



## **Cahiers en ligne du GEMCA**

Tome 2 - 2011

[http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA\\_cahiers\\_2\\_2011.pdf](http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_2_2011.pdf)



# La violence déchirante de l'hypotypose : représentation de l'événement dans le théâtre de Racine

Olivier LEPLATRE (Lyon III, CEDFL-Gadges)

« Il a d'abord crié dans l'éternité,  
avant l'incarnation, par sa seule  
divinité ; il a crié ensuite, par sa  
chair » (Jean Scot)<sup>1</sup>

Il arrive presque toujours, dans une pièce de Racine, un moment où un personnage surgit en scène pour raconter un événement arrivé de l'extérieur et d'une violence sans égale : le suicide de Mithridate couvert de poussière et de sang et retournant son épée contre lui (*Mithridate*, V, 4) ; le trouble érotique d'Andromaque qui se remémore les « yeux étincelants » de Pyrrhus au milieu du carnage de ses frères (*Andromaque*, III, 8, v. 999-1000) ; la nuit d'horreur du songe d'Athalie voyant, à la place du corps de sa mère Jézabel, un « horrible mélange/D'os et de chairs meurtris, et traînés dans la fange », que se disputent des « chiens dévorants » (*Athalie*, II, 5)...

Ces événements, ces « spectacle[s] affreux » pour reprendre l'expression d'Ulysse dans *Iphigénie* (v. 1733)<sup>2</sup>, recèlent pour Racine un formidable pouvoir d'impression : ils sont si traumatisants, si extraordinaires, parfois d'une intimité si transgressive qu'ils ne sauraient être directement vus dans le théâtre ; exactement comme il

---

<sup>1</sup> Jean SCOT, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, éd. E. Jeauneau, Paris, Cerf, « Sources chrétiennes », 1972, p. 143.

<sup>2</sup> Jean RACINE, *Iphigénie*, V, 6, v. 1733.

est impossible, selon La Rochefoucauld, de tourner les yeux vers le soleil ou vers la mort<sup>3</sup>.

Quand Racine débute sa carrière, la règle exige déjà depuis longtemps de ne plus exposer le sang sur la scène. En réaction à la folie de tout voir propre au théâtre baroque et en particulier à la tragédie d'inspiration sénéquiste, les doctes imposent aux dramaturges, par souci de bienséances, de ne jamais produire devant le spectateur les conséquences, les traces de la fureur ; et donc de ne jamais exhiber sur scène la chair de la mort : « Ce qu'on ne doit point voir qu'un récit nous l'expose », exige Boileau au Chant III de son *Art poétique*,

Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose ;  
Mais il est des objets que l'art judicieux  
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

Racine se saisit de cet impératif de vraisemblance et de dignité morales, non pour participer au refoulement de la violence ou à sa mise en sourdine ; il en fait une occasion théâtrale. Il profite de la pudeur nécessaire du spectacle à laquelle il lui faut se soumettre pour, dans le langage même, expérimenter au contraire jusqu'où la violence peut passer l'ordre de l'humain. Car Racine montre que ne pas avoir sous les yeux la violence permet de transmettre, le plus vivement, sa « poussée inflammatoire », à la façon dont Antonin Artaud évoque dans *Le Théâtre et son double* les « poussées inflammatoires d'images ». Artaud pourtant ne reconnaît pas chez Racine l'investissement émotif du spectacle qu'il cherche ailleurs, dans d'autres formes de théâtre. Il rend même Racine coupable des méfaits d'un psychologisme qui avait déshabitué le spectateur « de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder<sup>4</sup> ». Il semble toutefois oublier la fièvre d'Andromaque, érotiquement hallucinée, revoyant Pyrrhus « de sang tout couvert échauffant le carnage » et se souvenant des « palais brûlants » (III, 8, v. 999, 1002) ou Bérénice rêvant, quant à elle, de flambeaux, de bûchers et de « nuit enflammée » (I, 5, v. 303).

---

<sup>3</sup> « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement » (LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, 26, éd. J. Lafond, Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 48).

<sup>4</sup> Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 129.

Racine n'exprime pas la violence faute de mieux par la parole : faute de pouvoir la produire sur la scène en objet de regard. La violence pour lui ne saurait être mieux présente que par la parole. Ces occasions « palpitantes », emplies d'images verbales qui font événement, rompent apparemment le cours ordinaire du tragique. En réalité, le tragique se précipite dans ces trouées ou ces fulgurances de l'action. Chez Racine, le temps de la tragédie a tendance à s'étirer ; l'espace lui aussi s'immobilise afin que, dans cette suspension, en latence, les replis des âmes humaines se compliquent mieux. Ainsi, dans *Iphigénie*, l'absence des vents freine l'avancée de l'Histoire. Elle endort l'action, remplacée par la scénographie confuse et tourmentée des intériorités. Mais, au cœur de cette lenteur, le suicide d'Ériphile longuement relaté par Ulysse (V, 6) fait effraction ; son moment bouleverse la scène :

ULYSSE

Vous m'en voyez moi-même en cet heureux moment  
 Saisi d'horreur, de joie et de ravissement.  
 Jamais jour n'a paru si mortel à la Grèce.  
 Déjà de tout le camp la discorde maîtresse  
 Avait sur tous les yeux mis son bandeau fatal,  
 Et donné du combat le funeste signal.  
 De ce spectacle affreux votre fille alarmée  
 Voyait pour elle Achille, et contre elle l'armée.  
 Mais, quoique seul pour elle, Achille furieux  
 Épouvantait l'armée, et partageait les Dieux.  
 Déjà de traits en l'air s'élevait un nuage.  
 Déjà coulait le sang, prémices du carnage.  
 Entre les deux partis Calchas s'est avancé,  
 L'œil farouche, l'air sombre, et le poil hérissé,  
 Terrible, et plein du Dieu qui l'agitait sans doute  
 Vous, Achille, a-t-il dit, et vous, Grecs, qu'on m'écoute.  
 Le Dieu qui maintenant vous parle par ma voix  
 M'explique son oracle et m'instruit de son choix.  
 Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie,  
 Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie.  
 Thésée avec Hélène uni secrètement  
 Fit succéder l'hymen à son enlèvement.  
 Une fille en sortit, que sa mère a celée.  
 Du nom d'Iphigénie elle fut appelée.  
 Je vis moi-même alors ce fruit de leurs amours.  
 D'un sinistre avenir je menaçai ses jours.  
 Sous un nom emprunté sa noire destinée

Et ses propres fureurs ici l'ont amenée.  
 Elle me voit, m'entend, elle est devant vos yeux,  
 Et c'est elle, en un mot, que demandent les Dieux.  
 Ainsi parle Calchas. Tout le camp immobile  
 L'écoute avec frayeur, et regarde Ériphile.  
 Elle était à l'autel, et peut-être en son cœur  
 Du fatal sacrifice accusait la lenteur.  
 Elle-même tantôt, d'une course subite,  
 Était venue aux Grecs annoncer votre fuite.  
 On admire en secret sa naissance et son sort.  
 Mais, puisque Troie enfin est le prix de sa mort,  
 L'armée à haute voix se déclare contre elle,  
 Et prononce à Calchas sa sentence mortelle.  
 Déjà pour la saisir Calchas lève le bras :  
 Arrête, a-t-elle dit, et ne m'approche pas.  
 Le sang de ces héros dont tu me fais descendre  
 Sans tes profanes mains saura bien se répandre.  
 Furieuse, elle vole, et sur l'autel prochain  
 Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.  
 À peine son sang coule et fait rougir la terre,  
 Les Dieux font sur l'autel entendre le tonnerre,  
 Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,  
 Et la mer leur répond par ses mugissements.  
 La rive au loin gémit, blanchissante d'écume.  
 La flamme du bûcher d'elle-même s'allume.  
 Le ciel brille d'éclairs, s'entrouvre, et parmi nous  
 Jette une sainte horreur qui nous rassure tous.  
 Le soldat étonné dit que dans une nue  
 Jusque sur le bûcher Diane est descendue,  
 Et croit que s'élevant au travers de ses feux,  
 Elle portait au ciel notre encens et nos vœux.  
 Tout s'empresse, tout part. La seule Iphigénie  
 Dans ce commun bonheur pleure son ennemie.  
 Des mains d'Agamemnon venez la recevoir ;  
 Venez : Achille et lui, brûlants de vous revoir,  
 Madame, et désormais tous deux d'intelligence,  
 Sont prêts à confirmer leur auguste alliance.  
*Iphigénie*, V, 6 (v. 1727-1790)

Le sacrifice que s'impose la jeune femme développe, ou mieux, arrache un autre temps et un autre espace, plus élevés, plus irradiants, plus signifiants encore. Le récit d'Ulysse secoue la torpeur de l'Aulide ; il restitue à la tragédie toute son énergie, à la fois condensée et rayonnante. Loin d'enkyster le déroulement

narratif de la pièce, privilégiant le ravissement sur la démonstration, le récit d'Ulysse accélère le rythme du tragique et il fait éclater la fatalité du spectacle.

Ce qui ne peut être soutenu par le regard, mais ce que la parole extériorise néanmoins de toutes ses forces, ce sont donc des spasmes soudains de sauvagerie, des hallucinations, des moments enfiévrés : ils sont décrits et parfois longuement racontés jusqu'en leurs moindres détails. À l'époque classique, la rhétorique théâtrale a recours à une figure, qui recouvre ce que la scène refuse de laisser directement au regard : l'hypotypose est cette figure, ce trope qui mue l'invisible en dicible, qui produit « l'invisible spectaculaire<sup>5</sup> ». Grâce à elle, les mots sautent aux yeux.

