

Cours 1. *Esther* et *Athalie*, vrai ou faux couple tragique ?

Continuité, évolution, ruptures

Ce nouveau programme d'agrégation en duo, après *Tartuffe* et *Le Misanthrope* en 2017, implique les conditions d'étude propres à ce genre de groupement : un couple d'œuvres inséparables, réciproques et gémellaires, mais en état de succession impliquant une évolution. De ce point de vue, on retiendra d'emblée trois caractéristiques :

— il s'agit de **2 œuvres de commande**, d'une commande d'origine quasi-royale destinée à un collège de jeunes filles nobles, dans le contexte historique d'une cour tournant peu à peu à une dévotion ostensible, obsessionnelle et impérieuse sous l'inflexion de Mme de Maintenon, épouse secrète du roi.

— il s'agit aussi d'**un retour tardif à l'art tragique** pour Racine, en relation ambivalente et ambiguë avec son œuvre achevée : y a-t-il continuité ou rupture, évolution ou bifurcation, codicille ou nouvelle donne entre ces deux parts distinctes de sa création ? D'autant qu'une marque propre à ces deux pièces les distingue de l'œuvre antérieure de Racine : la présence de chœurs, nécessités par la commande (pour donner de l'emploi au plus grand nombre possible d'élèves), qui orientent la tragédie du côté de l'opéra, tout en tournant le dos à son esthétique. Ce retour est donc une bifurcation inventive.

— il s'agit enfin d'**une fausse gémellité** : ambivalente, la relation entre les deux pièces est marquée par la succession, qui suppose similitude (contextuelle, thématique, formelle) et évolution (la première inaugure, l'autre confirme, nuance ou amplifie). C'est 10 jours après la dernière d'*Esther* que Mme de Sévigné écrit : « Racine va retravailler à une autre tragédie. Le Roi y a pris goût. On ne verra autre chose. » (28 fév. 1689). *Athalie* est donc directement issue d'*Esther*, dont elle développe le projet en s'inscrivant dans son sillage.

1. Les conditions de l'invention : deux créations de commande

La nature de la commande passée à Racine pourtant retiré de la carrière dramatique, mais toujours intéressé aux choses de l'esprit et toujours attentif au destin de son œuvre dramatique, aura produit deux tragédies à la fois :

— **bibliques** : imaginaire religieux et soubassement théologique, tragédie de collège/tragédie sacrée (biblique, supposant exégèse allégorique)

— **pédagogiques** : suppression de l'amour, instruction pieuse et morale, part de l'enfance et de la féminité (naïveté, pudeur, innocence, compassion, soumission, dévotion)

— **lyriques** : permet la multiplication des participants, réponse à la vogue de l'opéra, volonté humaniste de rivaliser avec le modèle du théâtre « complet » des Grecs anciens, promotion et orientation de l'émotion et de la sublimité tragiques par le lyrisme du chant et de la musique.

Les conditions de la commande n'ont rien d'anecdotique et sont déterminantes pour comprendre les deux pièces, depuis leur élaboration jusqu'à leur création. Ces conditions sont bien connues et bien détaillées dans les appareils critiques des éditions modernes. On en rappellera l'essentiel seulement : que la maison de Saint-Cyr visait à une formation complète des jeunes filles de la noblesse désargentée qui y étaient éduquées sur un modèle féminisé de l'apprentissage offert aux garçons dans les collèges (principalement jésuites) et les académies (formation complémentaire, de type « social » : armes,

équitation, maintien, etc.). Que Racine en rapporte l'esprit dans la préface d'*Esther* confirme que le désir d'y conformer son ouvrage en a mû l'invention. Il y explique comment le soin de « polir l'esprit et former le jugement » des jeunes filles y accompagne l'apprentissage de « tout ce qui [peut] contribuer à les rendre capables de servir Dieu dans les différents états où il lui plaira de les appeler ». Cette combinaison d'ambitions originales pour une éducation féminine et presque féministe avant l'heure, énoncées dans les *Constitutions* de la maison de Saint-Cyr inspirées par Mme de Maintenon et appuyées des observations et des intentions développées par Fénelon dans son *Traité de l'éducation des filles* (1687), prend la forme notamment d'occupations récréatives comme la conversation sur des sujets historiques et religieux « en forme de petites comédies (*i.e.* pièces dramatiques) » (Manseau), et plus particulièrement la mémorisation et la récitation de poèmes, favorisant aussi l'éducation de la parole à la bonne prononciation et celle de la voix au chant. Et Racine d'expliquer que c'est pour fournir ces exercices d'une matière qui ne fût pas profane (*i.e.* « molle et efféminée » et « capable de faire des impressions dangereuses sur de jeunes esprits ») que « les personnes illustres qui ont bien voulu prendre la principale direction de cette maison » lui ont commandé de

faire sur quelque sujet de piété et de morale une espèce de poème où le chant fût mêlé avec le récit, le tout lié par une action qui rendît la chose plus vive et moins capable d'ennuyer.

Sans entrer pour l'heure dans le détail des suggestions essentielles contenues dans cette préface, on notera au moins dans quels termes est mise en scène cette commande précise dont les finalités expliquent les modalités de l'exercice accompli par le poète.

