



HAL
open science

“ Emplois rhétoriques et poétiques du nom propre dans Britannicus ”

Agnès Fontvieille

► To cite this version:

Agnès Fontvieille. “ Emplois rhétoriques et poétiques du nom propre dans Britannicus ”. L'Ecole des lettres, 1996, numéro (spécial Agrégation) sur Racine, II (7), p. 57-74. hal-02004525

HAL Id: hal-02004525

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-02004525>

Submitted on 1 Feb 2019

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

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

Agnès Fontvieille, « Emplois rhétoriques et poétiques du nom propre dans *Britannicus* » paru le 15 février 1996 dans le numéro (spécial Agrégation) sur Racine de *L'Ecole des Lettres 7 II* (pp. 57-74), conçu et coordonné par Françoise Rubellin.

Numéro spécial agrégation sur Racine (L'Ecole des lettres, fin Janvier 1996).

Emplois rhétoriques et poétiques du nom propre dans *Britannicus*

Agnès Fontvieille

Nom propre et effets de sens

Britannicus fait figure d'exception dans le corpus des tragédies raciniennes pour la prééminence donnée à l'histoire, ce dont témoigne le nombre de personnages historiques représentés sur la scène théâtrale : Néron, Agrippine, Britannicus, Narcisse, Burrhus, pour ne citer qu'eux¹, jouèrent un rôle considérable dans l'empire romain (selon la relation qu'en firent notamment Tacite, Suétone ou Sénèque). Ces personnalités historiques ont imprégné d'autant plus fortement le souvenir qu'elles sont devenues des figures littéraires et théâtrales. Ainsi, la plupart des noms de personne de la pièce, pour le spectateur du 17ème siècle et même pour le spectateur moderne, sont d'emblée liés à une mémoire collective : les personnages pseudo-réels de la fiction littéraire entretiennent constamment, à l'exception du personnage de Junie, une relation spéculaire avec leur double historique « réel », constitué, au fil des siècles, au titre d'une vérité historique. Dans les tragédies que Racine écrivit après *Britannicus*, le dramaturge allégea le poids de l'histoire, soit qu'il eût souci d'éviter une nouvelle polémique concernant l'imitation de l'action et des personnages, soit qu'il eût besoin d'une marge d'invention plus grande pour conduire sa pièce.

La notoriété des personnages de *Britannicus* confère au nom propre une insertion particulière dans le dialogue théâtral, lui assignant parfois un double renvoi.

Tout d'abord, le nom propre fonctionne dans son rôle premier de « désignateur rigide² » : en deçà de toute signification et de toute connotation, il constitue un signe attaché à une seule personne, auquel on a recours, comme le dit Françoise Armengaud, à la fois « comme terme d'adresse dans la communication allocutive » (dans l'apostrophe) et « comme terme de référence dans la communication délocutive »³ (dans tout autre type de discours).

Ensuite, et c'est là un point d'analyse plus difficile et plus controversé, le nom propre est susceptible, dans certains énoncés, d'ajouter à cette faculté de désignation une faculté de signification. D'une part, l'énonciation peut ranimer l'autorité du nom : les noms propres *Néron*, *César* ou *Auguste*, dans quelques emplois, non seulement désignent une personne mais sont encore l'indice d'une classification sociale, d'une autorité politique. D'autre part, l'énoncé peut réveiller des traits descriptifs transmis au nom par la

¹ Le fameux conseiller politique, Pallas, et la femme de Néron, Octavie, pourraient prolonger cette liste : bien qu'ils n'apparaissent pas sur la scène théâtrale, il font l'objet de nombreux discours.

² Cette expression est empruntée au logicien Kripke.

³ Françoise Armengaud, article « Nom » de *L'encyclopædia universalis*, rééd. 1989.

tradition : certains contextes font resurgir dans les noms de *Néron* et d'*Agrippine* par exemple, les traits descriptifs /pouvoir tyrannique/ et /méchanceté maternelle/¹. Ainsi, lorsqu'une épithète — dite "homérique" — se voit régulièrement attachée au nom propre, elle tend à constituer avec lui un signe unique. Dans la pièce *Britannicus*, les expressions « l'impatient Néron » ou « Néron impatient » employées par Agrippine² imitent Tacite qui parle d'un Néron "impatient de la lenteur du crime" (*Nero, lenti sceleris impatiens*³). De même, Agrippine, « semper atrocis »⁴ selon Tacite, se voit appeler « l'implacable Agrippine » (acte II, scène 2) par Néron. Enfin, l'adjectif *triste* par deux fois associé à Octavie⁵ réveille à son tour la mémoire du personnage de Sénèque qui fit d'Octavie l'héroïne éponyme de sa tragédie. Ces associations au nom, fixées par l'écriture, font le partage entre personne et personnage. Pour reprendre les termes de Roland Barthes, « lorsque des sèmes traversent à plusieurs reprises le même nom propre et semblent s'y fixer, il naît un personnage [...]. Le Nom propre fonctionne comme le champ d'aimantation de sèmes »⁶. L'image du « champ d'aimantation de sèmes » rend tout à la fois compte du fait que le nom propre, contrairement au nom commun, n'a pas de signifié par lui-même indépendamment du discours, et du fait que son sens est mobile, relatif à l'énonciation, et plus particulièrement à la connaissance que locuteurs et récepteurs ont du référent. Lorsque la fixation sémantique dont parle Roland Barthes atteint son degré maximal, le nom propre ne se reconnaît plus comme tel mais un transfert catégoriel du nom propre au nom commun s'opère : c'est le cas pour l'antonomase (Ex. : Cet homme est un Harpagon).

