

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve (dir.)



Charles d'Orléans

Montaigne

Racine

Crébillon

Aloysius Bertrand

Robbe-Grillet

III Smadja – 979-10-231-2050-9



*Charles d'Orléans, Montaigne, Racine,
Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet*

Mathilde Vallespir & Roselyne de Villeneuve

Avant-propos

CHARLES D'ORLÉANS

Stéphane Marcotte

Fines transcendam : anti-conseils
pour traduire Charles d'Orléans

MONTAIGNE

Véronique Montagne

& Cendrine Pagani-Naudet

Constructions en *c'est* chez Montaigne

Bruno Roger-Vasselin

Les emplois de *certain*, *incertain* et leurs dérivés
dans les *Essais*, ou incertitude du discours
et discours de l'incertitude chez Montaigne

Mathilde Thorel

Les clivées dans le Livre I des *Essais* :
de l'exercice à l'expression du jugement

RACINE

Stéphanie Smadja

L'apposition dans *Mithridate* :
un instrument rythmique,
rhétorique et émotionnel

Jennifer Tamas

« Dire et ne pas dire » l'amour :
formes discursives et effets pragmatiques
des aveux dans *Mithridate*

CRÉBILLON

Frédéric Calas

Fragments dialogiques et bruissements
amoureux dans les *Lettres de la Marquise
de M*** au Comte de R****

ALOYSIUS BERTRAND

Stéphane Chaudier

« Bertrand avec Raton » : le binaire narquois

Nicolas Wanlin

« Divers procédés nouveaux peut-être
d'harmonie et de couleur » :
ce que Bertrand substitue à la forme du vers

ROBBE-GRILLET

Sophie Milcent-Lawson

L'écriture du soupçon. Formes linguistiques

de l'implicite dans *La Jalousie*

Catherine Rannoux

Le paradoxe énonciatif de *La Jalousie* :
un énonciateur sans sujet

ISBN 978-2-84050-719-2



9 782840 507192

SODIS
F139-227



15 €



STYLES, GENRES, AUTEURS N°10

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux,
Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné,
Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*,
Louis Labé, Cyrano de Bergerac,
Beaumarchais, Tocqueville, Michel
Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal
de Retz, André Chénier, Paul
Claudel, Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot,
Molière, Prévost, Chateaubriand,
Saint-John Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot,
Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau,
Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos

*La Réécriture : formes, enjeux, valeurs
autour du Nouveau Roman*
Anne-Claire Gignoux

*René Char : une poétique de résistance
Être et faire dans les « Feuilles d'Hypnos »*
Isabelle Ville

Écrire l'énigme
Bernard Magné
& Christelle Reggiani (dir.)

Une syntaxe du sensible
Claude Simon et l'écriture de la perception
David Zemmour

« Études linguistiques »

*Référence nominale et verbale,
analogies et interactions*

Maria Asnes

*Par les mots et les textes.
Mélanges de langue, de littérature
et d'histoire des sciences médiévales
offerts à Claude Thomasset*

D. James-Raoul & O. Soutet (dir.)

*Empirical issues in formal syntax
and semantics 4*

C. Beyssade, O. Bonami,
P. Cabredo Hofherr
& F. Corblin (dir.)

La Polysémie

Olivier Soutet (dir.)

Cohérence et discours

Frédéric Calas (dir.)

Indéfini et prédication

Francis Corblin, Sylvie Ferrando
& Lucien Kupferman (dir.)

Études de linguistique contrastive

Olivier Soutet (dir.)

*Langue littéraire
et changements linguistiques*

Françoise Berlan (dir.)

Les Moyens détournés d'assurer son dire

Corinne Rossari (dir.)

Le Subjonctif en français moderne
Esquisse d'une théorie modale

Hans Lagerqvist

Linguistique, cognition et didactique
Principes et exercices de linguistique didactique

Samir Bajrić

L'Emphase.

Copia et brevitatis (XVI^e-XVII^e siècles)
Mathilde Lévesque & Olivier Pédefflou

Mathilde Vallespir &
Roselyne de Villeneuve (dir.)

Charles d'Orléans,
Montaigne, Racine,
Crébillon, Aloysius Bertrand,
Robbe-Grillet



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-719-2
PDF complet – 979-10-231-2044-8

Avant-propos – 979-10-231-2045-5
I Marcotte – 979-10-231-2046-2
II Montagne & Pagani-Naudet – 979-10-231-2047-9
II Roger-Vasselín – 979-10-231-2048-6
II Thorel – 979-10-231-2049-3
III Smadja – 979-10-231-2050-9
III Tamas – 979-10-231-2051-6
IV Calas – 979-10-231-2052-3
V Chaudier – 979-10-231-2053-0
V Wanlin – 979-10-231-2054-7
VI Milcent-Lawson – 979-10-231-2055-4
VI Rannoux – 979-10-231-2056-1

Composition initiale : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

TROISIÈME PARTIE

Racine

L'APPOSITION DANS *MITHRIDATE* :
UN INSTRUMENT RYTHMIQUE, RHÉTORIQUE
ET ÉMOTIONNEL

Stéphanie Smadja

Université Denis Diderot-Paris VII

Fondée notamment sur l'effet de sourdine mis en valeur par Leo Spitzer, l'écriture de Racine représente un des grands modèles du classicisme. Selon Spitzer,

le sens des œuvres de Racine est pour ainsi dire enfoui sous la langue, l'accès en est rendu difficile par un style souvent modéré et assourdi, d'un rationalisme posé, presque purement formel ; parfois, et pour quelques instants, la langue s'élève inopinément au pur chant poétique et à l'épanchement direct de l'âme mais vite l'éteignoir de la froide raison vient tempérer l'élan lyrique qui se dessinait timidement dans l'esprit du lecteur. C'est que le propre de Racine n'est ni la simple formule ni le simple chant lyrique mais l'alternance et l'imbrication de ces deux éléments¹.

