XVII^e siècle, le sens de « tristesse ») et la

28 *Ibid*, p. 173.

29 T. Alonge, « *Amatus amatam dimisit*. *op.cit.*, p.60.

30 Racine, *Bérénice*, v. 1498-1500.

31 G. Declercq, « Représenter la passion : la sobriété racinienne » dans *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, La littérature et le réel, p. 69-93, p.86.

32 *Ibid*, p. 86.

33 T.Gheeraert, « Sublime Bérénice », *Etudes «Epistémè»*, n°34, « Les sens dans la construction du genre (XVI^e-XVIII^e s) », 2019. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/3507>, §10.

« majesté », celle des rois³⁴ ». Il poursuit, pour lui la *majestas* est « l'image et la transcription de la souveraineté³⁵ ». Il conclut en écrivant que « le chagrin, né de la mondanité galante, s'en écarte pour devenir royal et sublimer toutes les émotions tragiques en une seule grande et forte émotion³⁶ ». Bien que la tristesse soit un thème galant, elle est donc portée à un sens bien plus noble puisqu'elle est « majestueuse » et en devient par conséquent une émotion sublime. La tristesse connue à l'époque de Racine n'a donc pas la même définition que la nôtre. Nous avons hérité d'une conception des Romantique³⁷, mais au XVII^e siècle, c'est un sentiment bien plus grave puisqu'elle est synonyme de mort. La pièce nous le prouve, puisque le suicide est une des options envisagées par les protagonistes : « Dans *Bérénice*, le dramaturge nous représente toutes les conséquences d'une passion funeste menant à la mort³⁸ ». En revanche, le suicide, qui peut être glorieux chez les Romains, est puni par l'Église : « le suicide pouvait bien être admis comme une issue moralement acceptable chez les Romains, il fait l'objet d'une condamnation sévère par l'Église³⁹ ». D'après Tony Gheeraert, la tristesse et « l'éloquence des pleurs⁴⁰ » permettent à l'écriture du dramaturge de tendre vers le sublime, qui est « le corrélat littéraire de l'expérience spirituelle de la conversion⁴¹ », puisque le sublime a quelque chose de divin : « Cette grandeur, qui perce partout sous l'allure élégiaque et douce, a partie liée avec le « divin⁴² » ». Selon lui, la tristesse menant au suicide qu'il nomme « tristesse funeste » ne peut se transformer en la « tristesse majestueuse » de Racine, qu'à l'aide de la grâce : « seule la grâce, dont le sublime apparaît comme l'expression littéraire, peut justifier la conversion de la tristesse funeste en « tristesse majestueuse »⁴³ ». Supposition qui pourrait éventuellement être affirmée, si Bérénice, reine de Palestine, n'était pas juive et donc pas d'obédience chrétienne catholique. La « tristesse majestueuse » serait donc la solution après le renoncement, après la « tristesse funeste⁴⁴ »

34 C.Biet, *La tragédie*, Paris, Armand Colin, coll. "Cursus", 1997, p.135.

35 *id.*

36 *id.*

37 T.Gheeraert, « Sublime Bérénice », *op. cit.*, §7.

38 *Ibid.*, §10

39 *id.*, §10.

40 *id.*, §30.

41 *id.*, §31.

42 *id.*, §30.

43 *id.*, §31.

44 *id.*, §31.

qui permettrait de renoncer à la mort – punie par la religion – pour aller vers un dénouement plus vertueux, celui du départ et du silence.

1.1.3. « Plaire aux Dames »

Corneille, dans la préface d'*Oedipe* fait remarquer que les « Dames [...] composent la plus belle partie de notre Auditoire », détail que son jeune rival, Racine, n'a semble-t-il pas négligé. En effet, au XVII^e siècle, avec la montée en puissance des salons et des relations mondaines⁴⁵, les femmes occupent une place plus importante dans la société – entendons dans la société mondaine, à la Cour – et vont donc voir les représentations théâtrales.

Comme le stipule Roland Barthes⁴⁶, les larmes ont coulé : chez les personnages et dans le public. Cependant, il précise que nous n'avons que peu de détails sur le dramaturge et sur ses spectateurs. Force est de constater que Racine mobilise un vocabulaire spécifique dans cette pièce, utilisant des termes à la mode issus de la galanterie fort en vogue à son époque, ce qui nous informe sur le public auquel se destine la pièce⁴⁷.

Le thème de la naissance de l'amour est présent dans l'idéal galant : « Titus et Bérénice [...] ont dû s'estimer avant de s'aimer⁴⁸ ». Antiochus utilise d'ailleurs cet argument, précisant à Bérénice qu'il est le premier à avoir eu grâce à ses yeux, mais Titus arrivant, « les droits d'Antiochus sont oubliés⁴⁹ ». D'ailleurs, au XVII^e siècle, Racine et ses contemporains ne pensent pas que l'amour soit un sentiment irrésistible et foudroyant mais plutôt un sentiment qui se développe et se cultive : « Titus aime la reine parce que, pendant cinq ans, il n'a point cessé, chaque jour, de la voir. [...] Pendant la même période, Antiochus n'a pas su s'imposer la cure d'absence qui l'aurait guéri⁵⁰ ».

La teneur galante de la pièce est évidente pour certains mais aussi réfutable pour d'autres : « *Bérénice* a tous les dehors de la plus parfaite tragédie galante. [...] Si Racine a

45 A. Genétiot, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1997, p. 280-281. Alain Genétiot explique que les salons sont des lieux créés comme alternatives à la vie de Cour dans lesquels les poètes peuvent jouer un rôle important auprès des Mondains. Racine en fait partie et leur but est de plaire au public, en particulier – et de plus en plus – aux femmes. Les mondains rejettent massivement la pédanterie, la bourgeoisie et le provincialisme. Le rejet du pédantisme en littérature se traduit par le goût prononcé pour le « naturel » que revendique notre dramaturge. Les œuvres mondaines ont pour but premier de « plaire au monde » et sont soumises aux « modes successives » (p 281).

46 R.Barthes *Sur Racine*, *op. cit.*

47 J. Scherer, *Racine et-ou la cérémonie*, Paris, PUF, coll. « Littératures Modernes », 1982.

48 *id.*

49 *ibid* p. 105.

50 J. Scherer, *Racine et-ou la cérémonie*, *op.cit*

réussi ce tour de force, c'est parce qu'[...] il est parvenu à rendre tragiques l'illusion romanesque et la rêverie pastorale⁵¹ ». Le critique explique que la pièce qui semble être galante ne l'est pas tout à fait en réalité. Elle s'inspire de la littérature pastorale du XVI^e siècle, qui s'est épanouie dans le roman et a abordé le thème de la fuite que reprend *Bérénice* : l'héroïne fuit Rome et son amour, elle fuit cet amour qui ne peut aboutir à un mariage heureux, elle fuit suite à la douleur que lui procure la séparation. Aussi, le trio amoureux est typique de cette littérature, dont s'est probablement inspiré Racine car autant dans le genre romanesque, pastoral ou dans la tragédie, il « est celui qui cherche à tendre des pièges aux amants afin de provoquer à son profit leur séparation⁵² ». Georges Forestier parle du « rêve pastoral » que Racine utilise pour créer une pièce dans laquelle l'amour est l'objet central : « le rêve pastoral d'un univers où seule la religion du cœur est admise⁵³ ». Cependant, Racine vise à prouver que « l'amour pur et purificateur⁵⁴ » tel que le rêve pastoral le promet n'existe pas ou n'existe plus : le dramaturge nous montre bien que cet amour appartient à la sphère privée et qu'il ne peut pas se concilier avec le pouvoir. Forestier veut par ce raisonnement prouver qu'avec *Bérénice*, Racine nous indique qu'« il n'y avait de vraie tragédie que fondée sur les débris de la conciliation galante entre amour et pouvoir⁵⁵ ». En effet, l'écriture galante pousse le dramaturge à utiliser un vocabulaire, une manière d'écrire jusque-là réservée à la poésie ou au roman. C'est en cela que les adversaires de Racine vont se mobiliser. Pour eux cette « inflexion galante [est] susceptible d'altérer [...] la spécificité de l'écriture théâtrale, à travers une contamination de la poésie de salon et des modèles romanesques⁵⁶ ». Ces adversaires sont Donneau de Visé, Saint-Evremond ainsi que le plus célèbre d'entre eux l'Abbé de Villars, fameux pour avoir écrit à propos de *Bérénice* que la pièce est un « tissu galant de madrigaux et d'élégies⁵⁷ ». Dans le siècle classique où les règles sont rigoureuses, le mélange de tons ou de genres n'est pas le bienvenu pour les critiques, d'où cet accueil chaleureux par le public et glacial par les lettrés.

51 G. Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, N.R.F, coll."Biographies", 2006, p. 393.

52 *Id.*

53 *Id.*

54 *Id.*

55 *Idem*, p. 394.

56 D. Bertrand, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999, p. 93.

57 Abbé de Villars, *La critique de Bérénice*, Paris, 1671.

1.2. Les travaux de poétique : « L'épuration extrême de la matière tragique⁵⁸ »

Racine inscrit *Bérénice* dans le genre tragique, ce que nombre de commentateurs de l'époque lui reprochent. Cette partie vise à mettre en exergue la composition de l'œuvre.

1.2.1. Une véritable tragédie ?

Comme nous venons de l'expliquer, Racine évolue et écrit dans une société où il y a des goûts dominants. Ces goûts mondains ne sont pas négligeables et doivent être pris en compte lors de l'analyse de l'écriture de Racine. *Bérénice* a longuement été critiquée, puisque son auteur l'inclut dans le genre tragique, terme qui ne convient pas à nombre de ses détracteurs. Corneille a préféré qualifier son *Tite et Bérénice* de comédie héroïque. Il a donc été légitime pour beaucoup de critiques de se demander si *Bérénice* est une réelle tragédie.

Aristote met l'accent sur l'action pour construire une tragédie. D'après le critique Eugène Vinaver, Racine et ses contemporains accordent plus d'importance à l'attente. La notion d'attente est bien présente dans *Bérénice*, puisque l'on peut dire qu'il ne s'y passe strictement rien, aucune action n'est produite hormis celle de parler. La pièce est basée sur l'attente de la sentence devant être prononcée par Titus. *Bérénice* est donc une « tragédie de la profondeur⁵⁹ » où le dramaturge développe longuement un sujet simple.

Au travers de l'écriture de *Bérénice*, Racine semble vouloir se renouveler. Chronologiquement, la pièce aux traits élégiaques se situe entre deux pièces d'une grande violence, *Britannicus* et *Bajazet*. Dans sa préface, écrite quelques temps après la parution de l'œuvre, Racine tient à la définir comme tragédie tout en rappelant les caractéristiques de cette dernière, pour se justifier auprès de ses opposants. Au fil des pièces jusqu'à *Bérénice*, Racine réduit le nombre de protagonistes jusqu'à la tragédie qui nous intéresse, où ils ne sont plus que trois⁶⁰. Sur ce point, soit l'étiquette générique de « tragédie » donnée à une pièce dont l'action principale est une histoire d'amour, Racine est en confrontation avec Corneille, ayant fait paraître à quelques jours d'intervalle sa pièce *Tite et Bérénice* sous-titrée comme « comédie-héroïque⁶¹ ». Afin de pousser son désaccord,

58 G.Forestier, *La tragédie française : passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll.«Collection U», 2010, p. 5

59 *Ibid* p. 57

60 Les trois protagonistes sont Bérénice, Titus et Antiochus. Phénice, Arsace et les autres sont des personnages secondaires.

61 J. Dubu, *Racine aux miroirs*, Paris, Sedes, 1992.

Racine décide de proscrire le terme *héroïque* de son vocabulaire poétique. J. Dubu nous dit que parmi les cinquante-deux occurrences de « héros » dans les tragédies profanes de Racine – c'est-à-dire toutes à l'exception d'*Esther* et *Athalie* – deux occurrences sont présentes dans *Bérénice* et deux dans *Britannicus* soient, les deux pièces romaines donc celles sur lesquelles Racine est en confrontation avec Corneille. Chez Racine, contrairement à Corneille, le terme « héros » ne désigne pas un homme victorieux ou glorieux mais une catégorie de personnages. Il réussit donc à se démarquer de Corneille, afin d'imposer l'appellation générique « tragédie ».

En effet, les tragédies de Racine se présentent sous forme de crises qui ne nécessitent qu'une courte durée au théâtre. À l'inverse, certaines pièces sont « implexes⁶² » c'est-à-dire que « la mise en place du nœud de l'intrigue [est] longtemps avant le commencement de l'action⁶³ » ce qui occupe trop la mémoire de l'auditeur, quitte à le perdre ou l'ennuyer. Racine décide donc, dans *Bérénice* en particulier, de faire commencer la pièce au point d'acmé de la crise, pour entrer de manière directe dans le vif du sujet. Beaucoup de tragédies, entre autres celles de Corneille comme *Le Cid*, ont une certaine difficulté à respecter l'unité de temps, à cause d'un cadre spatio-temporel trop long à être expliqué ou d'une action bien trop complexe et pleine de rebondissements pour ne durer que vingt-quatre heures. Contrairement à la comédie, où les protagonistes résolvent des problèmes personnels et donc plus futiles, dans la tragédie, les enjeux sont plus grands : on fait la guerre, aborde des sujets politiques. *Bérénice* fait donc exception.

Malgré le culte que Racine voue aux Anciens, il a une conception plutôt moderne du théâtre dans la préface de *Bérénice*. En utilisant le terme de « tristesse majestueuse » sans le définir précisément, il se contente « d'élargir à tout prix les bases théoriques de la définition de la tragédie⁶⁴ » pour répondre à ses opposants. Ces derniers considèrent cette pièce comme une comédie héroïque, c'est-à-dire suivant la conception cornélienne. En effet, pour Corneille, la tragédie garde son sens antique et une peine amoureuse ne peut être le sujet central d'une tragédie. La tragédie doit avoir un thème principal plus noble, tel qu'un enjeu politique, pouvant être secondé par une histoire d'amour : nous en avons un bon exemple dans *Le Cid*, pièce dans laquelle Rodrigue est un combattant défendant la couronne espagnole, fervent défenseur de sa famille ce qui le poussera à tuer le père de

62 G.Forestier, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, chap. 5, « L'esthétique du sublime », 1996, p. 174.

63 *Id.*

64 *Ibid* p. 279

celle qu'il aime, la relation amoureuse avec Chimène est secondaire. Le jugement sera encore plus rude chez les écrivains postclassiques, qui jugent *Bérénice* comme une « élégie dramatique qui renferme des morceaux pleins d'une grâce un peu molle et d'une sensibilité un peu larmoyante⁶⁵ ». Racine traverse plusieurs voies lors de l'écriture de *Bérénice*, puisqu'au fil du texte nous pouvons passer du « drame » lors de la « déclaration officielle d'Antiochus à Bérénice », en passant par le « pathétique » lorsqu'il y a le discours élégiaque à l'acte IV scène V et enfin du « tragique » quand Bérénice menace de se suicider. Claire Badiou-Monferran qualifie *Bérénice* de « mélodie », c'est-à-dire un chant ou une déclamation lyrique ou mélancolique, après l'analyse des trois moments importants de la pièce que nous venons de citer et qui montrent bien une tendance mélancolique⁶⁶. Des sentiments ou des comportements dignes d'un chevalier glorieux ou un homme de pouvoir ne sont donc pas mis en avant dans cette tragédie où le registre est tout autre.

En revanche, Racine se justifie dans sa préface. Il y explique que dans l'œuvre, la *catharsis* repose sur le sentiment de compassion⁶⁷ lorsqu'il écrit : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action y soit grande ». Le fait que Racine renonce à une fin sanglante n'est pas commun dans la tragédie, puisque dans la pièce, aucun des personnages ne meurt. Pour Dominique Bertrand, l'action simple de la pièce et l'expression de la douleur de chacun des personnages parviennent à « une forme particulièrement aboutie de l'esthétique classique⁶⁸ ». Autrement dit, la simplicité de l'action permet cet aboutissement du raffinement, des exigences classiques et un tel respect des contraintes liées aux règles des trois unités.⁶⁹

Malgré l'écriture versifiée de Racine, la narration est une étape obligatoire. On la trouve dans la rhétorique judiciaire car il est nécessaire d'exposer les faits avant d'en chercher la cause. De plus, comme les actions sont dérobées et que la pièce commence sur le moment central de la crise, le récit est indispensable pour amener un minimum de contexte, afin que lecteurs et spectateurs puissent comprendre les enjeux de la pièce. Dans la scène d'exposition, la narration est une étape primordiale, afin d'informer le lecteur ou

65 Th. Gautier, *L'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, (3^e série), 1858 in C. Badiou-Monferran, « Rhétorique de la monotonie dans *Bérénice* de Racine », *L'information grammaticale*, n°69, 1996, p.25-29.

66 C. Badiou-Monferran, « Rhétorique de la monotonie dans *Bérénice* de Racine », *L'information grammaticale*, n°69, 1996, p.25-29.

67 D. Bertrand, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999, p. 181.

68 *Ibid* p. 183

69 J-L Backès, *Racine*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1999.

le spectateur sur des éléments décisifs à la compréhension : présentation des personnages, de l'intrigue, établissement du cadre spatio-temporel⁷⁰.

Corneille accorde à l'action une grande place, puisqu'il veut différencier comédie et tragédie. Une pièce de théâtre dans laquelle se joue, comme dit Corneille en 1660, « quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition et la vengeance⁷¹ » est digne d'une tragédie. En revanche, toute pièce dans laquelle l'action ne comprend pas « de péril de vie, de perte d'États, ou de bannissement » doit être considérée comme comédie. Selon la conception de Corneille, *Bérénice* n'est donc pas une tragédie⁷². Cependant, la tragédie se distingue de la comédie, en ce qu'elle montre des passions, qui sont la cause ou la conséquence des malheurs des héros mais surtout, parce qu'elle « consiste à produire des effets sur les spectateurs, car on ne les « « attache » pas durant cinq actes, comme dit Racine, si l'on éveille pas en eux des émotions⁷³ ». Racine, dans sa préface, montre qu'il a bel et bien écrit une tragédie, pouvant être qualifiée d'élégiaque puisqu'elle attise les pleurs « par le spectacle d'une *action* [...] qui excite les passions des personnages et les conduit à l'expression de la souffrance⁷⁴ ». Racine excite donc les passions des personnages et des spectateurs. Ces passions, qui sont funestes et qui expriment une souffrance tendent à montrer que cette pièce est une tragédie puisqu'elle soulève des émotions tragiques.

Sur les traces de Sophocle puis de Corneille, Racine compose ses tragédies d'une manière particulière, nommée « composition à rebours⁷⁵ ». Au départ, préexiste le « sujet » de la pièce, c'est-à-dire le dénouement : Titus et Bérénice doivent se séparer. À partir de ce dénouement, que le dramaturge a en tête avant même de commencer l'écriture de la pièce, il va construire toutes les étapes de l'histoire sur le modèle d' « un enchaînement minimal en trois temps : un commencement, un milieu et une fin⁷⁶ ». Dans *Bérénice*, Racine, sait dès le début comment se finira la pièce, quelle sera la décision prise par Titus. En revanche, tout l'art du dramaturge est de composer cette pièce sans nous laisser ressentir que la fin est préexistante, sans nous laisser deviner quel sera le dénouement. *Bérénice* est « une tragédie de l'action⁷⁷ », puisque précisément le spectateur ou le lecteur ne savent pas

70 *id.*

71 Corneille, *Oeuvres*, Marty-Laveaux, 1862, p.24

72 G. Forestier, *La tragédie française passions tragiques et règles classiques*, *op.cit.* p. 5

73 *Ibid* p. 112

74 *Ibid* p. 128

75 *Ibid* p. 184

76 *Id.*

77 *Ibid* p. 186

comment va se finir cette séparation : Titus va-t-il renoncer à renvoyer Bérénice ? Va-t-il privilégier la gloire ? Vont-ils s'ôter la vie, par dépit ? Nous sommes donc face à une intense tension dramatique, qui maintient le spectateur en haleine et provoque de fortes émotions. À ce propos, l'auteur de l'ouvrage ajoute que dans les tragédies raciniennes, les protagonistes ne doivent pas avoir une fin prévisible ou préconçue, souvent synonyme de mort dans la tragédie car « c'est précisément parce que tout est possible que les effets de la passion, provoquant toujours le mauvais choix et détruisant toutes les possibilités d'échappatoire, sont tragiques⁷⁸ ». Sans doute aucun, *Bérénice* est une tragédie, élégiaque, mais tragédie tout de même. La comparaison entre Corneille et Racine à ce sujet a été faite à plusieurs reprises. Pour Corneille, l'action principale d'une tragédie ne peut en aucun cas être un thème lié à l'amour. Pour lui, la tragédie doit être « fondée sur un *péril*⁷⁹ », entendons par ce terme, un thème politique ou guerrier par exemple, auquel vient s'ajouter en second plan une action amoureuse qui dépend du péril en question. Racine fait tout autrement avec *Bérénice* puisqu'il réussit à faire de l'amour l'enjeu principal de sa tragédie, n'en déplaise à ses opposants : « tenter avec *Bérénice* un véritable coup de force en faisant de l'*amour* le sujet *politique* de la tragédie dans le cadre d'une tragédie élégiaque⁸⁰ ». Forestier utilise habilement le terme « politique » mis en italique afin de faire, justement, référence à la vision de la tragédie propre à Corneille, ce qui met d'autant plus en exergue la réussite de Racine. Toute l'action de la pièce réside dans « l'enchaînement des discours », puisque la pièce ne comporte aucun événement mais la difficulté d'annoncer une décision tragique.

1.2.2. Le pouvoir et l'absence de la parole

Dans l'Antiquité, les Grecs ont pour habitude d'introduire du chant, de la danse, un chœur dans leurs tragédies. Pour Racine, le langage est un outil primordial, la tragédie n'a pas besoin d'artifice autre que la langue. Le langage est préféré à l'action. Pour lui, à elle seule, la parole doit permettre de remporter l'adhésion des spectateurs. Il s'inspire là des tragédies humanistes de la Renaissance ou, plus proche encore, du théâtre de Corneille. Racine, va même se permettre dans *Bérénice* d'écrire une pièce dans laquelle il ne se passe rien, c'est-à-dire qu'il n'y a aucun événement, la seule action est celle que doit faire Titus : parler. Le dramaturge nous prouve donc bien qu'il n'y a pas forcément besoin de raconter de grands événements, puisque les actions doivent être rendues grandes par la beauté du

78 *Ibid* p. 187

79 *Ibid* p. 190

80 *Ibid* p. 190

langage : « c'est au contraire grâce à la simplicité du langage que les situations et les infortunes acquièrent un surcroît de signification⁸¹ ». D'après Racine, tous les termes peuvent devenir poétiques : « le travail poétique n'est pas autre chose que la découverte des propriétés contenues dans la matière brute du langage⁸² ». Pour autant, l'écriture racinienne n'est pas faite de grandes périodes mais de phrases simples. Roland Barthes en fera un commentaire disant que « le théâtre de Racine n'est pas un théâtre bavard [...] c'est un théâtre où agir et parler se poursuivent et ne se rejoignent que pour fuir aussitôt⁸³ ». Barthes nous dit que Racine fait une distinction nette entre le temps de l'action et le temps de la parole : le temps parlé n'aurait pas à coïncider avec le réel « puisque la réalité c'est la parole⁸⁴ ». *Bérénice* entre tout à fait dans ce modèle puisque tout y est parole. L'action que doit faire Titus est parler, mais il n'y arrive pas, la parole des protagonistes est réduite au silence, alors la pièce n'avance pas puisque le seul enjeu est que Titus dise à Bérénice qu'il la quitte, mais Bérénice essaie de le convaincre de ne pas la laisser partir, pendant qu'Antiochus, qui parlera peut-être pour l'ultime fois, avoue qu'il a aimé Bérénice durant toutes ses années : « l'action y tend à nullité, au profit d'une parole démesurée⁸⁵ ».

Cette difficulté à parler, sachant que c'est tout l'enjeu de la pièce, fait dire que *Bérénice* est « une pièce à retardement⁸⁶ ». Avant même que la pièce ne commence, Titus sait ce qu'il veut dire ou ce qu'il a à dire à Bérénice. La pièce n'est pas le lieu de la réflexion pour le nouvel empereur. Il ne lui reste plus qu'à parler, comme le dit si bien Bérénice « Titus m'aime ; il peut tout ; il n'a qu'à parler⁸⁷ ». Alors, Titus doit seulement savoir « quand et comment il annoncera à Bérénice leur séparation⁸⁸ ». *Bérénice* est une tragédie où l'action se situe entre deux événements : entre la décision de séparation suite à la mort de l'empereur Vespasien, père de Titus, et l'exécution de cette action.⁸⁹ Antiochus est d'ailleurs un personnage phare de l'action retardatrice, puisqu'après avoir annoncé son amour à Bérénice, Titus lui demande d'aller voir la reine pour lui dire que l'empereur la quitte donc Bérénice ne croit pas Antiochus, pensant qu'il ment par intérêt personnel. J-L Backès suggère que Racine a créé Antiochus pour retarder l'action en rajoutant un protagoniste supplémentaire.

81 E. Vinaver, *Racine et la poésie tragique*, *op.cit.*, p. 98.

82 *Ibid* p. 111

83 R.Barthes, *Sur Racine*, *op.cit.*, p. 66.

84 *Id*

85 *Id.*

86 C. Biet, *La tragédie*, *op. cit.*, p. 134.

87 Racine, *Bérénice*, vers 298.

88 C. Biet, *La tragédie*, *op.cit.*, p. 134.

89 J-L Backès, *Racine*, *op.cit*

Pour résumer, dans cette tragédie, l'action est donc le discours. Il n'y a pas d'événements, puisque Titus a déjà pris sa décision avant d'entrer sur scène, seul l'enchaînement des divers discours fait la tragédie. L'objectif, et en même temps toute la difficulté des personnages, est d'annoncer la séparation ou de l'éviter. Toute la progression de la tragédie tourne autour d'une parole non-dite, hésitante, incomprise, rejetée : « l'action de la pièce, c'est-à-dire, pour cette pièce sans événement, l'enchaînement des discours par lesquels cette séparation est progressivement dite⁹⁰ ». La parole porte tout le message tragique et surpasse même la décision prise sur ce sujet. La décision est tragique pour Bérénice, mais ce qui l'est encore plus, c'est d'arriver à le dire pour Titus et arriver à l'accepter pour la reine, sans oublier Antiochus, qui a tout perdu : « ce n'est plus le malheur en soi qui est fondement du pathétique, mais la marche vers le malheur⁹¹ ».

La parole est donc tout l'enjeu de la pièce puisque l'action consiste pour Titus à annoncer à Bérénice leur séparation prochaine. En revanche, cette séparation est difficile pour chacun d'entre eux et les mots sont durs à prononcer pour le nouvel empereur et douloureux à entendre pour la reine palestinienne. Face à de telles souffrances, une option est envisagée : le suicide.

1.2.3. Une menace ou une solution : le suicide

La menace du suicide est un *leitmotiv* qui a été largement glosé dans les études sur *Bérénice*. En effet, une grande partie de l'action tourne autour de la menace que Bérénice annonce à Titus, par dépit, pour le convaincre.

Rappelons que dans son ouvrage *Racine et/ou la cérémonie*, Jacques Scherer nous informe que dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694, « le tragique est synonyme de funeste ». Cependant, la pièce aux traits élégiaques dérange et le suicide impose une différence fondamentale entre le tragique et l'élégiaque. C'est A. Michel qui fait la différence entre les deux genres en demandant : « Quelle différence existe-t-il entre la tragédie et l'élégie ?⁹² ». La réponse se base autour du suicide, il nous apprend que dans la tragédie les personnages finissent par mourir ou se suicider alors que dans l'élégie « on ne se suicide pas⁹³ ». En cela, *Bérénice* tend plus vers l'élégie que la tragédie puisque le dénouement se déroule sans mort et il est en plus de cela serti de « mots [...] [qui]

90 G. Forestier, *La tragédie française passions tragiques et règles classiques*, op.cit, p. 214.

91 *Id.*

92 A. Michel, « L'élégie dans la tradition littéraire de Rome jusqu'à nos jours », dans A. Thill (dir.), *L'Élégie romaine : enracinement, thèmes, diffusion*, Paris, Ophrys, 1980, p.290.

93 *Id.*

constituent l'un des chefs-d'œuvre du langage élégiaque⁹⁴ ». Le critique va même jusqu'à postuler que la tragédie et l'épique ne doivent pas forcément être vues comme incompatibles mais peut-être bien plus comme complémentaires. Il affirme qu' « elle [l'épique] apparaît ainsi elle-même comme un dépassement de la tragédie, une transfiguration de la mélancolie⁹⁵ ». Bérénice, en refusant le suicide, dépasse les sentiments tragiques en acceptant son sort, c'est « une sorte de dépassement⁹⁶ » que l'héroïne fait, comparé à la Didon – tragique – de Virgile qui se tue.

La mort est envisagée dans la pièce, même si elle ne sera jamais atteinte. Le suicide est une menace, non une finalité. Dans cette pièce, les personnages sont fragiles et sont déchirés par les passions : « tentation mortelle de Titus⁹⁷ ». La passion amoureuse est puissante entre Bérénice et Titus, et cette séparation leur semble trop douloureuse, donc la passion entraîne la pensée suicidaire.

Quant aux relations entre les personnages, certains critiques se sont interrogés sur les influences qu'ils avaient entre eux. Titus peut être vu comme un tyran et Bérénice comme une amante martyre, manipulée par l'empereur qui la pousse à s'ôter la vie : « Titus impose de plus en plus évidemment à Bérénice, victime sans ressource autre que ses larmes et ses suppliques, sa décision déjà acquise de se séparer de sa reine, au risque de provoquer sa mort⁹⁸ ». La décision de Titus était déjà prise et l'empereur ne vient que pour dire à Bérénice qu'elle doit partir, sans lui proposer aucune contrepartie. Cette dernière lui propose même de rester, sans pour autant être épousée, mais Titus ne semble pas tenir compte de cette proposition, il veut qu'elle parte. Cela pousse à penser qu'il serait un deuxième Néron, empereur tyrannique ayant manipulé et profité de la reine pendant des années avant de la renvoyer dans son royaume.

Malgré tout, lorsque Bérénice annonce sa volonté de mourir, Titus réplique en lui disant que la mort de la reine entraînerait la sienne. Certains auteurs, comme Saint-Ussans, pensent que la volonté de mourir de Titus n'est en fait qu'un écho à la volonté de Bérénice, et non pas un souhait de mourir en grand héros romain, ce qui ridiculise l'empereur. Le suicide est donc le *leitmotiv* de la pièce mais même si personne ne se tue, preuve que la

94 *Ibid*, p.291.

95 *Ibid*, p.294.

96 *Ibid*, p.291.

97 J. Morel « À propos des tragédies de Racine à sujet romain » dans *Racine et Rome, Britannicus, Bérénice, Mithridate recueil d'articles*, Guellouz Suzanne (dir.), Orléans, Paradigme, Collection Référence, 1995, p. 10.

98 C. Delmas, « Stratégie de l'invention chez Racine », dans *Littératures Classiques*, n°26, 1996, p.41.

parole tragique est assez forte pour se suffire à elle-même. De plus, l'acte suicidaire est impossible, puisqu'il rendrait les passions privées publiques, ce qui n'est pas envisageable⁹⁹. Le dénouement ne présente aucune mort, mais deux départs, celui de Bérénice accompagnée d'Antiochus, ainsi que la certitude de « vivre seul et silencieux dans le côtoiement incessant de la douleur et dans l'attente d'une mort qui viendra toujours trop tard¹⁰⁰ ». Finalement, l'héroïsme tient dans le renoncement au suicide et dans la poursuite d'une vie qui sera douloureuse pour tous les protagonistes.

On peut même postuler que contrairement à ce qui a souvent été dit par la critique et par Racine lui-même, *Bérénice* n'est peut-être pas tant une tragédie dans laquelle rien ne se passe mais bien plus une « tragédie de l'action¹⁰¹ ». En effet, *Bérénice* est réputée pour être une tragédie larmoyante. En revanche, la menace du suicide pousse le lecteur à être sans cesse terrifié par l'idée que Bérénice et ensuite Titus et Antiochus se suicident : « Tragédie d'action, en effet, puisque Titus peut à tout moment revenir sur cette décision [...], ou que Bérénice peut à tout moment choisir de se tuer (et Titus de se tuer après elle)¹⁰² ». La vie des personnages repose sur leur capacité à s'exprimer et se comprendre : « En cas d'échec de la parole, c'est la mort¹⁰³ ».

1.2.4. « Sublime Bérénice¹⁰⁴ »

Durant l'Antiquité, Cicéron définit et nomme les trois styles : bas, moyen, élevé. Suivant ce classement, la tragédie fait partie du grand style donc du style élevé, qui traite des sujets nobles avec un vocabulaire adapté. Cependant, Racine en particulier dans la préface de *Bérénice* vante la grandeur de la tragédie, la noblesse de ses héros et paradoxalement, la simplicité de la pièce : « il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques [...] si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action¹⁰⁵ ». Les héros sont grands, exacerbent leurs passions sans utiliser un vocabulaire spécifique.¹⁰⁶

99 G. Declercq. et M. Rosellini, « L'effet rhétorique, Bérénice », *Jean Racine, 1699-1999, Actes du colloque Ile de France, La Ferté Milon, 25-30 mai 1999*, Paris, P.U.F., « Hors collection », 2004.

100 G. Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, N.R.F, coll. « Biographies », 2006.

101 G. Forestier, *La tragédie française passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll.«Collection U», 2010.

102 *ibid*

103 G. Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, N.R.F, coll.«Biographies», 2006.

104 T. Gheeraert, *Sublime Bérénice, op.cit*

105 Racine, *Bérénice*, préface

106 G. Declercq, « Représenter la passion : la sobriété racinienne », *Littératures classiques*, n°11, janvier 1989.

D'après Gilles Declercq, le style de Racine prend son origine d'une part l'urbanité et d'autre part le sublime. La langue de Racine, notamment dans ses préfaces, montre son attachement à l'esthétique balzacienne. Guez de Balzac, a défini l'urbanité pour caractériser le style français classique. L'urbanité est inspirée de l'atticisme cicéronien qui est un courant de la rhétorique grecque, revendiqué comme tel dans le premier quart du Ier siècle avant notre ère. La définition de l'urbanité se développe en trois axes : sur le plan social elle définit un nouvel art de plaire, au plan linguistique elle prescrit l'usage d'un langage pur, clair et élégant et sur le plan esthétique elle laisse une grande place au « je-ne-sais-quoi ». Nous pouvons rapprocher cette vision de l'écriture du sublime, qui a été considérée à la Renaissance. Le sublime, a été défini dans le *Traité du Sublime* écrit par le Pseudo-Longin et traduit par Boileau. Le Pseudo-Longin définit le sublime sous deux aspects : « éthique (l'élévation de l'âme) et non technique (les grands mots et figures¹⁰⁷ ». Le sublime n'est donc pas une question d'écriture ou de poétique mais d'esthétique. Racine, en écrivant *Bérénice*, fait une pièce relevant du sublime puisqu'il va faire une pièce avec une action simple et noble : « l'esthétique du sublime va permettre l'éclosion au sein de l'atticisme français, de la formule bérénicienne de la tragédie – noblesse et sobriété, simplicité et majesté¹⁰⁸ ». Racine allie simplicité et sublime dans *Bérénice*. D'ailleurs, dans son épître dédicatoire, il fait vœu de sobriété.

1.3. Les études thématiques : trois héros tragiques

Les thèmes principaux de l'œuvre ne sont pas nombreux puisque « l'action y tend à nullité¹⁰⁹ ». L'étude thématique va donc exclusivement se concentrer sur le couple que forment Titus et Bérénice ainsi que sur leur confident commun : Antiochus.

1.3.1. Le couple de Titus et Bérénice

Le couple Titus-Bérénice a suscité de nombreuses interprétations, comme celle trouvée dans l'ouvrage de Charles Mauron, postulant que Titus représenterait la figure de Louis XIV et Bérénice la figure de Marie Mancini, jeune couple forcé de se séparer suivant les exigences des règles politiques française. Le parallèle est donc aisé.

Le psychocritique Charles Mauron consacre l'un de ses ouvrages à l'analyse du conscient et du subconscient de Racine. Le but du psychocritique est de trouver les névroses qu'a pu avoir l'auteur. Comme il est aujourd'hui mort, l'auscultation se fait à

¹⁰⁷ *Id.*, p.80.

¹⁰⁸ *Id.*, p.80.

