Voix de Dieu, voix des dieux : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine

Tony Gheeraert

▶ **To cite this version:**

Tony Gheeraert. Voix de Dieu, voix des dieux : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine. Etudes Epistémè : revue de littérature et de civilisation (XVIe - XVIIIe siècles), 2007, 12, pp.83-116. hal-02057791

HAL Id: hal-02057791
https://hal.science/hal-02057791

Submitted on 5 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Voix de Dieu, voix des dieux : oracles, visions et prophéties chez Jean Racine

Tony Gheeraert
Université de Rouen – Cérédi

Les dieux dans les tragédies de Racine : une hypothèse inutile ?

Les oracles[1], songes et visions de toute sorte abondent dans la tragédie, et il n'est personne pour s'en étonner[2] : ces prédictions en tout genre, en tant qu'irruption de l'invisible dans le visible, ne sont-ils pas les ingrédients indispensables d'un genre sur lequel plane l'ombre du Destin, du Sort, d'une puissance surnaturelle qui préside aux destinées des hommes ? Depuis Sophocle, chacun sait, ou croit savoir, que la voix des dieux, toujours voilée, toujours trompeuse, toujours ambiguë, manifeste la volonté perverse d'un destin attaché à la perte des mortels ; l'oracle tragique, dans cette perspective, serait le signe et l'agent de cette Force mystérieuse et néfaste. Par ailleurs, d'un point de vue strictement esthétique, les présages, songes et visions sont perçus, à l'époque classique, comme un ornement du discours susceptible de provoquer ces deux passions qui définissent l'émotion tragique, la terreur et la pitié. Rien de surprenant, donc, si les oracles abondent dans la tragédie française du grand siècle. Bénédicte Louvat-Molozay et son équipe de chercheurs ont ainsi recensé, entre 1637 et 1700, une vingtaine de pièces comportant un oracle[3], dont trois chez Corneille et deux chez Racine, *La Thébaïde* et *Iphigénie*. Il s'agit ici d'un calcul *a minima*, puisqu'il ne tient compte que des oracles proprement dits, et dont le texte est inséré littéralement dans la pièce. Il faudrait y ajouter, pour être complet, d'autres types de vaticination, comme les songes, dont B. Louvat reconnaît leur proximité avec la

[1] Cet article est issu d'une communication prononcée lors du colloque « Voix de dieu » organisé par le groupe de recherches Épistémè les 29, 30 mai et 1er juin 2007, à l'université Sorbonne Nouvelle- Paris III. En raison de sa longueur, la présente contribution n'a pu trouver place dans les actes de ce colloque : je remercie Line Cottegnies et l'ensemble du comité de rédaction des *Études Épistémè* d'avoir bien voulu la recevoir.

[2] « L'oracle est un ingrédient familier au monde de la tragédie », écrivait encore récemment Jean-Noël Laurenti (« Enjeux esthétiques et idéologiques de l'oracle sur la scène lyrique », *Littératures classiques*, 52, 2004, p. 339-348).

[3] Bénédicte Louvat-Mozolay, « De l'oracle de tragédie comme procédé dramaturgique : l'exemple de Corneille », *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, 2002, p. 395-416, note 1.

© *Études Épistémè*, n° 12 (automne 2007). Reproduction, même partielle, interdite sans autorisation.

sentence oraculaire – c'est le cas, chez Racine, du rêve prémonitoire d'Athalie – ou les prophéties, comme celle d'Agrippine, à l'acte V de *Britannicus*, celle de Joad, à l'acte IV d'*Athalie*, et, dans la même pièce, celle de la reine à l'acte V[4]. Si les différentes formes de la parole prédictive ont été assez bien étudiées pour la dernière tragédie de Racine[5], pendant longtemps, les oracles et autres visions situés dans le reste du corpus n'ont que modérément intéressé la critique[6], et on en comprend aisément la raison : à quoi bon s'étonner de ces interventions des dieux dans un genre traversé de point en point par leur obscure présence[7] ?

Seulement, les dernières décennies ont profondément réévalué l'importance du divin dans la tragédie. La notion de « tragique » est aujourd'hui tenue par beaucoup de chercheurs comme « insignifiante[8] », ignorée des Anciens, inconnue des classiques, inventée de toutes pièces au XIX[e] siècle et plaquée *a posteriori* sur

[4] L'assimilation des prophéties et des oracles se justifie ici par le flottement entre ces termes, dont les dictionnaires du temps font des quasi synonymes : Pascal, ainsi, évoque la cessation des oracles dans la section de son apologie consacrée aux prophéties (*Pensées*, éd. Philippe Sellier, Paris, Bordas, « Classiques Garnier », 1992, fr. 375 : « Prophéties. Le grand Pan est mort ») ; inversement, dans *Athalie*, Abner utilise le terme « d'oracle » pour désigner les prophéties : « L'arche sainte et muette et ne rend plus d'oracles » (Jean Racine, *Athalie*, *in Œuvres complètes. I. Théâtre, poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, I, 1, v. 103, p. 1020). Toutes les références à l'œuvre de Racine dans le présent article renvoient à cette édition. La graphie est modernisée.