La présente étude se fonde sur l'hypothèse que l'apposition permet précisément cette « alternance » et cette « imbrication », hypothèse à vérifier au fil des analyses. En effet, l'apposition participe plus généralement d'un effet de discontinuité syntaxique. Dans le cadre générique qui nous intéresse ici, celui de la tragédie classique, l'apposition permet des effets variés : concordance ou discordance entre versification et syntaxe, modifications prosodiques en partie

1 Leo Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », dans *Études de style* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 208.

liées au point précédent, répartition des informations, irruption et accentuation des émotions, densité du langage. Dans son article, Spitzer la relie plusieurs fois implicitement à ce qu'il nomme « le chant lyrique » de Racine. Par exemple, lorsqu'il affirme que « pourtant le lyrisme de la veuve d'Hector perce fugitivement dans l'opposition ternaire du premier vers (... *importune à moi-même*) »², il cite et analyse une apposition en position initiale. Cependant, il évoque également l'apposition comme effet de sourdine possible, comme le montre cette phrase : « L'impression d'atténuation, de mise en forme dans les propos des personnages raciniens est due aussi au remplissage de certains hémistiches avec des déterminations adverbiales, des appositions, des parenthèses »³. L'apposition peut certes attirer l'attention par des effets d'étirement syntaxique mais elle peut également permettre d'ajouter une nuance infime, de passer des éléments sous silence de façon discrète ou encore d'équilibrer et d'harmoniser le rythme d'un vers. Elle constitue, de ce fait, un instrument idéal à la fois pour atténuer et pour accentuer les propos tenus. Dès lors, nous pouvons interroger les différentes fonctions de l'apposition dans *Mithridate*, à la lumière de ces éléments. Le classement adopté se fonde sur la place du segment en apposition.

DÉFINITION ET DONNÉES CHIFFRÉES

Étymologiquement, le terme « apposition » signifie « placé à côté ». Les définitions sont variables d'une grammaire à l'autre, d'une théorie à l'autre. Selon la grammaire traditionnelle, le terme *apposition* doit être réservé à une apposition nominale, nécessairement coréférentielle à son support. L'article « Apposition » de *La Grammaire d'aujourd'hui* développe longuement cette définition traditionnelle, avant d'évoquer brièvement l'adjectif, mêlant deux terminologies distinctes comme le montre la phrase suivante : « Par analogie avec la construction 8, on parle également d'adjectif apposé dans le cas où l'épithète est séparée du

2 *Ibid.*, p. 210.

3 *Ibid.*, p. 274.

reste de la phrase par une double pause »⁴. *La Grammaire méthodique du français*, quant à elle, évoque les « modificateurs en position détachée » et associe aux substantifs le terme d'*apposition*, aux adjectifs le terme d'« épithète détachée »⁵. Pour cette étude, le terme *apposition* sera utilisé dans un sens large, dans la perspective des travaux effectués par Franck Neveu sur le détachement⁶, selon des critères à la fois sémantico-logiques mais également (et au premier titre) syntaxiques. De ce point de vue, le corpus comporte aussi bien des appositions adjectivales que des appositions nominales, qui relèvent toutes de la prédication seconde.

Sur l'ensemble du corpus, on note une très large majorité d'appositions en position non polaire : 80,4 %. La plupart se situent à droite du support (47 %). L'écart n'est pas énorme mais reste notable, proportionnellement, par rapport aux appositions placées à gauche de leur support (33,4 %). Les appositions en position frontale représentent 13,8 % des occurrences. Les appositions en position de clôture se distinguent par leur rareté : 5,8 % seulement des occurrences. Si les appositions en position de clôture se placent toujours en fin de vers, les appositions en position frontale prennent par trois fois place dans le second hémistiche.

La majorité des appositions portent sur le sujet de la proposition. On trouve cependant 25,4 % d'appositions dont le support n'est pas le sujet de la proposition. Si cette possibilité est tout à fait courante pour les appositions à droite, elle ne l'est guère, en français contemporain, pour les appositions à gauche de leur support, comme le rappelle la *Grammaire méthodique du français* à propos des adjectifs : « Dans cette construction parfois appelée épithète détachée, ils précèdent ou suivent le GN de rattachement s'il s'agit du sujet (il leur est même possible en ce cas d'être rejetés en fin de phrase, ce qui peut provoquer des ambiguïtés) ; ils le suivent si c'est un autre syntagme mais peuvent en être disjoints

- 4 Michel Arrivé, Françoise Gadet, Michel Galmiche, *La Grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 2005, p. 70.
- 5 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1998, p. 190-192.
- 6 Franck Neveu, *Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*, Paris, Champion, 1998.