¹⁰⁹ R. Barthes, *Sur Racine, op.cit*, p. 66.

travers ses œuvres. La psychanalyse littéraire a un parcours étonnant car ses analyses partent de l'œuvre, pour retourner à l'œuvre, en faisant un détour par le dramaturge. Pour cela, pratique la psychanalyse de Freud. Il trouve dans les pièces et les personnages créés par Racine à connaître qui était l'auteur tout en expliquant le caractère des personnages qu'il a créé. Pour *Bérénice*, il veut décrypter le caractère des protagonistes ainsi que la réception de l'œuvre par le public. Le psychocritique va donc chercher des obsessions *via* un lexique récurrent. Il voit de quelle manière l'auteur s'immisce en ses personnages et vit en eux. Suivant le vocabulaire utilisé en psychanalyse, le personnage représentant le *moi*, ici Titus, est facilement repérable, puisqu'il est celui autour duquel gravitent tous les autres personnages. D'après Charles Mauron, l'intérêt de *Bérénice* réside dans la place qu'occupe le bourreau dans la pièce : « dans la rupture contrainte, le bourreau est extérieur [...] dans la rupture volontaire, le bourreau devient intérieur, se confond avec l'amant qui repousse l'autre¹¹⁰ ». Toutefois, le cas de notre pièce est intermédiaire puisque la séparation est à la fois extérieure, commandée par le peuple romain qui ne veut pas une reine d'origine étrangère, et intérieure puisque finalement c'est Titus qui lui demande de partir. Le couple n'est pas seul, dans cette antichambre, Paulin se fait l'écho de l'extérieur, le Sénat et Rome attendent leur rupture. Leur seule présence est insistante et empêche à Titus de considérer l'option selon laquelle Bérénice pourrait rester à Rome. Dans ces conditions, Bérénice et Titus ne font plus qu'un, ce ne sont pas les personnages qui sont blessés mais le couple : « il mutile un être, le couple¹¹¹ ». Suivant le point de vue de Charles Mauron, Titus passe pour un personnage sans grand caractère, l'Abbé Du Bos dit même à son propos qu'il est « mou et efféminé »¹¹². En effet, il se laisse influencer par Paulin, par les rumeurs qui courent comme celle disant que les Romains ne veulent pas d'une reine étrangère. Titus donne donc de mauvaises raisons quand il quitte Bérénice, puisqu'il s'appuie sur des on-dit. Comme le résume la belle formule de Jean-Jacques Rousseau : « Titus a beau rester Romain, il est le seul de son parti, tous les spectateurs ont épousé Bérénice.¹¹³ ». D'après cette étude, Titus est un personnage narcissique, puisqu'il craint les remontrances du Sénat ou la désapprobation du peuple, il abandonne donc Bérénice pour que Rome salue son sacrifice : « il aime être aimé pour sa vertu, admiré pour son sacrifice¹¹⁴ ». Il a aussi un

110 C.Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, Gap, éditions Ophrys, 1957, p. 84.

111 *Ibid*, p. 84.

112 J-B. Dubos, *Réflexions Critiques Sur La Poesie Et Sur La Peinture*, Etienne Neaulme, 1732, section XVI, dans C. Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, *op.cit*.

113 J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert* [1758], B. Gagnebin et J. Rousset (éd.), dans *Oeuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p.49.

114 *Ibid*, p. 87.

comportement sadique face à Bérénice, puisqu'elle même le constate et lui demande : « Quoi ! Dans mon désespoir, trouvez-vous tant de charme ?¹¹⁵ ». Bérénice représente la tendre amante, prisonnière, dont les personnages extérieurs comme Rome ou le Sénat semblent redouter l'emprise. Bérénice est un personnage présentant une dualité car Titus la fait souffrir mais en même temps il la craint. En effet, il a une dette envers elle car elle l'a soutenue pendant près de douze ans : « Je lui doit tout Paulin¹¹⁶ ». Il est aussi ingrat envers elle, puisqu'il a été tendre à ses côtés pendant toutes ses années pour ensuite la laisser tomber en la renvoyant dans son royaume. Il est donc la figure de l'amant infidèle parce qu'il ne respecte pas ses engagements. Pour résumer, Mauron pense que « Titus, sincèrement, feint d'être cornélien¹¹⁷ », mais il est finalement un « anti-héros racinien¹¹⁸ » puisqu'il craint la femme qu'est Bérénice et surtout la figure maternelle qu'elle peut revêtir, figure présente dans toutes les tragédies – notons Agrippine dans *Britannicus* ou Phèdre dans la tragédie éponyme – figure, qui est exceptionnellement absente dans *Bérénice*. Titus représente alors le *moi* de Racine, le Sénat et Rome le *surmoi* et Bérénice la *pulsion coupable*.

Dans les pièces tragiques, l'habitude donne à croire qu'il y a deux obstacles principaux, qui sont le rival et le pouvoir. Toutefois, dans *Bérénice*, ça n'est pas le cas¹¹⁹. Antiochus peut passer pour rival mais il est conciliant et Rome, qui d'après les rumeurs ne veut pas de Bérénice semble en réalité silencieuse : « Rome se tait » au vers 1084. Ce qui sépare véritablement le couple, c'est le poids des responsabilités de Titus, héritées à la mort de son père. Titus se plie aux lois qui lui sont imposées sans se révolter et Bérénice se retrouve donc victime de ce qu'elle a enseigné à Titus pendant des années. Elle s'est tenue auprès de lui et lui a enseigné le sens du devoir : « Rappelez bien plutôt ce cœur qui tant de fois / M'a fait de mon devoir reconnaître la voix¹²⁰ ». Dans cette pièce, Titus prend conscience de la dure réalité et des responsabilités d'empereur. Après la mort de Vespasien les amants ont cru pouvoir s'aimer librement mais le rôle de Titus au sein de la société romaine les en empêche.

115 Racine, *Bérénice*, Acte V, scène V, vers 1363.

116 Racine, *Bérénice*, Acte II, scène III.

117 C. Mauron, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Jean Racine*, op.cit., p. 91.

118 *Id.*

119 J.Rohou, « Racine : une seule oeuvre en onze étapes », dans S.Guellouz, *Racine et Rome, Britannicus, Bérénice, Mithridate recueil d'articles*, op.cit., p. 50.

120 Racine, *Bérénice*, vers 1049-1050.

La pièce et son couple central ont évidemment suscité de nombreuses interprétations en raison du succès de la tragédie auprès du public. La question qui a beaucoup été posée consiste à savoir si Titus aime vraiment Bérénice ou s'il cherche à s'en débarrasser lâchement dans cette pièce. Certains voient Titus comme un héros, et font donc de la pièce une tragédie de « grâce », d'autres croient qu'il est las de Bérénice. Racine a certainement voulu cette ambivalence¹²¹. En revanche, le texte ne fait que répéter l'amour de Titus pour la reine, mais fait de la séparation une évidence. Titus ressemble beaucoup aux héros cornéliens, c'est un personnage déchiré qui ne veut pas se montrer faible soit soumis aux sentiments amoureux devant son peuple. C'est pour cela qu'il préserve le devoir face à l'amour. Il devient le personnage qu'on lui demande d'être, devenant le double de son père. Titus a peur de l'interdit, c'est-à-dire de l'amour qu'il porte à Bérénice. Même s'il l'a aimé pendant plusieurs années avant la mort de Vespasien son père, cet amour était déjà illicite, amour qui pouvait sous-entendre un désir de la mort de son père afin de pouvoir prendre sa place. Continuer d'aimer Bérénice après la mort de Vespasien peut rendre Titus coupable de cette mort, et l'épouser serait donc sacrilège : « Or le crime effraie Titus¹²² ». La manière dont ce personnage vit le conflit est typiquement cornélienne car un « obstacle extérieur incontournable¹²³ » c'est-à-dire Rome est devant lui. En effet, Racine est le successeur de Corneille et d'après Gérard Defaux, le jeune Racine s'est plus inspiré des *Examens* et *Discours* de Corneille que de la *Poétique* d'Aristote. En écrivant *Bérénice*, il a voulu prouver à son rival qu'il avait tort et que l'amour peut tenir place d'action principale dans une tragédie, même si c'est un « bas sentiment¹²⁴ » et que l'action n'est pas « illustre¹²⁵ ». Bérénice, elle, est la figure de la femme aimante. Elle est même prête à faire des concessions pour pouvoir rester auprès de l'être aimé, comme entretenir une relation hors mariage. Elle se retrouve au centre de la « chaîne d'amour initiale¹²⁶ », puisqu'elle aime et est aimée par Titus, et est aussi aimée par Antiochus. Cependant au cours de la pièce, Antiochus aime toujours Bérénice qui aime toujours Titus, qui ce dernier aime finalement Rome et le pouvoir. Bérénice est aussi au centre d'un schéma d'hostilité, puisqu'elle est victime du désir malvenu d'Antiochus, ainsi que des hostilités de Titus et

121 G. Defaux, « Titus ou le héros tremblant », dans S. Guellouz, *Racine et Rome, Britannicus, Bérénice, Mithridate recueil d'articles, op.cit.*, p. 141-142.

122 *Id.*

123 *Ibid.*, p. 148.

124 Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660 dans G. Defaux, « Titus ou le héros tremblant », *op. cit.*, p. 146.

125 *Id.*

126 J. Prévot, « Le lieu dans *Bérénice* », dans S. Guellouz, *Racine et Rome, Britannicus, Bérénice, Mithridate recueil d'articles, op.cit.*, p. 180.

des romains. Finalement, le couple triomphal n'est pas Bérénice et Titus qui s'aiment mais doivent se séparer face au délaissé Antiochus, mais bien plus Titus épousant l'Empire romain.¹²⁷

1.3.2. Antiochus, personnage de second plan mais porteur de la force tragique

Antiochus, n'est pas un personnage principal car il ne représente pas le *moi* dont nous avons parlé plus haut, celui autour duquel gravite tous les autres. Il occupe tout de même une place importante dans la tragédie, puisqu'il l'ouvre, étant le premier à prendre la parole, et la conclut.

Antiochus est une figure du double. Il est le double de Titus.¹²⁸ Il représente celui pour qui rien ne réussit. Il est un général victorieux auprès de Titus, mais finalement le pouvoir et l'amour ne sont pas pour lui. Il est spectateur du triomphe politique et sentimental de Titus et en plus, il est le confident à la fois de l'empereur et de la reine. Certains critiques pensent qu'Antiochus est un personnage inutile, présent pour être l'ombre de Titus et permettre d'accroître la splendeur de l'empereur. Quand Antiochus avoue ses sentiments à Bérénice, Titus ne s'en effraie pas, il n'en devient pas jaloux, ne le voit pas comme un rival. Son manque de jalousie ne traduit pas un manque d'attention ou de sentiments portés à Bérénice mais plutôt l'absence de peur face au personnage peu charismatique d'Antiochus. Antiochus en tant que figure du double, échoue tout ce que le plus puissant que lui réussit. Titus se séparant de Bérénice, confie cette dernière à Antiochus qui ne pourra cependant pas construire une relation sentimentale avec elle. D'un point de vue moral, il représente l'amant fidèle, contrairement à Titus, qui ne tient pas ses engagements.

Antiochus et Titus sont dans une relation de « jeu de miroir¹²⁹ ». Le premier et le deuxième acte, qui sont des actes d'exposition contribuent à la symétrie et au parallélisme entre les deux personnages puisque dans un premier temps Antiochus et ensuite Titus, prennent chacun leur tour la parole pour exprimer leurs problèmes. Antiochus à la fois hait et admire Titus, il veut devenir son égal en étant victorieux, glorieux, splendide et en s'appropriant Bérénice. Antiochus échoue dans tout ce qu'il entreprend : il a versé son sang aux côtés de Titus lors de leurs batailles en vain, il a raté sa mort, il ne lui reste donc plus qu'à échouer sa sortie de scène. Lors de sa sortie, Antiochus prononce ou plutôt gémit un

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ C.Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Jean Racine, op.cit.*

¹²⁹ G. Defaux, « Titus ou le héros tremblant », *op.cit.*

« Hélas ! ». Le spectateur et le lecteur compatissent avec lui à ce moment-là, car ses pleurs ont de la splendeur. Antiochus est réduit au silence lorsque Titus lui demande d'aimer Bérénice à sa place et de veiller sur elle, à l'acte III, ce qui le tétanise : « Titus entre mes mains remet tout ce qu'il aime¹³⁰ ». Il sait qu'il ne pourra jamais plaire à Bérénice, qu'il n'est que le petit rival, le double déchu de Titus. Antiochus se résigne donc, disant « que le spectacle d'un amour si parfait a réduit le sien au silence¹³¹ ».

Le titre que Tristan Alonge donne à son chapitre dédié à Antiochus est assez révélateur de la place de ce personnage dans la tragédie : « La tragédie cachée d'Antiochus¹³² ». Selon l'auteur de cet article, Antiochus aurait trois fonctions principales dans la pièce : permettre l'existence du triangle amoureux en interprétant le double de Titus, reporter le dénouement de la pièce et enfin permettre un dénouement selon le principe de vraisemblance. Tristan Alonge utilise des expressions autres que celles déjà vues pour qualifier le double de Titus, il le désigne comme « frère-ennemie » ou « sosie oriental » de Titus. Historiquement, nous savons que Racine a accru « la dimension historique [du roi de Comagène] pour en faire l'égal de Titus¹³³ ». Antiochus apparaît comme essentiel à l'amour entre Titus et Bérénice, il est à la fois leur confident et celui qui va poursuivre le travail de Titus en protégeant la reine lorsqu'elle sera hors de Rome. À ce propos, Bérénice est une amante fidèle et Titus tout comme Antiochus le savent. Bérénice impose, à la fin de la tragédie « un silence durable à Antiochus¹³⁴ », cruel pour lui mais permettant à Titus de quitter la reine en sachant qu'il n'a aucun rival. De plus, Antiochus permet le report du dénouement. Il retarde l'adieu de Titus mais aussi le suicide de Bérénice puisqu'elle va se sentir aimée et que le roi de Comagène va informer l'empereur des intentions fatales de la reine. Puisqu'Antiochus a avoué son amour à Bérénice au cours de l'acte I, quand le roi de Comagène vient annoncer que Titus quitte la reine, cette dernière croira à un mauvais tour. Pour Antiochus, le moment décisif de la tragédie est lorsqu'il voit les larmes de Bérénice, qui coulent non pas pour lui mais pour Titus. À cet instant, il sait que l'amour du couple est immense, passionnel, et c'est cela qui le pousse « à agir contre son propre intérêt en réunissant les deux amants¹³⁵ ». Pour la seule fois de la pièce, Antiochus semble montrer le chemin à suivre à Titus, puisqu'en faisant irruption

130 Racine, *Bérénice*, Acte III, scène 2, vers 776.

131 G. Defaux, « Titus ou le héros tremblant », *op.cit.*

132 T. Alonge, « *Amatus amatam dimisit*. Déclaration d'amour et tragédie cachée dans *Bérénice* de Racine », *op.cit.*, p.70.

133 *id.*, p.71.

134 *id.*, p.72.

135 *id.*, p.75.

dans la chambre de la reine, voyant donc ses pleurs, Antiochus prouve que pour sauver la reine il faut « faire effraction dans son intimité¹³⁶ » chose qu'il est le premier à oser accomplir. Antiochus est, là encore, figure de l'amant fidèle. Le roi de Comagène qui devait quitter la scène dès le premier acte de la pièce, va finalement rester jusqu'au dernier en essayant de conquérir Bérénice. Quand il aperçoit les larmes de la reine et perçoit son envie suicidaire, il va favoriser Titus pour sauver celle qu'il aime ou pourrait-on dire celle qu'ils aiment ; toute la dimension tragique d'Antiochus réside dans « son incapacité à sortir du rôle de fidèle confident¹³⁷ ». Il finira par accompagner la reine hors de Rome, veillant sur elle sous les ordres cruels de Titus. Il va continuer de voir la tristesse de Bérénice sans jamais pouvoir être aimé d'elle. Antiochus garantit le tragique dans la pièce et nourrit le désespoir final, puisqu'il est finalement le seul à aimer sans être aimé en retour, à en être persuadé tout en devant observer le désespoir de l'exilée sous les ordres de Titus. Sans ce personnage central, « *Bérénice*, serait sans aucun doute « un tissu de madrigaux et d'élégies », voire tout simplement l'histoire d'une déclaration d'amour¹³⁸ ».

1.4. Les investigations stylistiques : l'expression des passions

« Il rase la prose, mais avec des ailes¹³⁹ » dit Léo Spitzer quant à l'écriture de Racine, afin de souligner la délicatesse avec laquelle ses œuvres sont écrites. Il existe peu de travaux qui s'attachent à étudier l'écriture de Racine en comparaison avec ceux d'histoire littéraire par exemple. Cependant, les critiques qui s'y attellent ont fait des études critiques très complètes en se concentrant surtout sur l'expression des passions, entre autre dans *Bérénice*.

1.4.1. L'expressivité syntaxique

Dans son ouvrage *Racine's rhetoric*, Peter France étudie à la fois les tropes, les figures de style, l'expression des passions et quelques exemples de stratégies persuasives. Dans les pages qu'il consacre à l'expression de l'émotion dans *Bérénice*¹⁴⁰, il fait de la micro-stylistique centrée sur l'analyse des figures de style et inventorie les principales figures de style. Nous résumons ici ses analyses. Pour répondre au principe de vraisemblance, Racine fait appel à la simplicité. La simplicité est plus vraisemblable que les grandes périodes parcequ'elle paraît plus vraie et naturelle dans la bouche des

136 *id.*, p.75.

137 *id.*, p.78.

138 *id.*, p.80.

139 L. Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 208.

140 P. France, *Racine's rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 185-195.

personnages. Pour autant, dans *Bérénice*, les personnages expriment de nombreuses et fortes émotions, comme la fureur. À cet effet, le dramaturge adapte ses phrases aux émotions que véhiculent les personnages. Bérénice, pour commencer, fait usage de nombreuses phrases exclamatives, brèves et lapidaires durant l'acte I afin de mettre en avant son affolement. Puis, quand elle pense avoir résolu le problème, elle fait des phrases plus longues et les figures de passions sont moins fréquentes, cela traduit donc sa tranquillité¹⁴¹. Antiochus lui, cache ses passions et ses sentiments sous un langage neutre et formel, alors que Bérénice a plus tendance à montrer son impatience et ses angoisses¹⁴². Les exclamations répétées peuvent devenir lyriques. Titus lui, est plus neutre dans sa manière de s'exprimer, en tous cas dans les échanges, il essaie de camoufler ses émotions. En revanche, Paulin fait des apostrophes et prononce des phrases exclamatives, ce qui est rare pour un confident dans les tragédies. Il est le personnage qui essaie de convaincre Titus de ne pas laisser tomber le peuple romain, ce dernier lui en voudrait. Il s'exprime donc de manière vive. Dans ses monologues, Titus montre son hésitation grâce à des phrases brèves, l'utilisation du *tu* pour se parler à lui-même, des questions rhétoriques. Dans cette scène¹⁴³, Titus se pose trente et un questions ce qui montre son indécision. Quand il prend sa décision, Titus prononce trois impératifs, signe qu'il sait ce qu'il va et doit faire. Cependant, la manière de parler de Bérénice est toujours plus exacerbée que celle de Titus, qui reste plus sobre, nous le voyons aisément dans le vers : « Mais il ne s'agit plus de vivre il faut régner¹⁴⁴ ». En revanche, l'expression des passions peut aussi être transcrite par le rythme de la phrase et plus largement du discours. Dans l'acte IV scène 5, Bérénice est furieuse et fait des phrases brèves puis de plus en plus longues et termine sur un « Adieu » lapidaire et sec. Dans son discours, Bérénice a une façon plus « humaine » de réagir, plus spontanée. Elle a tendance à réagir avec émotion aux paroles de Titus. Les personnages ont tendance à davantage exprimer leurs passions quand ils sont seuls ou avec leurs confidents. L'expression des passions n'est pas contraire à la simplicité mais à outrance, elle peut devenir lyrique. Un vers, est révélateur quant à l'expression de Bérénice : « Nous séparer ? Qui ? Moi ? Titus de Bérénice !¹⁴⁵ ». Ce vers montre à quel point Bérénice est sensible à ce qui se passe dans sa manière de parler, dans l'utilisation de l'interrogation ou de l'exclamation.

141 *Ibid*, p. 189.

142 *Ibid* p. 190 et 191.

143 Racine, *Bérénice*, acte IV, scène 4.

144 Racine, *Bérénice*, acte IV, scène 5, vers 1102.

145 *Ibid*, Acte III, scène 3, vers 895.

1.4.2. Les lexies récurrentes

La perspective lexicométrique mise en œuvre par Anne-Marie Garagnon et Frédéric Calas nous offre une étude du lexique dans *Bérénice*¹⁴⁶. Le lexique est révélateur de l'ambiance de la pièce et du caractère des personnages. Comme nous l'avons dit lors de notre questionnement sur la légitimité de la pièce à être envisagée comme tragédie, le terme *héros* n'est que très peu voire pas employé pour désigner un personnage dans la pièce de Racine, pour des raisons stratégiques, afin d'appuyer l'idée que le dramaturge voulait imposer : sa pièce est une tragédie et non une comédie héroïque¹⁴⁷. Le terme *raison*, lui, est utilisé sept fois dans *Bérénice*, sur trente-six dans l'ensemble des tragédies. Il est prononcé par Titus, Paulin, Arsace mais surtout par Antiochus. Le mot *espoir* apparaît à treize reprises dans notre pièce dont neuf fois prononcées par Antiochus, ce qui caractérise bien sa place dans le triangle amoureux : il est celui qui espère être aimé mais ne l'est pas. Il est ensuite utilisé trois fois par Titus qui l'emploie de manière positive et une seule fois par Bérénice, qui représente donc l'amante désespérée. Enfin, le terme le plus caractéristique de cette tragédie, le *hélas !* est répété vingt-huit fois dans la pièce. Il est toujours placé à des endroits stratégiques et assure le tragique tout au long de la pièce. Il est le signe du désespoir, de la lamentation. C'est d'ailleurs lui qui clôt la pièce, prononcé par Antiochus, personnage le plus légitime pour le faire car il a tout perdu. Voltaire, dit à ce propos : « On peut être choqué qu'une pièce finisse par un hélas ! Il fallait être sûr de s'être rendu maître du cœur des spectateurs pour oser finir ainsi¹⁴⁸ ». Le terme *amour* est aussi employé plusieurs fois. Nous pouvons constater qu'il est à la fois employé au masculin et au féminin, à cinquante-deux reprises.¹⁴⁹

1.4.3. Les figures de sourdine

Léo Spitzer, dans son ouvrage *Etudes de style*¹⁵⁰, dédie un de ses chapitres à l'analyse des pièces de Racine. Le cas Racine l'intéresse puisque d'après lui, un lecteur du XX^e siècle non aguerri ne pourrait que très difficilement comprendre en totalité les œuvres du dramaturge classique : « Le lecteur moderne [...] est presque toujours déconcerté par le style racinien¹⁵¹ ». Pour lui, ce qui rend les pièces de Racine difficiles d'accès pour le

146 A-M Garagnon et F. Calas, «Esquisse de lecture syntaxique de *Britannicus* et *Bérénice* (parties du discours)», *L'Information grammaticale*, n° 69, 1996, p. 16-24.

147 J. Dubu, *Racine aux miroirs*, *op.cit.*

148 Voltaire, *Œuvres complètes*, t. LV, p. 956, cité par Georges Forestier, Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1483.

149 A-M Garagnon et F. Calas, «Esquisse de lecture syntaxique de *Britannicus* et *Bérénice* (parties du discours)», *op.cit.*, p.16.

150 L. Spitzer, *Etudes de style*, *op.cit.*

151 *Ibid*, p. 208.

public qui nous est contemporain est « le style souvent modéré et assourdi¹⁵² » auquel nous ne sommes pas habitués. Il précise que chez Racine, le style n'est pas ou simple ou lyrique mais un peu des deux : « le propre de Racine n'est ni la simple formule ni le simple chant lyrique, mais l'alternance et l'imbrication de ces deux éléments¹⁵³ ». La centaine de pages que Léo Spitzer dédie à Racine vise donc à analyser les « effets de sourdine¹⁵⁴ » autrement appelés les effets d'atténuation tels que peut en produire la pédale d'un piano, pour reprendre la métaphore du critique¹⁵⁵ ainsi que les figures d'égarement. À cet effet, Spitzer relève nombre de figures attestant des effets d'atténuation et d'égarement.

Pour ce qui est de la sourdine chez Racine, Léo Spitzer souligne tout d'abord la volonté de « désindividualisation par l'article indéfini¹⁵⁶ » comme *de, un, des...* L'emploi d'articles indéfinis permet de créer une distance entre le locuteur et le destinataire et permet d'avoir recourt à des idées générales. Par exemple, Racine utilise parfois les articles indéfinis devant un nom, désignant une partie du corps. Dans ce cas de figure, ce qui est désigné n'est donc pas la partie du corps d'un personnage en particulier mais plutôt la partie du corps en tant qu'objet désigné pour ses qualités et non pour son appartenance au corps de tel ou tel personnage. L'utilisation de l'article permet donc de déshumaniser un membre corporel pour n'en faire qu'un objet doté de certaines qualités. Dans le même objectif, il utilise la tournure impersonnelle introduite par *on*. Spitzer remarque aussi l'usage des termes *si* ou *tant* marquant l'intensité. On pourrait penser que ces adverbes sont utilisés pour « prendre l'interlocuteur à témoin¹⁵⁷ » ce qui créerait donc une proximité, or la répétition massive de ces deux adverbes dans les textes de Racine produit l'effet inverse, ce qui mène à un « affaiblissement¹⁵⁸ » de leur effet. Il va même jusqu'à dire que dans un exemple tiré de *Phèdre*, « l'expression serait presque plus passionnée sans le *si*¹⁵⁹ ». La sourdine est aussi mise en œuvre lorsque des personnages ne s'interpellent pas par leurs prénoms mais par le pronom *vous*, ce qui crée un effet de distance entre eux. Notons aussi que Racine a tendance à mettre certaines notions au pluriel afin d'en « estomper les contours¹⁶⁰ ». On peut relever des termes courants comme *amours, fureurs* ou *flammes*. Les oxymores sont aussi souvent utilisés car ils produisent « l'effet de surprise d'une

152 *Id.*

153 *Id.*

154 *Id.*

155 *Ibid.*, p. 209.

156 *Id.*

157 *Ibid.*, p. 219.

158 *Id.*

159 *Id.*

160 *Ibid.*, p. 230.

pointe et montre[nt] au moins un recul du locuteur par rapport à ses propos¹⁶¹». Les antithèses ont, tout comme les oxymores, pour objectif de mettre en exergue des antinomies. Spitzer remarque que la plupart du temps, les femmes prononcent les antithèses car se sont elles qui ont un comportement contradictoire. Dans les alexandrins, les deux parties antinomiques de l'antithèse se trouvent souvent chacune dans un hémistiche. Nous en avons un exemple dans *Bérénice* lorsqu'elle dit « Quelle raison subite / Presse votre départ ou plutôt votre fuite¹⁶² » et le critique relève que les « corrections apportées dans la langue, qui simulent certes une erreur sur le premier terme employé, mais dans une forme trop posée pour que nous soyons dupes de ces feintes de rhétorique¹⁶³ ».

Enfin, Léo Spitzer souligne aussi des figures d'égarement. L'asyndète en est l'une d'entre elles et l'exemple donné est tiré de notre pièce : « Muet, chargé de soins, et les larmes aux yeux¹⁶⁴ ». Cette figure caractérisée par l'absence de coordonnant reflète bien les différents états de Titus que Bérénice constate face à Antiochus dans un moment d'égarement : « on sent les ondes successives d'une douce tristesse, un peu virgilienne, dans ces rythmes ternaires qui s'enfoncent de plus en plus dans le coeur¹⁶⁵ ». L'égarement est aussi retranscrit par la condensation de divers termes dans l'utilisation de *tout*¹⁶⁶ ». Enfin, l'utilisation de l'aposiopèse, figure ayant pour but d'abrèger les propos d'un personnage peut montrer son trouble : « elle n'est pas le seul procédé employé par Racine pour modeler le discours sur la vie intérieure ; il ne fait qu'interrompre le discours, il peut aussi le ramener au strict nécessaire, le condenser et l'abrèger¹⁶⁷ ».

Cette liste de formules ne vise pas l'exhaustivité. Léo Spitzer décline des dizaines de figures cent pages durant, seules les plus parlantes ont été retenues.

1.5. Les études de rhétorique

Les études rhétoriques de *Bérénice* sont peu nombreuses et celles qui ont été faites se sont attardées sur l'étude de la délibération, de la composante épideictique mais aussi sur l'étude des passions.

161 *Ibid*, p. 254.

162 Racine, *Bérénice*, Acte III, scène 1.

163 L. Spitzer, *Etudes de style, op. cit*, p. 268.

164 Racine, *Bérénice*, Acte I, scène 4.

165 L. Spitzer, *Etudes de style, op. cit*, p. 282.

166 *Ibid*, p. 283.

167 *Ibid*, p. 289-290.

1.5.1. La dimension délibérative de l'intrigue

« Il n'est guère pièce plus rhétorique que *Bérénice*, puisque le drame découle d'une décision unique – relevant en cela du genre *délibératif*¹⁶⁸ ». En effet, cette pièce a un schéma délibératif. Dans cet article, Gilles Declercq souhaite montrer en quoi *Bérénice* a été injustement considérée comme une pièce « lyrique » ou « poétique ». Pour cela, il développe trois « évidences rhétoriques ». Tout d'abord, « ordonner n'est pas persuader¹⁶⁹ ». Titus, dans la pièce doit annoncer à Bérénice leur séparation prochaine, mais en plus de lui dire, il doit aussi lui faire comprendre pourquoi, pour qu'elle entende, au sens d'accepter, cette décision. Bérénice, va pouvoir accepter la décision de Titus après réflexion, en essayant de maîtriser ses passions, la décision devient donc commune au couple. C'est en cela qu'il y a de l'élégiaque dans la délibération, puisque l'acte délibératif évolue parallèlement à la réflexion sur les passions. Ensuite, « renoncer à l'amour n'est pas cesser d'aimer¹⁷⁰ ». Selon Gilles Declercq, nous ne pouvons pas douter de la sincérité de Titus quant à ses sentiments envers la reine. Nous avons même, dans la pièce, la chronologie relative à la prise de décision. Nous savons que la décision est issue de la mort de Vespasien, qui a eu lieu huit jours avant le moment de la pièce, et qu'elle a été prise par Titus avant même qu'il entre sur scène. Titus dit qu'il est bouleversé par cette séparation forcée mais, contrairement à beaucoup de héros de tragédies, il ne se trouve pas face à un dilemme, il n'est pas indécis. Quand il semble douter, ce n'est que pour finalement se persuader que la décision qu'il a prise est la bonne. Enfin, « *Bérénice* est, par définition dramaturgiquement et rhétoriquement, une explication dramaturgique et rhétorique¹⁷¹ ». Titus le dit lui-même à l'acte II scène 2 « Voici le temps qu'il faut que je m'explique¹⁷² ». Racine, débute sa préface avec une citation latine qui indique tout le déroulement de la pièce. Il fait de même dans *Andromaque* par exemple. Gilles Declercq nous dit qu'au sens de la « technique théâtrale » cela indique « l'argument du drame¹⁷³ » et au sens de la « tradition oratoire » nous sommes face à une *chrie*. La *chrie* est un exercice pratiqué dans les classes de rhétorique et « qui consiste à *amplifier* l'argument dans le cadre d'un récit,

168 G. Declercq, « «Alchimie de la douleur » » : L'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie *éthique* », *Littératures classiques*, n° 26, « Les tragédies romaines de Racine : *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate* », 1996, p. 139-165, p.144.

169 *Ibid.*, p. 145.

170 *id.*, p.145.

171 *id.*, p.145.

172 Racine, *Bérénice*, Acte II, scène 2, vers 343.

173 G. Declercq, « «Alchimie de la douleur » » : L'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie *éthique* », *op.cit* , p. 150.

d'un poème ou d'un drame¹⁷⁴»¹⁷⁵. Dans *Bérénice*, Racine expose donc une décision développée durant cinq actes. Finalement, la pièce se déroule à l'envers, « à rebours », puisque tout tourne autour de cette décision finale, que l'on connaît depuis la scène d'exposition. Au niveau rhétorique, c'est-à-dire de la *chrie*, Bérénice passe par l'incompréhension et la fureur jusqu'à l'acceptation de la décision qui, comme nous l'avons dit précédemment, deviendra commune.

Racine, comme tout élève du XVII^e siècle, suit une formation rhétorique solide. Il réussit à introduire dans ses pièces de théâtre une « force oratoire, dont [il] a su tirer parti avec l'habileté d'un orateur, autant que d'un dramaturge¹⁷⁶». Dans la tragédie, le délibératif sert au dramaturge à raconter les péripéties en retardant le dénouement final¹⁷⁷. Dans le délibératif, il y a un mélange des temporalités qui s'opère, comme lorsque Titus interroge son passé afin de planifier son avenir : « N'as-tu pas en naissant entendu cette voix ? / Et n'as-tu pas encore ouï la renommée / T'annoncer ton devoir jusque dans ton armée ?¹⁷⁸». Le retardement dans le discours peut être amené de différentes manières, dans notre œuvre, nous pouvons remarquer qu'il est souvent provoqué par de longues tirades, au cours desquelles les personnages reviennent sur leur passé ou imaginent des *scénarii*, comme Titus dans la citation précédente, qui admet à la fin de sa tirade, avoir retardé le dénouement, qu'il annonce : « Ne tardons plus : faisons ce que l'honneur exige¹⁷⁹ ». Dans les passages délibératifs, les personnages glosent souvent sur ce qui n'a pas eu lieu, ce qui n'existe pas ou ce qui est impossible, ce que Emmanuelle Bury nomme les « "faux" possibles ». Le délibératif est « fictif » : sa structure, soit la forme, est vraisemblable, mais ce qu'il propose dans le fond est impossible ou en tous cas ne saurait être vrai¹⁸⁰. La délibération finale a lieu entre Titus et Bérénice à l'acte IV scène V et nous pouvons remarquer que le verbe « pouvoir » y revient à plusieurs reprises ainsi que l'imparfait qui

174 *id.*, p.150.

175 Sur l'amplification voir la mise au point de Stéphane Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 05 décembre 2014, URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/364>.

176 E. Bury, « Mémoire, *doxa* et argumentation : le délibératif à l'oeuvre dans la dramaturgie racinienne » dans G. Declercq et M. Rosellini, *Jean Racine, 1699-1999, Actes du colloque Ile de France, La Ferté Milon, 25-30 mai 1999*, Paris, P.U.F., « Hors collection », 2004, p. 392.

177 E. Bury, « Mémoire, *doxa* et argumentation : le délibératif à l'oeuvre dans la dramaturgie racinienne » *op.cit.*

178 Racine, *Bérénice*, Acte IV, scène IV, vers 1017-1023.

179 *Ibid* vers 1039.

180 E. Bury, « Mémoire, *doxa* et argumentation : le délibératif à l'oeuvre dans la dramaturgie racinienne », *op.cit.*, p. 390.

est un temps à valeur d'irréel, ce qui justifie l'emploi du dernier mot non pas de la scène mais de l'échange délibératif : « impossible ».

En revanche, certains pensent qu'il n'y a pas d'acte de délibération dans *Bérénice*¹⁸¹. Dans la pièce, Titus arrive sur scène en sachant qu'il va annoncer à Bérénice leur séparation c'est-à-dire la décision a été prise au préalable. Le tout est d'arriver à l'annoncer à la reine et pour cela, Titus commande Antiochus de le faire : « Antiochus est l'*orator* de Titus¹⁸² ». Dans cette tragédie, il n'y a donc pas d'acte de persuasion, puisque Titus agit selon sa nouvelle condition, celle d'Empereur romain, il prend une décision et l'annonce. Cela relève de l'*ethos* de Titus, du caractère qu'il doit avoir suivant ses fonctions pour être crédible : « il accomplit son « caractère », son ethos, sans quoi il serait éthiquement « incomplet »¹⁸³ ».

1.5.2. La composante épideictique de la pièce

St Evremond critique *Bérénice* dans la mesure où Racine ne met pas en avant des « sujets », comme le fait Corneille mais des « caractères », ici l'exaltation des passions¹⁸⁴. Dans les discours qu'il fait prononcer à ses personnages, Racine cherche à convaincre, il utilise donc la rhétorique. Pour cela, joue sur la *dispositio*, qui est l'agencement des arguments au sein du discours. Dans cette pièce, les pleurs ont une réelle importance et apparaissent de manière calculée, aux actes III et IV puis V. Phénice rapporte que Titus a pleuré, Bérénice ne veut pas se consoler et veut que Titus la voit en pleurs, Titus oppose les Lois romaines aux pleurs, il demande à Bérénice de ne pas pleurer puis Bérénice reconnaît ensuite que ses larmes n'ont aucun effet sur Titus : « Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice¹⁸⁵ ». L'agencement et « l'enchaînement des /pleurs/¹⁸⁶ » visent à convaincre les personnages mais aussi les spectateurs, puisque les larmes au travers des preuves d'amour procurent de la pitié. De plus, les larmes versées par Titus ont une double portée, à la fois personnelle et publique. En pleurant, Titus utilise le genre démonstratif, nommé « *epideixis* », pour montrer qu'il souffre aussi, qu'il a un cœur. La partie publique est implicitement représentée par la présence du Sénat et du peuple Romain, qui ne sont pas réellement sur scène mais représentés dans le personnage de Paulin. Pour la partie privée,

181 P-J Salazar, « L'effet rhétorique, *Bérénice* », dans G. Declercq et M. Rosellini, *Jean Racine, 1699-1999, Actes du colloque Ile de France, La Ferté Milon, 25-30 mai 1999*, Paris, P.U.F., « Hors collection », 2004.