Elles sont corroborées par la chronique tout aussi documentée du **processus qui aboutit à la création d'*Esther***. Les jeunes filles avaient joué d'abord, au début de la décennie 1680, les pièces médiocres composées à leur intention par Mme de Brinon, qui tâchait d'imiter en cela les Jésuites qui composaient en latin des tragédies pieuses jouées par leurs élèves lors des fêtes de leurs collèges (pour le carnaval 1688, un *Saül* en latin composé par l'un des régents de Louis-le-Grand avait été enveloppé par une tragédie lyrique en vernaculaire, un *David et Jonathas* mis en musique par Charpentier). Les *Mémoires* de Mme du Pérou, ancienne élève devenue supérieure de Saint-Cyr, rapportent que Mme de Maintenon inquiète de cette pauvreté, leur fit substituer des pièces « de Corneille et de Racine parmi lesquelles plusieurs lui paraissaient assez épurées des passions dangereuses à la jeunesse, ou traitées si décentement qu'elle n'y pouvait craindre aucun inconvénient ». Et elle donne pour exemple : « *Iphigénie, Andromaque* et *Alexandre le Grand* et autres ». Le choix d'*Andromaque* est confirmé par les *Mémoires* de Mme de Caylus qui évoquent une lettre, comme tant d'autres perdue, où Mme de Maintenon aurait écrit au poète : « Nos petites filles viennent de jouer *Andromaque* et l'ont si bien jouée qu'elles ne la joueront plus, ni aucune de vos pièces. » La raison en était que les actrices improvisées avaient rendu avec trop de vérité les passions, au premier chef l'amour, régnant dans ces tragédies et auraient pu en subir la contagion. L'argumentation est corroborée par les *Mémoires* de Mme du Pérou et la formulation expressive par les *Mémoires* de Louis Racine sur la vie de son père.

Reçue par l'ensemble des analystes de la pièce, cette tradition est réputée pour légendaire par G. Forestier qui voit même dans cette corroboration un signe de son inauthenticité. La question serait négligeable n'était le lien, pour contradictoire qu'il soit, ainsi établi entre les tragédies antérieures de Racine et ses deux créations tardives. Ce qui pour le coup est de conséquence, s'il s'agit de déterminer la part de continuité et de rupture introduite par elles dans son écriture tragique. G. Forestier préfère le témoignage de Manseau, intendant de la Maison d'éducation, qui cite seulement la *Marianne* de Tristan et *Polyeucte* de Corneille : Mme du Pérou « pour avoir passé sa vie cloîtrée à saint-Cyr,

ignorait tout des tragédies profanes de Racine, hormis leur titre, et ne pouvait mesurer qu'*Andromaque* et *Alexandre le Grand* étaient justement les moins "épurées de passions dangereuses à la jeunesse", pour reprendre ses propres termes» (édition d'*Esther*, Gallimard, « Folio », p. 126). Le caractère tardif des trois témoignages de Mme du Pérou, Mme de Caylus et Louis Racine justifierait leur erreur à ce sujet (même si, à dire vrai, Manseau est lui aussi tardif).

Nous serons pour notre part moins sévère envers ces témoignages unanimement reçus par la critique : nous n'en possédons pas tant qu'on puisse aisément se passer de ceux qui existent et concordent. D'abord, on peut trouver logique que, plus encore que vers Corneille et *a fortiori* vers Tristan, on se soit tourné presque naturellement à Saint-Cyr vers l'œuvre tragique de Racine, eu égard à la place occupée par lui à la cour auprès du roi, protecteur de la maison, et de Mme de Maintenon, sa fondatrice ; eu égard aussi à la part prise par lui et Boileau à la révision du texte des *Constitutions* de la maison ; et enfin à la valeur morale attribuée au genre tragique incarné par Corneille et lui, qui relevait sa vertu du contraste avec l'immoralité prêtée à la tragédie lyrique, « molle et efféminée », comme l'écrit Racine — recueil de « lieux communs de morale lubrique » que dénonçait en parallèle Boileau, son alter ego. C'est s'abstenir de recourir au théâtre profane de Racine qui eût été extraordinaire. Que Mme du Pérou ne pût de sa vie tenir entre ses mains aucune de ces pièces, on peut en douter pour la même raison. Et rappeler enfin que Mme de Caylus et elle, toutes deux élèves de l'institution, pouvaient se rappeler mieux que l'intendant Manseau les pièces qu'elles avaient eu l'occasion de jouer ou de voir jouer à Saint-Cyr avant qu'on ne commandât *Esther* et *Athalie* à l'auteur d'*Andromaque*.

La seule objection tenable serait alors que les trois tragédies profanes citées sont « les moins épurées de passions dangereuses à la jeunesse » du répertoire de Racine ou même de la tragédie de son temps. Or il peut paraître vraisemblable que tout au contraire, dans la production de celui des tragiques qui s'imposait comme évident dès lors que Mme de Maintenon voulait des poèmes de professionnels contemporains, on choisît justement ces trois pièces. *Alexandre*, pièce bien peu en vue au XVIIIe siècle, aurait-elle été citée par Mme du Pérou si la pièce n'avait effectivement été choisie, et tout naturellement choisie parce qu'elle constituait un hommage évident au jeune Louis XIV ? C'est cela qui sans doute en motiva le choix, sans que l'on se souciât de l'histoire d'amour associée. Quant à *Andromaque* et *Iphigénie*, on ne pouvait choisir mieux. Dans la première, on dut voir avant tout le sujet d'une princesse, d'une mère et d'une veuve triplement fidèle, à sa patrie détruite, à son défunt époux et à son enfant menacé, en dépit des amours blessantes, délirantes et fatales aux trois jeunes gens, Oreste, Pyrrhus et Hermione, qui perdent la vie ou la raison faute de savoir s'en prémunir. Ce pouvait paraître une excellente leçon de mise en garde contre l'amour et un magnifique exemple d'héroïsme au féminin, à la fois patriotique, matrimonial et maternel. Quoi de plus adapté au projet de Saint-Cyr ? Quant à *Iphigénie*, cette autre tragédie à fin heureuse mettant en scène le péril de vie couru par une héroïne exemplaire, comme *Andromaque*, offrait l'image d'une fille bien-apprise, innocente, courageuse et obéissante, que ses vertus sauvaient d'une mort certaine par l'effet d'un miracle païen qui consonait avec les desseins secrets de la Providence.

