



Numéro 19 (2) | juillet 2026

La littérature sous le « vaste » feuillage

Fleur, fruit, arbre, verger : la concomitance de l'humain et du divin dans la poétique végétale de Racine

Chândniée C. TÛSHÂR IYËNGÂR

Sorbonne Université, Centre de Recherche en Littérature Comparée (CRLC)

Résumé

Ceuvre rarement étudiée, la poésie non théâtrale de Racine inscrit son imagerie végétale dans une impulsion mystique, où l'humain et le divin convergent au sein de l'ordre naturel. Dans des contextes à la fois profane et sacré, Racine façonne un paradis naturel propice au renouveau spirituel sous l'égide de la providence. Cet article explore la poétique végétale de Racine à travers des influences indissociables : la poésie pastorale de Virgile, la pensée augustinienne, les inflexions baroques et la théophanie végétale biblique.

Abstract

Racine's rarely studied non-theatrical poetry inscribes its vegetal imagery within a mystical impulse, where the human and the divine converge within the natural order. In contexts that are both sacred and profane, Racine fashions a natural paradise conducive to spiritual renewal under the aegis of providence. This article explores Racine's vegetal poetics as it draws upon inseparable influences: Virgil's pastoral poetry, Augustinian thought, Baroque inflections, and biblical vegetal theophany.

Plan

Introduction

Années à Port-Royal : la pose des fondements gréco-latins et religieux

Les fruitiers virgiliens dans les vergers luxuriants de Racine

La splendeur baroque dans les prairies fleuries de Racine

Le végétal à l'intersection de la théophanie pastorale et du mysticisme idyllique de Racine

Bibliographie

Introduction

La poésie non théâtrale de Racine¹ qui s'étend de ses premiers *Poésies latines* (1654-1656)² jusqu'à ses *Hymnes* traduits du *Bréviaire romain* (1688)³ et à ses *Cantiques* (1694)⁴, constitue un parcours lyrique qui se déploie plus ou moins en parallèle de sa carrière de grand dramaturge classique. Cette trajectoire poétique, imprégnée de son amour tant pour le roi que pour Port-Royal, bien qu'en dents de scie, révèle l'évolution intime d'une dualité complexe entre le sacré et le profane. Ses premières *Poésies latines*, imprégnées de tradition classique, préfigurent les thèmes de ses tragédies tels que la fatalité, la justice divine et la passion humaine, tandis que ses *Odes* (1657)⁵ témoignent d'une voix poétique naissante, mais tout aussi aux prises avec la tension entre sentiment personnel et idéalisme classique. C'est par la poésie que Racine acquit sa première reconnaissance littéraire avec la composition de son ode, *La Nympe de la Seine à la Reyne*⁶ pour commémorer le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche, poème encomiastique qu'il compose suivant des odes malherbiennes⁷. Dès 1660, il devint donc le jeune poète prisé par un grand roi⁸.

Longtemps éclipsée par la grandeur de ses tragédies, la poésie non théâtrale de Racine a suscité une attention bien moindre⁹. La poésie théâtrale de Racine aspire à la pureté du langage, à la musicalité et à la profondeur psychologique, qualités où l'élégance maîtrisée de l'alexandrin intensifie l'attraction inexorable de la passion et du destin, créant ainsi une symphonie d'inéluctabilité tragique. En revanche, sa poésie non théâtrale fait appel à l'imagerie végétale comme procédé esthétique et symbolique fondamental, la nature y fonctionnant simultanément comme lieu de contemplation humaniste et comme emblème de l'ordre céleste.

Cet article examine la fonction de l'imagerie végétale au sein de la poétique non théâtrale de Racine, un point de convergence entre l'humain et le divin. À travers l'analyse de théophanies pastorales et bibliques, de l'intertextualité virgilienne et du lyrisme baroque, cette étude retrace une constellation d'influences que Racine assimile et transforme. Elle soutient que la poétique végétale de Racine constitue un processus dynamique d'individuation, au sein duquel les traditions gréco-romaines et bibliques sont

¹ Je tiens à exprimer ma gratitude la plus sincère aux coordinatrices du dossier pour leur rôle dans le processus de publication de cet article, ainsi que pour l'opportunité d'échanger autour de leurs questions stimulantes.

² Raymond PICARD, *Corpus Racinium*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ Jean RACINE, *Cantiques Spirituels*, réimprimés dans le Recueil *Moetjens*, tome II, 1694 ; tome III, 1695 ; *Les Cantiques chantés devant le Roi*, Paris, Ballard, 1695 et les *Œuvres de Racine*, Paris, 1697. Voir R. PICARD, *op. cit.*, p. 335.

⁵ R. PICARD, *op. cit.*, p. 3.

⁶ Jean RACINE, *La Nympe de la Seine à la Reyne*, Paris, Courbé, 1660, réimprimé dans Gilles MÉNAGE (éd.), *Elogia Mazarini*, Paris, Vitry, 1666, p. 209-217 et dans *Recueil de Poésies Diverses*, Paris, Le Petit, 1671, tome III, p. 217 et seq. Mesnard, tome IV, p. 49, p. 64. Voir R. PICARD, *op. cit.*, p. 4.

⁷ Georges FORESTIER, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006, p. 139.

⁸ *Ibid.*, p. 140-141.

⁹ Même Georges Forestier qualifie ses grandes *Odes* de « poésies d'adolescence et de jeunesse ». Voir Jean RACINE, Georges FORESTIER (éd.), *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Paris, 1999. Tous les vers de Racine cités dans cet article proviennent de cette édition.

continuellement reconfigurées afin de concilier les dimensions sensuelles et courtoises¹⁰ avec une divinité transcendante.

Années à Port-Royal : la pose des fondements gréco-latins et religieux

Une explication essentielle de la coexistence des pensées théologique et profane dans l'ensemble des œuvres de Racine, dont notamment sa poésie non théâtrale, peut être tirée de l'éducation qu'il reçut à Port-Royal. Orphelin de La Ferté-Milon, Racine n'aurait probablement jamais accédé à la prééminence littéraire sans la conjonction fortuite de circonstances qui lui ont permis d'accéder à un milieu intellectuel exceptionnel. Si son grand-père maternel avait financé ses études au Collège de Soissons, Racine aurait sans doute embrassé la vocation ecclésiastique, comme nombre de ses proches. Mais plutôt que de suivre la voie conventionnelle, Racine emprunta un parcours différent, tout en bénéficiant d'un atout de taille : les liens de sa famille avec Port-Royal et ses Petites Écoles, dont la discrète désignation cherchait à apaiser d'éventuelles tensions avec les collèges jésuites¹¹. Il y reçut une éducation d'une rigueur inégalée, s'immergeant dans les textes grecs, latins et bibliques, une base intellectuelle qui façonna profondément les dimensions helléniques, humanistes et baroques de sa poésie, tant théâtrale que non théâtrale¹². Son exposition précoce à l'Antiquité classique et aux Écritures sacrées affina non seulement sa sensibilité linguistique et stylistique, mais cultiva aussi une acuité psychologique et une introspection morale qui étayèrent sa vision non seulement tragique, mais profondément mystique. En octobre 1655, après deux années au Collège de Beauvais, au lieu d'étudier la philosophie, Racine retourna à Port-Royal, où il resta jusqu'en septembre 1657. Pendant deux ans, il approfondit ses connaissances, notamment du latin, du grec et des grands auteurs de l'Antiquité, apprit la rhétorique en grec et étudia en détail des œuvres importantes : la *Bible*, Plutarque, Virgile, Quintilien, Sénèque, Pline le Jeune, les Pères de l'Église et la Vie des saints. Ainsi, l'immersion culturelle, religieuse et morale de Racine auprès de maîtres d'exception se renforce de 1655 à 1657, dans la fleur de l'adolescence¹³. Comme il le dit dans *l'Abrégé*,

Ils [les jésuites] avoient pris là-dessus conseil de M. Arnauld, et de quelques ecclésiastiques de ses amis, et on leur avoit donné des maîtres tels qu'ils les pouvoient souhaiter. Ces maîtres n'étoient pas des hommes ordinaires ; il suffit de dire que l'un d'entre eux étoit le célèbre M. Nicole ; un autre étoit ce même M. Lancelot, à qui l'on doit les nouvelles méthodes grecques et latines, si connues sous le nom de Méthodes de Port-Royal¹⁴.

¹⁰ Le terme « courtois », dans le contexte de cet article, renvoie à la grandeur royale de la cour de Louis XIV, qui donna le ton en matière d'élégance, d'apparat et de rituels sociaux raffinés, engendrant des comportements courtois empreints de charme et d'esprit. Ce terme incarne également la culture des salons, propice aux échanges intellectuels et à la séduction, tandis que la littérature et le théâtre classiques mettaient l'accent sur l'esprit et la finesse dans les interactions sociales.