si c'est un pronom complément »⁷. On peut faire l'hypothèse que ces appositions, inhabituelles en français contemporain mais acceptables en français classique, contribuent à conférer à certains lecteurs l'impression d'un style plus disparate que dans d'autres tragédies de Racine, opinion qui affleure sous la plume de certains critiques. Par exemple, comparant *Mithridate* à *Bérénice* et *Bajazet*, Robert Garrette affirme (son propos ne concerne pas les appositions mais peut leur être appliqué) :

Dans cette perspective, *Mithridate* semble avoir été conçue pour concilier les deux inspirations : l'exotique et la romaine, l'éloignement dans l'espace et l'éloignement dans le temps, le mélange étant destiné à satisfaire toutes sortes de goûts [...]. D'où, peut-être, un amalgame un peu artificiel, un style moins uni où quelques dysfonctionnements subsistent⁸.

Pour autant, ce qu'un lecteur du XXI^e siècle perçoit comme des entorses aux normes de la langue française ne s'explique pas seulement par des « dysfonctionnements », les besoins de la métrique ou l'état de la langue, mais bien plutôt par la densité de la langue de Racine, à l'origine de sa charge émotionnelle et de sa puissance dramatique, comme on le verra.

L'APPOSITION EN POSITION DE CLÔTURE

Les appositions en position de clôture sont extrêmement peu fréquentes dans *Mithridate*. Cependant, quoique minoritaires, elles fournissent un aperçu assez représentatif du rôle de l'apposition chez Racine.

Dans le cadre d'une tragédie classique en alexandrins, la fonction la plus évidente de l'apposition est sans doute sa fonction prosodique. De ce point de vue, les appositions en position de clôture occupent systématiquement un hémistiche ou un vers complet. Elles sont en général isolées et viennent ponctuer la phrase à la façon d'un point d'orgue, conférant plus de noblesse ou d'ampleur à l'expression. Par exemple, lorsque Xipharès dresse dans la scène 1 de l'acte III un portrait

7 Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 191.

8 Robert Garrette, *La Phrase de Racine. Champs du signe*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 224.

élogieux de Mithridate en héros guerrier, ennemi juré des Romains, il utilise deux appositions coordonnées à la fois pour nourrir son argumentaire et pour appuyer le trait. En effet, à Pharnace qui vient de suggérer l'adoption vis-à-vis de Rome d'une « plus sûre voie » (v. 903), Xipharès oppose une fin absolue de non-recevoir : « Rome, mon frère ! ô ciel ! qu'osez-vous proposer ? / Vous voulez que le roi s'abaisse et s'humilie ? » (v. 906-907). S'ensuit un véritable réquisitoire doublé d'un éloge, que ponctuent deux appositions adjectivales en position de clôture : « Rome poursuit en vous un ennemi fatal, / Plus conjuré contre elle et plus craint qu'Annibal » (v. 913-914). Le parallélisme syntaxique doublé de la coordination et de l'allitération en [k] crée un rythme binaire, qui reprend et prolonge comme en écho le rythme adopté depuis le début de la tirade. Les coordinations ou les juxtapositions de deux éléments se succèdent, suggérant la force de conviction du jeune homme, tout à son indignation. L'ajout de deux appositions permet à la fois d'amplifier le propos (deux alexandrins plutôt qu'un) et de créer plusieurs effets prosodiques.

L'effet d'amplification est encore plus visible dans la réplique de Xipharès lorsqu'il dévoile ses sentiments à Monime, dans la scène 2 de l'acte I : « Attestez, s'il le faut, les puissances célestes / Contre un sang malheureux, né pour vous tourmenter, / Père, enfants, animés à vous persécuter » (v. 171-174). La première apposition adjectivale, sur un hémistiché, est relayée par ce qui s'apparente à une apposition nominale (« père, enfants » étant, pour ainsi dire ensemble, coréférents à « un sang malheureux »), sur laquelle porte une apposition adjectivale. Xipharès vient d'apprendre à Monime qu'il l'aime et croit que cet amour ne peut que déplaire à cette dernière, déjà courtisée par son père et son frère. Cette convergence de tous les désirs du père et des deux frères vers une même femme constitue le nœud et le ressort tragique de l'ensemble de la pièce, ce que résumant ici parfaitement les appositions. Le singulier collectif « un sang malheureux » est séparé par la césure de l'objet des désirs résumé dans le pronom « vous ». Ce singulier est relayé par deux substantifs, le second étant au pluriel, eux-mêmes séparés de l'objet du désir par la césure. Au groupe prépositionnel « pour vous tourmenter » répond un autre groupe prépositionnel « à vous persécuter ». Rythmiquement, le

parallélisme est presque parfait : deux propositions monosyllabiques, le pronom « vous », un verbe de trois syllabes et un verbe de quatre syllabes. La différence, ténue, accentue cependant la solennité du propos : le second groupe prépositionnel occupe tout un hémistiche, suggérant la destinée tragique des deux personnages (Monime, sollicitée de toutes parts, Xipharès qui croit ajouter à ses malheurs et ne songe même pas pouvoir être aimé en retour).

