

Cours 6. Effets de sens

Au milieu du XIX^e siècle, les procès parallèles des *Fleurs du mal* et de *Madame Bovary* témoignent d'une ultime résistance à un changement du rapport de l'œuvre littéraire à sa signification : la référence des *Fleurs du mal* à Théophile Gautier, théoricien de l'art pour l'art, et la concomitance entre la parution du roman de Flaubert et du traité de Champfleury (*Le Réalisme*, 1857) signalent un désinvestissement de la quête d'un sens moral extérieur et une commune aspiration à chercher la raison de l'œuvre littéraire au sein d'elle-même, dans le solipsisme esthétique, plutôt que dans la référence à une éthique qu'elle confirme ou promeut. Preuve pourtant que la référence au « message » de l'œuvre d'art a quelque chose de persistant, le naturalisme de Zola incarnera peu de temps après dans sa doctrine la coalescence subtile entre l'aspiration esthétisante (autoréférentielle) et une résurgence de l'enseignement moral sous une forme militante (messianique ou révolutionnaire) : l'objectivité esthétique s'y justifiait comme réquisitoire idéologique implicite. Quoi qu'il en soit, avant ce tournant des années 1850, toute visée esthétique se justifie par sa finalité éthique : le soin de **plaire** — et le plaisir qui par étymologie lui est lié — est systématiquement justifié par l'objectif d'**instruire**. La querelle de la moralité du théâtre en est une expression frappante au temps de Racine ; et le contexte de création, la matière de l'invention et les conditions de représentation d'*Esther* et *Athalie* en constituent un témoignage hyperbolique.

Cette « instruction » est de deux ordres : éducatrice directe et **immédiate**, la tragédie instruit par l'exemple, en l'occurrence l'exemple négatif des erreurs qui dérivent et des passions qui déroutent, éventuellement sanctionnées en scène par un commentaire appuyé en forme de maximes et de sentences, comme Corneille, fréquent donneur de leçons, les affectionne et comme Racine en sème dans *Esther* (v. 470, 599, 818...) et *Athalie* (v. 526, 566, 612, 612, 688...) ; et puis de manière **médiate**, subliminale parfois, la tragédie suggère des leçons qui n'ont rien de normatif, elle dévoile à l'intuition le mécanisme secret des âmes, lève le voile sur les secrets labyrinthiques de l'intime. C'est ici l'image, le détour métaphorique qui fait sourdre de décalages suggestifs l'intuition que la langue ni l'analyse n'aurait pu formuler dans la prose raisonnable et raisonnée d'une pensée qui chemine sans envol. L'instruction immédiate s'exprime tout particulièrement dans la tragédie politique et philosophique, dont les leçons sont explicites et sans replis ; la suggestion médiate prend plus facilement son essor dans les tragédies amoureuses, qu'elles soient élégiaques ou furieuses, en tout cas propices à une anatomie de l'âme en peine. La qualification de « tragédie tirée de l'écriture sainte » ajoute à ces deux modèles d'instruction, dans *Esther* et *Athalie*, une troisième forme, qui touchant au sacré les combine tous deux : l'instruction explicite prend la forme d'une leçon édifiante, la suggestion intuitive prend la forme d'une communion d'âme avec le mystère sacré de la foi. On examinera successivement ces trois ordres de signification.

1. Leçons de pouvoir

Sans que Racine l'ait forgé, le sujet de ces deux pièces tel que le fournit la Bible offre une situation de tension proprement politique, propice à une méditation sur **la nature et l'exercice du pouvoir**. Légitimité et usurpation d'un trône, rôle des

conseillers et des prêtres autour de ce trône, déposition d'une reine et couronnement d'un roi, tyrannicide, régicide et génocide, autant de sujets qui passent dans le texte des deux pièces. Mais surtout et réunissant tout cela, les deux récits bibliques choisis pour source par Racine se trouvent tous deux avoir pour sujet et pour ressort un thème très prisé du public de la tragédie et des lecteurs de récits historiques au Grand Siècle : il s'agit du **coup d'Etat**, formule large qui désigne le renversement d'un ordre politique ou d'un pouvoir marqués par le désordre ou l'usurpation et rétablis dans leur légitimité et leur harmonie : Gabriel Naudé avait consacré à ces questions un ouvrage de fort retentissement, les *Considérations politiques sur les coups d'État* (1639), et par la suite le thème donna matière dans la littérature historique du second XVII^e s. à une série de textes dus à Sarasin, Retz, Saint-Réal, Le Noble et bien d'autres. Le coup d'Etat ou ses corollaires, le complot et la conspiration, apparaissent sous cinq formes différentes dans les deux pièces. Trois sont de simples corollaires de l'action principale, évoqués sous forme de récits rétrospectifs : il s'agit dans *Esther* du complot de Tharès dénoncé par Mardochée, et dans *Athalie* de la prise du pouvoir par Jéhu ayant conduit au meurtre de Jézabel et du coup d'Etat d'Athalie qui a assis son pouvoir sur Juda en assassinant toute la descendance de David à la fois par vengeance et pour s'emparer du trône ainsi vidé, croit-elle, de tous les successeurs possibles de son fils.

Mais les deux coups de force fondamentaux, qui font l'objet de l'action dans chaque cas, sont d'un côté le **renversement d'Aman**, favori d'Assuérus, son meurtre et son remplacement par Mardochée, de l'autre côté le **renversement d'Athalie**, son assassinat et celui de Mathan, et leur remplacement par Joas et Joad. Ils correspondent à la définition par Naudé des coups d'État comme des

excès de droit commun à cause du bien public, des actions hardies et extraordinaires que les princes sont contraints d'exécuter aux affaires difficiles et comme désespérées, contre le droit commun, sans garder aucun ordre ni forme de justice, hasardant l'intérêt du particulier pour le bien du public. (G. Naudé, *Considérations politiques*)

Ce fut le cas sous Tibère de la chute de Séjan, dont le cadavre exposé sur l'escalier des Gémonies fut conspué par la foule durant trois jours ; ç'avait été plus récemment le cas, sous Louis XIII, de la chute de Concini remplacé par Luynes et dont le cadavre fut déchiré par la foule, comme celui d'Aman. Ces coups d'Etat entrent dans la catégorie des coups d'Etat justes, dus à une décision arbitraire et secrète du prince qui anéantit le second personnage de son État, son plus proche favori, sans jugement, comme le fait Assuérus après une délibération solitaire qui dure le temps d'une courte scène. Le complot qui renverse Athalie est lui aussi « juste », en dépit de sa forme plus que douteuse, celle à la fois du complot et du régicide : mais il demeure juste parce que, conçu sous l'œil de Dieu dans l'enceinte du Temple menacé, il rétablit la lignée légitime de David et châtie une usurpatrice sanguinaire.