Cette "signification ajoutée" au nom propre l'est de manière subtile car, selon l'usage, nommer est avant tout une désignation, sans autre effet de sens. Cependant la pratique littéraire, dans la mesure où elle met en œuvre une certaine oblicité dans la production du sens, se heurte aux définitions trop strictes que les grammairiens font du nom et se nourrit, dans une mesure qu'il conviendra d'évaluer, des limitations que la langue assigne couramment aux mots. Un grand nombre de linguistes, à la différence des anthropologues, appréhendent le nom propre essentiellement en tant que signe non signifiant ou, du moins, dont la signification importe peu⁷. *La Grammaire d'aujourd'hui* distingue ainsi noms propres et noms communs par le fait que les noms communs « sont pourvus d'une *extension* (ensemble d'entités auxquelles ils permettent de référer) et d'une *intension* (ensemble de traits sémantiques distinctifs) » alors que « les noms propres ont bien une extension, mais pas d'intension ». Ainsi, conclut-elle, « ils n'ont pas,

¹ Ces personnages historiques sont entrés dans la légende comme représentants de l'extrême. Racine, dans sa seconde préface, cite Tacite (*Annales*, livre 13, chapitre 2) à propos d'Agrippine : elle « brûlait de toutes les passions de la tyrannie » (« cunctis malae dominationis cupidinibus flagrans »).

² Acte I, scène 1 et Acte V, scène 2. Dans le second emploi, l'adjectif *impatient*, au vu du crime que va commettre Néron, fonctionne en syllepse à l'insu d'Agrippine. Elle croit Néron « impatient » d'une réconciliation alors qu'il est « impatient » de commettre son crime. L'action suivante donne donc bien à « impatient » le sens qu'il a chez Tacite.

³ Tacite, *Annales*, livre XIII, texte établi et traduit par P; Willeumier, 2^{me} éd. revue et corrigée par J. Hellegouarch, Paris, Belles lettres [1^{re} éd. 1978] 2^{me} édition 1989, p. 17.

Voir encore : « Nero, trepidus et interficiendae matris avidus » ("Néron, affolé et impatient de tuer sa mère"), *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ Expression employée deux fois par Albine (Acte I, scène 1 ; Acte V, scène 8).

⁶ Roland Barthes, *S / Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 74.

⁷ Sur cette question, voir la première partie intitulée « Le Fonctionnement sémantique du nom propre » du livre de Marie-Noëlle Gary-Prieur : *Grammaire du nom propre*, PUF, 1994 (coll. « Linguistique nouvelle »).

à proprement parler, de sens ; seul demeure le lien qui les attache à un référent unique¹ ». Appeler quelqu'un par le nom qui lui est propre ne consiste en effet qu'à le désigner sans ajout de signification. A la manière des pronoms *je* et *tu*, le nom propre, parce qu'il est dépourvu d'élaboration sémantique, s'attache à une référence extra-linguistique. Etant l'unique signe attaché à une personne et n'étant attaché qu'à une seule personne², il ne saurait en toute logique produire un effet de sens puisque son emploi ne résulte pas d'un choix³ mais d'une convention et d'un usage. De par son unicité, le nom propre ne présente donc, a priori, aucune latitude pour un jeu de signification mais, au contraire, il lui faut être absolument vide de contenu pour avoir la capacité de faire référence à la personne toute entière. Cependant, employons le nom propre là où l'on attendrait un autre terme, que Néron dise : « Néron est amoureux » au lieu de « je suis amoureux », et l'énonciation fait du nom propre un signe "marqué" stylistiquement. Faisons rimer « Agrippine » et « ruine » et aussitôt se met en place un jeu de signification autour d'un nom dont la neutralité n'est qu'apparente.

Les effets rhétoriques et poétiques liés à l'emploi du nom propre, loin d'être l'apanage de *Britannicus*, constituent au contraire un trait caractéristique du discours tragique comme en attestent les multiples exemples que l'on trouve aussi bien dans les autres pièces de Racine que dans celles de Corneille. Parce qu'elle met en scène des personnages issus d'une tradition mythologique ou historique et qu'elle requiert en conséquence un langage élevé, la tragédie offre un terrain propice à ce type d'ornementation. Les figures anoblissantes, que sont par exemple la périphrase généalogique (du type « le fils de x »), l'énallage (« Néron » pour « je ») ou la métonymie du lieu (*Rome* pour *les romains*), restent attachées à des effets permanents. Toutefois, il apparaît qu'elles peuvent prendre place dans des configurations particulières et rejoindre, par delà leur appartenance au florilège du bien-parler, d'autres faits stylistiques porteurs d'une intention du discours. C'est le cas dans *Britannicus* où, en plus de leur rôle ornemental, les figures constituées autour du nom propre revêtent une dimension politique essentielle : le nom propre n'est pas seulement le support d'une nomination mais le fait de nommer revient à reconnaître ou désavouer un pouvoir. Cette action qui consiste à nommer soulève donc la question centrale de la légitimité du pouvoir. La figure n'agit, dès lors, pas seulement au niveau du mot comme figure de substitution mais elle intéresse l'énonciation et l'action dans son ensemble : nommer, c'est reconnaître et donc agir dans un théâtre où, comme l'ont montré Thierry Maulnier⁴ et Roland Barthes⁵, toute action est parole.

¹ M. Arrivé, F. Gadet, M. Galmiche, article « Nom propre », *La Grammaire d'aujourd'hui: guide alphabétique de linguistique française*, Flammarion, Paris, 1986.

² S'il est vrai que cette règle souffre d'exceptions puisqu'un même prénom peut être attribué à des personnes différentes et qu'un même nom de famille vaut pour tous les éléments de la famille, il n'en reste pas moins qu'elle prend sens dans toute situation de communication ordinaire : lorsque le locuteur désigne quelqu'un d'un nom propre, il ne se réfère jamais qu'à une seule personne, connue de lui et de son interlocuteur. Le quiproquo est la manifestation du dysfonctionnement momentané de cette loi.

³ Il convient en effet de faire la part entre les raisons sociales ou personnelles pour lesquelles un nom est assigné à une personne (choix du nom par les parents ; transmission du nom par héritage) et l'absence de choix qui préside ensuite à l'acte de nommer. Ce dernier ne fait alors qu'entériner un usage.

⁴ Thierry Maulnier, *Racine*, Gallimard, Paris, 1936.