Comme on l'a vu, les appositions en position de clôture peuvent également relever d'une stratégie rhétorique. Ainsi, dans la scène 3 de l'acte I, Pharnace orne-t-il sa demande en mariage à Monime d'un compliment en apposition : « Prêts à vous recevoir, mes vaisseaux vous attendent, / Et du pied de l'autel vous y pouvez monter, / Souveraine des mers qui vous doivent porter » (v. 240-242). Les trois vers s'enchaînent dans un équilibre presque parfait. Une première proposition comportant une apposition adjectivale en position frontale – « Prêts à vous recevoir » est coordonnée à une seconde proposition, qui se clôt elle-même par une apposition nominale – « Souveraine des mers qui vous doivent porter ». L'apposition dans le premier vers n'occupe que le premier hémistiche, tandis que la seconde se développe sur tout l'alexandrin, mettant ainsi fortement en valeur le compliment adressé à Monime. Le rythme du tétramètre en 3/3//3/3 accentue l'effet produit : les propos de Pharnace visent à conquérir l'objet de son désir. Une stratégie de séduction se met nettement à l'œuvre, comme en atteste l'emploi de cette apposition. Cette fonction argumentative est fréquente, quelle que soit la place du segment en apposition.

Rarement (alors qu'on pourrait s'attendre à une fréquence plus grande), l'apposition permet de souligner le statut des personnages. C'est le cas une seule fois pour les appositions en position de clôture, lorsque Monime évoque son père par rapport à leur filiation, utilisant ainsi la troisième personne pour se désigner elle-même : « Et les Romains vainqueurs, pour première victime, / Prirent Philopœmen, le père de Monime » (v. 263-264). L'apposition, qui explicite l'identité de Philopœmen, amorce un mouvement lyrique que vient immédiatement atténuer, ou plutôt neutraliser, l'apparition du nom propre « Monime ». On pourrait expliquer cette expression par des nécessités prosodiques (« mon père »

étant trop bref pour l'hémistiche). Cependant, il s'agit bien plutôt d'un effet de sourdine décrit par Spitzer : « Racine réfrène le chant lyrique du Moi : il aime mettre dans la bouche de ses personnages un IL (ELLE) OBJECTIVANT, en alternance avec le MOI, ses personnages parlant d'eux-mêmes à la troisième personne »⁹. Tous les exemples cités par Spitzer comportent en réalité non des pronoms de la troisième personne mais des noms propres. Selon Spitzer, il s'agit en quelque sorte pour le personnage de se mettre en scène, de coïncider non avec son être profond mais avec l'« impératif catégorique » que représente son nom. Il poursuit ainsi :

Quand on s'appelle Andromaque, noblesse oblige : Andromaque se place au niveau du fait général. Elle ne peut que passagèrement et accessoirement être *elle-même*, l'instant d'après il lui faut se ressaisir, retrouver la grandeur, la maîtrise classique. Le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage – mais cet impératif moral a quelque chose de didactique, de réflexif, d'atténuant ; il tue le lyrisme. Andromaque se voit comme l'image d'elle-même¹⁰.

L'usage du nom propre « Monime » en fin de vers résume les choix et le devoir que la jeune femme estime être siens parce qu'ils lui sont imposés par son statut social. La périphrase pourrait être reformulée en sens inverse : elle est la fille de Philopœmen, elle se doit d'agir en tant que telle et entend bien s'y conformer, quel qu'en soit le prix. Telle est la raison pour laquelle elle obéit aux volontés paternelles et n'envisage aucun autre avenir que d'épouser Mithridate, jusqu'à ce que celui-ci lui tende un piège amoureux.

L'APPOSITION EN POSITION NON POLAIRE

La présence de ce type d'appositions est massive, avec une nette prédominance des appositions situées à droite de leur support.

⁹ Leo Spitzer, *Études de style*, op. cit., p. 221.

¹⁰ *Ibid.*, p. 222.

Appositions placées à gauche

108

Situées à gauche de leur support, les appositions en position non polaire sont systématiquement suivies d'un enjambement. Deux exceptions à cette règle. D'abord, le v. 1047, lorsque Mithridate s'adresse à Monime dans la scène 5 de l'acte III : « Sortant de mes vaisseaux, il faut que j'y remonte ». S'il n'y a pas d'enjambement, on peut cependant souligner l'éloignement entre le support et l'apposition (participe présent en emploi adjectival), puisque celle-ci porte sur le sujet de la subordonnée et s'en trouve séparée par la tournure impersonnelle exprimant la modalité déontique dans la principale « il faut ». L'ordre des mots est ici, de toute évidence, régi par la prosodie, mais il relève également d'une volonté de clarté de la part de Mithridate. Ce dernier commence par contextualiser ses propos, tout en soulignant le paradoxe auquel il est soumis : un lien logique concessif est sous-entendu à travers l'usage de l'apposition. L'expression est ainsi plus dense, plus forte. Le roi exprime à la fois son amour pour Monime et les désagréments de la défaite qu'il a subie, qui lui interdisent une véritable maîtrise de la temporalité. On peut relever également une structure proche, dans la scène 4 de l'acte II : « Ma gloire loin d'ici vous et moi nous appelle, / Et sans perdre un moment pour ce noble dessein, / Aujourd'hui votre époux, il faut partir demain » (v. 544-546). C'est encore une fois Mithridate qui s'exprime et s'adresse ainsi à Monime. La structure syntaxique comporte aussi une apposition suivie de la tournure impersonnelle « il faut ». Pour autant, une différence majeure se dessine : dans le second cas, le support reste implicite. On attendrait « il me faut partir ». La structure est rendue possible par la souplesse de la syntaxe classique, l'absence de contrôleur ne menaçant pas la cohérence discursive. On pourrait en attribuer la cause à la métrique (l'ajout d'un pronom dénaturant le vers qui comporterait alors 13 syllabes). Cependant, encore une fois, l'argument paraît insatisfaisant. La tournure choisie semble plutôt suggérer le trouble de Mithridate et son empressement à épouser Monime. Ainsi, le vers commence et finit par une allusion à cette temporalité que, précisément, Mithridate ne parvient pas à maîtriser. Une des clés du personnage se révèle ici : Mithridate apparaît en décalage constant par rapport à une destinée qui lui échappe. Il essaie d'arracher des bribes d'une temporalité qui en

