

Cours 5. Anthropologie : caractères et passions

1. Dramaturgie et psychologie

Ce que par commodité de langage on nomme la psychologie des personnages raciniens procède d'une **anthropologie** qui s'exprimait à l'époque en termes de caractères et de passions. Pour comprendre l'articulation entre dramaturgie, psychologie et théologie dans cette mécanique horlogère qu'est une tragédie, on peut se reporter à **l'exemple analogique de la peinture**. Et au tableau de Poussin qui traite justement le même sujet. Pour Poussin, une fois ce sujet choisi, qui isole une scène du récit (*La reine Esther tombe en pâmoison à l'aspect d'Assuérus remplissant son trône*, Lemaire, 1685, Musée de l'Ermitage), le projet commence par la composition, équivalente à l'intrigue dramatique, d'où se dégage l'expression, celle des caractères, des sentiments et des passions des personnages portés par le traitement du dessin et des couleurs, d'où sortira la morale de la scène, sa portée de méditation.



Ici, **la composition** est fortement et dramatiquement articulée par l'opposition frontale entre le groupe formé par le roi assis et ses trois courtisans d'un côté, de l'autre la reine défaillante soutenue par ses trois suivantes. Un personnage au fond, à demi-protégé par une colonne, assure la transition entre les deux en occupant dans la profondeur de la perspective la place du spectateur devant le tableau. L'ensemble est disposé en un V que forment d'un côté le sceptre du roi, qu'il posera plus tard sur le cou d'Esther en signe d'acceptation de sa requête et de l'autre le corps de celle-ci, ployant et soutenu. L'oblique qui suit la ligne du nez et le bras droit d'Esther, soulignés de lumière, rejoint celle que dessine le sceptre royal, jusqu'à leur charnière virtuelle située exactement au pied de la marche d'accès au piédestal du trône. Le triangle est fermé par

la ligne horizontale, légèrement biaisante, qui va des yeux d'Assuérus à ceux d'Esther en passant par les regards des trois courtisans.

Un triangle mineur s'inscrit dans celui-ci, sur la même base, mais poussant ses deux obliques le long de l'autre côté du corps du roi et de la reine : la ligne de droite part du front d'Assuérus, suit la forte luminosité du blanc de sa tunique, passe par son pied lui aussi fortement éclairé et rejoint à l'angle fuyant du piédestal l'oblique tracée par la gauche du corps d'Esther et marquée par le turban blanc de sa suivante et par la lumière tombant sur l'épaule de celle-ci. La charnière de ce triangle souligne l'inaccessibilité du trône, sur la partie du piédestal qu'on ne peut enjamber, là où saillit le pied d'Assuérus — Esther tombe proprement « à ses pieds ». La charnière du triangle le plus grand soulignait au contraire l'accès au roi : la marche qui permet de monter vers le trône, le sceptre qui sanctionnera l'exaucement de la prière.

Le traitement coloré exprime et symbolise la même rupture et le même espoir de communion dans la complémentarité : le rouge, couleur royale, teinté du blanc dont la lumière aveugle, convient au détenteur du pouvoir absolu mais temporel ; il s'oppose au jaune et au bleu du groupe compact de la quémandeuse soutenue par ses suivantes, traité dans les couleurs célestes et solaires. L'affaissement d'Esther reprend le modèle des élévations, suggéré par le superbe mouvement ascendant que dessine le corps des deux suivantes en bleu, comme pour une assomption. Et puis, comme une promesse colorée de l'issue heureuse du moment de suspens pathétique où le tableau s'est arrêté et que signalent le geste de stupeur des mains et l'étonnement des regards, le jaune de la chaussure d'Assuérus dépassant du rouge éclatant de son manteau et le rouge de la robe d'Esther dépassant de son manteau jaune promettent une rencontre entre eux malgré l'opposition frontale des trois couleurs fondamentales.

Bernin découvrant le tableau lors de sa visite à Paris en 1665 l'a « regardé longtemps sans rien dire, et avec une très grande attention » avant de le déclarer « peint à la manière de Raphaël » (Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin*, (1885), 1981, p. 103). Sa méditation aura tiré de la composition et de l'expression la portée de la scène : *i.e.* l'ébranlement émotionnel du pouvoir impavide et tout-puissant par la faiblesse sacrificielle de la victime s'offrant en hostie. Le sens moral pourrait tenir dans un *motto* paradoxal tel que : *la faiblesse la plus démunie a plus de force que la violence pour fléchir la toute-puissance*. Sagesse évangélique des Béatitudes. La pavage de marbre traité en citation d'un autre tableau de Poussin, *Moïse changeant en serpent la verge d'Aaron* (Louvre), signale peut-être une intention emblématique à peine suggérée : le corps alangui de la suppliante s'effondrant fléchira et ploiera la rigidité du sceptre qui lui fait pendant dans la composition en V du tableau. Une leçon évangélique se dégage ainsi de cette scène pathétique portée par une composition qui fait récit et sens par son organisation même.

L'articulation entre **dramaturgie et psychologie dans la poétique du théâtre** est analogue. La doctrine aristotélicienne, tout attachée à distinguer le but du théâtre de l'effet, purement et pauvrement sensible, du spectacle, du spectaculaire, posait la soumission de la peinture des caractères et des passions à la « fable » et à l'action — *i.e.* la soumission de l'expression colorée à la composition picturale. Le bon poète tragique soumettait les passions à l'action et non l'inverse. La tragédie de la Renaissance ne suivit pas cette voie : toute dévouée au lyrisme de la fureur ou de la déploration, elle mettait l'action au service d'une esthétique des passions déchaînées ou pathétiques. L'influence de la dramaturgie d'intrigue hispanique, de la tragi-comédie teintée de romanesque et du génie personnel de Corneille orienta le renouveau du genre au milieu de la décennie

1630 en direction de l'orthodoxie aristotélicienne, mais sans exclusive absolue. Racine serait-il revenu à la suzeraineté des caractères sur l'action, comme Saint-Evremond le lui reproche (« Racine est préféré à Corneille et les caractères l'emportent sur les sujets »), sans que pourtant l'intéressé en convienne dans ses préfaces où il se proclame disciple respectueux d'Aristote ? Peu importe au fond son sentiment là-dessus. Ce qui importe, c'est que ce reproche semble bel et bien faire droit à une évolution du goût survenue par rapport à la génération précédente et à l'exemple de Corneille : : **le plaisir d'art** et de suspens émotionnel pris à la délectation par l'intrigue, dont la complexité et les rebondissements enchantent par la surprise et par l'ingéniosité et suscitent un déferlement d'émotions dans des personnages soumis à ce maelstrom, semble s'être effacé dans l'esthétique tragique nouvelle que Racine incarne, fût-ce à son corps défendant, par le **plaisir de compassion** (au sens propre) que le spectateur prend à la promotion des personnages et de leur *éthos*, à l'anatomie de leur souffrance, servie par la situation que leur fait l'intrigue, soumise et dévouée à cette anatomie du cœur.