L'hypotypose se situe entre processus narratif – voire argumentatif – et activité descriptive. Elle travaille à leur zone de rencontre et de concurrence. Bien que toujours décrochée par rapport à la cohérence dialogique, l'hypotypose apporte néanmoins sa contribution aux stratégies de persuasion, souvent très élaborées voire « retorses<sup>6</sup> », du théâtre racinien.

Ainsi le récit par Phèdre de son immersion dans le labyrinthe : en rectifiant le réel par le fantasme et en démultipliant d'irrésistibles images de soi, le discours exalté soutient le dessein pervers de la séduction amoureuse. Mais cette valeur argumentative, inséparable du discours de l'hypotypose, est chez Phèdre dépassée par la véhémence, la transe pathétique sur laquelle elle s'appuie pour réussir sa stratégie de persuasion. Phèdre se déclare obliquement à Hippolyte afin de mieux surprendre ses résistances ; mais surtout, elle s'égaré dans l'autre monde ouvert sur son labyrinthe mental où elle réinvente, elle-même séduite, le fil de sa vie. Aussi la visée argumentative de l'image tend-elle à s'effacer derrière son impulsion et sa dérive imaginaires. Les hypotyposes raciniennes agissent comme des emportements : elles procèdent à la convocation hypnotique, cérémonial d'une Autre Scène dominée par la

---

<sup>5</sup> Florence DUMORA-MABILLE, « Entre clarté et illusion : *l'enargeia* au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Littératures classiques*, 28, automne 1996, p. 92.

<sup>66</sup> Sur cet aspect de l'hypotypose qui n'est pas directement l'orientation de cet exposé, Gilles Declercq a consacré un important article : « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », dans *Op. Cit. Revue de littératures françaises et comparées*, 5, novembre 1995, p. 73-88.

*phantasia*<sup>7</sup>. Entrée sur l'espace scénique qui la reçoit et qu'elle enrichit pour les besoins du pathétique, cette Autre Scène entraîne le spectacle et le spectateur ailleurs.

Mais où, et jusqu'où ?

« L'hypotypose », écrit Bernard Lamy, « est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit<sup>8</sup> ». « L'hypotypose », note de son côté Fontanier, « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante<sup>9</sup> ».

Les théoriciens de la rhétorique sont unanimes à décrire dans l'hypotypose l'efficace des mots tenant lieu des choses mêmes<sup>10</sup>. Cette mise en relief de l'expression, cette poussée, ou mieux peut-être, cette illustration au sens plein du terme, engendrent des tableaux vivants : « Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue » (*Andromaque*, III, 8, v.1005). En narrant à Céphise le carnage de Pyrrhus, Andromaque veut que ses mots éclairent et colorent une toile ensanglantée.

Cependant cette production d'image où dominent expressions des visages et des corps, intensités des ambiances et des effets lumineux dépend toujours d'un événement : l'image passionne pour raconter.

Quintilien recommande que l'hypotypose fixe l'esprit non sur un seul objet mais sur plusieurs à la fois, selon une ligne de perspective : le centre de l'image doit aimer ce qui l'environne et ce qui se trouve dans sa direction (X, 7, 16). Ce magnétisme et cet effet de profondeur animée concernent la mise en scène spatiale de l'image ; à quoi, de façon si essentielle pour la tragédie, il convient

<sup>7</sup> Voir QUINTILIEN (X, 2, 29-30 : « *Quas fantasiva Graeci vocant (nos sane visiones appellemus)...* »).

<sup>8</sup> Bernard LAMY, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. Ch. Noille-Clauzade, Paris, Champion, « Sources classiques », 1998, p. 224.

<sup>9</sup> Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, éd. G. Genette, Paris, Flammarion, « Champs Flammarion », 1968, p. 390.

<sup>10</sup> Bernard LAMY, éd. cit., p. 223.



d'ajouter la dimension du temps dont l'hypotypose réaménage la signification, en faisant comparaître ce qui a été vu ailleurs et avant.

L'hypotypose rapproche d'autres temps et d'autres lieux. Mais ce décadrage spatio-temporel permet surtout de restituer les images invisibles déclenchées par l'événement tragique. Car l'hypotypose fait advenir ce qui passe toutes les réalités déjà vues. En franchissant la frontière de la scène, elle ramène l'au-delà des limites humaines. Quand Théràmène se précipite pour relater à Thésée la mort d'Hippolyte, il commence par situer l'horizon à partir duquel cette mort a eu lieu et va être dite : « À peine nous sortions des portes de Trézène » (V, 6, v. 1498). Par-delà ces portes et leur césure, la mort s'est en quelque sorte dépassée. Elle a pris une forme inconnue et, ici, littéralement monstrueuse. Mais Théràmène le messager rapporte cet excès d'effroi ; il lui fait passer en sens inverse les portes de la scène. Par ce seuil traversé par la figure, l'événement arrive, représentable et représenté. Il est représenté en ce triple sens, comme les distinguait Louis Marin, d'une substitution, d'un transfert et d'une intensification de présence.

Car l'événement surgi au-dehors est d'abord rappelé : il est redonné sur la scène. Incarné par celui qui le raconte parce qu'il en a été le témoin, l'événement se rejoue. Son absence ou son éloignement sont compensés par le discours au présent de l'hypotypose qui vient à la place de l'événement, le réfléchit et lui redonne existence.

Le personnage porteur de l'événement se l'est incorporé comme une scène intérieure. Cette scène désormais le constitue, elle le hante et le submerge. Le témoin, comme Théràmène, ne se contente donc pas d'informer les personnages restés sur scène et, par contrecoup, les spectateurs. Il retrouve la catastrophe que l'événement a produite en lui. Avec les mots les plus appropriés et les plus frappants, il cherche à en répercuter l'onde de choc. Il transcrit d'abord une émotion, avec toutes les facultés disponibles du langage, pour mieux la diffuser et saisir ceux qui l'écoutent : « Grâce aux visions », écrit Quintilien, « des choses absentes sont représentées dans l'esprit de telle sorte que nous croyons les discerner de nos yeux et les avoir

présentes. Celui qui concevra bien ces visions celui-là sera tout puissant sur les passions<sup>11</sup> ».

\*  
\* \*

Deux fonctions intimement liées au sein du *drama* président ainsi à l'hypotypose à travers laquelle l'événement se reconstitue et comme ressuscite : une fonction de suture et une fonction de rupture.

Dans l'économie théâtrale, la parole est d'abord chargée d'informer les autres personnages et les spectateurs sur des faits essentiels arrivés ailleurs et destinés à influencer le cours de la tragédie. Soit alors l'événement noue l'action : c'est le cas de l'enlèvement de Junie (II, 2) ou de la rêverie funèbre de Bérénice (I, 5) qui, en tant que fantasmes, accélèrent le tragique et en déploient le réseau. Soit l'événement dénoue l'action : la mort d'Hippolyte (V, 6) ou le départ de Junie chez les Vestales (V, 8) dont le récit libère la tragédie du tragique et indique la direction d'un salut.

Cette prégnance de l'hypotypose, dramaturgiquement déterminante, résulte du *conatus* de l'événement lui-même, relayé par l'expression. L'hypotypose perce la scène pour faire entendre et finalement faire voir ce que la violence a fouillé, creusé dans le monde et ce qu'elle y a inscrit de changement définitif après lequel rien ne peut plus être vécu comme avant.

Un transfert de forces charge donc l'hypotypose. Le dramaturge invente en amont de la scène un événement si poignant, si pathétiquement dynamique qu'il dote la parole de son élan de représentation. Sur scène ensuite, la violence événementielle se convertit en puissance d'actualisation et de figuration. Cette puissance convoque ensemble la linéarité cinématique du récit et la vision animée de la description ; elle cristallise leurs deux énergies d'énonciation.

Et, à son tour, la représentation verbale ajoute sa propre capacité à surenchéris sur l'effet de présence. Comme l'a souvent rappelé Louis Marin, la représentation accentue par redoublement l'événement ; et, par son intention d'évocation, elle le fait vibrer. D'une certaine manière, l'hypotypose remplace, en étendant leurs

---

<sup>11</sup> QUINTILIEN, *Institution oratoire*, VI, 2, 29.

possibilités, le jeu des machines, les prodiges artificiels et merveilleux qui, dans le premier XVII<sup>e</sup> siècle, étaient autorisés à envahir la scène pour la rendre extraordinaire. Aussi le « fatal sacrifice » d'Ériphile dans *Iphigénie* (V, 6, v. 1760) est-il, selon Ulysse, mû par une telle fureur qu'il déclenche l'appareil du cosmos tout entier en une apocalypse de tonnerres, de vents et de flammes ; ou dans *Phèdre*, la mer est à ce point démontée qu'elle accouche d'un monstre jaillissant comme un *deus ex machina* cruel. En ce sens, l'hypotypose est un discours à machines.

Animée par le pneuma de la violence et par son énergétique passionnée, l'hypotypose lance des effets d'images par la bouche des personnages. Elle recueille l'événement, elle est inspirée par lui (Lamy parle d'« enthousiasme »), et elle le démultiplie. Elle l'enflamme en lui insufflant son pouvoir poïétique et l'événement, de la sorte, se propage dans toute sa plénitude et dans toutes ses implications.

L'hypotypose maintient donc l'événement comme événement, c'est-à-dire comme une force et comme un point de rupture. Elle ne freine pas ses potentialités dynamiques : elle ne perd de vue ni ne civilise le tremblement archaïque que l'événement comporte et qu'il aspire à exprimer. Au contraire, la figure accroît sa puissance de saisissement. Dans ces conditions, le personnage qui parle se transforme en une sorte de sujet-tableau, il devient le subjectile où se projette et d'où émane un « *pathos* d'images » (G. Didi-Huberman).

Mais pour être tout à fait exact, il faut reconnaître que l'acte verbal de l'hypotypose institue l'événement plus encore qu'il ne le relaie ; c'est lui qui fait l'événement parce qu'il le dit, alors que l'événement était simplement virtuel, en attente d'actualisation. Ainsi, paradoxalement, l'hypotypose crée l'événement qui a déjà eu lieu.

