INDIRECTIVITÉ DE LA PAROLE DANS LES TRAGÉDIES DE P. CORNEILLE

Vasile RĂDULESCU
Université de Pitesti

Résumé: *Se considera în general ca în literatura clasica nu exista discrepanta între « a spune » si « a face ». Clasicii erau preocupati sa comunice adevarul într-o maniera ocolitoare doar pentru motive estetice, pentru a-l reda mai frumos, bazându-se cu prioritate pe figuri si tropi. Ei aveau convingerea ca vorbirea a fost data omului pentru a-si exprima gândurile, mai târziu s-a ajuns la convingerea ca vorbirea i-a fost data omului pentru … a-si ascunde gândurile. Oricum germenii noii pozitii exista si în discursul clasic, ca o tranzitie. Corneille a fost un mare artist al cuvântului, maniera sa de a « spune » e foarte diversa si subtila.*
Lucrarea îsi propune sa analizeze, partial, acest aspect din tragedia corneliana.
Mots-clés *:classicisme, figures, tropes,*

Les figures de pensée (et non seulement) sont surtout des manières détournées de parler. La valeur illocutoire des énoncés est activée et des actes de langage indirects s'expriment à travers d'autres actes. Certaines figures traditionnelles ont précisément pour fonction principale de dire indirectement les choses (ce qu'on a à dire).

Figures destinées à suggérer, à nuancer la pensée et la communication

1. L'allusion est destinée en premier lieu à remplir une telle fonction. Cette figure, classée parmi les figures de pensée, dit une chose et, par ricochet, cherche à en dire une autre, désigne une chose sans la nommer directement. Elle est ainsi une figure de la communication (cf. Perelman et Titeca, 970). La communication avec un auditoire est facilité par un savoir commun partagé qui, lorsqu'il n'est pas sous-entendu, il peut faire l'objet d'une allusion, celle-ci pouvant être allusion morale, historique, mythologique, ou simplement verbale (quand elle se base sur un jeu de mots). L'allusion a d'une part, une valeur argumentative, mais elle peut être aussi un moyen de s'esquiver, de ne pas dire les choses directement. Elle s'accomplit à travers différents procédés linguistiques, comme le flou, l'absence de précision par l'emploi d'une formule générale ou d'une périphrase.

Thomas Pavel[1] termine son ouvrage en énumérant les postulats narratifs des tragédies cornéliennes, qui montrent en général une concordance entre ce qui est dit et ce qui est fait. Le postulat numéro 8 (Loi du langage) affirme que la loi fondamentale du langage dans les premières tragédies de Corneille est « **x** pense **p**= **x** dit **p**. » Avec *Cinna*, la situation commence à changer. La transparence du langage s'obscurcit, quand Cinna, par ex., conseille à Auguste de garder le trône impérial, bien qu'il souhaite le contraire, bien qu'il se prépare à l'assassiner. Avec l'apparition des personnages sournois (tels Félix dans *Polyeucte* ou Phocas dans *Héraclius*), les lois du langage changent encore. Il résulte qu'entre le langage transparent d'*Horace* chez Corneille et le

[1] Thomas, P., *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille,* Libr. Klincksieck, Paris, 1976, pp. 128-130

BDD-A5567 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:24 UTC)

langage opaque, obscurci par la passion aveugle de Racine, l'étape intermédiaire se trouve dans le théâtre même de Corneille.

Dans *Rodogune*, Cléopâtre ne dit pas ouvertement à ses fils « Tuez Rodogune » ou « Débarrassez-moi de ma rivale si vous voulez régner à ma place », mais elle dit : *« La mort de Rodogune en nommera l'aîné* » ; le droit d'aînesse traditionnel dans la succession dynastique est ainsi décidé arbitrairement et remplacé par le crime. Le même personnage fait allusion à la naissance des « *serments fallacieux* », « *heureux déguisements* » et « *vains fantômes d'Etat*» quand elle se prépare pour le crime.[II,1]

Les pires châtiments et le plus sombre avenir décidés par le destin sont suggérés, dans *Oedipe*, par l'allusion à l'enfer, qui n'est pas nommé directement : « *Mon ombre même un jour dans* ***les royaumes sombres****/ Ne recevra des Dieux pour bourreaux que vos ombres* »// [IV, 5].