Cette forme d'action politique essentielle dans le sujet de ces pièces se relie à deux autres thèmes fondamentaux (et liés) dans le genre tragique : celui de l'**égarement des rois mal conseillés** et celui de la **légitimité du pouvoir royal**. Sur le premier, on n'est pas surpris de voir comment le mauvais conseiller induit le monarque à l'imprudence : en occultant sa raison, en déroutant son jugement, par le mensonge sur les faits (Aman) ou par l'excitation des passions mauvaises du souverain (Mathan). Assuérus reconnaît explicitement ce rôle pernicieux des mauvais conseils reçus d'Aman quand il s'adresse en ces termes à Mardochée :

Mortel chéri du ciel, mon salut et ma joie,
Aux *conseils* des méchants ton roi n'est plus en proie.
Mes yeux sont dessillés, le crime est confondu ;
Viens briller près de moi dans le rang qui t'est dû. (v. 1175-1179)

Athalie, pour sa part, consulte (v. 542) Mathan et Abner pour sortir du trouble que le songe a introduit en elle et qui rend erratiques ses décisions. Encline à écouter plutôt que le sage Abner le perfide Mathan qui la flatte, elle se laissera mener par lui à sa perte, à la faveur d'un « mensonge » cynique (v. 894) qu'en aveugle il qualifie d'« heureux ». Ce mensonge fatal fait emblème de ces « mauvais conseils » qui bien des années plus tard induiront

le funeste changement de Joas qui, après trente ans d'un règne fort pieux, s'abandonna aux mauvais conseils des flatteurs, et se souilla du meurtre de Zacharie, fils et successeur de ce grand-prêtre. (Préface d'*Athalie*)

Mauvais conseillers, incarnations du Diable tentateur, « pestes de cour » (Préface de *Britannicus*), Aman et Mathan illustrent l'ensemble des méfaits de la courtoisnerie et de l'intrigue, de l'intérêt personnel qui se fait prendre pour l'intérêt du roi et du pays et précipite les rois et leurs peuples dans la faute, le désastre ou le crime. Racine leur ménage des scènes de confiance où ils puissent étaler leurs arrière-pensées et leurs turpitudes avouées (*Esther*, II, 1, *Athalie*, III, III), que démentiront en plein jour leurs propos mensongers et trompeurs. Mais face à eux ce n'est pas (seulement) le bon conseiller qui se dresse, comme Burrhus faisait le pendant de Narcisse dans *Britannicus*. Mardochée comme Joad, avant de devenir conseillers majeurs, ont un rôle plus obscur et plus éclatant à la fois, plus central et énergique, où le caractère tortueux et honni de l'intrigant ou du complotteur est soigneusement occulté par l'éclat oratoire ou militaire du champion, du preux, guidant un groupe, un peuple, sauveur d'une patrie et incarnation d'une cause qu'il guide vers un succès légitime.

Les deux pièces traitent donc aussi une question canonique de la politique tragique, un peu vieillie depuis le début du règne personnel de Louis XIV mais florissante avant et poursuivie longtemps après par Corneille : celle de l'articulation entre le pouvoir légitime, qu'il soit royal, impérial ou républicain, et le pouvoir héroïque légitimé par la valeur et l'exploit. C'est, du *Cid* à *Suréna*, une question récurrente dans la dramaturgie de Corneille : la question des **deux légitimités, l'une de continuité**, dans le cadre d'une conception héréditaire ou institutionnelle du pouvoir, **l'autre de circonstance**, dans le cadre justement de ces crises que constituent les coups d'Etat ou les menaces extérieures, entre autres vicissitudes. Dans le cadre d'une légitimité monarchique reçue sans discussion ni réserve, comme est celle de Louis XIV régnant sans ministre principal ni favori déclaré ni champion militaire, la question trouve sur la scène tragique une résolution parfaite grâce au genre de la tragédie biblique, qui opère la coalescence symbolique en Dieu et scellé par lui, des deux légitimités : celle de Moïse, guide du peuple juif, et celle de David, roi d'Israël.

Par un tour de passe-passe d'autant plus habile qu'il est naturel et passe naturellement inaperçu, les deux rebelles, Mardochée intrigant pour faire abolir un décret fondamental du souverain perse, Joad complotant pour renverser la reine de Juda, se trouvent œuvrer en loyaux serviteurs du pouvoir légitime : Joad en mettant fin à un règne d'usurpation et en rétablissant le lignage direct de David ; Mardochée en évitant une faute à Assuérus égaré et en assurant au pouvoir de celui-ci l'appui que le

Dieu des Juifs et son peuple vont lui apporter. Dans les deux cas, en effet, la légitimité de la force ou du sang passe par celle, sacrée, de la religion : Joas est légitime à renverser Athalie et à régner à sa place non tant parce qu'il descend charnellement de David que par la place qu'il reprend de la sorte dans une chaîne sacrée voulue par Dieu pour aller de David à Jésus ; et Assuérus ne retire pas du renversement du rapport de force et de légitimité entre ses autres peuples et le peuple juif une force et une légitimité accrues, en tout cas militairement ou politiquement accrues (et encore : voir les v. 1114-1119...), mais une onction divine indirecte, par la protection qu'il accorde ainsi aux enfants du vrai Dieu et que ce Dieu lui rend au centuple en légitimant son pouvoir païen (v. 1077) ; cependant que Joad, Grand Prêtre du Temple, sanctifie le pouvoir de Joas qu'il a su rétablir (v. 278-280) mais devant lequel il ne manque pas de se prosterner : source de légitimité du pouvoir en tant que truchement de Dieu, mais soumis à ce pouvoir qu'il a lui-même sacré en tant que sujet du prince investi de cette autorité. Cette sacralité illumine le roi : elle lui éclaire l'esprit (Assuérus touché par la « grâce » — d'Esther — devient lucide sur Aman) ; et elle le rend sacré aux yeux de son peuple (Joas couronné, sa légitimité s'impose aux Juifs).