182 *Ibid.*, p. 582.

183 *Ibid.*, p. 583.

184 P-J Salazar « L'effet rhétorique, *Bérénice* » *op. cit.* p. 570.

185 Racine, *Bérénice*, Acte IV, scène V, vers 1147.

186 P-J Salazar « L'effet rhétorique, *Bérénice* » *op. cit.* p. 574

Bérénice en est la principale intéressée. En rhétorique, il existe deux types de louanges, la louange des actes, aussi intitulée « *enkômion* », et la louange des vertus ou « *epainos* ». Titus montre donc qu'il peut faire preuve d'*enkômion* en sacrifiant son amour et ses passions pour le bien du peuple romain, mais aussi d'*epainos* avec son sacrifice personnel. Titus pleure en public dans les deux premiers actes, et pleure ensuite en privé pour faire un second deuil après celui de son père, celui des passions. Les pleurs d'Antiochus, eux, ne sont pas signes de louange, seulement de tristesse : « Il ne passera jamais du côté de la vertu, de la louange publique, puisque l'effet de sa parole n'est pas instructeur des Lois¹⁸⁷ ».

1.5.3. La mise en scène de l'échec des discours.

Anne Régent-Susini étudie une analyse faite par Léo Spitzer¹⁸⁸ à propos de l'œuvre racinienne dans sa globalité¹⁸⁹. D'après Léo Spitzer, l'utilisation du style haut telle que le fait Racine dans ses tragédies éloigne les personnages du sujet, de leurs passions, de ce qu'ils disent. En effet, le style haut requiert un vocabulaire technique, élevé, c'est-à-dire pas courant, une utilisation accrue des figures de style et un usage maîtrisé de la rhétorique. Cela ne donne pas un air naturel et spontané aux personnages. En revanche, pour Anne Régent-Susini, chez Racine la passion ne s'oppose pas à l'usage de la rhétorique : « le personnage passionné produit généralement un discours certes parfois sophistique, mais sophistique¹⁹⁰ ». La sobriété, que revendique le dramaturge n'est pas synonyme de baisse de l'intensité des passions mais plutôt « une voie plus naturelle vers le sublime¹⁹¹ ». Le spectateur et le lecteur sont capables de comprendre pourquoi Racine utilise des tournures si élevées dans ses pièces. Il y a tout d'abord un « effet stratégique pour les personnages qui les utilisent, de ces formulations distancées, et leurs beautés poétiques¹⁹² » mais aussi la beauté de l'expression maîtrisée qui accompagne des passions fortes : « contraste entre violence des passions et maîtrise de l'expression, que du spectacle tragique d'une belle rhétorique déployée en vain¹⁹³ ». La stylistique et la rhétorique mises en œuvre dans les pièces de Racine peuvent certes éloigner le lecteur ou le spectateur du dramaturge, mais

187 *Ibid*, p. 577.

188 L. Spitzer, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

189 A. Régent Susini, « Quand dire, c'est taire ? L' « effet de sourdine » racinien, stylistique et / ou rhétorique », *op. cit*

190 *Ibid*, § 24, p. 8.

191 *Ibid* § 30, p. 8.

192 *Ibid* § 32, p. 10.

193 *id.*, §32, p.10.

peuvent dans un même temps rapprocher les personnages entre eux, puisqu'ils maîtrisent ce même langage, l'art oratoire.

Pour conclure, « *Titus reginam Berenicem, cuiu etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab urbe dimisit invitus invitam*¹⁹⁴ » semble demeurer la meilleure phrase pour résumer avec précision et concision *Bérénice*. Si le public du XVII^e siècle s'est montré enjoué face à l'arrivée de la pièce, la critique s'est chargée de l'accueillir de manière plus glaciale. Le problème soulevé dans la pièce, qui a ébranlé les esprits classiques et conformistes de l'époque est le mélange des genres qu'impose le dramaturge. Si Racine avait défini sa pièce comme étant une comédie-héroïque à tonalité élégiaque, personne ne lui en aurait tenu rigueur. Le problème est que notre dramaturge s'est obstiné à la définir comme étant une tragédie, malgré ses tournures lyriques et ses accents élégiaques. Les critiques du XX^e et XXI^e siècle, se sont concentrés, suivant les époques, sur l'aspect psychologique de l'auteur ou des personnages – notamment dans les années 1950 et 1960 avec Barthes ou Maurois et l'apogée de la psychocritique –, sur l'écriture de Racine – la sourdine de Spitzer par exemple – sur la vie de l'auteur – Alain Viala et son approche de sociocritique. Toutefois, le thème récurrent tourne autour de l'expression des passions, glosée sous un angle thématique, rhétorique, stylistique, historique. Georges Forestier, ayant rédigé nombre de travaux complets sur Racine et ses œuvres relève un mot de la pièce qui pourrait paraître anecdotique mais qui ne l'est pas du tout. Ce mot est celui qui clôt la pièce, prononcé par le malheureux Antiochus. Georges Forestier nous éclaire en disant que l'« On peut être choqué qu'une pièce finisse par un *hélas !* Il fallait être sûr de s'être rendu maître du cœur des spectateurs pour oser finir ainsi.¹⁹⁵ ». Cette remarque souligne l'audace de Racine, audace qui commence dans sa préface lorsqu'il assure avoir créé une tragédie et qui se prolonge dans l'œuvre jusqu'au dernier mot prononcé, interjection n'étant suivie d'aucune explication. Le « Hélas ! » est un terme à consonance éminemment lyrique et clôture une œuvre tragique.

2. Présentation du champ de recherche

Bérénice attend la fin du deuil que Titus rend à son feu père, Vespasien, depuis plusieurs jours. Elle est certaine qu'à son retour, Titus l'épousera. Cependant, le nouvel

194 Racine, *Bérénice*, Préface. Traduction : Titus, dont on disait qu'il avait même promis le mariage à la reine Bérénice, la renvoya de Rome sitôt après avoir pris le pouvoir, malgré lui, malgré elle.

195 G. Forestier, *Œuvres complètes*, t. LV, p. 956, cité par Georges Forestier, Racine, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1483.

empereur se voit confié une mission qui lui est difficile à remplir : dire à Bérénice qu'elle doit quitter Rome car le peuple n'acceptera jamais une reine étrangère. Il charge leur ami commun, Antiochus, qui aime lui-même Bérénice, de lui annoncer la nouvelle. Cette situation mène donc les trois personnages à exprimer leurs plaintes : Bérénice voit ses rêves s'effondrer, Titus doit quitter la femme qu'il aime et qui lui est fidèle depuis des années pour pouvoir exercer ses fonctions d'empereur, Antiochus doit annoncer une douloureuse nouvelle à Bérénice, qui va le soupçonner de vouloir la séparer de Titus. Le roi de Comagène se voit aussi assigner la responsabilité de ramener Bérénice en son royaume de Palestine et d'en prendre soin. Les trois personnages déplorent le temps passé, temps où l'amour pouvait exister, et expriment leurs regrets face à ce présent et à cet avenir moroses.

2.1. Le cadre théorique et conceptuel

Bérénice est considérée comme une pièce hors du commun et problématique dès sa parution : « *Bérénice* suscite une contestation radicale¹⁹⁶ ». En effet, son auteur la considère comme une tragédie mais le dénouement n'entraîne aucune mort ou aucune scène sanguinolente, comme nous pouvons en trouver dans toute tragédie classique de l'époque – *Britannicus* par exemple : « Malgré l'originale tentative, dans la préface, de montrer qu'une tragédie peut se passer de morts et de sang et se contenter d'une tristesse majestueuse, Racine ne semble pas avoir totalement convaincu les commentateurs modernes¹⁹⁷ ». Le ton, l'atmosphère, le style de la pièce sont particuliers. Gauthier la qualifie de « larmoyante », Villars lui retire l'appellation de tragédie, et Racine nous dit qu'elle provoque une « tristesse majestueuse ». Le dramaturge, dans le choix de son sujet, ne peut que difficilement faire une tragédie ayant tendance à avoir des accents élysiaques. Pour se justifier, Racine dit dans sa préface avoir écrit une tragédie et prend pour argument son inspiration : *L'Énéide* de Virgile. Il fait un parallèle entre le couple Bérénice-Titus et Didon-Énée, deux couples tragiques devant faire face à la séparation et qui envisagent un temps le suicide. En effet, une grande partie de l'action tourne autour de la menace que Bérénice annonce à Titus, afin de le convaincre. Racine, dès le commencement de la préface, évoque la douloureuse séparation d'Énée et Didon. Après le départ d'Énée, Didon se suicide. Certes, Bérénice ne passe pas à l'acte. En revanche, Racine aurait poussé ses

196 T. Alonge, « *Amatus amatam dimisit*. Déclaration d'amour et tragédie cachée dans *Bérénice* de Racine. », *op.cit*, p.55.

197 *Ibid*, p.55.

trois protagonistes jusqu'au bord du suicide, s'étant inspiré de la détresse de l'héroïne latine. À court d'arguments et n'arrivant plus à convaincre Titus de ne pas la renvoyer de Rome, Bérénice annonce qu'elle veut se suicider. Dans cette épopée latine, Didon est promise à Enée, fondateur de Rome. Didon se suicide pour se venger de son futur époux, tout comme Bérénice menace de se suicider pour se venger de la décision de Titus. En revanche, cette explication ne fait pas l'unanimité : « Parallèle trop souvent accepté comme tel, alors qu'à regarder de près il apparaît plus que douteux¹⁹⁸ ». Tristan Alonge explique que les personnages de Racine se quittent de manière tendre et douce « sans cris ni pleurs ni malédictions¹⁹⁹ », alors que Virgile nous montre une héroïne aimante qui devient brutalement « furieuse²⁰⁰ » et en quête de vengeance. La différence entre les deux couples, différence fondamentale, est le changement brutal d'émotion, qui crée le tragique chez Virgile : « La dimension tragique de l'épisode virgilien naît justement du contraste émotif²⁰¹ ».

Bérénice n'est donc pas une pièce dans laquelle la violence des passions est montrée aux yeux du public, ni une pièce dans laquelle le public verra du sang et des morts. C'est en cela que son appellation de tragédie pose problème. Bérénice et Titus vivent certes un moment tragique, puisqu'ils doivent se séparer après de nombreuses années d'amour et de proximité, mais cette séparation se fait dans la tendresse, avec une héroïne qui n'attend qu'une chose pour être rassurée : savoir que Titus l'aime.

Cette pièce est inattendue. On y trouve trop de lyrisme pour être une tragédie, Racine a donc volontairement modifié le ton normalement attendu. On y remarque une veine élégiaque typique de la poésie, Racine a donc aussi modifié le genre. On y perçoit une esthétique de la douceur qui s'assigne à un imaginaire socio-culturel de la tendresse contraire à la violence des passions promue par la tragédie.

2.1.1. La veine élégiaque

Dans la pièce que nous étudions et chez Racine en général, nous pouvons remarquer la présence d'une veine élégiaque : « Racine a décliné dans tout son théâtre une tonalité élégiaque, avec un type de personnage féminin [...], pour reprendre la

198 *Ibid*, p.62.

199 *Id.*

200 *Id.*

201 *Id.*

terminologie théâtrale, la « plaintive »²⁰² ». L'élégie est héritée de l'antiquité, du latin *elegus*, qui désigne une forme métrique représentée par un distique dit « élégiaque » formé d'un hexamètre et d'un pentamètre. L'élégie s'applique donc à la poésie et les thèmes abordés sont relatifs à l'amour : « elle chante les successives phases de la relation amoureuse, plaintes, requêtes, vœux, imprécations²⁰³ ». Pour ce qui est du registre propre à l'élégie, la tendance varie au cours du temps. Dans l'Antiquité, une élégie ne peut être écrite suivant le style élevé, et doit respecter la forme imposée qui est le distique élégiaque : « L'élégie antique se définit à la fois par le refus du registre élevé de l'épopée, et par le mètre choisi, le distique dit *élégiaque*²⁰⁴ ». Au siècle classique, toutefois, la tendance devient plus souple et les auteurs peuvent écrire des élégies tout en les accommodant à des tons autres que l'habituel ton élégiaque. Ils peuvent donc tenir compte des goûts de leur époque, comme la galanterie : « L'élégie, dans la poésie française, fait sienne une très large palette de thèmes, et, loin de se réduire au ton élégiaque, use de tons variés, le « gracieux », le « tendre », le « passionnée »²⁰⁵ ». Cependant, l'élégie garde évidemment des points communs avec sa forme originelle, la forme antique, et est donc régie par la simplicité, revendiquée par Racine : « L'élégiaque affecte une tonalité simple, quasi légère, en sourdine, dans l'enchaînement savant des vers.²⁰⁶ ».

L'héroïne éplorée est un thème qui n'est pas anodin dans la littérature élégiaque, et encore moins dans l'étude des textes raciniens, puisque le dramaturge classique s'est inspiré, entre autres, du latin Ovide. Dans les *Héroïdes* sont retranscrites des lettres d'amour, souvent écrites par des femmes à destination d'un amant disparu. Ces lettres sont des éloges d'un passé heureux durant lequel l'amour régnait encore et une plainte du présent symbolisant la tristesse de l'amour déchu, disparu. L'héroïde devient ensuite un genre : « genre élégiaque de la déploration d'un temps de communion révolu, narratif par le rappel des temps forts de la relation amoureuse, « anamnèse » vouée à être intarissable²⁰⁷ ». Finalement, l'héroïde est ce qui suit l'élégie en ce que cette première peint la tristesse d'un amour disparu et la seconde traite de l'amour existant²⁰⁸. L'héroïde, tout comme la déploration, sont des écrits longs et abondants, mais qui sont cependant balisés par une thématique bien précise : « [l'héroïde se caractérise par une] prolixité en même

202 P.Soler, *Genres, formes, tons*, Paris, coll. « Puf », 2001, p. 124.

203 *Ibid*, p.122.

204 *Ibid*, p.120.

205 *Ibid*, p.121.

206 *Ibid*, p.126.

207 *Ibid*, p.213.

208 *Ibid*, p.214.

temps que l'enfermement dans une topique bien balisée²⁰⁹ ». Bérénice est bien une héroïde, puisqu'elle est dans la déploration – comme nous l'avons montré auparavant –, dans la plainte, la tristesse d'un amour heureux subitement perdu et la perspective d'un départ loin de l'être aimé. Elle est cependant assez contradictoire, dans le sens où Bérénice est une héroïde qui se trouve encore face à son amant, comme si elle anticipait la plainte : « Bérénice est elle aussi une héroïde, avec ce paradoxe qu'elle est en présence de Titus qu'elle aime²¹⁰ ».

Enfin, les vers élégiaques, la déploration ou l'héroïde n'ont pas pour simple objectif de montrer l'immense tristesse, dans notre cas d'une femme qui pleure un amour perdu. Nous pouvons aussi assigner à tous ces genres un but persuasif aux vues de l'argumentation mise en place par la femme larmoyante pour montrer au lecteur l'ampleur de ses passions et donc de son amour, de sa tristesse etc : « [la lettre, l'héroïde] offre l'intérêt de conjointre avec un maximum de vigueur les mouvements lyriques qui amplifient le cri de la passion déçue et une extraordinaire maîtrise de l'argumentation²¹¹ ». Comme le souligne Patrice Soler, les héroïdes « sort[ent] des meilleures écoles de rhétorique²¹² ».

2.1.2. La place du lyrisme

Bérénice est une pièce aux tonalités lyriques, souvent associées au genre élégiaque. Yasmine Loraud²¹³ nous indique cependant que l'appellation de lyrisme n'existait pas à l'époque de Racine. En effet, au XVII^e siècle, on parle de lyrisme concernant la poésie ou plus largement tous les écrits rédigés en vers, « qui se chantaient autrefois sur la lyre comme sont les Odes²¹⁴ ». Les Odes, sont écrites en « style noble et élevé²¹⁵ » et regroupent un bien plus large panel de thèmes que ce que nous appelons le lyrisme. En revanche, au XVII^e siècle, l'élégie, héritée de l'antiquité, est un genre « propice à accueillir l'expression directe ou indirecte des sentiments²¹⁶ », auquel se rapporte le lyrisme qui au sens moderne fait référence à l'expression des sentiments. Cette pièce ne peut cependant

209 *Ibid*, p.215.

210 *Id*.

211 *Ibid*, p.214.

212 *Id*.

213 Y. Loraud, "Le lyrisme", dans E. Delvallée, C. Crepiat, Y. Loraud et J. Chalvignac, *Les Regrets, Bérénice, Poèmes saturniens-Romances sans parole, Le ravissement de Lol V. Stein : Le lyrisme, L'oeuvre littéraire et l'auteur, Littérature et morale*, Paris, Atlante, coll. "Clefs concours", 2020, p. 93-100.

214 *Ibid*, p.93.

215 *Id*.

216 *Id*.

pas être rapprochée des tragédies de déplorations, communes au XVI^e siècle, car ces dernières traitent d'un « malheur déjà arrivé ou inéluctable²¹⁷ » alors que dans *Bérénice* le malheur n'est pas couru d'avance car il dépend des décisions prises par les protagonistes. Yasmine Loraud, dans son article, se concentre donc sur le lyrisme – au sens moderne – dans la pièce et se demande en quoi il est au service de l'action.

En effet, l'œuvre reprend l'un des grands thèmes lyrique et élégiaque qui est « l'évocation d'un rapport au passé sur le mode mélancolique²¹⁸ ». Cela est clair quand Bérénice se lamente d'un amour heureux disparu suite à la mort de Vespasien. Elle est nostalgique de cet ancien temps. Il y a un fort contraste entre l'évocation du passé et l'évocation du temps présent, le passé représentant le bonheur et le présent les regrets et la souffrance : « On pourrait croire, à première vue, que *Bérénice* contraste la joie passée des amants avec l'actuelle séparation nécessaire qui les rendra à jamais malheureux²¹⁹ ». Toutefois, dans l'œuvre, la tonalité lyrique ne se limite pas à l'opposition temporelle. Titus est un personnage paradoxal qui est souffrant et admiré par le lecteur pour la conscience qu'il a de ses faiblesses « indignes de son rang²²⁰ ». Il doit à la fois s'exprimer sur un ton lyrique pour montrer l'ampleur de sa douleur à Bérénice – et au spectateur – tout en restant digne d'un empereur, c'est-à-dire sans s'emporter dans de grandes plaintes élégiaques assimilées à la faiblesse et plutôt attribuées aux élocutions féminines : « Racine cherche à concilier expression lyrique et respect bienséant de sa dignité statutaire chez Titus²²¹ ». Pour cela, il va utiliser deux moyens en donnant deux sujets à la plainte lyrique de Titus : l'empereur ne peut pas aimer Bérénice et doit s'en séparer puis il ne peut pas remplir les devoirs qui lui sont imposés et subvenir aux aptitudes attendues de lui. Titus est donc un personnage lyrique puisqu'il se lamente, disant ne pouvoir rien faire pour Rome à part quitter Bérénice conformément aux lois et attendre inlassablement la mort. Il est donc dans une forme de résignation et de désespoir face à la situation. Le comportement de Titus est étrange pour les contemporains de Racine, car il ne montre pas une parfaite maîtrise de ses sentiments – puisqu'il pleure, montre son désarroi à la reine – comportement qui n'est pas habituel pour un personnage de son rang : « Une telle conduite est particulièrement

217 *Ibid*, p.98.

218 *Ibid*, p.94.

219 *Ibid*, p.94.

220 *Ibid*, p.96.

221 *Id*.

surprenante pour les spectateurs du XVII^e siècle, l'héroïsation statutaire d'un empereur étant censée résider dans l'ascèse des passions qu'il est capable de réaliser²²² ».

Enfin, s'il doit y avoir un rôle éminemment lyrique dans la pièce, c'est évidemment celui de Bérénice. La reine s'exprime de manière profondément lyrique, exalte ses sentiments pour les faire entendre à Titus, Antiochus ou Phénice. On peut penser qu'elle est une femme éplorée et donc exclue de l'action – comme Antiochus par exemple – or ce n'est pas du tout le cas car Bérénice, au travers de sa plainte lyrique, essaie de manipuler l'empereur par « une stratégie argumentative, par laquelle elle cherche à agir sur Titus²²³ ». La seule arme de la reine est le lyrisme, qui la fait donc entrer dans l'action pour offrir son chagrin aux yeux de Titus dans l'espoir de le faire changer d'avis. Elle utilise donc beaucoup de procédés rhétoriques, par exemple dans l'acte V, elle se concentre sur le *pathos*²²⁴ qui sert « l'expression des sentiments²²⁵ ». La reine ne fait que provoquer Titus par ses pleurs, ses lamentations : « La mise en scène de ses émotions s'accompagne d'un appel à celles de Titus, appui contre la nécessité des la séparation²²⁶ ».

Même si le terme de lyrisme ne désignait pas ce que nous entendons aujourd'hui à l'époque de Racine, nous pouvons tout de même conclure que la pièce s'inscrit dans une forte tonalité lyrique. Deux des trois protagonistes – en l'occurrence le couple – sont éminemment lyriques dans leur manière de s'exprimer. L'expression lyrique de Bérénice ne se limite pas à l'expression de ses profonds sentiments mais est bien plus importante que cela puisqu'elle fait partie d'une stratégie argumentative : « c'est par l'expression de ses sentiments, et l'appel à ceux de Titus, qu'elle obtient de lui les paroles d'amour qui la font consentir à rester en vie²²⁷ ».

2.1.3. L'esthétique de la déploration

Dans son ouvrage *Ovide Savant Ovide Galant*²²⁸, Marie-Claire Chatelain dédie une quinzaine de pages à l'étude de *Bérénice*. Nous l'avons vu, toute l'étrangeté de cette pièce réside dans la confusion générique qui peut être faite : sommes nous dans une tragédie ou dans une élégie ? Pour appuyer son point de vue, Racine s'explique dans sa préface. Pour

222 *Id.*

223 *Ibid.*, p.98.

224 Terme hérité de la rhétorique d'Aristote qui nomme trois piliers de la rhétorique : le *logos*, l'*ethos* et le *pathos*.

225 *Ibid.*, p.99.

226 *Id.*

227 *Ibid.*, p.100.

228 *Ibid.*, p. 682-701.

cela, il cite certaines de ses inspirations comme Virgile ou Suétone, mais ne parle à aucun moment d'Ovide. Pourtant, il est clair qu'il s'est inspiré de l'auteur des *Héroïdes* pour écrire *Bérénice*. La raison pour laquelle il semble renier cette source d'inspiration est évidente pour la critique. Ovide est connu pour ses élégies et reconnaître cet auteur comme modèle reviendrait pour Racine à avouer que sa pièce est bien une élégie et non une tragédie : « avouer Ovide, le maître élégiaque, ce serait implicitement [...] renoncer à affirmer sa propre conception de la tragédie²²⁹ ». On peut rapprocher le travail de Racine et celui d'Ovide car autant la tragédie que les *Héroïdes* sont des éthopées, c'est-à-dire des portraits montrant à la fois l'aspect morale et passionnel des personnages. Il existe plusieurs types d'éthopées, et celles qui se rapprochent le plus de la tragédie sont les éthopées mixtes qui sont à la fois pathétiques et éthiques. Dans la narration des héroïdes, qui sont souvent des femmes pleurant la perte de l'être aimé, le regret et la nostalgie sont mobilisés en tant que source d'élégiaque. Les protagonistes parlent à la troisième personne, tout comme un personnage au théâtre, ce qui permet à Bernard Lamy de les rapprocher du genre théâtral²³⁰. Le sujet de *Bérénice* est la séparation de deux amants, c'est-à-dire le même thème que dans les *Héroïdes*. Notons que dans le texte latin, la séparation est la cause « d'une infidélité humaine ou d'une fatalité divine²³¹ ». Quoi qu'il en soit la déploration dans *Bérénice* est tirée de la septième héroïde, celle de Didon et Enée. De même, tout comme dans les *Héroïdes*, la séparation n'est pas en discussion, puisqu'elle est nécessaire à l'écriture. Les femmes – Bérénice dans la tragédie ou les héroïdes – sont explorées, plaintives et sont dans la déploration : elles pleurent la perte de l'être aimé et le regret du temps passé symbolisant le temps de l'amour. Dans les *Héroïdes*, les femmes pleurent un amour perdu après la séparation ou l'abandon. Cependant dans *Bérénice* les plaintes ont pour objectif de faire changer l'avis de Titus et d'annihiler la séparation. L'héroïne pense un temps à la mort ou au renoncement du mariage. Les pleurs ont une fonction dramatique car « l'action tragique dans *Bérénice* est fondée sur l'aspect dramatique de l'élégie tel qu'il apparaît chez Ovide²³² ». On retrouve dans la tragédie et dans les *Héroïdes* « l'expression du désespoir amoureux²³³ ». Cependant, la déploration est

229 *Ibid*, p. 682.

230 B. Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* (1678), éd. T. Gheeraert, Paris, Champion, 1998, p. 231. dans M-C. Chatelain, *Ovide savant Ovide galant- Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, *op.cit*, p.628.

231 M-C. Chatelain, *Ovide savant Ovide galant- Ovide en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, *op. cit*, p. 683.

232 *Ibid*, p. 685.

233 *Ibid*, p. 687.

vaine dans la pièce car les suppliques de Bérénice poussent Titus à lui annoncer : « Je dois vous épouser encor moins que jamais²³⁴ ».

De plus, *Bérénice* est une pièce imprégnée de déploration. L'héroïne pleure, tout comme son amant et le public. Bérénice se plaint de son sort malheureux. Au départ, la déploration n'était utilisée que pour les cas funèbres : « la déploration est un genre en vers où la parole dit le deuil d'un personnage de rang noble ou de statut exemplaire²³⁵ ». Ce sens est cependant restreint. Dans un sens plus large, une autre définition est proposée par Patrice Soler, qui nous indique donc que la « *déploration* peut s'entendre, en un sens élargi, d'un moment dans l'ensemble plus vaste, élégiaque en particulier, où un personnage se lamente, non pas nécessairement sur une mort, mais sur une perte ou une situation cruelle²³⁶ ». C'est donc bien le cas de notre héroïne qui pleure la perte de son amour, de son amant, de ses rêves tant attendus ainsi que la cruauté de la nouvelle qu'elle a difficilement apprise. La déploration peut donc bien faire partie de l'élégie et peut être appliquée à notre héroïne éplorée.

2.2. Problématique et hypothèse de lecture

2.2.1. L'atmosphère galante

La pièce de Racine est tributaire du courant galant²³⁷. Tristan Alonge²³⁸ retient notamment l'influence de Georges de Scudéry dans *Les Femmes Illustres* : « La source la plus importante pour comprendre l'opération racinienne n'est ni Suétone ni Flavius Josèphe, c'est paradoxalement Scudéry²³⁹ ». « Paradoxalement » car il est habituel de lire que Racine s'est inspiré de Suétone et de sa *Vie de Titus*, inspiration latine. Dans son œuvre, Scudéry consacre quelques pages au personnage de Bérénice, dont la *huitième harangue*, où « Bérénice a pour objectif principal d'expliquer à Titus qu'elle est prête à tout pour lui, au nom d'un amour passionné²⁴⁰ ». La Bérénice de Racine, tout comme celle de Scudéry, ne demande qu'une déclaration d'amour. En s'inspirant de Scudéry, Racine « cette fois, a coupé court, il a fait le choix des salons galants²⁴¹ » espaces et habitudes langagières bien connus de Scudéry. L'auteur de l'article se demande cependant pourquoi

234 Racine, *Bérénice*, V, 6, v. 1398.

235 *Ibid.*, p.86.

236 *Ibid.*, p.86-87.

237 Voir les travaux de Delphine Denis : *La Muse galante, poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 1997.

238 *Id.*

239 *id.*, p.66.

240 *id.*, p.67.

241 *id.*, p.66.

Racine choisit l'inspiration des salons et non pas une source historique plus sérieuse. Sa réponse est que le dramaturge, après l'échec que fut *Britannicus*, veut se réconcilier avec le public. Pour cela, il faut s'accorder aux goûts de l'époque, ceux qui naissent dans les salons, en mobilisant des questions d'amour, idées galantes en vogue dans les années 1660-1670 : « transformant un adieu en déclaration d'amour, Racine [appelle] à son secours ce même public qui avait adoré les intrigues galantes d'Alexandre et rêvé les chaînes pastorales d'Andromaque²⁴² ».

Les salons sont le lieu de prédilection des galants, là où ils peuvent se rejoindre et prendre plaisir, entre autres, à s'interroger à propos de l'amour. Ce jeu deviendra une réelle mode où les galants débattent de questions relatives à l'amour. Cette vogue s'inscrit dans la France des années 1660 et se développe dans « des salons aussi différents que ceux de la prude Mademoiselle de Scudéry et de la coquette Madame de la Suze²⁴³ ». Les questions d'amour évoquent plusieurs situations concrètes parmi lesquelles, par exemple, de savoir « s'il est plus doux d'aimer une personne dont le cœur est préoccupé qu'une autre dont le cœur est insensible » ou « si le mérite d'être aimé doit récompenser le chagrin de ne l'être pas²⁴⁴ ». C'est dans cet esprit-là que s'épanouit la casuistique amoureuse²⁴⁵. Cette mode ne dure qu'une décennie mais elle marque durablement les esprits et reste au cœur des discussions mondaines : « l'engouement pour la discussion des questions galantes ne peut s'éteindre brusquement ; celles-ci alimenteront, pendant quelque temps encore, les conversations des réunions mondaines²⁴⁶ ».

Finalement, on peut imaginer que l'intrigue même de *Bérénice* repose sur une question d'amour.

2.2.2. Bérénice, figure exemplaire ?

Dans sa dernière réplique, Bérénice prononce une exhortation : « Adieu :servons tous trois d'exemple à l'univers / De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse²⁴⁷ ». Elle encourage les deux hommes présents à ses côtés à devenir, avec elle, un exemple pour la postérité, voire pour « l'univers », c'est-à-dire un modèle à suivre. Il existe dans la

242 *id.*, p.69.

243 C. Rouben, « Un jeu de société au Grand Siècle : les questions et les maximes d'amour », *XVII^e siècle*, n° 95, 1972, p. 86.

244 C. Puzin, *Littérature : XVII^e siècle*, Paris, Nathan, coll. « Henri Mitterand », 1987, p. 61.

245 M. Maître, « La question d'amour, ou la passion façonnée : l'éthique de l'esthétique précieuse », dans A. Coudreuse et B. Delignon (dir.), *Passions, émotions, pathos*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997, p. 95.

246 C. Rouben, « Un jeu de société au Grand Siècle : les questions et les maximes d'amour », art. cit., p. 94.

247 Racine, *Bérénice*, Acte V, scène 7, vers 1518-1519.

littérature un processus d'exemplification qui consiste à « la production d'exemples, de l'usage et du mésusage des cas concrets et des incarnations²⁴⁸ ». Les personnages servant d'exemple deviennent donc à eux seuls une généralité, représentant une idée ou une image : « Suivre le cheminement de l'exemplification à l'exemplarité, c'est en effet montrer comment l'on passe en littérature de l'exemple au bon exemple, de l'illustration au cas générique²⁴⁹ ». À ce titre, Bérénice serait la figure exemplaire de la tendresse, celle qui la représente le plus parfaitement. Bérénice devient à elle seule la figure de l'amour tendre puisqu'elle en regroupe toutes les caractéristiques et a eu du succès pour cette raison. Elle est exemplaire car le lecteur qui se souvient ou évoque Bérénice évoquera cette douce tendresse qui la caractérise ou bien ses accès de lyrisme et sa teneur élégiaque si caractéristique : « Le bon exemple, c'est ce « concret mémorable » dont parle Barthes [...] lieu de la cristallisation, [...] de ce qui sera réappropriable, de ce qui aura été rendu disponible²⁵⁰ ». Bérénice est exemplaire grâce à la vision que les lecteurs et les spectateurs gardent de ce personnage : « Le lecteur soulignera, recopiera, se souviendra, et pourra remobiliser dans sa globalité, dans sa cohésion, une bonne image²⁵¹ ».

2.2.3. Un art d'aimer²⁵² conforme aux valeurs de la tendresse

La tendresse est au XVII^e siècle un art d'aimer : « un code de comportement affectif et moral issu, en grande partie, des spéculations galantes²⁵³ ». La tendresse est un art d'aimer délicat, sensible qui aspire à un « idéal humain, adossé à une anthropologie morale pleine de générosité et de distinction²⁵⁴ ». Elle permet l'expression des sentiments des personnages avec sensibilité. La définition qu'en donne Mlle de Scudéry est claire : « une certaine sensibilité de cœur, qui ne se trouve [...] qu'en des personnes qui ont l'âme noble, les inclinations vertueuses, et l'esprit bien tourné²⁵⁵ ». Elle ajoute ensuite qu'une personne ayant de la tendresse ressent alors des sentiments forts : « lorsqu'elles ont de l'amitié, elles l'ont sincère, et ardente, et qu'elles sentent si vivement toutes les douleurs, et toutes les

248 E. Bouju, « Avant-propos. Littérature et exemplarité depuis Cervantès » dans *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, URL : <http://books.openedition.org/pur/39438>.

249 *Ibid.*, §6.

250 M. Macé, « "Le comble" : de l'exemple au bon exemple », dans Gefen, A., Bouju, E., Macé, M., & Hautcœur, G. (Eds.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, §16.

251 *Id.*

252 Sur la notion d'art d'aimer, voir l'ouvrage de Stéphanie Loubere, "*L'art d'aimer*" au siècle des Lumières, Université d'Oxford, Voltaire Foundation Oxford, coll. « SVEC », vol. 11, 2007.

253 C. Lignereux, « Défense et illustration des valeurs de Tendre dans les lettres de Mme de Sévigné », *Cahiers de narratologie*, n° 10, « Valeurs et correspondance », A. Tassel (dir.), 2010, p. 1.

254 *Id.*

255 Mlle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine* [1654-1660], éd. D. Denis, Paris, Gallimard, 2006, p. 74 dans C. Lignereux, « Défense et illustration des valeurs de tendre », *op.cit.*, p. 3.

joies de ceux qu'elles aiment²⁵⁶». Cet art d'aimer se veut délicat et ne s'exprime pas par des transports passionnels, mais plutôt par l'argumentation des sentiments qui vise à en prouver la légitimité et la force. Lorsqu'elle commente la relation de Mme de Sévigné avec sa fille, Cécile Lignereux souligne que l'épistolière exprime son amour et sa sensibilité « non pas comme d'incontrôlables mouvements passionnels, mais comme d'irrécusables preuves de l'excellence de ses sentiments ²⁵⁷ ». Qu'il s'agisse de personnages authentiques ou d'héroïnes, la tendresse permet de « filtrer [leurs] sentiments²⁵⁸ ». Afin d'atteindre l'idéal tendre, les personnages doivent acquérir une « extrême sensibilité²⁵⁹ », sans laquelle leurs sentiments ne seraient pas pleinement vécus mais plutôt dans un état de « léthargie²⁶⁰ ».

Notre étude essaiera donc avec une approche stylistique, d'analyser l'art d'aimer que met en œuvre Bérénice au cours de la pièce et qui exemplifie l'idéal de la tendresse.

2.3. Constitution du corpus : les protestations d'amour de Bérénice

Le corpus comprend les passages de la pièce dans lesquels s'exprime la manière d'aimer de Bérénice, indissociable d'un idéalisme sentimental. L'objectif sera d'étudier les procédés stylistiques qui sont utilisés pour peindre le désespoir amoureux mais encore pour le doter de valeur et de dignité.

Nous avons dans un premier temps concentré notre travail sur le repérage et le balisage d'extraits dans lesquels s'exprime cet art d'aimer dans les paroles de Bérénice exclusivement. Dans un second temps, l'étude porte sur l'analyse des procédés stylistiques mis en place par le dramaturge afin d'exprimer la tendresse et la sensibilité de la reine, jusqu'à en faire un archétype de son art d'aimer.

L'étude porte tout d'abord sur les procédés énonciatifs qui se réfèrent à un art d'aimer qu'est celui de la tendresse. Elle se tourne ensuite sur les choix lexicaux qui valorisent la sensibilité de Bérénice et s'achève sur les tournures syntaxiques traduisant la vulnérabilité de la reine. L'objectif est de voir, par le biais d'une étude stylistique, les procédés et les figures mis en place par l'auteur pour traduire la sensibilité du personnage.