On rencontre le plus souvent l'allusion historique par l'emploi de l'exemple, qui doit attirer l'attention sur une situation présente et qui, si elle échappe au contrôle, peut produire des effets désastreux comme dans le passé. Exemples : « *Il faut, quoi qu'il arrive, ou périr ou régner. / Le posthume Agrippa vécut peu sous Tibère,/ Néron n'épargna point le sang de son beau-frère* » (Il s'agit de Britannicus, ce qui fera le sujet de la célèbre tragédie de Racine). [*Oth*., III, 3].

Les exemples historiques font aussi allusion aux droits de la femme dans un ménage ; lorsque Camille, dans *Othon*, affirme *« L'hymen sur un époux donne quelque puissance* », Albine lui ôte sèchement cette illusion : « *Octavie a péri sur cette confiance* » [id., III, 1]. D'autres allusions historiques sont destinées à enhardir les héros pour prendre une décision, ex. : « *Cent reines à l'envi vous prendront pour époux:/ Félix en eut bien trois, et valait moins que vous* » [id., II, 2].

Les allusions aux mœurs des temps présents de Corneille ne manquent pas, ex. : *« Il sait comment aux maris on arrache les femmes, / Cet art sur son exemple est commun aujourd'hui* »// [id., II, 4].

On risque de perdre l'amour si on ne lui accorde pas tous les soins. Cela est dit par Corneille en faisant allusion à l'inattention et au manque de vigilance quand on garde mal les prisonniers : « *Les captifs mal gardés ont droit de nous quitter* » [*La Conq*., III, 4].

L'allusion, située entre un DIRE 1, et un DIRE 2, est même définie dans la réplique d'un personnage cornélien : « *La curiosité quelquefois nous trahit,/ Et par un demi-mot que du cœur elle tire,/ Souvent elle dit plus qu'elle ne pense dire* »// [Camille, dans *Othon*,IV,4]. Et cette stratégie est applicable surtout à l'amour ; le personnage continue : *« Souvent trop d'intérêt que l'amour force à prendre/ Entend plus qu'on ne dit et qu'on ne doit entendre. / Si vous saviez quel est mon plus ardent désir...* »// [Id., IV, 4].

L'allusion à la nécessité de la vengeance est aussi fréquente, ex. : « *Ah ! si vous la voulez, je sais des bras tout prêts...* » [id.,IV,5]. La menace est voilée par quelque maxime, ex. : « *Du courroux à l'amour si le retour est doux, / On repasse aisément de l'amour au courroux* »// [id., IV, 6] ; « *... (mais) une âme bien née/ Ne confond pas toujours l'amour et l'hyménée* »// [*Pulch*., I, 1] (on a ici, de plus, une allusion aux mœurs).

L'indirectivité de la parole est même obligatoire dans certains cas : « *Parmi les vérités il en est de certaines/ Qu'on ne dit point en face aux têtes souveraines/ (...)/ Le besoin de l'Etat est souvent un mystère/ Dont la moitié se dit, et l'autre est bonne à taire* »// [*Pulch*., II, 2].

BDD-A5567 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:24 UTC)

Les pièces de Corneille comprennent également des allusions mythologiques, par ex., dans *Le Cid*, la croyance des anciens selon laquelle les foudres ne touchaient pas les lauriers, d'où l'habitude de ceindre de lauriers le front des héros glorieux,des vainqueurs : *« Tout couvert de lauriers, craignez encore la foudre* » [I,4].

2. Figures de la communication

Parmi ces figures, il existe un groupe de **figures de renoncement**, telles **la réticence, la prétérition**, et leur contraire, **l'épitrope** (ou **permission**), qui servent à nuancer la parole et la pensée.

La **réticence** consiste à commencer à parler pour s'arrêter aussitôt, « ce que nous avons dit suffisant à éveiller les soupçons » [Dumarsais]. Selon Fontanier, la réticence consiste dans l'interruption, l'arrêt subit du cours d'une phrase, dans le but de laisser entendre, par le peu qu'on a dit et à l'aide des circonstances connues ce qu'on a dissimulé et souvent plus que cela.