En fait indice, dans la préface d'*Athalie*, cette explication embarrassée sur le titre de la pièce : sa tragédie, écrit Racine,

a pour sujet Joas reconnu et mis sur le trône ; et j'aurais dû dans les règles l'intituler Joas ; mais la plupart du monde n'en ayant entendu parler que sous le nom d'Athalie, je n'ai pas jugé à propos de la leur présenter sous un autre titre puisque d'ailleurs Athalie y joue un personnage si considérable, et que c'est sa mort qui termine la pièce.

N'était-ce pas reconnaître à demi-mot que l'intitulé a dû trahir le sujet au profit de l'effet qu'y produit le personnage au caractère le plus marqué ? Mais tout en demeurant dans le cadre de la logique poéticienne du primat de l'intrigue sur le caractère, par l'argument que, si Athalie n'appartient pas de droit au sujet, du moins « c'est sa mort qui termine la pièce ». Le tout synthétisé dans cette formule à double-sens : c'est qu'« Athalie y joue un personnage si *considérable* » — *considérable* dans l'intrication de l'action ou *considérable* en tant que caractère subsumant l'effet de l'action ?

Sans trancher ce débat poéticien, on se contentera ici d'en retenir que, dans le genre tragique, l'expression psychologique n'est de toute façon jamais immédiate, qu'elle doit passer par le **filtre de l'action**. Un second filtre s'interpose entre notre moderne psychologie d'observation et les caractères et passions de l'art ancien, c'est justement ce qu'Aristote (Poétique, chap. xv) nomme **l'ethos**, qui comprend ce qu'au XVII^e siècle on nomme **caractères et passions**. Sans entrer dans le détail, on peut assimiler le caractère à une *syntaxe* du personnage, impliquée de manière nécessaire et figée par son type, *i.e.* son statut, son âge, son rang, son naturel (« les héros généreux, les philosophes prudents, les femmes douces et modestes, les filles pleines de pudeur », La Mesnardière, 1639). Cette syntaxe doit aussi se conformer, de manière individuelle et anecdotique, aux traits majeurs que l'Histoire ou la Fable ont retenu du personnage (c'est le respect de la « convenance ») : Athalie n'a pas conservé dans la mémoire collective une image de femme « douce et modeste », on la fera telle que l'Histoire nous l'a conservée (ou imaginée), en assortissant au caractère d'une reine celui d'une usurpatrice vorace et sanguinaire. Mais Aman ou Mathan sont conformes en tout au caractère brut du mauvais conseiller, pervers, fourbe, envieux et orgueilleux, l'un en accord avec l'image que la Bible nous en a laissée, l'autre tout inventé à partir de son seul nom pour fournir à ce rôle.

Ces passions, dont la somme constitue un véritable herbier du sensible, mettent en « *paroles* » la syntaxe des caractères, en « énoncés » cette langue qu'est la

caractérologie. Tapiées dans le personnage, conditions de sa sensibilité et de son émotion, elles ont vocation à être exacerbées par la situation tragique ou, *a fortiori*, par cet état exacerbé de la situation qu'est la crise, dont en échange elles exacerbent la tension par leur propre outrance. Les passions doivent être conformes au caractère, lui-même impliqué par le type et par l'histoire du personnage : un tyran a des passions de tyran, un héros des passions de héros. Mais elles peuvent aussi démentir le caractère en le perturbant, voire en le défigurant par une impulsion irrésistible et contraire à sa donne : c'est le rôle que Racine assigne à l'amour malheureux. De Pyrrhus à Phèdre, combien de fois le caractère généreux attendu d'un roi ou la dignité morale conforme à l'*éthos* d'une reine sont-ils traversés par les effets de la passion amoureuse qui les défigurent ! La tension qu'installait volontiers Corneille entre la maîtrise de la raison et l'égaré de la passion, Racine l'a focalisée sur l'amour, avant *Esther* et *Athalie* où il lui fallut imaginer une autre origine à la tension tragique.

Il ne dut pas y avoir trop de peine, car la liste et le classement des passions, établi par les moralistes, n'ont de cesse de s'enrichir de nuances et d'ajouts au fil du temps et des pièces. En 1642, Gillet de La Tessonnerie, dans une tragi-comédie allégorique intitulée *Le Triomphe des cinq passions*, avait élu passions tragiques l'orgueil, l'ambition, l'amour, la jalousie et la haine. On pourrait y ajouter la terreur et la pitié, passions que la pièce cherche en priorité à susciter chez le spectateur, mais qui peuvent être relayées par un personnage les éprouvant lui-même en scène : *Athalie* figure en ce sens un modèle de caractère en proie au déchaînement des passions les plus variées, puisqu'elle ajoute à la *terreur* imprimée en elle par son songe (v. 460, 526, 534 etc.) et à la découverte de la *pitié* qu'elle croit éprouver pour Joas (v. 654), l'*orgueil* né de la pleine réussite de son ambition (v. 13), la *vengeance* qu'elle a exercée sur les enfants d'Ochosias (v. 23), la *colère* furieuse qui l'habite envers le temple de Dieu (v. 54 et 58), la *convoitise* insatiable qui la dévore (v. 48), enfin la *jalousie* (v. 30) et la *haine* (v. 31) qu'elle nourrit pour ce que représente Josabet et pour toute la descendance de David (v. 729), sans oublier le noir *chagrin* qui la ronge — une angoisse taraudante et déstabilisante (v. 488).