réalité ne lui appartient plus : toutes ses actions se situent à contretemps. Il tente de retrouver le rythme juste, en vain ; il ne parvient même pas à choisir l'heure de sa mort malgré ses multiples tentatives en ce sens.

Dans tous les autres cas, l'apposition occupe le second hémistiche du vers, plus rarement le vers entier, et porte sur le sujet (ou, moins souvent, sur un complément) du vers suivant. Cette place permet en général à la fois de rompre et de relancer le rythme de l'alexandrin. Ménageant une légère pause et supposant une tonalité et un rythme un peu différents, à la faveur du phénomène de la prédication seconde (on parle d'intonation de plateau), l'apposition permet ici d'infléchir le rythme des répliques ou des tirades. Cette fois-ci, sa fonction semble essentiellement prosodique, même si prosodie et finalités narratives ou expressives s'entrelacent, comme dans cet extrait d'une tirade de Mithridate, au début de la scène 1 de l'acte III :

Déjà plus d'une fois, retournant sur mes traces,
 Tandis que l'ennemi, par ma fuite trompé,
 Tenait après son char un vain peuple occupé,
 Et gravant en airain ses frêles avantages,
 De mes États conquis enchaînait les images,
 Le Bosphore m'a vu, par de nouveaux apprêts,
 Ramener la terreur du fond de ses marais,
 Et chassant les Romains de l'Asie étonnée,
 Renverser en un jour l'ouvrage d'une année (v. 764-772).

Mithridate s'adresse à ses deux fils. Après leur avoir expliqué qu'il est contraint de fuir, il affirme sa dignité et les actions de résistance déjà entreprises. Le participe présent « retournant », placé en fin de vers mais au début de la phrase, est suivi de plusieurs éléments, soit détachés, soit circonstanciels, si bien que le support de l'apposition n'apparaît que cinq vers plus loin, sous la forme, non du sujet, comme le requiert la place du segment en apposition, mais d'un pronom complément : « le Bosphore m'a vu ». La phrase se distingue ainsi par un mouvement subtil de perturbation syntaxique fondé sur la discontinuité très marquée, la longueur de la phrase qui penche très nettement vers la gauche et les formes en *-ant*, qui ne portent pas toutes sur les mêmes supports et

créent une certaine confusion. La syntaxe suggère ainsi, en filigrane, un certain désarroi de la part de Mithridate, mais également le processus de subversion et de rébellion qu'il a enclenché, soit sa tentative pour se rendre maître des fils de son destin. C'est à nouveau par le biais d'une construction agrammaticale en français contemporain, mais possible en langue classique, souvent associée à l'usage de l'apposition par Mithridate, que ce dernier évoque sa destinée.

Appositions placées à droite

110

Placées souvent entre le sujet et le verbe, ces appositions jouent un rôle prosodique net. Elles occupent la plupart du temps un hémistiche complet mais peuvent également empiéter sur l'hémistiche précédent. C'est le cas lorsque le vers commence par un nom propre, immédiatement suivi d'une apposition comme dans la scène 1 de l'acte I : « Pharnace, en ses desseins toujours impétueux, / Ne dissimula point ses vœux présomptueux » (v. 93 et 94). Cette première scène, conformément au principe de l'exposition, doit fournir toutes les informations nécessaires pour comprendre la tragédie. Il n'est donc pas étonnant que les noms propres suivis d'une apposition y abondent : le nom sert de point de repère au spectateur, l'apposition apporte des précisions, décrit des circonstances, esquisse parfois un début de portrait. Elle peut aussi souligner les tensions dramatiques :

Autant ce même amour, maintenant révolté,
De ce nouveau rival brave l'autorité.
Ou Monime, à ma flamme elle-même contraire,
Condamnera l'aveu que je prétends lui faire ;
Ou bien, quelques malheurs qu'il en puisse avenir,
Ce n'est que par ma mort qu'on la peut obtenir (v. 101-106).

Xipharès refuse de céder face à son frère mais proclame son respect de la volonté de celle qu'il aime et sa crainte d'un amour non réciproque. Dans les deux cas, c'est une apposition qui permet de souligner l'orientation des propos.