La réticence prend des aspects divers et elle est motivée par des raisons diverses, non pas seulement par le fait que ce qui a été dit avant de s'interrompre était suffisant. Elle peut être aussi involontaire, due à une forte émotion, ou provoquée par l'interlocuteur. L'interruption peut intervenir pour ne pas dire une chose grave, facile à imaginer de ce qui a été dit. Exemples : « *Pour le suivre, Seigneur, souffrez que votre épée me puisse...* » [*Théod.*, III, 3] ; « *Serait-ce enfin Thésée ? Hélas ! si c'était lui ....* » [*Oed.*, II, 3] ; « *La Toison d'or Seigneur, que Phryxus, votre gendre, / Phryxus, notre parent...* » [*La Conq.*, I, 3] ; « *Quand il faut m'arracher tout cet amour de l'âme, / Puis-je, que dans mon sang en éteindre la flamme ?/ Puis-je dans le trépas...* »// [*Oth.*, II, 5] ; « *La vengeance elle seule a de si doux plaisirs...* » [*Andr.*, V, 1] ; « *Eh bien ! mon amour seul saura jusqu'au trépas,/ Malgré tous...* »// [*Andr.*, II, 3]. Une émotion forte provoque naturellement l'interruption brusque du discours d'un personnage.

Quand l'interruption soudaine se fait, dans un discours, à cause d'une émotion extrême, on a affaire à une *aposiopesis,* qui s'accompagne souvent d'exclamations, ce qui n'est plus dit vaut plus que ce qui est déjà dit. Cette figure est due à la passion, à la colère ou à une autre émotion forte. Les personnages cornéliens s'en servent souvent. Exemples : « *Quelles peines depuis, grands dieux, n'ai-je souffertes* ! » [*Rod.*, II, 3].
Quand le roi Créon veut chasser Médée, celle-ci s'exclame désespérée : « *Dieux justes, vengeurs...* » [*Médée*, II, 2]. Créuse, sur les dernières paroles de son père mourant (de la main de Médée) de se faire venger par Jason, s'exclame : « *Vain et triste confort ! Soulagement léger ! Mon père...* ».A son tour Créuse rend son âme, ne pouvant pas achever son discours : « *Ah ! C'en est fait, je meurs à cette fois/ Et perds en ce moment la vie avec la voix./ Si tu m'aimes...* »// [id.,V,5].

L'interruption est due parfois à l'inattention provoquée par une émotion trop forte de l'interlocuteur, ex. : « *Je verrais... ? Mais, Seigneur, vous ne m'écoutez pas* » [*Rod.*, V, 4]. Parfois, l'interruption sert d'esquive, pour ne pas trahir, en continuant, les vraies pensées des personnages. Quand Galba demande à Othon s'il aime sa nièce Camille (en vue d'un mariage politique), celui-ci s'esquive : « *Cette témérité m'est sans doute inutile, / Mais si j'osais, Seigneur, dans mon sort adouci...* »// [*Oth.*, III, 4]. Jason cherche à tromper Médée en lui dissimulant sa nouvelle passion pour Créuse : « *La peur que j'ai du sceptre...* » ; c'est une feinte de Jason, dont Médée se doute immédiatement, car elle lui réplique sur-le-champ : *Ah ! cœur rempli de feintes,/ Tu masques tes désirs d'un faux titre de crainte:/ Un sceptre est* l'*objet seul qui fait ton nouveau choix* »// [*Médée*, III, 3]. Rodelinde veut insinuer que Grimoald est capable de tout, malgré son comportement correct : « *Un service si haut veut une âme plus basse, / Et tu sais...* »

BDD-A5567 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:24 UTC)

[*Perth.,* I, 1]. La feinte cachée par l'interruption est parfois découverte par l'interlocuteur, comme dans ce dialogue entre Lacus et Camille à propos de Pison : « *Le trouvez-vous, Madame, indigne de régner ?/ Il a de la vertu, de l'esprit, du courage, / Il a de plus... »// ;- «De plus, il a votre souffrage* » [*Oth.,* II, 5]. Ou bien, dans *Théodore* : - « *Souvent la calomnie... » / - « Il n'en faut plus parler, / Si vous vous préparez à le dissimuler* » [I, 4].