⁵ Roland Barthes, *Sur Racine* [1re éd. 1963], dans *Œuvres complètes*, tome I, Edition établie et présentée par Eric Marty, Editions du Seuil, 1993

Nommer l'empereur

La définition linguistique du nom propre, et plus particulièrement de l'anthroponyme, comme désignateur *unique* de la personne (dépourvu de sens) achoppe une première fois devant l'onomastique romaine qui attribue à chaque patricien les noms de ses ancêtres : au prénom s'ajoute le nom de la *gens* (l'ancêtre commun), suivi du *cognomen* qui spécifie la branche (*familiae*) de la *gens* à laquelle la personne appartient. En cas d'adoption, s'additionnent encore ceux du père naturel. Ainsi *Nero Claudius Caesar* possède encore les trois noms de son père naturel les noms de *L. Domitius Ahenobarbus*. A Néron Empereur reviennent en outre les appellations de *Caesar* et de *Augustus*¹, ses prédécesseurs et pères symboliques. Ces derniers titres font se rencontrer l'acte de désignation et l'acte de reconnaissance d'une autorité souveraine.

Que Néron soit nommé du nom de son père naturel *Domitius Ahenobarbus*, des noms reçus de son père adoptif, *Neron Claudius*, ou des noms, encore plus prestigieux, de *César* et d'*Auguste*, ne relève pas du hasard mais témoigne d'une reconnaissance graduelle, allant du désaveu implicite (si le locuteur est lui-même fils ou fille naturel(le) d'empereur, c'est-à-dire d'un rang originellement supérieur à Néron) à la reconnaissance explicite (si Néron est nommé César ou Auguste). Dans un système politique (le principat) qui, depuis Auguste, a réglé la question de la succession en la faisant reposer sur la transmission dynastique, la légitimité du pouvoir repose dans le rapport de parenté dont le nom propre est l'expression et le symbole. Les membres d'une même famille n'existent point par eux-mêmes, en dehors du lien nominal et sanguin qui les unit. A ce titre, Silanus, héritier d'Auguste, et Britannicus, fils de l'empereur Claude, furent des héritiers dépossédés tandis que Néron accédait au trône, adopté par le second mari d'Agrippine (l'empereur Claudius). Au moment où commence *Britannicus*, le problème du choix d'un empereur est résolu : Claude a été empoisonné par Agrippine, Silanus s'est donné la mort (le jour du mariage d'Agrippine et de Claude) et Britannicus, mis hors d'état de nuire par Agrippine, ne risque plus guère de porter atteinte à Néron. Toutefois, les personnages auxquels le pouvoir a été ravi, Britannicus et Agrippine, conservent en leur nom le fondement irréductible de leur être, le vestige indissoluble d'une grandeur qui, si elle est passée, reste toujours inscrite comme possible.

La désignation de Néron dans la pièce, puisée dans une collection de noms qui lui reviennent en propre, témoigne de la régularité des choix opérés par chaque locuteur. Ainsi, Agrippine préfère désigner Néron par son prénom alors que Burrhus le désigne essentiellement par des titres qui signent son appartenance au pouvoir. Dans tous les cas, force est de constater la subtilité de ce mode de reconnaissance de l'autre ou de soi qui se dit par le nom car si, d'une *certaine* manière, le nom propre est signifiant, il l'est cependant moins que tout autre mot à valeur descriptive. Le choix du terme désignateur révèle une intention du locuteur sans la déclarer.

Lors de sa première apparition sur scène devant Agrippine, Burrhus rapporte ainsi les ordres de Néron :

Au nom de l'Empereur j'allais vous informer
D'un ordre qui d'abord a pu vous alarmer,
Mais qui n'est que l'effet d'une sage conduite,
Dont César a voulu que vous soyez instruite².

¹ Ces titres attribués à Néron signifient son appartenance à une forme de gouvernement personnel inaugurée par Octave en 27 avt J-C.

² Acte I, scène 2.

La réplique de Burrhus, d'un point de vue énonciatif, est marquée par le retour de la modalité volitive comme en témoigne l'emploi des mots et expressions *au nom de, ordre, vouloir*. Dans ce contexte, les titres employés pour désigner Néron, en même temps qu'ils jouent leur rôle de termes désignateurs, servent une intention particulière du discours : ils établissent Néron comme unique instance d'autorité et de pouvoir, le rattachant exclusivement à sa filiation impériale. Ce choix du terme désignateur parmi les titres officiels du personnage (« l'Empereur », « César ») révèle un implicite qui prend tout son sens dans la pièce. Burrhus s'exprime à mots couverts : sans le dire, il fait comprendre à Agrippine que Néron, avant d'être son fils, doit être le père de la patrie, détenteur de l'*imperium romanum*. Il explicitera d'ailleurs par la suite la nécessité de rupture en ces termes :

Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde.

Bon diplomate, Burrhus opte pour un discours de représentation, officiel, éloigné de tout pathos familial¹ et si, par la suite, Agrippine reprend à son tour le titre d'*Empereur* puis le nom-titre *César*, il ne s'agit plus alors que d'une citation ironique et impuissante :

Prétendez-vous longtemps me cacher l'*Empereur* ?
Ne le verrai-je plus qu'à titre d'importune ?
Ai-je donc élevé si haut votre fortune
Pour mettre une barrière entre mon fils et moi ?

Ailleurs, il suffit à Britannicus d'appeler Néron du nom du père naturel de ce dernier, *Domitius*, plutôt que du nom de son père adoptif, *Claudius*, pour que soit mise en cause la légitimité de l'empereur :

Ils [ces lieux] ne nous ont pas vu l'un et l'autre élever,
Moi pour vous obéir, et vous pour me braver ;
Et ne s'attendaient pas, lorsqu'ils nous virent naître,
Qu'un jour *Domitius* me dût parler en maître².

Point n'est besoin, pour Britannicus, d'ajouter qu'il est lui-même fils naturel de Claudius et qu'à ce titre il est né pour « parler en maître » à Néron, le fils adoptif : la seule appellation *Domitius*, par le rang qu'elle atteste, suffit, sans pousser plus loin l'injure, à construire l'argument du discours de Britannicus. En retour de cet outrage, lorsque Néron avertira Burrhus de la mort prochaine de Britannicus, il se dira « fatigué de ce nom ennemi³ » (*Claudius Caesar*), nom qu'il partage pourtant, au titre de l'adoption, avec Britannicus. L'affirmation finale par Néron de sa supériorité, qui prend la forme d'un crime, est ressentie d'autant plus vivement que, tout au long de la pièce, les personnages ne cessent de les désigner comme « frères », alors même que l'usage du 17^{ème} siècle voudrait qu'ils soient appelés *neveux* pour leur égale prétention au trône. Cette présentation, destinée à les rapprocher et à les mettre sur un même plan de rivalité, permet de reconstruire, à travers eux, la figure topique des frères ennemis.