L'apposition participe également d'une syntaxe expressive. Ainsi, Monime multiplie-t-elle les appositions lorsqu'elle pense avoir perdu

Xipharès, dans la scène 1 de l'acte V. Sa tirade commence par la cause de sa douleur, énoncée en une phrase brève, lapidaire, implacable : « Xipharès ne vit plus, il n'en faut point douter » (v. 1474). Elle s'achève par une apostrophe à son « bandeau », inspirée comme le rappelle Racine dans sa préface, par une description de Monime provenant de Plutarque :

Et toi, fatal tissu, malheureux diadème,
Instrument et témoin de toutes mes douleurs,
Bandeau que mille fois j'ai trempé de mes pleurs,
Au moins, en terminant ma vie et mon supplice,
Ne pouvais-tu me rendre un funeste service (v. 1500-1505) ?

La fonction exacte des différents substantifs n'est pas aisée à déterminer, oscillant entre apostrophe et apposition. Toujours est-il que l'alexandrin, par le biais de constructions détachées, se fait plus haché, heurté et laisse entendre la plainte et le désespoir de Monime, qui, comme son modèle historique, souhaite mourir. Ce procédé (énumération de plusieurs appositions) se reproduit dans presque toutes les phrases très longues et aboutit à chaque fois aux mêmes effets : dévoiler le tremblement de l'émotion dans la syntaxe de la phrase et le rythme du vers. Ainsi Mithridate proclame-t-il la gloire de son nom, malgré sa défaite, dans la scène 4 de l'acte II :

Ah ! pour tenter encor de nouvelles conquêtes,
Quand je ne verrais pas des routes toutes prêtes,
Quand le sort ennemi m'aurait jeté plus bas,
Vaincu, persécuté, sans secours, sans États,
Errant de mers en mers, et moins roi que pirate,
Conservant pour tous biens le nom de Mithridate,
Apprenez que suivi d'un nom si glorieux,
Partout de l'univers j'attacherais les yeux,
Et qu'il n'est point de rois, s'ils sont dignes de l'être,
Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé,
Que Rome et quarante ans ont à peine achevé (v. 559-570).

Les appositions adjectivales suggèrent une situation des plus précaires, où le conquérant déchu ne conserverait plus que son « nom si glorieux ».

Pourtant, cette situation (qui n'est que l'écho amplifié et poussé à ses extrémités de la situation vécue par Mithridate), en apparence difficile, permet en réalité à Mithridate de chanter ses propres louanges. La *copia* rhétorique sert l'éloquence épideictique. L'objectif est moins d'établir un portrait flatteur de sa propre personne que de séduire celle à qui s'adresse ce discours, en lui offrant une image attirante. Le rôle des appositions et l'émotion qu'elles sous-tendent ne peuvent se comprendre que par rapport à l'interlocutrice de Mithridate. Le vers qui précède immédiatement l'extrait cité en livre la clé : Mithridate craint d'être l'objet du mépris de Monime et s'empresse de redorer son blason, jouant ainsi une partition à contretemps puisque les motivations de Monime n'ont rien à voir avec ses échecs ou ses succès. Le risque d'une défaite amoureuse est vécu en quelque sorte sur un mode plus douloureux que la déroute militaire, ce qui amène le héros à sortir de son caractère habituel. Il s'agite, déploie tout un argumentaire, en vain puisque s'il peut acquérir le statut d'époux et posséder l'objet de son désir, il ne pourra pas pour autant conquérir le cœur de Monime. Or, Mithridate est précisément tiraillé entre, d'une part, une forme de fureur amoureuse et, d'autre part, l'envie d'être aimé plutôt que de s'emparer de force de l'être aimé. Rapidement, cependant, sa véritable nature se révèle, source de tension tragique. Selon Barthes, « Monime est dans sa liturgie la compensation même de ses défaites, car il n'a qu'un langage, celui de l'Avoir »¹¹.

L'APPOSITION EN POSITION FRONTALE

Presque trois fois plus nombreuses que les appositions en position de clôture, les appositions en position d'ouverture comportent les occurrences les plus remarquables du corpus. De ce point de vue, si leur nombre est très largement inférieur à celui des appositions en position non polaire, elles constituent un poste d'observation particulièrement révélateur.

¹¹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1979, p. 108.

Pour la plupart, elles portent sur le sujet, et occupent dans ce cas le premier hémistiche ou tout un alexandrin. Seule une occurrence contraste avec cette répartition, dans la scène 2 de l'acte IV : « Que voudrais-je de plus ? Glorieux et fidèle, / Je meurs. Un autre sort au trône vous appelle » (v. 1247-1248). Xipharès exprime sa joie d'être aimé et de savoir que c'est la révélation de cet amour qui est cause de sa mort. Les deux adjectifs coordonnés et apposés occupent un hémistiche tandis que le support, en fonction sujet, et son verbe ne forment que deux syllabes. Particulièrement resserrée, l'expression traduit ici l'exaltation amoureuse du personnage mais aussi la soudaineté et la brutalité de cette mort annoncée. Le présent étendu confère une certaine étrangeté à la phrase : le verbe « mourir » ne peut pas être prononcé sur scène au présent. Dans l'instant véritable de la mort, le personnage n'a plus accès à la parole. Tant qu'il affirme qu'il « meurt », c'est, pour ainsi dire, qu'il ne meurt précisément pas. Tout se passe comme si la mort de Xipharès, qui n'est pas encore advenue (et n'aura pas lieu, au final), échappait aux catégorisations habituelles de la temporalité historique ou humaine et s'élevait déjà à une forme de mythe. Pour le dire autrement, Xipharès met en scène sa propre mort en la sublimant. Martyr de l'amour, il nimbe son trépas d'une aura de gloire.