On en déduirait volontiers que les deux sujets mis en œuvre par Racine pour répondre à la commande de Saint-Cyr s'inscrivent [bien plutôt] dans la suite des deux sujets profanes qui avaient été auparavant choisis pour les « actrices » auxquelles ils étaient destinés : *Esther* met en scène une jeune héroïne innocente et pudique prête à se sacrifier pour son peuple en affrontant un roi qui a tout pouvoir sur elle ; et *Athalie* un enfant royal miraculeusement sauvé du massacre de sa famille et retrouvant son trône par l'innocence de sa vertu, la confiance aveugle dans son tuteur et la fermeté de sa foi. L'héroïsme discret

de la vertu féminine s'offrant en sacrifice et l'innocence pudique d'un enfant rétabli dans son trône par l'héroïsme de son protecteur, ces deux sujets croisaient les thèmes de *l'innocence puérile persécutée* d'une part et de la *fidélité de l'épouse vertueuse* de l'autre, traités respectivement et même conjointement par *Andromaque* et *Iphigénie* : bien adaptés à leur destination, ils ne s'en inscrivaient pas moins inscrits dans le prolongement des deux sujets profanes auxquels ils devaient se substituer.

À quoi s'ajoute, pour *Esther*, une situation de composition « sous l'œil du maître » qui avait été aussi celle d'*Andromaque*. On sait en effet de source sûre que Mme de Maintenon a suivi de près le travail de Racine, qu'elle a éclairé de ses conseils l'élaboration du plan et de la version en prose de l'ouvrage scène à scène, que le prologue a été visé par le roi (« Le tour que j'ai choisi pour la fin du prologue est conforme aux observations du Roi », lui écrit-il dans une lettre conservée) et que les représentations deviendront contre toute attente un succès de société et de cour. *Andromaque* de même avait été conçue et rédigée vingt ans plus tôt en concertation étroite à avec une autre dame très proche de la famille et du cœur du roi : Henriette d'Angleterre, sa belle-sœur, la première Madame. L'application du sujet d'*Andromaque* à la mère de Madame, veuve de Charles II d'Angleterre dont elle avait préservé les enfants par son exil en France avant de voir son fils remonter sur le trône, se faisait naturellement, peut-être par l'effet du choix habile de Racine, peut-être par le hasard d'une similitude que les contemporains sollicitèrent de leur fournir des clefs. Il en sera de même pour *Esther*. Cet Assuérus débonnaire mais mal conseillé qui, grâce à sa nouvelle épouse, miracle de piété et de douceur dévote, trouvait la voie de la justice et du respect pour le Dieu des Juifs, invitait au rapprochement dont allait s'honorer ouvertement Mme de Maintenon :

Tout le monde crut toujours que cette comédie était allégorique, lit-on dans les *Mémoires de la cour de France* prêtés à Mme de Lafayette, qu'Assuérus était le roi, et que Vasti, qui était la femme concubine détrônée, paraissait pour madame de Montespan. Esther tombait sur madame de Maintenon, Aman représentait M. de Louvois ; mais il n'y était pas très bien peint, et apparemment Racine n'avait pas voulu le marquer.

Ce que confirmera Mme de Caylus, selon laquelle sa tante, Mme de Maintenon, en fut « charmée, et sa modestie ne put l'empêcher de trouver dans le caractère d'Esther, et dans quelques circonstances de ce sujet, des choses flatteuses pour elle. La Vasthi avait ses applications ; Aman avait de grands traits de ressemblance. » Il est vrai que Racine avait incité implicitement à ce décryptage, en prêtant à Esther, pour justifier la présence des filles formant le chœur, le projet de former un groupe de « filles de Sion » dont son palais est rempli : « Je mets à les former mon étude et mes soins » (I, I, v. 106). C'est plus qu'une allusion.

À peine *Esther* achevée et créée avec ce succès public, la commande d'une autre pièce de même genre s'imposait : *Athalie*, dont les chants sont répétés dès le printemps 1690 mais dont le texte est encore à l'état de répétition au début de l'année suivante, ne sera pourtant donnée au public que sous forme de trois répétitions ouvertes, sans décors ni costumes ni orchestre, avant d'être créée dans le sein de l'institution, et jouée à diverses reprises, toujours sans public extérieur. Tel fut le sort paradoxal à la scène de cette tragédie plus ambitieuse, puisque poussée à cinq actes et affinée dans son modèle d'intégration du chœur, par quoi Racine entendait retrouver l'inspiration du théâtre antique. C'est sous la Régence seulement qu'elle fut donnée à la Comédie française, et encore sans les chœurs. A part quelques rares représentations privées chez divers grands personnages de la cour, on ne put jusqu'alors la connaître que par la lecture de l'édition qui en parut dès mars 1691 et l'insertion du texte ainsi que celui d'*Esther*, parue au printemps 1689, dans l'édition collective de ses œuvres revues par l'auteur en 1697. Leur

intégration dans le droit fil de sa production tragique est soulignée par le coup de force des éditeurs de la première édition posthume, en 1702, qui présenteront une version d'*Esther* redécoupée en 5 actes.

Sans entrer pour l'instant dans l'analyse dramatique ni thématique des deux pièces, on peut relever, pour signe de cette continuité avec les tragédies précédentes de Racine, diverses rencontres formelles qui laissent supposer que Racine se souvient de ses expériences précédentes quand il rime ses ouvrages nouveaux : le récit du carnage d'*Athalie* (I, sc. II, v. 241-254) reprend le tour et les formes de celui de Troie évoqué dans les hypotyposes d'*Andromaque* (III, sc. VIII) et d'*Iphigénie* (II, sc. I et V). La persécution de l'enfance innocente tire les mêmes larmes qui avaient coulé pour Astyanax et Iphigénie : le vers 428 d'*Athalie* (« Que craint-on d'un enfant sans support et sans père ? ») semble sorti de la bouche d'*Andromaque* ; les vers 1218-20 d'*Esther* (« Un cœur noble ne peut soupçonner en autrui La bassesse et la malice Qu'il ne sent point en lui ») reprennent la pensée des v. 339-340 de *Britannicus* (« Mais cette défiance Est toujours d'un grand cœur la dernière science »), le vers 165 d'*Esther* (« Juste ciel ! tout mon sang dans les veines se glace ») est repris la scène III de l'acte I de *Phèdre* (v. 265). Et on appliquerait sans peine à la situation d'*Andromaque* ces deux vers d'*Esther* pour peu qu'on en change le nom des nations évoquées : « Le fier Assuérus couronne sa captive, Et le Persan superbe est aux pieds d'une Juive ! » (I, I, v. 27-28) Quant à la prière d'*Esther* à Assuérus (III, IV, v. 1040-1044) : « Vous pouvez rejeter ma prière ; Mais je demande au moins que, pour grâce dernière, Jusqu'à la fin, Seigneur, vous m'entendiez parler », elle inscrit le personnage dans le sillage de celui d'*Iphigénie* : « Hélas ! si vous m'aimez, si, pour grâce dernière, Vous daignez d'une Amante écouter la prière... » (III, VI, v. 993-994).