L'interruption au beau milieu du récit d'un événement crée le suspense : « *Cléobule survient avec quelques amis, / Met l'épée à la main, tourne en fuite le reste,/ Entre...* » //[*Théod.*,IV,3] ; « *Mille et mille témoins te mettront hors de doute/ Tout Milan, tout Pavie...* »// [*Perth.,* III, 5]. D'autres fois, l'interruption est due au fait qu'on ne peut pas continuer à dire franchement ce qu'on a à dire : « *Qu'il me dise seulement ce qu'il n'ose me taire,/ Mais à parler sans feinte...* »// [*Oth.,* III, 5]. L'interruption se fait aussi parce que l'interlocuteur en sait plus long que ce qu'on lui dit : « *Je vous dis vrai, Madame, et je vous dirai de plus... »/ - « Ne me fais point ici de contes superflus* »// [*Héracl.,* IV, 5]. Elle est due également à un changement de situation : « *Fais voir...Mais (...), on vient me secourir* » [id., V, 1]. Une surprise provoque naturellement une interruption dans le discours du personnage : « *Quoi ! Phorbas...* » [*Oed.,* V, 8] *; « Seigneur, je vous apporte une grande nouvelle : La Reine Bérénice...* »// [*Tite et Bér.,* II, 4]. Dans un dialogue, la réplique interrompue, à cause de la surprise, se réduit parfois à un seul appellatif, le plus souvent « (*Mais) Seigneur* » ou « *Madame...* ». La réticence est imposée parfois par l'impuissance de la parole, au moins en théorie. Ex. : « *Un mot ne fait pas voir jusques au fond d'une âme ; / (...)/ Des termes obligeants de ma civilité...* »// [*Rod.,* IV, 1].

Il faut dire que, souvent, Corneille se sert de l'interruption comme d'un procédée dramatique, artificiel évidemment, pour faire entrer en scène un personnage : « *Tu pourrais...Mais je vois Marcelle qui survient* » [*Théod.,* I, 1] ; « *Ne vous pas mieux servir d'un amour si fidèle, / C'est.../ _ « Quittons ce discours, je vois venir Marcelle* »// [id., II, 2].

Par **la prétérition**, on feint de renoncer à ce qu'on avait à dire, tout en le disant. Elle fait semblant de passer sous silence ce qu'on dit pourtant très clairement et souvent avec assez de force, elle consiste à dire qu'on ne parlera pas d'une chose pour mieux en parler. Elle porte non pas tant sur l'énoncé, que sur l'énonciation elle-même.

La prétérition est parfois l'extériorisation d'une tension accumulée dans l'âme d'un personnage : « (*Mais) un profond respect nous fit taire et brûler,/ Et ce même respect nous force de parler* »// [*Rod.*,III,4] ; « *Toute ma passion est pour ma liberté,/ Et toute mon horreur pour la captivité./ Seigneur, après cela je n'ai plus rien à vous dire:/ Par ce nouvel hymen vous voyez où j'aspire, / Vous savez les moyens d'en rompre le lien./ Réglez-vous là-dessus sans nous plaindre de rien* »// [Soph.,III,6]. Dans d'autres cas, la prétérition sert de procédé rhétorique gratuit, comme dans le cas du personnage Octar, d'*Attila*, qui supplie l'interlocuteur de ne pas le forcer à décrire « *un si grand roi* » (il s'agit de Mérouée), pour mieux en parler, non pas de Mérouée, mais de...Louis XIV, qu'il porte aux nues ! Se taire devient quelque chose de suspect, il vaut mieux taire les choses, mais en parlant :*Sitôt que nous parlons,qui consent applaudit,/Et c'est en se taisant que l'on nous contredit/*[*Pulch.*,V,4]/ Réticence et prétérition se rencontrent souvent pour créer une tension dans le discours : « *D'un balcon, chez mon frère,/ J'ai vu.../ Que ne peut-on, Madame, vous le taire* ?/ *Ou qu'à voir ma douleur n'avez-vous deviné/ que Vinius...* »// [*Oth.,* V, 6].