La tragédie étant action, le caractère n'y est pas décrit ; il s'exprime dans l'action, au **moment crucial qui est celui des choix** :

Le caractère est ce qui est de nature à déterminer un choix, le parti que l'on choisit ou que l'on évite lorsque l'on est dans l'indétermination (aussi n'y a-t-il pas de caractère dans les paroles qui ne montrent absolument pas ce que choisit ou évite celui qui parle). Aristote, *Poétique*, VI 1450b 8-11. Magnien, 95.

Le choix initial qui noue la situation en crise et permet de faire commencer l'action prend la forme d'une prise de décision signalant que la situation est parvenue à son point de cristallisation en crise :

« Allez, osez au roi déclarer qui vous êtes », *Esther*, v. 190

« Les temps sont accomplis, Princesse : il faut parler », *Athalie*, v. 165

Ces deux vers marquent une borne à partir de laquelle débute la tension du nœud, à partir de laquelle l'action s'enclenche. Cette décision implique à plus ou moins long terme l'accomplissement de l'acte décisif qui constitue le sujet de la pièce et le moment décisif de l'intrigue :

« Esther, Seigneur, eut un Juif pour son père » *Esther*, v.1033

« Je vous rends le respect que je dois à mon roi.
« De votre aïeul David, Joas, rendez-vous digne » (v. 1292-1293)

L'acte s'accomplit dans le cadre d'un moment critique, où l'action « se juge » (comme disaient les médecins), ce que marque une indication temporelle, soulignant soit l'impatience soit le « point nommé », en tout cas mettant en valeur le caractère décisif de l'instant sur la pointe duquel l'action pivote :

« Mais dites *promptement* ce que vous demandez ». *Esther*, v. 1027

« Grand Dieu ! *voici ton heure*, on t'amène ta proie », *Athalie*, v. 1668

Ces moments majeurs, où les caractères se révèlent, sont portés à une issue heureuse ou malheureuse selon le degré de prudence (entendue au sens large tout à la fois d'une vertu et d'une activité) observée par les protagonistes. La prudence suppose la délibération, où doivent se manifester raison et lucidité, éclairées par le conseil et la méditation, avant l'accomplissement de l'acte décisif, exploit ou crime mobilisant un courage éclairé et lucide, jusqu'à l'abnégation et au sacrifice.

2. Décision et action

Quand le sujet fournit peu d'événements et d'incidents et se concentre sur un geste décisif, la place faite à la **prise de décision** grandit au point qu'elle devient parfois l'enjeu de l'action. *Cinna* avait offert le modèle d'une intrigue nouée autour d'une décision (celle d'Auguste de se retirer), succédant à deux tragédies cornéliennes d'action multipliée, *Le Cid* et *Horace*. Chez Racine, *Andromaque* constitue le prototype de la tragédie de décision, avec ses attermolements, ses suspensions, ses revirements préparant les deux seules actions décisives et combinées formant dénouement que sont le mariage de Pyrrhus avec Andromaque et son meurtre par Oreste. *Bérénice* portera ce modèle de la tragédie de décision et d'indécision à son acmé indépassable : l'action tout entière y est résorbée dans une prise de décision. Dans *Esther* comme dans *Athalie*, l'action s'ouvre par une décision « décisive » : celle d'accomplir au bon moment et avec un risque maximal — en jouant son va-tout — une révélation d'identité, autrement dit un acte de parole, performatif comme un aveu, qui applique le plus complètement qu'il est possible la célèbre formule d'Aubignac : « Au théâtre, parler, c'est agir ». La décision est suscitée par l'état d'urgence, l'état critique auquel est parvenue la situation (la menace pesant sur le peuple juif ou sur le Temple des Juifs) jusqu'au geste — décisif — de la reconnaissance d'identité qui va l'accomplir. Le mouvement dramatique, la tension psychologique, la répartition des caractères et le jeu des passions s'inscrivent entre ces deux pôles.

L'action centrale d'*Esther* est mue par la décision qu'elle prend au cours du 1^{er} acte de se révéler et qu'elle accomplit successivement dans les deux actes suivants : par l'intrusion chez Assuérus pour l'inviter au festin ; puis par la révélation de son origine suivie de son plaidoyer. L'action se complique de l'épisode d'interversion des honneurs entre Aman et Mardochée, qui joue sur la toute-puissance de la décision royale. De même, l'issue de la révélation d'Esther dépend de la décision d'Assuérus, comme l'épisode adjoint le rappelle. En cela, l'action d'*Esther* est composée comme un enchaînement de décisions : Mardochée décide Esther de décider Assuérus à revenir sur la décision que lui a extorquée Aman. Cette chaîne des décisions est caractéristique des intrigues de cour : elle assigne à **Esther un statut de tragédie de cour**. Analysant la cabale qu'il monte pour faire pencher le mariage du duc de Berry vers l'héritière qu'il

souhaite pour son intérêt personnel et celui de son camp, Saint-Simon démonte dans le récit qu'il en fait a posteriori (*Mémoires*, avril-juillet 1710) cette horlogerie de décisions mineures qu'il a prises après mûre réflexion la décision de faire jouer comme autant de ressorts les unes sur les autres pour monter jusqu'à la seule décision porteuse d'effet, celle du roi. De même ici : la décision d'Esther, inspirée par Mardochée mais définitivement assise sur sa prière de l'acte I sc. iv, enclenche la marche du mécanisme qui, de l'intrusion (assortie de pâmouison) à l'invitation, de l'invitation à l'aveu et de l'aveu au plaidoyer fait jouer ses ressorts jusqu'à la décision du roi.