Ce qui pose la question de la continuité de son art de poète tragique : en quoi ces deux pièces tardives prennent-elles la suite de son œuvre, en quoi la bifurcation qu'elles négocient les en écartent-elles ?

2. Tel qu'en lui-même enfin... Un retour tardif à l'art tragique

En 1687, Racine avait réédité l'ensemble de son théâtre : c'est la seconde édition collective de ses pièces, après celle de 1675-1676, la première où *Phèdre et Hippolyte* se nomme désormais *Phèdre* tout court : signe de son intérêt pour l'ensemble de son œuvre et singulièrement pour la dernière de ses pièces, dont il aurait pu souhaiter occulter la mémoire, eu égard à son sujet scabreux, mêlant l'adultère à l'inceste. Il n'en fut donc rien. Cette édition paraît en avril. Seize mois plus tard, Dangeau note dans son *Journal* :

Racine, par ordre de madame de Maintenon, fait un opéra dont le sujet est Esther et Assuérus ; il sera chanté et récité par les petites filles de Saint-Cyr ; tout ne sera pas en musique. C'est un nommé Moreau qui fait les airs (18 août 1688).

Le projet semble bien engagé, puisqu'on en est à composer la musique et qu'on sait la répartition entre parties chantées et déclamées. On peut donc estimer que la plume qui a commencé à jeter sur le papier les embryons d'*Esther* était encore humide de l'encre qui avait servi à réviser l'œuvre profane. C'est un signe de continuité patent.

Continuité que court-circuite pourtant la mention d'opéra, sans qu'elle signifie guère plus pour Dangeau qu'une alliance de la parole et de la musique. Il en a usé, après d'autres, pour qualifier *l'Idylle sur la paix* du même Racine (la paix de Ratisbonne, août 1684) : ce « petit opéra sur la paix » (Dangeau, juin 1685) est une cantate mise en musique par Lully et donnée pour l'inauguration de l'Orangerie de Sceaux le 16 juillet 1685, à la demande de son propriétaire, le marquis de Seignelay. Le texte rejoindra celui des œuvres

dramatiques dans l'édition collective de 1687. Quelques années plus tôt, en 1677 ou au début des années 80, on ne sait, Racine se serait engagé, à la demande de Mme de Montespan qui avait précédé Mme de Maintenon dans le cœur du roi, à composer une *Chute de Phaéton* où il avait dû enrôler son alter ego Boileau, en dépit du dégoût qu'à en croire le second tous deux concevaient pour le genre,

parce que la musique ne saurait narrer. Que les passions n'y peuvent être peintes dans toute l'étendue qu'elles demandent. Que d'ailleurs elle ne saurait souvent mettre en chant les expressions vraiment sublimes et courageuses. (Boileau, Avertissement, *Prologue d'opéra*, s.d.)

Boileau écrivit un prologue qui nous est resté, de facture très différente de celui qui allait ouvrir *Esther* : il s'agit d'une querelle en forme de *paragone* entre poésie et musique, apaisée par la déesse Harmonie au bénéfice de l'opéra. Et Racine, après avoir arrêté le plan de la pièce et sans doute rédigé une version détaillée en prose, comme il le faisait d'ordinaire avant de versifier, composa même « quelques vers qu'il récita au roi, qui en parut content ». Soit que cette satisfaction fût de façade, soit que ce contentement l'ait incliné à accéder à la prière des deux poètes pleins de « dégoût », Louis XIV les délivra de la tâche qu'il passa à Quinault expert en ce genre, lequel d'ailleurs était venu « les larmes aux yeux » le lui demander. Mais on requit de nouveau les deux historiographes pour « un petit opéra qu'ils ont fait en trois jours et qui a été un des divertissements de la cour pour le carnaval [de 1683] » (Lettre à Chr. Guntzer. 6 mars 1683). Cette pochade n'a pas été conservée.

Tout cela invite à placer la création d'*Esther* puis d'*Athalie* au carrefour entre ces deux voies, à la jonction entre ces deux veines inégalement exploitées par Racine, même s'il avait inauguré sa carrière poétique par l'exploitation de sa veine encomiastique et lyrique, sinon déjà musicale, avec trois Odes : *La Nymphé de la Seine à la reine* (1660), *Sur la convalescence du roi* et *La Renommée aux Muses* (1663). Mais ce furent ensuite les neuf tragédies, de *La Thébàïde* à *Phèdre*, parmi lesquelles se glisse discrètement la comédie des *Plaideurs*. Enfin, après le silence qui suivit *Phèdre*, on ajoutera, pour terminer l'état des lieux antérieur aux deux tragédies bibliques, sa traduction largement inventive de 17 des hymnes publiées dans le *Bréviaire romain en latin et en français* procuré par Le Tourneux, confesseur de Port-Royal et paru en 1687. Il s'agit en fait de pièces de jeunesse qu'il aura seulement retouchées en vue de leur parution, associées aux autres traduites par Sacy, celui-là même dont il exploita la traduction et les commentaires du *Livre d'Esther* et des deux derniers *Livres des Rois* (pour *Athalie*). Enfin, en 1694, il poursuivra dans la voie ouverte par *Esther* et *Athalie*, celle de l'alliance entre la poésie sacrée et la musique, par la publication de quatre *Cantiques spirituels*, mis en musique par Moreau et Delalande : ce sont des paraphrases de saint Paul (cantiques I et III), du *Livre de la Sagesse* (pour le cantique II), et pour le IV^e un assemblage de divers passages de la Bible (Isaïe et Jérémie), comme c'avait été le cas dans les chœurs d'*Esther* et *Athalie*.