Ce qui nous vaut dans *Athalie* un **rituel de couronnement** ambigu, inspiré en partie par le sacre de Reims, avec bandeau (qui vaut couronne), huile sainte, glaive, serment sur le livre saint et prosternation du Grand Prêtre, défilé et hommages, trône et musique, où le vernis d'une judéité de façade ne cache pas la référence au sacre des rois de France. L'effet du coup d'Etat d'Assuérus et du sacre de Joas est bénéfique pour la cause de Dieu : Assuérus confère au peuple juif et même à sa religion un statut d'exception dans son empire, et le peuple de Jérusalem, dès lors qu'il reconnaît en Joas l'oint du Seigneur, est naturellement ramené au culte de Dieu. Joad, comme le disait la Bible, s'assure de l'alliance du peuple, des prêtres, de l'armée et du roi sous le signe et dans la foi en Dieu (v. 1801-1807). Cette **répartition des légitimités et des pouvoirs** entre le médiateur temporel et le médiateur prophétique de Dieu autour de la sacralité du pouvoir n'a rien d'abstrait : la question alimente et explique les tensions entre Louis XIV et le Saint-Siège, autrement dit entre l'Eglise universelle et les pouvoirs temporels, mais aussi la politique gallicane de l'Eglise de France, la révocation de l'Edit de Nantes ou la persécution des jansénistes.

L'écho que fait la tragédie à ces sujet brûlants ne procède pas d'intention : il serait abusif de supposer à Racine un projet militant, même allusif, qu'il aurait cherché à promouvoir en insérant des clefs à serrures politiques ou partisans dans une tragédie de collège commandée par l'épouse du roi pour une maison de jeunes filles. Ce serait absurde. Mais certaines particularités de ces sujets, plus d'ailleurs que leur traitement même, ont en revanche suscité bien naturellement des **applications** : une application dont personne n'aura jamais prêté l'intention à Racine, c'est celle de certains protestants qui se sont dès alors identifiés au peuple opprimé mené par un Mardochée ou un Joad (les dragonnades datent des années 1681-1685) ; en revanche la critique historique a volontiers prêté, même si c'est peu vraisemblable, à un Racine redevenu alors proche des jansénistes et qu'on suppose hardi jusqu'à l'inconvenance, l'intention de peindre à travers les deux guides du peuple juif persécuté ou encerclé Antoine Arnauld, champion des jansénistes et guide du petit groupe des religieuses et des messieurs de Port-Royal. On a voulu voir aussi dans *Athalie* une occasion de transposer la situation anglaise contemporaine de la pièce. Déjà, après la révolution de Cromwell, le retour sur le trône de l'héritier des Stuart en la personne de Charles II que sa mère, Henriette de France,

avait emmené dans son exil parisien, avait pu paraître une clef d'*Andromaque*, pièce patronnée par Henriette d'Angleterre, frère du monarque rétabli. En 1688, Jacques II, qui avait succédé ensuite à son frère, avait été détrôné par Guillaume d'Orange, ennemi farouche de la France, qui avait rétabli l'anglicanisme outre-Manche. Le fils que le roi, exilé en France, avait eu la même année pouvait passer en 1689 pour un futur Joas, destiné à reprendre un jour à Guillaume III repeint en Athalie le trône qu'il usurpait et prêt à ramener l'Angleterre au catholicisme. Jacques II avait assisté à deux représentations d'*Esther* et Antoine Arnauld avait pris fait et cause pour lui, tout comme Bossuet. On sait que jamais aucun Stuart ne remonta sur le trône anglais ; et d'ailleurs aucun témoignage de cette lecture à clef ne nous est demeuré. Son mérite, comme les précédentes, est donc seulement de montrer combien ces deux tragédies résonnent d'échos politiques et suscitent des interrogations fondamentales sur le pouvoir, sa légitimité, son exercice et sa transmission à l'heure où Racine les écrit.

2. Effets d'intime

On ne compose pas impunément une tragédie sur une révélation d'identité. Du moins pas Racine, qui délaisse ou laisse à Corneille les raffinements d'intrigue tout extérieurs qu'on peut en tirer, pour s'attacher, dans un récit simple et linéaire, à suggérer la complexité intérieure des méandres passionnels par lesquels l'aveu déstabilise celui qui le fait et celui qui le reçoit, voire celui qui le pressent. Et particulièrement dans ces deux tragédies tirées de l'Écriture sainte, où la référence sous-jacente aux agissements de la Providence crée paradoxalement l'illusion d'un plan humain sur lequel, en dépit de l'inutilité de leurs efforts, les hommes se déchirent en eux-mêmes et avec eux-mêmes, entrevoient des lueurs de vérité intérieure, croient mener leur vie et sont menés par leurs passions ou leurs visions, tout cela cristallisant autour de cette question déterminante pour le rapport de soi aux autres et à soi-même qu'est l'identité. Le dessaisissement même du libre-arbitre par le pouvoir divin de « tout conduire » laisse paradoxalement libre-champ à une anatomie de la conscience de soi qui, dérisoire sans doute au regard de la Vérité supérieure, se révèle, vue d'ici-bas, criante de vérité (trop) humaine. Ou plutôt qu'une anatomie de la conscience de soi, qui serait romanesque ou moraliste, une expérience en acte de la conscience de soi vécue sous la forme du dessaisissement de soi — pour se ressaisir ou pour apprendre qu'on n'y parviendra pas.