Mais comme le montre le récit « horloger » de Saint-Simon, le roi qui croit sa décision libre et éclairée est en réalité le jouet des cabaleurs qui ont su infléchir sa pensée en prenant soin qu'il n'en sût rien et se crût pleinement maître de son jugement décisif. De même dans la tragédie, la prière d'Esther constitue un épisode symbolique qui complique par le « haut » ce que la décision mineure d'honorer Mardochée en humiliant Aman compliquera par le « bas » : car le décideur majeur qu'Esther doit fléchir n'est pas Assuérus, mais Dieu, qui prêtera ou non à ses discours « un charme qui plaise » au monarque, et « tourne[ra...] sa fureur contre [les] ennemis » des Juifs (effet de retournement dramatique, v. 290-292). Ce retournement, il est dû à la **capacité de conviction** que Dieu aura mise dans Esther en récompense de sa vertu et de sa piété pour fléchir Assuérus. Non que Dieu, miraculeusement, agisse directement sur le monarque : ce serait nier à l'homme la liberté de mal faire. Mais il doit imprimer en Esther un courage sacrificiel propre à lui obtenir la force de persuasion qui déclenchera la décision salutaire. La lecture sacrée de la tragédie ajoute un chaînon supplémentaire dans la chaîne décisionnelle : Mardochée, lui-même inspiré par Dieu, doit décider Esther à décider Dieu de lui donner la force et le charme propres à décider Assuérus de revenir sur la décision qui ruinerait la cause de Dieu. Il y a dans cette conviction du monarque perse une dimension de conversion latente qui permet de lire la tragédie sur les deux plans humain et divin. La lumière de l'évidence qui l'envahit a quelque chose de la lumière divine.

Athalie, au contraire, est de bout en bout aveuglée par Dieu, jusqu'au moment où, lucide et bientôt prémonitoire, elle s'exclame : « Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit ! » (v. 1775). C'est pourquoi il serait discutable de lui attribuer le déclenchement et la conduite de l'action sous le prétexte que Joad ne fait que réagir à la menace que lui révèle Abner en prenant la décision à la scène II du premier acte de lancer le processus de reconnaissance et de proclamation de Joas. Autant vaudrait retirer à Mardochée la responsabilité de la décision qui enclenche l'action d'Esther pour la remettre à Assuérus, voire à Aman qui a inspiré le décret fatal. Le parallèle frappant entre les deux intrigues le montre bien : la décision d'exterminer les Juifs, prise par Assuérus sur pression d'Aman, équivaut à celle de détruire le Temple et d'exterminer ce qu'il reste de la foi en Dieu suggérée à Athalie par Mathan. Mais dans les deux cas, c'est bel et bien Mardochée et Joad qui prennent la décision « décisive » : celle de révéler le secret dont la « reconnaissance » (celle d'Esther pour juive, celle de Joas pour descendant direct de David et donc roi légitime) constituera la fin de l'action — aux deux sens du terme : son but et son dénouement. Poser qu'Assuérus et Athalie mènent l'action reviendrait à supposer que le sujet de chacune des tragédies est le salut du peuple juif. Ce n'est pas exactement le cas. Même si Athalie triomphait, même si Assuérus se montrait inflexible, la tragédie aurait toujours pour sujet la reconnaissance de l'identité d'Esther comme reine juive sinon reine des Juifs, et celle de Joas pour roi légitime des Juifs, qu'il soit ou

non accepté par eux. Le triomphe de leur cause et de la vraie religion n'en est que l'effet induit.

Dans *Athalie*, il est notable que Racine a tout fait pour concentrer l'intérêt sur Joas en détournant la question large (le sort du Temple et de la religion) sur la question étroite du **destin de l'enfant-roi**. Dès l'exposition, Abner évoque la double équivoque du trésor de David qu'Athalie croit caché par Joad et, sur le mode du « comme si », celle du « vengeur armé pour son supplice [...] dans le fond de ce vaste édifice » (v. 55-56) ; puis la ferveur d'Abner et du peuple pour ce surgeon de David s'il existait. C'est ensuite le songe d'*Athalie* qui fait succéder la ressemblance à l'équivoque et la prophétie fatale à l'espoir désabusé d'Abner. Les passions qui s'emparent d'Athalie lui suggèrent ensuite diverses raisons et divers moyens de s'emparer de l'enfant : elle demande une confrontation, propose une « adoption », en fait la matière d'un premier ultimatum, sur le conseil pervers de Mathan qui ne sait pas qu'il dit le vrai en croyant prêcher le faux et en parlant d'un nouveau Moïse ; puis elle reprend dans son second ultimatum l'équivoque (trésor de David et enfant inconnu) et finit sur une imprécation envers l'avenir de Joas. Quant au propos et au souci de Joad, il est tout concentré sur Joas : quand le révéler, comment le couronner, comment le sauver et l'« utiliser » en faisant de sa révélation et de sa monstration les outils de sa victoire. La « prudence » de Joad, au sens ancien du mot, est dans la continuité qui va d'une décision clairement posée à son accomplissement dans toutes ses conséquences et sa part de hasard dominé par un calcul raisonné des risques et des gains.

Cette fermeté s'oppose à ce qu'Abner vient révéler au lever du rideau : pas même une décision ferme d'Athalie mais, comme l'exposera Mathan (III, III) un **trouble** dont la description circonscrit en creux tout ce qui y manque pour en faire une décision prudente :

Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,
Élevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris,
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix.
La peur d'un vain remords trouble cette grande âme.
Elle flotte, elle hésite, en un mot : elle est femme. (v. 871-876)

Ce trouble, suscité par l'horreur du cauchemar obsessionnel, porte ouverte aux passions, fait **qu'avant de décider, elle agit** : sa présence au Temple au début de l'acte II anticipe la décision, dès lors suspendue parce que pas encore clairement prise, de le détruire. Figure d'une conduite en dépit du bon sens, elle agit avant de décider, alors que Joad décide avant d'agir, tire de sa décision mûrie et patiemment attendue ce qui va constituer l'intrigue de la tragédie : la préparation de la révélation d'identité de Joas. Antithèse du politique prudent, Athalie incarne ce contraire de l'action qu'est, étymologiquement, la passion dont on a vu qu'elle collectionne les formes les plus diverses : détrônée de son statut de reine, elle est redevenue femme, tout nûment, avec la part de crainte et de timidité qui définit ce caractère-type (voir Josabet) mais dont l'association avec son statut de reine crée un désordre de l'action.