¹¹ Jean ROHOU, *Jean Racine, sa carrière, ses amours, ses œuvres et son Dieu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 19.

¹² Alain VIALA, *Racine, la stratégie du caméléon*, Paris, Seghers, 1990, p. 115-117.

¹³ G. FORESTIER, *op. cit.*, p. 97.

¹⁴ Jean RACINE, *Abrégé de l'histoire de Port-Royal, Œuvres diverses*, Paris, Petitot, 1825, p. 130-131.

Par extension, dans sa *Lettre à l'auteur des hérésies imaginaires et des visionnaires* (1666), Racine défend à la fois la pensée évangélique et la littérature classique en critiquant l'idée selon laquelle s'engager dans la littérature est déshonorant ou pécheur, soutenant que le respect pour les anciens tels que Sophocle, Euripide, Terence, Homère et Virgile persiste à travers les siècles. Il réfute l'affirmation selon laquelle le christianisme exigerait le rejet des textes classiques. Citant des Pères de l'Église comme saint Grégoire de Nazianze et saint Augustin, il soutient que les premiers chrétiens eux-mêmes se sont inspirés de la littérature gréco-romaine. Ainsi, Racine souligne que l'appréciation littéraire peut coexister avec une croyance religieuse sincère et n'est pas intrinsèquement contraire aux valeurs chrétiennes : « C'est en partie dans leur lecture que les anciens pères se sont formés. Saint Grégoire de Nazianze n'a pas fait de difficulté de mettre la passion de Notre-Seigneur en tragédie. Saint Augustin cite Virgile aussi souvent que vous citez saint Augustin »¹⁵.

Une certaine conscience tragique de la vie émergea au XVII^e siècle, conséquence du rationalisme empirique introduit par Descartes en France, selon lequel « la voix de Dieu ne parle plus immédiatement à l'homme »¹⁶. Bien que Racine soit souvent associé à la vision augustinienne « de l'empreinte religieuse profonde »¹⁷ de Port-Royal, et Descartes à l'omnipotence de la raison, nous savons que, dès ses débuts théâtraux, le grand tragédien classique met à profit la clarté cartésienne pour éclairer le chaos des passions, qu'il s'agisse de la structure, de l'introspection psychologique des passions, du dualisme entre raison et désir, ou du fatalisme psychologique. Racine cessa d'écrire pour le théâtre, se maria, mena une vie exemplaire et revint avec ardeur à la foi et à la morale de son enfance¹⁸. Mais la contradiction extérieure était persistante, car il était un admirateur passionné à la fois de Louis XIV et de Port-Royal, cette dernière institution étant précisément celle que le souverain exécrait. Racine ignorait que le Roi projetait de raser l'ensemble du site, bien qu'il pressentît clairement que l'abbaye était vouée à disparaître sous peu, dissimulant constamment l'étendue de son attachement au monastère. L'imposition du gallicanisme par Louis XIV en 1682 en France¹⁹ suscita la véritable tension spirituelle et politique qui catalysa le retour décisif de Racine à la foi.

Au moment où il traduisit les *Hymnes* et composa les *Cantiques*, Racine échappa largement à la contradiction personnelle entre désirs et conscience, peu après *Phèdre*. Cette évolution de la vie intérieure de Racine se manifesta également dès son premier imaginaire poétique, où la nature devint un véhicule symbolique de l'ordre et de la sérénité divine. Dans *Le Paysage, ou Promenade de Port-Royal des Champs*, la représentation de forêts, de prairies et de jardins construit un environnement naturel idéalisé, reflet de la dévotion religieuse et de la tranquillité intérieure. Ce motif se prolonge jusque dans les *Hymnes* traduites du *Bréviaire romain* et les *Cantiques spirituels*, où la régénération cyclique de la nature sert de métaphore à la purification spirituelle et à la transcendance. Dans *Idylle (Sur la Paix)*, la représentation d'un paysage pacifié acquiert une dimension politique, signifiant la stabilité et l'harmonie engendrées

¹⁵ Jean RACINE, *Lettre à l'auteur des hérésies imaginaires et des visionnaires*, 1666, Œuvres diverses, Paris, Petitot, 1825, p. 16.

¹⁶ Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 45.

¹⁷ G. FORESTIER, *op. cit.*, p. 642.

¹⁸ J. ROHOU, *op. cit.*, p. 501.

¹⁹ Victor MARTIN, *Le Gallicanisme politique et le clergé de France*, Paris, A. Picard, 1929, p. 1-14.

par le règne souverain. Plutôt que d'utiliser l'imagerie végétale comme simple ornement, Racine l'intègre dans un cadre allégorique plus large, où le monde naturel devient le véhicule d'un discours moral, théologique et politique. Ainsi, son utilisation de l'imagerie végétale sert de point de rencontre entre les pensées humanistes, baroques et chrétiennes, synthétisant leurs principaux courants de pensée sur la signification morale de la nature, l'esthétique du mouvement et du contraste, et l'interprétation mystique du monde naturel comme reflet de l'ordre divin.

La poésie non théâtrale des débuts de Racine s'inscrit plus fondamentalement dans la tradition de la poésie de la nature, qui descend directement des pastorales classiques de Virgile jusqu'aux diverses manifestations de ce genre dans la poésie française du XVII^e siècle. Dans les *Bucoliques* de Virgile, le paysage pastoral sert à la fois de lieu de réflexion idyllique et de support à l'allégorie morale et politique, établissant ainsi le modèle des bergers et de la vie rurale comme sujets poétiques. La transmission la plus marquante de ce paradigme se fit à la Renaissance par le biais des poètes de la Pléiade qui adaptèrent les motifs virgiliens au contexte français, privilégiant la beauté lyrique, la résonance mythologique et l'interaction subtile entre l'imagerie naturelle et le sentiment humain.

Cependant, au début du XVII^e siècle, François de Malherbe établit fermement la discipline classique, endiguant la rhétorique extravagante de la Renaissance et subordonnant l'imagerie naturelle aux impératifs de clarté et de bienséance. Dans la formation du classicisme français du début du XVII^e siècle, Malherbe est largement reconnu pour son opposition délibérée aux libertés poétiques exercées par les poètes de La Pléiade dont il cherchait à « renverser d'un seul coup les théories admises depuis cinquante ans, et anéantir le principal effort de la Pléiade »²⁰ au profit de la clarté disciplinée²¹. Ainsi, dès ses origines plutôt malherbiennes, la pensée classique s'avère moins encline envers le sentiment d'affection pour la nature et son expression en poésie²². Il est donc fort probable que Racine ait puisé l'inspiration directe du caractère pastoral de ses odes dans ses propres lectures des poètes de la haute Antiquité gréco-latine, Virgile et Théocrite, tout comme il le ferait plus tard avec Euripide et Sophocle pour ses tragédies.

Les fruitiers virgiliens dans les vergers luxuriants de Racine

Les premiers reflets de la poésie pastorale grecque chez Racine se trouvent dans son *Ode II Le Paysage en gros*, débordant d'une végétation somptueuse avec les « pampres verts » et les « javelles fertiles », progressivement amplifiés jusqu'à son *Ode VII Le Jardin* qui regorge d'images pastorales et végétales arcadiennes gréco-latines :

Qui me place en ce lieu de gloire ?
Je vois comme de nouveaux cieux

²⁰ Ferdinand BRUNOT, *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, Paris, G. Masson, 1891, p. 228. Voir aussi Id., *Histoire de la langue française des origines à 1900, La formation de la langue classique (1600-1660)*, t. III. Paris, Armand Colin, 1909, Livre Premier La langue au début du siècle – Malherbe, Chapitre 1 « La réforme de la langue. Les hommes, les institutions, les œuvres », p. 1-9.

²¹ F. BRUNOT, *La doctrine de Malherbe*, p. 177-194.

²² Grace Louise McCann MORLEY, *Le sentiment de la nature en France dans la première moitié du dix-septième siècle*, New York, Burt Franklin, 1972, p. 64-69.

Où mille astres délicieux
 Répandent leur lumière, (Racine, *Ode VII*, v. 4-7)
 [...]
 Je viens à vous, arbres fertiles,
 Poiriers de pompe et de plaisirs,
 Pour qui nos vœux et nos désirs
 Jamais ne se sont vus stériles :
 Soit vous qui, sans chercher d'appui,
 Voyez sous vos superbes fruits
 Se courber vos branchages, (Racine, *Ode VII*, v. 41-48)

Des vues cosmiques des jardins aux arbres fruitiers luxuriants en passant par les sérénades vespérales, Racine évoque un univers pastoral transcendantal et luxuriant, inspiré de la poésie bucolique et géorgienne de Virgile, elle-même héritière des *Idylles* de Théocrite, révélant un panorama d'idéalisme arcadien, d'harmonie divine et d'abondance naturelle.