La corrélation entre nommer et reconnaître dans *Britannicus* qui fait de l'acte de nommer l'« acte d'insertion et de promotion par où l'individu réel entre dans l'ordre symbolique (Françoise Armengaud)⁴ », se situe au cœur de la crise qui déchire les personnages. En témoigne la question que pose Burrhus, dans le dialogue avec Agrippine dont il a été question plus haut :

Toujours humble, toujours le timide Néron

¹ Jean Rohou voit en cette récurrence d'appellations officielles (« César » pour Néron, « Madame » pour Agrippine) la marque d'un style officiel et protocolaire dont Burrhus ne se départ pas tant il est « soucieux de valoriser son image, fût-ce au détriment de la vérité ». Jean Rohou, *L'Évolution du tragique racinien*, Sedes, 1991, p. 122.

² Acte II, scène 8.

³ Acte IV, scène 3.

⁴ Françoise Armengaud, *op. cit.*

N'ose-t-il être Auguste et César que de nom¹ ?

D'un point de vue logico-sémantique, le nom propre occupe tout à la fois dans cet énoncé la position du sujet et du prédicat ; la position syntaxique attributive de « Auguste et César » et le tour restrictif confèrent en outre à ces termes une valeur caractérisante. « Être Auguste et César » signifie répondre au nom de César en paroles et en actes, c'est-à-dire revêtir le pouvoir et les fonctions de César et d'Auguste. L'autorité conférée par le nom est tout à la fois politique et religieuse comme l'indique le titre d'« Auguste » qui, décerné une première fois par le sénat à Octave pour le diviniser, confère à Néron une dimension religieuse. Les noms attribués ont ici une extension plus grande que le nom sujet : ce sont tout à la fois les titres propres de Néron et les noms des deux plus prestigieux empereurs du principat romain. Ces prédécesseurs de Néron, renommés pour leurs qualités d'orateur (dont Néron, selon Tacite, est dépourvu) et leur rôle politique, ont une étoffe que n'a pas Néron après trois ans de règne.

Encore sous le joug de l'ascendance maternelle et n'ayant pas encore réussi à associer un être à son auguste nom, l'empereur revêt une forme transitoire qui, pour reprendre l'expression de Racine dans sa préface, est celle d'un « monstre naissant ». La question de Burrhus montre ainsi un Néron homme de pouvoir mais, comme l'a analysé Roland Barthes², dénué d'être. La nomination rappelle à tous moments combien le devoir-être des personnages se fonde dans le passé : le nom, *propre* à un ensemble de personnes, est porteur d'impératifs relevant d'une lignée et non d'individus singuliers. Ce fondement de l'être dans le passé trouve son expression la plus pleine dans l'emploi de périphrases généalogiques.

La périphrase généalogique

La périphrase généalogique, caractéristique du style biblique, consiste à substituer au nom propre de la personne, une expression indiquant sa relation de parenté à une autre personne. Dumarsais, à la suite de Quintilien, envisage la périphrase comme un tour substitutif semblable aux autres tropes³.

Quels rôles peuvent jouer les nombreuses périphrases généalogiques rencontrées dans *Britannicus* ? Tout d'abord, et pour reprendre les termes que Dumarsais emploie à propos des périphrases en général, elles servent d'« ornement du discours » ; ensuite elles ont pour fonction d'« éclaircir ce qui est obscur ». Cette raison seconde qui a trait à l'intelligibilité du discours vaut tout particulièrement dans une pièce de théâtre où les personnages ne sont identifiés que dans le dialogue. La périphrase généalogique constitue ainsi l'un des artifices propres à la scène d'exposition : en nommant le personnage par une périphrase, on informe le spectateur de son origine et des liens de parenté qu'il est susceptible d'entretenir avec d'autres personnages. Ainsi, dans la scène première de *Britannicus*, Albine s'adresse à Agrippine comme à « la mère de César » : cette périphrase se substitue à une marque de la seconde personne (*vous*) ou à un terme d'adresse (l'apostrophe « Madame », employée en fin de phrase), attendus dans le dialogue où la simple présence d'un interlocuteur supplée à tout élément de présentation.

¹ Acte I, scène 2.

² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 1047 : « Néron a tout et pourtant il n'est pas ; Britannicus n'a rien et pourtant il est : l'être se refuse à l'un tandis qu'il comble l'autre ».

³ Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, rééd. Flammarion, 1988 (coll. « critiques »), p. 167 : « [...] puisque les Tropes tiennent la place des expressions propres, la périphrase est un Trope ; car la périphrase tient la place d'un mot ou d'une phrase ».

Cependant en rester à une lecture de la figure saisie dans son seul rapport à la structure dramatique de la pièce reviendrait à en réduire considérablement la portée. L'artifice que constitue la périphrase rejoint une nécessité profonde qui ne saurait être dégagée comme règle générale d'un traité des figures et que l'on est susceptible de percevoir dès lors que l'on s'intéresse à l'énoncé dans son ensemble¹.