Mais l'essentiel des rapprochements à opérer entre ces deux dernières tragédies et le reste de la carrière de Racine portent évidemment sur la veine tragique, et invitent à établir schématiquement un bilan sur la poétique, l'esthétique et la caractérologie raciniennes de la tragédie profane pour mesurer l'éventuelle divergence que l'inflexion sacrée aura apportée à cette double entreprise qui en prend la suite tout en la faisant bifurquer. Ce que Mme de Sévigné, à propos d'*Esther*, formule par ce parallèle irrévérencieux et allègre : « Racine s'est surpassé. Il aime Dieu comme il aimait ses maîtresses ; il est pour les choses saintes comme il était pour les profanes. » (7 févr. 1689).

Racine est entré dans le genre tragique par deux tentatives divergentes : en 1664, *La Thébaïde*, tirée de la Fable la plus célèbre et tragique de la mythologie grecque, celle d'Œdipe et Antigone, par l'intermédiaire d'Euripide, met en scène le combat et la mort d'Étéocle et Polynice qui entraîne celle d'Hémon, fiancé d'Antigone, laquelle, courtisée au dernier acte par Créon qui a manigancé l'affrontement sanglant des deux frères, se donne la mort et entraîne celle de Créon désespéré. L'amour, tardivement venu, n'occupe qu'une place accessoire dans cette intrigue mue par l'ambition et la vengeance agitant une famille déchirée. En 1665, *Alexandre le Grand*, dont le sujet est puisé dans l'histoire contée par Quinte-Curce du conquérant auquel on assimilait volontiers Louis XIV au début de son règne, met en scène les amours d'Alexandre et Cléofile, sœur de Taxile, qui essaie de convaincre son frère de se soumettre au conquérant en dépit de l'amour qu'il porte à la reine Axiane, dont il n'ose abandonner la cause, crainte de laisser le champ libre à Porus, son heureux rival auprès d'elle. On voit qu'ici la politique, la guerre, l'héroïsme sont soumis aux déchirements de l'amour, à ses douceurs et ses douleurs. Taxile est le seul à mourir, pour permettre à Porus qu'on a cru mort mais qui ne l'était pas d'épouser Axiane et à Alexandre de manifester une générosité qui suscite l'admiration universelle et constitue le vrai sujet de la pièce, tendrement sublime.

C'était pour Racine ouvrir sa carrière aux deux bouts de la chaîne tragique : à un bout, la grande et sombre tradition de la tragédie grecque où l'amour est relégué par rapport à des passions plus violentes et « viriles », dont l'affrontement au sein d'une famille, ici entre frères, doit susciter terreur et pitié devant les malheurs qu'elles provoquent en vertu d'une destinée malheureuse ; et la veine galante et amoureuse, teinte d'héroïsme aimable, qui prospérait à la même époque dans les tragédies et tragi-comédies, infléchies par le roman, des dramaturges « tendres » alors à la mode, comme Quinault, Thomas Corneille, Boyer ou Pradon, compliquant à l'envi leurs intrigues ramifiées — au sens à la fois dramatique et amoureux du mot « intrigue ». En 1668, *Andromaque* fusionnera les deux veines en traitant un sujet tragique issu de la Fable troyenne (la mort de Pyrrhus époux d'Andromaque tué par Oreste à l'instigation d'Hermione) dont le ressort sera une chaîne d'amours insatisfaites, à lamanière dela pastorale, avec ses jalousies et ses vengeances consécutives, induisant la violence au sein de la douceur et attribuant la première place parmi les passions à celle qu'on appelle la passion tout court : l'amour — en l'occurrence malheureux — qui substitue à la fatalité de l'oracle des dieux (comme dans *La Thébaïde*) celle du cœur, qui mène l'action à son dénouement de morts terrifiantes et pitoyables par les effets en cascade de l'amour dévastateur.

De fait, avant l'entrée en lice de Racine, la tragédie française des décennies 1650 et 1660, sous l'influence de la tragi-comédie et du roman, s'était portée du côté du tendre et du galant : elle avait promu l'amour comme ressort et objet majeur du genre. On allait même voir le grand Corneille y sacrifier partiellement. Sans renoncer à satisfaire en cela le goût de ses contemporains, Racine entendit pourtant renouer avec l'esprit de la tragédie antique : la tragédie grecque où l'homme est soumis à la Fatalité du destin ; la tragédie latine où il est soumis à la fatalité de ses passions folles, nichées dans la part viscérale de son être ; et la tragédie biblique et chrétienne qui interprète les passions comme l'effet du péché originel et des faiblesses de l'amour charnel qui ne sait pas se sanctifier en Dieu. La solution fédérative imaginée par lui consista à composer, sur le modèle latin, une tragédie des passions exacerbées ; à l'organiser, pour satisfaire à l'esprit moderne, autour de l'amour ; et à placer ainsi l'amour en situation de fatalité personnelle, équivalent du Destin des Grecs rabattu sur la destinée malheureuse de l'homme incarné et déchu, dans l'optique chrétienne de la malédiction de la chair.