Plus que dans la maîtrise de leur destinée que tentent diversement Esther ou Athalie, en dominant leur émotion pour sauver l'une son peuple, l'autre son pouvoir, c'est dans le **dessaisissement** d'elles-mêmes qu'elle offrent ou du moins pourraient offrir paradoxalement une image furtive de leur vérité intérieure : **l'évanouissement d'Esther** fait image d'une déchirure entre l'intention d'héroïsme sacrificiel et ce quelque chose d'humain en chaque être qui peut faire résistance au passage à l'acte, reculer devant l'aveu de soi qui fait tomber son masque social, ce dénudement à quoi son être intime semble regimber, d'un regimbement qui excède la simple peur d'Assuérus et confine à un refus d'être soi-même, d'adhérer à soi, après une période d'artifice et de masque où le personnage a vécu dans le mensonge sur soi, à la fois sur son identité juive celée (v. 91-92) et sur sa nature ennemie des fastes et des mensonges de la cour (v. 279-280). On pense au rôle que Sartre fait jouer à l'évanouissement comme démission intime, comme « mode existentiel de la réalité humaine » consistant à « irréaliser

magiquement les exigences pragmatiques d'une situation difficile », comme une de ces « conduites d'évasion » qui s'incarnent dans des formes de dérobade émotionnelle, tels l'évanouissement (peur passive), la fuite (peur active), l'accablement (tristesse passive), le refus (tristesse active), etc. (*Esquisse d'une théorie des émotions*, 1939, Hermann, 2010). On est tenté de lire la démission pâmée d'Esther au moment d'affirmer ce qu'elle est, qui elle est, comme l'expression physique la reculade morale devant l'aveu de soi, devant la révélation et la proclamation de soi. N'y avait-il pas ici matière à faire entendre à travers ce personnage de théâtre l'attachement vital et viscéral que nous avons à la théâtralité du personnage que nous jouons pour les autres ? Quelque chose pourrait le suggérer dans la tragédie de Racine, si on veut bien articuler l'évanouissement de l'acte II, sc. VII, avec la prière de l'acte I, sc. IV. Quel est ce « souverain Roi » (du Ciel) devant qui Esther se sent « tremblante et seule » avant de se dérober devant le tout aussi « terrible » souverain de Perse ? Quel est ce double et inflexible monarque, sinon le devoir impérieux d'être soi-même, le devoir de proclamer l'adhésion de son moi à ce « Toi » (*i.e.* Dieu, v. 248) qui la définit, par le détour de son sacrifice à la cause du peuple : l'acte de dévouement sacrificiel constituerait alors l'expression allégorique de la destruction du masque derrière lequel jusqu'alors elle se dérobait et dont au moment de s'en délivrer la force morale lui manquerait : la dérobade ponctuelle dans la pâmoison exprimerait la réticence à mettre fin à la dérobade permanente dans la duplicité de soi, celle du masque de la reine.

On pourrait retenir à l'appui de cette interprétation que les termes dans lesquels s'effectue l'aveu sont eux-mêmes en partie dérobés. En fille et femme bien apprise, Esther se présente en effet comme fille et pupille de deux pères juifs : « Esther, Seigneur, eut un Juif pour son père » (v. 1033) et « « Hélas, ce Juif jadis m'adopta pour sa fille » (v. 1120). Comme si, déjà dérobée à son aveu par cette pâmoison, elle ne parvenait à l'habiter. Ce que confirmerait une double médiation, à mont et à val, du processus actif de révélation qu'elle assume néanmoins avec un courage exemplaire : c'est, d'une part, qu'elle commence par se dérober (v. 191-204) à la décision que Mardochée doit lui imposer (v. 205-238) ; c'est, d'autre part, qu'elle y adhère d'une manière en partie médiante, en s'effaçant devant la cause de son peuple et en modulant le plaisir qu'elle a de quitter son masque de cour par le témoignage affirmé d'une prompte obéissance à l'ordre de Dieu, inspirant celui de Mardochée (v. 246). Enfin, une fois l'aveu fait, elle ne reprend plus la parole pour assumer cette première personne reconquise, elle laisse Assuérus et Mardochée régler le présent et l'avenir, elle se contentant de conclure l'intrigue par deux vers de louange de Dieu qui exilent l'action hors de la sphère privée :

Ô Dieu, par quelle route inconnue aux mortels
Ta sagesse conduit ses desseins éternels ! (v. 1198-1199)

Reste que, soucieux avant tout d'édifier, Racine n'a pas vraiment donné prise à cette lecture sous-jacente de la Fable que nous proposons ici presque *ab absurdo*. Il lui a préféré la lecture allégorique, en exploitant certes le potentiel d'émotion contenu dans le personnage éponyme, mais sans tirer des figures fortes de l'évanouissement et de l'aveu de soi le relief d'intériorité que lui avaient offert dans sa tragédie précédente les motifs de la dénégation et de l'aveu si profondément creusés dans le personnage de Phèdre. La lecture « intimiste » d'Esther, possible en tant que décryptage du potentiel offert par la donne du récit biblique, n'a pas cette profondeur qui donnerait un relief de chair et de cœur à la pièce : il a préféré l'enluminure naïve au portrait en clair-obscur. Son Esther vaut par le refus du potentiel de profondeur complexe que le personnage lui offrait : elle

entre dans la catégorie des héroïnes douces et fortes dont le cœur est aussi pur que le ciel. Dans cette pièce, le conflit n'est donc pas intériorisé : il passe entre la noirceur d'Aman et la candeur d'Esther, sans opérer d'autre effet de déchirement intime que celui de la peur suscitée par la puissance noire d'Aman et par la puissance aveuglante d'Assuérus dans l'âme fragile et transparente de l'héroïne. Au point que, dédaignant l'effet du dessaisissement de soi que potentiellement recelait l'aveu (on songe, une fois encore, à Phèdre), Racine imprime un effet de bonheur à l'image du ressaisissement de son unité qu'autorise à l'héroïne la chute de son masque.