Ainsi, dans les tout premiers vers de la pièce,

Quoi ! tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil ?
Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte,
La mère de César veille seule à sa porte ?
Madame, retournez dans vos appartements.

l'indignation d'Albine qu'expriment l'exclamation initiale (« Quoi ! ») et la série d'interrogations qui suivent se dit encore dans le contraste entre une série de négations (« sans suite et sans escorte », groupes repris par l'adjectif « seule ») propres à caractériser une personne de bas rang et l'expression emphatique « la mère de César ». En enchâssant deux noms propres (Agrippine-César) dont l'un est sous-entendu (Agrippine), la périphrase, non seulement indique un rapport de parenté, mais introduit des implicites que le reste de l'énoncé détermine : ici, l'image de César couvre celle d'Agrippine d'un reflet de gloire et de prestige. La périphrase opère une focalisation là où le seul nom propre renverrait à la personne toute entière ; indiquant une relation de parenté, elle détermine un mode d'être. Or, de manière constante dans *Britannicus*, la périphrase généalogique entretient une relation contrastive de type concessif avec le reste de l'énoncé. Dans le cas cité, elle donne la dimension de l'ingratitude de Néron par rapport à sa mère (l'énoncé signifie en effet : « quoique vous soyez la mère de César, vous veillez seule à sa porte »). Forme stylistique du droit bafoué, elle signale un lien familial dont les implications sont contredites par les faits. En d'autres termes, c'est parce qu'elle signifie l'origine que cette figure est susceptible de faire mesurer le caractère impropre d'une situation. Le discours de la confidente Albine manifeste par avance l'orgueil blessé d'Agrippine qui, dans la scène suivante, se désignera par une autre périphrase :

Moi, *fille, femme, sœur et mère de vos maîtres* !
Que prétendez-vous donc ? Pensez-vous que ma voix
Ait fait un empereur pour m'en imposer trois ?
Néron n'est plus enfant : n'est-il pas temps qu'il règne² ?

« Trois » empereurs constitués de toutes pièces par Agrippine (Néron, Burrhus, Sénèque) valent-ils davantage que quatre naissances (Agrippine étant tout à la fois fille de Germanicus, femme de Claudius, sœur de Caligula, et mère de Néron) ? La périphrase généalogique met en avant le contraste inouï entre la naissance d'Agrippine (qui la met au rang suprême) et la place quasi-nulle qui lui est dévolue dans le gouvernement de Néron. Parce qu'elle opère une dissociation factice du « moi », la périphrase constitue en elle-même un procédé d'amplification que conforte la structure rythmique et phonique de l'alexandrin : les trois coupes lyriques (sur des termes indiquant à chaque fois un nouveau statut d'Agrippine : *fille, femme, mère*), la gradation rythmique (1/ 2 / 2 / 1 // 3 / 3), la paronomase *mère / maîtres* soulignent l'importance croissante des positions occupées par Agrippine, depuis celle de fille jusqu'à celle de mère.

¹ Jacques Schérer a souligné la récurrence et la fonction de ce tour dans *Andromaque* (avec *la veuve d'Hector, le fils d'Achille, le fils d'Agamemnon, la fille d'Hélène*) :

« Racine a si inlassablement comparé ses personnages à leurs prédécesseurs, il a soumis non seulement leurs émotions, mais leurs actions et leurs réactions à une si permanente et si étrange hypertrophie du passé qu'on est conduit à se demander quelles sont les vraies raisons du procédé. [...] Si le passé est brandi sans cesse dans *Andromaque*, c'est qu'il est une arme. Il est l'aliment nécessaire de la haine et le sujet constant du discours qui ressasse ». Jacques Schérer, *Racine et/ou la cérémonie*, P.U.F., Paris, 1982, pp. 183-184.

² Acte I, scène 2.

René Jasinski a montré que si ce vers évoque les liens historiques qu'Agrippine entretint avec les premiers empereurs de Rome, il fait encore écho aux tombeaux et inscriptions rédigés à la mort d'Anne d'Autriche, laquelle apparaissait dans un sonnet de l'époque, comme étant :

De quatre augustes rois fille, sœur, femme et mère¹.

Quant aux périphrases généalogiques pour désigner Néron et Britannicus, elles entretiennent constamment une relation de symétrie susceptible de dénoncer à nouveau le rapport inverse qui existe entre la destination originelle de l'un et l'autorité suprême de l'autre.

Comparons ces vers d'Albine de la scène première :

Quoi, vous à qui Néron doit le jour qu'il respire,
Qui l'avez appelé de si loin à l'Empire ?
Vous qui déshéritant *le fils de Claudius*
Avez nommé César *l'heureux Domitius* ?

et ces vers d'Agrippine prononcés au moment où elle menace Burrhus de soutenir Britannicus contre Néron :

[...]
Le fils de Claudius commence à ressentir
Des crimes dont je n'ai que le seul repentir.
J'irai, n'en doutez point, le montrer à l'armée,
Plaindre aux yeux des soldats son enfance opprimée,
Leur faire, à mon exemple, expier leur erreur.
On verra d'un côté *le fils d'un empereur*
Redemandant la foi jurée à sa famille,
Et *de Germanicus* on entendra *la fille* ;
De l'autre, l'on verra *le fils d'Enobarbus*,
Appuyé de Sénèque et du tribun Burrhus,
Qui tous deux de l'exil rappelés par moi-même,
Partagent à mes yeux l'autorité suprême².
[...]

Suivant une progression semblable à celle précédemment constatée, Albine, dans la première scène, exprime posément un point de vue qu'Agrippine reprend ensuite sous l'emprise de la fureur et de l'orgueil lorsque elle menace Burrhus de soutenir Britannicus contre Néron. La symétrie entre Britannicus et Néron est soulignée par la position à la rime de la périphrase « le fils de Claudius » et du nom « l'heureux Domitius », dans le propos d'Albine, et par la structure binaire de la phrase (« On verra d'un côté le fils d'un empereur [...] ; de l'autre, l'on verra le fils d'Enobarbus [...] ») dans celui d'Agrippine. Dans les deux cas, la nomination de Néron par le nom de son père naturel en fait un être moins bien né que Britannicus, fils de l'empereur Claudius et qu'Agrippine, fille de l'empereur Germanicus³. La périphrase généalogique *le fils d'Enobarbus*, en ranimant le passé, réveille le souvenir des manoeuvres d'Agrippine pour l'accession de Néron au trône et met en cause le présent. Ce trope conforte donc l'idée d'une usurpation de pouvoir que les locuteurs explicitent par ailleurs.

Ne retrouve-t-on pas dans les propos d'Albine et Agrippine, exprimée sous d'autres termes et orientée différemment, l'idée de Burrhus selon laquelle Néron ne serait « Auguste et César » « que de nom » ?