L'idée même de l'Arcadie comme paradis perdu vient des Grecs. Le célèbre *Et in Arcadia ego* (1638) de Poussin illustre la manière dont les bergers de l'Antiquité gréco-romaine méditent sur la mortalité au cœur d'une nature idéale, un thème repris dans le « lieu de gloire » de Racine. Cela évoque directement le paradigme virgilien d'une Arcadie édénique au crépuscule, où l'ordre divin descend sur terre. L'imagerie fusionne cosmos et nature, suggérant un âge d'or idyllique au-delà des agences mortelles. La *Quatrième Églogue* de Virgile dépeint avec brio un nouvel âge d'or de la nature :

La vendange aux buissons rougira suspendue ;
 Comme elle, sans secours, les fertiles sillons
 Étaleront aux yeux l'or mouvant des moissons ;
 Et le chêne, à travers son écorce endurcie,
 Laissera d'un miel pur s'échapper l'ambrosie. (Virgile, *Bucoliques*, IV, v. 36-40)²³

L'Âge d'Or de l'*Églogue 4* inclut la transmutation de l'imagerie arborescente vers une douceur gustative de la pureté et renaissance : « Et le chêne, à travers son écorce endurcie, / Laissera d'un miel pur s'échapper l'ambrosie » (4, v. 39-40), Virgile célèbre également dans ses *Géorgiques*²⁴ l'activité chargée de nectar des abeilles qui rendent les jardins immortels :

L'une s'en va des fleurs dépouiller le calice ;
 L'autre d'un suc brillant et des pleurs du narcisse
 Pétrit les fondements de ses murs réguliers,
 Et d'un rempart de cire entoure ses foyers ;
 L'autre forme un miel pur d'une essence choisie,
 Et comble ses celliers de sa douce ambrosie (Virgile, *Géorgiques*, IV, v. 187-192)

²³ VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par Eugène de SAINT-DENIS (éd.), Paris, Les Belles-Lettres, 1942, pour toutes les citations dans cette sous-partie.

²⁴ *Id.*, *Les Géorgiques, Des études sur Virgile*, texte établi et traduit par J. DE DELILLE, Paris, Furne, 1832, pour toutes les citations dans cette sous-partie.

La description évocatrice de la nature par Virgile dans ces vers évoque un monde harmonieux et laborieux. Une abeille dépouille la fleur de son nectar, une autre pétrit la sève rayonnante et les larmes du narcisse pour en édifier les parois, et une autre encore façonne un miel pur à partir d'une essence choisie, où la nature œuvre sans relâche à la création. Cette image d'une construction soignée et réfléchie, reflétant la cueillette des plus beaux dons de la nature, se fond naturellement dans l'environnement luxuriant et productif d'un verger virgilien. Dans le Livre II, le portrait virgilien d'un verger chargé de poires et de pommes préfigure directement l'imagerie des fruits d'or de Racine. Cette géographie fruitière de Virgile, mettant en scène diverses variétés de pommes, de poires et de vignes adaptées à des climats spécifiques, reflète l'accent mis par Racine sur la variété et l'harmonie du verger. Feuillage et fruits forment ensemble une voûte luxuriante, garantissant que chaque souhait de générosité soit exaucé par l'arbre d'abondance, dont les poiriers sont également un favori des Virgiliens. Cela préfigure la synesthésie gustative lumineuse de Racine dans sa représentation d'une cornucopia de fruits plus loin dans l'*Ode VII* :

Je vois cette pomme éclatante,
Ou plutôt ce petit soleil,
Ce doux abricot sans pareil,
Dont la couleur est si charmante.
Fabuleuses antiquités,
Ne nous vantez plus les beautés
De Vos pommes dorées :
J'en vois qui, d'un or gracieux
Également parées,
Ravissent le goût et les yeux.
Je vois, sous la sombre verdure,
Ces deux fruits brillants et pompeux,
Parer les murs, comme orgueilleux
D'une inimitable bordure ;
C'est là qu'heureusement pressés,
Et l'un près de l'autre entassés
Sur cent égales chaînes,
Ils semblent faire avec éclat,
De leurs branches hautaines,
Cent sillons d'or et d'incarnat. (Racine, *Ode VII*, v. 21-40)

Virgile célèbre souvent la pomme en tant que fruit par excellence, tandis que les pommes dorées de Racine font écho à ce lien intime entre le désir de l'homme et le verger foisonnant des « Poiriers de pompe et de plaisirs ». Le saut métaphorique de Racine de la « pomme éclatante » au « doux abricot sans pareil » en passant par le « petit soleil », rend le fruit à la fois céleste et mythique, mais tout en revisitant aussi les vieilles fables des pommes dorées, et prétend voir les vrais fruits comme splendides : « J'en vois qui, d'un ou gracieux également parées, ravissent le goût et les yeux ». Chez Racine, ces poiriers sont des symboles de fécondité (« nos vœux et nos désirs / Jamais ne se sont vus stériles ») :

Je viens à vous, arbres fertiles,
Poiriers de pompe et de plaisirs,
Pour qui nos vœux et nos désirs
Jamais ne se sont vus stériles :

Soit vous qui, sans chercher d'appui,
 Voyez sous vos superbes fruits
 Se courber vos branchages,
 Soit vous qui des riches habits
 De vos tremblants feuillages
 Faites de si vastes tapis.
 Mais quelle assez vive peinture
 Suffit pour tracer dignement
 Tout le pompeux ameublement
 Dont vous a paré la nature ? (Racine, *Ode VII*, v. 41-54)

Certains ploient sous le poids des fruits sur des branches arquées, d'autres étendent de vastes tapis de feuilles (« de vos feuillages tremblants font de si vastes tapis »). Ici, les fruits dorés symbolisent la générosité de la nature : le verger lui-même porte des fruits en « pompeux ameublement » qui enchantent le palais comme la vue, comme s'ils étaient ornés de Pomone déesse du fruit. Dans le sillage de cette profusion fructifère surgissent les métaphores visuelles des vers ekphrastiques de Racine, « Sous la sombre verdure » où « deux fruits brillants et pompeux » ornent un mur de jardin ainsi esthétisant l'abondance. Ces fruits, serrés et empilés, projettent « cent sillons d'or et d'incarnat » voire cent sillons d'or et de rose sur le mur avec un éclat combiné. L'image est celle d'un espalier ornemental : la générosité de la nature disposée en une bordure astucieuse qui incarne l'abondance cultivée, comme la fierté du jardinier. Les *Géorgiques* de Virgile offrent à nouveau une proposition analogue²⁵. Dans le Livre IV, il décrit un fermier industriel qui, même en fin de saison, cultive des rangées ordonnées d'arbres fruitiers et d'arbres d'ombrage :

Il savait aligner, pour le plaisir des yeux,
 des poiriers déjà forts, des ormes déjà vieux,
 et des pruniers greffés, et des platanes sombres
 qui déjà recevaient les buveurs sous leurs ombres. (Virgile, *Géorgiques*, IV, v. 173-176)

Virgile fait référence au greffage dès le Livre II, où il note des greffes de fruits étranges :

De rameaux étrangers un arbre s'embellit,
 D'un fruit qu'il ignorait son tronc s'enorgueillit ;
 Le poirier sur son front voit des pommes éclore,
 Et sur le cornouiller la prune se colore. (Virgile, *Géorgiques*, II, v. 53-56)

Il mentionne même un frêne qui peut porter des fruits qui ne sont pas les siens :

On porte du pommier les rejetons fertiles ;
 Le hêtre avec plaisir s'allie au châtaignier ;
 La pierre abat la noix sur l'aride arboisier ;
 Le poirier de sa fleur blanchit souvent le frêne ;
 Et le porc, sous l'ormeau, broya le fruit du chêne. (Virgile, *Géorgiques*, II, v. 87-91)²⁶

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., Livre II.

Sa métaphore de la greffe (poirier sur frêne) fait écho à l'émerveillement de Racine devant les poiriers auto-porteurs qui plient sous leur propre charge. Dans les deux cas, la nature est prodigue : Virgile énumère les nombreuses variétés de poiriers et de pommiers (de Crustum, de Syrie, etc.) qui peuvent s'épanouir, tout comme Racine admire les arbres jamais stériles sous les soins de Pomone. Fruits mûrs et naissants cohabitent : « ici mûris, et là naissants » et « leurs fruits blonds et verdissants font un agréable mélange ». Même les fleurs conservent leur blancheur tout en formant des fruits : « dans leur fleur garder encore la splendeur de leur blanche couronne, et joindre l'espoir du printemps aux beaux fruits [...] ». Le poème fusionne le printemps (les fleurs) et l'automne (les fruits) en une seule vue, suggérant une fertilité pérenne. L'« espoir du printemps »²⁷ (la fleur) accompagne la récolte mûre, complétant ainsi l'abondance tout au long de l'année.