256 *Id.*

257 C. Lignereux, « Défense et illustration des valeurs de tendre », *op. cit.*, p. 3.

258 *Ibid.*, p. 1.

259 *Ibid.*, p. 15.

260 Mlle de Scudéry, *Clélie*, éd. cit., p. 71.-72 dans C. Lignereux, « Défense et illustration des valeurs de tendre », *op. cit.*, p. 16.

2.3.1. Sous forme de dialogue

- *Bérénice, Acte II, scène 4, v. 557 à 616*

Bérénice

Ne vous offensez pas si mon zèle indiscret
De votre solitude interrompt le secret
Tandis qu'autour de moi votre cour assemblée
Retentit des bienfaits dont vous m'avez comblée,
Est-il juste, seigneur, que seule en ce moment
Je demeure sans voix et sans ressentiment ?
Mais, seigneur (car je sais que cet ami sincère
Du secret de nos cœurs connaît tout le mystère),
Votre deuil est fini, rien n'arrête vos pas,
Vous êtes seul, enfin, et ne me cherchez pas !
J'entends que vous m'offrez un nouveau diadème,
Et ne puis cependant vous entendre vous-même.
Hélas ! plus de repos, seigneur, et moins d'éclat :
Votre amour ne peut-il paraître qu'au sénat ?
Ah ! Titus, car enfin l'amour fuit la contrainte
De tous ces noms que suit le respect et la crainte,
De quel soin votre amour va-t-il s'importuner ?
N'a-t-il que des États qu'il me puisse donner ?
Depuis quand croyez-vous que ma grandeur me
touche ?
Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien :
Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien.
Tous vos moments sont-ils dévoués à l'empire ?
Ce cœur, après huit jours, n'a-t-il rien à me dire ?
Qu'un mot va rassurer mes timides esprits !
Mais parliez-vous de moi quand je vous ai surpris ?
Dans vos secrets discours étais-je intéressée,
Seigneur ? étais-je au moins présente à la pensée ?

Titus

N'en doutez point, madame ; et j'atteste les dieux
Que toujours Bérénice est présente à mes yeux.
L'absence ni le temps, je vous le jure encore,
Ne vous peuvent ravir ce cœur qui vous adore.

Bérénice

Eh quoi ! vous me jurez une éternelle ardeur,
Et vous me la jurez avec cette froideur !
Pourquoi même du ciel attester la puissance ?
Faut-il par des serments vaincre ma défiance ?
Mon cœur ne prétend point, seigneur, vous démentir,
Et je vous en croirai sur un simple soupir.

Titus

Madame...

Bérénice

Eh bien, seigneur ? Mais quoi ! sans me répondre,
Vous détournez les yeux, et semblez vous confondre !
Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit ?
Toujours la mort d'un père occupe votre esprit :
Rien ne peut-il charmer l'ennui qui vous dévore ?

Situation dramatique : Bérénice demande à voir l'empereur absent depuis plusieurs jours suite au deuil qu'il a rendu à son père. Titus sait ce qu'il doit lui annoncer en la voyant, puisqu'il en a parlé avec son confident quelques scènes auparavant.

Enjeux rhétoriques : Bérénice vient à la rencontre de Titus afin de lui demander la déclaration qu'elle attend tant. Mais ne l'ayant pas et voyant l'hésitation de Titus, sa déclaration d'amour se transforme en colère. Elle émet cependant quelques incertitudes face à l'attitude évasive de Titus en lui posant de nombreuses questions cependant rhétoriques. Elle va jusqu'à sous-estimer la douleur de Titus qui vient de perdre son père face à la douleur qu'elle ressent face à l'ignorance de Titus et à l'idée de le perdre afin de montrer à quel point sa douleur serait forte. Elle utilise beaucoup la première personne afin de montrer l'ardeur et l'intensité de son amour.

Titus

Plût aux cieux que mon père, hélas ! vécût encore !
Que je vivais heureux !

Bérénice

Seigneur, tous ces regrets
De votre piété sont de justes effets.
Mais vos pleurs ont assez honoré sa mémoire :
Vous devez d'autres soins à Rome, à votre gloire :
De mon propre intérêt je n'ose vous parler.
Bérénice autrefois pouvait vous consoler ;
Avec plus de plaisir vous m'avez écoutée.
De combien de malheurs pour vous persécutée,

Vous ai-je, pour un mot, sacrifié mes pleurs !
Vous regrettez un père : hélas ! faibles douleurs !
Et moi (ce souvenir me fait frémir encore)
On voulait m'arracher de tout ce que j'adore ;
Moi dont vous connaissez le trouble et le tourment
Quand vous ne me quittez que pour quelque moment,
Moi qui mourrais le jour qu'on voudrait m'interdire
De vous...

- *Bérénice*, Acte III, scène 3, vers 893 à 918.

Antiochus

De vous déclarer

Qu'à jamais l'un de l'autre il faut vous séparer.

Bérénice

Nous séparer ! qui ? moi ? Titus de Bérénice ?

Antiochus

Il faut que devant vous je lui rende justice ;
Tout ce que, dans un cœur sensible et généreux,
L'amour au désespoir peut rassembler d'affreux,
Je l'ai vu dans le sien ; il pleure, il vous adore.
Mais enfin que lui sert de vous aimer encore ?
Une reine est suspecte à l'empire romain.
Il faut vous séparer, et vous partez demain.

Bérénice

Nous séparer ! hélas ! Phénice !

Phénice

Eh bien ! madame,

Il faut ici montrer la grandeur de votre âme.
Ce coup sans doute est rude, il doit vous étonner.

Bérénice

Après tant de serments, Titus m'abandonner !
Titus qui me jurait... Non, je ne le puis croire ;
Il ne me quitte point, il y va de sa gloire.
Contre son innocence on veut me prévenir.
Ce piège n'est tendu que pour nous désunir.
Titus m'aime, Titus ne veut point que je meure.
Allons le voir ; je veux lui parler tout à l'heure.
Allons.

Antiochus

Quoi ! vous pourriez ici me regarder...

Bérénice

Vous le souhaitez trop pour me persuader.
Non, je ne vous crois point ; mais quoi qu'il en puisse être

Situation dramatique : Titus ne se sentant pas capable d'annoncer la séparation à Bérénice, il charge Antiochus de le faire.

Enjeux rhétoriques : Bérénice s'exprime grâce à des nombreuses questions rhétoriques, demandant à Antiochus de répéter la terrible annonce qu'il vient de formuler, comme si Bérénice n'était pas certaine d'avoir bien compris. Elle utilise aussi des exclamations pour montrer sa douleur et son désespoir.

Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître.

(à Phénice.)

Ne m'abandonne point dans l'état où je suis.

Hélas ! pour me tromper je fais ce que je puis.

- **Bérénice, Acte V, scène 5, vers 1325-1378.**

Bérénice

C'en est fait. Vous voulez que je parte demain ;
Et moi, j'ai résolu de partir tout à l'heure :
Et je pars.

Titus

Demeurez.

Bérénice

Ingrat ! que je demeure !
Et pourquoi ? pour entendre un peuple injurieux
Qui fait de mon malheur retentir tous ces lieux ?
Ne l'entendez-vous pas, cette cruelle joie,
Tandis que dans les pleurs moi seule je me noie ?
Quel crime, quelle offense a pu les animer ?
Hélas ! et qu'ai-je fait que de vous trop aimer ?

Titus

Écoutez-vous, madame, une foule insensée ?

Bérénice

Je ne vois rien ici dont je ne sois blessée.
Tout cet appartement préparé par vos soins,
Ces lieux, de mon amour si longtemps les témoins,
Qui semblaient pour jamais me répondre du vôtre,
Ces festons, où nos noms enlacés l'un dans l'autre,
À mes tristes regards viennent partout s'offrir,
Sont autant d'imposteurs que je ne puis souffrir.
Allons, Phénice.

Titus

Ô ciel ! que vous êtes injuste !

Bérénice

Retournez, retournez vers ce sénat auguste
Qui vient vous applaudir de votre cruauté.
Eh bien ! avec plaisir l'avez-vous écouté ?
Êtes-vous pleinement content de votre gloire ?
Avez-vous bien promis d'oublier ma mémoire ?
Mais ce n'est pas assez expier vos amours ;
Avez-vous bien promis de me haïr toujours ?

Titus

Non, je n'ai rien promis. Moi, que je vous haïsse !
Que je puisse jamais oublier Bérénice !
Ah dieux ! dans quel moment son injuste rigueur
De ce cruel soupçon vient affliger mon cœur !
Connaissez-moi, madame ; et depuis cinq années
Comptez tous les moments et toutes les journées
Où, par plus de transports et par plus de soupirs,
Je vous ai de mon cœur exprimé les désirs :
Ce jour surpasse tout. Jamais, je le confesse,

Situation dramatique : Dans les scènes précédentes, Titus commande Antiochus de venir avec lui pour rendre visite à Bérénice dans le but que le roi constate l'amour véritable que l'empereur porte à la reine. Mais Bérénice a pris sa décision : elle veut partir.

Enjeux rhétoriques : Bérénice évoque tout d'abord le passé afin de se rappeler l'époque durant laquelle leur amour était vivant. Puis elle passe au présent, temps du changement et de l'abandon, et interroge Titus sans attendre de réponses. Les termes employés pour qualifier ou désigner Titus sont péjoratifs : « ingrat », « cruel », « cruauté ». Elle l'accable de son malheur en lui faisant des reproches.

Vous ne fûtes aimée avec tant de tendresse ;
Et jamais...

Bérénice

Vous m'aimez, vous me le soutenez ;
Et cependant je pars, et vous me l'ordonnez !
Quoi ! dans mon désespoir trouvez-vous tant de charmes ?
Craignez-vous que mes yeux versent trop peu de larmes ?
Que me sert de ce cœur l'inutile retour ?
Ah ! cruel, par pitié, montrez-moi moins d'amour :
Ne me rappelez point une trop chère idée,
Et laissez-moi du moins partir persuadée
Que, déjà de votre âme exilée en secret,
J'abandonne un ingrat qui me perd sans regret.
(Titus lit une lettre.)
Vous m'avez arraché ce que je viens d'écrire.
Voilà de votre amour tout ce que je désire :
Lisez, ingrat, lisez, et me laissez sortir.

Titus

Vous ne sortirez point, je n'y puis consentir.
Quoi ! ce départ n'est donc qu'un cruel stratagème !
Vous cherchez à mourir ! et de tout ce que j'aime
Il ne restera plus qu'un triste souvenir !
Qu'on cherche Antiochus ; qu'on le fasse venir.

- **Bérénice, Acte IV, scène 2, v. 966 à 978**

Phénice

N'en doutez point, madame, il va venir.
Mais voulez-vous paraître en ce désordre
extrême ?
Remettez-vous, madame, et rentrez en vous-
même.
Laissez-moi relever ces voiles détachés,
Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés.
Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage.

Bérénice

Laisse, laisse, Phénice ; il verra son ouvrage.
Eh, que m'importe, hélas ! de ces vains
ornements,
Si ma foi, si mes pleurs, si mes gémissements...
Mais que dis-je ? mes pleurs ! si ma perte certaine,
Si ma mort toute prête enfin ne le ramène,
Dis-moi, que produiront tes secours superflus,
Et tout ce faible éclat qui ne le touche plus ?

Situation dramatique : Phénice est partie demander la venue de Titus et est de retour auprès de la reine, qui s'interroge et s'impatiente. Après l'annonce d'Antiochus, elle veut pouvoir voir Titus pour savoir si la séparation à venir est véritable. Elle veut pouvoir lui montrer son désespoir, par la parole mais aussi par sa présentation.

Enjeux rhétoriques : Bérénice utilise ici des exclamations, interrogations rhétoriques, aposiopèses qui montrent son désespoir et ses sentiments.

2.2.3.2. Sous forme de tirade

- **Bérénice, Acte I, scène 5, vers 297 à 326.**

Bérénice

Le temps n'est plus, Phénice, où je pouvais trembler.
Titus m'aime ; il peut tout ; il n'a plus qu'à parler,
Il verra le sénat m'apporter ses hommages,
Et le peuple de fleurs couronner ses images.
De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de rois, ces consuls, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat ;
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire ;
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards ;
Ce port majestueux, cette douce présence...
Ciel ! avec quel respect et quelle complaisance
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !
Parle : peut-on le voir sans penser, comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître ?
Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant ?
Cependant Rome entière, en ce même moment,
Fait des vœux pour Titus, et par des sacrifices,
De son règne naissant consacre les prémices.
Que tardons-nous ? Allons, pour son empire heureux,
Au ciel, qui le protège, offrir aussi nos vœux.
Aussitôt, sans l'attendre, et sans être attendue,
Je reviens le chercher, et dans cette entrevue
Dire tout ce qu'aux cœurs l'un de l'autre contents
Inspirent des transports retenus si longtemps.

Situation dramatique : Antiochus vient d'avouer son amour à Bérénice dans la scène précédente. Phénice vient de dire à Bérénice qu'à sa place, elle aurait retenu Antiochus car Titus est silencieux depuis de nombreux jours et qu'en connaissance de l'esprit romain, elle s'inquiète du sort de la reine. Cet extrait est la réponse de Bérénice.

Enjeux rhétoriques : Bérénice montre la grandeur de Titus. Elle pose à plusieurs reprises des questions rhétoriques à Phénice pour lui ouvrir les yeux sur la gloire de l'empereur, elle veut la persuader de sa puissance. Elle fait une gradation ascendante pour exalter la puissance de Titus et utilise des hyperboles et des interjections pour amplifier son ressenti. Le lexique à teneur lyrique traduit son amour et son admiration.

- **Bérénice, Acte V, scène 7, vers 1485 à 1523.**

Bérénice, se levant

Arrêtez, arrêtez ! Princes trop généreux,
En quelle extrémité me jetez-vous tous deux !
Soit que je vous regarde, ou que je l'envisage,
Partout du désespoir je rencontre l'image,
Je ne vois que des pleurs, et je n'entends parler
Que de trouble, d'horreurs, de sang prêt à couler.
(à Titus.)
Mon cœur vous est connu, seigneur, et je puis dire
Qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'empire :
La grandeur des Romains, la pourpre des Césars,
N'ont point, vous le savez, attiré mes regards.
J'aimais, seigneur, j'aimais, je voulais être aimée.
Ce jour, je l'avourai, je me suis alarmée :
J'ai cru que votre amour allait finir son cours.
Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours.
Votre cœur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes :
Bérénice, seigneur, ne vaut point tant d'alarmes,
Ni que par votre amour l'univers malheureux,

Situation dramatique : Dernière intervention de Bérénice dans la pièce. Elle s'adresse à la fois à Titus et Antiochus qui se sont exprimés auparavant. Antiochus, présent en tant que témoin de l'amour du couple, a avoué à Titus qu'il avait toujours eu des sentiments pour Bérénice. Bérénice leur répond mutuellement dans un premier temps, puis elle parle à Titus, à Antiochus, mais ces dernières paroles seront tout de même destinées à l'empereur.

Enjeux rhétoriques : Bérénice a un ton rassurant. Bérénice conclut la pièce et dit aux deux hommes son ressenti. Elle fait des promesses à Titus : elle ne mourra pas, elle sait qu'il l'aime. Et elle explique à Antiochus que leur amour est impossible puisqu'elle veut rester fidèle à l'empereur. En s'adressant à Antiochus, elle fait indirectement une déclaration d'amour à Titus et un serment de fidélité. Elle a recourt à des phrases affirmatives et finit sur une sentence.

Dans le temps que Titus attire tous ses vœux,
 Et que de vos vertus il goûte les prémices,
 Se voie en un moment enlever ses délices.
 Je crois, depuis cinq ans jusqu'à ce dernier jour,
 Vous avoir assuré d'un véritable amour.
 Ce n'est pas tout : je veux en ce moment funeste,
 Par un dernier effort couronner tout le reste :
 Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.
 Adieu, seigneur, réglez : je ne vous verrai plus.
 (*à Antiochus.*)
 Prince, après cet adieu, vous jugez bien vous-même
 Que je ne consens pas de quitter ce que j'aime
 Pour aller loin de Rome écouter d'autres vœux.
 Vivez, et faites-vous un effort généreux.
 Sur Titus et sur moi réglez votre conduite :
 Je l'aime, je le fuis ; Titus m'aime, il me quitte ;
 Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers.
 Adieu. Servons tous trois d'exemple à l'univers
 De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse
 Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.
 Tout est prêt : on m'attend. Ne suivez point mes pas.
 (*à Titus.*)
 Pour la dernière fois, adieu, seigneur.

• **Bérénice, Acte IV, scène 5, vers 1102 à 1121**

Bérénice

Eh bien ! réglez, cruel ; contentez votre gloire :
 Je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire,
 Que cette même bouche, après mille serments
 D'un amour qui devait unir tous nos moments,
 Cette bouche, à mes yeux s'avouant infidèle,
 M'ordonnât elle-même une absence éternelle.
 Moi-même j'ai voulu vous entendre en ce lieu.
 Je n'écoute plus rien : et, pour jamais, adieu...
 Pour jamais ! Ah, seigneur ! songez-vous en vous-même
 Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?
 Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
 Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ;
 Que le jour recommence, et que le jour finisse,
 Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
 Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus ?
 Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus !
 L'ingrat, de mon départ consolé par avance,
 Daignera-t-il compter les jours de mon absence ?
 Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts.

Situation dramatique : Titus vient d'avouer à Bérénice qu'il aurait voulu vivre leur amour librement, mais que le devoir l'appelle « Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner » dit-il.

Enjeux rhétoriques : Bérénice exprime sa colère et sa résignation. Elle répète à plusieurs reprises le terme « cruel », utilise des exclamations et des questions rhétoriques qui traduisent sa colère. Elle renonce à persuader Titus à ce moment-là.

• **Bérénice, Acte IV, scène 5, vers 1175-1197**

Bérénice

Non, je crois tout facile à votre barbarie :
 Je vous crois digne, ingrat, de m'arracher la vie.
 De tous vos sentiments mon cœur est éclairci.
 Je ne vous parle plus de me laisser ici :
 Qui ? moi, j'aurais voulu, honteuse et méprisée,
 D'un peuple qui me hait soutenir la risée ?
 J'ai voulu vous pousser jusques à ce refus.
 C'en est fait, et bientôt vous ne me craindrez plus.
 N'attendez pas ici que j'éclate en injures,

Situation dramatique : Titus justifie son choix en rappelant à Bérénice qu'un empereur ne peut faire un choix qui déplairait au peuple romain et que choisir l'amour face à l'empire ne serait pas digne de la lignée des empereurs romains.

Enjeux rhétoriques : Bérénice méprise ici encore Titus en ayant recouru à des termes comme « ingrat ». Elle ne le persuade pas mais exprime de profonds sentiments de regret face à l'envie qu'elle avait de persuader Titus de choisir l'amour et de l'échec de cette persuasion. L'utilisation massive de la première personne donne un aspect lyrique à ce passage de plainte et de remémoration du passé. Elle termine cependant sur une note tragique et presque machiavélique en faisant appel à la « vengeance ».

Que j'atteste le ciel, ennemi des parjures ;
Non : si le ciel encore est touché de mes pleurs,
Je le prie, en mourant, d'oublier mes douleurs.
Si je forme des vœux contre votre injustice,
Si, devant que mourir, la triste Bérénice
Vous veut de son trépas laisser quelque vengeur,
Je ne le cherche, ingrat, qu'au fond de votre cœur.
Je sais que tant d'amour n'en peut être effacée ;
Que ma douleur présente, et ma bonté passée,
Mon sang qu'en ce palais je veux même verser,
Sont autant d'ennemis que je vais vous laisser :
Et sans me repentir de ma persévérance,
Je me remets sur eux de toute ma vengeance.
Adieu.

• **Bérénice, Acte IV, scène 5, v. 1042 à 1085**

Bérénice

Ah ! seigneur, vous voici !
Eh bien ! il est donc vrai que Titus m'abandonne !
Il faut nous séparer ! et c'est lui qui l'ordonne !

Titus

N'accablez point, madame, un prince malheureux.
Il ne faut point ici nous attendre tous deux.
Un trouble assez cruel m'agite et me dévore,
Sans que des pleurs si chers me déchirent encore.
Rappelez bien plutôt ce cœur qui, tant de fois,
M'a fait de mon devoir reconnaître la voix ;
Il en est temps. Forcez votre amour à se taire ;
Et d'un œil que la gloire et la raison éclaire
Contemplez mon devoir dans toute sa rigueur.
Vous-même, contre vous, fortifiez mon cœur ;
Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,
À retenir des pleurs qui m'échappent sans cesse ;
Ou, si nous ne pouvons commander à nos pleurs,
Que la gloire du moins soutienne nos douleurs ;
Et que tout l'univers reconnaisse sans peine
Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine.
Car enfin, ma princesse, il faut nous séparer.

Bérénice

Ah ! cruel ! est-il temps de me le déclarer ?
Qu'avez-vous fait ? hélas ! je me suis crue aimée ;
Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée
Ne vit plus que pour vous. Ignorez-vous vos lois
Quand je vous l'avouai pour la première fois ?
À quel excès d'amour m'avez-vous amenée !
Que ne me disiez-vous : Princesse infortunée

Où vas-tu t'engager, et quel est ton espoir ?
Ne donne point un cœur qu'on ne peut recevoir.
Ne l'avez-vous reçu, cruel, que pour le rendre
Quand de vos seules mains ce cœur voudrait dépendre ?
Tout l'empire a vingt fois conspiré contre nous.
Il était temps encor : que ne me quittiez-vous ?
Mille raisons alors consolait ma misère :
Je pouvais de ma mort accuser votre père,

Situation dramatique : Bérénice rencontre enfin Titus et attend de lui des explications, afin de savoir si cette séparation est un coup monté d'Antiochus ou si elle est réelle, voulue et quelles en sont les justifications.

Enjeux rhétoriques : Bérénice accable Titus de reproches. Elle cite des paroles qu'il lui a dit dans le passé afin de montrer qu'il lui mentait. Elle utilise des questions rhétoriques, l'hyperbole « mille », « tout ». Elle finit par définir Titus comme son rival.

Le peuple, le sénat, tout l'empire romain,
Tout l'univers, plutôt qu'une si chère main.
Leur haine, dès longtemps contre moi déclarée,
M'avait à mon malheur dès longtemps préparée.
Je n'aurais pas, seigneur, reçu ce coup cruel
Dans le temps que j'espère un bonheur immortel,
Quand votre heureux amour peut tout ce qu'il désire,
Lorsque Rome se tait, quand votre père expire,
Lorsque tout l'univers fléchit à vos genoux,
Enfin quand je n'ai plus à redouter que vous.

• **Bérénice, Acte II, scène 5, vers 625 à 666**

Bérénice

Quoi ! me quitter sitôt ! et ne me dire rien !
Chère Phénice, hélas ! quel funeste entretien !
Qu'ai-je fait ? Que veut-il ? Et que dit ce silence ?

Phénice

Comme vous, je me perds d'autant plus que j'y pense.
Mais ne s'offre-t-il rien à votre souvenir
Qui contre vous, madame, ait pu le prévenir ?
Voyez, examinez.

Bérénice

Hélas ! tu peux m'en croire :
Plus je veux du passé rappeler la mémoire,
Du jour que je le vis jusqu'à ce triste jour,
Plus je vois qu'on me peut reprocher trop d'amour.
Mais tu nous entendais. Il ne faut rien me taire :
Parle. N'ai-je rien dit qui lui puisse déplaire ?
Que sais-je ? J'ai peut-être avec trop de chaleur
Rabaissé ses présents, ou blâmé sa douleur...
N'est-ce point que de Rome il redoute la haine ?
Il craint peut-être, il craint d'épouser une reine.
Hélas ! s'il était vrai... Mais non, il a cent fois
Rassuré mon amour contre leurs dures lois ;
Cent fois... Ah ! qu'il m'explique un silence si rude :
Je ne respire pas dans cette incertitude.
Moi, je vivrais, Phénice, et je pourrais penser
Qu'il me néglige, ou bien que j'ai pu l'offenser !
Retournons sur ses pas. Mais, quand je m'examine,
Je crois de ce désordre entrevoir l'origine,
Phénice : il aura su tout ce qui s'est passé ;
L'amour d'Antiochus l'a peut-être offensé.
Il attend, m'a-t-on dit, le roi de Comagène.
Ne cherchons point ailleurs le sujet de ma peine.
Sans doute ce chagrin qui vient de m'alarmer
N'est qu'un léger soupçon facile à désarmer.
Je ne te vante point cette faible victoire,
Titus : ah ! plutôt au ciel que, sans blesser ta gloire,
Un rival plus puissant voulût tenter ma foi,
Et pût mettre à mes pieds plus d'empires que toi ;
Que de sceptres sans nombre il pût payer ma flamme,
Que ton amour n'eût rien à donner que ton âme !
C'est alors, cher Titus, qu'aimé, victorieux,
Tu verrais de quel prix ton cœur est à mes yeux.
Allons, Phénice, un mot pourra le satisfaire.
Rassurons-nous, mon cœur, je puis encor lui plaire ;
Je me comptais trop tôt au rang des malheureux :
Si Titus est jaloux, Titus est amoureux.

Situation dramatique : Dans la scène précédente, Titus n'a pas réussi à annoncer à Bérénice leur séparation future et a quitté la scène en sous-entendant une parole qu'il n'arrivera pas à prononcer, laissant beaucoup d'interrogations à Bérénice.

Enjeux rhétoriques : Dans un premier temps, les nombreuses questions rhétoriques montrent l'émoi dans lequel est la reine. Elle fait des suppositions grâce aux termes « si », « peut-être » pour montrer son incertitude. Elle finira par trouver l'objet du silence de Titus, il serait jaloux d'Antiochus. Bérénice montre la supériorité de Titus à la fin de son monologue en utilisant des comparatifs.

2.2.3.3. Sous forme de monologue

- **Bérénice, Acte IV, scène 1, v. 953 à 961**

Bérénice

Phénice ne vient point ! moments trop rigoureux,
Que vous paraissez lents à mes rapides vœux !
Je m'agite, je cours, languissante, abattue ;
La force m'abandonne, et le repos me tue.
Phénice ne vient point ! ah ! que cette longueur
D'un présage funeste épouvante mon cœur !
Phénice n'aura point de réponse à me rendre :
Titus, l'ingrat Titus n'a point voulu l'entendre ;
Il fuit, il se dérobe à ma juste fureur.

Situation dramatique : Bérénice attend le retour de Phénice, partie demander la venue de Titus.

Enjeux rhétoriques : Monologue dans lequel Bérénice fait part de ses inquiétudes. Les phrases sont rapides, cadencées par les appositions et terminées par des points d'exclamations qui montrent l'agitation de la reine. Les termes relatifs à Titus sont péjoratifs.

Chapitre 1 : Les procédés énonciatifs qui se réfèrent à un art d'aimer

Dans ses interventions, Bérénice nous laisse voir son art d'aimer, c'est-à-dire la manière qu'elle a de vivre ses sentiments et ses émotions liés à l'amour. L'art d'aimer de notre héroïne est conforme aux valeurs de la tendresse définies par Mlle de Scudéry et précédemment énoncées. La tendresse est définie comme étant la « sensibilité du cœur et de l'âme²⁶¹ ». Bérénice aime de manière délicate et avec une sensibilité exacerbée. Mlle de Scudéry ajoute qu'une personne aimant avec tendresse ressent de forts sentiments et avec vivacité. Cette sensibilité étant présente dans les paroles de Bérénice, ce sentiment se retrouve dans les procédés énonciatifs dont elle fait usage. L'énonciation est un « acte de production d'un énoncé par un locuteur dans une situation de communication²⁶² ». Dans notre étude, nous analyserons les prises de parole de Bérénice face à ses allocutaires : Titus, Phénice ou Antiochus. L'énonciation diffère de l'énoncé en ce que l'énonciation est l'acte de parole et l'énoncé est le produit fabriqué par l'énonciation. L'énonciation se comprend et s'interprète selon la situation d'énonciation, c'est-à-dire le cadre spatio-temporel dans lequel elle se déroule et qui lui est propre, les protagonistes qui la composent ainsi qu'un environnement unique : « ainsi une même phrase peut complètement changer de sens si le contexte est modifié²⁶³ ».

Il est donc pertinent d'étudier les emplois de la négation faits par Bérénice ainsi que des énoncés généraux qui visent à donner à sa cause une portée plus universelle que personnelle. La négation lui permet, qu'elle soit descriptive ou polémique, de formuler ce que Titus ne fait ou ne verbalise pas et surtout ce qu'elle aimerait voir et entendre. Bérénice veut tout au long de la pièce, entendre cette déclaration d'amour, qui lui permettra finalement de partir en paix, plus qu'une promesse, toujours tenue jusque là, de mariage. Comme nous l'avons déjà expliqué auparavant, nous sommes dans une pièce du non-dit et de l'absence de parole de la part de Titus, ce qui encourage la reine à parler à sa place. La formulation négative introduit une marque péjorative et montre le dépit, le désespoir, l'attente inassouvie, en somme la sensibilité de la reine. Bérénice formule donc

261 A. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, p. 552 : « Sensibilité du coeur & de l'ame. La delicatesse du siecle a renfermé ce mot dans l'amour & dans l'amitié. Les amans ne parlent que de tendresse de coeur, soit en prose, soit en vers ; & même ce mot signifie le plus souvent amour ; & quand on dit, J'ay de la tendresse pour vous, c'est à dire, J'ay beaucoup d'amour. »

262 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 968.

263 M. Aquien, G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Livre de poche, coll. « Pochothèque », 1996, p. 530.

des phrases négatives qui lui permettent, au lieu de simplement décrire les actes de son adversaire, de lui communiquer ce qu'il ne fait pas mais qu'il devrait faire ! Les énoncés généraux quant à eux, sont utiles à la reine pour élargir la portée de ses dires, leur donner non une échelle personnelle mais universelle, et donc d'exacerber sa souffrance et sa sensibilité tendre. C'est aussi un tour adroit de la part du dramaturge qui, par les paroles généralisantes de son héroïne, permet aussi au public de se reconnaître en elle.

1.1. L'omniprésence de la négation

La négation tient une place importante dans les prises de parole de Bérénice. En effet, la négation a plusieurs utilités. La négation dite descriptive a pour objectif de décrire, par exemple le comportement d'autrui. Dans notre étude, Bérénice décrit les actes de Titus, et en particulier ce qu'elle attend de lui mais qu'elle n'obtient pas. La négation restrictive a quant à elle pour objectif de souligner la déception face à une réaction inattendue ou à une promesse déçue.

1.1.1. La négation descriptive

La négation descriptive est un type de négation permettant de présenter « l'assertion négative d'un état de fait dont elle déclare la fausseté²⁶⁴ ». Dès lors, elle permet de simplement contredire la vérité énoncée précédemment : « l'événement ou l'état dénotés sont simplement rejetés comme contraires à la réalité²⁶⁵ ». C'est un tour purement descriptif comme l'indique son appellation, à l'arrière duquel ne se joue pas de sous-entendu de la part du locuteur, qui « se contente de décrire ce qui n'est pas²⁶⁶ ».

La négation descriptive présente un intérêt pour Bérénice, celui de rappeler à Titus mais surtout aux spectateurs, qui viennent de faire irruption dans le nœud de l'action et qui n'étaient pas là au moment des promesses d'amour, les paroles précédemment prononcées. En revanche, le rappel des promesses et des actions passées aurait pu se faire dans un énoncé descriptif sans forcément y introduire la négation. Cette dernière permet à Bérénice d'établir un contraste entre les actions et les paroles du passé et celles du présent, qui ne sont d'après elle pas équivalentes.

264 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 716.

265 *Id.*

266 M. Bermann, *Réussir le Capes de Lettres, Stylistique*, Paris, Atlande, coll. « clefs concours Lettres », 2016, p. 68.

1.1.1.1. Négation exceptive

Eh bien, seigneur ? Mais quoi ! sans me répondre,
Vous détournez les yeux, et semblez vous confondre !
Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit ?²⁶⁷

Dans cet exemple, nous remarquons l'emploi de la négation exceptive qui n'est « pas à proprement parler une négation²⁶⁸ », mais qui est dite exceptive en ce qu'elle « exclut de son champ tout autre terme autre que celui qui suit *que*²⁶⁹ ». Aux termes négatifs *ne ... que* s'ajoute le morphème comparatif corrélatif *plus*, ajoutant une dimension restrictive et temporelle au propos. L'adverbe *plus* permet de mettre en relief « la rupture de continuité temporelle²⁷⁰ », permettant de distinguer un avant et un après. Bérénice sous-entend ici que dans le passé Titus lui était favorable. Dans le présent, son comportement a changé, puisqu'il ne lui montre qu'« un visage interdit » ce qui lui permet de convoquer le futur de l'indicatif pour le questionner et savoir si son comportement est irrémédiable. C'est une négation dite descriptive, puisqu'elle part d'une constatation.

La négation descriptive est aussi et surtout le moyen pour la reine de formuler ses sentiments et faire paraître Titus aux yeux des autres et notamment de Phénice. Cet usage de la négation montre le sentimentalisme de la reine. Que ce soit dans l'attente de la parole, ou après la révélation, la négation règne dans ses paroles ce qui montre que sa pensée est de nature négative. La négation restrictive est souvent utilisée, et fait ressortir de la reine une sorte de manichéisme : elle ne vit que pour Titus, ne voit que Titus, ou alors ne voit que la haine du peuple et du Sénat romain qui la séparera de l'empereur.

Je ne vois que des pleurs. Et je n'entends parler
Que de trouble, d'horreurs, de sang prêt à couler.²⁷¹

Au plaisir de vous voir mon âme accoutumée
Ne vit plus que pour vous.²⁷²

Dans ces deux exemples transparait bien l'aspect élégiaque des paroles de Bérénice, avec une forte expression de la douleur polarisée par la négation. La nouvelle de la proche séparation est une véritable rupture élégiaque dans la vie de la reine.

267 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 596-598.

268 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 700.

269 *Id.*

270 *Ibid*, p. 707.

271 Racine, *Bérénice*, V, 7, v. 1485-1486.

272 *Ibid*, IV, 5, v. 1064-1065.

On remarque bien dans ces deux exemples que Bérénice expose sa pensée de manière tranchée. Dans le premier extrait, elle fait part de toute la violence qu'elle perçoit contre elle dans le royaume et la formule de manière négative afin d'accentuer son ressenti. La reine tendre se place face à cette violence en position de victime et ne semble pas entrevoir de fin satisfaisante. La négation exceptive *ne...que* formule bien l'idée selon laquelle il n'existe rien hormis ce qui est décrit, ici le « trouble, horreur, sang, pleurs ».

Dans le second extrait, Bérénice fait encore un découpage très net entre sa manière d'aimer et celle de son amant. Elle fait une métonymie d'elle-même en refusant d'employer la première personne du singulier, mais va parler de son « âme ». Elle est donc une amante tendre au sens où l'entend Furetière, puisque selon lui la tendresse est une « sensibilité du cœur et de l'âme ». Son *âme* est exclusivement réservée à Titus. Elle amplifie sa pensée en utilisant le verbe *vivre*. Bérénice est donc en vie car son amour et ses tendres sentiments vont à Titus. La négation exceptive nous laisse penser que sans cet amour – amour que Titus est en train de détruire en annonçant le départ forcé de la reine – Bérénice ne pourra plus vivre. Bérénice se place ainsi dans la lignée des héroïnes élégiaques comme celles d'Ovide : « les [...] héroïnes mettent en avant leur faiblesse physique et mêlent à cette considération la remarque que seule la pensée de l'amant les maintient en vie²⁷³ ». La négation exceptive est appuyée par l'adverbe *plus*, qui souligne l'idée que seul Titus a accès au cœur de Bérénice. Nous avons donc ici une première annonce du désir de suicide qui traversa les pensées de la reine.

1.1.1.2. Négation à deux termes :

La négation peut aussi exprimer une rupture aspectuelle typique de l'élégie. Dans les années 1670, la galanterie quitte l'art de la pointe et des brillants jeux d'esprit pour se diriger vers une tendance élégiaque où l'expression de l'amour se fait sous forme de plainte et de déploration²⁷⁴. Pour cela, l'emploi de la négation sous la forme *ne ... plus* a tout son sens, puisque celle-ci « indique la rupture d'une continuité temporelle²⁷⁵ ». Elle sert donc à indiquer, sans le formuler *a priori*, une réalité passée et une réalité actuelle. En cela, Bérénice se rapproche de l'héroïde ovidienne, femme exprimant avec plainte et déploration la perte de l'être aimé.

273 M-C Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant, op cit*, p. 591.

274 Voir M-C Chatelain, *Le modèle ovidien de l'élégie au XVII^e siècle, op. cit*, p. 34.

275 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français, op. cit*, p. 707.