En vertu du précepte aristotélien qui voulait qu'on n'accablât pas un protagoniste de toutes les noirceurs (au contraire des comparses comme Aman ou Mathan), elle est gratifiée d'un talent de gouverner qui aura démenti jusqu'alors l'origine atroce de son pouvoir. Mais quand le rideau se lève, le temps pour elle de payer sa dette est venu : son crime la rattrape, symbolisé par la « résurrection » d'une de ses victimes — Joas. Cette leçon en creux sur la prudence incarnée par l'art de prendre à

bon escient les décisions et de régir une action montre que si Esther est une tragédie de cour, **Athalie est une tragédie politique**, dans la lignée (rare) de *Mithridate*.

La pente fatale où dévale le destin d'Athalie, mue par le songe, détermine une conduite que le texte qualifie de « trouble » et qui concentre et répercute dans sa pensée et sa conduite les tensions tissant l'action tragique. Ce qui conduit à réfléchir aux **tensions** que la crise tragique imprime aux caractères et aux actions des personnages tragiques. Ces tensions sont de deux sortes : les unes qu'on dirait **extérieures**, les autres **intérieures**. Les premières procèdent de la contradiction qu'oppose à leur action une situation qui leur est contraire : elle prend la force d'un constant affrontement. Les tensions intérieures, elles, procèdent d'une contradiction intime entre leur caractère ou leur intérêt et leurs désirs ou leurs passions : ce sont ces tensions-là qui constituent le trouble à proprement parler. Elles ne gênent pas l'action, comme les premières, mais l'intention. À quoi il faut ajouter un troisième type de tensions qui ne procèdent ni des contrariétés rencontrées par l'action, ni de celles causées par les passions, mais des **interactions** avec les autres personnages. A l'*affrontement* (avec la situation) et au *trouble* (causé en soi par soi), elles ajoutent le *conflit* avec autrui. Idéalement, l'affrontement trouve son expression adéquate dans le monologue ou la tirade avec confident obligé ; le trouble s'exprime dans les stances ; et le conflit dans la stichomythie. La richesse et la complexité du personnage d'Athalie, de tous ceux des deux tragédies le plus étoffé, tient peut-être à ce qu'elle actualise les trois formes de tensions : elle s'affronte à la résistance du Temple et de son Dieu ; elle est en conflit permanent et ancien, désormais ouvert avec le Grand Prêtre du Temple et de Dieu, Joad ; et elle est en proie au trouble intime que suscite en elle un songe récurrent dont le pouvoir de déstabilisation est décuplé par la ressemblance entre l'enfant du cauchemar et Eliacin, source de division en elle-même — elle oscille à s'en emparer pour le détruire ou pour en faire son enfant et son héritier. Sa toute-puissance qui maximise les tensions et les enjeux la hisse au rang d'héroïne racinienne dans toute sa complexité.

On voit comment caractère et passions, ce que nous dirions aujourd'hui la psychologie, sont intrinsèquement liés à l'action dramatique, elle-même divisée entre une intimité, celle de la décision, et une extériorité, celle d'un acte, mais un acte de parole qui révèle un rapport de soi à soi modifiant le rapport à l'autre : Eliacin devenu Joas devient le souverain de celui dont il était le fils (v. 1291 et 1384) et Esther délivrée de son secret devient la victime potentielle de celui qui la traitait en épouse aimée et respectée. Ces replis et ces reliefs compliquent d'un peu de clair-obscur une distribution des caractères d'une grande simplicité dans la répartition des rôles et des personnalités, d'ailleurs absolument superposable d'une tragédie sur l'autre.

3. Fonctions et caractères

La lecture de la liste des personnages suffit à attester cette similitude, au demeurant inhérente à la simplification de **distribution** que requiert le genre théâtral. Deux monarques : un roi trompé (Assuérus) et une reine troublée (Athalie). Deux innocents menacés : une jeune femme modeste et timide (Esther), un enfant vertueux et bien appris (Joas), elle flanquée d'une confidente liée à elle par le sang (Elise, v. 3), lui d'un jeune compagnon qu'il considère comme un frère (Zacharie, v. 1414), tous deux en position plus ou moins affirmée de coryphée. Deux mentors aux âmes bien trempées, deux guides vertueux, inflexibles et irréductibles, l'un en situation d'esclave empreint d'une fierté qui ne plie pas (Mardochée) et finit par remplacer auprès du prince son

persécuteur, l'autre en prêtre et prophète encerclé (Joad) qui, réduit au dernier carré de ses fidèles, prétend organiser la prise du pouvoir et y parvient. Face aux deux mentors guidant l'innocence menacée, deux mauvais conseillers, autre type tragique canonique, l'un favori (Aman) et l'autre renégat (Mathan), autant dire traître, animés tous deux des passions viles et violentes qu'on prête à ces figures honnies sur la scène sociale du temps et dévolus aux rôles ténébreux sur la scène dramatique. Chacun d'eux a droit à un ami dévoué (Hydaspe) ou un confident (Nabal) pour exposer la noirceur de ses projets et l'origine de ses passions ténébreuses. Et puis, pour étoffer ce quatuor de rôles fondamentaux, quelques rares comparses : dans *Esther*, Aman a une femme craintive et sage (Zarès) qui tâche de modérer son *hybris* ; dans *Athalie*, c'est Joad dont Josabet redoute, mais cette fois à tort, l'ardeur inspirée. Et pour terminer, un officier de transmission entre les époques (Asaph) ou entre les camps (Abner).

Cette similitude de la distribution et de la répartition des personnages et de leurs caractères, au service d'un sujet similaire, pourrait conduire à une similitude des deux pièces, n'était un élément de divergence fort dans l'action comme dans les caractères : il porte sur le rôle, le personnage et le destin final des **deux monarques**. C'est la seule variante décisive, mais elle modifie grandement l'économie de chaque tragédie. Pour ce qui est de la conduite de l'intrigue, l'action d'*Esther* opère un retournement de conviction, la conviction d'Assuérus ; l'action d'*Athalie* opère un retournement de situation, la situation de l'héroïne éponyme. Tous deux, sans le savoir, sont pris dans la puissante main de Dieu (*Esther*, v. 67 ; *Athalie*, v. 1774), qui va faire diverger leur route et inverser leurs destins réciproques. La donne initiale les distribue en position ambiguë, incertaine, entre monarchie et tyrannie : c'est la posture instable du prince mal conseillé.