La rectification (**correctio**) a pour but de mieux intéresser l'interlocuteur, l'auditoire, de se l'attacher. C'est pourquoi Corneille ne néglige pas ce procédé. En

BDD-A5567 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:24 UTC)

voilà quelques exemples : « *Je suis à vous, Madame, et j'y suis tout à fait* » (renchérissement) [*Perth*.,IV,2] ; « *Qui ne craint point la mort ne craint point les tyrans./ Ce mot m'est échappé, je n'en fais point d'excuse* »// (alliance avec la prétérition) [*Oed*.,II,1] ; « *Et ce discours en l'air m'échappe malgré moi,/ Pardonnez cependant à cette humeur hautaine* »// [id.,III,2]. Le procédé sert parfois de motivation ou d'excuse : « *Tout vieil et tout cassé, je l'épouse : il me plaît. / J'ai peut-être le cœur trop haut* »// [*Agés.*, I, 1]. On peut considérer comme une *correctio* tout à fait spéciale, celle qui se trouve, dans *Polyeucte*, par ex., à travers le dialogue des personnages :*Te suivre dans l'abîme où tu te veux jeter ?/ - Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter//* [V,2].Mais la vraie rectification est celle contenue dans la réplique d'un même personnage,ex. :« *...nos félicités/ Celle d'un vrai chrétien n'est que les souffrances* »// [*Pol*.,V,3] ; « *A ce prix je me donne, à ce prix je me rends,/ Ou si tu l'aimes mieux, à ce prix* je *me vends* »// [*Perth*.,III,3].

L'épitrope (ou *permission*) invite à continuer à faire quelque chose, à se vouer à l'excès sans réserves, à ne plus garder aucune mesure, mais cela dans le but d'obtenir un effet inverse : faire éviter un excès, inspirer la peur ou le regret si on continue de la même manière. Elle s'allie à l'ironie, ou elle peut être même une perfidie. L'épitrope (permission) apparaît sous une gamme diversifiée, mais son but normal et de déconseiller, de décourager. Il n'en est pas toujours ainsi chez Corneille, où un personnage exprime sa révolte, crie à l'injustice à l'aide de ce procédé. Cléopâtre, de *Rodogune*, encourage bel et bien ses fils à l'imiter, dans le but de la servir dans son dessein criminel. A son tour, Rodogune leur propose une direction que, une fois choisie, ils doivent suivre jusqu'au bout : *Si vous leur préférez une mère cruelle,/ Soyez cruels, ingrats, parricides comme elle./ Vous devez la punir, si vous la condamnez,/ Vous devez l'imiter, si vous la soutenez* »//[*Rod*.,III,4].Rodelinde,qui veut rendre odieux le roi Grimoald,recourt à ce procédé :*Eh bien !deviens tyran :renonce à ton estime,/Renonce au nom de juste,au nom de magnanime//* [*Perth*.,II,5]. Un peu plus loin, elle lui s'adresse par une formule sentencieuse : « *Deviens tyran de qui te tyrannise* » [II, 5], après qu'il espérait obtenir toutes ses faveurs (« *Madame, achevez donc de me combler de joie* » [id, III, 3]). Dans le cas des mauvais conseillers de la cour de Galba, l'épitrope est formulée par les personnages à l'intention d'eux-mêmes, exprimant une sincérité qui, par son outrance, est visiblement suspecte. Il est clair que par leur voix s'exprime la voix de Corneille : « *Nos ordres règlent tout, nous donnons, retranchons / (...)/ Faisons nos sûretés et moquons-nous du reste./ Point, point de bien public s'il nous devient funeste./ De notre grandeur seule ayons des cœurs jaloux,/ Ne vivons que pour nous, et ne pensons qu'à nous* »// [*Oth*.,II,4]. Leur prudence excessive s'exprime en disant le contraire : « *Périssons, périssons, Madame, l'un pour l'autre, / Avec toute ma gloire, avec toute la vôtre* »// [id., IV, 1].