Cet esprit de synthèse se manifestera surtout dans les trois tragédies à sujet mythique (*i.e.*, outre *Andromaque*, *Iphigénie* et *Phèdre*) mais aussi dans les quatre tragédies à sujet historique (*Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet* et *Mithridate*) composées par Racine entre 1668 et 1677. Tout en renouvelant et en approfondissant sa manière, elles lui permettent de la définir dans ses préfaces souvent polémiques et d'en parfaire l'expression, en consonance avec les attentes et les intuitions de son temps. Le rôle central attribué à la passion malheureuse permet d'induire dans les personnages héroïques, qu'on attend généreux à la façon d'Alexandre, la fêlure de l'amour, passion ambivalente, capable d'en faire des monstres, même à leur corps défendant, tout en se dédouanant de cette noirceur sur l'être aimé dont le dédain suscite leur colère et leur vengeance. Cette division suffit à susciter l'action, qui n'a plus besoin de se charger de matière annexe ou complexe, et à la mener à son terme sombre. Cette menée s'intériorise, non certes en termes déjà psychologiques, qui seraient anachroniques, mais dans l'épaisseur et les replis de l'image rhétorique et poétique, fondée sur une anatomie du cœur en déroute et en souffrance qui reprend ou rejoint les leçons de la littérature morale et romanesque de l'époque : rappelons que la carrière de Racine s'encadre entre la parution des *Maximes* de La Rochefoucauld et celle de *La Princesse de Clèves*. Cette souffrance joue le rôle ou au moins prend la place de la fatalité des Grecs anciens en aboutissant, dans *Phèdre*, à l'intuition de la « mauvaise foi » de l'amour : attribuer aux dieux le malheur qu'on subit et qu'on cause par l'effet d'un désir dans lequel on ne se reconnaît pas — c'est l'alibi de Vénus dont on serait la proie. Mais dès *Andromaque*, Pyrrhus se dédouanait d'avoir ravagé Troie par la souffrance que lui cause la froideur de sa captive qui le ravage à son tour. Et dans *Britannicus*, Néron retournait le crime de Junie enlevée en pleine nuit sur son ordre en le rapportant au ravissement que sa beauté cause chez son ravisseur. Le jeu sur les mots, les images et les mythes révèle entre les vers l'anatomie du cœur énamouré.

Sa parfaite orthodoxie poéticienne de grand lecteur d'Aristote et de ses héritiers humanistes permet ainsi à Racine de faire surgir de son œuvre, inspirée de leurs préceptes formels, la double intuition du psychologique et du tragique qu'on reconnaît dans son œuvre, même si, répétons-le, ni l'une ni l'autre n'entrent dans les « conditions de possibilité » intellectuelles de son époque. Reste que le grand pas qu'y fait l'anatomie morale, on vient de le rappeler, à la faveur des réflexions des moralistes et des romanciers, s'effectue parallèlement à un autre grand pas franchi par la conscience de la subjectivité et la question de la liberté individuelle qu'elle pose, redevable, lui, aux méditations des philosophes et des théologiens. On attribuerait volontiers à la puissance fulgurante de son langage poétique et de l'imagination qu'elle suscite la capacité de la tragédie racinienne à dépasser le cadre formel et intellectuel dans lequel son auteur évoluait : de sorte que son œuvre, inspirée des mêmes préceptes poétiques que celles de ses contemporains et rivaux, leur est incomparable en capacité d'expression, donc d'anticipation et de pérennité.

Le plus fins des esprits de son époque sentirent cette avancée, ces intuitions, cette audace. On sait comment La Bruyère en fera la matière d'un parallèle avec Corneille où il marque la spécificité de Racine du sceau de la « ressemblance », de la pénétration, du « naturel » :

Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres ; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont ; il y a plus dans le premier de ce que l'on admire et de ce que l'on doit même imiter, il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres ou de ce que l'on éprouve dans soi-même ; l'un élève, étonne, maîtrise, instruit ; l'autre plaît, remue, touche, pénètre ; ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison est manié par le premier, et par l'autre ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion ; ce sont dans celui-là des

maximes, des règles, des préceptes, et dans celui-ci du goût et des sentiments ; l'on est plus occupé aux pièces de Corneille, l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine ; Corneille est plus moral. Racine plus naturel ; il semble que l'un imite Sophocle, et que l'autre doit plus à Euripide.

Les Caractères, « Des Ouvrages de l'esprit », 54 (1688)

Et il n'est pas fortuit que Saint-Evremond, partisan de Corneille, ironise sur l'irrespect — devenu la norme au temps de Racine et de Molière selon lui — de la règle aristotélicienne qui réclamait que la fable (l'intrigue) commandât les caractères et non l'inverse :

J'ai soutenu que pour faire une belle comédie, il fallait choisir un beau sujet, le bien disposer, le bien suivre et le mener naturellement à sa fin ; qu'il fallait faire entrer les caractères dans les sujets, et non pas former la constitution des sujets après celle des caractères ; que nos actions devaient précéder nos qualités et nos humeurs ; qu'il fallait remettre à la philosophie de nous faire connaître ce que sont les hommes, et à la comédie de nous faire voir ce qu'ils font ; et qu'enfin ce n'est pas tant la nature humaine qu'il faut expliquer, que la condition humaine qu'il faut représenter sur le théâtre [...] J'avoue qu'il y a eu des temps où il fallait choisir de beaux sujets et les bien traiter ; il ne faut plus aujourd'hui que des caractères. [...] Racine est préféré à Corneille et les caractères l'emportent sur le sujet.

« Défense de quelques pièces de théâtre de M. Corneille », 1677, *Œuvres mêlées*, IV.

Racine aurait trouvé sans doute injuste d'être enveloppé dans ce reproche : en fait, c'est plutôt la parfaite intégration des préceptes destinés à la fabrique de la trame tragique qui lui auront permis de forger des caractères excédant la forme stéréotypée de ce qu'on entendait par « caractères dramatiques », pour atteindre une autonomie et une prégnance qui semble donner pour origine et pour but majeurs de l'action comique ou tragique l'anatomie du cœur des personnages, creusant d'effet de vérité intime leurs caractères comme s'il voulait « nous faire connaître ce que sont les hommes ». Que la tragédie de Racine en ait tiré dès alors son attrait et son succès, au point que cela devienne désormais une règle du nouveau goût (aidé en cela par l'exemple parallèle des comédies de Molière), ce constat montre quel effet d'emblée produisit son œuvre par la puissance de suggestion contenue dans le propos et l'action de ses personnages.