\*  
\* \*

Cet événement, elle le suscite par la conjonction euphorique de la voix et du voir. Avec la faculté d'invoquer les images, réussissant en elles le déportement cénesthésique de la couleur des images vers le bruit des mots, les hypotyposes déploient des ondes. Ces ondes pénètrent la scène. Elles tourbillonnent et procèdent d'une attraction des choses. Elles occupent le lieu de la représentation, en l'emplantant presque à perte de vue.

La scène prête idéalement à l'hypotypose son plateau, « région continue d'intensités » (Gilles Deleuze). La parole, mais avant elle d'abord la voix, investit l'espace scénique, elle le démultiplie, l'agite, fait circuler ses éléments, ses niveaux, ses plans.

Le monde de l'hypotypose, son plateau physique, est gonflé de cris, de mugissements, de rumeurs, de flots et de flux. Il est accaparé par les frémissements du vent auxquels répondent les gémissements de l'écume (*Iphigénie*, V, 6). Sa boîte noire enregistre de fascinantes qualités sonores, génésiques, à la lisière du chaos, émises par des gueules (la « gueule enflammée » du monstre dans *Phèdre* par exemple) et par l'abîme des gouffres : des ondes qui, telle la mer dans le récit de Théràmène, « approche[nt], se brise[nt], vomis[sent] à nos yeux » (v. 1515).

Le témoin redouble le vacarme de cette apothéose ou de cette catastrophe acoustique par la force, la signifiante des termes qu'il a choisis ou que l'événement lui a dictés de son souffle de tempête. Il projette sa parole sur la scène : une parole chargée de plus de matière qu'aucun des mots ordinaires et peut-être qu'aucun des mots des dialogues qui l'entourent. Et ce discours qu'il tient, singulier et universel à la fois, est incarné par son corps entier, devenu corps sacré, sublime et obscène parfois, retenu (parce qu'il n'existe plus face à la grandeur de l'événement) et formidablement exposé (parce qu'il est l'œil du cyclone). L'hypotypose oblige en conséquence la chair de l'acteur à la stupeur et au tremblement ; elle le contraint à un suprême effort de théâtralité. Elle est l'un de ces moments où, au théâtre, tout ne tient simplement que par le geste de l'acteur, par le geste de sa voix, battement d'air et de vent qui remue l'univers.

Ce temps cristallisé est destiné, plus qu'aucun autre, au regard, à l'« œil curieux<sup>12</sup> ». Dans les scènes d'hypotypose effectivement, il n'est question que de dire ce que l'on a vu, de dire pour revoir et faire voir. De tout son pouvoir, la parole hisse l'image à un niveau exceptionnel d'« apparition », selon le mot du Pseudo-Longin<sup>13</sup>, c'est-à-dire de survisibilité. Le témoin appelle le regard de celui à qui il s'adresse, celui de Narcisse pour Néron, de Thésée pour

---

<sup>12</sup> Dont celui du prêtre aruspice est pour ainsi dire le modèle (voir *Iphigénie*, IV, 4, v. 1297-1300).

<sup>13</sup> LONGIN, *Du sublime*, par exemple XV, 2.

Théramène ou de Phénice pour Bérénice : « De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ? » (*Bérénice*, I, 5, v. 301). Et le témoin lui-même revoit ce qui l'a profondément étonné, pour reprendre un mot si constant chez Racine<sup>14</sup> et que Néron ressent comme un arraisonement de tout son être à la vue de Junie :

Immobile, saisi d'un long étonnement,  
Je l'ai laissé passer dans son appartement (*Bérénice*, II, 2, v. 397-398).

Ce premier accaparement optique organise la perspective de la scène : il donne au récit-image son point de fuite. Déjà, à cette étape, le dispositif met en abyme celui du théâtre : un personnage voit et ses yeux rivés à leur scène réclament les nôtres, les captivent, les guident à la façon des admoniteurs de la Renaissance italienne théorisés par le *De pictura* d'Alberti. Nous suivons le vecteur de l'œil, dans l'axe du témoin, jusqu'à sa vision qui, à son tour, éclate à notre regard. Mais le dispositif de cette capture est encore enrichi par ce que le récit lui-même contient d'affolements et de réverbérations de regards.

Ainsi Antigone, du haut des murailles, partage avec les Thébains l'épouvante du spectacle : « [...] le peuple étonné regardait, comme moi, / L'approche d'un combat qui le glaçait d'effroi » (*La Thébaïde*, III, 3, v. 628-629). Ailleurs, Bérénice demande à Phénice, à qui elle se confie, d'être pénétrée par l'image de Titus : « Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ? » (*Bérénice*, v. 302).

BÉRÉNICE (à Phénice)  
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,

---

<sup>14</sup> Dans *La Thébaïde*, lors du suicide de Ménécée : « Les soldats, étonnés de ce nouveau spectacle » (III, 3). Ou dans *Mithridate* : « Ah ! que de tant d'horreurs justement étonnée, / Je plains de ce grand roi la triste destinée ! » (V, 4, v. 1639-1640).

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 célèbre 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.

*Bérénice*, I, 5 (v. 297-326)

La reine impose sa vision à l'œil d'une spectatrice qui ne doit plus rien voir d'autre, c'est-à-dire en l'occurrence, par un vertige optique, une spectatrice qui est invitée à se souvenir de tous les regards happés par l'empereur lors des funérailles de son père : « Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts » (v. 309). La scène concentrant la lumière se confond avec l'œil de ceux qui la voient.

Dans ces conditions, l'hypotypose est à la fois une scène à regarder et une scène des regards, une scène de la violence contenue et exaltée dans les regards, ce que Racine appelle à plusieurs reprises une « vue ». C'est le mot qu'emploie Néron pour nommer Junie ou plutôt toute la scène qui émane d'elle, son aura :

Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,  
 J'ai voulu parler, et ma voix s'est perdue (*Britannicus*, II, 2, v. 395-396).

Dans le terme « vue », se rejoignent sans plus se départager et dans un retentissement infini le sujet regardant et l'objet regardé.

La convergence de lumière entre les regards et la scène vue ne provoque, au moins dans un premier temps, aucun figement. Tout au contraire, elle assure l'animation théâtrale. On se souviendra du

circuit étymologique suggéré par Varron pour le verbe « voir » dont il voulait qu'il conduise à *vis*, la force, la violence<sup>15</sup>. La rhétorique du XVII<sup>e</sup> siècle le sait bien qui ne cesse de rappeler que l'hypotypose est une figure d'énergie, une « force agissante » dont la faculté est de tout bouleverser, de la scène à la salle, et d'emporter sur son passage les limites, qu'elles soient celles des vivants et des morts, de la présence et de l'absence, du passé et du présent, de l'ici et de l'ailleurs, de la vérité et de la fiction.

L'hypotypose est vouée au mouvement, à l'impression active, douloureuse, terrifiante, parfois insoutenable comme le récit de Créon ne déclenche chez Antigone d'autre désir que celui de mourir (*La Thébaine*, V, 3).

L'image engendrée par la figure trouve sa source dans un premier regard qui l'a constituée en vision : une vision capable de faire irruption sur scène et de l'accaparer entièrement, empêchant que rien d'autre n'ait lieu lors de la représentation. Cette énergie (*enargeia*) passe alors outre les limites de la scène ; elle pénètre l'imagination du spectateur. Elle lui procure par son choc une émotion forte. Elle met en œuvre une délectation, agréable et terrible, agréable parce que terrible. Elle vise à travers elle les sens, selon ce travail de la participation qu'Aristote ou Cicéron reconnaissent à la métaphore ; et elle met sous les yeux, toujours à la manière de la métaphore chez Aristote, les choses dans leur processus d'actualisation, comme si elles étaient en train de se faire.

Dans son contenu même, l'hypotypose s'appuie sur des processus de métamorphoses ; elle met en scène des modalités génésiques. La parole y conduit en effet, exactement comme un corps conducteur, des séries de mouvances symptomatiques qui favorisent l'invasion de l'image. Aussi, dans ces crues verbales que sont les moments hypotyposiques, Racine privilégie-t-il les modes sensoriels du jaillissement, de l'éclaboussure, du déferlement ; ces actions correspondent à des régimes de circulation, de transit et d'explosion imageants. Il suffit par exemple que la plaie d'Ériphile s'écarte pour que le monde rougisse, puis que le tonnerre se déclenche et que les cieux soient irradiés par les éclairs et qu'enfin

---

<sup>15</sup> VARRON, *De lingua latina*, VI, 80, trad. P. Flobert, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 38.

paraisse Diane, acmé de l'image et résultat de ses différents changements antérieurs.