¹ René Jasinski, « Sur deux vers de *Britannicus* » dans *A travers le dix-septième siècle*, tome II, Nizet, Paris, 1981, pp. 14-21.

² Acte III, scène 3.

³ Dans le récit de Tacite, Agrippine adresse directement à Néron ces menaces :

« Alors on voit Agrippine se lancer, tête baissée, dans la terreur et les menaces, et, sans épargner les oreilles du prince, attester que Britannicus est maintenant un adulte, le vrai, le digne rejeton de Claude, capable de prendre en mains le pouvoir de son père, qu'un intrus, un adopté, exerçait en outrageant sa mère » Tacite, *op. cit.*, pp. 15-16.

Toutefois les implications de cette même idée sont contraires d'un locuteur à l'autre : alors que Burrhus espère un Néron existant par lui-même, incarnant pleinement les titres qui lui sont attribués, Agrippine réfute cette autorité qu'elle ne partage pas, en contestant la légitimité de Néron : la dissociation nom / naissance semble mettre en cause, pour cette dernière, le régime de la succession à l'œuvre dans le principat et notamment dans la dynastie Julio-Claudienne. Agrippine use du moins de cet argument comme d'un chantage pour faire plier Burrhus et Néron car, à aucun moment, elle ne paraît envisager sérieusement de soutenir Britannicus contre Néron. Soumise à des fins rhétoriques et argumentatives, la périphrase généalogique intéresse donc le rapport de force qui oriente le discours. Pour des personnages en voie d'être vaincus, le nom constitue la dernière arme avant la défaite. Agrippine rêve encore, au début de l'action, au « poids » et à la puissance de son nom :

Mon *nom* peut-être aura plus de poids qu'il ne pense¹.

La Figure de l'énallage (se nommer soi-même)

Autre figure constituée autour de l'acte de nomination, l'énallage de la personne consiste en l'échange d'une personne grammaticale contre une autre personne grammaticale. Cette substitution procède d'une faute grammaticale selon Dumarsais qui ne lui reconnaît point le statut de figure. En revanche, Pierre Fontanier a souligné la beauté possible de ce tour qu'il range parmi « les figures du discours autres que les tropes ». La dissociation à l'œuvre (entre locuteur et objet de l'énoncé) dans l'énallage se prête particulièrement aux discours des grands personnages. Ainsi, dans *La Guerre des Gaules*, où le procédé fait système, César ne parle de lui-même qu'à la troisième personne. Cette manière de s'auto-désigner déplace l'idée de personne individuelle sur un plan universel et légendaire : le regard historique supplante la simple vision individuelle.

Dans *Britannicus*, Néron est le personnage qui, le plus couramment, parle de lui à la troisième personne (8 fois), comme si cette figure était une marque stylistique impériale. Viennent ensuite Agrippine (4 fois) puis Burrhus (1 fois) et Junie (1 fois). Seuls les personnages désireux d'asseoir leur autorité utilisent donc, de manière significative, ce tour.

Dès sa deuxième prise de parole, Néron s'adresse ainsi à Narcisse :

Narcisse, c'en est fait, Néron est amoureux.

Par cet échange de personne, Néron parle moins de lui-même que de l'empereur et l'énoncé revêt un statut plus officiel que confidentiel. L'emploi d'un pronom cataphorique *ce*, le tour passif à aspect accompli et l'énallage sont autant de procédés qui concourent à donner une dimension objective au message et à le détacher le plus possible de la source d'énonciation². Le pronom personnel attendu, « je »

¹ Acte I, scène II.

² Pierre Kuentz analyse le fragment de discours qui suit cette assertion de Néron et montre comment s'organise, par une mise en scène lyrique, la description de l'enlèvement de Junie. Il met en relation l'emploi de la troisième personne dans « Néron est amoureux » avec deux synecdoques de la personnes (« et ma voix s'est perdue » ; « mes yeux, sans se fermer ») :

« La procédure de substitution est inscrite dans la chaîne de l'énoncé comme elle est inscrite dans la chair du personnage et cette substitution de personne (un vu pour un voyant, un objet pour un sujet) est précisément ce que dit le recours au trope. Car dans la figure, ce ne sont pas les termes qui sont essentiels, mais l'opération : ici, ce glissement par lequel Néron se trouve, en quelque sorte, escamoté ou plutôt déplacé : metteur en scène devenu acteur, acteur devenu spectateur, spectateur devenu spectacle ». Pierre Kuentz, « Lecture d'un fragment de *Britannicus* », dans *Langue française* 7, Septembre 1970, p. 24.

ne peut avoir de sens, contrairement au nom propre, que dans une situation de communication donnée qui a pour centre un émetteur. Alors que l'embrayeur *je* rapporterait, comme le dit Jean-Claude Pariente, « le contenu du message au message même, ou dans les termes de M. Jakobson, l'énoncé au fait de l'énonciation¹ », le nom propre répond à un processus d'individualisation qui existe indépendamment de l'énonciation présente et ne varie pas en fonction du locuteur. Les effets stylistiques liés à la figure de l'énullage tiennent tous de cette différence essentielle entre les propriétés du pronom personnel et celles du nom propre. En détachant l'énoncé de sa source, du même coup, Néron en accroît la portée. Le destinataire du message n'est pas seulement Narcisse mais toute autre personne susceptible d'être intéressée par l'information, à savoir Agrippine, Junie, Octavie, Britannicus, le sénat et même « tout l'univers » auquel sont explicitement rapportées les paroles et actions de Néron dans la pièce.

Ailleurs, Néron se désigne à Narcisse comme « Néron » ou « César », affichant par ce biais la supériorité de son désir sur celui de Britannicus :

- Quoi, Narcisse ? Tandis qu'il n'est point de Romaine
Que mon amour n'honore et ne rende plus vaine,
Qui dès qu'à ses regards elle ose se fier,
Sur le cœur de *César* ne les vienne essayer :
Seule dans son palais la modeste Junie
Regarde leurs honneurs comme un ignominie,
Fuit, et ne daigne pas peut-être s'informer
Si *César* est aimable, ou bien s'il sait aimer ?
Dis-moi, Britannicus l'aime-t-il² ?