Or, si les *Églogues* de Virgile inspirent l'univers pastoral de Racine, tel un jardin de cour réimaginé, ce sont les *Géorgiques* qui se rapprochent le plus de la nature théophanique de l'imagerie végétale racinienne, aspect revisité plus tard dans cet article. Les *Géorgiques* de Virgile divergent fortement de ses *Bucoliques* par l'accent qu'elles mettent sur le travail et l'agriculture plutôt que sur les loisirs. Alors que l'idéal pastoral imagine souvent un cadre harmonieux et idyllique, ce que la littérature classique appelle un *locus amoenus*, la littérature géorgique prône un paradis naturel comme l'œuvre du travail humain. Loin d'évoquer l'innocence de l'Âge d'or d'Hésiode ou d'Ovide, le paysage géorgique incarne l'Âge du Fer, marqué par l'effort et la lutte. Dans le Livre IV de ses *Géorgiques*, Virgile fait référence à un agriculteur dont les arbres portaient des fruits abondants du printemps jusqu'à l'automne : « il cueillait le premier les roses du printemps, / le premier, de l'automne amassait les présents »²⁸. Cette joyeuse profusion qui renvoie à son Livre I, « Qu'ils soient deux fois mûris et deux fois engraisés »²⁹ souligne une abondance sublime. La vision de Racine des fleurs blanches et des fruits dorés unifie le semis et la récolte, littéralement *folia fructibus miscens*, parallèlement aux champs cycliques de Virgile. La strophe de Racine hérite ainsi du motif hellénistique selon lequel un monde parfait contient toutes les saisons à la fois, un concept familier de Théocrite dès la Renaissance. Plus tard dans l'*Ode VII Les Jardins*, Racine fait écho aux cycles agraires virgiliens en évoquant la coexistence saisonnière du printemps et de l'automne :

Je les vois, par un doux échange,
Ici mûris, et là naissants,
De leurs fruits blonds et verdissants
Faire un agréable mélange ;
J'en vois même dedans leur fleur
Garder encore la splendeur
De leur blanche couronne,
Et joindre l'espoir du printemps
Aux beaux fruits dont l'automne
Rend nos vœux à jamais contents. (Racine, *Ode VII*, v. 61 à 70)

²⁷ J. RACINE, G. FORESTIER (éd.), *op. cit.*

²⁸ *Ibid.*, IV, v. 157-158.

²⁹ *Ibid.*, I, v. 56.

Au-delà de ce périple à travers un paysage fructifère arcadien, Racine poursuit la splendeur visuelle. Que ce soit de « la blanche couronne » ou d'« or et d'incarnat » plus tôt dans l'ode, cette polychromie sylvestre fait écho à l'admiration de Virgile pour les « *croceos olores* » (odeurs de safran) sur les pentes de Tmolus³⁰ et à la variété colorée des vignes et des fleurs des *Géorgiques* (Livre IV) qui recensent également une telle abondance florale. Il décrit un « vieillard » industriel cueillant « de rares légumes dans les broussailles, et des lis blancs à l'entour, et des verveines et le pavot bon-à-manger »³¹. De même, la mention plus tôt dans l'*Ode VII* par Racine des lys et des roses au printemps, aux côtés des pavots, fait écho à ces vers. De délicats calices blancs comme des lys et des coquelicots rouges éclatants ornent le paysage, embellissant même la pure « neige » blanche de couleurs flamboyantes. L'image mêle contrastes chromatiques et symboliques, la pureté blanche à la passion incarnée de la rose, utilisant la synesthésie pour évoquer la richesse sensorielle :

Déjà sur cette riche entrée
Je vois les pavots rougissants
Étaler les rayons luisants
De leur belle neige empourprée. (Racine, *Ode VII*, v. 11-13)

Cependant dans ses odes, Racine élabore une vision à la fois arcadienne et insufflée d'une dimension courtoise affirmée, métamorphosant l'idylle rustique en un spectacle raffiné digne de l'admiration royale. Plusieurs éléments révèlent cette sensibilité galante. Racine élève les fruits et les fleurs du jardin au rang de luxes aristocratiques ; les fruits ne sont pas seulement une générosité naturelle, mais deviennent des « bijoux », nichés de lys, trônant sur des émeraudes et parés d'or et de pourpre : « lis pour berceau, émeraude pour trône, ou et pourpre pour manteau ». Cette métaphore présente les produits de la nature comme des objets précieux, conformément aux idéaux courtois de la poésie galante³² où l'opulence et la beauté sont des marqueurs de la faveur divine et de la grâce royale.

La splendeur baroque dans les prairies fleuries de Racine

Afin de préserver la ferveur galante, les odes de Racine vont jusqu'à mêler l'esthétique structurale rigoureuse de la doctrine de Malherbe à l'élégance sensorielle de la poésie galante, suggérant un passage de l'austérité classique à une sensibilité plus raffinée et courtoise. L'image des « cent chaînes égales » et des « sillons d'or et d'incarnat » dans son *Ode VII* reflète le souci de Malherbe pour la clarté, l'équilibre et l'harmonie visuelle. La

³⁰ VIRGILE, *Géorgiques*, Livre I.

³¹ *Ibid.*, Livre IV, *Les Géorgiques de Virgile Maro avec deux traductions françaises, une juxtalinéaire*, Paris, Hachette, 1853, p. 15-17. Texte sélectionné et diffusé par Darcy CARVAHLO, 2014. L'autre traduction que ce texte propose pour cet extrait : « la place des buissons ; ses planches étaient bordées de lis, de verveine et de pavots nourrissants ».

³² Pour une synthèse captivante d'œuvres de poésie galante retraçant son histoire et son mécénat social, évaluant de manière critique le rôle de l'éducation humaniste des poètes mondains dans leur ascension sociale, voir Alain GÉNETIOT, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 2000.

disposition symétrique des fruits évoque son recours à la nature pour exprimer l'harmonie et la fugacité de la beauté, rappelant des vers de Malherbe tels que :

Et trainant comme buissons
Les chênes & leurs racines,
Ote aux campagnes voisines
L'espérance des moissons. (Malherbe, *Ode au Roi Henri Le Grand*, v. 47-50)³³

Cependant, l'écriture de Racine s'écarte du formalisme plus rigoureux de Malherbe en remplaçant l'alexandrin par un rythme plus fluide qui crée une tonalité décorative et sensuelle. Par exemple, l'invocation de Flore dans son *Ode V Les Prairies* fonctionne comme un dispositif de la poésie galante, notamment en raison de sa conformité au plaisir du visuel dans l'imagerie luxuriante de l'abondance naturelle :

Ce doux air, ces vives odeurs,
Le pompeux éclat de ces fleurs
Dont l'herbe se colore,
Semble-t-il pas dire à nos yeux
Que le palais de Flore
Se fait voir vraiment en ces lieux ? (Racine, *Ode V*, v. 5-10)
[...]
On voit de perles et de miel
Choir une riche pluie,
Et Flore, pour ce doux trésor.,
Ouvrir, toute ravie,
Cent petits bassins d'ambre et d'or. (Racine, *Ode V*, v. 48-50)

Ici, la nature se pare d'une splendeur raffinée et galante. Le « palais de Flore » évoque la présence d'une figure divine, métamorphosant le paysage en un écrin de célébration élégante. L'éclat flamboyant des fleurs, mêlé aux « vives odeurs », suggère un monde de délices sensuels, caractéristique de la tradition galante qui fusionne beauté et charme. La nature est personnifiée par Flore, qui n'est pas seulement une déesse, mais une figure courtoise orchestrant l'éclosion des fleurs et des couleurs, suscitant admiration et désir. L'image d'une nature en cour royale, où chaque élément est empreint d'une grandeur raffinée, saisit l'essence de la sensualité galante et du style orné, typiques de l'époque.

De même, dans son portrait du verger virgilien, Pomone préside les jardins, telle une souveraine à sa cour, disposant les fruits avec majesté :

Vous ne présentez à nos yeux
Que les fruits les plus précieux
Qu'ait cultivés Pomone ;
Ils ont eu le lis pour berceau,
L'émeraude est leur trône,
L'or et la pourpre leur manteau. (Racine, *Ode VII*, v. 41-60)

³³ François de MALHERBE, *Poésies de Malherbe*, Paris, J. Barbin, 1764, p. 86.

Émerveillé, Racine se demande s'il existe des mots pour décrire « le pompeux ameublement »³⁴ dont la nature orne Pomone. Il répond que seules les plus belles créations de Pomone sont exposées : des fruits dignes d'une cour impériale. La métaphore est royale : chaque fruit porte un « lis pour berceau, émeraude pour trône, or et pourpre pour manteau ». Il s'agit d'une synecdoque magnifique, où les éléments (fleurs, pierres précieuses) évoquent l'opulence, les fruits devenant des bijoux vivants, soulignant le caractère galant et luxueux de l'abondance.