[5] Annie Barnes, « La prophétie de Joad », *The French Mind. Studies in honour of G. Rudler*, Oxford, 1952, p. 90-108 ; Pierre Clarac, « Athalie – la prophétie de Joad », *Information littéraire*, 5, nov.-déc. 1962, p. 224-228 ; Michel Delcroix, « Le songe d'*Athalie* », *in* Racine, *La Romaine, la Turque et la Juive. Regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie*, éd. Pierre Ronzeaud, Marseille, CMR 17, 1986, p. 27-43 ; Florence Dumora, « Le songe d'*Athalie* ou le retour du même », *Information littéraire*, 4, 2003, p. 18-25.

[6] Jacques Scherer, dans *La Dramaturgie classique en France* (Paris, Nizet, [1950], p. 361), ne s'attarde guère sur les « dieux, leurs interprètent ou leurs ministres », qui « rendent des oracles ou prophétisent » dans les tragédies : ces paroles prédictives sont classées par le critique dans la rubrique « formes diverses » de l'écriture théâtrale. B. Louvat, pour expliquer le « silence à peu près général de la critique sur la question » de l'oracle, avance que celui-ci « peut apparaître comme une contrainte externe [...] sur laquelle le dramaturge n'a aucune prise », et qu'il semble « relever de la catégorie des simples ornements », voire « d'un fonds de recettes » choquant la vraisemblance (art. cit., p. 396).

[7] Sur la place du sacré dans les tragédies de Racine, voir par exemple Maurice Delcroix, *Le Sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans* La Thébaïde*,* Andromaque*,* Iphigénie *et* Phèdre, Paris, Nizet, 1970 ; Jacques Morel, « Des tragédies profanes aux tragédies sacrées dans le théâtre de Racine, *French Review*, vol. 65, n° 1, octobre 1991, p. 30-35.

[8] Voir, pour ce qui concerne la tragédie grecque, Florence Dupont, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, « Le promeneur », 2001 : « Est-il utile de rappeler que la notion de tragique est tout à fait étrangère à la pensée grecque ancienne – absente même chez Aristote – ainsi d'ailleurs qu'au théâtre classique français ? ». Pour la tragédie française, voir par exemple Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Éditions du Seuil, « Écrivains de toujours », 1994, p. 20-21 : « Le 'tragique' est une catégorie parfaitement étrangère aux représentations de l'âge classique […]. Même dans l'œuvre de Racine […], la prétendue puissance numineuse d'ordre et de désordre qu'à toute force on s'est acharné à détecter […] se révèle à l'examen une illusion : même *Phèdre* résiste à la paresseuse explication par la fatalité, cachée ou sans visage ».

un genre qui lui est étranger. Odette de Mourgues[9] ou, plus récemment, Georges Forestier, qui s'est attaché à démonter avec un scrupule méticuleux le mécanisme dramaturgique des pièces de Racine[10], montrent que l'enchaînement des actions ne nécessite pas qu'on postule l'existence, encore moins l'intervention active, de quelque divinité : l'Oreste d'*Andromaque*, par exemple, loin d'être le jouet d'un destin qui l'entraîne, n'est selon lui que la victime de sa bile noire[11]. Racine a si bien veillé à ce que « tout soit interprétable de façon rationnelle[12] » que, s'agissant de la place du sacré dans la tragédie, la tentation est grande de répondre en paraphrasant le mot fameux adressé par l'astronome Laplace à l'empereur Napoléon qui l'interrogeait sur son système : « Les dieux ? Je n'ai pas besoin de cette hypothèse ».

De pareils doutes jetés sur la métaphysique à l'œuvre dans ces tragédies ne peuvent manquer de rejaillir tout particulièrement sur les oracles. Si l'existence impalpable des dieux n'est attestée nulle part, d'où procèdent alors ces messages censés émaner du ciel, oracles, mais aussi songes, visions et autres prophéties ? Je laisserai de côté *La Thébaïde*, œuvre de jeunesse où Racine se contente, de façon fort conventionnelle, d'invectiver les « dieux cruels » et pervers[13], pour m'arrêter tout d'abord à sa première pièce romaine, à partir de laquelle sa position sur les paroles prédictives va singulièrement se compliquer.