Mais il en sera tout autrement dans *Athalie*. A partir de données similaires, le statut du personnage « considérable » d'Athalie, vouée au mauvais rôle et pourvue d'un caractère marqué par le trouble, introduit dans la pièce une complexité qui va hausser le personnage au rang des héroïnes torturées de la tragédie racinienne. D'emblée, on s'autorisera à poser un peu hardiment que le **songe d'Athalie**, invention de Racine, figure un pendant « démissionnaire », vraiment démissionnaire, à la pâmoison d'Esther qui ne tient pas en l'occurrence ses promesses : venu de Dieu, manière providentielle de dérouter l'usurpatrice pour faire triompher Joas et Joad, le cauchemar récurrent et prophétique substitue à la conduite d'erreur « lucide » imputable à des passions égarées qui aurait pu, aurait dû fonder la conduite d'une Athalie conforme à son personnage attendu, une figure imagée du détournement du regard sur soi, du détournement de l'action, de la dérobade dans l'horreur, identifiée par Sartre comme l'expression d'une conduite de fuite : ce n'est que dans le sommeil, dans cette déroute de la raison lucide au profit des vains fantômes, des vains fantasmes de la nuit qui est aussi une nuit intérieure, ce n'est qu'à la faveur de cette démission se cachant à elle-même sa désertion de poste, qu'Athalie peut entrevoir la réalité de son pouvoir, de son être et de son devenir, de son acte, qu'ailleurs et par compensation, avec une mauvaise foi candide, elle croit pouvoir assumer et légitimer (v. 709-730).

Le rêve est donc à la fois un retour d'horreur en elle, sur elle-même, et l'expression de l'impossibilité de voir en conscience, en toute conscience lucide, l'origine de son pouvoir, la nature de son être, de son moi souillé et non assumé. Sa tirade de feinte domination sur soi, sur ses décisions, ses actions, son destin, expression d'une illusion fallacieuse d'avoir assumé ses actes, se dément à l'intérieur même de sa justification ; elle y explique que les fils de David « Quoique nés de [s] on sang, sont étrangers pour [elle] » (v. 730), au moment où ses entrailles frémissent d'une émotion inconnue quand elle s'entretient avec l'enfant qui hante son cauchemar. Le démenti de son assurance de lucidité, le caractère illusoire de sa proclamation qu'elle assume un acte qu'en réalité elle refuse de voir comme la définissant et la déterminant, sont mis en pleine lumière par cette liaison entre le songe et le réel, le fantasme qui dit vrai et qui dément les paroles qui disent faux : sa visite au Temple, son invite à adopter Joas, son chantage à la prise d'otage, le recours aux armes, sa seconde intrusion, fatale, dans l'enceinte sacrée sont des conduites de dérobade qui la mènent opiniâtrement à la mort qu'elle cherche pour ne pas avoir à se mettre face à son crime qui a le visage de Josabet déchiquetée par les chiens. L'horreur du songe n'est pas tant un retour de conscience qu'un refus de conscience : le médium (le fantasme du cauchemar) dément le message (l'apparente mise en face de soi-même). Ce que dit le songe, c'est que se mettre en face de son acte et des conséquences de cet acte n'est pas possible autrement que sur un mode illusoire, celui du fantôme/fantasme, un mode dérobé, un mode de

dérobadé. Racine a renouvelé là le miracle du labyrinthe où Phèdre sans le savoir mène avec elle Hippolyte se trouver et se perdre.

La tragédie sacrée a détourné *Esther* de cette anatomie morale que, d'*Andromaque* à *Phèdre*, le théâtre racinien avait tiré de la Fable païenne. Dans *Athalie*, en revanche, contournant l'interprétation mythographique attendue, de nature allégorique, pour une herméneutique qu'on pourrait dire poétique, où les couleurs, les figures, les suggestions de la Fable opèrent avec l'énergie du déplacement des images dans la métaphore poétique, Racine aura usé de la liberté que lui laissait le personnage éponyme, à peine esquissé dans la Bible, pour lui conférer un relief d'intimité par l'usage des procédés poétiques les plus classiques du genre tragique : le songe d'horreur, l'hypotypose de la scène de carnage, le trouble suscité par la rencontre entre deux êtres de même sang qui éprouvent le sentiment d'une proximité sans parvenir à lui assigner un sens, le processus articulé de la reconnaissance d'identité par témoins, récit circonstancié, et marques physiques, l'*hybris* et le comble, qui précipite vers le destin par où on veut l'éviter, le retournement spectaculaire de la force en faiblesse, l'imprécation vengeresse prémonitoire — tous ces procédés sont utilisés pour produire une suggestion de relief dans le récit en à-plat de la fable biblique et pour dégager entre la lecture narrative en termes de caractérologie figée et la lecture allégorique et exégétique en termes moraux ou religieux une voie médiane d'investigation des ressorts de l'âme en peine dans un contexte de culpabilité et de cynisme, de peur et d'attrance, de vindicte et de victimisation où le vacillement formel d'une identité fait relief à la proclamation lucide et lumineuse d'une autre. Le secret ostensible de l'identité de Joas révélée, enluminure dorée de même nature que celle d'*Esther*, est complété, contrasté, compliqué par un secret plus secret, plus celé, plus mystérieux : celui du trouble d'*Athalie*, de sa fascination répulsive pour l'enfant dont elle veut, reine des Aulnes à sa façon, faire sa proie, son otage, son fils et son héritier.