Adieu, seigneur, régnerez : je ne vous verrai plus.²⁷⁶

Cet exemple marque bien la polarisation entre passé et présent. Grâce à la négation, Bérénice présuppose qu'elle a jusque là vécu auprès de Titus en le fréquentant quotidiennement et qu'à présent ce n'est et ne sera plus possible. La négation accompagne la parole de Bérénice annonçant son départ. Il y a une corrélation entre le geste et la parole, entre l'*actio* et l'*elocutio* : elle dit qu'elle ne le reverra plus au moment où elle le quitte.

1.1.1.3. Négation par le pronom indéfini *rien* :

La négation exprimée par le pronom indéfini *rien*, exprime dans son sens étymologique, tout ce qui s'applique à une chose ancrée dans le réel²⁷⁷. Il est hérité du substantif latin *res, regis* signifiant « la chose » et exprime « qu'il n'y a pas d'occurrence de l'ensemble référentiel pertinent qui vérifie le prédicat²⁷⁸ ». Le pronom a étymologiquement un sens positif, il ne désigne pas l'absence mais bien la présence d'un objet. Au contact de *ne*, il perd sa connotation positive²⁷⁹. Il est attesté comme ayant le sens large de « chose » jusqu'au XIII^e siècle, avant de commencer un processus de grammaticalisation qui lui fera perdre son sème de nom commun pour prendre une valeur d'indétermination²⁸⁰. Dans son acception au XVII^e siècle telle que l'entend Racine, *rien* « envisage toutes les virtualités parmi les objets possibles²⁸¹ ».

Je ne vois rien ici dont je ne sois blessée.²⁸²

Dans ce premier exemple, Bérénice formule une litote, car sous l'apparente absence de désordre, se cache l'idée inverse : « Tout ici me blesse ». L'emploi de la négation vise à atténuer la présence du désordre. La litote est souvent formulée de manière négative et elle permet ici à la reine de retenir et contrôler ses pensées. En disant le moins, Bérénice laisse penser le plus, tel est le principe de la litote : « La litote, de son côté, serait une minoration de façade, censée au contraire, selon Du Marsais qui a fait école, « réveiller l'idée du

276 Racine, *Bérénice*, V, 7, v. 1506.

277 R. Martin, *Le mot « rien » et ses concurrents en français (du XIV^e siècle à l'époque contemporaine)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1966, p. 185 : « L'étymologie du mot rien explique sa valeur substantive encore fréquente en ancien français dans le sens le plus vague et le plus général de « chose », s'appliquant par là à tout ce qui est réel ».

278 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 711.

279 *Id.*

280 *Ibid.*, p. 195.

281 *Id.*

282 Racine, *Bérénice*, V, 5, v. 1320.

plus²⁸³ ». En tant qu'amante tendre, Bérénice ne peut pas se laisser emporter dans les véhémences du langage.

Rien est aussi couramment employé dans des tournures interrogatives, notamment à l'époque classique, que ce soit dans des propositions interrogatives indirectes ou comme ici directes. Le terme *rien* fonctionne donc comme un forclusif²⁸⁴.

Toujours la mort d'un père occupe votre esprit :
Rien ne peut-il charmer l'ennui qui vous dévore ?²⁸⁵

Dans ce second exemple, la reine oppose l'omniprésence de la mort de Vespasien dans l'esprit de son fils et l'absence symbolisée par *rien* de sentiments de Titus. *Rien* peut être compris dans son sens étymologique c'est-à-dire sous la forme « une chose peut-elle charmer l'ennui qui vous dévore ? ». Bérénice cherche à savoir, avec la modalité interrogative, ce qui pourrait distraire l'esprit de son amant, le faire revenir à ses côtés. Notons que l'utilisation de *rien* dans cette interrogation est intéressante. En effet, si le locuteur attend une réponse négative, il emploie *rien* alors que s'il attend une réponse positive à sa question il emploie un terme à la connotation positive tel que *quelque chose*²⁸⁶. Ce raisonnement nous laisse donc penser que Bérénice sait déjà que Titus lui fera une réponse négative, puisqu'elle emploie délibérément le terme *rien*.

1.1.1.4. La négation totale :

La négation totale est fortement présente dans la pièce. C'est une négation qui porte en général sur l'entière de la proposition et qui est exprimée au moyen de *par* et *point* accompagnés de *ne*. L'emploi de *point* n'est plus si courant en français moderne que ce qu'il l'était au XVII^e siècle. La négation totale nie un énoncé positif. Elle est utilisée par Bérénice pour décrire Titus à sa suivante, Phénice.

Ne cherchons point ailleurs le sujet de ma peine.
Sans doute ce chagrin qui vient de m'alarmer
N'est qu'un léger soupçon facile à désarmer.
Je ne te vante point cette faible victoire,

283 A. Jaubert, « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », *Langue française*, vol. 160, n° 4, 2008, p. 105-116, §13.

284 *Ibid*, p. 197 : « En moyen français et au XVII^e siècle, le mot rien fonctionne en situation forclusive tout comme en ancien français, c'est-à-dire sur toute une gamme de nuances inconnue de la langue moderne. Sans doute, il se rencontre habituellement : en proposition interrogative directe ou indirecte »

285 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 598-599.

286 A. Jaubert, « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », *Langue française*, art.cit, p. 63.

Titus : ah ! plutôt au ciel que, sans blesser ta gloire,²⁸⁷

Ici, Bérénice veut montrer la grandeur de Titus tout en utilisant des énoncés négatifs. Il y a donc un aspect paradoxal entre ce qui veut être dit et la façon de l'exprimer. Dans ce passage placé au début de la pièce, Bérénice commence à entrevoir l'ombre d'un doute quant à la perspective des ses noces avec Titus. Elle essaie donc à tout prix de trouver une raison à l'absence de Titus. L'emploi d'énoncés négatifs contrecarrent l'apparente positivité des propos de Bérénice, pour laisser voir au lecteur sa pensée réelle.

La négation descriptive est donc un procédé intéressant pour l'expression des sentiments de la reine. Elle permet d'une part de polariser ses propos en montrant une réalité présente négativisée face à un passé regretté. D'autre part, elle permet de nuancer ses propos et de lui permettre d'exprimer ses sentiments conformément aux valeurs de tendre. Nous remarquons que nous ne relevons pas de négations polémiques. En effet, la négation polémique est un emploi permettant à un locuteur de revenir sur les paroles d'autrui afin de les corriger ou de les contredire. Cet usage n'est que très rare dans la pièce. C'est un emploi réservé aux discours véhéments. Il est au contraire frappant de voir à quel point Bérénice est dans le descriptif et non dans le polémique, ce qui illustre bien la tendresse dont elle fait part. L'usage de la négation descriptive au profit de la déclaration polémique montre le désir de Bérénice d'exposer son éthos tendre, incompatible avec un discours belliqueux.

1.2. Les énoncés généraux

Les prises de parole de Bérénice sont parsemées d'énoncés généraux. Ce type d'énoncé lui permet d'universaliser sa douleur, ses ressentis, ses affects. Par ce biais, elle peut transmettre à son interlocuteur ainsi qu'au spectateur l'ampleur de ses sentiments, qui ne se restreignent pas qu'à sa personne mais qui sont, stylistiquement, en pleine expansion. L'usage de la synecdoque permet à Bérénice de ne pas porter le poids de ses affects mais de les faire peser sur son *cœur* ou celui de Titus, qui est la partie du corps la plus apte et la plus vive pour exprimer des émotions tendres tout comme de la déception. L'emploi de l'indéfini, en tant qu'article est un moyen syntaxique simple et efficace pour avoir recourt à des énoncés généraux et éviter de particulariser le substantif dont il est question. La

287 Racine, *Bérénice*, II, 5, v. 652-656.

tournure impersonnelle, qu'elle soit amorcée par le pronom *il* impersonnel ou par le *on* de troisième personne permet de gommer la particularité du sujet.

1.2.1. Les synecdoques

La synecdoque est une figure de sens, autrement appelée trope, puisqu'elle opère un changement de sens souvent d'un sens propre à un sens figuré. Avant de définir la synecdoque il faut définir ce qu'est une métonymie, car une synecdoque est une métonymie particulière. La métonymie est « la figure consistant à remplacer un nom par un autre en raison d'un rapport qui lie les référents de l'un et de l'autre dans la réalité²⁸⁸ ». Une synecdoque est une figure qui, partant de la définition de la métonymie, va avoir la particularité d'être « fondée sur un rapport d'inclusion²⁸⁹ ». La synecdoque doit, pour avoir un intérêt, « faire entendre plus ou moins que les mots ne signifient dans le sens primitif²⁹⁰ ». Nous distinguons généralement huit sortes de synecdoques : « les Synecdoques : -De la Partie ; -Du Tout ; -De la Matière ; -Du Nombre ; -Du genre ; - De l'espèce ; - La Synecdoque de l'Abstraction ; -Et enfin la Synecdoque d'individu, connue sous le nom particulier d'Antonimase²⁹¹ ». Ici, nous n'avons que des exemples de synecdoques de la partie c'est-à-dire des figures qui consistent « 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'elle seule²⁹² ».

Les synecdoques sont un *leitmotiv* dans les tragédies de Racine, qui les utilise couramment pour substituer un personnage par la partie du corps qui traduit l'émotion exprimée. Dès lors, les héros tragiques parlent de leur *cœur*, *mains*, *bras*, *yeux*, *visage*, etc. Bérénice, héroïne plaintive et souffrant d'une trahison amoureuse parle d'elle à travers son « cœur ». On prend le *cœur* pour tout l'individu, pour le représenter dans son entièreté. Le cœur sert à désigner la personne au travers de ses sentiments, puisque cet organe est communément compris comme étant le siège des sentiments.

Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien :²⁹³

Ce cœur, après huit jours, n'a-t-il rien à me dire ?²⁹⁴

288 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 954.

289 *Id.*

290 Fontanier, *Les discours du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1821-1830, p. 87.

291 *Id.*

292 *Id.*

293 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 576-577.

294 *Ibid.*, II, 4, v. 580.

Mon cœur ne prétend point, seigneur, vous démentir,
Et je vous en croirai sur un simple soupir.²⁹⁵

La synecdoque permet de faire un rapprochement direct entre l'objet exprimé et celui qu'il est réellement. Le lecteur ou le spectateur comprennent aisément qu'au travers du cœur, ce sont Bérénice ou Titus qui sont désignés. Ce rapprochement permet de mettre en avant l'importance et la pureté des sentiments. Bérénice ne parle pas en son nom mais son *cœur* parle, ce qui laisserait penser à Titus que les sentiments sortant du cœur sont les plus purs et les plus sincères et qu'ils n'ont pas été touchés par la rancœur de la reine. Le cœur permet de symboliser les grands sentiments et leur pureté. C'est un terme courant du vocabulaire galant.

1.2.2. L'utilisation de l'énallage

Dans les exemples suivants, nous verrons que la construction de l'énallage se couple avec l'article indéfini. Comme nous l'avons vu précédemment et notamment dans l'analyse d'*Etudes de style* de Léo Spitzer qui concentre tout un chapitre de son ouvrage sur la sourdine chez Racine, l'utilisation de l'article indéfini tient une place non négligeable dans la stylistique de Racine. D'après le linguiste, l'article indéfini traduit une volonté de désindividualisation et permet de créer une distance entre le locuteur et l'allocutaire pour avoir recourt à des idées générales. Comme le dit Léo Spitzer, avec l'article indéfini « le cas individuel est ignoré, tout est dit sous le rapport du général et du fondamental²⁹⁶ ». L'article indéfini s'emploie régulièrement de manière générique et l'article permet alors au nom qu'il précède de ne plus être considéré comme un élément particulier mais au contraire de devenir « un exemplaire représentatif de toute sa classe²⁹⁷ ». Il sera important dans notre analyse d'étudier l'emploi de l'article indéfini en parallèle des substantifs qu'il complète, puisque suivant le sémantisme des groupes nominaux, l'article peut avoir une fonction différente. Par exemple, pour l'emploi de l'article indéfini précédant un substantif représentant une partie du corps – usage courant chez Racine – les substantifs « apparaissent comme des outils qui pourraient être remplacés par d'autres, qui n'entrent en ligne de compte qu'à cause de telle ou telle qualité

295 *Ibid*, II, 4, v. 593-594.

296 L. Spitzer, *Etudes de style*, *op. cit*, p. 210.

297 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit*, p. 295.

pratique définie²⁹⁸ ». Enfin, nous l'avons étudié auparavant, la partie du corps désigne un être dans son entièreté.

Couplée à l'action des articles indéfinis, nous relevons les nombreuses énallages, figure de construction « fondée sur un phénomène d'écart par substitution des morphèmes de personne, de temps, de mode, de nombre ou de genre²⁹⁹ ». L'énallage est en lien direct avec l'utilisation de l'article indéfini, puisque ce dernier remplace souvent par effet d'énallage un déterminant possessif ou un adjectif démonstratif.

Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien³⁰⁰

Dans cet exemple, l'énallage se fait sur l'article indéfini *un* substitut de *mon* cœur. Il y a donc un écart entre le terme attendu et celui réellement utilisé. Nous pouvons considérer que c'est une énallage de personne, puisque Bérénice utilise l'indéfini au lieu de se désigner elle-même grâce à l'adjectif possessif. L'effet produit sur le lecteur est la désindividualisation, c'est-à-dire que la personne visée est effacée au profit d'une mention généralisante. L'énallage précédée par l'article indéfini et couplée à la synecdoque du cœur représentant en réalité la reine traduisent que Bérénice perd sa personnalité propre et se présente en archétype de l'amante tendre. Elle est une parmi les autres, son cas devient généralité.

Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit ?³⁰¹

Nous avons le même exemple d'énallage sur l'article indéfini *un* faisant un groupe nominal avec *visage*. Le groupe nominal attendu aurait été *votre visage*, puisque Bérénice s'adresse directement à Titus ou alors *ce visage* qui désigne ce qu'elle voit et constate sur la mine « interdit[e] » de l'empereur. L'utilisation de l'article au lieu de l'adjectif possessif ou de l'adjectif démonstratif traduit une désindividualisation de Titus. Nous avons un exemple similaire dans : « Tout l'univers, plutôt qu'une si chère main » A. IV, sc. 5, v. 1178 où l'énallage se produit sur l'écart entre l'article indéfini *une* utilisé et l'adjectif démonstratif ou possessif attendu : *cette* ou *votre*. L'article est de plus amplifié par la

298 L. Spitzer, *Etudes de style, op. cit.*, p. 213.

299 M. Aquien, G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique, op. cit.*, p. 528.

300 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 576-577.

301 *Ibid.*, II, 4, v. 597.

conjonction *si* marquant l'intensité. Bérénice se désindividualise mais le fait aussi lorsqu'elle s'adresse à Titus. On remarquera une prise de distance quant à la situation qu'elle endure. Ce phénomène ne s'exerce pas uniquement sur les parties du corps mais aussi sur des concepts comme lorsqu'elle demande à Titus de ne pas lui rappeler « une trop chère idée » A. V, sc. 5, v. 1367 au lieu de désigner clairement *cette trop chère idée*, c'est-à-dire la remémoration d'un temps passé et déchu où l'amour avait encore sa place entre les deux personnages.

Nous pouvons enfin noter l'utilisation massive de l'article indéfini seul, quoique non en symbiose avec l'énallage. Bérénice désigne Titus comme étant *un ingrat* alors qu'il est lui-même présent sur scène, elle le désigne donc de manière indéfinie pour ne pas s'adresser directement à lui, comme pour se détacher et marquer sa douleur. Elle désigne aussi, au passé, *un amour* pour ne pas parler de *notre* amour, afin de ne plus s'inclure dans l'idée de sentiments partagés et d'y retirer Titus par la même occasion.

J'abandonne un ingrat qui me perd sans regret.³⁰²
D'un amour qui devait unir tous nos moments³⁰³

Enfin, l'énallage se fait aussi ressentir lorsque la reine évoque *un mot*, au lieu de dire *ce mot* consolatoire venant d'être prononcé par Titus. Dans le second exemple, ce *mot* désigne l'aveu d'amour que Bérénice souhaite entendre de la part de Titus et qui lui permettrait de sécher ses larmes. Titus et Bérénice savent ce qu'il se cache derrière *un mot*, et donc derrière l'indéfini. Dans ce contexte, Bérénice aurait pu utiliser l'adjectif démonstratif *ce*.

Qu'un mot va rassurer mes timides esprits !³⁰⁴
Vous ai-je, pour un mot, sacrifié mes pleurs !³⁰⁵

1.2.3. Les tournures impersonnelles

La tournure impersonnelle est une tournure de phrase dans laquelle le sujet exprimé ne désigne pas une personne ou un objet. Souvent, ce sujet est représenté par le pronom personnel de troisième personne du singulier *il* : « La caractéristique syntaxique et interprétative commune à toutes les formes verbales impersonnelles est que leur sujet est l'élément référentiellement vide *il*³⁰⁶ ». Cependant, on peut aussi trouver des séquences de l'impersonnel avec le pronom personnel *on*. Ce pronom est hérité du latin *homo* signifiant

302 *Ibid*, V, 5 v. 1366.

303 *Ibid*, IV, 5, v. 1106.

304 *Ibid*, II, 4, v. 581.

305 *Ibid*, II, 4, v. 609.

306 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, Grammaire méthodique du français, op. cit, p. 753-754.

« homme » et il est un pronom indéfini pouvant renvoyer à une seule personne comme à un ensemble, que le locuteur soit clairement identifié ou non : « cette indétermination le rend apte à fonctionner comme substitut de tous les autres pronoms personnels en rejetant leur référent dans l'anonymat³⁰⁷ ». Quand l'indéfini *on* remplace une deuxième personne normalement exprimée par *tu* ou *vous*, alors il « estompe le rapport direct que ces deux pronoms instaurent entre le locuteur et son ou ses interlocuteurs³⁰⁸ ». Quand il remplace une troisième personne du singulier ou du pluriel *il(s)* ou *elle(s)*, alors « *on* marque également une distance, parfois ironique, avec le référent de ces pronoms³⁰⁹ ». Léo Spitzer dans l'ouvrage cité précédemment traite aussi de la question de la tournure impersonnelle en tant qu'effet de sourdine mais surtout effet de désindividualisation et explique que par le biais de la tournure impersonnelle « le locuteur s'appuie sur une sorte d'usage moral, auquel il désire voir son partenaire se conformer³¹⁰ ». Il ajoute que souvent, le *on* remplace une personne déterminée dans les tragédies de Racine et qu'il ne désigne donc pas forcément un ensemble large. Ce *on* serait alors un moyen pour un personnage de parler de lui, de l'autre ou des deux assemblés sans trop imposer son idée : l'indéfini *on* serait donc un biais. A propos du pronom indéfini *on* en fonction sujet, Anne-Marie Garagnon explique qu'il est un énallage de personne et parle du « *on* de « maquillage »³¹¹ », puisqu'il est souvent utilisé par un personnage pour désigner son allocutaire. La figure est donc un énallage car au lieu d'appeler l'autre par son prénom ou par un pronom personnel qui le désigne directement – comme *tu* ou *vous* par exemple – le locuteur préfère user du *on* indéfini qui brouille le sujet.

Plus je veux du passé rappeler sa mémoire,
Du jour que je le vis jusqu'à ce triste jour,
Plus je vois qu'on me peut reprocher trop d'amour.³¹²

Le *on* impersonnel désigne Titus. Il n'est pas présent dans cette scène, où seules Bérénice et Phénice échangent à propos du silence entretenu par l'empereur. Bérénice pourrait nommer celui qui se cache derrière cette tournure impersonnelle, cet emploi du « on de maquillage » comme le nomme Anne-Marie Garagnon est caractéristique de l'énallage de personne et a pour but de brouiller le sujet. En réalité, Bérénice ne trompe

307 *Ibid*, p. 364.

308 *Ibid*, p. 365.

309 *Id*.

310 L. Spitzer, *Etudes de style*, *op. cit*, p. 213-214.

311 F. Calas et A-M. Garagnon, « Esquisse de lecture syntaxique de Britannicus et Bérénice (parties du discours) », *L'Information grammaticale*, n° 69, 1996, p. 19.

312 Racine, *Bérénice*, II, 5, v. 632-634.

personne, ni Phénice ni le public. Ne pas nommer Titus consiste à ne pas le dénoncer de manière brusque et frontale et de s'exprimer avec réserve et délicatesse. La reine ne montre qu'à de très rares moments dans la pièce une rancœur exacerbée.

Bérénice use aussi de formules impersonnelles pour désigner les coupables de la séparation. Dans ce cas, on ne sait distinguer clairement si elle pointe Titus – qui annonce cette décision – le peuple et le Sénat romain – sources de pression sur l'empereur – ou si elle désigne une entité abstraite qu'elle ne saurait nommer et dont ce serait la faute.

Hé bien, il est donc vrai que Titus m'abandonne ?
Il faut nous séparer. Et c'est lui qui l'ordonne.³¹³

Dans cet exemple, en plus d'utiliser l'impersonnel Bérénice parle de Titus, présent sur scène, à la troisième personne. Elle crée donc une distance entre elle et l'empereur au moment d'évoquer la décision qui lui a été annoncée.

De plus, il semble ici intéressant de rapporter aussi les paroles de Titus car la tournure impersonnelle lui permet de dire à Bérénice qu'ils doivent se quitter sans s'investir dans ses paroles. Chez Bérénice la tournure impersonnelle exprime la généralité, le *on* pourrait souvent être remplacé par « le peuple romain » ou « les autres » et les tournures en « il + verbe impersonnel » permettent d'énoncer un cas général.

Il ne faut point ici nous attendrir tous deux.
[...]
Il en est temps. Forcez votre amour à se taire ;
[...]
Aidez-moi, s'il se peut, à vaincre ma faiblesse,
[...]
Car enfin, ma princesse, il faut nous séparer³¹⁴

L'expression de la généralité à l'aide de formules impersonnelles permet à Titus de se dédouaner et de ne pas endosser la portée de ses paroles. En effet, au lieu de dire de façon directe que lui, Titus, demande à Bérénice de quitter Rome et de ne pas essayer de le convaincre de rester, il emploie le *il* impersonnel suivi de verbes impersonnels comme *falloir* pour se délier de cette décision. En revanche, il use de pronoms personnels tels que *nous*, *votre*, *ma* devant l'expression des sentiments : « nous attendrir, votre amour, ma faiblesse ». Dans ce passage, Bérénice convoque la fatalité exprimant son incapacité à changer son destin. Elle est accablée par le *fatum*.

313 *Ibid*, IV, 5, v. 1043-1044.

314 *Ibid*, IV, 5, v. 1046 à 1161.

1.3. Les questions orientées

La question orientée se différencie de la question rhétorique en ce qu'elle attend une réponse même si elle est sous-entendue, contrairement à la seconde où la réponse est déjà connue. Dans le cas de questions orientées, une interrogation est posée par le locuteur mais la réponse est partiellement attendue ou « le contenu est [...] partiellement asserté : on parle alors généralement de questions « orientées »³¹⁵ ». La question orientée est donc une tournure interrogative différente de la simple question émettrice de doute et attendant une réponse éclairante par laquelle le locuteur peut s'instruire. La question orientée est souvent utilisée dans les discours rhétoriques car elle a une grande force de persuasion et permet de « défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre³¹⁶ ». Outre son aspect rhétorique, la question orientée et l'interrogation de manière générale est apte à exprimer une multitude de sentiments, raison pour laquelle elle est largement favorisée par notre héroïne : « l'étonnement, le dépit, l'indignation, la crainte, la douleur, tous les autres mouvements de l'âme³¹⁷ ».

Bérénice utilise à de nombreuses reprises l'interrogation, parfois même de manière suivie et lapidaire. C'est une tournure stylistique permettant à l'héroïne de provoquer Titus, de le pousser dans ses retranchements, de le confronter à ses contradictions. En parallèle, c'est un biais intéressant pour le dramaturge, puisque ces interrogations suivies ou non, lui permettent de traduire les fortes émotions de la reine.

1.3.1. Les interrogations totales

Nous différencions deux types d'interrogations, les interrogations totales et les interrogations partielles. L'interrogation totale « porte sur l'ensemble du matériau [...] et appelle une réponse globale *oui* ou *non*³¹⁸ ».

1.3.1.1 Les interro-positives

L'interrogation dite positive est une interrogation se faisant sous forme affirmative. Elle est totale, puisqu'elle porte sur l'ensemble de l'énoncé.

Les questions oratoires posées par Bérénice à Titus permettent de traduire son indignation.

Dans vos secrets discours étais-je intéressée,

315 C. Kerbrat-Orecchioni, « L'acte de question et l'acte d'assertion. Opposition discrète ou continuum ? », dans *La Question*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 99.

316 Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit, p. 368.

317 *Ibid*, p. 370.

318 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 669.

Seigneur ? étais-je au moins présente à la pensée ?³¹⁹

En effet, en plus de l'interrogation elle utilise des procédés tels que l'interpellation « Seigneur ? » qui permettent de recentrer Titus dans le propos et de viser le destinataire et le coupable de ses mouvements de l'âme. Bérénice demande à l'empereur si au cours du deuil rendu à son feu père, elle était encore présente dans ses pensées et ses paroles. Ces deux vers traduisent de manière limpide le vœu de Bérénice, qui n'est pas forcément de rester à Rome auprès de l'empereur mais de savoir qu'il l'aime et qu'elle est le centre de ses pensées.

Hé bien, avec plaisir l'avez-vous écouté ?
Êtes-vous pleinement content de votre gloire ?
Avez-vous bien promis d'oublier ma mémoire ?
Mais ce n'est pas assez expier vos amours.
Avez-vous bien promis de me haïr toujours ?³²⁰

Elle use aussi de l'interjection « Hé bien » mêlée à l'accumulation de quatre interrogations successives permettant d'accentuer son propos sans laisser le temps de répondre à Titus. Cette succession de questions rhétoriques traduit à la fois l'indignation mais progressivement la douleur de la reine se fait ressentir. Si au départ le lecteur pourrait envisager de traduire les interrogations de la reine par de la rancœur car elle demande à l'empereur s'il est « content » de sa gloire, l'adjectif content qui s'oppose à la tristesse de Bérénice tout comme la gloire est antinomique avec l'amour qu'il lui porte : Bérénice crée un fossé entre elle et Titus et entre son comportement de femme aimante et constante face au revirement sentimental de Titus. Il s'en suit une interrogation moins amère mais plus sensible dans laquelle Bérénice feint de demander si Titus a promis l'impossible et la chose la plus douloureuse qu'il pourrait lui faire endurer : l'oublier. Elle insiste grâce à l'adjectif « bien » portant sur la qualité de la possible promesse faite par l'empereur. Enfin, la gradation des interrogations s'achève, comme un coup de grâce que Bérénice porte à Titus et qui semble l'achever elle aussi : « Avez-vous bien promis de me haïr toujours ? ». Elle affirme qu'il n'était pas suffisant pour Titus de faire le choix de la gloire sur l'amour, ni de promettre qu'il l'oublierait – promesse qu'il n'a d'ailleurs jamais faite – non, il fallait que Titus promette au peuple romain de « haïr toujours » Bérénice. La postposition de *toujours* permet d'appuyer sur le sens éternel que porte cet adverbe.

319 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 583-584.

320 *Ibid*, V, 5, v. 1342-1346.

Quoi, dans mon désespoir trouvez-vous tant de charmes ?
Craignez-vous que mes yeux versent trop peu de larmes ?³²¹

L'indignation transparait aussi dans cette interrogation dans laquelle Bérénice oppose ses sentiments tendres de femme aimante à ceux de Titus. Le désespoir en question est causé par l'abandon de l'empereur. Elle oppose son *désespoir* au *charme* que Titus pourrait y trouver, le considérant alors comme un amant sadique, se réjouissant du malheur qu'il lui a causé. Suite à cela, elle rajoute une interrogation dans laquelle elle questionne la crainte que Titus pourrait ressentir à l'idée de ne pas avoir pleinement accompli son objectif : crainte de ne pas la faire assez pleurer. Bérénice est une amante éplorée comme le sont les héroïdes d'Ovide. Ces deux interrogations successives traduisent bien cela.

Qui moi ? J'aurais voulu, honteuse et méprisée,
D'un Peuple qui me hait soutenir la risée ?³²²

Ici, Bérénice répond à Titus. Dans un premier temps, Titus interroge Bérénice sous forme de question orientée afin de savoir si d'après elle il aurait été concevable que Titus transgresse les lois romaines actées depuis des générations pour suivre ses sentiments personnels. À cela, Bérénice lui répond indignée et peut-être blessée qu'elle n'attend plus de lui qu'il la garde dans son palais autour duquel le Peuple et le Sénat la méprisent, mais bien plus d'avoir la certitude que Titus l'aime³²³. Bérénice, en commençant son interrogation par le questionnement de la personne visée par les propos de Titus à l'aide de « Qui moi ? » permet à Titus de faire un retournement sur ses propres paroles, et permet à

321 *Ibid*, V, 5, v. 1359-1360.

322 *Ibid*, IV, 5, v. 1175-1176.

323 *Ibid*, IV, 5, vers 1179 à 1197 :

« Qui moi ? j'aurais voulu, honteuse et méprisée,
D'un peuple qui me hait soutenir la risée ?
J'ai voulu vous pousser jusques à ce refus.
C'en est fait, et bientôt vous ne me craindrez plus.
N'attendez pas ici que j'éclate en injures,
Que j'atteste le ciel, ennemi des parjures ;
Non : si le ciel encore est touché de mes pleurs,
Je le prie, en mourant, d'oublier mes douleurs.
Si je forme des vœux contre votre injustice,
Si, devant que mourir, la triste Bérénice
Vous veut de son trépas laisser quelque vengeur,
Je ne le cherche, ingrat, qu'au fond de votre cœur.
Je sais que tant d'amour n'en peut être effacée ;
Que ma douleur présente, et ma bonté passée,
Mon sang qu'en ce palais je veux même verser,
Sont autant d'ennemis que je vais vous laisser :
Et sans me repentir de ma persévérance,
Je me remets sur eux de toute ma vengeance.
Adieu. »

la reine de se revaloriser : peut-être qu'une autre aurait pu supporter un tel affront et une telle humiliation, mais elle, Bérénice, n'en est pas digne.

1.3.1.2. Les interro-négatives

Les interro-négatives sont des interrogations formulées à l'aide de la négation. La formulation négative attend une réponse assertive affirmative. Ce sont des manipulations de la part du locuteur, qui utilise la négation au sein de l'interrogation afin d'exprimer « une nuance de volonté ou d'insistance³²⁴ ». Ces nuances ne peuvent cependant être détectées qu'aux vues du macrocontexte. Ici, il s'agit presque d'un lieu. Bérénice use à outrance de la négation, nous l'avons vu, et fait de même lorsqu'elle interroge Titus. Sous couvert d'une question, elle laisse entendre son opinion et la réponse souhaitée et attendue. Ces interro-négatives ne sont pas l'équivalent d'une assertion négative, mais ce sont « des soulèvements d'un moment singulièrement désastreux³²⁵ ».

Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus ?³²⁶

Dans cet exemple, Bérénice s'adresse à Titus aussi présent sur scène. Les questions sont oratoires, puisque Bérénice connaît la réponse et ne s'interroge pas réellement sur les intentions de l'empereur. La formulation négative permet de souligner le *pathos* de la situation met en avant la douleur et l'intensité des sentiments de la reine. Dans cet exemple, l'anaphore de la locution conjonctive *sans que* + subjonctif suivie du chiasme « Titus-Bérénice / je-Titus » permettent de souligner l'absence qui sera causée par leur séparation future.

Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?³²⁷

Dans le second exemple, Bérénice s'adresse à sa confidente, Phénice, et témoigne sous une apparente interrogation de la grandeur et de l'effet que produit Titus sur elle et sur le Peuple. Sous couvert de la négation, Bérénice exprime l'étonnement, comme si les yeux de Phénice ne pouvaient qu'être remplis d'admiration pour l'empereur, comme si aucune autre considération n'était possible. La négation ne laisse pas le choix de la réponse à Phénice, elle est forcée de convenir de la grandeur de Titus. Cette interrogation négative

324 M. Aquien et G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit, p. 209.

325 *Id.*

326 Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1116-1117.

327 *Ibid*, I, 5, v. 302.

traduit l'ampleur de l'admiration et des sentiments de la reine envers Titus, sentiments qu'elle développe au point de persuader les autres d'en convenir comme elle.

1.3.2. Les interrogations partielles

L'interrogation partielle, opposée à l'interrogation totale, « porte une partie de la phrase, sur un de ses constituants, dont elle appelle l'identification en réponse³²⁸».

Ingrat, que je demeure³²⁹,
Et pourquoi ? Pour entendre un Peuple injurieux
Qui fait de mon malheur retentir tous ces lieux ?³³⁰

L'interrogation porte dans cet exemple sur le substantif « malheur » et le met donc en valeur. La place de ce terme dans le vers est aussi un soulignement, puisqu'il est placé à la césure. Par ce biais, Bérénice met en avant sa douleur et se place comme victime du peuple romain dont la voix et l'influence va résonner jusque dans le palais impérial. Il est remarquable que dans ce court extrait, Bérénice interroge Titus mais donne en même temps et de façon très directe les éléments de la réponse comme éléments insupportables à endurer pour elle. Bérénice prend donc à témoin sa douleur pour persuader Titus de sa grande souffrance.

Hélas ! Et qu'ai-je fait que de vous trop aimer ?³³¹

Enfin dans cet exemple d'interrogation partielle, l'interrogation porte sur le pronom personnel *je*. Bérénice s'interroge face à Titus sur ses actes et ses sentiments passés ayant une influence encore présente. Le *hélas*, « interjection émotive³³² » précédant l'interrogation permet de faire comprendre à l'interlocuteur que Bérénice a du regret face à cet amour, car il la fait souffrir. Cette interrogation partielle mettant Bérénice et ses sentiments au centre de la question n'est pas émettrice de doute mais traduit l'ampleur des sentiments et de la douleur de la reine.

Ce premier chapitre sur les procédés énonciatifs traduisant la tendresse de Bérénice, nous a montré, au travers de l'emploi massif de la négation ainsi que de l'emploi considérable de l'interrogation, que Racine au travers du personnage de Bérénice, met en

328 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 669.

329 Notons que dans l'édition de 1676-1687 *demeure* était suivi d'un point d'interrogation en rajoutant ainsi une précédant celle que nous analysons, et que dans l'édition de 1697 Racine choisit de le faire suivre d'un point d'exclamation.

330 Racine, *Bérénice*, V, 5, v. 1324-1326.

331 *Ibid*, V, 5, v. 1330.

332 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 772.

œuvre différents procédés énonciatifs visant à souligner les sentiments tendres de la reine. Par la négation, Bérénice expose un éthos tendre en exprimant une souffrance due à l'abandon par l'être aimé. Le cumul des énoncés négatifs polarise fortement le propos de la reine et font d'elle un stéréotype de l'amante tendre larmoyante. L'interrogation vise à mettre en exergue les différences entre les promesses faites et la réalité vécue. Le questionnement permet à Bérénice de mettre Titus face à ses actes et de l'interroger tout en l'accusant. Elle lui permet aussi d'exprimer avec plus de grandiloquence ses sentiments. Notons que les effets de style sont le reflet de nos sentiments et en cela, Bérénice devient le stéréotype de l'amante tendre éplorée.

Chapitre 2. Les choix lexicaux qui valorisent la sensibilité de Bérénice

Nous avons vu que Bérénice incarne un art d'aimer conforme à celui de la tendresse. Nous avons défini la tendresse comme la « sensibilité du cœur et de l'âme » suivant les mots de Furetière. Toutefois la tendresse est aussi « une manière de ressentir³³³ » et donc une sensibilité. La sensibilité est un terme particulièrement représentatif de l'esthétique galante. D'après la définition qu'en donne Furetière dans son *Dictionnaire universel*, la sensibilité est la « disposition des sens à recevoir les impressions des objets ». C'est un mot chargé de connotations positives en langue courante, Richelet dit « se dit en bonne part³³⁴ » à propos d'une personne bien née par exemple. Le terme de sensibilité entre dans le langage galant par le biais de la carte de Tendre de Madeleine de Scudéry et désigne alors « l'attention accordée aux ressorts émotionnels des liens sentimentaux³³⁵ ». La sensibilité et la tendresse sont deux acceptions proches dans l'esthétique galante, Furetière écrit dans sa définition du terme *sensible* qu'il « se dit figurément en choses morales, & en parlant de l'émotion de l'âme & des passions³³⁶ » et qu'il peut être synonyme de *tendre*.

333 C. Lignereux, «Pour une approche argumentative des binômes synonymiques dans les lettres de Mme de Sévigné », initialement publié dans Fr. Berlan et G. Berthomieu (dir.), *La synonymie*, Paris, PUPS, 2012, p. 415-424.

334 P. Richelet, *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes*, Genève, 1690, p. 361.

335 C. Lignereux, «Pour une approche argumentative des binômes synonymiques dans les lettres de Mme de Sévigné », art.cit.