Le décret de persécution suggéré à **Assuérus** par Aman confirme **l'image du despote oriental** perçu à travers les lunettes d'un exotisme qui colorait déjà *Bajazet* : terrible et inexorable (v. 518-519), empreint d'une majesté terrible (v. 193), effrayant et foudroyant (v. 646-651), roi caché (v. 194) et farouche qui pour un rien dispense le trépas (v. 632), sombrement silencieux (v. 71) éblouissant le regard par les éclairs que jettent ses yeux et assourdissant par le tonnerre horrible de sa voix (v. 719-720), il rivalise avec Dieu en puissance terrifiante : « Ainsi du Dieu vivant la colère étincelle » (v. 653), tout en autorisant qu'on le prenne pour le diable — Aman lui en prête en tout cas la perversité quand après l'avoir traité d'appui de son trône, d'âme de ses conseils, et avoir flatteusement loué son zèle et sa franchise, il le fait tomber dans le piège de devoir honorer Mardochee, un esclave juif, « l'opprobre des humaines » (v. 846) de la race de ceux dont il a décrété l'extermination à la suggestion d'Aman. Faut-il en croire celui-ci quand il s'exclame avec amertume :

Roi cruel ! ce sont là les jeux où tu te plais.
 Tu ne m'as prodigué tes perfides bienfaits
 Que pour me faire mieux sentir ta tyrannie,
 Et m'accabler enfin de plus d'ignominie. (v. 854-857) ?

L'attitude d'Assuérus y prête et ces vers le suggèrent. Ils consonnent avec les noirs chagrins du pouvoir (673-674), les troubles du cauchemar et de ses horreurs (v. 390), l'ingratitude malfaisante envers qui s'est damné pour lui (v. 867-873). Mais Zarès rétablit la juste réalité : elle fait reconnaître à son mari que celui-ci n'avait en servant Assuérus d'autre objet que lui-même (v. 874-877) et que l'humiliation qu'il a subie partait chez Assuérus non seulement d'une habileté politique (v. 627-628), mais aussi du désir louable de réparer une ingratitude, signe de générosité. Or un roi généreux est

un roi idéal et même idéalisé, tant l'ingratitude des rois est topique (voir *Suréna*). Ce monarque terrible est donc animé aussi de passions nobles et même rares.

Critère imparable, loin que l'amour dégrade sa conduite, il met en Assuérus un désir de bien faire et de couvrir chacun de bienfaits (v. 78-80) : et dans ses yeux capables de jeter des éclairs terribles (v. 652), règne alors, inattendue, la douceur (v. 74), qu'accompagnent la prévenance (v. 637), la bonté (v. 685), un cœur qu'on peut briser (v. 1035). Serein (v. 663) dans sa majesté, sincère ami de la vertu (v. 660-668), il est traversé lorsqu'il s'agit du sort d'Esther, de trouble (v. 655), d'inquiétude (v. 699) et de frayeur (v. 657) — tout autrement qu'Athalie. Ainsi est-il traversé par cette lassitude du pouvoir et par ce désabusement de ses fastes contraignants (v. 671-674) que le personnage d'Auguste dans *Cinna* avait portés à leur faîte de poésie morale. Un **sage** sommeille chez ce monarque mal conseillé mais prompt à revenir sur ses fautes avec une acuité de regard et une perspicacité de jugement qui font les grands rois (v. 1169-1170).

Curieusement, on retrouverait chez **Athalie** certains de ces traits, mais amortis ou détournés, et plus souvent encore inversés, parce que son règne qu'on apprend avoir été jusqu'à l'avant-veille éclairé, intrépide, victorieux et efficace (v. 870-874), est hypothéqué par le carnage auquel elle doit son pouvoir, auquel elle a participé dans l'ivresse d'une vengeance implacable (v. 245-246) et qui suscite en elle un remords qui la précipite dans ce trouble (v. 876-877) qui marquera son action durant la pièce : une multiplication d'actes contradictoires et improvisés, sans dessein concerté parce sans décision mûrie : « Tous ses projets semblaient l'un l'autre se détruire » (v. 887). « Reine homicide » (v. 259), son action est entravée par ce **passé non soldé**, qu'elle n'aura pas comme Octave (dans *Cinna*) la chance de racheter par un pardon auguste. Cette déréliction fébrilement active la livre aux passions contradictoires qui la dévorent et la mènent à sa perte par un mélange d'*hybris* (« ivre d'un fol orgueil », v. 1681) et de la terreur qu'a versée en elle un horrible cauchemar récurrent (v. 490). Sa conduite n'a donc rien de l'implacable acharnement à poursuivre le Temple, Joad et Joas d'une haine concertée et venimeuse. Son attitude envers Joas est marquée par cette **incertitude** (v. 885) où il entre de la fascination et de la frayeur : un « je ne sais quel charme » qu'elle a vue en lui fait qu'elle ne lui tient pas rigueur de la manière insultante dont il a accueilli sa proposition exaltée de le traiter comme son propre fils (v. 698) et met dans cette prise d'otage une dimension ambiguë de maternité qui complique encore l'effet de psychologie produit par sa conduite et par ses paroles. **En tout Assuérus est net, en tout Athalie est trouble.** Au milieu du III^e acte encore, Mathan en est à déplorer son incertitude qu'il vient tout juste de circonvenir en lui faisant craindre tout de Joas et en la persuadant non de détruire le temple et l'enfant, mais de sauver le temple au prix du rapt de l'enfant, à quoi il faudra ajouter l'appât du trésor pour la décider à marcher sur les lieux saints afin de s'en saisir. Elle le fera sous une impulsion brusque et sans concertation, non pour obtenir ce que doit lui acquérir son acte, mais, piquée au vif dans son orgueil, pour sortir d'incertitude et d'inquiétude (v. 893-896) : bien éloignée donc de mener l'action, ni dramatiquement ni psychologiquement.