- *Néron* impunément ne sera pas jaloux³ [sous-entendu : de Britannicus].

Périphrase généalogique, énullage et tout autre mode de nomination procèdent dans *Britannicus* d'une même intention de l'énoncé : en nommant, le locuteur établit une hiérarchie entre les êtres plus qu'il n'entérine un rapport de domination qui s'imposerait à lui. Si Britannicus, dans un exemple que nous avons cité, signifiait qu'il était d'une naissance supérieure à celle de Néron en l'appelant *Domitius*, ici, à l'inverse, Néron, qui se désigne par le nom *César*, s'affirme comme infiniment supérieur à Britannicus.

Dans son entretien avec Junie de la scène 3 de l'acte II, Néron use encore de ce mode de désignation de soi :

- Je vous nommerais, Madame, un autre nom,
Si j'en savais quelque autre au-dessus de *Néron*

- Plus j'ai cherché, Madame, et plus je cherche encor
En quelles mains je dois confier ce trésor,
Plus je vois que *César*, digne seul de vous plaire,
En doit être lui seul l'heureux dépositaire,
Et ne peut dignement vous confier qu'aux mains
A qui Rome a commis l'empire des humains

- Et ne préférez point à la solide gloire
Des honneurs dont *César* prétend vous revêtir
La gloire d'un refus sujet au repentir

La rime *Néron / nom* pose une équivalence selon laquelle Néron est *le* nom par excellence, le signe suprême de l'autorité et du pouvoir. Le titre de *César*, à son tour, refuse toute comparaison. La figure de l'énullage ou figure d'autorité abolit tout relativisme lié à l'énonciateur et, ce faisant, vise à déplacer la

¹ J.-C. Pariente, *Le Langage et l'individuel*, Armand Colin, 1973 (coll. « philosophies pour l'âge de la science »), p. 68.

² Acte II, scène 2.

³ *Ibid.*

demande faite à Junie de l'univers du discours amoureux (lié à la séduction du langage) pour la situer sur le plan du positionnement social. Comme l'ont montré de nombreux critiques, Néron se situe davantage au niveau de l'acte qu'au niveau du langage. Aussi cherche-t-il moins à séduire Junie qu'il ne la met devant un fait accompli, la menaçant d'un « repentir » en cas de refus. Le nom supplée à tout argument ; l'autorité inscrite dans le signe couvre les défaillances d'une aura naturelle.

Leo Spitzer, dans sa remarquable étude du style racinien, considère le changement de la personne grammaticale comme un des procédés de dépersonnalisation qui créent cet « effet de sourdine » caractéristique du style classique. A propos des vers d'Andromaque :

Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime¹ ?

il commente :

Andromaque, c'est *tout* le personnage de la veuve d'Hector, condensé dans le nom propre, c'est la personnalité d'Andromaque ramassée en une unité, déterminant chaque décision isolée. 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-même².

Le discours de Néron, en évacuant tout lyrisme au nom de cet « impératif catégorique du personnage », exerce en outre une pression autoritaire sur l'interlocuteur pour qui toute possibilité de choix est rejetée.

Toujours inquiète de son image auprès du sénat et du peuple, Agrippine emploie à son tour la figure de l'énallage. En s'objectivant hors d'elle-même, elle se représente dans son discours comme objet du regard des autres :

- Ah ! Que de la patrie il soit, s'il veut, le père ;
Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère³.

- A ma confusion, Néron veut faire voir
Qu'Agrippine promet par delà son pouvoir.
Rome de ma faveur est trop préoccupée :
Il veut par cet affront qu'elle soit détrompée,
Et que tout l'univers apprenne avec terreur
A ne confondre plus mon fils et l'Empereur⁴.

- Et qui s'honorerait de l'appui d'Agrippine
Lorsque Néron lui-même annonce ma ruine⁵ ?

- Pallas n'emporte pas tout l'appui d'Agrippine :
Le ciel m'en laisse assez pour venger ma ruine⁶.

Agrippine n'a de cesse d'interroger son image dans le regard des autres comme en témoigne l'emploi de verbes se rapportant à la pensée (« qu'il *songe* un peu plus qu'Agrippine est sa mère », « Rome de ma faveur est trop *préoccupée* ») et de noms renvoyant à la considération accordée par Agrippine à autrui en signe de son pouvoir (« faveur » et « appui » employé deux fois). L'énallage ne constitue donc pas un fait

¹ *Andromaque*, Acte I, scène 4.

² Leo Spitzer, *Etudes de style*, précédé de *Leo spitzer et la lecture stylistique*, trad. de l'anglais et de l'allemand par E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault [1re éd. pour la trad. française 1970, coll. « Bibliothèque des idées »], Gallimard, 1980 (coll. « Tel»), p. 222.

³ Acte 1, scène 1.

⁴ Acte 1, scène 2.

⁵ *Ibid.*

⁶ Acte 3, scène 3.

stylistique isolé mais entre en convergence avec d'autres faits de langue pour signifier l'affirmation de soi d'Agrippine et Néron, personnages qu'animent, selon Jean Rohou, « l'amour de soi et le souci de préserver son image¹ ».

Evoquons enfin, pour clore cette étude, une figure familière de la langue racinienne et fréquemment associée à l'éballage : la figure qui consiste à dire « Rome » pour « les romains ». Comme l'éballage, cette figure contient en son centre un nom propre : par une métonymie du contenant fortement lexicalisée, le lieu même devient l'outil de désignation des habitants qui l'occupent. Lorsqu'Agrippine évoque Rome en même temps qu'elle-même et Néron, dans le passage précédemment étudié, elle constitue Rome en personnage politique majeur. L'éballage, en dissociant locuteur et personnage, déplace le point de vue du discours vers l'universel (« tout l'univers »), comme si les personnages étaient vus de l'extérieur, c'est-à-dire du point de vue de « Rome ». Rappelons, pour saisir cette importance accordée à Rome, que Rome est le garant de l'autorité sous le principat (par opposition au dominat où le pouvoir de l'empereur est absolu et sacré) : dans cette forme de gouvernement, le sénat, dernier vestige de la république, avalise les décisions de l'empereur et joue un rôle déterminant à la mort de celui-ci, en choisissant de le diviniser s'il fut bon prince ou, au contraire, en condamnant sa mémoire s'il fut tyran. Le plus souvent cependant dans *Britannicus*, Rome est évoquée pour servir la volonté et l'affirmation des personnages qui justifient à loisir leurs décisions sur le *consensus universorum*. Un sursaut de lucidité, dans la scène 4 de l'acte IV, laisse toutefois entrevoir à Néron le *nom* posthume que Rome lui attribuera :

Mais de tout l'univers quel sera le langage ?
Sur les pas des tyrans veux-tu que je m'engage,
Et que Rome, effaçant tant de titres d'honneur,
Me laisse pour tous *noms* celui d'empoisonneur ?