Portrait d'Agrippine en sibylle

Britannicus pose le problème de la manifestation oraculaire de la façon la plus exemplaire, et pourtant la plus inattendue, car nous n'aurions pas cru qu'une tragédie historique comme celle-ci dût fournir de la matière à une réflexion sur un problème à caractère métaphysique ou religieux[14]. Et pourtant, il est frappant de constater que, loin de se limiter aux ténébreuses intrigues de palais, l'action accorde une grande place à un oracle autrefois rendu à Agrippine : des astrologues lui avaient jadis annoncé que son fils régnerait, mais la tuerait. La mère de Néron, chez Tacite, n'était pas femme à se laisser intimider par de pareilles menaces : « Qu'il me tue », aurait-elle alors lancé, « pourvu qu'il règne[15] ». Dans *Britannicus* au contraire, elle n'est pas si désinvolte, et prend même très au sérieux cet avertissement céleste, qu'elle mentionne à quatre reprises au cours de la pièce, en

9 *Autonomie de Racine*, Paris, Librairie José Corti, 1967.
10 Jean Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*
11 *Ibid.*, notice d'*Andromaque*, p. 1339-1340.
12 *Ibid*., notice d'*Iphigénie*, p. 1577.
13 *La Thébaïde*, III, III, v. 675-690, p. 87.
14 Maurice Delcroix l'exclut du corpus de son étude sur le sacré chez Racine (*op. cit.*).
15 Tacite, *Annales*, livre XIV, ch. 9 : « Telle fut la fin d'Agrippine, fin dont bien des années auparavant elle avait cru et méprisé l'annonce. Un jour qu'elle consultait sur les destins de Néron, les astrologues lui répondirent qu'il régnerait et qu'il tuerait sa mère : 'Qu'il me tue, dit-elle, pourvu qu'il règne' » (trad. J.-L. Burnouf).

présence de sa confidente Albine[16], de Burrhus[17] et de Néron lui-même. On peut s'interroger sur cette insistance : manifeste-t-elle l'aile des dieux qui couvre ma pièce de son ombre plane sur la pièce et gouverne secrètement le destin des hommes ? L'oracle est-il la preuve qu'une Fatalité règne sur le monde ? En fait, la multiplication des références à la prédiction des Chaldéens tend surtout à préparer la prophétie d'Agrippine à l'acte V, lorsqu'elle interpelle pour la dernière fois son fils après la mort de Britannicus :

> Poursuis, Néron, avec de tels ministres.
> Par des faits glorieux tu te vas signaler.
> Poursuis. Tu n'as pas fait ce pas pour reculer.
> Ta main a commencé par le sang de ton frère ;
> Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère.
> Dans le fond de ton cœur je sais que tu me hais ;
> Tu voudras t'affranchir du joug de mes bienfaits.
> Mais je veux que ma mort te soit même inutile.
> Ne crois pas qu'en mourant je te laisse tranquille.
> Rome, ce ciel, ce jour que tu reçus de moi,
> Partout, à tout moment, m'offriront devant toi.
> Tes remords te suivront comme autant de furies ;
> Tu croiras les calmer par d'autres barbaries ;
> Ta fureur, s'irritant soi-même dans son cours,
> D' un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.
> Mais j'espère qu'enfin le ciel, las de tes crimes,
> Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes ;
> Qu' après t'être couvert de leur sang et du mien,
> Tu te verras forcé de répandre le tien ;
> Et ton nom paraîtra, dans la race future,
> Aux plus cruels tyrans une cruelle injure.
> Voilà ce que mon cœur se présage de toi.
> Adieu : tu peux sortir.[18]

Cette tirade, si habilement « motivée » par les allusions oraculaires et élément central du dénouement, ne paraît pas poser grand problème à la critique. Voici par exemple ce qu'écrivait Houdar de La Motte dans son *Discours sur la tragédie* :

> Je sais qu'il y a beaucoup d'art à enrichir ainsi une pièce de tous les événements qui regardent les principaux personnages, soit en rappelant le passé, soit en présageant l'avenir ; mais c'est encore un plus grand art de n'en choisir que ce qui peut contribuer au but qu'on se propose.[19]

Pour Houdar, comme pour nombre de ses contemporains, les prédictions constituent un ornement qui, lorsqu'il est bien intégré dans le cours de l'intrigue,