Le sang, interdit de scène, est au cœur de tous ces phénomènes de passage de l'image et de transsubstantiation matérielle. Il est bien entendu l'humeur du désordre et de la destruction mais par conséquent aussi le fluide qui alimente, dissémine et finalement vitalise les scènes d'image. La mort d'Hippolyte, cette image « cruelle » comme la qualifie Théràmène (v. 1545), en est une des occurrences plastiques les plus complètes :

THÉRÀMÈNE

À peine nous sortions des portes de Trézène,  
 Il était sur son char ; ses gardes affligés  
 Imitaient son silence, autour de lui rangés ;  
 Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes ;  
 Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes.  
 Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois  
 Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,  
 L'œil morne maintenant et la tête baissée,  
 Semblaient se conformer à sa triste pensée.  
 Un effroyable cri, sorti du fond des flots,  
 Des airs en ce moment a troublé le repos ;  
 Et du sein de la terre une voix formidable  
 Répond en gémissant à ce cri redoutable.  
 Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;  
 Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.  
 Cependant sur le dos de la plaine liquide  
 S'élève à gros bouillons une montagne humide ;  
 L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux,  
 Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.  
 Son front large est armé de cornes menaçantes ;  
 Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;  
 Indomptable taureau, dragon impétueux,  
 Sa croupe se recourbe en replis tortueux.  
 Ses longs mugissements font trembler le rivage.  
 Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;  
 La terre s'en émeut, l'air en est infecté ;  
 Le flot qui l'apporta, recule épouvanté.  
 Tout fuit ; et sans s'armer d'un courage inutile,  
 Dans le temple voisin chacun cherche un asile.  
 Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,  
 Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,  
 Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,



Il lui fait dans le flanc une large blessure.  
 De rage et de douleur le monstre bondissant  
 Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,  
 Se roule, et leur présente une gueule enflammée  
 Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.  
 La frayeur les emporte ; et sourds à cette fois,  
 Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix.  
 En efforts impuissants leur maître se consume,  
 Ils rougissent le mors d'une sanglante écume.  
 On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,  
 Un dieu qui d'aiguillons pressait leurs flancs poudreux.  
 À travers les rochers, la peur les précipite ;  
 L'essieu crie et se rompt. L'intrépide Hippolyte  
 Voit voler en éclats tout son char fracassé ;  
 Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.  
 Excusez ma douleur. Cette image cruelle  
 Sera pour moi de pleurs une source éternelle.  
 J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils  
 Traîné par les chevaux que sa main a nourris.  
 Il veut les rappeler, et sa voix les effraie ;  
 Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.  
 De nos cris douloureux la plaine retentit.  
 Leur fougue impétueuse enfin se ralentit :  
 Ils s'arrêtent, non loin de ces tombeaux antiques  
 Où des rois ses aïeux sont les froides reliques.  
 J'y cours en soupirant, et sa garde me suit.  
 De son généreux sang la trace nous conduit :  
 Les rochers en sont teints ; les ronces dégoutantes  
 Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.  
 J'arrive, je l'appelle ; et me tendant la main,  
 Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain.  
 « Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.  
 Prends soin après ma mort de la triste Aricie.  
 Cher ami, si mon père un jour désabusé  
 Plaint le malheur d'un fils fausement accusé,  
 Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,  
 Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive ;  
 Qu'il lui rende... ». À ce mot, ce héros expiré  
 N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré,  
 Triste objet, où des dieux triomphe la colère,  
 Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

*Phèdre, V, 6 (v. 1598-1570)*

Théramène note que le sang de ceux qui ont vu la scène s'est glacé d'horreur (v. 1511). Mais, dans la scène elle-même, le sang connaît au contraire une formidable mobilité. En son origine, il sourd du monstre marin dont la « gueule enflammée » (v. 1533) jette une semence « de feu, de sang et de fumée » (v. 1534). Par là sans doute, le sang remonte à la mer, à ses « flots d'écume » (v. 1516), à son eau déchaînée, bouillonnante, surchauffée qui accouche du monstre et de son organicité agressive. De ce sang craché, de cette tâche déferlante, la bête « couvre » les chevaux d'Hippolyte (v. 1534). Aussi le sang, remué des profondeurs et les colorant, est-il traité comme un principe d'irruption, d'aspersion, de recouvrement et de contamination. À leur tour, les chevaux ensanglantés expulsent une « sanglante écume » (v. 1538) ; leur fureur mortifère atteint Hyppolite, contraint de verser son « généreux sang » (v. 1556). Traîné par le char, le corps du jeune homme n'est plus alors « qu'une plaie » (v. 1550). Théramène suit à la trace cette chair mise en lambeaux et dégouttant des rochers et des ronces.

Le sang, on le voit, féconde l'image, il se module lui-même et donne forme, transitoire, à divers moments de matière qui s'engendrent les uns les autres.

Enfin le sang trouve son dernier avatar dans la parole. À travers le récit, Théramène répand un sang de mots et cette coulée touche au plus haut point Thésée : elle le touche au cœur car Hippolyte est son propre sang sacrifié.

Dans le discours pathétique de Théramène, l'hypotypose ne laisse à contempler qu'un corps défiguré. En même temps que s'est épanchée la narration, Hyppolite s'est vidé de son sang et il a perdu forme humaine ; même son père, assure Théramène, ne le reconnaîtrait pas (v. 1570). La mort, à force de cruauté, a eu raison du corps et de l'identité qu'il signale. Et la parole du témoin s'est acharnée avec la mort, en disant ses ravages : elle double ses effets et fait voir, ce que Phèdre pour sa part croit impossible à propos de Thésée, « deux fois le rivage des morts » (II, 5, v. 623). Or dans le théâtre de Racine qui, plus qu'aucun autre, est un théâtre de revenants, de faux disparus et de fantômes, l'hypotypose ressuscite les morts et elle les fait deux fois mourir. Au terme de la parole, l'existence a passé, en s'étant défaite à mesure que les corps se sont effondrés, qu'ils ont perdu forme et substance.

La logique du spectacle introduit par la parole est ainsi de rendre la vision tellement saturée et meurtrie qu'elle ne fait plus rien voir. Telle est la loi profonde de l'hypotypose chez Racine.

Ou bien l'hypotypose livre le chaos, l'informe, la débâcle, la perte ; ou bien elle est l'occasion d'une vision exaltée, pleine d'éclats. Cette alternative n'est pas exclusive, car il existe des images incendiées de lumières et qui cependant dramatisent un deuil impossible, des images dont les feux entretiennent le supplice élégiaque, la douleur nostalgique ; des images encore dont la dominante écarlate obtenu par le déversement hystérique du sang aveugle de lumière l'apocalypse tragique ; et d'autres images, à l'inverse, dont l'évidement est promesse d'autre chose, espoir désentravé et, au sein de la nuit, début d'une lueur. Mais quoi qu'il en soit de ces combinaisons, qui font varier ce que Roland Barthes a nommé d'un mot fameux le « *tenebroso* » racinien<sup>16</sup>, toujours l'hypotypose finit par être le support de la « ressemblance informe » (Georges Didi-Huberman).

Pour désigner ce défi lancé au regard et peut-être son aporie, Racine fait voir, internes au récit et en miroir, des regards éteints ou éblouis : l'« œil morne » (v. 1505) des chevaux d'Hippolyte ou le propre regard « mourant » (v. 1560) du jeune héros, les « yeux mal assurés » de Néron qui vient d'assister à la mort de Narcisse et à la fuite de Junie (V, 8, v. 1758), les yeux des Grecs brûlés par les éclairs qui tombent du ciel après le sacrifice d'Ériphile (V, 6, v. 1779-1780), le regard d'Antigone qui, dans *La Thébaine*, se détourne de l'embrassade sanglante de Ménécée et d'Hémon (III, 3<sup>17</sup>)...

De fait, comment voir et que voir quand les images sont obscurcies par la violence, quand le sang, la poussière et les larmes les bouchent ; quand les corps éprouvent l'excès ou le néant de la chair voulus par la mort ? Dans ces cas, l'image relève d'une visibilité écorchée.

Et comment voir quand la visibilité est ailleurs irradiée ? Il est par exemple impossible à Néron de voir vraiment Junie si, comme il le dit, il l'observe « *au travers des flambeaux et des armes* » (II, 2, v. 388). « Au travers » ne signifie pas seulement ici « parmi » : la

---

<sup>16</sup> Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, « Points », 1979 [1960], p. 26-28.

<sup>17</sup> « D'un si funeste objet j'ai détourné la vue » (III, 3, v. 660).

locution place le corps désiré derrière l'écran du feu et de la violence. Junie est belle parce qu'elle est nue ou du moins dans le « simple appareil/D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil », et cependant cette beauté est habillée, masquée même par les flambeaux et les armes qui la menacent et qui, pour Néron, la font resplendir.

De quelle nuit parle encore Bérénice quand, devant Phénice, elle confond en un moment unique trois scènes pourtant bien distinctes (*Bérénice*, I, 5) : la mort de Vespasien, le sacre de Titus et l'hymen qu'elle espère ? Elle parle d'un temps fantasmatique, une « nuit enflammée » comme elle la nomme à sa confidente (v. 303). Une telle nuit est obtenue par condensation : son idéalité se rêve grâce à l'alliance impossible, oxymorique, du noir le plus nocturne et de la lumière la plus solaire.

L'hypotypose représente un événement, mais elle le déconstruit comme forme réelle, comme aspect, afin de ne lui conserver, sur fond de mort, que sa puissance d'invisibilité : il n'est donc plus question, à la limite, de faire voir ce qui a eu lieu mais de voir l'invisible que la figure produit elle-même dans l'événement.

\*\*

Aux prises avec cet invisible, l'hypotypose racinienne ne s'oriente pas toujours dans le même sens. Il est possible peut-être ici de dégager et d'opposer deux grands types de récits-visions. Les premiers procèdent de la fascination pour la violence de l'événement et s'y arrêtent définitivement, sans pouvoir s'en extraire. Là, le tragique se fige, il s'enténébre et ne peut plus se résoudre.

Le cas d'Oreste témoigne de cet enfermement dans l'image sans espoir de jamais en sortir.

PYLADE

Hermione, Seigneur ? Il la faut oublier.  
 Quoi ! toujours l'instrument et l'objet de sa rage,  
 Cherchez-vous chez les morts quelque nouvel outrage ?  
 Et parce qu'elle meurt faut-il que vous mouriez ?

ORESTE

Elle meurt ? Dieux ! qu'entends-je ?

PYLADE

Eh quoi ? vous l'ignoriez ?  
 En rentrant dans ces lieux nous l'avons rencontrée  
 Qui courait vers le temple, inquiète, égarée.  
 Elle a trouvé Pyrrhus porté sur des soldats  
 Que son sang excitait à venger son trépas.  
 Sans doute à cet objet sa rage s'est émue.  
 Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue  
 Un poignard à la main sur Pyrrhus se courber,  
 Lever les yeux au ciel, se frapper et tomber.