Car dans les deux tragédies, l'action est menée par **le couple du « guide » et de son ou sa protégé(e)** qui s'en répartissent diversement les tâches. Mardochée prend la décision, détermine les principes, les fins et les modalités, mais c'est Esther qui en accomplit la réalisation. L'épisode associé qu'a hérité Racine du récit biblique constitue une mise en abyme du sujet principal en annonçant l'interversion finale des destins de Mardochée et Aman : échange de statut, de biens et de destins (la potence). Cette

importance donnée à Mardochée non seulement à l'origine de l'action mais à son résultat et entre les deux, dans le repli de l'épisode, ne suffit à masquer son statut entièrement passif une fois l'action lancée : il est l'objet de la gratitude d'Assuérus puis de sa bienveillance, mais c'est sans intervention dans le premier cas et grâce à celle d'Esther dans le second. Mais peu importe : la décision s'articule avec l'action et les deux personnages constituent les deux faces d'une même médaille, celle de la **piété**, sous le signe de laquelle est placé le prologue de la tragédie. L'idée vient de Sacy qui les définissait ainsi en introduisant le *Livre d'Esther* : « deux modèles d'une piété très pure au milieu de la corruption de la cour d'un très puissant prince, et très généreuse au milieu des périls ». La formule enveloppe toute la pièce : le conflit entre la pureté de la piété et la corruption de la cour, c'est le conflit d'Esther et Mardochée avec Aman ; la confrontation de la piété très généreuse (*i.e.* courageuse) avec un prince très puissant, c'est le courage d'affronter Assuérus et de le convaincre.

Le couple formé par Joad et Joas dans *Athalie* est autrement articulé. Son jeune âge contraint Joas de laisser une place plus large encore à son protecteur. D'autant que le statut de Grand-Prêtre de Joad lui confère une position plus majestueuse que celle de Mardochée. Cette préséance est renforcée par la longueur inopinée de son rôle, qui représente entre un quart et un tiers des vers prononcés dans la pièce (496 sur 1816), alors qu'*Athalie* n'en a qu'à peine plus de 10% (238) et ne se confronte à lui qu'au dernier acte (V, VII). C'est Joas qu'elle affronte au second acte, dans un face-à-face tendu qui permet à l'enfant de se montrer parfait de courage, de sagesse, de fermeté et de justesse. Cela rétablit un peu l'équilibre entre les deux rôles du couple positif dans la pièce. Mais comme dans *Esther*, c'est leur complémentarité qui est exploitée, concentré autour du **sacré** comme dans *Esther* elle l'était autour de la piété : la sacré de la naissance royale pour Joas, le sacré de la fonction religieuse pour Joad, s'exprimant dans le caractère du premier par la sagesse du *puer senex*, dans le caractère du second par une ardeur inspirée qui culmine dans la prophétie.

En dépit de ce parallélisme frappant entre ces deux tragédies, on terminera en notant que la concentration de l'une sur le personnage d'Esther, de l'autre sur le personnage de Joas, modifie le **dosage entre terreur et pitié**, les deux passions qu'une représentation tragique est supposée susciter chez le spectateur. La compassion domine l'effroi dans *Esther*, la **douceur touchante** de l'héroïne incline le spectateur à la sympathie envers elle, à exhaler ces « tendres soupirs » que dans son Prologue la Piété prête au Roi tournant son amour vers Dieu. De même, en priant Dieu de doter ses discours d'« un charme qui plaise [à Assuérus] » (v. 290), Esther invite chacun à se mettre à l'unisson de ces « pleurs [qu'on la] voi[t] répandre » (v. 282) : le « goût » exclusif qu'elle y trouve anticipe et suggère celui qu'on trouvera à les verser avec elle. Aussi bien, si terrible soit-il, Assuérus plein de bonté pour elle et de gratitude pour Mardochée diminue la part de crainte que légitimement il suscite. Il n'en va pas de même pour *Athalie* : on y est saisi avant tout par la **peur communicative** qu'éprouve l'héroïne devant le cauchemar d'horreur qu'elle décrit, en écho à la scène de carnage effrayant que remémore Josabet et plus généralement au climat de terreur qu'entretient la sainte crainte envers un « impitoyable Dieu », le « Dieu des vengeances » (v. 1471). Le spectateur pourrait faire écho au chœur s'exclamant :

Que de craintes, mes sœurs, que de troubles mortels!
Dieu tout-puissant, sont-ce là les prémices,
Les parfums et les sacrifices
Qu'on devait en ce jour offrir sur tes autels ? (v. 1187-1190)

Et tandis que la chœur d'*Esther* fondait de tendresse devant la bonté de Dieu (« Que le Seigneur est bon ! »), celui d'*Athalie* s'interroge craintivement sur son « juste courroux » (v. 1487):

Où sont, Dieu de Jacob,tes antiques bontés ?
 Dans l'horreur qui nous environne,
 N'entends-tu que la voix de nos iniquités ?
 N'es-tu plus le Dieu qui pardonne ? (v. 1472-1475)

La tragédie nous plonge dans une horreur (le terme est 20 fois répété) dont, comme Mathan, elle « comble la mesure » (v. 1035). *Esther* visait un **sublime d'émotion**, un émotion intime et pénétrante dont la pitié est le plus sûr chemin, délectable et communicative ; *Athalie* penche vers un **sublime d'impression**, qui mobilise même certains effets spectaculaires et tient en haleine par une terreur sacrée inclinant à l'horreur. Formidable comme jadis Moïse devant Aaron (v. 403), acceptant par avance tel Abraham le sacrifice annoncé de son fils Zacharie par Joas, Joad incarne ce Dieu de courroux qui terrorise et punit. Esther, roseau flexible et démuni, suscite plutôt une compassion que Dieu même partage avec elle : « Dieu [y] regarde en pitié son peuple malheureux » (v. 1079) et le spectateur, Dieu du théâtre, est invité à l'imiter.

APPENDICE. CHEMINEMENT DE LA DECISION A L'ACTION DANS LES 2 TRAGEDIES

Esther

ACTE I

- L'exposition énonce ce qui va faire le sujet en un vers : Esther n'a pas dévoilé la souffrance que lui cause le disparition du temple et de la foi en Dieu, Mardochée, dit Esther, « Sur ce secret tient ma langue enchaînée ». Le lever et avec quels effets sera l'objet de l'action tragique. (sc. I)

-Mardochée vient annoncer **le décret d'extermination des Juifs pris par Assuérus** qui doit prendre effet dix jours plus tard. Il commande à Esther d'aller « **au Roi déclarer qui vous êtes** » et par là de fléchir en faveur des Juifs son époux. (sc. III).