En position d'ouverture, les appositions remplissent très souvent un rôle de cohésion textuelle. Elles donnent des informations nouvelles mais servent aussi à faire le lien avec ce qui précède (soit avec le passé des personnages, censé exister préalablement à la pièce, soit avec les scènes antérieures). Ainsi Monime souligne-t-elle toutes les circonstances de son malheur dans la scène 2 de l'acte I, la première scène où le duo amoureux qu'elle forme avec Xipharès est réuni : « Au joug d'un autre hymen sans amour destinée, / À peine je suis libre et goûte quelque paix, / Qu'il faut que je me livre à tout ce que je hais » (v. 148-150). Une apposition suffit à rappeler qu'elle était promise à un homme qu'elle n'aimait pas. L'ordre des mots, dû en partie aux exigences de la métrique, permet de mettre en valeur l'indéfini « autre » et le substantif « hymen » qui se trouve à la césure, ainsi que le groupe prépositionnel « sans amour » par une antéposition des compléments du participe passé.

Comme les autres appositions, elles participent également des stratégies rhétoriques mises en place par les personnages. Dans le cas des appositions en position d'ouverture, c'est particulièrement visible dans les répliques et les tirades de Pharnace. Par exemple, dans la scène 1 de l'acte III, Pharnace essaie-t-il de convaincre son père de rendre les armes :

Vous seul, Seigneur, vous seul, après quarante années
Pouvez encor lutter contre les destinées.
Implacable ennemi de Rome et du repos,
Comptez-vous vos soldats pour autant de héros ?
Pensez-vous que ces cœurs, tremblants de leur défaite,
Fatigués d'une longue et pénible retraite,
Cherchent avidement sous un ciel étranger
La mort, et le travail pire que le danger ?
Vaincus plus d'une fois aux yeux de la patrie,
Soutiendront-ils ailleurs un vainqueur en furie (v. 879-888) ?

114

Les appositions se multiplient, tandis que Pharnace oppose son père, dont il ne met pas en doute la valeur, et ses soldats, qui font l'objet de ses insinuations. L'argumentation est fine. Loin de rabaisser Mithridate, Pharnace rehausse sa valeur, pour mieux souligner l'écart potentiel avec ses soldats. En outre, il n'affirme rien, se contentant de poser des questions. Les interrogations sont certes rhétoriques, mais ce choix formel accentue d'autant plus le caractère inéluctable des réponses, si bien que la conclusion semble s'imposer : Mithridate n'est peut-être pas à même de « lutter contre les destinées », faute de combattants à ses côtés.

Enfin, l'une des principales fonctions de l'apposition, dans *Mithridate*, est de souligner l'irruption de l'émotion dans la logique du discours. Deux particularités permettent de bien mettre en valeur ce principe esthétique. D'une part, le support peut parfois occuper une fonction autre que celle de sujet. Tel est le cas dans la scène 1 de l'acte III : « Ou lassés, ou soumis, / Ma funeste amitié pèse à tous mes amis » (v. 781-782). Le support est ici, dans une construction qui permet la syntaxe classique, le complément d'objet indirect du verbe « peser », comme le montre de façon indubitable l'accord au pluriel. L'accent est ainsi mis sur l'attitude de ces « amis », résumée en

deux participes passés. D'autre part, des appositions dont le support est implicitement compris dans un déterminant possessif surgissent à trois reprises dans le discours des personnages. Ainsi, dans la scène 2 de l'acte I, Monime affirme-t-elle :

Sans parents, sans amis, désolée et craintive,
Reine longtemps de nom, mais en effet captive,
Et veuve maintenant sans avoir eu d'époux,
Seigneur, de mes malheurs ce sont là les plus doux (v. 135-138).

La longue énumération d'appositions en pôle d'ouverture se transforme presque au fil des alexandrins en éléments de déploration lyrique autonomes, dépourvus de véritable lien syntaxique avec la phrase dans laquelle elles s'insèrent. Le choix d'un support contenu implicitement dans un possessif accentue cet effet d'autonomie, tout en faisant l'économie d'une proposition. Le raccourci syntaxique accentue ainsi la charge émotionnelle. Le procédé est le même dans la scène 5 de l'acte I, lorsque Pharnace met en garde Xipharès sur le sort de Monime :

Craignons pour vous, pour moi, pour la reine elle-même :
Je la plains d'autant plus que Mithridate l'aime.
Amant avec transport, mais jaloux sans retour,
Sa haine va toujours plus loin que son amour (v. 351-354).

La phrase commence par deux appositions coordonnées, dont le support est à tirer par anaphore associative du déterminant possessif, construction fréquente en langue classique. La mention de « Mithridate » dans la phrase précédente assure la cohérence discursive, l'ensemble du développement se faisant selon une progression à thème constant, centrée sur Mithridate. Encore une fois, le raccourci syntaxique s'accompagne d'une charge émotionnelle forte.