ORESTE

Grâce aux dieux ! Mon malheur passe mon espérance !  
 Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance !  
 Appliqué sans relâche au soin de me punir,  
 Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.  
 Ta haine a pris plaisir à former ma misère ;  
 J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,  
 Pour être du malheur un modèle accompli.  
 Hé bien ! je meurs content, et mon sort est rempli.  
 Où sont ces deux amants ? Pour couronner ma joie,  
 Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie ;  
 L'un et l'autre en mourant je les veux regarder :  
 Réunissons trois cœurs qui n'ont pu s'accorder...  
 Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ?  
 De quel côté sortir ? D'où vient que je frissonne ?  
 Quelle horreur me saisit ! Grâce au ciel j'entrevois...  
 Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi !

PYLADE

Ah ! Seigneur !

ORESTE

Quoi ? Pyrrhus, je te rencontre encore ?  
 Trouverai-je partout un rival que j'abhorre ?  
 Percé de tant de coups, comment t'es-tu sauvé ?  
 Tiens, tiens, voilà le coup que je t'ai réservé.  
 Mais que vois-je ? A mes yeux Hermione l'embrasse !  
 Elle vient l'arracher au coup qui le menace ?  
 Dieux ! quels affreux regards elle jette sur moi !  
 Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi ?  
 Eh bien ! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ?  
 Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?  
 A qui destinez-vous l'appareil qui vous suit ?

Venez-vous m'enlever dans l'éternelle nuit ?  
 Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.  
 Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione :  
 L'ingrate mieux que vous saura me déchirer ;  
 Et je lui porte enfin mon cœur à dévorer.  
*Andromaque*, V, 5 (v. 1600-fin)

Dans les derniers moments d'Andromaque, Pylade vient raconter à Oreste les noces de sang entre Pyrrhus et Hermione. Au comble du désespoir et de l'effroi, Oreste tente dans un dernier effort d'assumer son destin de souffrance. Par un sursaut de volonté, il cherche à s'imposer comme la victime par excellence, la victime héroïque de la vengeance du Ciel : « J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,/Pour être du malheur un modèle accompli » (v. 1618-1619). Mais cette assumption tragique suppose qu'il participe à la scène qui a uni Pyrrhus et Hermione : « Où sont ces deux amants ? Pour couronner ma joie,/Dans leur sang, dans le mien, il faut que je me noie ». Cette scène n'existe pas et elle ne peut exister : plus précisément, la fusion érotique d'Hermione et de Pyrrhus a eu lieu sans Oreste, pour toujours coupé de son bonheur. La projection fantasmatique ne coïncide plus avec la réalité de l'histoire telle qu'elle a été effectivement vécue ; elle laisse Oreste, le trop-tard venu, l'élégiaque même, à sa solitude radicale. Mais comme tout de même la vision se déploie, elle entraîne Oreste au fond de la folie : s'arrachant au réel pour gagner son identité tragique, le personnage sombre dans l'image.

Comme avant lui Dumarsais (*Des Tropes*), Gérard Genette a rapproché l'hypotypose de la « métalepse » et notamment de la métalepse de l'auteur par laquelle le créateur s'attribue le pouvoir d'entrer lui-même dans ce qu'il représente. Genette présente ces deux figures comme liées à des phénomènes de transfert et d'effacement des limites entre réalité et fiction. Toutes deux sont pourvoyeuses d'hallucinations contrôlées<sup>18</sup>. Dans le cas d'Oreste, toute maîtrise cependant est perdue.

Oreste fait surgir en lui et devant les spectateurs les corps d'Hermione et de Pyrrhus et il s'intègre au dispositif érotique. Ici, il ne dédouble pas la scène réelle du théâtre en scène mentale : sa

---

<sup>18</sup> Gérard GENETTE, *Métalepse*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, p. 10-13.

scène mentale absorbe la scène réelle. Oreste franchit le seuil qui distingue les deux plans pour ne plus faire retour.

Dans cet espace intérieur, il s' imagine pourtant encore occuper la position du spectateur (du voyeur en réalité) et l'on pourrait croire qu'ainsi il conserve un recul : « L'un et l'autre en mourant je les veux regarder » (v. 1623). Cependant être spectateur, comme il l'est, traduit son isolement face à un spectacle dont la jouissance lui échappe, et qui le tue en le narguant, ironiquement. La place du spectateur ne signifie pas qu'Oreste se préserve dans une distance salutaire, qui l'aiderait à séparer l'image de l'hallucination. Au contraire, en accomplissant sa vision, il brouille définitivement sa relation à la fiction et cette transgression le met en péril. Hypotypose et métalepse se superposent ; Oreste en devient fou.

Basculé à l'intérieur de l'image, il rêve de se noyer dans le sang qui bientôt se déverse en « ruisseaux » ; il voit surgir autour de lui « l'épaisse nuit » qu'habite l'hallucination torturante d'Hermione embrassant Pyrrhus et à qui il offre son corps à dévorer. L'image, bouche d'ombre, scelle le tombeau d'Oreste, ou plutôt elle situe son lieu d'agonie car l'image entre dans un autre temps, celle d'une mort sans terme. Si elle saisit la conscience d'Oreste pour la tenir enfermée, quant à elle, elle n'arrête pas son cours. La vision captivante qui prend le héros et à laquelle il s'abandonne en sacrifice continue de bouger, semblable à un cadavre vivant. Oreste ne voit plus qu'un spectacle torturant, infiniment répété, ressassé comme une hantise dont il ne peut se déprendre : une « éternelle nuit » (v. 1640). Il regarde, avec les yeux de l'effroi, une image-fantôme qui le regarde, sans plus le quitter des yeux : « Dieux ! Quels affreux regards elle jette sur moi ! ». Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes cite ce mot de Kafka : « On photographie des choses pour les chasser de l'esprit. Mes histoires, ajoutait Kafka, sont une façon de fermer les yeux ». Oreste, lui, ne détache plus ses yeux de l'image qui, de son côté, ne cesse plus de déclencher rageusement dans son esprit.

Ainsi réveillée dans son fonctionnement archaïque, régressif, l'image s'enlève au sens ; elle refoule le langage. Encore, dans un premier temps, Oreste réussit-il à distribuer son fantasme dans l'ordre du langage, comme y parvient aussi Néron quand il s'adresse à Narcisse. L'image affleure à la conscience dans une relation aux mots qui assurent son intelligibilité. Mais ces mots, chez Oreste comme chez Néron, bientôt faiblissent : ils deviennent

inaudibles à ceux qui les entendent, puis ils s'éteignent. L'image redescend alors dans le silence. L'âme demeure ensuite suspendue à la folie de ne plus accepter de perdre l'objet perdu ; elle s'abîme dans une mélancolie intarissable dont Oreste traduit la souffrance par le sifflement des serpents et les débordements de sang qui l'envahissent à l'égal des coulées de la nuit. Sidéré par sa folie, la tête auréolée de serpents, Oreste a pris la face de Méduse.

\*  
\*\*

Il existe cependant un autre emploi de l'hypotypose qui, loin de clore le regard sur lui-même et de l'aliéner à l'événement, en retire un nouvel élan ; alors la figure dialectise le tragique pour lui trouver une issue.

Le premier cas est exemplairement fourni par Phèdre dont le récit au labyrinthe cherche une refonte mythique du destin et une exaltation de la projection narcissique (II, 5). Mais loin de se reconstruire vraiment, l'héroïne s'abandonne aux méandres de l'imagination faussement régénératrice jusqu'à s'éloigner dans un temps qui n'a d'existence nulle part ; elle se replie au sein d'une irréalité que seuls incarnent les mots et où le monde feint de ne plus résister au désir. Or, cette facilité à laquelle fait croire l'hypotypose piège l'être jusqu'à le déposséder de sa vérité. Phèdre elle-même en a l'intuition par un retournement du miroir qui ne rétablit pas l'image mais indique sa disparition :

Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue,  
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue (v. 661-662).

Néron, lui aussi, s'aliène à la séduction de l'événement, séduction qu'il entretient en redoublant sa vision. En effet, quand il raconte à Narcisse l'enlèvement de Junie (II, 2), l'empereur expose finalement son propre ravissement par les images.

NÉRON  
Depuis un moment ; mais pour toute ma vie,  
J'aime, que dis-je aimer, j'idolâtre Junie.

NARCISSE  
Vous l'aimez !

NÉRON  
Excité d'un désir curieux,  
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,



Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,  
 Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes,  
 Belle, sans ornement, dans le simple appareil  
 D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.  
 Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,  
 Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,  
 Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,  
 Relevaient de ses yeux les timides douceurs,  
 Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,  
 J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue :  
 Immobile, saisi d'un long étonnement,  
 Je l'ai laissé passer dans son appartement.  
 J'ai passé dans le mien. C'est là que, solitaire,  
 De son image en vain j'ai voulu me distraire.  
 Trop présente à mes yeux je croyais lui parler ;  
 J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.  
 Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce :  
 J'employais les soupirs, et même la menace.  
 Voilà comme, occupé de mon nouvel amour,  
 Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour.  
 Mais je m'en fais peut-être une trop belle image :  
 Elle m'est apparue avec trop davantage :  
 Narcisse, qu'en dis-tu ?

*Britannicus*, II, 2 (383-427)

Néron évoque d'abord le tableau de la jeune vierge en innocente persécutée. Face à elle, l'empereur reste silencieux : « ma voix s'est perdue » (v. 396). À cette première séquence de l'hypotypose, en succède une autre. Néron explique que, retiré seul dans sa chambre, il fait venir à lui l'image de Junie et joue mentalement à la persécuter : « J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler » (v. 402). Junie est donc deux fois image ; et d'image en image, sa présence s'estompe au profit d'un simulacre qui obsède Néron et l'empêche de dormir : « Mes yeux, sans se fermer, ont attendu le jour » (v. 406).