- La prière d'Esther scelle **sa décision d'agir** : « Ce moment est venu » (sc. IV)

ACTE II

- Un songe prémonitoire qui tracasse Assuérus induit l'épisode de la lutte entre Aman et Mardochée. Aman veut **décider Assuérus à lui livrer Mardochée** avant le délai, et élève une potence à cet effet. (sc. I)

- Assuérus se remémore le secours de Mardochée et prend au piège Aman : coup de théâtre et retournement de situation, qui entraîne **la décision d'Assuérus d'honorer Mardochée en humiliant Aman**. (sc. II)

- **Esther**, au prix de son évanouissement, accomplit la **première démarche** : **inviter Assuérus avec Aman** à un festin chez elle pour s'y faire reconnaître et plaider la cause des Juifs. Assuérus accepte avec bonté. (sc. VII)

ACTE III

- Zarès tente de faire changer la décision d'Aman et de le décider à fuir : mais **abattre Mardochée** l'obsède (sc. I).

- L'équivoque de l'interprétation du songe d'Assuérus qui semble faire porter sur Mardochée la faute d'Aman et le châtement qui la sanctionnera lui donne un soulagement artificiel : **illusion du triomphe d'Aman** (sc.II) que la sc. III exploite en exprimant la terreur et le désespoir d'Élise et du chœur.

- **Esther se fait reconnaître** pour juive, plaide la cause des Juifs, dénonce Aman comme un Barbare cruel et trompeur, et se révèle fille adoptive de Mardochée. (sc. V)

- Après la suspension d'émotion (sc. V) où durant l'absence d'Assuérus « flottant » (v. 1147) Aman supplie Esther de l'épargner, **Assuérus décide de faire mourir Aman** qu'il croit attenter à la vie d'Esther, **d'octroyer ses biens à Mardochée, de livrer aux Juifs leurs persécuteurs, de faire rebâtir le Temple et de placer la religion juive à égalité avec celle des Perses**. Pour finir, il annule le décret évoqué à l'acte I : le péril initial est ainsi annulé.

Athalie

ACTE I

- Abner liste les griefs d'Athalie contre le Temple (sc. I) : a) rage contre la fermeté d'Abner dans sa foi et haine pour Josabet sœur d'Ochosias, b) influence de Mathan qui irrite sa haine contre Joad ou le prétend détenteur des trésors de David, c) depuis deux

jours effets du songe qui lui fait penser qu'un vengeur de Dieu est caché dans le temple. Le tout cumulé pourrait la mener à **vouloir l'anéantir**.

- Abner pressé par Joas de quitter le service d'Athalie lui explique que lui et le peuple juifs désespèrent de Dieu parce que la descendance de David a été étouffée mais que « si du sang de nos Rois quelque goutte [avait] échappé » à la mort, lui et le peuple **décideraient d'embrasser immédiatement sa cause**.

- C'est cela, combiné à la menace (hypothétique) d'Athalie, qui déclenche la **décision de Joas** qu'il fixe le jour même à la troisième heure. (sc. I, v. 155). Il l'annonce à Josabet (sc. II) en l'appuyant sur les deux motifs : la crainte d'une agression imminente d'Athalie et la certitude de pouvoir compter sur les Lévites et les Prêtres, sur Abner et sur Dieu, et « tout ce qui reste de fidèles hébreux ».

ACTE II

- Athalie a pris la **décision de venir au Temple** sous la pression d'un songe récurrent qui depuis quelques jours lui promet la mort de la main d'un jeune enfant, dans l'espoir d'apaiser Dieu par « des présents » destinés à calmer son courroux.

- Ayant vu l'enfant de son songe aux côtés de Joad, elle décide de **faire comparaître Joas devant elle** pour s'assurer de cette ressemblance. Sur le conseil de Mathan, elle fait porter aussi l'ordre de mettre les Tyriens sous les armes.

- Elle propose à Joas de **l'accueillir dans son palais** en le traitant comme son propre fils. Il refuse.

ACTE III

- Mathan, devant l'incertitude, le trouble, les atermoiements d'Athalie, lui a fait croire que l'enfant était le descendant de David attendu des Juifs, afin de susciter chez elle **l'ultimatum de lui livrer Éliacin**, qu'il sait devoir être refusé par Joad, et pour obtenir ainsi la destruction du Temple, en même temps qu'il met Joad en situation de devoir mentir sur l'identité de Joas.

- Josabet conseille d'envoyer Joas à Jéhu. Joad refuse parce que Jéhu n'a pas renié le Veau d'or.

- Joad prépare **la proclamation et le couronnement de Joas**. Et décide **d'armer les Lévites**. (IV, VII)

ACTE IV

- **Joad montre Joas** aux prêtres et aux chefs des Lévites.

- On apprend qu'**Athalie a décidé de marcher sur le Temple** à la tête de son armée (IV, v). Joad distribue alors ses troupes et les cache. Il accompagne Joas passer ses troupes en revue.

ACTE V

- Joad a ordonné de **cacher dans le Temple la nouvelle** du couronnement de Joas et de préparer les Lévites derrière les portes à crier au signal : « Vive le Roi Joas ! ». Athalie pendant cela attend l'arrivée des béliers pour enfoncer les portes (sc. I)

- Athalie suspend sa menace de destruction du Temple à un **nouvel ultimatum** que transmet Abner libéré par elle : que lui soient **livrés Éliacin et le trésor de David**. Joad feint de se laisser fléchir (sc. II).

- **Joad prépare**, en cachant Joas monté sur un trône, **l'entrée d'Athalie** dans le Temple apparemment vide et calme, et ordonne qu'on referme les portes sur elle tandis que l'on clame au dehors, au peuple et à l'armée tyrienne, la nouvelle de Joas reconnu et mis sur le trône (sc. III-IV).

- **Joad révèle à Athalie** prise au piège l'identité et le couronnement de Joas, entouré des Lévites armés, tandis que le peuple informé se rallie et que l'armée tyrienne se débande. Il ordonne **son exécution (sc. v-vi)**.

- Joad unit Roi, Prêtres et Peuple dans la vraie religion (**sc. vii**)

(6000)