Si les poètes précieux et baroque comme Vincent Voiture, Tristan l'Hermite et Saint-Amant approfondirent la tradition de la poésie galante³⁵ et « la lyrique pétrarquaisante »³⁶ en affinant ses résonances symboliques, l'imagerie végétale de Racine hérite et reconfigure ces traditions. L'étalage de « fruits brillants et pompeux » sur fond de « sombre verdure »³⁷ de Racine rappelle les effets picturaux cultivés par des poètes tels que Vincent Voiture, dont les vers privilégient également la couleur lumineuse et la beauté ornementale :

Des portes du matin l'amante de Céphale
Ses roses épanchait dans le milieu des airs,
Et jetait sous les cieux nouvellement ouverts
Ces traits d'or et d'azur qu'en naissant elle étale, (Voiture, *La Belle Matineuse*, v. 1-4)³⁸

À l'instar de l'évocation par Voiture de l'aube semant roses et rayons d'or dans le ciel, les odes de Racine transforment les éléments naturels en un spectacle kaléidoscopique. Dans cette poétique, la couleur, l'éclat et l'abondance gracieuse servent moins à moraliser la nature qu'à célébrer son charme esthétique dans une sensibilité mystique résolument baroque.

La conceptualisation de la nature dans la poésie lyrique baroque est profondément façonnée par les conventions de la *reverdie*, forme poétique célébrant le renouveau printanier, marqué par la verdure du feuillage et la résurgence du chant des oiseaux. Ce cadre thématique, fortement enraciné dans la tradition lyrique, influença les récits épiques et romanesques ultérieurs en instaurant une représentation stylisée de la nature. La poésie baroque se caractérise par son traitement singulier de la nature, au sein duquel le monde naturel se trouve intimement entrelacé aux émotions humaines, qu'il incarne et reflète souvent, ainsi marquée par une vive instabilité morale et métaphysique.

Sur le plan stylistique, elle est imprégnée de procédés rhétoriques somptueux et versatiles qui condensent la complexité en moments d'une brillante concision³⁹. Jean Rousset situe la poésie baroque dans une sensibilité qui se délecte de la fluidité, de l'illusion et de l'instabilité perceptive, souvent à travers des motifs comme l'eau et les miroirs, symbolisant un monde en perpétuel mouvement où les images se reflètent et se dissolvent. Cette poétique se nourrit de l'incertitude : distinguer l'original de son reflet,

³⁴ J. RACINE, G. FORESTIER (éd.), *op. cit.*, *Ode VII*, v. 53.

³⁵ Henri LAFAY, *La Poésie française du premier XVII^e siècle*, Nizet, Paris, 1975, p. 493.

³⁶ *Ibid.*, p. 305.

³⁷ J. RACINE, *Ode VII*.

³⁸ Émile FAGUET, *Histoire de la littérature française*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1900-1905, p. 61.

³⁹ Voir David LEE RUBIN, *The Knot of Artifice, A Poetic of the French Lyric in the Early 17th Century*, Columbus, Ohio State University Press, 1981, p. 4.

l'essence de l'apparence⁴⁰. La poésie baroque trouve un plaisir esthétique dans le déplacement des identités, substituant la figure à la réalité et l'illusion théâtrale à l'expérience vécue⁴¹.

Dans ses vers, Saint-Amant personnifie l'espace naturel en le dotant de capacités perceptives et réactives, et alignant la flore sur la logique expressive du sujet lyrique :

Le chevreuil solitaire et doux,
Voyant sa clarté pure
Briller sur les feuilles des houx
Et dorer leur verdure,
Sans nulle crainte de veneur. (Saint-Amant, *Soleil levant*, v. 90-95)

Même les feuilles de houx, traditionnellement emblèmes de sévérité, deviennent des surfaces réceptives qui enregistrent la lumière et participent à l'écosystème de la révérence. La végétation ne fonctionne pas seulement comme un arrière-plan, mais comme une matière spirituellement résonnante, animée par l'éclat transformateur du soleil. Par l'hypallage, le poète déplace l'éclairage, faisant en sorte que « la clarté pure »⁴² dore « les feuilles des houx », insufflant à la matière végétale une intériorité lumineuse. Le soleil, comme plus tôt dans le poème, reste la source démiurgique de ce processus, non seulement dynamisant la vie végétale, mais la spiritualisant.

Les odes de Racine font écho à cette vivacité de la nature par des images lumineuses, dans lesquelles il contemple la nature à travers des « métaphores du mouvement »⁴³, capturant à la fois l'émotion fugace et la volatilité de la nature :

Là, l'on voit aussi sur les herbes
Voltiger ces vivantes fleurs,
Les papillons dont les couleurs
Sont si frêles et si superbes :
C'est là qu'en escadrons divers,
Ils répandent dedans les airs
Mille beautés nouvelles,
Et que les essaims abusés
Vont chercher sous leurs ailes
Les pleurs que l'Aurore a versés. (Racine, *Ode V*, v. 51-60)

⁴⁰ Pour un regard neuf sur la poésie baroque, voir Michèle CLÉMENT, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques, 1570-1660*, Paris, Honoré Champion, 1996. Michèle Clément caractérise les poètes baroques comme ceux qui rejettent l'optimisme théocentrique de la Renaissance, percevant le monde comme intrinsèquement instable marqué par une vanité angoissante, mais propose la mystique comme solution pour apaiser cette angoisse.

⁴¹ Jean ROUSSET, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 12.

⁴² *Supra*, v. 91.

⁴³ J. ROUSSET, *op. cit.*, p. 22. Selon Rousset, cette métaphore incarne la fascination de l'imagination baroque pour l'instabilité et la transformation perpétuelle, exprimant le sens à travers des images qui semblent se déplacer, couler ou se métamorphoser au fur et à mesure qu'elles se déploient : « On admettra une relation privilégiée entre la métaphore et le Baroque, celui-ci se développant dans l'univers de l'analogie issu de la Renaissance et contesté au XVII^e siècle par la « nouvelle science ». Il serait certes abusif de voir du baroque dans tout métaphorisme : la métaphore pindarique ou symboliste ou surréaliste est d'une tout autre nature. Le Baroque a partie liée avec certains types complexes de métaphores : la métaphore de déguisement et la métaphore de mouvement ».

Dans ces vers, le poète utilise habilement l'hypotypose, dépeignant la scène avec une telle immédiateté que le lecteur arrive à avoir une expérience véritablement visuelle des papillons en vol, virevoltant « sur les herbes » et percevant vivement « mille beautés nouvelles ». L'hypotypose apparaît dans le vers « les essaims abusés », où le mot « abusés » s'applique aux essaims de papillons, plutôt qu'à leur environnement. Ce transfert subtil impute la causalité de l'agitation aux papillons, leur conférant une circonvolution presque chaotique dans leur quête d'une beauté insaisissable, à la fois illusoire et éphémère. Le zeugma qui réside dans le verbe « répandre » régit simultanément la dispersion physique des choses dans l'air et la distribution figurative des beautés, unit les notions disparates du chaos et de l'harmonie. De même, le mot « répandent » relie les « beautés » tangibles et visuelles à la qualité aérienne et intangible de l'atmosphère elle-même, abolissant ainsi les frontières entre le concret et l'abstrait. Alors que l'aube est le héraut de l'espoir, un paradoxe est à l'œuvre dans la présentation de l'image cristalline de la rosée sous les traits des « pleurs que l'Aurore a versés ». Enfin, dans une anacoluthie visuelle, le passage passe abruptement de l'image vibrante et active des papillons aux « pleurs » de l'Aurore. Cette rupture reflète le brusque basculement émotionnel de la joie à la mélancolie, comme si la scène se fut désorganisée allant de l'alacrité à la suspension totale de vigueur.

On peut trouver une référence poétique presque identique à ce monde naturel en lumière naissante dans le *Soleil levant* de Saint-Amant. Par un recours marqué à l'hypotypose, le poète anime le monde naturel d'une énergie kinesthésique mais aussi d'un reflet illusoire :

L'abeille, pour boire des pleurs,
Sort de sa ruche aymée,
Et va sucer l'âme des fleurs
Dont la plaine est semée ;
Puis de cet aliment du ciel
Elle fait la cire et le miel.
Le gentil papillon la suit
D'une aïe tremoussante,
Et, voyant le soleil qui luit,
Vole de plante en plante,
Pour les advertir que le jour
En ce climat est de retour. (Saint-Amant, *Soleil levant*, v. 109-120)

Le lecteur est amené à voir, presque cinématographiquement, le frémissement du feuillage sous le retour du soleil, l'abeille en plein vol sortant de « sa ruche aymée » pour dessiner « l'âme des fleurs » dispersée dans la plaine. Les fleurs elles-mêmes, « semées » en abondance, suggèrent une fécondité chorégraphiée, un sol texturé par la plénitude florale plutôt que par le désordre. Le papillon, virevoltant « de plante en plante », effectue un circuit rituel, son mouvement à la fois erratique et significatif, annonçant le retour du soleil non par la voix, mais par la couleur et le vol.