Un enchaînement d'images captive le regard de Néron et entretient son délire. Le discours aménage un emboîtement des scènes, en enfilade : Néron représente devant Narcisse le tableau du rapt et, à partir de ce tableau, il relate le rêve éveillé qui le contient. Pourtant cette traversée des scènes ne libère aucune perspective : elle referme bien plutôt l'image sur elle-même. La vision se répète tautologiquement et l'énergie propre aux récits-visions subit une

déperdition telle qu'elle finit par se dissiper en n'empêchant plus que l'image se mure.

Néron accumule en lui, comme un palimpseste intime, des tableaux où se reedit son étonnement. Les images se pétrifient et le regard, médusé, se fige avec elles. Néron est stupéfié par l'image de Junie. Il la vénère comme une idole, ce qui signifie à quel point il l'éloigne inexorablement de sa réalité : « J'aime, que dis-je aimer, j'idolâtre Junie » (v. 384). Le désir fétichise ici l'image et le récit traduit l'état ultime de la jouissance, éperdue et solitaire, de la représentation.

Que Néron parle à Narcisse est donc moins un acte de communication qu'un retour éternellement spéculaire de l'image. La « trop belle image » de Junie (v. 407), ainsi que la qualifie l'empereur, est une image fixe, entêtante. Dans son miroir vain, Néron se cherche lui-même sans repos. Junie, elle, insaisissable, s'évade chez les Vestales ; elle abandonne Néron, comme le raconte Albine, hébété dans Rome : « Le seul nom de Junie échappe de sa bouche » (V, 8, v. 1756).

\*\*

À l'inverse, Racine fait exister des hypotyposes qui trouent la perspective et brisent l'emmurement visuel. L'image verbale ne se comporte plus alors comme un pan figuratif mais comme l'accès même à la figurabilité. Dans ces circonstances, la parole met le regard sur la voie d'un autre sens, qui le dépasse et fait signe en lui. Plus d'une fois, alors que le héros s'égaré dans sa propre vision, ce sont les messagers, les confidents qui ont le privilège de sortir le tragique de son impasse ; leur extériorité et le rôle médiateur de leurs paroles modifient le point de vue et rendent accessible une voie.

Albine raconte la mort salvatrice de Narcisse et le salut de Junie<sup>19</sup> ; Thérémène à travers la mort d'Hyppolite propose à Thésée

---

<sup>19</sup> AGRIPPINE

Quoi ! Junie elle-même a terminé sa vie ?

ALBINE

Pour accabler César d'un éternel ennui,  
Madame, sans mourir elle est morte pour lui.  
Vous savez de ces lieux comme elle s'est ravie :  
Elle a feint de passer chez la triste Octavie ;

le recours du pardon ; Mithridate prend le bras d'Arbate et marque en signe de repentance « la place de son cœur » (V, 4, v. 1609) et, à chaque fois, le tragique recule ou s'abolit.

---

Mais bientôt elle a pris des chemins écartés,  
 Où mes yeux ont suivi ses pas précipités.  
 Des portes du palais elle sort éperdue.  
 D'abord elle a d'Auguste aperçu la statue ;  
 Et, mouillant de ses pleurs le marbre de ses pieds,  
 Que de ses bras pressants elle tenait liés :  
 « Prince, par ces genoux, dit-elle, que j'embrasse,  
 Protège en ce moment le reste de ta race :  
 Rome, dans ton palais, vient de voir immoler  
 Le seul de ses neveux qui te pût ressembler.  
 On veut après sa mort que je lui sois parjure ;  
 Mais pour lui conserver une foi toujours pure,  
 Prince, je me dévoue à ces dieux immortels  
 Dont ta vertu t'a fait partager les autels. »  
 Le peuple cependant, que ce spectacle étonne,  
 Vole de toutes parts, se presse, l'environne,  
 S'attendrit à ses pleurs ; et, plaignant son ennui,  
 D'une commune voix la prend sous son appui ;  
 Ils la mènent au temple, où depuis tant d'années  
 Au culte des autels nos vierges destinées  
 Gardent fidèlement le dépôt précieux  
 Du feu toujours ardent qui brûle pour nos dieux.  
 César les voit partir sans oser les distraire.  
 Narcisse, plus hardi, s'empresse pour lui plaire,  
 Il vole vers Junie ; et, sans s'épouvanter,  
 D'une profane main commence à l'arrêter.  
 De mille coups mortels son audace est punie ;  
 Son infidèle sang rejaillit sur Junie.  
 César, de tant d'objets en même temps frappé,  
 Le laisse entre les mains qui l'ont enveloppé.  
 Il rentre. Chacun fuit son silence farouche ;  
 Le seul nom de Junie échappe de sa bouche.  
 Il marche sans dessein ; ses yeux mal assurés  
 N'osent lever au ciel leurs regards égarés ;  
 Et l'on craint si la nuit jointe à la solitude  
 Vient de son désespoir aigrir l'inquiétude,  
 Si vous l'abandonnez plus longtemps sans secours,  
 Que sa douleur bientôt n'attente sur ses jours.  
 Le temps presse : courez. Il ne faut qu'un caprice ;  
 Il se perdrait, Madame.

*Britannicus*, V, 8 (v. 1720-1764)

L'hypotypose est dans ces circonstances portée par un autre souffle. Elle s'extrait du visible pour se révéler comme l'évidence d'un ailleurs, d'un plus haut sens marqué par le sacré. Cela même que les éclairs blessant le ciel d'Iphigénie aident à atteindre puisqu'ils « entrouvrent » l'espace et jettent une « sainte horreur, qui nous rassure tous », comme le proclame Ulysse à la fin de la pièce. Dans les récits de ce genre, la violence est poussée à son point de rupture, jusqu'au bout de l'horreur, jusqu'au plus grand tumulte concevable des passions ; ainsi exténué, l'événement se purge et accouche de son mystère. Il faut par exemple que soient racontés le meurtre monstrueux de Pyrrhus (V, 3), le suicide d'Hermione sur son corps ensanglanté (V, 5) pour que l'impureté soit lavée et que commence une nouvelle ère dont Andromaque incarne l'espoir. Le récit de sacrifice est souvent l'apothéose de cette *catharsis* commandée par les images : « Quels crimes par ce sang ne seront effacés ? » se demande Jocaste dans *La Thébàïde* (III, 3, v. 670). Le sacrifice change le regard et il dégage l'image ; plutôt, l'effaçant à elle-même, il libère son invisibilité ou sa visualité. La mort redonne sens à la vie ; l'événement se transfigure en miracle, et la violence en douceur spirituelle.

Pour y accéder, il est nécessaire d'accepter la déchirure. Elle est au cœur du sacrifice dont l'hypotypose rapporte et accomplit l'événement. Le sang vient naturellement accompagner cette conversion : aspergé par Narcisse sur Junie, versé par Hermione, Pyrrhus, ou par Ériphile au point d'en faire rougir la terre, le sang revient continûment comme le témoin intarissable de l'image ouverte et comme un élément lustral et fécondant.

À la fin de *Phèdre*, le sang s'offre en antidote au poison que l'héroïne a partout répandu en corrompant l'univers par ses désirs et qu'elle boit pour mourir ; le sang coule pour régénérer la tragédie et rédemir les hommes. Thérémène qui a vu s'éteindre Hippolyte dans ses bras en apporte verbalement la chair meurtrie à Thésée. Cette chair est disloquée au fur et à mesure du récit, on l'a vu, mais son sens s'y reconstitue et s'énonce comme une offrande au père.

Thérémène va jusqu'à restituer les *ultima verba* du héros, paroles inachevées que le père entend et qu'il termine de ses propres mots. Car Thésée reçoit le message de sang de son fils : il le recueille comme un héritage et il l'assume parce qu'il l'entend vraiment, percevant enfin tout ce que le sacrifice de son fils veut énoncer à

l'existence pour qu'elle continue. Voilà pourquoi, comme Thésée l'annonce dans les derniers vers de la pièce, il décide d'aller « de ce cher fils embrasser ce qui reste » (V, 8, v. 1649). Au moment du dénouement, le père renoue le lien brisé dont la métaphore a été déclinée par le corps en lambeaux d'Hippolyte, par ses plaies d'où s'écoulaient le sang et avec lui l'image, mais aussi par son char éclaté ou encore par le corps disparate du monstre marin. Thésée vient prendre acte de ce qui reste d'Hippolyte et refonder le temps à partir de lui, à partir des ruines du corps-récit incarné par Thérémène. Grâce à la révélation de l'hypotypose, Thésée se prépare à expier sa faute et à accepter Aricie comme sa fille, afin que coule le sang généalogique, né à nouveau de l'innocence reconquise.

À ce degré de purification, le sang se confond avec les larmes. Dans *Athalie*, Josabet se remémore comment elle a sauvé Joas « tout sanglant » en versant sur son visage les « pleurs du sentiment » (I, 2, v. 251-252) ; Albine évoque dans le récit final de *Britannicus* les pleurs dont Junie baigne la statue d'Auguste avant de gagner sa retraite au temple des Vestales. Déjà les larmes « mouillaient » les yeux tristes de cette vierge dans la description par Néron de son enlèvement (II, 2, v. 387). Le regard ne voit plus mais il se remplit d'une humeur pathétique ; il est alors, pour Racine, un regard levé en direction du Ciel. Néron, lui, comme le remarque Albine, est incapable d'y porter les yeux :

Il marche sans dessein, ses yeux mal assurés  
N'osent lever au ciel leurs regards égarés (v. 1758-1759).

La direction du miracle divin est ascendante alors que la folie perd le sens de cette hauteur qui éclaire et qu'elle fait choir les hommes dans l'immanence. Les hypotyposes anagogiques, celles qui introduisent par leur figure au mystère du sacré, sont les dépôts des larmes qui font mieux voir l'invisible et invitent à l'élévation purifiante.