336 A. Furetière, *Dictionnaire universel*, op. cit, p. 391.

Les procédés lexicaux soulignent la sensibilité de Bérénice. En effet, l'usage massif de substantifs abstraits au pluriel permet à la reine, grâce au lexique et à l'usage syntaxique qu'elle en fait, de s'ancrer dans une atmosphère élégiaque propice à l'expression de sa sensibilité tendre. De plus, l'emploi de la métaphore du regard, devenu un leitmotiv de la pièce confère à la reine une sensibilité grandissante. Par la convocation des yeux et du regard transparait la grande sensibilité de la reine qui cherche à lire ou à faire lire les émotions et les sentiments dans cet antre profond qu'est le regard.

2.1. Les substantifs abstraits au pluriel

Les substantifs abstraits sont nombreux chez Racine. Spitzer notamment y consacre une partie de son analyse sur la sourdine et affirme qu'ils « estompent les contours, empêchant une détermination trop nette de l'attitude des personnages³³⁷ ». Ces pluriels permettent d'exprimer les passions des personnages et sont d'usage courant dans la langue galante de l'époque. Ils permettent de donner une compréhension large aux termes employés et finalement « le pluriel constitue un affaiblissement du contenu concret : le pluriel vague estompe le contour perceptible de l'image³³⁸ ». L'utilisation du pluriel pour les substantifs abstraits n'a pas pour objectif de modifier la marque du nombre d'un nom, mais de le rendre abstrait.

2.1.1. le pluriel de concrétisation métonymique

Le pluriel de concrétisation est notamment utilisé dans les discours amoureux. Il sert à désigner « les témoignages et les manifestations concrètes de l'amour par des euphémismes qui ménagent les bienséances linguistiques³³⁹ ». Nous constatons avec les exemples tirés de la pièce que ces pluriels concernent des substantifs en lien avec l'évocation des sentiments des personnages.

nos cœurs³⁴⁰

Dire tout ce qu'aux cœurs l'un de l'autre contents
Inspirent des transports retenus si longtemps.³⁴¹

337 L. Spitzer, *Etudes de style, op. cit.*, p. 230-231 : « « Nous avons déjà vu avec *soupirs, désirs, etc.*, quelques-uns de ces pluriels qui estompent les contours, empêchant une détermination trop nette de l'attitude des personnages. On connaît bien les pluriels typiques de Racine comme *amours, fureurs, flammes* [...] mais même d'autres états d'âme peuvent s'exprimer par un pluriel indéfini. »

338 *Ibid.*, p. 231.

339 S. Rollin, *Le style de Vincent Voiture, une esthétique galante*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 185-186.

340 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 564.

341 *Ibid.*, I, 5, v. 325-326.

Les transports sont exprimés au pluriel. Un transport, dans la langue galante est « un Mouvement passionné, d'un élan qui nous met en quelque sorte hors de nous-mêmes³⁴² ». L'emploi de ce terme au pluriel permet d'appuyer sur son sens et de créer un effet d'emphase.

Mais ce n'est pas assez expier vos amours³⁴³

La grandeur des Romains, la pourpre des Césars,
N'ont point, vous le savez, attiré mes regards.³⁴⁴

Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers.³⁴⁵

Les soupirs, dans l'esthétique galante, sont les résultats d'un acharnement à la séduction. Un homme ayant essayé à maintes reprises et par divers moyens de séduire une femme en vain, va soupirer comme de désespoir, raison pour laquelle il sera nommé un soupirant : « Respiration plus forte & plus longue qu'à l'ordinaire, causée souvent par quelque passion, comme l'amour, la tristesse³⁴⁶ ». Soupir est souvent utilisé au pluriel car il désigne une multitude d'actes. Dans notre contexte, le pluriel de concrétisation métonymique permet au terme *soupirs* de prendre le sens de persuasion amoureuse. Bérénice ne veut plus entendre les soupirs de Titus comme au temps où ils pouvaient vivre leur amour. Elle sait maintenant qu'elle doit partir et ces *soupirs* au sens de démonstrations d'amour lui sont insupportables aux vues de la fin tragique qui l'attend. Les *fers* désignent, employés au pluriel, « l'engagement dans une passion amoureuse³⁴⁷ ». Bérénice, grâce aux pluriels de concrétisation métonymique emploi des termes galants pour désigner les promesses et les démonstrations d'amour que Titus lui faisait. Ces *soupirs* et ces *fers* sont les caractéristiques d'une relation passée où l'amour vivait et où les promesses d'amour avaient encore leur place. Notons aussi l'antithèse, qui en devient un oxymore, entre les deux termes soumis au pluriel. Les *soupirs* sont sémantiquement une action abstraite et à la connotation légère alors que les *fers* sont concrets et ont une connotation de lourdeur et de violence. Elle oppose donc ici les *soupirs* légers relatifs à l'amour aux *fers* massifs

342 *Dictionnaire de l'Académie*, édition de 1935.

343 Racine, *Bérénice*, V, 5, v. 1349.

344 *Ibid*, V, 7, v. 1493-1494.

345 *Ibid*, V, 7, v. 1517.

346 *Dictionnaire de l'Académie*, édition de 1694.

347 *Id.*

représentant la guerre et la violence. C'est finalement un oxymore qui relate bien le ressenti de Bérénice face à cette situation à la fois tendre et violente.

Je le prie, en mourant, d'oublier mes douleurs³⁴⁸

L'emploi de *douleur* au pluriel de concrétisation métonymique permet de mettre l'accent sur la dureté des sentiments de Bérénice et justement sur sa douleur. Elle semble accablée.

2.1.2. le pluriel d'imprécision

Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?
Ces flambeaux, ce bûcher, cette nuit enflammée,
Ces aigles, ces faisceaux, ce peuple, cette armée,
Cette foule de Rois, ces Consuls, ce Sénat,
Qui tous de mon amant empruntaient leur éclat ;
Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,
Et ces lauriers encor témoins de sa victoire ;
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards³⁴⁹

Les pluriels tels que *flambeaux*, *aigles*, *faisceaux*, *rois*, *consuls*, *lauriers* ont pour but de décrire la foule. Racine met dans la bouche de Bérénice des termes caractéristiques de la Rome antique. L'aigle au-delà d'être un rapace représente les étendards de l'armée romaine, les faisceaux sont dans la culture romaine des « Des trousseaux de verges liées ensemble avec une hache au milieu³⁵⁰ » et est un terme souvent employé au pluriel. Elle cite ensuite les *rois* et les *consuls* ce qui montre, entre l'énumération *peuple*, *rois*, *consuls*, *sénat* accompagné du pluriel que toute la Rome antique est représentée et présente, du peuple au Sénat, pour admirer Titus. Cette hypotypose est hyperbolique et permet à Bérénice de traduire la grandeur de l'empereur. Elle donne donc à voir au lecteur et au spectateur la manière dont elle voit Titus. Notons que Bérénice laisse penser que tout ce peuple est là pour l'empereur, ce qui est possible, mais l'histoire nous fait aussi dire que le jour du couronnement de Titus est aussi le jour où l'on célèbre la disparition de Vespasien, comme nous le fait entendre la « nuit enflammée ». On évoque les flammes avec *enflammée* car Titus a allumé le bûcher sur lequel est incinéré son père. Toute cette grandiloquence de la part de Bérénice nous montre donc sa conception de l'événement et la vision qu'elle a de son amant. En revanche, peut-être traduit-elle mal les événements, ce

348 Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1186.

349 *Ibid*, I, 5, v. 302-310.

350 *Dictionnaire de l'Académie*, édition de 1694.

qui met d'autant plus en avant sa sensibilité exacerbée et sa focalisation sur les sentiments qu'elle éprouve pour l'empereur.

Mais plus qu'un pluriel d'imprécision, nous avons ici une hypotypose. L'hypotypose est une figure macro-structurale constituant « la détermination fondamentale du lieu de la description³⁵¹ ». C'est une description si précise qu'elle « fait voir le spectacle comme s'il n'y avait pas l'écran du discours le relatant³⁵² ». Dans notre exemple, l'hypotypose vise à décrire l'arrivée de Titus auprès du peuple, et l'accueil triomphal qui lui a été réservé, signe de sa grandeur et de sa puissance. Cette description des plus réalistes vise à montrer à Phénice la splendeur de Titus. Pour que la servante adhère à son discours, Bérénice a recours à l'hypotypose afin de lui faire voir la scène comme si elle l'avait vécu.

2.1.3. le pluriel hyperbolique

L'hyperbole est une figure de style synonyme d'exagération : « figure par laquelle on exagère les termes pour leur donner plus de portée³⁵³ ». Le pluriel hyperbolique est alors un pluriel dont le but est de grossir les traits du substantif à outrance, afin de le rendre hyperbolique. Le pluriel ne sert donc pas à désigner la quantité importante d'objets mais il « possède une valeur rhétorique qui s'apparente aux procédés d'insistance ou d'exagération³⁵⁴ ». Dans ce cadre, l'emploi du pluriel semble donc facultatif à la bonne compréhension de la phrase et ce procédé n'est donc qu'un moyen de créer de l'emphase.

Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !³⁵⁵

D'un amour qui devait unir tous nos moments³⁵⁶

Dans ces deux exemples, l'hyperbole est exprimée grâce au déterminant *tous* désignant une totalité et n'admettant pas d'éventuelles exceptions. Il participe donc à l'effet hyperbolique de ces vers. Le premier exemple traduit la confiance que le peuple romain a en Titus. Le syntagme *tous les cœurs* est une périphrase désignant les romains. Le fait que le peuple soit désigné par une partie de leur corps, ici le cœur, montre bien que le peuple a une attache sentimentale à l'empereur et non réfléchi – dans ce cas nous aurions

351 M. Aquien et G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., p. 195.

352 *Id.*

353 *Ibid.*, p. 559.

354 S. Rollin, *Le style de Vincent Voiture, une esthétique galante*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 183.

355 Racine, *Bérénice*, I, 5, v. 313.

356 *Ibid.*, IV, 5, v. 1106.

eu la tête ou les yeux. Dans le second exemple, Bérénice désigne l'hymen et aurait pu d'une manière plus conventionnelle, sans prendre en compte les considérations rythmiques, dire « D'un amour qui devait nous unir ». Cependant, l'emploi du déterminant *tous* suivi du pluriel hyperbolique *nos moments* crée plus d'emphase que d'utiliser seulement le pronom personnel *nous*. Bérénice décide non de parler du couple grâce au pronom de première personne du pluriel symbolisant l'union, mais préfère évoquer les souvenirs passés. Ces deux exemples traduisent la profonde sensibilité de Bérénice, c'est-à-dire sa manière d'appréhender cette séparation. Elle cherche toujours à mettre en emphase les termes relatifs à l'amour ou aux sentiments afin de montrer sa sensibilité.

Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus !³⁵⁷

Dans cet exemple, l'emphase est créée à la fois par le pluriel hyperbolique *soins perdus* précédé de l'article défini de forme contractée *de*, mais surtout grâce au *que* en tant qu'adverbe exclamatif. De plus, le terme *soin* n'a pas la même valeur au singulier et au pluriel : « *soin* serait un souci trop précis, alors que le pluriel *soins* est particulièrement étendu et indéfinissable³⁵⁸ ». Alors, ce pluriel hyperbolique intensifié par l'adverbe exclamatif vise à montrer le regret de la reine. Elle se lamente sur toutes les bontés qu'elle a offertes à Titus et qui sont désormais *perdu[e]s*, puisqu'elle n'a finalement pas obtenu ce qu'elle désirait en retour.

2.2. Le leitmotiv du regard

Un leitmotiv est une répétition d'un « thème récurrent dans un discours, une œuvre, un écrit quelconque³⁵⁹ ». Le leitmotiv du regard est courant dans les tragédies de Racine ou dans les récits à teneur amoureuse en générale. En effet, les yeux traduisent l'amour d'un personnage à un autre, le regard n'est pas anodin. Dans *Bérénice* en particulier, on évoque beaucoup le regard et les yeux. Le regard pour évoquer l'amour et la tendresse que se portent les personnages. Les yeux pour la tristesse et le désespoir, puisque ce sont eux qui pleurent tout au long de la pièce, tant pour les personnages que pour le public. Cette pièce lacrymale utilise les leitmotivs du regard et des yeux pour traduire toutes sortes de sentiments différents.

On peut avoir une récurrence de l'image des yeux et du regard lorsque Bérénice admire Titus et essaie de traduire et transmettre cette admiration à sa servante Phénice.

357 *Ibid*, IV, 5, v. 1118.

358 L. Spitzer, *Etudes de style*, op. cit, p. 232.

359 *Dictionnaire de l'Académie*, 9^{ème} édition.

Cette admiration passe par son regard, mais aussi par le regard des autres comme celui du Peuple, comme si l'unanimité faisait office de vérité. Elle emploie ici un argument d'autorité.

Tu verras le Sénat m'apporter ses hommages,
Et le Peuple de fleurs couronner nos images.
De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?³⁶⁰

« Tous ces yeux, qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards³⁶¹ »

Dans ces passages, Bérénice emploie la métaphore du regard et des yeux accompagnée du pluriel voire de l'adjectif indéfini *tous* qui marque l'intégralité et l'idée d'un ensemble. Elle regroupe donc tous les yeux de la foule portés sur Titus, en un regard unanime d'admiration, comme celui qu'elle porte elle-même sur l'empereur. Elle semble s'étonner que Phénice n'en tire pas les mêmes conclusions. Peut-être que sa servante n'est ni motivée par les sentiments amoureux ni motivée par les questions politiques menant à admirer un chef de guerre devenant un chef d'état, lui permettant donc de rester objective sur les réelles qualités de Titus. En tous cas, l'admiration, l'amour et la sensibilité de la reine passent par les yeux et de manière plus abstraite le regard. Le sens visuel se mêle donc au *cœur* dont nous avons déjà parlé. Le cœur reste cependant un prisme plus abstrait et sensible à l'amour alors que le regard est censé être un moyen moins sensible aux sentiments et donc plus authentique. Or, nous remarquons que chez la reine, tous les sens sont touchés par l'amour et déforment sa vision de Titus, lui faisant faire des conclusions et des interprétations hâtives.

Les yeux et le regard symbolisent aussi l'amour dans sa conception la plus douloureuse. En effet, les yeux représentent la partie du visage par laquelle s'écoulent les pleurs, mais aussi la partie qui voit ce qui l'entoure. Ils sont donc le moyen parfait pour traduire la douleur causée par l'amour. Bérénice voit l'environnement et le personnage avec lequel l'amour a grandi et a eu lieu, environnement et paroles qui l'a font maintenant souffrir et pleurer. Les yeux voient et les yeux pleurent. La traduction de la vision est lacrymale. L'image entre dans l'œil et en ressort sous forme de larme.

Arrêtez. Arrêtez. Princes trop généreux,
En quelle extrémité me jetez-vous tous deux !
Soit que je vous regarde, ou que je l'envisage,

360 Racine, *Bérénice*, II, 2, 299-302.

361 *Ibid*, II, 2, 309-310.

Partout du désespoir je rencontre l'image.
Je ne vois que des pleurs.³⁶²

L'absence de regard a aussi une forte symbolique, puisqu'elle représente l'absence. Après la séparation, les deux amants ne pourront plus se voir et se regarder. Bérénice, pour rendre ce sentiment de manque plus concret, se permet donc d'utiliser la métaphore du regard pour faire entendre à Titus la douleur que provoquera cette séparation. Quand le départ sera acté, les deux personnages ne pourront plus se voir. Ce sera une sorte de mort sentimentale dans le sens où les deux êtres ne pourront plus jamais se revoir.

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de Mers me séparent de vous ?
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ?³⁶³

Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.
Adieu, Seigneur, régnez, je ne vous verrai plus.³⁶⁴

Enfin, le regard peut-être synonyme d'honnêteté. Bérénice demande à plusieurs reprises à Titus de se focaliser sur son regard ou fait appel au regard pour montrer la bonne intention de ses sentiments. Les yeux seraient donc signe de pureté en tant que reflet de l'âme.

Tu verrais de quel prix ton cœur est à mes yeux³⁶⁵

La grandeur des Romains, la pourpre des Césars,
N'a point, vous le savez, attiré mes regards.³⁶⁶

Dans ces deux exemples, les yeux ou le regard sont le « miroir de l'âme³⁶⁷ », de l'honnêteté. Bérénice emploie la métaphore du regard afin de prouver à Titus l'absence de mauvaises intentions. Les yeux deviennent la partie du corps dans laquelle se renferme la preuve de l'amour. Par le biais de l'œil, cet amour devient perceptible par l'autre. Bérénice emploie donc le conditionnel du verbe *voir* pour parler de l'éventualité non réelle dans laquelle Titus pourrait estimer, par la vue, l'estime que Bérénice lui porte. Cette estime est perceptible dans les « yeux » de la reine. Dans ce vers, l'usage de métaphores corporelles

362 *Ibid*, V, 7, 1481-1485.

363 *Ibid*, IV, 5, 1112-1117.

364 *Ibid*, V, 7, 1505-1506.

365 *Ibid*, II, 5, 662.

366 *Ibid*, V, 7, 1489-1490.

367 L. Spitzer, *Etudes de style, op. cit*, p. 305 : « Les yeux, le regard, sont parfois vus tout concrètement dans les gestes [...] ; mais ils sont aussi le miroir de l'âme [...], parfois aussi des êtres indépendants qui règnent [...] parlent [...] enfin de simples formules remplaçant « je, tu, il » etc. »

se redouble en seulement douze syllabes, créant une surabondance à commenter. Le cœur est ici la partie du corps renfermant l'amour et les sentiments les plus intenses tels que la passion, et les yeux sont le biais pouvant être utilisé par Titus pour accéder aux sentiments renfermés dans le cœur de Bérénice. À travers le regard, l'amour devient un sentiment plus spirituel, contrairement à l'amour du cœur. Dans le second exemple, elle exprime son désintéret pour la gloire autrement appelée « la pourpre des Césars ». Elle dit que la gloire ne l'a jamais intéressée au point que son regard ne s'y est jamais tourné.

Le fait que Bérénice emploie à de nombreuses reprises l'image des yeux ou du regard afin de traduire ses sentiments montre sa grande vulnérabilité. En effet, elle cherche à exprimer ses sentiments de façon presque charnelle par le biais d'une partie du corps, en l'occurrence le regard qui donne un accès direct aux sentiments mais aussi à la sensibilité.

Chapitre 3 : Une morphosyntaxe traduisant la souffrance de la reine.

L'étude des temps verbaux est toujours pertinente dans une analyse stylistique, mais elle l'est d'autant plus dans le cadre de notre pièce. En fonction des occurrences des temps et modes verbaux, nous pouvons tirer des conclusions nous aidant à savoir si Bérénice est tournée vers le passé, temps du bonheur et de la nostalgie, si elle est ancrée dans le temps présent de la douleur, de la lamentation et du regret ou si au contraire elle se projette vers l'avenir à l'aide du futur. A l'instar des héroïdes, amantes explorées d'Ovide, Bérénice fait une nette opposition entre le temps passé et le temps présent. Chez Ovide puis chez Racine, l'évocation de l'amour lointain et un motif élégiaque. Les héroïdes font la plainte d'un amour perdu avec les temps du passé et expriment leur regret au présent. Chez Racine et tout particulièrement dans *Bérénice*, « l'expression de la tendresse [...] ne semble pouvoir prendre d'autre forme que le lamento ovidien de l'amour blessé³⁶⁸ ». Bérénice est une reine victime de la passion amoureuse et s'exprime aux temps du présent et du passé pour souligner sa souffrance et son regret. Elle a aussi dans la seconde partie de la pièce une conscience tragique. Cette conscience tragique la pousse à l'action, c'est-à-dire au départ, et non au renoncement envisagé qu'était le suicide. Elle programme son départ et exhorte Antiochus à faire de même, même si elle sait que cette décision les fera tous

368 M-C Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant, op. cit.*, p. 663.

souffrir. Tel est le caractère tragique de la pièce, qui ne s'achève pas sur des morts mais sur d'indélébiles souffrances.

3.1. Une reine victime de la passion amoureuse

Le présent est un temps verbal qui situe l'action au moment de l'énonciation. Le présent de l'indicatif « se donne à voir depuis un point de son déroulement³⁶⁹ ». Dans le présent de narration, l'action et la narration coïncident afin de produire un « effet de proximité³⁷⁰ » et permet, dans un récit au passé, de tirer « les événements passés vers le présent³⁷¹ ».

Dans notre œuvre, le présent sert à Bérénice à exprimer le temps du regret. Inspirée des héroïdes d'Ovide, *Bérénice* est une pièce dans laquelle l'héroïne pleure la perte de l'être aimé. Pour appuyer ses plaintes, elle évoque le temps de l'amour au passé et le temps présent symbolise la perte, le regret, l'absence, la douleur voire la mort. Bérénice rejette donc tout ce qui touche à l'amour dans le passé pour pouvoir appuyer sur sa douleur présente : « l'évocation du bonheur est ainsi de l'ordre du regret : la tragédie adopte ici le caractère nostalgique propre à l'élégie³⁷² ». L'art d'aimer des héroïdes telles que Didon ou Pénélope peut se rapprocher de l'art d'aimer de Bérénice. Elles se complaignent toutes dans la lamentation, en faisant une nette opposition entre le temps présent et le temps passé. En revanche, seule Bérénice joue à la fois sur le plan de l'élégie mêlée à la tragédie. Il semble intéressant d'analyser, au fil de l'œuvre, les passages dans lesquels les temps verbaux sont plus ou moins utilisés et de comprendre les sentiments qu'ils servent à exprimer.

3.1.1. Le présent de l'indicatif pour dire la souffrance

Lorsqu'elle veut évoquer le temps de la douleur et du regret, Bérénice utilise le présent de l'indicatif. Il est remarquable³⁷³ qu'elle emploie massivement le présent au mode indicatif lorsqu'elle s'exprime face à Titus. En effet, c'est à l'empereur qu'elle doit et veut faire comprendre sa douleur présente et ses regrets face aux promesses qu'il n'a pas tenu.

Vous m' aimez, vous me le soutenez,
Et cependant je pars, et vous me l'ordonnez ?

369 M. Bermann, *Réussir le Capes de Lettres, Stylistique, op. cit.*, p. 162.

370 *Ibid.*, p. 163.

371 *Id.*

372 M-C Chatelain, *Ovide savant Ovide galant, op. cit.*, p. 684.

373 cf. Annexe 1, tableau des temps du présent.

Quoi, dans mon désespoir trouvez-vous tant de charmes ?
Craignez-vous que mes yeux versent trop peu de larmes ?
 Que me sert de ce cœur l'inutile retour ?
 Ah cruel ! Par pitié montrez-moi moins d'amour.
 Ne me rappelez point une trop chère idée.
 Et laissez-moi partir persuadée
 Que déjà de votre âme exilée en secret,
 J'abandonne un Ingrat qui me perd sans regret.³⁷⁴

Dans ce passage, Bérénice souligne bien sa douleur et la contradiction des paroles de Titus. Titus lui était promis, avec un mariage à venir donnant suite au deuil rendu à son père ; il lui promettait son amour. Il continue d'ailleurs de le faire dans le temps présent qu'est celui de la pièce. Bérénice aurait pu dans un tel discours évoquer par les temps du passé les promesses qui ont été faites, ou remémorer des souvenirs communs dans le but de convertir Titus à sa cause. Le choix qui est ici fait de la faire s'exprimer au présent traduit la volonté de marquer cette douleur et cette trahison ressentie *hic et nunc* par la reine. Cette douleur se ressent aussi dans le sémantisme des verbes utilisés, où l'injonction au départ est fortement entendue : soutenir, partir, ordonner, craindre, laisser, abandonner, perdre.

Le présent de l'indicatif a aussi pour caractéristique de décrire ce qu'il se passe sur scène et Bérénice fera un tableau particulièrement détaillé des réactions de l'empereur lorsqu'il se trouve face à elle. Ces indications scéniques, didascalies dissimulées dans le discours, servent du point de vue du jeu théâtral à éventuellement guider le jeu des acteurs suivant les attentes de l'auteur mais surtout à instruire le lecteur du comportement de Titus. Pour le personnage de Bérénice, souligner à ce point les réactions de l'empereur alors que celui-ci est présent sur scène, sert à lui faire rendre compte ou à le faire culpabiliser de son comportement ainsi que de souligner la différence entre le tendre amour qu'ils se portaient dans le passé et cette froideur présente. L'acte II scène 4 est particulièrement marquant de ce point de vue là, avec quelques quarante occurrences du présent de l'indicatif dans l'extrait choisi, c'est-à-dire environ deux fois plus que dans les autres extraits relevés.

Votre deuil est fini, rien n'arrête vos pas,
 Vous êtes seul enfin, et ne me cherchez pas.³⁷⁵

Hé quoi ? Vous me jurez une éternelle ardeur,
 Et vous me la jurez avec cette froideur ?³⁷⁶

374 Racine, *Bérénice*, V, 5, v. 1357-1366.

375 *Ibid*, II, 4, v. 565-566.

376 *Ibid*, II, 4, v. 589-590.

Hé bien, Seigneur ? Mais quoi sans me répondre
Vous détournez les yeux, et semblez vous confondre !
Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit ?
Toujours la mort d'un Père occupe votre esprit ?
Rien ne peut-il charmer l'ennui qui vous dévore ?³⁷⁷

Bérénice constate et décrit ce que Titus fait au moment présent sur scène « vous détournez vos yeux » ou « vous me jurez » afin de souligner la finesse de son analyse et de son observation. Face aux remarques de Bérénice, Titus est décontenancé et ne sait que répondre, ce qui sera le cas tout au long de la pièce, pièce dans laquelle la parole ne se prononce que difficilement. La parole tant attendue est souvent remplacée par l'aposiopèse, comme ici : « Madame...³⁷⁸ ».

3.1.2. Les temps du passé pour exprimer le regret

Les temps du passé prennent une part importante du récit. Nous nous concentrerons dans notre étude majoritairement sur trois d'entre eux, car les occurrences en sont nombreuses : le passé composé, l'imparfait et le passé simple. Chaque temps a ses particularités. Le passé composé marque l'antériorité par rapport au temps du présent et a un aspect accompli³⁷⁹. Le passé simple est un temps de l'action, il donne « une vision synthétique et compacte du procès³⁸⁰ ». C'est un temps qui ramène le procès au premier plan alors que l'imparfait placera l'action au second plan : « Il "individualise" donc le procès qui, du fait même d'être rapporté au passé simple, passe pour un événement de premier plan³⁸¹ ». Enfin, c'est un tiroir verbal propice à la narration, puisqu'il permet de narrer des enchaînements d'événements, « une succession d'actions bien délimités³⁸² ». C'est aussi un temps propice à l'argumentation ou à la démonstration car il permet de produire « une suite de faits reliés entre eux par une logique³⁸³ ». Enfin, l'imparfait sert à exprimer le passé, notamment dans la description : « à la différence du passé simple, l'imparfait est un temps analytique, exprimant l'aspect sécant³⁸⁴ ». Il permet de déplacer le procès dans le passé, sans envisager ni commencement ni fin contrairement au passé

377 *Ibid*, II, 4, v. 596-599.

378 *Ibid*, II, 4, v. 595.

379 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 534.

380 *Ibid*, p.536-537.

381 M. Bermann, *Réussir le Capes de Lettres, Stylistique*, op. cit, p. 157.

382 *Ibid*, p. 158.

383 *Ibid*, p. 158.

384 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 540.

simple. C'est un temps qui ne fait pas progresser l'action et qui est comme « extérieur à la dynamique narrative³⁸⁵ ».

Dans l'œuvre, les temps du passé servent à Bérénice à exprimer le temps où l'amour vivait c'est-à-dire le temps du bonheur et de l'espoir. Les temps passé sont perpétuellement mis en opposition avec le temps présent. Il est donc intéressant de relever l'usage des différents temps du passé en différents points de la pièce pour comprendre les sentiments de la reine.

3.1.2.1. L'imparfait

L'imparfait est un temps du passé qui dans les paroles de Bérénice, sert à rendre compte des événements antérieurs sous forme de description. Bérénice évoque l'amour de Titus à l'imparfait³⁸⁶, et ce dès l'acte I : « Il n'avait plus pour moi cette ardeur assidue / Lorsqu'il passait les jours attaché sur ma vue³⁸⁷ ». C'est un temps couramment utilisé dans la pièce, puisque ce n'est pas un temps de l'action mais de la description, et donc adapté à une œuvre dans laquelle rien ne se passe hormis un acte de parole lui-même difficilement prononcé.

L'imparfait, nous l'avons dit, est un temps de la description et est notamment utilisé par Bérénice pour décrire la grandeur et la gloire de Titus à l'acte I scène 5.

Qui tous de mon Amant empruntaient leur éclat ;
Cette Pourpre, cet or que rehaussait sa gloire,
Et ces Lauriers encor témoins de sa victoire,
Tous ces yeux, qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards ;
Ce port majestueux, cette douce présence.
Dieux ! Avec quel respect, et quelle complaisance,
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !³⁸⁸

L'usage de l'imparfait sert donc à décrire Titus et en particulier l'image qu'il renvoie au Peuple romain selon Bérénice. Cette description nous permet de comprendre l'admiration que les citoyens ont pour l'empereur, chose important dans le dénouement de la pièce, puisque si Titus abandonne Bérénice, c'est au profit de sa gloire et de son image d'empereur qu'il ne peut ternir. Cette description permet donc au lecteur de comprendre que Titus est certes amant de Bérénice mais qu'il est surtout empereur et qu'il est admiré et

385 M. Bermann, *Réussir le Capes de Lettres, Stylistique, op. cit.*, p. 159.

386 M-C Chatelain, *Ovide savant Ovide galant, op. cit.*, p. 684 : « D'emblée, Bérénice parle de l'amour de Titus à l'imparfait et sous la forme négative ».

387 Racine, *Bérénice*, I, 4, v. 155-156.

388 Racine, *Bérénice*, I, 5, vers 306-313.

attendu par son peuple pour cette fonction. Il ne faut cependant pas omettre que la description est faite par la reine et qu'en cela, nous pouvons lire l'image qu'elle-même se fait de l'empereur et qu'elle décrit à Phénice. Phénice connaît Titus, puisqu'elle est la suivante de Bérénice, mais Bérénice se sent tout de même obligée de lui rappeler la grandeur de son amant et commence sa tirade par une interrogation : « Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur³⁸⁹ ? ». Bérénice semble étonnée que Phénice n'ait pas remarqué l'éminence de Titus et lui fait donc la description d'un événement qu'elles ont toutes les deux vécu. L'imparfait a donc ici une fonction descriptive, servant à la narration d'un événement passé et permet à la reine d'exprimer toute sa sensibilité quant à l'image de l'empereur. On voit que dans cet usage du temps verbal, l'action ne progresse pas et n'est pas délimitée dans le temps, puisque l'imparfait est un temps tensif et sécant.

Bérénice exprime aussi ses sentiments à l'imparfait. L'imparfait peut aussi décrire une action, mais une action de second plan situant le procès dans le passé. L'idée intéressante est que Bérénice emploie l'imparfait comme temps du passé, temps tensif et sécant, c'est-à-dire un temps qui ne donne pas de borne temporelle au procès. Alors, quand la reine exprime ses sentiments à l'imparfait, elle convoque des sentiments passés tout en les faisant se prolonger dans le temps présent : « J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée³⁹⁰ ». En effet, Bérénice a aimé Titus, d'où l'emploi du passé, mais elle l'aime toujours au moment de l'acte de parole. Nous sommes ici dans le cadre d'un imparfait narratif, suivant l'appellation de la *Grammaire méthodique du français*. Le fait que le premier verbe de la phrase, lui-même répété après une interjection, soit à l'imparfait indique que l'action passée ici décrite est une action de premier plan : « c'est l'indication précise, généralement placée en tête de phrase, d'un événement important, qui rend possible cet emploi de l'imparfait³⁹¹ ». Le procès décrit, aimer, est donc compris dans son déroulement et permet à la reine de mettre au premier plan son art d'aimer et sa volonté restant la même tout au long de l'œuvre : avoir une preuve de l'amour de Titus ou autrement dit vouloir « être aimée ». Ce même usage peut être relevé lorsque Bérénice apprend par Antiochus la décision de l'empereur et qu'elle demande à l'entendre de la bouche même de Titus :

Hé bien réglez, cruel, contentez votre Gloire.
Je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire,

389 *Ibid*, v. 302.

390 Racine, *Bérénice*, V, 7, v. 1491.

391 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit*, p. 544.

Que cette même bouche, après mille serments
D'un amour, qui devait unir tous nos moments,
Cette bouche à mes yeux s'avouant infidèle,
M'ordonnât elle-même une absence éternelle.³⁹²

L'imparfait est ici utilisé comme temps du passé dont le procès n'est pas délimité dans le temps et pouvant encore être actif dans le présent. Jusqu'au moment de l'énonciation, Bérénice était en effet en train d'attendre l'aveu de Titus validant ses propos et lui permettant de se résoudre à le quitter de quelque manière que ce soit. Le verbe *ordonner* est cependant conjugué au passé simple, car c'est une action brève ne se prolongeant pas dans le temps, contrairement à l'attente.

L'imparfait peut aussi servir à exprimer une action dans le passé, mais secondaire par rapport au reste de l'énonciation. Lorsque dans un dialogue avec Titus, Bérénice évoque la séparation potentielle et le moment qui aurait été le plus propice à cela, elle l'exprime à l'imparfait, s'exprimant le reste du temps au présent de l'indicatif afin d'exprimer l'amour :

Où vas-tu t'engager, et quel est ton espoir ?
Ne donne point un cœur, qu'on ne peut recevoir.
Ne l'avez-vous reçu, cruel, que pour le rendre,
Quand de vos seules mains ce cœur voudrait dépendre ?
Tout l'Empire a vingt fois conspiré contre nous.
Il était temps encore. Que ne me quittiez-vous ?
Mille raisons alors consolaient ma misère.
Je pouvais de ma mort accuser votre Père,
Le Peuple, le Sénat, tout l'Empire Romain,
Tout l'Univers, plutôt qu'une si chère main.
Leur haine dès longtemps contre moi déclarée,
M'avait à mon malheur dès longtemps préparée.
Je n'aurais pas, Seigneur, reçu ce coup cruel
Dans le temps que j'espère un bonheur immortel,
Quand votre heureux amour peut tout ce qu'il désire,
Lorsque Rome se tait, quand votre Père expire,
Lorsque tout l'Univers fléchit à vos genoux,
Enfin quand je n'ai plus à redouter que vous.³⁹³

Dans le passage à l'imparfait Bérénice évoque sa mort et le reste du passage est majoritairement au présent, exprimant tout d'abord la faute commise par Titus qui savait qu'il ne pourrait jamais épouser Bérénice mais qui l'a maintenue tant d'années dans cette illusion, et ensuite son pouvoir, le fait qu'en tant qu'empereur il puisse faire tout ce qu'il désire, puisque personne ne se trouve hiérarchiquement au dessus de lui maintenant que

³⁹² Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1103-1108.

³⁹³ Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1069-1086.

son père Vespasien est mort. Par le biais de l'emploi de l'imparfait comme temps du passé, Bérénice n'exclut pas de son propos l'idée de l'abandon et la rend toujours valable dans le présent, mais en fait un procès de second plan par rapport aux émotions qu'elle ressent, comme l'idée que Titus l'ait trahie en lui faisant croire à ce mariage ainsi que l'idée que Titus soit omnipotent mais ne puisse cependant pas conserver ses promesses concernant l'hymen.

3.1.2.2. Le passé composé

Le passé composé est comme son nom l'indique un temps du passé, composé du participe passé du verbe accompagné de l'auxiliaire *être* ou *avoir* conjugué au présent de l'indicatif. Il permet de présenter le procès comme étant accompli au moment de l'énonciation. Dans la langue classique particulièrement, le passé composé « peut insister sur le caractère révolu du procès achevé³⁹⁴ ».

Bérénice se sert en effet du passé composé pour revenir sur des événements qui n'ont plus cours dans le présent et qui sont révolus, sur lesquels elle n'a plus la main mise. Toutefois, même si ces événements n'ont plus cours, ils ont des conséquences douloureuses dans le présent. Lors de sa remise en question en compagnie de sa servante Phénice, Bérénice va user du passé composé pour revenir sur les paroles ou les actes qu'elle aurait pu faire dans le passé et qui auraient pu blesser Titus et l'amener à l'éviter de la sorte.

Qu'ai-je fait ?³⁹⁵

Parle. N'ai-je rien dit qui lui puisse déplaire ?
Que sais-je ? J'ai peut-être avec trop de chaleur
Rabaissé ses présents, ou blâmé sa douleur.³⁹⁶

Moi, je vivrais, Phénice, et je pourrais penser
Qu'il me néglige, ou bien que j'ai pu l'offenser ?³⁹⁷

Dans ces propos, Bérénice exerce une profonde remise en question cherchant à expliquer la distance que Titus instaure avec elle depuis le décès de son père et surtout depuis le temps de deuil achevé. Ce retour sur soi traduit l'extrême sensibilité de la reine et son attention à ne pas accuser à tort Titus mais de savoir aussi essayer de reconnaître ses propres fautes.