En somme, l'étude des appositions dans *Mithridate* permet de mettre en valeur leurs différentes fonctions dans la langue de Racine. Situées plutôt du côté de ce que Spitzer appelle le « chant lyrique », elles permettent une gamme d'effets très variés et signalent souvent la présence d'une tension tragique explicite ou sous-jacente. Parfois supports de la cohésion textuelle, elles modifient et relancent le rythme

de l'alexandrin, distillent des informations nouvelles ou établissent des liens. Si elles occupent une fonction prosodique importante, leur rôle dans les stratégies argumentatives et dans l'intensité expressive est indéniable. En outre, on pourrait caractériser la plupart des personnages en fonction de leur usage de l'apposition. Le personnage qui les utilise le plus à des fins rhétoriques reste Pharnace, qui ne cesse de vouloir persuader, convaincre, conquérir, dominer, par de multiples stratégies argumentatives. Monime se distingue par des emplois fortement teintés d'émotions. Xipharès est plus difficile à caractériser et oscille entre émotion et devoir, rhétorique amoureuse et expression vertueuse. Enfin, le héros éponyme, Mithridate, fait de l'apposition l'usage le plus subtil. Il tend plus souvent que les autres personnages vers ce qu'en synchronie, on considèrerait comme légèrement agrammatical, forme révélatrice de ses tiraillements et de ses déchirements mais aussi d'une certaine violence inhérente au personnage. Ses phrases, volontiers longues, n'hésitent pas à multiplier les appositions, suggérant une vision complexe du réel. Notons pour finir que les passages où les appositions sont absentes sont également significatifs ; ils mettent en évidence, *a contrario*, leur rôle. Ainsi, lorsque Monime déclare son amour à Xipharès, dans la scène 6 de l'acte II, elle ne recourt à aucun moment à l'apposition, comme si son discours, enfin libéré, s'écoulait dans une fluidité que rien ne vient entraver, comme si, l'espace de quelques vers, l'unité du couple était mise en scène sans la moindre ombre portée sur leur bonheur. L'apposition semble bien constituer le signe de l'irruption du tragique sur la scène du langage et disparaît quand seule l'harmonie règne.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Études sur l'apposition

COMBETTES, Bernard, *Les Constructions détachées*, Paris/Gap, Ophrys, 1998.

GARDES-TAMINE, Joëlle, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, 2004.

NEVEU, Franck, *Études sur l'apposition. Aspects du détachement nominal et adjectival en français contemporain, dans un corpus de textes de J.-P. Sartre*, Paris, Champion, 1998.

–, « Quelle syntaxe pour l'apposition ? Les types d'appariement des appositions frontales et la continuité référentielle », *Langue française*, n° 125, « Nouvelles recherches sur l'apposition », dir. Franck Neveu, 2000, p. 106-124.

–, « L'ajout et la problématique appositive », dans Jacqueline Authier-Revuz et Marie-Christine Lala (dir.), *Figures d'ajout : phrase, texte, écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 111-122.

Études sur Racine

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 1979.

GARRETTE, Robert, *La Phrase de Racine. Champs du signe*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

SCHERER, Jacques, *Racine et/ou la cérémonie*, Paris, PUF, 1982.

SPITZER, Leo, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », dans *Études de style* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 208-335.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Mathilde Vallespir et Roselyne de Villeneuve	7

PREMIÈRE PARTIE CHARLES D'ORLÉANS

<i>Fines transcendamus</i> : anti-conseils pour traduire Charles D'Orléans	
Stéphane Marcotte.....	19

DEUXIÈME PARTIE MONTAIGNE

Constructions en <i>c'est</i> chez Montaigne	
Véronique Montagne et Cendrine Pagani-Naudet.....	39
Les emplois de <i>certain</i> , <i>incertain</i> et leurs dérivés dans les <i>Essais</i> , ou incertitude du discours et discours de l'incertitude chez Montaigne	
Bruno Roger-Vasselín	57
Les clivées dans le livre I des <i>Essais</i> : de l'exercice à l'expression du jugement	
Mathilde Thorel.....	83

TROISIÈME PARTIE RACINE

L'apposition dans <i>Mithridate</i> : un instrument rythmique, rhétorique et émotionnel	
Stéphanie Smadja.....	101
« Dire et ne pas dire » l'amour : formes discursives et effets pragmatiques des aveux dans <i>Mithridate</i>	
Jennifer Tamas	119

QUATRIÈME PARTIE
CRÉBILLON

Fragments dialogiques et bruissements amoureux dans les *Lettres de la marquise de M*** au comte de R****
Frédéric Calas.....145

CINQUIÈME PARTIE
ALOYSIUS BERTRAND

248

« Bertrand avec raton » : le binaire narquois
Stéphane Chaudier.....165

« divers procédés nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur » :
ce que Bertrand substitue à la forme du vers
Nicolas Wanlin191

SIXIÈME PARTIE
ROBBE-GRILLET

L'écriture du soupçon : formes linguistiques de l'implicite dans *La jalousie*
Sophie Milcent-Lawson215

Le paradoxe énonciatif de *La jalousie* : un énonciateur sans sujet
Catherine Rannoux.....231