\*\*

Par sa violence représentée, l'hypotypose concentre l'expérience fondamentale du théâtre classique : elle exacerbe les émotions contraires et cependant complémentaires de la terreur et de la pitié ; elle leur donne un lieu de parole et d'image. Deux événements de regard lui sont associés : celui du regard exorbité qui reçoit la terreur, celui du regard embué qui recèle la pitié. Ces deux regards

peuvent s'arrêter à la violence qui les a touchés ; l'hypotypose peut sceller l'incapacité tragique de ne plus savoir faire sens ; elle accroît alors l'emprise du tragique sur les personnages et elle laisse derrière elle des images sans deuil : Néron ne se sauve pas de cette fascination.

Mais la terreur et la pitié ne sont pas les termes absolus du tragique ; elles ne résument pas le but ultime de l'hypotypose ; elles en sont les effets, elles sont les affects de son passage. Car l'hypotypose médiatise des conversions. Elle aide celui qui entend son invitation et réussit à vraiment voir, à pousser plus loin l'écoute et le regard. Le témoin qui relate l'événement, ne raconte pas une histoire, il ne peint pas un tableau, il raconte beaucoup plus, il montre davantage : par ses mots, il dévoile le *desiderium* inclus dans l'événement ; le *desiderium*, c'est-à-dire à la fois le deuil, l'acceptation de ne plus voir, et, à partir de cet invisible consenti, la quête amoureuse d'une vérité supérieure.

Quelquefois les personnages de la tragédie savent déchiffrer la figure : Thésée par exemple entend Thémistocle et appréhende le mystère de la mort de son fils. Mais Racine s'adresse surtout à son spectateur pour qu'il intériorise le message de l'hypotypose, comme le vestige du divin qu'atteste la parole parue sur la scène. La mort d'Hippolyte est invraisemblable comme l'est aussi la descente de Diane depuis la nue après le sacrifice d'Ériphile. Mais toutes les hypotyposes, par essence, violentent la vraisemblance, elles forcent l'expression puisqu'elles sont à chaque fois une manière d'obliger le spectateur à ne pas seulement croire ce qu'il voit ; elles livrent le moyen de détacher l'homme du visible pour lui donner foi en la parole et en ce qu'elle indique au-delà. En scène, la figure introduit le spectateur à une croyance plus profonde, qui lui fait abandonner la surface spectaculaire des signes et le mène à l'expérience intérieure. Elle lui soumet par la parole les images les plus éprouvantes, elle assaille ses sens pour l'aspirer dans ses tréfonds et cependant, à partir de cet abîme, elle relève son regard et son écoute. Car la présence du dieu caché s'imprime en négatif dans cette violence, un dieu dont l'apparition figurée met fin à la violence et dont l'événement absorbe tous les événements.

Je voudrais redire ceci un peu autrement en m'interrogeant maintenant sur l'aspect de l'imagination que le théâtre fouille dans l'hypotypose et donc revenir sur l'impression de ces discours-

images. À travers ce mot, « impression », dont la richesse conceptuelle ramène pour notre propos en particulier à Pierre Nicole<sup>20</sup>, il me semble que se pose la question de l'accueil de l'hypotypose, c'est-à-dire de l'effet que ce type d'images verbales tend à exercer sur le spectateur de théâtre, sur son existence, voire sur sa foi dans les choses. L'hypotypose est une épreuve menée ensemble par le langage et l'image ; une épreuve située au cœur même de leur dialogue et tournée, je crois, vers la relation que nous avons avec le sens du monde.

Dans les séquences d'hypotyposes raciniennes, plusieurs niveaux perceptifs s'articulent ; ils résultent du travail complexe du verbal et du visuel.

D'abord un état de saturation du visible tel qu'il déborde le discours lui-même. Le « port majestueux » de l'image, pour emprunter cette expression à Bérénice (I, 5, v. 310), dépasse par la merveille qu'elle fait voir les bornes du discours et presque sa présence. Ce ne sont d'abord que phénomènes : assauts de flambeaux et de tonnerres, énergie passionnée du feu et épaisseur dense des nuits. Aucun vide, mais les « yeux tout pleins » comme le dit Bérénice dans un vers déjà cité<sup>21</sup>, un luxe de fleurs, de pourpre et d'or<sup>22</sup>, un espace splendide<sup>23</sup>, paré, encombré de motifs, comprimé par les correspondances et les synesthésies ; un espace d'images étagées en plans multiples où se célèbre, comme le dit Christine Buci-Glucksmann, la « gloire du voir », sa « folie<sup>24</sup> » même et finalement quelque chose de son impossible.

Les caractéristiques de cet espace où dominent des forces et des symptômes le rapproche beaucoup de l'espace lisse dont ont parlé Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*. Le corps des images raciniennes, avant toute compréhension de leur arrangement, concerne la perception directe, intensive, sensorielle ; il renvoie à l'appréhension des circulations, des fluidités, des échos.

<sup>20</sup> Pierre NICOLE, *Traité de la comédie, Essais de morale (passim)*. Pour une synthèse, Laurent THIROUIN, *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, rééd. « Champion Classiques », 2007.

<sup>21</sup> « Tes yeux ne sont-ils pas tout pleins de sa grandeur ? » (I, 5, v. 302).

<sup>22</sup> « Cette pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire » (*ibid.*, v. 307).

<sup>23</sup> « De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur » (*ibid.*, v. 301).

<sup>24</sup> Christine BUCI-GLUCKSMANN, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

« C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception haptique, plutôt qu'optique<sup>25</sup> ». La définition de l'espace lisse ainsi ressenti se superpose à l'énergie d'impression et à la puissance de toucher que nous avons dégagée dans l'hypotypose. « Recevez donc ce sang que ma main va répandre » : cette parole de Ménécée au moment de se frapper (*La Thébaiide*, III, 3, 647) dit comment, chez Racine, l'image touche plus qu'elle fait voir, ou comment elle touche par ce qu'il y a en elle de vision.

Avant d'être un signifié, la parole de l'hypotypose brille de tout son signifiant émotif : elle donne présence à tout un monde, en lieu et place de la scène. Cet univers théâtralisé est unifié, cohérent sur les bases de son irréalité, sans faille, élémentaire, conduisant à l'extrême de la sensation et, pour une lecture psychanalytique, au pulsionnel qui l'investit.

Les scènes ainsi créées signalent néanmoins le discours qui les rend possibles. À ce deuxième niveau, nous saisissons que des mots, et des mots savamment composés, ordonnent le théâtre d'images. Nous voyons bien que le dramaturge et ses personnages puisent aux ressources des figures, que l'agencement de ces dernières ne doit rien au hasard, et que la spontanéité qui s'en dégage apparemment est en réalité filtrée par les ressources de l'éloquence. À ce stade de notre perception, l'hypotypose ne trompe personne sur l'effet qu'elle obtient. Le spectateur intègre que ce moment qui le ravit appartient au jeu, qu'il est en dette vis-à-vis de l'artifice. C'est un décor qu'on lui propose, un beau décor, volumineux, suscitant l'enthousiasme mais un décor de langage tout de même : la mise en forme d'une illusion d'optique, pas plus réelle que la scène et même moins réelle qu'elle puisque seuls quelques mots, aussi luxueux soient-ils, soutiennent la projection du visible et que cette visibilité ne s'actualise pas *vraiment*.

Le monde semble alors se livrer sous son apparence chimérique, hallucinée ou fantasmée ; il surgit en sa faiblesse d'être, malgré son bruit et son éclat. C'est qu'il s'agit ici pour le dramaturge non pas de dénoncer la parole mais de montrer, à travers la présence simulée par les mots, que les choses n'existent peut-être que sous un aspect illusoire, comme les poussières d'un rêve. Les hypotyposes

---

<sup>25</sup> Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, « Critique », p. 598.



raciniennes modulent la vanité du tangible, l'effondrement des certitudes à travers des paysages sensibles où les êtres et les moments agonisent, n'existant bientôt plus ou n'ayant peut-être jamais existé. Le trouble de l'éphémère, l'affolement des passages, les multiples occurrences de l'indétermination, les doutes sur l'existence, l'omniprésence de la mort évidant les choses, telles sont les contributions des hypotyposes au tragique.

Les récits-visions sont donc chez Racine de véritables survivances du voir baroque qui, si l'on suit Christine Buci-Glucksmann, ne s'épuise jamais « dans la simple donnée phénoménal, dans l'assomption jubilatoire des apparences » ; « l'œil baroque de la merveille [...] est aussi celui de la désillusion<sup>26</sup> », du *desengaño*. L'hypotypose racinienne touche à son but si elle dévoile le leurre des choses et si, l'ayant montré, elle nous exhorte à nous ressaisir, pour que nous puissions d'une certaine manière rouvrir nos yeux frappés d'irréalité et que nous les tournions ailleurs, vers le point de fuite des images.

Dès lors, le discours n'a pas pour seul rôle d'afficher la magnifique vanité du monde. Il procède d'un acte plus positif. Le discours du témoin qui met en forme le réel, quitte à le modifier et se noyer dans son vertige, construit un simulacre. Toutefois sa parole vient dire aussi qu'un acte accompagne cette réalité mobile : un geste signifiant. Ce geste qui lui est attaché manifeste de la part du témoin, quel qu'il soit, un vouloir sur les choses, une préhension, illusoire ou juste, mais une connaissance, à la mesure des mots, de la catastrophe tragique et de son éventuelle issue. L'hypotypose sonde le gouffre, elle déverse sur la scène le champ des pulsions noires ; elle cerne aussi ce chaos d'un trait de langage qui s'oppose au risque de l'irrationalité définitive, indépassable et désespérante. Parfois comme Oreste ou Néron, les personnages rencontrent cet assombrissement ou cette déréliction du sens ; ils s'y enfoncent sans solution. Mais au spectateur est tendu, par contraste, un autre message, de nature métaphysique puisqu'il concerne le discours de l'être des images et avec lui, de l'être du monde jusqu'à Dieu.