Le passé composé en tant que temps de l'accompli dans le passé, sert aussi à exprimer le regret.

394 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 534.

395 Racine, *Bérénice*, II, 5, v. 627.

396 *Ibid*, v. 636-638.

397 *Ibid*, v. 645-646.

Quel crime, quelle offense a pu les animer ?
Hélas ! Et qu'ai-je fait que de vous trop aimer ?³⁹⁸

À l'aide du passé composé, Bérénice exprime le regret ressenti dans le présent de ce trop d'amour selon elle porté à Titus et qui lui cause maintenant de la souffrance. L'amour porté à l'empereur a été donné dans le passé par Bérénice et elle n'a plus d'emprise sur les sentiments qu'elle a pu ressentir et qui la mènent aujourd'hui à être peinée et déçue par celui à qui elle a tant donné, exprimant toute sa sensibilité.

3.2. L'expression de la conscience tragique

3.2.1. L'impératif présent de l'exhortation

L'impératif présent se retrouve dans la plupart des extraits relevés, au nombre d'une ou deux occurrences par extrait. Seuls deux d'entre eux se détachent, ceux de l'acte V, dans lesquels six et neuf cas sont relevés. L'impératif est le mode essentiellement utilisé pour exprimer l'exhortation. L'exhortation est dans sa définition d'époque un « discours qui tend à persuader quelqu'un de faire quelque chose qui est honneste, avantageuse³⁹⁹ », il est donc logique que le mode employé soit l'impératif, surtout dans une situation de discours comme nous la rencontrons au théâtre. L'exhortation vise à « engendre[r] le courage d'agir en s'adressant à l'affectivité⁴⁰⁰ ». C'est bien la conduite que tient Bérénice tout au long de la pièce, elle cherche à toucher et à agir par le biais et l'expression des sentiments. Ce changement brutal de ton de la part du personnage est porteur de sens et doit donc être analysé.

A la fin de l'acte V, et notamment à la scène 7, Bérénice n'emploie plus le ton de la lamentation, ne met plus en avant sa tristesse et sa douleur. Non, Bérénice est résolue à partir. Agissant en grande héroïne tragique, Bérénice part emplie d'honneur, prenant une sage décision qui lui permettra de faire un départ vertueux. Sa décision étant prise, résolue, Bérénice impose son choix à ses deux interlocuteurs et utilise des impératifs présent afin de guider leur conduite face à cette décision. « Arrêtez. Arrêtez. » dit-elle à Titus et Antiochus qui chacun prouvent leur amour, qu'il soit tendre ou caché. Bérénice s'adresse, d'abord à Titus et ensuite à Antiochus. À Titus, elle ordonne de régner :

Adieu, Seigneur, réglez, je ne vous verrai plus⁴⁰¹

398 *Ibid.*, V, 5, v. 1329-1330.

399 A. Furetière, *Dictionnaire universel, op.cit.*, art. « Exhortation ».

400 C. Lignereux, « D'un sous-genre épistolaire à sa mise en œuvre en contexte familial : l'exhortation », art. cit., p. 545.

401 Racine, *Bérénice*, V, 7, v. 1506.

Elle s'adresse ensuite à Antiochus. Dans ces derniers vers, Bérénice se présente en tant qu'exemple de l'amour tendre et perdu et de la résilience. En ordonnant à Antiochus de ne plus lui faire ressentir l'amour qu'il lui porte, elle se prend comme exemple avec Titus pour donner à Antiochus la conduite à suivre.

Vivez, et faites-vous un effort généreux⁴⁰²

Portez loin de mes yeux vos soupirs, et vos fers [...]
 Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas.⁴⁰³

Dans le premier exemple, Bérénice demande à Antiochus de vivre. Elle-même a plus tôt dans la pièce songé au suicide tellement la douleur de la séparation était intense. Or, elle prend le prestigieux chemin de la vie et invoque Antiochus à faire de même. Elle se présente donc comme un modèle à suivre pour Antiochus. L'adjectif *généreux* tient une place de choix dans ce vers, puisqu'il est placé à la rime et donc mis en valeur. Il signifie à l'époque classique « magnanime, de naturel noble⁴⁰⁴ » et fait donc référence à la sage décision qu'est de vivre et non de plonger dans le suicide. Elle encourage Antiochus à agir et donc à partir loin d'elle qui est la source de son amour : « l'exhortation donne du courage en incitant à agir celui qui tarde à mettre en œuvre une résolution qu'il a pourtant le désir d'appliquer⁴⁰⁵ ». Dans la seconde citation, Bérénice demande à Antiochus de s'éloigner d'elle tout comme elle s'éloigne de Titus. Le départ de Bérénice est donc imposé par Titus – ou le Peuple et le Sénat romain – et le départ ou du moins l'éloignement d'Antiochus est imposé par Bérénice, par ce vers 1513. Elle exprime ici son renoncement, renoncement sublime en ce qu'elle provoque l'admiration par sa décision remarquable ainsi que son style et sa rhétorique élevé.

Enfin, l'impératif exprime toujours en l'acte V scène 7, l'expression de Bérénice comme figure d'exemplarité de l'amour tendre en ces quelques vers :

Adieu, servons tous trois d'exemple à l'Univers
De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse,
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.⁴⁰⁶

En trois vers, Racine réussit à faire de Bérénice l'archétype de l'aimante tendre. La reine veut ici, via l'impératif « servons » imposer à ses amants une conduite à tenir, conduite exemplaire visant à inspirer « l'Univers ». La démarche de la reine est grande en

402 *Ibid*, v. 1510.

403 *Ibid*, v. 1513 et 1517.

404 *Dictionnaire de l'Académie*, édition de 1694.

405 *Id*.

406 *Ibid*, v. 1514-1516.

ambition, mais elle leur permet de se maintenir tous trois en vie et de tirer une noble conclusion de cette expérience. Elle exhorte ses deux amants de suivre sa conduite et de se retirer malgré l'évidente douleur que cela causera. Elle évoque l'amour « la plus tendre » mais en même temps « la plus malheureuse » avec des superlatifs de supériorité traduisant l'ampleur à la fois de l'amour et parallèlement de la douleur, comme si les deux étaient ici intimement corrélés. Dans ces trois vers, la pièce est résumée, tout est finalement dit.

3.2.2. Le futur de la conscience tragique

Les temps du futur expriment une action postérieure au temps de l'énonciation. Le futur simple place le procès dans l'avenir et exprime une certaine hypothèse ou supposition, puisque « même si la réalisation du procès n'est pas encore avérée, sa probabilité est très grande⁴⁰⁷ ». Le futur antérieur est une forme composée et « exprime l'aspect accompli ou l'antériorité par rapport au futur simple⁴⁰⁸ ». Les temps du futur sont peu utilisés dans la pièce, puisque l'opposition fondamentale se fait entre le passé heureux et le présent de la déception. En revanche, les quelques futurs servent à appuyer sur l'importance des actions présentes en évoquant leurs répercussions dans l'avenir et soulignant la conscience tragique de la reine. Ce que nous appelons ici conscience tragique est cette lucidité qu'à Bérénice quant à l'avenir, mais qui ne l'empêche pas d'avancer. En effet, elle sait les souffrances qu'elle va endurer suite à sa décision de continuer à vivre, toutefois elle n'y renonce pas.

Le futur est toujours utilisé par Bérénice afin de soulever le *pathos* en évoquant les malheurs et les douleurs causées par la séparation dans le futur. Il vise soit à faire culpabiliser Titus, soit à affirmer la ferme décision de Bérénice.

Et je vous en croirai sur un simple soupir
[...]
Ne m'offrirez-vous plus qu'un visage interdit ?⁴⁰⁹

Ici Bérénice tente de faire culpabiliser Titus en employant le futur désignant dans le premier cas sa parole : elle promet de le croire s'il lui montre une preuve de son amour. Dans le second cas, elle interroge son comportement afin de savoir si cette froideur n'est que provisoire et due au décès de Vespasien ou si elle sera éternelle et serait donc signe de mauvais présage.

407 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 549.

408 *Ibid*, p. 553.

409 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 594 et 597.

Laisse, laisse, Phénice, il verra son ouvrage.⁴¹⁰

Bérénice s'adresse à Phénice dans cet extrait et le futur exprime son envie de paraître décoiffer et mal mise devant l'empereur afin de lui montrer à quel point elle est tourmentée par ce qu'il lui fait vivre.

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de Mers me séparent de vous ?⁴¹¹

Bérénice s'exprime dans cette interrogation telle une héroïde d'Ovide. Le thème de la mer comme fatalité et séparation infranchissable entre les deux amants rappelle les plaintes de Pénélope ou de Didon⁴¹². Le futur est utilisé pour évoquer un avenir douloureux et l'interrogation appelle Titus à se mettre dans une telle situation pour ressentir lui-même cette souffrance et éventuellement changer d'avis sur le sort qu'il réserve à Bérénice. Avec cette volonté de faire prendre conscience à Titus de ce qu'il leur est réservé si jamais la séparation se produit, Bérénice exalte toute sa sensibilité, en mettant en avant tout son amour qui étant brisé, devient une éternelle et difficile souffrance. Elle met sous nos yeux sa perspicacité quant à l'avenir.

Daignera-t-il compter les jours de mon absence ?
Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts.⁴¹³

Dans cet exemple, Bérénice exprime au futur un avenir douloureux, tout au moins pour elle, et cherche à s'opposer à Titus. Par le chiasme sémantique « longs-pour moi / lui-trop courts », qui oppose la sensibilité de Bérénice pour qui le temps sans Titus est interminable et la sensibilité qu'elle veut faire paraître de Titus, pour qui le temps sans Bérénice sera trop court, montre qu'elle se positionne comme la femme aimante et délaissée face à son bourreau, coupable de son malheur. De plus, le sémantisme du verbe *daigner* est péjoratif, puisqu'il signifie « s'abaisser jusqu'à vouloir bien⁴¹⁴ ». Bérénice fait donc une fiction, en employant le futur exprimant une supposition.

410 *Ibid*, IV, 2, v. 972.

411 Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1113-1114.

412 M-C Chatelain, *Ovide savant Ovide galant*, *op.cit*, p. 687 : « La situation évoquée rappelle celle d'un grand nombre d'héroïdes, où la mer est la cause symbolique de la séparation [...] la mer en tant qu'obstacle extérieur symbolise un tragique qui dépasse le personnage. »

413 *Ibid*, v. 1120-1121.

414 *Dictionnaire de l'Académie*, 1694 : « Avoir en gré de... s'abaisser jusqu'à vouloir bien. »

Enfin, Bérénice peut s'exprimer au futur pour faire des annonces. Lorsqu'elle choisit de quitter Rome, elle emploie le futur en annonçant à Titus qu'il n'aura plus à s'inquiéter de sa présence : « C'en est fait, et bientôt vous ne me craindrez plus.⁴¹⁵ ». Le fait que la reine évoque son départ avec le verbe *craindre* accentue l'idée qu'elle se sent, à la fin de la pièce, de trop à la cour de l'empereur et que sa présence le dérange dans l'exercice de ses fonctions. Le futur désigne aussi un avenir dont elle sera absente ou bien un avenir loin de Titus :

Je vivrai, je suirai vos ordres absolus.
Adieu, Seigneur, réglez, je ne vous verrai plus.⁴¹⁶

C'est un futur de promesse, puisque Bérénice affirme que l'action arrivera, elle « s'engage vis-à-vis du destinataire à accomplir un acte déterminé⁴¹⁷ ». Les termes au futur sont dotés d'un sémantisme primordial en cette fin de pièce. Elle affirme tout d'abord qu'elle consent à vivre selon les injonctions de Titus. Enfin, elle se place comme sujet du verbe *voir*, contrairement à l'exemple précédent où elle en était l'objet. Cette position en tant que sujet signifie qu'elle prend la décision de ne plus être à Rome auprès de l'empereur et qu'elle ne subit plus ce rejet. Là encore, elle ne laisse aucun doute quant à sa conscience des terribles sentiments qu'ils devront vivre suite à ce départ.

L'analyse des temps verbaux est un indicateur de la sensibilité de la reine. Il est notoire qu'elle s'exprime au présent pour évoquer sa douleur, au passé pour rappeler les temps heureux où l'amour vivait encore, à l'impératif pour exhorter ses amants et au futur pour affirmer sa décision mais aussi pour exacerber sa conscience tragique. Le temps n'est donc pas en faveur de Bérénice : plus il passe, plus elle s'approche de la séparation sans réussir à l'éviter.

Chapitre 4. Les tournures syntaxiques hyperboliques

Dans cet ultime chapitre, nous étudions les tournures syntaxiques hyperboliques, c'est-à-dire des tournures syntaxiques ayant une valeur d'emphase. Cette emphase permet de souligner la vulnérabilité de Bérénice. La vulnérabilité est l'aptitude qu'à un personnage « d'éprouver des sentiments, sa faculté à réagir affectivement⁴¹⁸ ». La vulnérabilité est

⁴¹⁵ Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1178.

⁴¹⁶ *Ibid.*, v. 1505-1506.

⁴¹⁷ M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 552.

⁴¹⁸ C. Lignereux, « Pour une approche argumentative des binômes synonymiques dans les lettres de Mme de Sévigné », *La Réserve*, 2015.

traditionnellement exprimée dans les élégies, où le sujet est plaintif et exprime sa douleur : « la mise en forme et en mots de la vulnérabilité se concentre sur le sujet plaintif plus que sur l'origine de cette faiblesse, la requête ou l'objet de la plainte⁴¹⁹ ». Elle est généralement « comprise comme situation de fragilité et de dépendance affective⁴²⁰ ». Nous l'avons vu, Bérénice est une amante fidèle à l'art d'aimer relatif à la tendresse. En cela, elle ne peut se permettre de s'exprimer avec véhémence. Même si la tragédie est le lieu de l'expression violente des passions, notre héroïne tendre ne peut déployer avec virulence ses sentiments malgré la déception, la douleur, le regret et la tristesse. Nous sommes donc face à une héroïne vulnérable, puisqu'elle exprime de forts sentiments, certes, mais avec une douceur affective. Ce moyen d'expression des sentiments rapproche de nouveau Bérénice des héroïdes d'Ovide⁴²¹. Le caractère élégiaque de la pièce appartient à « l'élégie déplorative⁴²² » et vise à remplacer les pointes galantes par l'expression de la douleur devant « peindre au naturel l'âme agitée par les passions⁴²³ ». Marie-Claire Chatelain explique que l'expression du « caractère douloureux⁴²⁴ » se fait à l'aide des mêmes figures d'expression que celles de l'élégie galante, mais ces dernières « deviennent désormais les marques de l'émotion de l'âme⁴²⁵ ». Elle précise que ces figures consistent principalement en « l'amplification⁴²⁶ » des passions et en d'« incessants revirements » car le personnage touché par les douloureux caractères voit ses sentiments changer brutalement.

Parmi ces tournures syntaxiques, nous relevons l'exclamation parsemant le texte de bout en bout et caractérisant les diverses expressions des sentiments de la reine dont la vulnérabilité dans la plainte. Le degré d'intensité élevée est aussi remarquablement présent dans les paroles de l'héroïne permettant l'insistance dans l'expression des passions. Le leitmotiv du regard, caractérisé par Léo Spitzer comme un emblème de la tragédie racinienne prend aussi une place importante dans les discours sur les passions.

419 V. Adam, « “Un peu de douleur et beaucoup de pitié”, la plainte et la rhétorique du dialogue en absence, de Théophile de Viau à Tristan L’Hermite », dans *Vulnerabilität / La vulnérabilité*, Diskurse und Vorstellungen vom Frühmittelalter bis ins 18. Jahrhundert / Discours et représentations du Moyen-Âge aux siècles classiques, Heidelberg, Mohr Siebeck, 2020, p. 399.

420 C. Lignereux, « Des requêtes qui servent à entretenir l'amitié entre les absents », dans *vulnerabilität / La vulnérabilité*, *op. cit.*, p. 271.

421 M-C Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant*, *op. cit.*, p. 590 : « soulignant à ce propos la proximité de Racine avec Ovide, Georges May a montré que les deux auteurs partageaient une même conception de l'amour, dans ses symptômes extérieurs, ses diverses manifestations psychologiques, sa fatalité et ses violences, et ses affinités avec la mort. »

422 *Ibid.*, p. 570.

423 *Ibid.*, p. 563.

424 *Id.*

425 *Id.*

426 A propos de l'amplification, voir l'article de Stéphane Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique*, *op. cit.*

3.1. L'exclamation

La tournure exclamative est, au même titre que l'interrogation étudiée plus haut, une modalité de phrase permettant l'expression de « l'affectivité, un sentiment plus ou moins vif du locuteur à l'égard du contenu de son énoncé⁴²⁷ ». L'usage de l'exclamation peut cependant porter à confusion. En effet, le lecteur – problème que le spectateur n'a pas, puisqu'il a pour aide l'intonation de l'actrice – peut lire dans ces exclamations « l'expression d'un sentiment vif, immédiat⁴²⁸ » qui serait contraire à l'expression tendre de Bérénice. Il est évident que les interjections telles que « Ah ! » ou le célèbre « Hélas ! » sur lequel nous reviendrons peuvent et doivent être compris de la sorte. Ce n'est cependant pas comme cela qu'il faut comprendre la majorité des multiples exemples d'énoncés exclamatifs dans le texte. Spitzer précise dans son étude sur la sourdine chez Racine que l'expression à première vue virulente de l'exclamation est contrebalancée par « le caractère excessivement rationnel de l'expression⁴²⁹ ». L'exclamation devient donc non pas un moyen d'expression vif mais plutôt le moyen d'expression de prédilection de la plainte. L'exclamation comme moyen d'expression de la plainte et de la souffrance devient donc un outil rhétorique de persuasion⁴³⁰. L'exclamation est donc un outil parfait pour Bérénice, outil permettant d'exprimer « toutes les passions, tous les sentiments et tous les vœux de l'âme, la joie, la douleur, la pitié, la tendresse, l'admiration, l'horreur, la haine, l'ironie, la louange, l'optation, l'imprécation, etc⁴³¹ » et donc apte à traduire sa vulnérabilité par l'expression tendre de ses sentiments affectueux et de sa dépendance à Titus.

3.1.1. Les phrases non verbales

La modalité exclamative peut prendre place dans différentes sortes de phrases, et parmi elles les phrases non verbales. Une phrase non verbale est une phrase au sein de laquelle il n'y a pas de groupe verbal, elle est donc souvent composée d'un groupe nominal uniquement. Gustave Guillaume explique que lorsque « l'expression grammaticale se réduit, l'expressivité croît, l'expressivité maximale étant illustrée par les interjections⁴³² ». Cette analyse est donc intéressante afin de justifier les diverses expressions de la sensibilité de Bérénice.

427 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 683.

428 L. Spitzer, *Etudes de style*, op. cit, p. 294.

429 *Id.*

430 P. France, *Racine's rhetoric*, op. cit, p. 218.

431 P. Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit, p. 370.

432 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 764.

En effet, la modalité exclamative dans les phrases non verbales accentue la vivacité du message. Le locuteur semble ne pas avoir le temps de prononcer entièrement la phrase, tellement le cours de sa pensée est fougueux. Chez Bérénice, la phrase non verbale exclamative exprime son accablement.

Hélas !⁴³³

Le « hélas » est un motif élégiaque traditionnel. Il est exprimé à plusieurs reprises dans le texte et a beaucoup fait parler de lui, puisqu'il est le terme qui clôture l'œuvre, prononcé par Antiochus. Il est l'expression-type du désespoir et a marqué les esprits des critiques notamment, impressionnés par l'audace de Racine pour terminer une pièce sur un essoufflement plaintif et désespéré.

Pour jamais ! Ah, seigneur !⁴³⁴

Ah ! seigneur, vous voici !
Eh bien ! Il est donc vrai que Titus m'abandonne !
Il faut nous séparer ! et c'est lui qui l'ordonne !⁴³⁵

Ah ! Cruel !⁴³⁶

Ah ! cruel ! par pitié, montrez-moi moins d'amour⁴³⁷

Les interjections sont souvent adressées à Titus. Bérénice s'étonne de le voir dans « Ah ! Seigneur, vous voici ! », après avoir appris par l'intermédiaire d'Antiochus qu'ils devaient se séparer. Elle exprime sinon sa douleur avec l'interjection « Ah ! » suivie d'un appel à Titus plus ou moins injurieux allant de l'appellation « seigneur » à « cruel ». Elle va jusqu'à s'exclamer de la durée du sort qui lui est réservé par l'empereur : « Pour jamais ! ». Bérénice implore, plaintive, elle exprime sa douleur face à Titus.

Après tant de serments, Titus m'abandonner !⁴³⁸

Ciel !⁴³⁹

Eh bien !⁴⁴⁰

433 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 569 / III, 3, v. 918 / II, 5, v. 641.

434 *Ibid*, IV, 5, v. 1110.

435 *Ibid*, IV, 5, v. 1042-1044.

436 *Ibid*, IV, 5, v. 1062.

437 *Ibid*, V, 5, v. 1366.

438 *Ibid*, III, 3, v. 906.

439 *Ibid*, I, 5, v. 312.

440 *Ibid*, IV, 5, v. 1102.

Eh quoi ! Vous me jurez une éternelle ardeur,
Et vous me la jurez avec cette froideur !⁴⁴¹

Les interjections peuvent aussi exprimer plus de vivacité. Soit Bérénice implore le Ciel de lui venir en aide, soit elle s'étonne sur un ton de reproche avec les « Eh bien ! » ou « Eh quoi ! » suivis d'une remarque faite sur le comportement de l'empereur.

L'exclamation par le biais de la phrase non verbale, peut donc donner l'illusion d'une réaction à vif et authentique de la part du personnage. La reine exprime ses plaintes, toujours en lien avec Titus qui n'est jamais très loin dans l'expression de la douleur. Soit il est le sujet de l'interjection, soit elle lui est destinée, soit il sera présent dans l'énoncé suivant lui faisant un reproche.

3.1.2. L'exclamation introduite par des mots exclamatifs

L'exclamation peut aussi être caractérisée par son terme introducteur. Tout comme l'interrogation, elle peut être introduite par un marqueur, « en particulier des adverbes exclamatifs⁴⁴² ». L'exclamation est favorable à l'expression du haut degré. Même si les marqueurs de l'interrogation n'introduisent pas forcément le haut degré, ils « orientent l'interprétation de l'énoncé vers une valeur élevée, qui ne peut être mise en doute.⁴⁴³ ». Les exemples que nous avons au sein de notre corpus présentent le marqueur *que*. Cet adverbe est hérité du latin *quam* qui était lui-même un adverbe exclamatif : « toujours placé en tête de la proposition qu'il introduit, il indique qu'une qualité, une action, atteignent un haut degré d'intensité⁴⁴⁴ ». Le *que* en tête de formule exclamative a une valeur d'intensif, même si par sa position il « s'apparente aux conjonctions⁴⁴⁵ ». De plus, « l'intensif ne précède jamais immédiatement le terme qu'il modifie⁴⁴⁶ », hormis dans les formules poétiques.

Mais quelle est mon erreur, et que de soins perdus !⁴⁴⁷

Titus : ah ! plutôt au ciel que, sans blesser ta gloire,
Un rival plus puissant voulût tenter ma foi,
Et pût mettre à mes pieds plus d'empires que toi ;

441 *Ibid*, II, 4. v. 589-590.

442 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 687.

443 *Id*.

444 C. Berthelon-Schweizer, *L'expression du haut degré en français contemporain, Essai de syntaxe affective*, Romanica Helvetica vol. 50, Berne, A. Francke, 1955, p. 22.

445 *Ibid*, p. 23.

446 *Ibid*, p. 24.

447 Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1118.

Que de sceptres sans nombre il pût payer ma flamme,
Que ton amour n'eût rien à donner que ton âme !⁴⁴⁸

Dans ces deux exemples, l'adverbe *que* amorce l'exclamation. Il sert aussi à intensifier les termes le suivant directement. Dans le premier exemple, Bérénice exprime le regret au travers de cette exclamation en déplorant l'affection qu'elle a pu donner à Titus dans le passé. L'adverbe *que* intensifie le groupe nominal « de soins perdus » afin de spécifier la quantité d'égards qu'elle a pu avoir envers Titus sans ne rien recevoir en retour qu'un abandon. Dans le second exemple, Bérénice appuie sur l'idée qu'un rival aurait pu la courtiser et être en concurrence avec Titus. Le premier adverbe *que* souligne les « sceptres » symbole de la richesse de ce rival fictif. Le second souligne l'amour de Titus. Bérénice veut mettre en avant l'idée que ce qu'elle aurait aimé est un amour pur de la part de Titus, un amour dans lequel rien ne soit engagé hormis son âme. Cet exemple montre bien la vulnérabilité de Bérénice, c'est-à-dire son attachement affectif à Titus et la souffrance qui en découle.

3.1.3. Exclamation par inversion du sujet

L'exclamation peut aussi être exprimée par l'inversion de la place du sujet avec le verbe, en comparaison à l'ordre canonique de la phrase. Dans ce cas de figure, l'exclamation se rapproche de l'interrogation sans pour autant se confondre avec elle : « seule l'intonation peut les distinguer⁴⁴⁹ ». L'exclamation par inversion du sujet a pour fonction d'augmenter « l'aspect affectif de la phrase⁴⁵⁰ » en élevant « le degré d'intensité du contenu sémantique⁴⁵¹ ».

Vous ai-je, pour un mot, sacrifié mes pleurs !
Vous regrettez un père : hélas ! Faibles douleurs !⁴⁵²

Arrêtez. Arrêtez. Princes trop généreux,
En quelle extrémité me jetez-vous tous deux !⁴⁵³

À quel excès d'amour m'avez-vous amenée !⁴⁵⁴

448 *Ibid*, II, 5, v. 656-660.

449 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, Grammaire méthodique du français, op. cit, p. 687.

450 C. Berthelon-Schweizer, *L'expression du haut degré en français contemporain, Essai de syntaxe affective*, Romanica Helvetica vol. 50, Berne, A. Francke, 1955, p. 45.

451 *Id.*

452 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 609-610.

453 *Ibid*, V, 7, v. 1485-1486.

454 *Ibid*, IV, 5, v. 1067.

Dans ces quelques exemples, Bérénice utilise l'inversion du sujet dans l'exclamation afin de souligner l'étendue de sa vulnérabilité. Elle semble interroger ses interlocuteurs, mais veut en réalité les mettre devant la portée de leurs actes et de leurs décisions. Dans le premier exemple, Bérénice a pris sa décision, elle quitte Rome et vivra. Elle se retrouve face à ses deux interlocuteurs dont l'un l'aime secrètement et l'autre est son amant, pour leur annoncer sa décision. Elle fait face à deux hommes exprimant leur amour, dévoilant leurs sentiments plus ou moins secrets. Elle leur demande tout d'abord d'arrêter de parler, chose semblant ironique dans une pièce au cours de laquelle la parole a eu tant de mal à être libérée. Elle semble ensuite leur demander s'ils ont conscience de la situation inconfortable dans laquelle ils la mettent. Elle a enfin pris sa décision malgré la douleur que cela engendre, et c'est à ce moment-là qu'Antiochus s'avoue le rival de Titus. En somme, une deuxième trahison voit le jour, mais Bérénice la coupe nette.

Dans le second exemple, Bérénice exprime une plainte digne du regret, formulant à Titus la douleur causée par cet amour passé et avorté à la veille du mariage. L'inversion du sujet apporte une modalité interrogative sous-entendue, ce qui montre que Bérénice ne peut pas quantifier les conséquences de cet amour, ici caractérisé par son excès. Elle fait une nette opposition entre l'amour passé excessif, et l'amour présent disparu.

3.2. Le degré d'intensité élevée

L'expression de la haute intensité en langue et en discours relève de plusieurs critères. En effet, il ne suffit pas d'évoquer un grand nombre pour avoir le sentiment d'intensité élevée. Ce sentiment relève plus de l'« intuition⁴⁵⁵ ». L'intensité d'une parole va dépendre de deux réalités. D'un côté, il y a l'évocation d'un fait indéniable et de l'autre une réalité concrète « déterminée par nos sentiments⁴⁵⁶ ». Qualifier une parole d'intensité élevée va donc dépendre du contexte dans lequel elle est prononcée ainsi que de sa formulation.

Dans le cadre de notre étude, l'intensité élevée se retrouve au sein même des sémantismes des adjectifs. Elle peut aussi passer par des termes intensifs, relevant l'expression, mais aussi par la formule superlative ou bien par le biais le plus ordinaire c'est-à-dire l'introduction de numéraux dans le texte. Le degré d'intensité élevée sert à Bérénice à évoquer ses ressentis avec emphase, que ce soit l'amour qu'elle porte à l'empereur ou bien la déception de devoir quitter Rome.

455 *Ibid*, p. 13.

456 *Ibid*, p. 14.

3.2.1 L'intensité élevée dans le sens même des adjectifs

Ces adjectifs sont dits qualificatifs épithètes en ce qu'ils sont étroitement liés au nom qu'ils complètent. Ils complètent un nom en le caractérisant et le précisant. Dans les cas que nous rencontrons ici, les adjectifs ont un sémantisme fort. Ils qualifient le nom en lui ajoutant un « degré élevé de grandeur, d'importance ou d'appréciation⁴⁵⁷ ».

éternelle ardeur⁴⁵⁸

On a l'exemple de l'*ardeur* qui est un substantif au sémantisme déjà fort de sens signifiant figurément « passion, vivacité, emportement, fougue⁴⁵⁹ » du latin *ardere* « estre en feu⁴⁶⁰ ». Il est en plus qualifié par *éternelle*, soit ce qui est relatif à l'éternité et qui n'a donc pas de fin dans le temps. Bérénice reproche ici à Titus de lui promettre un amour passionnel éternel, avec une froideur le faisant mentir.

absence éternelle⁴⁶¹

On retrouve le même qualificatif *éternelle* qualifiant le substantif *absence*. Bérénice évoque la « bouche » de Titus, celle-là même qui lui ordonnât une « absence éternelle ». L'éternité ne désigne donc plus l'*ardeur* mais l'*absence*. Le substantif qualifié par le même adjectif montre bien qu'au cours de la pièce, le ton change et qu'on passe de l'idée de l'amour passion à celui de la séparation. L'adjectif *éternelle* appuie sur l'idée que cette séparation ne sera ni temporaire ni remédiable. Bérénice insiste et qualifie l'absence avec emphase, pour exprimer son point de vue sur cette séparation et la souffrance qu'elle lui cause.

bonheur immortel⁴⁶²

L'adjectif *immortel* qualifie le substantif *bonheur* et a une fonction d'épithète liée. Bérénice dit espérer un bonheur n'étant pas « sujet à la mort⁴⁶³ », autrement dit : éternel. Elle explique ici à Titus ce qu'elle attendait en restant à ses côtés à Rome : un mariage après l'accession au trône de Titus, après la mort de Vespasien. Ce qualificatif crée donc une personnification du bonheur en plus d'une hyperbole, relatant les attentes sentimentales de Bérénice.

L'emploi d'adjectifs avec un sémantisme à l'intensité élevée montre bien sa vulnérabilité. En effet, en évoquant à plusieurs reprises et à plusieurs passages de la pièce

457 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, Grammaire méthodique du français, op. cit, p. 621.

458 Racine, *Bérénice*, II, 4, v. 589.

459 A. Furetière, *Dictionnaire universel*, op. cit, p. 615.

460 *Id.*

461 Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1108.

462 *Ibid*, IV, 5, v. 1082.

463 Définition du CNRTL à l'entrée : *immortel*.

l'idée de sentiments n'ayant pas de fin, évoquant soit l'amour soit l'absence soit le bonheur mensonger, Bérénice met en scène sa dépendance affective envers Titus, puisqu'elle aurait aimé l'avoir auprès d'elle en tous temps.

3.2.2. Les termes intensifs

Les termes intensifs sont souvent des adverbes. Ils ont pour fonction de modaliser le reste de la phrase en exprimant un certain degré d'intensité. Ils peuvent en particulier donner à un discours une intensité élevée. Le cumul des termes intensifs donne à la pièce une atmosphère emphatique, par l'exagération des sentiments exprimés par la reine.

Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ?⁴⁶⁴

Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts⁴⁶⁵

tous nos moments⁴⁶⁶

Tout l'univers, plutôt qu'une si chère main.⁴⁶⁷

De tous vos sentiments mon cœur est éclairci.⁴⁶⁸

Tout est l'un des seuls adverbes variable, s'accordant avec les adjectifs féminins qu'il complète. Il sert à indiquer « la totalité du référent⁴⁶⁹ ». Cet adverbe permet à la reine d'exprimer ses pensées dans leur globalité. Dès lors, elle parle de Titus en employant régulièrement l'adverbe *tout* pour désigner sa grandeur et toute l'admiration qu'il mérite. Elle demande à Phénice si son regard n'est pas « tout pleins de sa grandeur », et évoque « tous ces yeux » qui se confondent sur Titus lors de son sacre. L'adverbe *tout* sert sinon à montrer à Titus le tout que le couple forme. Bérénice parle de *tous* leurs moments comme pour indiquer la grande quantité de temps que cela représente, mais aussi de *tous* les sentiments de Titus dont elle a compris l'objet. Enfin, elle parle de *tout* l'Univers pour exprimer de manière hyperbolique, qu'elle préférerait devoir endurer une séparation de la part de n'importe qui, sauf de celui qu'elle aime. L'emploi de l'adverbe intensif *tout* exprimant la totalité et ses déclinaisons, montre que Bérénice vit pleinement ce qu'elle raconte et vit les émotions dans leur totalité, parfois de façon excessive.

Arrêtez, arrêtez ! Princes trop généreux⁴⁷⁰

464 Racine, *Bérénice*, I, 5, v. 302.

465 *Ibid*, I, 5, v. 309.

466 *Ibid*, IV, 5, v. 1106.

467 *Ibid*, IV 5, v. 1078.

468 *Ibid*, IV, 5, v. 1177.

469 M. Riegel, J-C. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 620.

470 Racine, *Bérénice*, V, 7, v. 1485.

Ces jours si longs pour moi lui sembleront trop courts.⁴⁷¹

Je me comptais trop tôt au rang des malheureux⁴⁷²

trop aimer⁴⁷³

trop peu de larmes⁴⁷⁴

Inspirent des transports retenus si longtemps⁴⁷⁵

un silence si rude⁴⁷⁶

Trop est un adverbe intensif marquant l'excès. Il indique, à plus forte raison que d'autres adverbes tels que *tout* ou *très*, une intensité « dépassant une norme⁴⁷⁷ ». *Si* est un synonyme de *trop* en tant qu'adverbe d'intensité. Tous ces adverbes expriment la souffrance. En effet, Bérénice pose Titus en tant que rival, celui pour qui le temps paraîtra *trop* court alors qu'il sera *si* long pour la reine. Elle qualifie les actes de Titus comme ayant de fortes répercussions sur elle et sa sensibilité, par exemple lorsqu'elle évoque le silence « *si* rude ». Si ce n'est pour qualifier la répercussions des actes de Titus, les adverbes intensifs caractérisent sa cruauté, lorsqu'elle l'interroge en lui demandant s'il craint qu'elle ne verse « *trop peu* de larmes » à l'issue de leur relation. L'adverbe intensif sert aussi à exprimer l'espoir de la reine, elle qui se comptait « *trop* tôt au rang des malheureux », alors qu'il lui est, semble-t-il, encore permis d'espérer à l'acte II. L'adverbe intensif, nous le voyons ici, accompagne Bérénice tout au long de la pièce et quelles que soient les émotions ressenties. Cela montre bien qu'elle vit cette relation et cette séparation avec une grande force émotionnelle.

Plus je veux du passé rappeler la mémoire,
Du jour que je le vis jusqu'à ce triste jour,
Plus je vois qu'on me peut reprocher trop d'amour.⁴⁷⁸

Plus est un adverbe servant à l'expression d'une quantité. Le redoublement de l'adverbe a pour objectif de marquer l'abondance et la surenchère. Bérénice fait ici un lien entre la remémoration du passé et les reproches qui lui sont faits. Elle explique à sa

471 *Ibid*, IV, 5, v. 1121.

472 *Ibid*, II, 5, v. 665.

473 *Ibid*, V, 5, v. 1334.

474 *Ibid*, V, 5, v. 1364.

475 *Ibid*, I, 5, v. 326.

476 *Ibid*, II, 5, v. 643.

477 M. Riegel, J-C Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 620.

478 Racine, *Bérénice*, II, 5, v. 632-634.

servante Phénice qu'on – c'est-à-dire le peuple et le sénat romain – lui reproche d'éprouver *trop* de sentiments envers Titus, de *trop* l'aimer. *Trop* est aussi un adverbe intensif marquant l'excessivité, ici excessivité de ses sentiments.

L'emploi des adverbes intensifs permet de modaliser les propos de la reine et d'en faire une expression hyperbolique des sentiments. Tout semble être bon à l'emphase pour Bérénice. Qu'elle évoque l'amour, la douleur ou la séparation, elle vit tout dans son entièreté ce qui montre son caractère extrêmement vulnérable.