16 *Britannicus*, III, IV, v. 893, p. 406.
17 « Le coup qu'on m'a prédit va tomber sur ma tête », *ibid*., V, VIII, v. 1720, p. 436.
18 *Britannicus*, V, VI, v. 1692-1714, p. 435-436.
19 Paris, Prault l'Aîné, 1754, Discours III, « à l'occasion de la tragédie d'*Inès* », p. 313-314.

ajoute beaucoup à la beauté d'une tragédie. De plus, puisque l'action est confinée à une révolution du soleil, ainsi que l'exigent les principes d'Aristote, des artifices sont nécessaires afin d'offrir aux spectateurs des échappées temporelles ; dans la pièce qui nous occupe, c'est à Agrippine qu'incombe ce rôle : après avoir brossé, à l'acte IV, un tableau corrosif du fonctionnement de l'empire au temps de Claude[20], elle nous propose maintenant un avant-goût sinistre des années qui vont s'écouler. Grâce à ce truchement, Racine nous dépeint la légende noire d'une Rome déjà décadente, une cité du mal livrée à la fureur d'un despote dément et cruel. La prophétie est donc utile en ce qu'elle permet le décloisonnement du temps tragique et une vision anticipée de l'avenir. Cette préfiguration de la suite désastreuse du règne est ainsi une pièce capitale de la « catastrophe », d'autant plus nécessaire à sa moralité que la punition finale de Néron est reportée dans un futur trop lointain pour que la tragédie, cantonnée aux vingt-quatre heures de rigueur, puisse la représenter :

> Dans *Britannicus* [continue Houdar de La Motte], la prédiction d'Agrippine sur Néron me paraît-elle adroite et nécessaire. Le crime de Néron n'est point puni ; mais ce qu'Agrippine lui présage, lui tient lieu de châtiment ; et cet avenir affreux qui attend le coupable, console le spectateur de son impunité présente.[21]

Sans la prophétie, le dénouement ne serait pas complet, puisqu'à la fin de la pièce, l'empereur jouit impunément du fruit de son forfait : l'intérêt de la tirade consiste donc à nous décrire un Néron puni comme il se doit, rongé par le remords, hanté par la mauvaise conscience, et contraint d'accumuler crime sur crime jusqu'à ce que sa mort délivre l'univers du plus infâme tyran qu'on ait jamais vu[22]. La fonction du passage qui nous occupe serait donc de rassurer le spectateur en lui garantissant que l'ordre, un jour lointain, sera bien rétabli, et que la justice poétique finira par accomplir son œuvre.

Une telle lecture, qui à première vue confond par son évidence, pose toutefois un certain nombre de problèmes. Les propos d'Agrippine excèdent, de loin, la stricte reprise de l'oracle prononcé par les mages : ceux-ci l'avertissaient seulement de la nature de sa mort, alors qu'elle dévoile ici le terrifiant avenir de l'empire, jusqu'au suicide d'un Néron acculé par le peuple tout entier levé contre lui[23]. Comment Agrippine, aveuglée tout au long de la pièce, devient-elle tout à

---

[20] *Britannicus*, IV, II, v. 1115-1194, p. 416-418.

[21] *Op. cit.*, p. 314.

[22] Raluca Bran insiste ainsi sur « l'aspect fonctionnel » des songes et des oracles, destinés avant tout à informer et émouvoir le spectateur (« Les songes et les oracles dans le théâtre français du XVIIe siècle : des procédés rhétoriques à destination du spectateur ? », texte publié sur le site du Centre de Recherche sur l'histoire du théâtre, www.crht.org). Voir aussi Raluca-Dana Pierrot, *La Poétique de l'irrationnel dans le théâtre français de 1610 à 1680*, Mémoire d'étude de l'Ennsib, 2007.

[23] Chez Tacite, Agrippine « comprenait que [la mort de Britannicus] était un précédent pour un parricide » (*Annales*, XIII, 16), mais sans prévoir aussi précisément les développements futur du règne.

coup si lucide ? Qui est-elle pour lancer des prophéties ? Sa métamorphose en Érynie vengeresse ne va pas sans créer certaines difficultés. D'abord, le spectateur la découvre ici sous un jour tout nouveau pour lui : elle se présente dans cette scène sous l'aspect surprenant d'un parangon de vertu drapé dans son indignation. Celle qui elle-même, peu auparavant, avouait à Burrhus, à Néron et presque tout le peuple les exils, les assassinats, « le poison même[24] », sans oublier l'inceste et le meurtre commis sur la personne de son oncle et mari[25], la voici qui s'effarouche des forfaits que pourrait avoir à commettre son fils pour se maintenir sur trône. Eh ! s'est-elle jamais comportée autrement ? Comment est-on passé de l'Agrippine cynique des actes précédents au censeur puritain et scandalisé de cette tirade, si soucieuse d'épargner le sang des Romains ? On sait en effet depuis la scène d'exposition qu'elle considérait comme des enfantillages les affectations de vertu politique de son fils :