Le trait du sens est double. Il est consubstantiel d'abord à l'action du discours qui découpe dans l'échange théâtral le paysage de l'hypotypose ; puis qui, pour le faire émerger, répartit les mots,

---

<sup>26</sup> Christine BUCI-GLUCKSMANN, *La Folie du voir. De l'esthétique baroque*, op. cit., p. 31.

leur affecte des emplacements et des structurations, les dispose dans la grille rhétorique et prosodique afin qu'ils émeuvent au plus haut point le spectateur. Nous découvrons ainsi, dans les termes des *Mille plateaux* de Deleuze et Guattari, en complément de l'espace lisse des images, l'espace strié de leur ordonnancement : la carte du discours poétique, avec ses qualités mesurables, associée au plateau des images. Dans cet ordre du discours que redouble le cadre de la scène, le vers lui-même vient surcadrer le moment d'image, sertissant dans ses limites l'intensité de la signification<sup>27</sup>. Cette striure de l'expression ne limite pas dans l'image ses possibilités d'affect : elle les fait mieux voir, condense leur efficace et rassemble les forces de l'imagination pour augmenter sa vigueur.

Par suite, les traits d'éloquence qui fabriquent la vision en sorte qu'elle soit plus surprenante et plus prenante introduisent la vérité du sens : ils en ont la forme demandant de percevoir à travers eux cet autre trait au fond des images qui est leur direction, leur vrai chemin secret et pourtant manifesté, par où Dieu advient. Ce chemin réconfortant, tous les personnages inspirés par les images, en extase hypotyposique, ne l'entament pas ; mais tous, quelquefois donc sans le savoir, ironiquement, en révèlent la sollicitation et l'absolu ; et tous, pour Racine, en portent la responsabilité.

L'hypotypose est, d'une certaine manière, une preuve de courage : elle accepte en effet d'affronter le tragique, c'est-à-dire le réel, et de prendre malgré tout la parole. Une parole malgré tout, voilà ce qu'est l'hypotypose : une parole irréductible, arrachée au silence, bien que se tenant à son bord puisqu'elle nomme l'innommable du monde et au-delà l'innommable de Dieu qui restaure le sens du monde.

C'est en quoi l'hypotypose prolonge dans le théâtre de Racine la vitalité et je dirais la hauteur de vue de la parole épique. « La langue épique, écrit Emil Staiger, représente. Elle fait signe vers quelque chose. Elle montre<sup>28</sup> ». Elle montre pour faire trace dans une image et, par elle, pour solliciter la mémoire.

---

<sup>27</sup> On appliquera aux vers du poète cette loi des torrents qu'évoque Créon dans *La Thébaïde* : « Plus leur cours est borné, plus ils font de ravage » (I, 5, v. 219).

<sup>28</sup> Emil STAIGER, *Les Concepts fondamentaux de la poétique* [1946], Bruxelles, Léeber-Hossmann, 1990, p. 73. Pour un commentaire élargi de ces lignes : Georges DIDI-

L'hypotypose appartient aux arts de mémoire, non pour seulement exprimer un passé qui a eu lieu, mais pour amener un événement à persister et à survivre parce qu'il contient en lui ce qui le dépasse. Si les visions-récits mettent souvent fin à un moment, elles ont surtout pour finalité de dégager l'anhistorique, ce qui ne précède pas le présent mais se présente en lui infiniment. Albine raconte la mort toute récente de Narcisse et la retraite de Junie chez les Vestales ; elle achève ainsi la crise tragique et, en même temps, elle dévoile ce qui est impliqué dans cette fin : la présence de Dieu au fond du sens, sa présence dans l'événement comme origine et comme destin. C'est qu'en fait, Albine, comme tous les intercesseurs de l'hypotypose, parvient à nous faire voir ce que l'image a vu pour qu'elle se distribue dans notre mémoire. Le langage prouve en ces circonstances son incroyable capacité d'invocation.

La sourde ou l'invisible présence de Dieu dans le tumulte des images n'est pas séparable de la beauté et du lyrisme qui la soutient. Quand Néron parle d'une « trop belle image » à propos du montage des visions qui l'envahissent, il dit plus d'une vérité.

Il dit que cette image, délirante, passe de loin la raison du réel et qu'elle fait courir le risque de la folie. Il dit aussi que la beauté de cette image est suspecte par le faste même de sa beauté : sa trop évidente théâtralité ne traduit-elle pas un mirage, dont Néron surjoue encore les effets en se racontant à Narcisse ? Mais Néron fait aussi entendre, quoique sans y prendre bien garde, que cette beauté est d'un autre ordre, qu'elle vient à ses mots presque involontairement et qu'elle sublime le contenu de l'image. Néron rend hommage au langage et à son aptitude à faire image, au-delà des fantasmes, ce qui revient à faire bien plus que créer des images : il est là question de faire affleurer, dans ce qui paraît, la beauté de ce qui est. Déjà Julie hallucinée par les visions de Néron est une mystique, une martyre, souffrante, les yeux levés au ciel ; déjà elle est illuminée par Dieu. La folie de Néron qui parle à Narcisse déclare cette théologie de l'image : il dit sans la voir sa vraie dimension, faisant irradier la vraie lumière de l'image dans le négatif, dans le creux de son apparence.

L'acte de la parole poétique est bien alors de s'engager à lustrer l'image, à l'éclairer d'une flamme si forte qu'elle ne peut que montrer la source qui agit en elle, depuis son origine. C'est donc, nous y revenons, à la puissance divine de l'image que le poème s'adresse, cette énergie qui, comme Yves Bonnefoy le perçoit dans le mot du poète, paillette le réel de l'éclat intérieur de l'image.

\*  
\*\*

Nicole a raison de redouter le théâtre en le regardant comme un accaparement passionnel, c'est-à-dire comme une plongée sans fond dans les impressions dont la scène est la caisse de résonance et qui nous ôtent à nous-mêmes. L'hypotypose fait sens d'abord en faveur de cette excitation à provoquer l'évidence de la beauté et la satisfaction inégalable de nos sens. Mais la délectation de la belle image, quelque horrible que soit son contenu, est précisément complétée par l'angoisse enthousiaste, la peur fascinante, l'étrangeté de la soif que de telles images déclenchent en nous (« la soif de se baigner dans le sang<sup>29</sup> »). Parfois les spectateurs ou les acteurs « pervers » de la scène intérieure assument cette séduction macabre et la portent à son incandescence trouble, comme Polynice est avide de voir le « spectacle barbare » du sang de son frère<sup>30</sup>.

En somme, l'hypotypose demande au spectateur qu'il choisisse : qu'il prenne position entre deux façons de voir et de sentir. Entre emprise, jusqu'au plus dangereux des envoûtements érotiques, et déprise, pour un dépassement des tentations de l'image vers le plus haut sens qui s'y loge. Mais faut-il choisir ? Le théâtre, dans son acte même, dans son expérience directe, ne l'empêche-t-il pas ?

Car si la déprise est nécessaire moralement et spirituellement, prolongeant le moment vécu par son retentissement dans l'âme du spectateur, elle n'en reste pas moins, comme s'en inquiète Nicole, attachée durablement au premier moment du ravissement. Le temps de l'image posé comme épreuve salutaire est promis à son dépassement et cependant il perdure substantiellement, dans l'écho de la sensation. Nicole croit impossible que cet effet disparaisse : la signification abstraite de l'image, sa vérité inscrite dans sa négation ne parviendra jamais pour lui à dissiper les impressions par où elle a

<sup>29</sup> Pour détourner l'expression de Créon (*La Thébàide*, V, 3, v. 1313).

<sup>30</sup> « Polynice, tout fier du succès de son crime, / regarde avec plaisir expirer sa victime » (*Ibid.*, v. 1357-1358).

dû passer. La contagion du sensible l'emportera toujours contre le message de l'image ; pire elle restera durablement dans la mémoire ou réveillera le fond douteux de notre inconscient.

Nicole a raison : comment oublier la magnificence de l'hypotypose, comment se satisfaire qu'elle ne soit qu'un seuil, comment même croire que l'écrivain lui-même a renoncé à sa séduction puisqu'il lui consacre son art ? Il serait plus vrai sans doute de penser que la beauté des hypotyposes raciniennes tient justement à l'hésitation, à la tension entre la force éblouissante de l'image et l'exigence de sens auquel elle initie contre son apparence. « La beauté, dans l'art qui se fait poésie, écrit Yves Bonnefoy, la beauté de la forme active, c'est cette tension, ce combat : refus de l'élan du rêve, de l'esthétique, par l'exigence morale, défaite de celle-ci, sous la poussée du désir<sup>31</sup> ».

**Pour citer cet article :**

Olivier LEPLATRE, « La violence déchirante de l'hypotypose : représentation de l'événement dans le théâtre de Racine », *Cahiers en ligne du GEMCA*, t. 2, 2011, p. 35-69.

URL : [http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA\\_cahiers\\_2\\_2011\\_002.pdf](http://gemca.fltr.ucl.ac.be/docs/cahiers/GEMCA_cahiers_2_2011_002.pdf)

---

<sup>31</sup> Yves BONNEFOY, *Le Lieu d'herbes*, Paris, Galilée, 2010, p. 54.

## Table des matières

GIMARET Antoinette, « Les ambiguïtés de l'imaginaire anatomique (XVI <sup>e</sup> -XVII <sup>e</sup> siècles) ».....	p. 3
LEPLATRE Olivier, « La violence déchirante de l'hypotypose : représentation de l'événement dans le théâtre de Racine ».....	p. 35