Chez les deux poètes, la nature est dépeinte comme une force dynamique, mais avec des tons et des symboles contrastés. Si les deux extraits célèbrent la beauté de la nature, le premier souligne sa fugacité, et le second son processus ordonné et cyclique. Mais plus efficacement, le mot « pleurs » représente une fonction illusoire de la mélancolie chez les deux poètes, brouillant subtilement la frontière entre le pathétique et le métaphysique.

Racine, avec ses « pleurs que l'Aurore a versés », s'inspire explicitement de l'image des « pleurs qui tombaient des yeux de l'Aurore » du poème *Jouyssance* de Saint-Amant :

Nous voyons briller sur les fleurs
Plutôt des perles que des pleurs
Qui tomboient des yeux de l'Aurore,
Dont celle à qui Zephire adresse tous ses vœux,
Et que le beau printemps adore,
Se paroît au matin la gorge et les cheveux. (Saint-Amant, *Jouyssance*, v. 35-40)

où la rosée du matin est métaphoriquement comparée aux larmes qui coulent des yeux de l'Aurore, ornée par la douce lumière du printemps et la brise légère de Zéphyr, ce dernier étant encore approprié à plusieurs reprises dans les odes de Racine. Les deux extraits évoquent une image des qualités délicates, presque surnaturelles, de la nature, mêlant délicatesse et sentiment de fugacité. De même, dans l'expression « boire des pleurs »⁴⁴ de Saint-Amant, l'abeille butinant les larmes transforme l'acte de butiner en une illusion de nourriture divine, où les pleurs symbolisent non pas le chagrin, mais l'essence éthérée qui nourrit le cycle de la vie. Dans les deux cas, l'art de la poésie baroque émerge lorsque les pleurs sont détachés de leur sens littéral, symbolisant plutôt des processus intangibles, presque mystiques, qui transcendent le monde matériel.

Le traitement de la nature dans les deux poèmes met également en scène une dialectique baroque de l'opposition : lumière et ombre, sauvagerie et harmonie, fugacité et éternité. En outre, la multiplicité de couleurs et de lumière vibrantes intensifie l'effet dramatique de la nature, lui conférant un sentiment de grandeur et de puissance émotionnelle. Cette réfraction coloriée, dans laquelle le monde naturel apparaît comme un prolongement direct de la luminosité divine, souligne la qualité suprasensorielle de la splendeur visuelle des vers baroques⁴⁵, tout comme celle qui ponctue grandement les odes, hymnes et idylles de Racine. La transformation de la matière végétale en symbole poétique culmine avec la production par l'abeille de « la cire et le miel » chez Saint-Amant. Cette image qui condense le travail agricole, alchimique et littéraire en un seul geste baroque de transsubstantiation est appropriée en toute exactitude par Racine :

Et que l'ombre et l'obscurité
Rentrent dans leur grotte profonde ;
Là, dis-je, des portes du ciel,
On voit de perles et de miel
Choir une riche pluie, (Racine, *Ode V*, v. 43-47)

La représentation du végétal dans les odes de Racine inspirée de Saint-Amant constitue également un mode épistémologique par lequel le divin devient lisible dans le monde matériel. Par le déploiement de l'hypotypose, de l'animisme et de subtils déplacements rhétoriques, le poète construit une vision de la nature comme un texte vital, dont les abeilles, les papillons et les fleurs portent l'empreinte de la lumière cosmique et participent d'une liturgie lyrique du renouveau.

⁴⁴ *Supra*, v. 109.

⁴⁵ Robert AULOTTE (éd.), *Saint-Amant et la Normandie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 251.

Le végétal à l'intersection de la théophanie pastorale et du mysticisme idyllique de Racine

Les poètes du XVII^e siècle, influencés par l'Antiquité classique et l'humanisme italien, adaptèrent les motifs végétaux à de nouvelles préoccupations esthétiques et théologiques. Racine, pour sa part, élève l'imagerie végétale au rang du vecteur de réflexion théologique et existentielle, forgeant une synthèse unique d'allégorie de nature de la poésie galante, de poétique classique, mais également d'eschatologie chrétienne⁴⁶. Cette imagerie végétale consistant en fruits, fleurs, prairies et jardins constitue une métaphore riche et complexe, évoquant les thèmes de la providence divine, de la grâce et de l'épanouissement tirés de la *Bible*. Les paysages de Racine, tout en célébrant la beauté de la nature, privilégient cette orchestration divine au plaisir humain. Sa description des eaux vives et des plaines verdoyantes reflète une vision structurée comme un spectacle de la nature, intégrant la lumière céleste et la magnificence divine à son langage pastoral.

Dans son *Idylle Sur la Paix*, Racine module l'imagerie végétale à travers la construction d'un *locus amoenus* idyllique qui évoque l'harmonie céleste plutôt que l'initiation érotique. La célébration dans cet espace devient collective et sacrée, marquant une profonde divergence avec les quêtes amoureuses individualisées des jardins médiévaux. Reflet de la philosophie postlapsaire, les paysages de Racine s'inscrivent tout aussi dans un monde où le labeur est une condition nécessaire de l'existence⁴⁷. Ils mettent généralement en scène des figures humaines en quête d'un paradis édénique, demeure de la Paix comme dans cette idylle :

De son retour le laboureur charmé
Ne craint plus désormais qu'une main étrangère
Moissonne avant le temps le champ qu'il a semé ;
Tu pares nos jardins d'une grâce nouvelle ;
Tu rends le jour plus pur et la terre plus belle. (Racine, *Idylle*, v. 15-19)

En cherchant un modèle potentiellement plus influent pour la pastorale théophanique de Racine, nous tombons sur un moment précis dans sa poétique végétale, où son génie s'approche le plus résolument de l'œuvre d'Honoré de Racan. Un des disciples de Malherbe les plus lus au XVII^e siècle, Honoré de Bueil, marquis de Racan (1589-1670), publia en 1625 son œuvre majeure, *Les Bergeries*, une pastorale dramatique en cinq actes, dont une partie, intitulée *Arthénice*, fut représentée en 1618. Racan est également l'auteur de *Sept psaumes* (1631), *Odes sacrées* tirées des psaumes de David (1651) et *Dernières œuvres et poésies chrétiennes* (1660)⁴⁸. Mais c'est la composition de ses *Odes sacrées*,

⁴⁶ Voir Gabriel LEUENBERGER, *Le Règne végétal dans la Bible*, Paris, Clarendon, 2011, p. 27-31.

⁴⁷ Richard F. THOMAS, « Aesthetics, Form and Meaning in the Georgics », in Bobby XINYUE, Nicholas FREER (dir.), *Reflections and New Perspectives on Virgil's Georgics*, Londres, Bloomsbury, 2019, p. 47.

⁴⁸ Louis ARNOULD, *Racan, Histoire anecdotique et critique de sa vie et de ses œuvres*, Paris, Armand Colin, 1896, p. 58 : « L'examen de son œuvre réfute constamment cette affirmation ; la vérité à ce sujet nous est apportée par l'abbé de Marolles, qui connaissait bien le poète : Racan, entendoit assez bien les poètes latins pour les pouvoir lire en leur langue ; mais il étoit très peu savant dans la langue latine, qu'il n'eût jamais assez d'esprit pour bien apprendre ; ce qui faisait qu'il disoit à tout le monde qu'il n'en savoit pas un mot ».

inspirées des *Psaumes de David*, entre 1646 et 1652⁴⁹, qui révèle une ressemblance frappante avec les odes de Racine, notamment en raison de la proximité des dates de composition des odes des deux poètes. Ces odes recèlent une structure assez particulière que Racan semble avoir adoptée durant ses années d'apprentissage auprès de Malherbe jusqu'à sa retraite, tout en révélant son amour indéfectible pour la pastorale. Les odes de Racan semblent atteindre l'apogée de l'idéal pastoral dans la dimension théophanique que revêt la nature dans ses *Odes sacrées*.