3.2.3. Les superlatifs

Le degré d'intensité élevée peut aussi être exprimé par l'utilisation de superlatifs dans le discours. En effet, le superlatif relatif de supériorité indique « le degré le plus élevé [...] de la qualité exprimée par l'adjectif⁴⁷⁹ ». Il se forme à l'aide de l'article défini *le* suivi de *plus* en emploi adverbial et de l'adjectif qu'il modifie. Le superlatif relatif « indique la supériorité de l'un des deux "quanta" sur l'autre, ce qui n'implique pas en soi un haut degré ; mais le renforcement de l'un de ses éléments [...] peut rehausser ce degré⁴⁸⁰ ». Alors, même si le superlatif relatif n'est pas une marque de haut degré en soi, il permet tout de même de rendre l'idée d'une supériorité.

Au sein du corpus, les exemples de superlatifs relatifs ne sont pas pléthores, mais l'unique occurrence relevée n'est pas des moindres. Il s'agit de la dernière tirade de Bérénice, celle où elle se pose avec ses deux camarades en archétype de l'amante éplorée mais digne, sur laquelle le sort s'acharne mais qui quitte l'être aimé la tête haute. Dans ces quelques vers pouvant à eux seuls résumer la pièce, Bérénice emploie le superlatif relatif de supériorité afin de qualifier l'amour qu'ils se portent.

Adieu, servons tous trois d'exemple à l'Univers
De l'amour la plus tendre, et la plus malheureuse
Dont il puisse garder l'histoire douloureuse.⁴⁸¹

Bérénice évoque ici l'amour qu'elle porte à Titus et qu'elle sait désormais réciproque – ce qui lui permet d'envisager son départ – et l'amour qu'Antiochus lui porte. Le superlatif porte sur les adjectifs *tendre* et *malheureuse* qui à eux seuls résument l'intrigue de la pièce. L'amour *tendre* est relatif à l'art d'aimer de Bérénice dont la tendresse est le motif principal, rappelant l'esthétique galante de la pièce. L'amour

479 M. Riegel, J-C Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit, p. 620.

480 C. Berthelon-Schweizer, *L'expression du haut degré en français contemporain, Essai de syntaxe affective*, op. cit, p. 133.

481 Racine, *Bérénice*, V, 7, v. 1514-1516.

malheureuse caractérise le sort tragique de la pièce, s'achevant non pas sur un mariage comme l'aurait fait une comédie mais sur un abandon. Ce dénouement peut être pour certains détracteurs de Racine indigne de la tragédie et relevant d'un motif élégiaque de la plainte et des pleurs. Quoi qu'il en soit, même si la pièce ne s'achève pas sur une mort charnelle de l'un des personnages, l'amour *malheureuse* causera la mort sentimentale des trois protagonistes, qui se retirent tous trois dans leurs terres natales. Le fait que la reine caractérise son amour de *la plus tendre* ou *malheureuse* lui sert à se poser comme archétype de l'amante abandonnée. L'expression au superlatif indique que leur amour est celui qui a connu une intensité non égalée de tendresse et parallèlement de malheur. Bérénice se pose donc comme figure d'exemplarité de l'amante tendre et trahie. Didon et Pénélope n'ont qu'à bien se tenir !

3.2.4. Les numéraux

Les numéraux sont des déterminants numéraux cardinaux traduisant une quantité dénombrée. Ils sont présents à de nombreuses reprises dans la pièce et majoritairement prononcés par Bérénice. Ils sont utilisés afin de créer un effet d'emphase. En effet, ils ne désignent pas une quantité précise et comptable d'objets, mais sont reliés à des substantifs au sémantisme abstrait. Léo Spitzer relève cet usage des numéraux ronds dans les tragédies de Racine, et il est remarquable que son analyse s'applique à notre pièce. Il explique que l'usage de nombres ronds peut paraître la traduction de « l'expression du sentiment exalté⁴⁸² » mais qu'il est en réalité tellement utilisé et cumulé dans la pièce qu'il en devient « une pure formule⁴⁸³ ». Il note tout de même que les numéraux employés sont exagérés, mais qu'ils donnent un sentiment de clarté dans l'expression du fait qu'ils soient ronds : « parce qu'ils sont des nombres ronds ils dégagent aussi une impression d'ordre et de clarté, de sérénité⁴⁸⁴ ». Racine choisit l'usage de nombres ronds lorsqu'il souhaite « obtenir un effet particulièrement fort⁴⁸⁵ » ce qui nous permet d'interpréter l'usage des numéraux ronds comme un la volonté de mettre en exergue le propos.

On remarque donc l'usage de numéraux pour désigner l'ampleur. Ils permettent à Bérénice de se positionner comme l'archétype de l'amante abandonnée sur qui s'abat le malheur. En effet, elle fait face à « mille serments⁴⁸⁶ », promesses non tenues. Face à ces

482 L. Spitzer, *Etudes de style, op. cit.*, p. 299.

483 *Id.*

484 *Ibid.*, p. 300.

485 *Ibid.*, p. 301.

486 Racine, *Bérénice*, IV, 5, v. 1105.

promesses, elle s'est imaginée « mille raisons⁴⁸⁷ » afin de justifier l'absence et le silence de Titus. Elle insiste aussi sur le nombre de répétitions pour souligner la certitude passée de cet amour et de ces promesses qui ne tiennent plus dans le présent avec « vingt fois⁴⁸⁸ » et « cent fois⁴⁸⁹ » sur lequel elle insiste à l'aide de l'aposiopèse soulignant le désespoir.

L'usage de numéraux est courant chez Racine et Bérénice en fait un usage marqué. Elle cherche à montrer au spectateur que cet amour passé n'était pas une illusion de sa part mais bien une réalité, en soulignant le nombre de promesses et de preuves d'amour répétées.

487 *Ibid*, IV, 5, 1075.

488 *Ibid*, IV, 5, 1174.

489 *Ibid*, II, 5, v. 641 et 643.

Conclusion

L'étude de *Bérénice* de Racine nous a permis de nous replonger dans l'éternel débat, à savoir si cette pièce est une élégie ou bel et bien une tragédie. La conclusion n'est pas si manichéenne que ce que Corneille ou l'abbé Villars voudraient faire croire. En effet, dans cette pièce, tragédie et élégie se mélangent afin de donner toute sa grandeur à la « sublime Bérénice⁴⁹⁰ ».

1. L'analyse de mises en scène pour percer le mystère : Bérénice, pièce tragique ou élégiaque ?

Quoi qu'ont pu en dire les détracteurs de Racine, *Bérénice* est une élégie tragique. Les codes de la littérature du XVII^e siècle tendent à faire penser qu'une tragédie ne peut avoir comme axe central une histoire d'amour à teneur galante. La tragédie se fait sur fond de combats guerriers et politiques, l'amour est du ressort de la comédie ou de l'héroï-comédie qui traite d'un sujet bas à l'aide d'un style élevé. *Bérénice* a aussi eu l'infortune – qui lui a finalement valu fortune – de paraître à quelques jours d'intervalles du *Tite et Bérénice* de Corneille, maître de la pure tragédie classique.

Ce débat à savoir si *Bérénice* est une tragédie ou une héroï-comédie n'a pas pris fin avec le XVII^e siècle. Il est toujours d'actualité, non seulement dans la critique mais aussi dans les représentations théâtrales qui sont encore faites de nos jours. Les metteurs en scène font le choix de faire de Bérénice une amante tragique ou non. Dans les deux représentations théâtrales étudiées, Bérénice a une personnalité particulière et évolue dans un environnement tout à fait différent.

La première mise en scène, celle que je qualifierais de plus classique est un téléfilm réalisé par Jean-Daniel Verhaeghe en 2000 et dont les acteurs principaux sont : Carole Bouquet dans le rôle de Bérénice et Gérard Depardieu dans le rôle de Titus⁴⁹¹. Le public est absent, les scènes sont tournées et filmées de sorte à être rediffusées à la télévision. Le décor ressemble fortement à l'idée que le spectateur peut se faire d'un grand palais de la Rome antique, avec une cour extérieure, des statues de pierre, etc. Les costumes sont simples tout en étant cohérents avec le sujet de la pièce. Bérénice, Titus et Antiochus ainsi que leurs servants sont habillés de toges pour les hommes et de grandes robes longues pour

490 T. Gheeraert, « Sublime Bérénice », *op. cit.*

491 Jean-Daniel Verhaeghe, *Bérénice*, téléfilm, 1h40, 12 septembre 2000.

les femmes, correspondant aux vêtements d'époque des romains. Bérénice est habillée avec un camaïeu de bleu, d'un léger voile couvrant ses cheveux et faisant étrangement penser à la figure chrétienne de la Vierge Marie. En cela, elle apparaît aux spectateurs comme une femme sainte et dépourvue de tout péché. Quant au jeu d'acteur, la majorité du temps de parole est chuchoté. Les acteurs parlent très doucement et lentement. Seule Bérénice va, à certains passages décisifs de la pièce, pousser des cris démesurés voire des hurlements. La reine crie de joie lorsqu'elle ressent un élan d'espoir quant à sa rencontre avec Titus, et des hurlements de colère face à Antiochus ou Titus lui annonçant la terrible nouvelle. Cette douceur dans la voix, intercalée avec les hurlements passionnels, font de Bérénice une parfaite amante tendre. Elle est tantôt caractérisée par sa douceur, tantôt par l'emportement de ses sentiments. La pièce de Racine est donc interprétée à la manière d'une tragédie classique, même si l'épanchement des sentiments et l'aspect passionnel de la pièce n'est pas du tout mis de côté. Le parti pris du metteur en scène est très clair.

Dans la seconde représentation, *Bérénice* est interprétée comme une comédie. Cette mise en scène a été créée par Yannick Landrein en 2012⁴⁹². Le parti pris est tout autre. La scène est neutre, seules des feuilles mortes jonchent le sol. Les personnages portent de simples costumes, tout à fait différents des costumes d'époque – que ce soit l'époque de Racine ou l'époque antique –, comme une large blouse écrue pour Bérénice. Dès l'acte I scène 1, Antiochus et Arsace entrent en scène à la manière de personnages de comédie. Antiochus est statique et sérieux alors que son confident Arsace est exalté à la manière d'un Sganarelle ou d'un Arlequin. Bérénice arrive ensuite, sautillant, se jetant dans les bras d'Antiochus son cher ami. Elle cri, s'esclaffe, s'exclame, tout est emphase. De même, la diction n'est pas totalement respectée. Les alexandrins sont broyés, la césure est difficilement marquée, l'intonation n'est pas celle attendue. Le parti pris pour la comédie est évident ! D'après les dires du metteur en scène dans le synopsis de la pièce, *Bérénice* n'était pas censée, dans son déroulement, être une tragédie. Au commencement, les personnages s'appêtent à commémorer un jour heureux, celui du couronnement de Titus et de ses noces avec celle qu'il aime depuis si longtemps : Bérénice. La tragédie n'était pas prévue, et pour Yannick Landrein, cette pièce révèle parfaitement l'une des problématiques de nos jours qui est la peur de l'engagement et l'angoisse face aux décisions à prendre. En effet, Titus doit faire un choix. Il doit choisir entre épouser celle qu'il aime et renoncer à l'Empire ou garder sa couronne et renvoyer Bérénice. Racine montrerait donc ici la

492 Yannick Landrein, *Bérénice*, Paris, 2h02, 17 décembre 2012.

faiblesse de l'Homme face aux choix qu'il doit faire, parfois lourds de conséquences. Il mobilise donc l'univers du personnage comique, aussi appelé le clown ou le bouffon, pour pouvoir interpréter ce qui finira par être une tragédie. C'est un parti pris audacieux. Le bouffon n'est pas le personnage attendu dans la récitation d'alexandrins ou dans l'interprétation de la passion tragique. Cette mise en scène est surprenante et les personnages dans leur aspect comique permettent de décupler les sentiments joués.

Aujourd'hui encore, les metteurs en scène peuvent se permettre d'interpréter la pièce à la façon d'une tragédie ou d'une comédie, en justifiant leurs choix, preuve que *Bérénice* ne peut être rangée hermétiquement dans une appellation.

2. Une promotion de la tendresse

Dans *Bérénice*, Racine fait une promotion de l'art d'aimer qu'est la tendresse. La tendresse découle de la galanterie, art de vivre et de se comporter en vogue au XVII^e siècle. Sémantiquement, la tendresse n'est pas un strict synonyme de l'amour. L'amour a une connotation plus virile en lien avec l'expression de la passion. En revanche, la tendresse désigne « la faiblesse et la délicatesse de l'enfance, de la jeunesse [...] et de la femme⁴⁹³ ». La tendresse peut aussi se rapprocher de la « compassion⁴⁹⁴ ». L'avènement de la tendresse est corrélé avec une nouvelle conception de l'amour « au cours du XVII^e siècle, qui fait davantage de place aux valeurs "féminines" »⁴⁹⁵. Contrairement à *amour* ou à *galanterie*, le terme de *tendresse* a une connotation entièrement positive. Il connaît une large diffusion par son utilisation dans divers domaines, notamment familial lorsque l'on dit avoir de la tendresse pour un enfant. La tendresse est définie par sa « douceur » et sa « délicatesse⁴⁹⁶ » et en cela Bérénice est une amante tendre. En effet, nous avons développé tout au long de notre analyse les diverses expressions des sentiments de la reine, sentiments toujours exprimés avec délicatesse et non avec exaltation, comme pourrait le faire une amante éprise par la passion. La tristesse et l'esthétique des larmes relèvent aussi de la tendresse amoureuse. Racine fait de cet art d'aimer une cause noble, digne, qu'il introduit dans une âme noble, celle de Bérénice, capable de porter aux yeux des spectateurs ce sentiment typiquement féminin. La reine en fait un leitmotiv tout au long de ses prises de paroles et

493 M. Daumas, *La tendresse amoureuse XVI^e-XVII^e siècle*, op. cit., p. 155.

494 *Ibid.*, p. 156.

495 G. Vigarello, *Histoire des émotions, 1. De l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Points, coll. « Histoire », 2016, p. 452. On entend par « valeurs féminines » des valeurs « traditionnellement imparties aux femmes ».

496 *Ibid.*, p. 203.

ne dérogera pas à sa conception tendre de l'amour malgré les différents sentiments par lesquels elle peut passer tout au long de la pièce. La tendresse est un cap, une route à suivre pour Bérénice, elle finit presque par en faire un objet de spiritualité lorsqu'elle conclut à l'acte V scène 7 « Adieu : servons tous trois d'exemple à l'univers/De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse/Dont il puisse garder l'histoire douloureuse ». Elle aurait pu se retirer avec rancune, colère, passion, mais l'amante tendre ne déroge pas à ses convictions et fait un noble et délicat départ.

3. Le renoncement sublime

« La rhétorique des personnages de Racine est sous le signe de l'échec⁴⁹⁷ » nous dit Francis Goyet dans l'un de ses articles. En effet, cette règle générale s'applique aussi au cas particulier de notre pièce : Bérénice ne cesse de vouloir persuader, sans y parvenir. L'acte de persuasion passe par différentes étapes. Tout d'abord Bérénice explique à Titus qu'il ne faut pas qu'ils se séparent, sous peine de souffrances. Cet essai étant vain, elle menace de se suicider pour attiser à leur paroxysme les sentiments de douleur et de pitié de Titus. Les sentiments sont attisés, mais le dénouement reste le même, la persuasion n'arrive donc pas à ses fins. Cet échec de la persuasion, comme l'écrit Francis Goyet, n'est pas une surprise en soi dans une tragédie. Si la rhétorique des personnages arrivait à sa fin, les pièces ne seraient pas tragiques : Bérénice finirait ses jours, heureuse, auprès de Titus. Cet échec de la rhétorique des personnages raciniens permet l'émergence du sublime dans les pièces. En effet, le sublime « excède l'art de persuader en sollicitant cette grandeur d'âme et cette élévation d'esprit qu'il est censé provoquer⁴⁹⁸ ». Selon Huet, il y a quatre différentes sortes de sublime, dont le sublime du tour de l'expression ou le sublime des choses qui sont tous deux mobilisés dans l'acte V scène 7 de la pièce⁴⁹⁹. Le sublime du tour de l'expression consiste à créer des effets de style grâce aux places prises par les termes dans l'agencement de la phrase ou grâce aux figures pour rendre l'expression de la pensée sublime. Le sublime des choses sert à évoquer un sujet sublime en soi. Dans ses ultimes paroles, Bérénice consacre trois vers à une expression restée célèbre digne du sublime en ce qu'elle est à la fois simple dans sa formulation mais grande dans son expression : « Adieu : servons tous trois d'exemple à l'univers / De l'amour la plus tendre et la plus

497 F. Goyet « Racine et le mystère de la bonne rhétorique : repérage de discours dans La Thébaïde, Britannicus et Mithridate », *Exercices de rhétorique*, 2013, §1.

498 P. Hartmann, *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 23.

499 T. Litman, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971.

malheureuse / Dont il puisse garder l'histoire douloureuse⁵⁰⁰ »⁵⁰¹. Ces vers sont l'apogée de l'expression sublime en ce qu'ils sont exprimés de manière simple et naturelle mais revêtent une péroraison forte de la pièce. Le renoncement de la reine, cette décision lui coûtant l'espoir de bonheur mais remplie de sagesse est digne du sublime des choses. À ce sublime des choses se superpose le sublime du tour de l'expression. Effectivement, Boileau n'était pas en accord avec le classement d'Huet, pensant qu'un texte ne pouvait pas être considéré comme sublime par le simple fait du sublime des choses. Il fallait qu'à cela s'ajoute le sublime des termes ou celui du tour de l'expression pour que le sublime émerge⁵⁰². Seule Bérénice pouvait faire cette fin, cette décision et cette expression avec autant de grandeur. Ce renoncement, preuve de sa grandeur d'âme, achève la pièce sur une note sublime.

On peut être choqué qu'une pièce finisse par un *hélas* ! Il fallait être sûr de s'être rendu maître du cœur des spectateurs pour oser finir ainsi.⁵⁰³

500 Racine, *Bérénice*, V, 7, 1514-1516.

501 Je fais ici la différence entre le sublime et le style sublime, à la manière de Boileau. Le style sublime étant considéré comme l'expression de grandes choses parfois de manière pompeuse et le sublime comme fait bien plus rare et pouvant transparaître dans des expressions simples.

502 T. Litman, *Le Sublime en France (1660-1714)*, *op. cit.*, : dans l'œuvre de Théodore Litman, un exemple parlant est donné. Huet différencie quatre sortes de moyens pour accéder au sublime tandis que Boileau y consent à moitié. Pour ce dernier, les quatre moyens sont justes mais ne doivent pas être dissociés. En effet, le *Fiat lux* n'est pas sublime en soi, sublime de base comme le dit Huet. Boileau tolère que le *fiat lux* appartienne au sublime des choses mais tient à ajouter que seul Moïse rend ce *fiat lux* sublime. S'il avait été prononcé par un autre, l'effet aurait été différent. Dans notre pièce, les trois vers de Bérénice regroupent le sublime des choses en ce qu'elle exprime une décision caractérisée par sa grandeur d'âme, mais aussi le sublime du tour de l'expression grâce à l'utilisation de l'alexandrin, du superlatif, de l'impératif etc.

503 G. Forestier *Œuvres complètes*, t. LV, p. 956, cité par Georges Forestier, *Racine, Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1483.

Annexes :

Annexe 1 : Tableau de répartition des temps du présent dans le corpus.

	Indicatif pst	Conditionnel pst	Impératif pst	Subjonctif pst	Présent passif
A. I, sc. 5, v. 297-326	13		2		
A II, sc. 4, v. 557-616	40		2	1	1
A. II, sc. 5, v. 625-666	27	3	1	3	
A. III, sc. 3, v. 893-918	23	1	1	3	
A. IV, sc. 2, v. 966-978	5		2		
A. IV, sc. 5, v. 1042-1085	19	1		3	
A. IV, sc. 5, v. 1103-1121	7		2	4	
A. IV, sc. 5, v. 1175-1197	16		1		3
A. V, sc. 5, v. 1326-1378	24		6	3	1
A. V, sc. 7, v. 1485-1523	24		9	4	2

Annexe 2 : Tableau de répartition des temps du passé dans le corpus.

	P. composé	P.q.pft	Subj pqpft	Imparfait	Subj impft	P. simple
A. I, sc. 5, v. 297-326			2	5		
A II, sc. 4, v. 557-616	4			8		2
A. II, sc. 5, v. 625-666	9			3	5	1
A. III, sc. 3, v. 893- 918				1		
A. IV, sc. 2, v. 966- 978						

A. IV, sc. 5, v. 1042-1085	2	3		5		1
A. IV, sc. 5, v. 1103-1121	1			2		1
A. IV, sc. 5, v. 1175-1197	1					
A. V, sc. 5, v. 1326-1378	7			1		
A. V, sc. 7, v. 1485-1523	5			4		

Annexe 3 : Tableau de répartition des temps du futur dans le corpus.

	Futur simple	Futur antérieur
A. I, sc. 5, v. 297-326	1	
A II, sc. 4, v. 557-616	2	
A. II, sc. 5, v. 625-666	1	1
A. III, sc. 3, v. 893-918		
A. IV, sc. 2, v. 966-978	2	
A. IV, sc. 5, v. 1042-1085		1
A. IV, sc. 5, v. 1103-1121	3	
A. IV, sc. 5, v. 1175-1197	1	1
A. V, sc. 5, v. 1326-1378		
A. V, sc. 7, v. 1485-1523	4	

BIBLIOGRAPHIE

1. *Bérénice* de Racine

1.1 Bibliographie primaire

Édition de référence

RACINE Jean, *Bérénice*, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 2006.

RACINE Jean, *Œuvres complètes*, G. Forestier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

1.2 Bibliographie secondaire

- **Ouvrages**

BACKES Jean-Louis, *Racine*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1999.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris : Points, coll. « Points Essais », 2014.

BIET C., *Racine*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Portraits littéraires », 1996.

DUBU Jean, *Racine aux miroirs*, Paris, Sedes, 1992.

FORESTIER Georges, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, N.R.F, coll. Biographies, 2006.

GUELLOUZ Suzanne, *Racine et Rome, Britannicus, Bérénice, Mithridate : Recueil d'articles*, Orléans, Paradigme, coll. « Collection Références », 1995.

MAURON Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, Gap, éditions Ophrys, 1957.

PETER France, *Racine's rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

ROHOU Jean, *Jean Racine, Bilan critique*, Paris, Armand Colin, coll. « collection 128 », 2005.

SCHERER Jacques, *Racine et-ou la cérémonie*, Paris, PUF, coll. « Littératures Modernes », 1982.

VIALA Alain, *Racine la stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990.

VINAVER Eugène, *Racine et la poésie tragique*, Paris, Nizet, 1963.

- **Articles**

- ALONGE Tristan, « *Amatus amatam dimisit*. Déclaration d'amour et tragédie cachée dans *Bérénice* de Racine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, 2019, p. 55-80.
- BADIOU-MONFERRAN Claire, « Rhétorique de la monotonie dans *Bérénice* de Racine », *L'Information grammaticale*, n° 69, 1996, p. 25-29.
- BRUYER Tom, « *Bérénice* de Racine : entre *Agôn* tragique et bataille polémique », dans ALBERT Luce et NICOLAS Loïc (dir.) *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 2010, p. 243-258.
- DECLERCQ, Gilles, « La formation rhétorique de Jean Racine », dans G. Declercq et M. Rosellini (dir.), *Jean Racine, 1699-1999. Actes du colloque Île de France, La Ferté Milon, 25-30 mai 1999*, Paris, PUF, 2004, p.257-290.
- DECLERCQ Gilles, « Représenter la passion : la sobriété racinienne. », *Littératures classiques*, n°11, janvier 1989. « La littérature et le réel. », p. 69-93.
- DECLERCQ Gilles, « “Alchimie de la douleur” » : L'élégiaque dans *Bérénice*, ou la tragédie éthique », *Littératures classiques*, n° 26, « Les tragédies romaines de Racine : *Britannicus*, *Bérénice*, *Mithridate* », 1996, p. 139-165.
- GHEERAERT Tony, « Sublime Bérénice », *Etudes « Epistémè »*, n°34, « Les sens dans la construction du genre (XVI^e-XVIII^es) », 2019, URL : <http://journals.openedition.org/episteme/3507>
- GOYET Francis, « Racine et le mystère de la bonne rhétorique : repérage de discours dans La Thébàide, Britannicus et Mithridate », *Exercices de rhétorique*, 2013.
- NOILLE Christine, « Présentation. La forme d'un texte : l'exemple racinien. », *Exercices de rhétorique*, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/90>
- RÉGENT-SUSINI Anne, « Quand dire, c'est taire ? L'« effet de sourdine » racinien, stylistique et / ou rhétorique », *Exercices de rhétorique*, 2013, URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/95>

2. La tragédie à l'âge classique

2.1 Bibliographie primaire

- Abbé de Villars, « La Critique de *Bérénice* », dans J. Racine, *Œuvres complètes*, G. Forestier (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 511-519.
- CORNEILLE, *Le Cid*, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 2012.

RACINE, *Britannicus*, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 2011.

RACINE, *Phèdre*, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 2011.

2.2 Bibliographie secondaire

- **Ouvrages**

BARBAFIERI C., *Atrée et Céladon : la galanterie dans le théâtre tragique de la France Galante (1654-1702)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2006.

BERTRAND Dominique, *Lire le théâtre classique*, Paris, Dunod, 1999.

BIET Christian, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010.

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

DELMAS Christian, *La tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1994.

FORESTIER Georges, *La tragédie française : Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U », 2010.

FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, chap. 5, « L'esthétique du sublime », 1996.

HACHE Sophie, *Le langage du Ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

HARTMANN Pierre, *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.

HUBERT Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2018.

LITMAN Théodore, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971.

- **Articles**

FUMAROLI Marc, « Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité "Du Sublime" au XVI^e et au XVII^e siècles », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 1, 1986.

MARIN Louis, « Le sublime dans les années 1670 : un je-ne-sais-quoi ? », *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 209-22.

- **Actes de colloque**

DECLERCQ G. et ROSELINI M., *Jean Racine, 1699-1999, Actes du colloque Ile de France, La Ferté Milon, 25-30 mai 1999*, Paris, P.U.F., « Hors collection », 2004.

3. Le contexte galant

3.1 Bibliographie primaire

Mme DE LAFAYETTE, *La Princesse de Clèves*, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 2010.

3.2 Bibliographie secondaire

- **Ouvrages**

BEUGNOT Bernard, *Le discours de la retraite au XVII^e siècle. Loin du monde et du bruit*, Paris, PUF, coll. « Perspectives Littéraires », 1998.

CHATELAIN Marie-Claire, *Ovide savant, Ovide galant - Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008.

CRAVERI Benedetta, *L'Âge de la conversation*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002.

CUENIN Micheline, *Roman et société sous Louis XIV : Mme de Villedieu*, Paris, Paris: Société d'étude du XVIII^e siècle, 1979.

DAUMAS, Maurice, *La Tendresse amoureuse. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1996.

DENIS Delphine, *La Muse galante : poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 1997.

DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2001.

DUMONCEAUX, Pierre, *Langue et sensibilité au XVII^e : l'évolution du vocabulaire affectif*, Genève, Droz, coll. « Publication romanes et françaises », 1975.

GENÉTIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1997.

LORAUD Yasmine, "Le lyrisme", dans DELVALLEE Ellen, CREPIAT Caroline, LORAUD Yasmine et CHALVIGNAC Julie, *Les Regrets, Bérénice, Poèmes saturniens-Romances sans parole, Le ravissement de Lol V. Stein : Le lyrisme, L'oeuvre littéraire et l'auteur, Littérature et morale*, Paris, Atlande, coll. "Clefs concours", 2020, p. 93-100.

MILLET-GÉRARD, Dominique, *Le Coeur et le cri : variations sur l'héroïde et l'amour épistolaire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 2004.

ORWAT Florence, *L'invention de la rêverie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classiques numéro 66 », 2006.

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, coll. « Bibliothèque française et romane. Série C, Études littéraires », 1980.

PUZIN Claude, *Littérature : XVII^e siècle*, Paris, Nathan, coll. « Henri Mitterand », 1987.

ROLLIN Sophie, *Le style de Vincent Voiture, une esthétique galante*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2006.

SOLER Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris, PUF, 2001, p. 118 sq.

VIALA Alain, *La France galante*, PUF, coll. « Les littéraires », Paris, 2008.

- **Articles**

BEUGNOT Bernard, « Loisir, retraite, solitude : de l'espace privé à la littérature », Marc Fumaroli, Emmanuel Bury et Philippe-Joseph Salazar (dir.), *Le loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Librairie Droz, 1996, p. 173-195.

BOUJU Emmanuel, « Avant-propos. Littérature et exemplarité depuis Cervantès » dans *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, URL : <http://books.openedition.org/pur/39438>.

CHATELAIN Marie-Claire, « Le modèle ovidien de l'épigramme au XVII^e siècle », *Tangence*, « Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques », N. Dion (dir.), 2015/109, p. 17-39.

CRON.A et Lignereux.C (dir.), « Le langage des larmes aux siècles classiques », *Littératures classiques*, n° 62, été 2007, p. 5-20.

DENIS Delphine, « Réflexions sur le *style galant* : une théorisation floue », *Littératures classiques*, n°28, automne 1996, Le style au XVII^esiècle, p.147-158.

DENIS Delphine, « Les inventions de *Tendre* », *Intermédialités*, n° 4, automne 2004, p. 44–66.

DENIS, Delphine, « La douceur, une catégorie critique au XVII^e siècle », *Le doux aux XV^e et XVII^e siècle. Écriture, esthétique, politique, spiritualité, Actes du colloque international de Lyon du 28-29 mars 2003. Cahiers du GADGES*, Lyon, éd. M.-H. Prat et P. Servet, n° 1, 2003, p. 239-260.

DENIS Delphine, « Préciosité et galanterie : vers une nouvelle cartographie », *Les femmes au Grand Siècle. Le Baroque musique et littérature. Musique et liturgie*, Actes du 33^e congrès annuel de la North American Society for ..., Volume 2, Mai 2011.

DENIS, Delphine, « Savoir la carte : voyage au Royaume de Galanterie », *Études littéraires*, XXXIV, n° 1-2, 2002, p. 179-191.

DESJARDINS, Lucie, « Portrait et représentation de l'intériorité féminine », *La femme au XVII^e siècle : Actes du colloque de Vancouver, University of British Columbia, Dix-septième siècle*, 2002, p. 201-210.

DION Nicholas, « Liminaire », « Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques », N. Dion (dir.), *Tangence*, 2015/109

DUCHENE Roger, « Madeleine de Scudéry, reine de *Tendre* », A. Niderst (dir.), *Les Trois Scudéry*, Paris, 1993, p. 625-632.

GLADU Kim : « Le débat sur le style pastoral au XVIII^e siècle : Mme Deshoulières, modèle de l'élégiaque galant », *Tangence*, « Plaintes, pleurs et plaisirs : la poésie élégiaque aux siècles classiques », N. Dion (dir.), 2015/109.

LIGNEREUX Cécile, « L'inscription des larmes dans les lettres de Mme de Sévigné : tentations élégiaques et art de plaire épistolaire », *Littératures classiques*, n° 62, « Le Langage des larmes aux siècles classiques », A. Cron et C. Lignereux (dir.), été 2007, p. 79-91.

LIGNEREUX Cécile, « Défense et illustration des valeurs de *Tendre* dans les lettres de Mme de Sévigné », *Cahiers de narratologie*, n° 10, « Valeurs et correspondance », A. Tassel (dir.), 2010, p. 13-32.

LIGNEREUX Cécile, « L'emploi des substantifs abstraits au pluriel dans les lettres de Mme de Sévigné à Mme de Grignan », dans Cl. Badiou-Monferran, Fr. Calas, J. Piat et Chr. Reggiani (dir.), *La langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 157-166.

LIGNEREUX Cécile, « Pour une approche argumentative des binômes synonymiques dans les lettres de Mme de Sévigné », *La Réserve*, 2015.

LOUBERE, Stéphanie, « *Musa levis gloria magna* : la *recusatio* chez les poètes élégiaques des Lumières », *Tangence*, n° 109, « Plaintes, pleurs et plaisir : la poésie élégiaque aux siècles classiques », N. Dion (dir.), 2015, p. 41-65.

MAITRE Myriam, « La question d'amour, ou la passion façonnée : l'éthique de l'esthétique précieuse », dans A. Coudreuse et B. Delignon (dir.), *Passions, émotions, pathos*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, 1997.

MARTIN-ULRICH Claudie, « Présentation : consolation et rhétorique », *Exercices de rhétorique*, n°9, 2017, URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/543>

MICHEL, Alain, « L'élégie dans la tradition littéraire de Rome jusqu'à nos jours », dans A. Thill (dir.), *L'Élégie romaine : enracinement, thèmes, diffusion*, Paris, Ophrys, 1980, page 283-297.

MOUREAU François, « Siècle d'Auguste et siècle de Louis XIV : l'élégie dans la querelle des Anciens et des Modernes », dans *L'élégie romaine, op. cit.*, p. 263-276.

ROUBEN César, « Un jeu de société au Grand Siècle : les questions et les maximes d'amour », *XVII^e siècle*, n° 95, 1972.

SOLER Patrice, *Formes, genres, tons*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 2001.

VIALA Alain, « La littérature galante : histoire et problématique », *Il Seicento francese oggi. Situazione e prospettive della ricerca*. Actes du colloque international, éd. G. Dotoli, Bari-Paris, Adriatica-Nizet, 1994, p. 100-113.

- **Actes de colloque**

LIGNEREUX Cécile (dir.), *Vulnerabilität/La vulnérabilité. Diskurse und Vorstellungen vom Frühmittelalter bis ins 18. Jahrhundert / Discours et représentations du Moyen-Âge aux siècles classiques*, Heidelberg, Mohr Siebeck, 2020 – en collaboration avec Stéphane Macé, Steffen Patzold et Klaus Ridder.

4. Langue, discours, style

4.1 Bibliographie primaire

ACADÉMIE FRANÇAISE, *Le Dictionnaire de l'Académie française* (de A à Neuf), pré - édition, Paris, 1687.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots Français, tant vieux que moderne & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou L'Art de parler*, Christine Nouaille (ed.) Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1998.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français*, Genève, Jean Herman Widerhold, 1680.

4.2 Bibliographie secondaire

- **Ouvrages**

AGUIEN Michèle et MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1996.

BERMANN, Mathieu, *Réussir le Capes de Lettres – Stylistique*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours. Lettres », 2016.

BERTHELON-SCHWEIZER Christiane, *L'expression du haut degré en français contemporain, Essai de syntaxe affective*, *Romanica Helvetica* vol. 50, Berne, A. Francke, 1955.

DENIS Delphine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Grammaire du français*, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.

FROMILHAGUE, Catherine, *Les figures de style*, Paris, Nathan, coll. « Lettres 128 », 1995.

GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris Honoré Champion, 1965.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « L'acte de question et l'acte d'assertion. Opposition discrète ou continuum ? », dans *La Question*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 87-111.

MAINGUENEAU Dominique, *Précis de grammaire pour les concours*, Paris, Armand Colin, coll. « Horizon », 2020.

MARTIN Robert, *Le mot « rien » et ses concurrents en français (du XIV^e siècle à l'époque contemporaine)*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1966.

MULLER Claude, *La Négation en français, Syntaxe, sémantique et éléments de comparaison avec les autres langues romanes*, Genève, Droz, 1991.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, 7^{ème} édition, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2018.

SPITZER Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.

VARGA Aron Kibédi, *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, coll. « Librairie Klincksieck Série littérature », 2002.

- **Articles**

GARAGNON, Anne-Marie et CALAS Frédéric, « Esquisse de lecture syntaxique de *Britannicus* et *Bérénice* (parties du discours) » , *L'Information grammaticale*, n° 69, 1996, p. 16-24.

JAUBERT Anna, « Dire et plus ou moins dire. Analyse pragmatique de l'euphémisme et de la litote », *Langue française*, vol. 160, n°. 4, 2008, p. 105-116.

JURGEN Siess, « Introduction », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°5, 2010, page 1-11.

LIGNEREUX Cécile, « Les équilibres argumentatifs de l'expostulatio en contexte galant », dans DELOINCE-LOUETTE (Christiane), NOILLE (Christine) (dir.), *Expériences rhétoriques. Mélanges offerts au professeur Francis Goyet*, p. 271-282.

LIGNEREUX Cécile, « D'un sous-genre épistolaire à sa mise en œuvre en contexte familial : l'exhortation », dans *Conseiller, diriger par lettre*, É. Gavaille et F. Guillaumont (dir.), Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Perspectives littéraires », 2017, p. 537-552.

NOILLE-CLAUZADE Christine, « Styles ou style ? L'invention du singulier dans la réflexion rhétorique classique », *Littérature*, n°137, 2005, p. 55-68.