Mais que deviennent cette expérience et ces effets, dès lors que Racine revient à la tragédie, dix ans après, avec interdiction d'y mettre en scène la passion amoureuse et injonction de choisir un sujet pieux et édifiant ? C'est tout l'enjeu d'une interprétation qui cherche à évaluer si l'on peut saisir cet excursus ultime de son œuvre dans l'optique de sa continuité. (17000)

3. Continuité ou rupture ?

Certes, les parts de continuité ne manquent pas. Si *Esther* et *Athalie* sont pour lui des tragédies, c'est que leur sujet relève de la tension violente survenant à l'intérieur d'une cellule matrimoniale ou familiale, tension nouée en crise et résolue par la révélation d'une identité méconnue et paradoxale, et sur le paradoxe de laquelle l'action va pivoter : l'origine juive d'Esther, épouse d'Assuérus persécuteur potentiel des Juifs ; ou l'identité de Joas, petit-fils d'Athalie qui croit l'avoir assassiné et dont la révélation de l'identité retournera le fer contre sa grand-mère. Les autres tragédies de Racine abondent de même en époux s'entre-déchirant, en enfants condamnant leur mère ou leur père, quand ce n'est pas le contraire. Les intrigues des cœurs passionnés et des palais cernés sont les mêmes en Epire, au sérail ou à Rome qu'à Suse et Jérusalem ; oracles et prophéties, songes et carnages y propulsent également les récits et les tirades vers le pathétique ou le sublime :

Agrippine prophétisant le règne criminel de Néron dont elle sera la prochaine victime anticipe la prophétie de Joad révélant à demi-mot que Joas l'assassinera en la personne de son fils Zacharie au cours de son règne impie. Les intérêts des familles et des États alimentent dans toutes ces tragédies les braises des passions, attisées par le souffle des confidents intéressés et des conseillers pervers : Narcisse anticipe Aman et Mathan, en contraste avec les bons et loyaux serviteurs — Burrhus annonce Abner. Le contraste entre l'innocence persécutée et les persécuteurs tout-puissants colore de pitié ces affrontements, depuis Astyanax jusqu'à Hippolyte, avant Esther et Joas. Les dieux ne sont pas absents des tragédies historiques et tiennent grande place dans les tragédies tirées de la Fable, « totalement investies par le sacré » (J. Morel). L'intervention divine ou fortuite qui sauve Andromaque ou Iphigénie de la mort et y soustrait Aricie en proie à la jalousie de Phèdre annonce même le retournement providentiel qui fait triompher Mardochée d'Aman par l'intervention providentielle d'Esther, ou Joad d'Athalie par l'intervention providentielle de Joas proclamé.

Reste pourtant que le choix d'un sujet sacré et, corollaire, l'interdiction de l'amour dans les deux tragédies pour Saint-Cyr introduisent une modification fondamentale (au sens propre) dans la pratique racinienne du genre. Le cœur de ce changement, c'est que la Bible fait partie du corps de textes sacrés réputés émaner du Dieu auquel croient l'auteur, ses commanditaires, ses actrices et ses spectateurs. En tête du texte des deux tragédies quand elles seront publiées, le mot « Acteurs » listant ordinairement les rôles sera remplacé par « Noms des personnages » : plus rien de profane ici. Ce qu'exprime parfaitement ce passage de la préface d'*Esther* :

Je leur proposai le sujet d'Esther, qui les frappa d'abord, cette histoire leur paraissant pleine de grandes leçons d'amour de Dieu, et de détachement du monde au milieu du monde même. Et je crus de mon côté que je trouverais assez de facilité à traiter ce sujet ; d'autant plus qu'il me sembla que sans altérer aucune des circonstances tant soit peu considérables de l'Écriture sainte, **ce qui serait, à mon avis, une espèce de sacrilège**, je pourrais remplir toute mon action avec les seules scènes que Dieu lui-même, pour ainsi dire, a préparées.

Les Grecs croyaient à leurs mythes, à leurs dieux — du moins Racine le pensait-il ; mais lui n'y croyait pas et plus personne autour de lui. Le sacré des tragédies profanes est un sacré de fiction, avec lequel on peut impunément jouer. Sa fidélité à leurs leçons relève donc d'esthétique, pas de théologie. En y ajoutant ou en y modifiant les leçons des textes au nom par exemple de la convenance (voir dans la Préface d'*Andromaque* sa justification d'y avoir remplacé Molossos par Astyanax), il ne commet pas alors de faute, sinon contre la vérité supposée de la Fable, qu'il corrige de manière vraisemblable au nom de la beauté du Poème : soit par l'altération personnelle qu'il fait subir à ces « quelques incidents qui changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent » (Préface d'*Andromaque*) ; soit par l'adjonction de personnages et d'« épisodes » — c'était le terme des poéticiens anciens — utiles à mieux conduire l'action à son terme ou à étoffer l'arsenal des passions : l'invention des personnages d'Eriphile et d'Aricie en est une illustration. Quant au récit d'histoire, l'éloignement dans le temps ou l'espace ayant réduit la documentation, les vides de la chronique peuvent être utilement remplis par le poète, comme la théorie du récit historique au XVII^e siècle suggère de le faire, en supposant des motifs et des actions conformes à la vraisemblance ainsi que des personnages secondaires utiles à expliquer le lien entre les actes, les faits et les gens attestés.