Bien que son influence n'ait pas été immédiate, Racan donna peut-être le ton à la confluence poétique de la dualité divine-humaine dans la poésie de la nature du milieu du XVII^e siècle. Dans les vers liminaires de la première *Ode sacrée*⁵⁰ de Racan adaptée du Psaume *Beatus Vir* de David qui creuse le sujet du bonheur de l'homme bienveillant, les éléments pastoraux et théophaniques convergent pour refléter la stabilité divine à travers la beauté éternelle de la nature :

Tel qu'on voit sur le Nil, loin des vents inconstants,
l'arbre dont la grandeur nous plait et nous étonne,
de qui l'ombrage épais réjouit le printemps,
et dont les fruits sans nombre enrichissent l'automne. (Racan, *Ode Sacrée I*)⁵¹

L'arbre majestueux, vu « sur le Nil, loin des vents inconstants », évoque à la fois une impression de grandeur physique et de constance spirituelle. Il contraste avec les « vents inconstants » chaotiques, symbolisant l'impermanence et l'incertitude de la vie, tandis que l'arbre lui-même représente un ancrage divin, solide et inébranlable. L'« ombre épaisse » qui rafraîchit le printemps et les « fruits sans nombre » qui enrichissent l'automne soulignent davantage le thème de la providence divine. L'arbre, par sa capacité à prospérer au fil des saisons, incarne une métaphore de la sollicitude divine, offrant à la fois abri et nourriture. Ses odes évoluent de la louange en plein symbolisme typologique, puis à la juxtaposition didactique de l'arbre nourri par un somptueux cours d'eau.

Ce modèle semble être étroitement impliqué dans les métaphores végétales de Racine dans l'*Ode II* :

Je vois les fruitiers innombrables
Tantôt rangés en espaliers,
Tantôt ombrager les sentiers
De leurs richesses agréables. (Racine, *Ode II*, v. 81-84)

Dans ces vers, la représentation des « fruitiers innombrables » qui sont « rangés en espaliers » que le poète distingue comme ombrageant les chemins, s'inscrit dans un discours théologique complexe ancré dans la typologie biblique, et plus précisément dans l'allégorie johannique du Christ comme véritable vigne (Jean 15 : 1-5)⁵². Cette imagerie

⁴⁹ *Ibid.*, p. 376-409.

⁵⁰ Honorat de Bueil RACAN, *Odes sacrées*, dont le sujet est pris des Psaumes de David, & qui sont accomodées au temps present, Paris, Jean Dubray, 1651, p. 2.

⁵¹ L. ARNOULD, *op. cit.*, p. 450.

⁵² Pour une très riche discussion sur les métaphores végétales dans la *Bible*, voir Rév. Benjamin KEACH, *Tropologia: A Key to Open Scripture Metaphors, in Four Books*, Londres, William Hill Collingridge City Press, 1858, p. 6, p. 8, p. 78-90, p. 131-139, p. 428-433, p. 558, p. 680, p. 699, p. 719, passim.

horticole fonctionne non seulement comme un procédé esthétique, mais aussi comme une articulation exégétique de la doctrine chrétienne de la greffe spirituelle, où l'incorporation du croyant à l'économie divine est assimilée au processus de culture. Les espaliers soigneusement disposés symbolisent la structuration providentielle de la grâce divine, où les croyants sont placés dans un cadre salvateur qui assure leur fécondité spirituelle. Simultanément, les branches ombragées évoquent la présence protectrice et nourricière de la sagesse divine, qui, dans la tradition scripturale, offre à la fois guide et refuge.

La notion d'arbres chargés de « richesses agréables » incarne la promesse eschatologique de fécondité spirituelle, en accord avec l'axiome biblique selon lequel ceux qui restent unis au Christ produiront des récoltes abondantes, tandis que ceux qui lui résistent s'effondrent et périssent. L'imagerie prosopopéenne⁵³ du grand cèdre, telle qu'elle apparaît dans Ezechiel 31, se trouve principalement aux versets 3 à 9, où sont décrits sa hauteur vertigineuse, sa croissance luxuriante et l'abri qu'il offre aux oiseaux et aux bêtes. Bien que Racine ne fasse jamais mention de cèdres dans ses odes, la stature élancée de ses chênes et de ses tilleuls semble visuellement inspirée par de telles allusions bibliques, à savoir, l'imagerie des « tilleuls et des chênes » avec leurs « têtes hautaines » dans l'*Ode IV L'Étang* de Racine :

Je vois les tilleuls et les chênes,
Ces géants de cent bras armés,
Ainsi que d'eux-mêmes charmés,
Y mirer leurs têtes hautaines (Racine, *Ode IV*, v. 21-24)

De surcroît, et surtout, l'image des arbres dans la plupart des odes de Racine, évoque la notion biblique des arbres comme symboles de justice. L'arbre, comme le juste, qui est « planté près de l'eau » porte des fruits en saison, selon le Psaume 1 : 3. Ce symbolisme implique que seule la grâce peut permettre à l'âme de grandir dans la justice et de produire de bonnes œuvres. La parabole du cep et des sarments présente le croyant comme un sarment dépendant du cep, qui est le Christ, pour porter du fruit. Ici, la grâce, telle la sève qui coule dans le cep, soutient l'âme, lui permettant d'accomplir sa mission divine sotériologique⁵⁴.

À cet égard, l'imagerie végétale de Racine entre en résonance avec *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, où les paysages pastoraux, riches de connotations chrétiennes et eschatologiques, symbolisent à la fois la bénédiction divine et la fragilité mortelle. Jardins, rivières et bosquets deviennent des espaces de révélation apophatique⁵⁵ et de pèlerinage spirituel, reliant l'amour profane à l'expiation sacrée. Les paysages pastoraux de *L'Astrée*, riches de références bibliques et de connotations eschatologiques chrétiennes, influencèrent peut-être l'emploi de la nature par Racine comme symbole de beauté et vecteur de contemplation mystique, reliant l'amour profane aux thèmes sacrés de la grâce, de la

⁵³ À titre de comparaison, d'un bel arbre avec le roi d'Assyrie, voir *ibid.*, p. 185.

⁵⁴ Voir à ce propos Gabriel J. BROGYANYI, « The Pattern of Redemption In Racine's Lyric Poetry », *Romance Notes*, 19 (2), 1978, p. 223–29. Cependant l'aspect sotériologique que l'auteur évoque même dans l'*Ode La Nympe de la Seine*, *À la reine* de Racine ne s'avère pas très convaincant.

⁵⁵ Fait référence à la théologie apophatique qui définit Dieu en niant les attributs humains (Dieu n'est ni fini, ni juste, ni compréhensible) car Dieu transcende toutes les catégories.

rédemption et du divin caché. *L'Astrée* de d'Urfé, tantôt « pastorale allégorique »⁵⁶ tantôt « roman pastoral, roman d'aventures et roman psychologique, [...] le premier grand roman sentimental »⁵⁷, présente le Forez comme un paradis arcadien, faisant écho à l'imagerie édénique et chrétienne. Il apparaît comme un *locus amoenus*, un jardin fertile et abrité rappelant les paradis bibliques :

Belle et agréable rivière de Lignon [...], quelque paiement que ma plume ait pu te faire, j'avoue que je te suis encore grandement redevable, pour tant de contentements que j'ai reçus le long de ton rivage, à l'ombre de tes arbres feuillus, et à la fraîcheur de tes belles eaux [...] (d'Urfé, *L'Épître* de l'auteur à la rivière de Lignon, p. 411)⁵⁸

Pourtant, l'éloge dans *L'Astrée* de la rivière Lignon, comblé des bienfaits du Ciel, ouvre le roman sous le signe d'un âge d'or perdu, d'un « paradis désespéré »⁵⁹. Le réalisme macabre intervient très tôt : l'histoire blesse le Forez par les invasions d'Attila, et même ses espaces sacrés font allusion à la décadence. Le « faux druide » et ses enchantements protecteurs représentent un sacerdoce corrompu, suggérant que chaque Eden abrite un serpent caché. La nomenclature même du Forez nous invite à lire le roman comme une méditation sur « un paradis perdu et, peut-être, à reconstruire »⁶⁰. L'imagerie végétale de *L'Astrée* approfondit cette allégorie. Les rivières, les jardins et les bosquets symbolisent la bénédiction divine, mais portent en eux une souillure mortelle. Le cours sinueux du Lignon, initialement fleuve de vie, préfigure la trahison et la mort, tout comme le symbolisme du serpent dans la bergerie évoque le doute, l'incertitude et la faiblesse⁶¹. De manière apophatique, son murmure évoque la paix, mais retient la pleine révélation, faisant écho au paradis perdu. De même, la fontaine d'amour-vérité, évoquant le renouveau baptismal, trouve ses racines dans la mort⁶². Le Forez se transforme en *hortus conclusus*, un Eden chargé de tombes, reflétant la mortalité terrestre. Les protagonistes, bergers et bergères aristocratiques, incarnent l'humilité et le pèlerinage spirituel abandonnant leur statut princier pour les haillons du berger. Leur quête suggère une alliance de l'amour et du repos sous la protection divine, reliant l'amour profane au sacré.