Si l'on compte bien, le personnage de l'enfant dont le destin fait le sujet de cette tragédie se divise en une sainte trinité secrète : Eliacin, orphelin recueilli au sein du peuple dans le Temple, Joas, royal héritier de David, et le « jeune enfant couvert d'une robe éclatante/ Tel qu'on voit des Hébreux les Prêtres revêtus », *i.e.* l'enfant du cauchemar, revêtu de l'habit éclatant du prêtre sacrificateur (à savoir « l'or, la pourpre violette et écarlate, le cramoisi et le lin fin », *Exode* 28 5), qui diffère à la fois de la tenue modeste d'Eliacin simple desservant du Temple et de la tenue royale de Joas voilé et orné du bandeau. *Athalie*, labyrinthique et ténébreuse, sanglante et pantelante, enveloppe de ses volutes reptiliennes, comme pour le fasciner et le terroriser à la fois, cet enfant à la triple identité qui la terrorise et la fascine. La réciprocité de leurs rôles, jumeaux dans leur rivalité même, est renforcée par la nature trinitaire aussi de la reine noire : femme comme Eliacin est enfant, reine comme Joas et opposée à lui, et meurtrière comme le sacrificateur du songe, chargé de l'immoler, elle, la vengeresse, au Dieu de la vengeance. Comme si la complexité d'identité de Joas-Eliacin contenait, suggérait et induisait la complexité d'âme et de cœur d'*Athalie* : au secret du triple statut de l'enfant, énigme sacrée, Racine aura adjoint comme son ombre le secret du personnage disséminé de sa persécutrice apitoyée, le secret de cette intériorité troublée, égarée (v. 1577), énigme humaine, trop humaine. Ainsi la leçon de la tragédie laissait-elle deviner, en transparence de la méditation sur les mystères lumineux de la Providence divine, une suggestion troublante sur les mystères ténébreux de la

conscience intime : « Dieu dans ce cœur cruel sait seul ce qui se passe » (v. 1576). (14000)

3. Deux tragédies tirées de l'écriture sainte

L'expression « Tragédie tirée de l'écriture sainte », qui précise la générique de ces deux tragédies, peut-être empruntée par Racine à l'*Histoire de l'Ancien Testament tirée de l'Écriture sainte* (1675) de Robert Arnauld d'Andilly dont il possédait personnellement un exemplaire, suggère ce qui est une évidence à la lecture et à l'analyse de ces poèmes dramatique : c'est que Dieu, la foi et la religion imbibent si profondément chaque fibre du texte que l'on hésite à en traiter spécifiquement. Il est question de leur portée religieuse dès qu'on en traite, depuis leur source jusqu'à leur structure dramatique, leur puissance poétique et leur portée morale et méditative. D'autre part la critique s'est souvent escrimée à les éclairer par une analyse théologique très attentive, à débattre indéfiniment sur leur portée augustinienne ou janséniste, à lancer dans les deux sens le balancier de cette évaluation, tantôt la confirmant, tantôt la déniait, selon les époques, au point d'occulter parfois plus qu'elle ne les éclaire deux poèmes dramatiques commandés, rappelons-le, pour le divertissement, fût-il profond, d'un collège de jeunes filles. Pour faire simple, on peut dire qu'il s'agit, en somme, de deux œuvres *édifiantes*, par leur vertu pédagogique attendue ; *militantes*, si on les imagine dévouées plus ou moins consciemment à la cause janséniste ; *théologiques*, si on admet leur imprégnation par la lecture augustinienne de la grâce, du salut et de la prédestination ; *exégétiques*, en ce sens que l'Ancien Testament y est conçu comme un grimoire prophétisant et révélant par transparence aux yeux éclairés par la vraie foi le message du Nouveau ; *sacrées*, enfin, au sens où le dépassement de soi sacrificiel, servi par l'exaltation lyrique des vers et de la musique, vise à promouvoir l'émotion poétique en délectation dans l'âme des splendeurs secrètes de la Vérité.

Les deux lectures extrêmes — **édifiante et sacrée** — se rejoignent en quelque sorte de bas en haut d'une échelle d'intensité qui ne les éloigne qu'en degrés, pas en nature : l'édification morale et l'exaltation du sacré constituent deux effets plus ou moins escomptés par des textes dramatiques, *i.e.* à vocation performative. Comme la tragédie grecque « en excitant la pitié et la terreur, purge et tempère ces sortes de passions, c'est-à-dire qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison » (Racine notes ms sur son exemplaire de la *Poétique* d'Aristote), de leur côté les tragédies tirées de l'écriture sainte auront vocation à émouvoir les jeunes vierges de Saint-Cyr et à les mouvoir en direction de la simple sagesse ou de la plus haute conversion, selon le degré de sensibilité au message de foi qu'atteindra en chacune d'elles la représentation qu'elles verront ou à laquelle les prendront leur part d'incarnation. Comme on apprend les règles du catéchisme ou les fables d'Esopé, elles seront pénétrées par les leçons d'un texte qui les aidera à se construire (c'est le vrai sens de l'édification) par le tableau délectable de vertus exemplaires et le tableau haïssable de défauts hyperboliques que le théâtre a vocation à faire passer du stade de l'expression à celui de l'expérience.

Pour ce qui est des vertus positives et appropriées à ce public particulier, sont exaltés l'obéissance, le dévouement, le courage, la sincérité et la confiance des deux jeunes héros, Esther et Eliacin, vertus conformes à celles que peuvent avoir à manifester les élèves de Saint-Cyr alors et plus tard. De plus, les deux personnages vivent un double

passage, de statut et d'âge, qui conspire à permettre aux jeunes filles de s'identifier plus profondément à eux : nous apprenons qu'Esther est passée de l'ombre de la captivité à la lumière de la faveur et de la cour sans y perdre son âme ; et nous allons voir Joas passer des murailles protectrices du Temple à la visibilité majeure, celle du trône, avec une simplicité, une affabilité et une modestie (v. 1525-1528) au sens propre exemplaires. Or cette transformation de statut s'accompagne chez eux d'une modification symbolique plus considérable : la publication du secret de leur origine va transformer totalement le regard d'autrui, de toute la société, sur chacun d'eux. C'est une expérience symbolique forte, du type de celle que connaîtront les jeunes pensionnaires quand elles seront, à leur adolescence, présentées dans le monde.