3. Les figures de nomination, qu'elles apparaissent sous forme d'**antonomase**, de **périphrase** ou d'**apposition** sont d'une grande importance dans les tragédies de Corneille. Elles servent à la fois à suggérer, à préciser et à caractériser les personnages d'un seul trait. Exemples : *Je n'adore qu'un Dieu, maître de l'univers* [*Pol.*, V, 3] ; *Septime et trois des siens, lâches enfants de Rome…* [*Pomp*., II,2] ; *Ce prince d'un sénat, maître de l'univers, / Les monstres de l'Egypte ordonnent de sa vie : (…) / … ces pestes de cour…//* [id.] ; *O d'un époux illustre et digne moitié…* – s'intitule elle-même la veuve de Pompée ; *Entre le Parthe et nous remet l'inteligence …* [*Rod*., I,1] ; [trône], *délices de mon cœur…*[id.,II,2] ; *Je ne veux pas pour fils l'époux de Rodogune, / Et ne vois plus en lui les restes de mon sang //* [id.,V,1] ; *… il n'adorait en toi que l'amant d'une reine* [*Perth*., I,4] ; *Delphes… / Cet organe des dieux…//* [*Oed*.,

BDD-A5567 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:24 UTC)

III,5] ; *La veuve de Laïus est toujours votre femme* [id., IV,5] ; … *la fille d'Asdrubal* … [*Soph.*, IV,5] ; … *le soldat* … (= « les soldats ») [*Oth.*, I,2] ; *Pour conserver le jour à qui me l'a fait voir* (périphrase pour « père) [id., I,3] ; *Maître de l'univers, a-t-il un maître à craindre ?* [*Tite et Bér.*, I,1] ; *Du levant au couchant, du More jusqu'au Scyte / Les peuples vanteront et Bérénice et Tite* [id., V,5] ; *Le vainqueur des Romains n'a point de Rois à craindre* [Sur., II,3] ; *Attila, l'objet de votre haine* … [*Att.* , III,2] ; … *on me nomme en tout lieu / La terreur des mortels et le fléau de Dieu* [id., III,2]. Dans *Andromède* on parle du « *monarque des lis* », l'allusion est transparente, il s'agit sûrement de Louis XIV [Prol.] et encore : *voir en lui le plus grand des Bourbons*, dit le personnage allégorique du Soleil et le chœur de répéter et ajoute qu'il faut *ceindre sa tête / D'un si beau laurier* [id.].

On voit bien donc que chez Corneille le langage revêt des formes diversifiées, depuis la sincérité fruste jusqu'aux subtilités communiquées tantôt directement, tantôt indirectement.

Bibliographie

BARTHES, R., *L'ancienne rhétorique in " Communications"* no 16/1970.
BRETON,PH., *L'argumentation dans la communication*,.Ed.La Découverte, Paris, 1996
DUCROT,O., *Dire et ne pas dire*,Hermann,Paris, 1972
DUCROT,O., *Le Dire et le Dit*,Les Ed.de Minuit,Paris, 1984
DU MARSAIS, *Despre tropi*, trad. M.Carpov, Ed. Univers, Bucuresti,1981
FONTANIER, P., *Figurile limbajului*, trad. A. Constantinescu, Ed. Univers, Buc., 1977
FORESTIER, G., *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, SEDES, 1998
GARDES – TAMINE, J., *La Rhétorique*, A. Colin, Paris, 1996
KERBRAT – ORECCHIONI,C., *L'implicite*, A.Colin,Paris, 1986
REBOUL, O ., *La Rhétorique*, P.U.F., 1984
REBOUL, O., *Introduction à la rhétorique* , P.U.F.,1991
THOMAS, P., *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Libr. Klincksieck, Paris, 1976
VION, R., *La communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette,2000,

*
* * *Corneille*, Actes du Colloque de Rouen, Ed.A. Niderst, P.U.F., 1985
*
* * *Corneille*, Revue XVII – e s., no 190 / 1996.
*
* * *Europe*, no 540 – 541 / 1974 (No spécial Corneille).

Références

- *Les tragédies de Corneille* [Document électronique] - nouv.ed.revue et augm.par Ch.Marty-Laveaux.
- P.Corneille,*Œuvres*

BDD-A5567 © 2007 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:55:24 UTC)