Cette supposition faite sur le mode interrogatif sera à nouveau exprimée par Agrippine dans un énoncé à résonance prophétique :

Et ton nom paraîtra, dans la race future,
Aux plus cruels tyrans une cruelle injure².

Poétique du nom propre

Dans les divers emplois analysés jusqu'ici, le nom propre sert une intention de l'énoncé et manifeste le discours des personnages comme rapport de force. Il est un autre travail sémantique qui s'effectue autour du nom mais dont le fonctionnement est plus souterrain et dont l'effet dure sans doute davantage : c'est le travail sur la matière sonore du nom. Le nom propre se prête d'autant plus facilement à un jeu formel et poétique qu'il est a priori dépourvu de signification et n'aspire donc qu'à résonner en écho avec d'autres mots et d'autres choses. Dans son ouvrage intitulé *Parole, personnage et référence dans le théâtre de Jean Racine*, Christian Surber a fait un relevé systématique des mots qui riment avec les noms propres dans les pièces de Racine. Il montre, par diverses analyses, « le degré extrême de l'interdépendance entre le lien dans la matérialité de la langue et le lien dramaturgique³ » chez Racine. Un exemple significatif de

¹ Jean Rohou, *op. cit.*, p. 113.

² Acte V, scène 6.

³ Christian Surber, *Parole, personnage et référence dans le théâtre de Jean Racine*, Librairie Droz, Genève, 1992, p. 187.

cette motivation du nom propre est la fréquence de la rime entre le personnage principal et son confident : *Agrippine* rime avec *Albine* comme *Hermione* avec *Cléone*, *Bérénice* avec *Phénice*, *Mithridate* avec *Arbate*, *Monime* avec *Phædime*. La similarité phonique constitue l'image formelle d'une proximité réelle des personnages dans la structure dramaturgique, ce dont rend bien compte la ressemblance des discours d'*Agrippine* et *Albine*. Les noms de personnages riment encore avec des adjectifs, noms ou verbes qui enrichissent la ressemblance phonique d'une ressemblance sémantique : par exemple, *Agrippine* rime avec *ruine* (à quatre reprises !) alors que *Burrhus* rime avec *vertus* (à deux reprises), Narcisse avec *artifice*, *injustice*, *sacrifice* et Néron avec *nom*. La rime ouvre donc un paradigme ; elle constitue autour du nom propre une série d'associations, crée, pour un moment, l'illusion qu'il n'est pas d'arbitraire du signe, qu'*Agrippine* est le nom le plus propre à signifier la ruine ou *Burrhus* la vertu. Que le nom propre serve à la constitution d'une figure de rhétorique ou qu'il soit utilisé comme matériau sonore et rythmique, dans tous les cas la pratique littéraire se nourrit, tire ses effets et son efficacité de la pauvreté signifiante de cette classe de mots en langue. Il semblerait que les énoncés n'ont de cesse de remplir une forme qui, telle un « champ magnétique », attire à elle sens et matière.

En conclusion...

L'emploi du nom propre dans *Britannicus* contrevient à l'unicité attendue du désignateur (un seul nom associé à une seule personne) tant par le système linguistique et culturel que le texte littéraire exploite que par les modifications qu'il lui fait subir. En effet, le système de nomination antique repose sur un choix parmi de multiples désignations. En outre, les tropes ou figures articulées autour du nom propre se fondent sur un principe de substitution qui fait préférer au locuteur un mode de désignation à un autre. Enfin, l'intégration du nom propre dans la structure dramaturgique et prosodique en fait un signe diversement motivé.

Dans tous les cas, force est de constater que l'action de désigner résulte d'un choix dont la portée dépasse de loin la simple ornementation du langage. Le nom propre sert la visée argumentative du discours et, ce faisant, révèle le rapport de force qui anime les relations entre les personnages. La tragédie met en scène d'illustres familles qui, de tradition, ont associé un être propre à leur nom. L'emploi stylistique du nom montre que nommer, dans *Britannicus*, offre toujours une alternative entre s'affirmer soi-même comme source d'autorité ou reconnaître l'autorité de l'autre. Quels personnages entérinent dans leur discours l'autorité d'autrui ? Des personnages qui, de par leur rang, ne peuvent prétendre à l'autorité suprême (*Albine*, *Burrhus*, *Narcisse*¹, par exemple). En revanche, ceux qui, par leur naissance, sont en mesure d'espérer une place politique importante résistent à l'autorité d'autrui et expriment, en nommant, leur désir plus ou moins avoué de s'affirmer eux-mêmes. Le nom propre tire donc ses effets de la notion d'autorité dans une pièce qui dresse le portrait d'une tyrannie en train de naître : ayant rompu les chaînes de la tradition, la tyrannie offre l'image d'un monde clos, délié de tout passé, où le nom, brandi comme arme dans les discours des personnages, ne cesse de signaler une discordance entre un état de fait et un état de droit.

¹ Jean Rohou montre cependant que *Narcisse* n'échappe pas, lui non plus, à l'ambition politique de Néron et *Agrippine*. *Op. cit.*, pp. 112-113.

Pour citer cet article :

Agnès Fontvieille, « Emplois rhétoriques et poétiques du nom propre dans *Britannicus* » paru le 15 février 1996 dans le numéro (spécial Agrégation) sur Racine de *L'École des Lettres* 7 II (pp. 57-74), conçu et coordonné par Françoise Rubellin.