Paradoxalement, cette expérience d'identification de soi dans l'authenticité et la vertu opiniâtres, qui pourrait être toute centrée sur les mystères et les douleurs de la subjectivité et de l'individualité, est portée par deux tragédies accompagnées de chœurs, favorisant une exaltation ou une déploration généralement collectives. Quand le chœur périodiquement intervient en scène, le passage de la poésie parlée à la poésie chantée, marquée par la modification des formes versifiées, correspond à un passage de la parole et du personnage singuliers au collectif à géométrie variable (selon le rapport entre chœur et coryphée). C'est une dimension importante pour l'assimilation du spectateur au spectacle, destiné d'ailleurs à une collectivité éducative ; mais aussi pour la teneur édifiante — et plus qu'édifiante : religieuse — du message porté par les deux pièces. Il se trouve en effet que le christianisme, épanoui à partir de Rome et de la Grèce, dans le cadre d'une culture qui valorise alors l'individu, l'introspection, l'examen de conscience personnel, manifeste aussi, peut-être par ses origines moyen-orientales, une valorisation du groupe, du collectif, de la communion entre soi, dont le sacrement eucharistique constitue le cœur symbolique. Cela s'exprime à travers une effervescence collective des individus, chacun précieux dans sa singularité, tous liés dans l'harmonie de la charité, qui trouve ses relais en scène par exemple dans le groupe menacé et soudé que forment les Juifs asservis en Perse ou encerclés et assiégés dans le Temple à Jérusalem, propice à développer une exaltation de la collectivité choisie, élue, vivant dans le partage et le soutien réciproque craintes et déceptions, émotions et regrets, exaltant par le chant du groupe la prière solitaire d'Esther, enveloppant de mélodie la prophétie de Joad, en un partage sacramentel de la peine d'abord et de la joie ensuite. Une autre dimension de l'édification opérée par la représentation d'*Esther* et d'*Athalie*, c'est donc leur dimension « chorale », au sens propre et figuré, que le texte du chœur, poussant son chant vers le ciel, tisse d'échos entre la collectivité d'ici-bas et celle, espérée ou priée, de l'au-delà.

Ce jeu d'échos entre l'ici-bas et l'au-delà, entre lesquels le chant choral tisse un lien, participe de cette logique du parallèle et des échos qui structure la doctrine chrétienne et dont la communion des saints constitue un symbole parlant. Un autre domaine où les deux tragédies manifestent ce jeu des répartitions et des liaisons, c'est celui de l'exégèse, qui nous amène donc à envisager la **lecture exégétique et théologique** sous un angle particulier : celui du décodage opéré sur le texte de la Bible pour en faire sourdre une anticipation du Nouveau Testament¹. Le texte des deux pièces

¹ Pour la question du jansénisme de Racine, on se contentera pour l'instant de renvoyer à la journée d'étude consacrée à l'interprétation augustinienne d'*Esther* et *Athalie*, organisée le samedi 17 février 2018 par Laurence Plazenet en Salle Dussane

tel que Racine l'a conçu et par endroits chiffré semble en effet solliciter ce décryptage sacré, dont les vers 1484-85 d'*Athalie* font un peu l'emblème par l'audace de l'amphibologie sur le mot « Christ » :

Il ne reste plus de mémoire,
Que ni lui ni son Christ ne règnent plus sur nous,

se lamente le chœur déplorant que Dieu ait retiré sa protection au Temple : l'usage du terme au sens premier, (le christ = celui qui a reçu l'onction de Dieu) ne va pas sans créer une ambiguïté hardie et féconde. Le nombre des allusions plus ou moins transparentes dans *Athalie* à la venue du Sauveur (v. 131-136, 996, 1174) ou encore à la « Jérusalem nouvelle » (avec une note indiquant : « L'Église », v. 1159) invite à lui appliquer, ainsi qu'à Esther, plus discrète mais non moins ouverte à cette herméneutique, une méthode exégétique revendiquée notamment par saint Augustin (redevable lui-même à saint Ambroise) et par les pères de la première Église : il s'agit de l'exégèse typologique, qui consiste à lire les faits de l'histoire biblique comme les anticipations allégoriques ou analogiques du message néotestamentaire. Ainsi l'histoire de Jonas sera comprise comme anticipant la descente du Christ aux enfers : « Car Jonas est resté dans le ventre du monstre marin trois jours et trois nuits ; de même le Fils de l'homme restera au cœur de la terre trois jours et trois nuits. » (Matthieu 12, 38-42). La Bible de Port-Royal que Racine a consultée en priorité pour tirer la leçon de ses deux sujets reste influencée dans ses commentaires par cet esprit de déchiffrement de haute ascendance et qui commence alors à être contestée.

On a déjà dit que Racine avait pu trouver dans cet écart entre l'ancienne foi et la nouvelle, succédant à la Révélation, un ressort de signification analogue à celui qu'il mettait en œuvre dans ses tragédies profanes par rapport à la Fable antique ou à l'histoire voire à la géographie lointaines, pour en tirer des jeux de relief suggestif où s'insérait cet effet psychologique qu'on répute caractériser son anatomie des âmes en peine. Mais on a vu aussi qu'au contraire de la Fable mythologique, l'Ancien Testament ont beau porter à son revers le chiffre du Nouveau, le fait qu'il ait été écrit sous l'inspiration de Dieu interdit à Racine de supposer que les faits racontés, les personnages mis en scène soient le moins du monde fictifs : tout est vrai, tout est à prendre au pied de la lettre, mais cette vérité historique est doublée par une vérité mystique qui ajoute au sens littéral autrement appelé *charnel*, celui auquel en demeurent les Juifs faute de conversion au christianisme, un sens *mystique*, qui transcende l'histoire, l'évidence concrète, le réel observable, pour lui conférer un sens sacré et secret. Dès lors, les allusions métaphoriques dans les deux tragédies, les assimilations par image des faits représentés aux mystères de l'évangile ne sont pas seulement des suggestions lovées dans les replis de l'image poétique pour faire vibrer le spectateur par le sentiment épique de la concordance des temps, mais des suggestions fondées en doctrine et relevant de la foi.

de l'ENS sous la présidence de Philippe Sellier et où interviendront aussi Laurent Thirouin, Tony Gheeraert, Christian Belin, Constance Cagnat et probablement Pascale Thouvenin.