La fidélité à l'histoire sainte que Mme de Sévigné le louera d'avoir observée dans *Esther* et que l'examen des sources de la pièce révèle exemplaire, au détail près, induit en la matière une intervention la plus minime possible et, quand elle est nécessaire, soustractive ou déductive plutôt qu'additionnelle : le poète peut ôter et passer sous silence

ce qui gênerait le cours de son action peu chargée de matière vers son dénouement rigoureusement impliqué par la leçon de l'Écriture sainte. Ainsi en condensant en un les deux festins d'Esther mentionnés par la Bible à deux jours d'intervalle. Mais il peut plus difficilement inventer *ex nihilo* des personnages et des passions absentes du texte sacré qu'il sert, ou du moins doit passer par des voies qui tout en satisfaisant aux exigences de la poésie dramatique ne controuvent pas les leçons des Saintes Écritures. D'autant que d'ordinaire ces personnages et ces passions épisodiques tournaient autour de l'amour et de la jalousie amoureuse, que pour des raisons de bienséance opportune il lui faut proscrire de ses pièces destinées à un collège de jeunes filles. Les additions que doit se permettre le poète pour tourner le récit biblique en drame tragique procéderont donc de thèmes et de traits imités de sa source : en priorité, le songe et la prophétie, expressions ordinaires de la divine Providence dans l'Ancien Testament et condensés de vérités que d'autres passages de la Bible exposent et corroborent. C'est ainsi que les tragédies sacrées opèrent la conjonction entre les deux veines des tragédies profanes — veine fabuleuse et veine historique — en mettant en scène des légendes, des oracles, des actes prodigieux qui sont tenus pour véritables, pour articles de foi par les chrétiens qui vont assister à leur figuration dramatique.

En ce sens, non seulement les deux tragédies sacrées accomplissent la synthèse de l'art tragique de Racine, mais elles renouent plus que les tragédies profanes avec l'esprit — faute de la lettre — de la tragédie antique : car les Grecs nouaient avec leurs Fables un rapport assez analogue à celui des Français du XVII^e siècle avec l'Ancien Testament et ses noirceurs violentes et sanglantes, ses combats épiques et ses dévouements exemplaires, sans promouvoir l'amour en passion tragique majeure, contrairement à l'évolution connue par le genre quand Racine l'adopte. Mais par là, les deux tragédies sacrées menaçaient de perdre une puissance d'intuition que le poète d'*Andromaque*, d'*Iphigénie* et surtout de *Phèdre* avait tirée du décalage de croyance entre les mythes païens et la foi contemporaine de son temps. Dans ce décalage, il trouvait matière à cette ambiguïté qui creusait d'un effet de perspective la représentation en à-plat des passions tragiques : une profondeur d'intimité, les labyrinthes d'une obscurité secrète prenaient forme au creux du décalage qui transformaient en images poétiques agissantes l'expression des anciennes croyances pour les faire servir à l'expression de ces fureurs incendiées, comme les flammes ravageant les murs de Troie, ou de ces replis retors, comme ceux du Labyrinthe crétois. La métamorphose de la fatalité antique en fatalité intime était possible quand les dieux de l'Antiquité n'avaient plus de prêtres pour se gendарmer de ces détournements. La fécondité du décalage suscitait une herméneutique imagée, par la transformation des articles de l'ancienne foi en métaphores de l'intuition moderne des ressorts de l'âme.

Certes, le choix de l'Ancien Testament et de la religion des Juifs plutôt que le Nouveau, sur lequel repose le Christianisme, maintient un subtil effet de décalage qu'une tragédie consacrée à la vie et à la Passion du Christ n'aurait guère pu ménager. Mais si la tragédie biblique se situe par rapport au monde chrétien dans un décalage esthétiquement analogue à celui de la Fable antique, ce décalage est en matière théologique plus ambigu et subtil, plus ténu et délicat. Et la même difficulté subtile se retrouve quand on compare les deux pièces sacrées aux tragédies profanes à sujet historique. Car, sur la scène tragique, l'Histoire peut bien jouxter la fiction et jouer avec elle : le poète sollicite les héros de la chronique du temps passé moins pour leur vérité que pour leur potentiel d'expression passionnelle. Cet usage devient délicat avec les héros bibliques. Ainsi, la réduction de ce décalage et les délicatesses que réclame l'inscription des fables et des récits de la Bible dans le champ de la foi chrétienne diminuent d'autant le pouvoir métaphorique et herméneutique des faits, des caractères, des images tragiques, empêchant la tragédie

sacrée de creuser de la même ambiguïté l'évocation des faits et des personnages de la Fable ou de l'Histoire antique, de telle manière que s'y glissait l'intuition de l'anatomie du cœur prospérant dans les porte-à-faux de l'imagination fabuleuse.

Il y a toujours Fable et Récit d'histoire dans une pièce à sujet biblique, mais la vérité sacrée dont procède ce sujet en vide les potentialités fabuleuses et historiques des prestiges ambigus que l'usage poétique savait tirer de sujets profanes : leur vertu poétique, au sens herméneutique que contient le mot « poésie », entendons la vertu du détour fécondant par l'image, s'efface au profit de leur vertu esthétique, au sens d'une délectation im-médiate de l'image, dès lors que celle-ci est supposée exprimer une réalité relevant de l'exégèse sacrée. L'herméneutique, toute de relief, le cède à l'allégorie, qui est une traduction terme à terme. C'est le labyrinthe de Crète, c'est le sac de Troie restitués à leur plate créance d'objet de foi. Créance plate mais sacrée, donc garante d'effet de sublime ; sacrée, mais sans replis où lover l'imagination, la suggestion, l'intuition. Le seul ferment pour une dérive du sens, c'est donc l'allégorie : l'application des Fables de la Bible aux mystères de l'Évangile, où Racine creuse l'ambiguïté de ses deux tragédies sacrées, passe par le canal de l'exégèse. La puissance intime de suggestion contenue dans les applications de la Fable qui œuvrait à l'approfondissement d'*Andromaque*, d'*Iphigénie* ou de *Phèdre*, tragédies creusées dans la Fable païenne, se perd à cette immédiateté qui, en revanche, suscite une puissance lyrique, une exaltation mystique, une saveur d'élévation que concrétisent les chœurs et les chants, par la musique récupérant cette effervescence de transcendance. Bref, la tragédie perd la puissance d'imagination contenue dans la fiction, au profit de la puissance d'émotion contenue dans la Vérité. Privée des libertés de la fiction et des ambiguïtés de la passion amoureuse, la tragédie biblique ne peut trouver son dialogisme que dans l'esthétique : celle du chant, qui offre au lyrisme exalté de la foi et du mystère sacré son expression naturelle.