Cette protection se réplique dans les odes de Racine, où la nature s'anime à travers une sorte de prosopopée implicite comme le sanctuaire paroxysmique : les vergers fleurissent, les vignes portent leurs fruits, comme figures de l'âme greffée sur le Christ :

⁵⁶ Delphine DENIS, « L'Astrée d'Honoré d'Urfé, pastorale allégorique ? », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 112 (2), 2012, p. 291-303.

⁵⁷ Tony GHEERAERT, *Saturne aux deux visages, Introduction à l'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006, p. 16.

⁵⁸ Honoré D'URFÉ, *L'Astrée*, Nouvelle édition, Publiée sous les auspices de la « Diana » par M. Hugues Vaganay [1925-1928], Genève, Slatkine Reprints, 1966.

⁵⁹ Jacques EHRMANN, *Un Paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans L'Astrée*, Paris, New Haven, Presses universitaires de France, Yale University Press, 1963.

⁶⁰ T. GHEERAERT, *op. cit.*, p. 25.

⁶¹ Voir Eglal HENEIN, *La Fontaine de la vérité d'amour, ou les promesses du bonheur dans L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, Paris, Klincksieck, 1999, p. 135.

⁶² T. GHEERAERT, *op. cit.*, p. 37 : « Le voile se déchire peu à peu, et l'on découvre vite l'envers de ce décor présenté initialement par le narrateur comme une terre de bénédiction : le jardin édénique ressemble en fait à une vaste nécropole parsemée de sépulcres auxquels les protagonistes rendent des visites rituelles ».

Par-là, son sein fécond, de fleurs et de feuillages
L'embellit tous les ans,
L'enrichit de doux fruits, couvre de pâturages
Ses vallons et ses champs.
[...]
Seigneur, fais de ta grâce, à notre ame abattue.
Goûter les fruits heureux ;
Et que puissent nos pleurs de la chair corrompue
Eteindre en nous les feux ! (Racine, Hymne, *À Vêpres*, v. 5-15)

L'idée néotestamentaire selon laquelle les croyants reçoivent « grâce pour grâce » (Jean 1 : 16) est reflétée dans l'imagerie racinienne de l'abondance arboricole, où les fruits de l'esprit sont décrits comme à la fois surnaturellement accordés et intrinsèquement agréables. À travers cette imagerie, Racine exprime une sotériologie où la lumière divine attire l'âme vers la sanctification et l'union éternelle⁶³. Le paysage théophanique racinien révèle la providence divine à l'œuvre, où la beauté florale préfigure le mystère eucharistique, où la nature est à la fois signe et sacrement, cultivée comme la grâce, façonnée comme la vertu.

Ainsi, l'image du végétal dans la poésie non dramatique de Racine allie l'héritage gréco-romain, la théologie augustinienne et l'esthétique classique. Influencés par son éducation à Port-Royal, ses vers reflètent un cadre humaniste et spirituel façonné par des modèles pastoraux préclassique et classique. La nature, à travers des paysages virgiliens dotés de bosquets, vergers et jardins, devient un vecteur de la présence divine, l'imagerie végétale évoquant la théophanie. Les fondements bibliques que Racine exploite abondamment vectorisent les thèmes profondément sotériologiques nous offrant une vision de la grâce ancrée dans la nature. Cette synthèse harmonieuse de la beauté classique, de la théologie intime et du lyrisme resplendissant de la nature définit la puissance singulière de la poétique végétale racinienne.

⁶³ Jean-Pierre CHANTIN, *Le Jansénisme : Entre hérésie imaginaire et résistance catholique*, Paris, Cerf, coll. « Bref », 1996, p. 10.

Bibliographie

- ARNOULD, Louis, *Racan, Histoire anecdotique et critique de sa vie et de ses œuvres*, Paris, Armand Colin, 1896.
- AULOTTE, Robert (éd), *Saint-Amant et la Normandie littéraire*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- BROGYANYI, Gabriel J., « The Pattern of Redemption In Racine's Lyric Poetry », *Romance Notes*, 19 (2), 1978, p. 223-229.
- BRUNOT, Ferdinand, *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, Paris, G. Masson, 1891.
- , *Histoire de la langue française des origines à 1900, La formation de la langue classique (1600-1660)*, t. III. Paris, Armand Colin, 1909.
- CHANTIN, Jean-Pierre, *Le Jansénisme : Entre hérésie imaginaire et résistance catholique*, Paris, Cerf, coll. « Bref », 1996.
- CLÉMENT, Michèle, *Une poétique de crise : poètes baroques et mystiques, 1570-1660*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- DENIS, Delphine, « L'Astrée d'Honoré d'Urfé, pastorale allégorique ? », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 112 (2), 2012, p. 291-303.
- d'URFÉ, Honoré, *L'Astrée, Nouvelle édition, Publiée sous les auspices de la « Diana » par M. Hugues VAGANAY [1925-1928]*, Genève, Slatkine Reprints, 1966.
- Ehrmann, Jacques, *Un Paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans L'Astrée*, Paris, New Haven, Presses universitaires de France, Yale University Press, 1963.
- FAGUET, Émile, *Histoire de la littérature française*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1900-1905.
- FORESTIER, Georges, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, 2006.
- GÉNETIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- GHEERAERT, Tony, *Saturne aux deux visages, Introduction à l'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- HENEIN, Eglal, *La Fontaine de la vérité d'amour, ou les promesses du bonheur dans L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Paris, Klincksieck, 1999.

- KEACH, Rév. Benjamin, *Tropologia: A Key to Open Scripture Metaphors, in Four Books*, Londres, William Hill Collingridge City Press, 1858.
- LAFAY, Henri, *La Poésie française du premier XVII^e siècle*, Nizet, Paris, 1975.
- LEUENBERGER, Gabriel, *Le Règne végétal dans la Bible*, Paris, Clarens, 2011.
- SAINT-AMANT, Marc-Antoine Girard de, Charles-Louis, Livet, *Œuvres complètes de Saint-Amant*, Librairie P. Jannet, 1855.
- MALHERBE, François de, *Poésies de Malherbe*, Paris, J. Barbin, 1764.
- MARTIN, Victor, *Le Gallicanisme politique et le clergé de France*, Paris, A. Picard, 1929.
- MORLEY, Grace Louise McCann, *Le sentiment de la nature en France dans la première moitié du dix-septième siècle*, New York, Burt Franklin, 1972.
- PICARD, Raymond, *Corpus Racinium*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- RACAN, Honorat de Bueil, *Odes sacrees, dont le sujet est pris des Pseaumes de David, & qui sont accomodées au temps present*, Paris, Jean Dubray, 1651.
- RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, t. 1, Georges FORESTIER (éd.), Paris, Gallimard, 1999.
- , *Abrégé de l'histoire de Port-Royal, Œuvres diverses*, Paris, Petitot, 1825.
 - , *Cantiques Spirituels, réimprimés dans le Recueil Moetjens*, tome II, 1694.
 - , *Cantiques Spirituels, réimprimés dans le Recueil Moetjens*, tome III, 1695.
 - , *La Nympe de la Seine à la Reyne*, Paris, Courbé, 1660, réimprimé dans Gilles MÉNAGE (éd.), *Elogia Mazarini*, Paris, Vitry, 1666, p. 209-217 et dans *Recueil de Poésies Diverses*, Paris, Le Petit, 1671, tome III, p. 217.
 - , *Les Cantiques chantés devant le Roi*, Paris, Ballard, 1695.
 - , *Lettre à l'auteur des hérésies imaginaires et des visionnaires, Œuvres diverses*, Paris, Petitot, 1825.
 - , *Œuvres de Racine*, Paris, 1697.
- ROHOU, Jean, *Jean Racine, sa carrière, ses amours, ses œuvres et son Dieu*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022.
- ROUSSET, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961.
- RUBIN, David Lee, *The Knot of Artifice, A Poetic of the French Lyric in the Early 17th Century*, Columbus, Ohio State University Press, 1981.
- SAINT-AMANT, *Œuvres complètes de Saint-Amant*, Charles-Louis LIVET, Librairie P. Jannet, 1855, t. 1.

THOMAS, Richard F., « Aesthetics, Form and Meaning in the Georgics », in Bobby XINYUE, Nicholas FREER (dir.), *Reflections and New Perspectives on Virgil's Georgics*, Londres, Bloomsbury, 2019, p. 45-64.

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

VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de SAINT-DENIS, Paris, Les Belles-Lettres, 1942.

—, *Géorgiques, Livre IV, Les Géorgiques de Virgile Maro avec deux traductions françaises, une juxtalinéaire*, Paris, Hachette, 1853. Texte sélectionné et diffusé par Darcy CARVAHLO, 2014.

—, *Les Géorgiques, Des études sur Virgile*, texte établi et traduit par J. DE DELILLE, Paris, Furne, 1832.