Racine joue en virtuose de ces creusements et de ces superpositions de sens dont l'un des emblèmes les plus frappants est dans *Athalie* l'ambiguïté de sens du « trésor » qu'Athalie suppose caché dans le Temple et dont elle veut s'emparer, alors que le terme désigne en fait par image Eliacin/Joas, ou plus exactement l'identité réelle de cet enfant, son nom de Joas et sa légitimité de descendant de David caché dans Eliacin. Cette ambiguïté verbale constitue presque un fil directeur de la tragédie : elle est modulée par Abner lors de la scène d'exposition (v. 50 : « Des trésors par David amassés »), reprise à propos d'Éliacin sous la forme métaphorique d'une ironie tragique à l'acte III par Mathan (« Quel est cet autre enfant si cher à votre amour ? Ce grand attachement me surprend à mon tour. Est-ce un trésor pour vous si précieux, si rare ? », v. 993-996), puis par Josabet dans le même sens (« Faisons de ce trésor Jéhu dépositaire », v. 1068). Le mot retrouve son sens concret et vain dans un propos d'Athalie rapporté par Abner lui aussi abusé (« Un trésor dont je sais qu'ils ont la connaissance, Par votre roi David autrefois amassé, », v. 1584-1585). Joad qui entend bien le double sens, puisqu'il l'a chiffré lui-même, reprend le terme avec une feinte naïveté (« Il est vrai, de David un trésor est resté ; La garde en fut commise à ma fidélité. », v. 1649-1650). Puis c'est Athalie qui décline sous une forme additionnelle ce qu'elle ne sait pas être une apposition (« Cet enfant, ce trésor qu'il faut qu'on me remette, Où sont-ils ? », v. 1715-16) jusqu'à ce que Joad lève l'ambiguïté sous la forme d'un coup de théâtre qui opère la coalescence des deux objets, des deux vocables en dissolvant l'équivoque : « Des trésors de David voilà ce qui me reste. » (v. 1727).

Mais si perspicace soit-il, Joad lui-même ne peut savoir, comme le savent les chrétiens du temps de Racine, après la venue de Jésus, que Joas ne constitue pas seulement le chaînon manquant de la chaîne reliant David au Sauveur, mais qu'il figure dans l'imaginaire exégétique de la tragédie le double mystique et prophétique du Sauveur futur. Le suggèrent ses réponses assurées de *puer-senex* à Athalie l'interrogeant au Temple, comme plus tard Jésus le serait par les docteurs de la Loi. Même Joad, pas plus que Josabet, ne peuvent entendre le sens secret et involontaire de telle interrogation ironique de Mathan, prêt sans le savoir d'éventer leur secret quand il demande à propos d'Éliacin : « Est-ce un libérateur que le ciel vous prépare ? » (v. 997), phrase qui devance le passage du sens *charnel*, littéral, politique et patriotique, au sens *mystique* où Jésus sera certes le libérateur attendu, mais pas celui des Juifs seuls, celui des hommes ou plutôt, sur un plan qui n'aura rien de concret, de militaire ni de national, celui des âmes. La même ambiguïté sourd d'une expression d'Ismael, à quelques vers de la fin du texte, lorsqu'il raconte : « Tous chantent de David le fils ressuscité ». L'adjectif « ressuscité » est entendu par les personnages de la tragédie au sens métaphorique, mais par les spectateurs chrétiens de Racine au sens d'une prophétie littérale et mystique désignant Jésus à travers Joas. C'est que les personnages de la fiction tragique ne savent pas, comme le dira un jour saint Paul, que « la lettre tue mais l'esprit donne la vie » (Paul, 2 Co 3, 6).

Ceux qui en restent à la lettre en son premier degré, comme Mathan, Abner ou Athalie, et ceux qui jouent au second degré avec ladite lettre, comme Joad et Josabet, en pratiquant l'équivoque et le double sens, ne peuvent de toute façon ni les uns ni les autres passer du sens littéral de l'Ancien Testament à la signification qu'il prend depuis le Nouveau, rétrospectivement, dans l'œil exercé des exégètes qui pratiquent l'herméneutique typologique, au troisième degré. Et puis, les enveloppant tous de son regard de poète composant son réseau, tissant sa toile, Racine joue, au quatrième degré

si l'on compte bien, à faire dialoguer ensemble les païens ou les Juifs bornés qui ne voient que le sens littéral, les Juifs plus éclairés et prophétiques comme Joad et Josabet, qui jouent sur le second degré et voient dans Joas le chaînon menant vers le Sauveur annoncé (v. 174-76), et avec eux les contemporains de la pièce, qui entendent le sens spirituel lové dans le sens charnel et ses amphibologies ; d'où il dégage enfin, peut-être à son insu et à son corps défendant, un sens qui ne soit ni le sens littéral où demeure Abner, ni le sens métaphorique et prophétique, avec lequel joue Joad, ni le sens mystique qu'il partage avec Sacy et les exégètes chrétiens, mais un sens profane, et pourtant sacré, le sens *poétique*, l'énergie poétique du langage imagé et incarné qu'il fait chanter entre les versets et les prophéties, entre la lettre et l'esprit— un sens qui a aussi sa sacralité, celle qui s'entend, par exemple, dans ce vers parfait de Joad évoquant la lumière hésitante du jour qui se lève :

Et du temple déjà l'aube blanchit le faîte (v. 160)

Ou la sacralité, somptueuse et terrible, de cet autre :

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit. (v. 490)

qui voue aux ténèbres le royaume d'Athalie et sa souveraine au statut de Reine de la nuit. Car sinon d'une flûte, du moins Racine jouait-il d'une lyre enchantée. 46 000