> Toujours la tyrannie a d'heureuses prémices :
> De Rome, pour un temps, Gaius fut les délices ;
> Mais, sa feinte bonté se tournant en fureur,
> Les délices de Rome en devinrent l'horreur.
> Que m'importe, après tout, que Néron plus fidèle
> D'une longue vertu laisse un jour le modèle ?
> Ai-je mis dans sa main le timon de l'État
> Pour le conduire au gré du peuple et du Sénat ?
> Ah ! que de la patrie il soit, s'il veut, le père.
> Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère ![26]

« Que m'importe » : Agrippine aurait vu d'un bon œil Néron devenir aussi monstrueux que Caligula, pour peu qu'il lui eût laissé la réalité du pouvoir. Aussi s'étonne-t-on de voir, dans la prophétie finale, l'ambitieuse qu'aucun crime n'a rebutée[27] menacer Néron des plus cuisants repentirs[28] : ce revirement apparaît comme une curieuse dissonance dans le portrait qui nous est fait du personnage tout au long de la pièce.

Pour rendre compte de ces contradictions, on peut certes prendre au sérieux la figure de prophétesse inspirée qui surgit brusquement au cinquième acte, dans un finale par ailleurs traversé par le divin : Junie accède au salut en passant au plan de

---

[24] « J'avouerai les rumeurs les plus injurieuses. / Je confesserai tout, exils, assassinats, / Poison même » (*Ibid.*, III, III, v. 852-853, p. 405).

[25] *Ibid.*, IV, II, v. 1134 et 1180, p. 416 et 418.

[26] *Ibid.*, I, I, v. 39-47, p. 378.

[27] « Remords, crainte, périls, rien ne m'a retenu », *ibid.*, IV, II, v. 1279, p. 420.

[28] Ainsi que le note avec justesse Constant Venesoen, « Agrippine s'y connaît assez peu en remords, il faut le dire » (« Le dénouement de Britannicus : le sens du récit d'Albine », *Papers of French Seventeenth Century Literature*, 40, 1994, p. 113-120 ; repris dans *Racine/Britannicus*, éd. Pierre Ronzeaud, Paris, Klincksieck, « Parcours critique », 1995, p. 131-137).

la transcendance[29], et les dieux sont invoqués[30], jusqu'à envahir le palais et ses abords[31]. Cette explication « fataliste », pour être couramment admise, n'est toutefois pas entièrement satisfaisante, d'une part parce qu'elle passe sous silence la raison de la métamorphose d'Agrippine en sibylle, d'autre part et surtout parce qu'elle considère ce passage comme une simple description d'un futur inévitable et, à ce titre, lui refuse toute influence sur l'action. Cette lecture quelque peu décorative de la prophétie fait donc trop peu de cas du talent dramaturgique de Racine, qui avait lu d'Aubignac et savait que « les discours ne sont au théâtre que les accessoires de l'action[32] ». En fait, bien des indices disséminés dans l'œuvre suggèrent que la réplique oraculaire d'Agrippine a moins pour fonction de proposer au spectateur un tableau grandiose et terrifiant du règne que d'agir sur Néron afin de récupérer son pouvoir perdu[33]. Elle peut donc être lue non comme l'aveu d'échec d'une princesse disgraciée ou d'une mère bafouée, mais comme une ultime stratégie de reconquête, aussi retorse qu'on pouvait s'y attendre de la part d'Agrippine, qui ne prend le masque de la sibylle qu'afin d'ébranler son fils. Orateur et, comme lui, actrice de premier plan, elle joue ici le rôle, et avec quel talent ! de la devineresse inspirée. Loin d'être, dans cette scène, l'improbable porte-parole d'un dieu trop bien caché, elle n'arbore le déguisement de la pythie visionnaire que pour s'arroger une autorité céleste, afin d'accréditer ses propos. Face à un Néron pour ainsi dire aphasique, qui délègue sa parole à son ministre, elle va accaparer une *auctoritas* qui, en strict droit romain, devrait revenir toute entière à l'empereur.

Envisagée dans cette perspective rhétorique, la prophétie se révèle redoutablement efficace, bien plus que le long discours, emphatique et ampoulé, qu'elle avait essayé à l'acte IV, et qui n'avait eu pour effet que de rebuter Néron[34] : en « accommodant » ses arguments à la personnalité de son destinataire, elle fait mouche, car elle touche la faiblesse de son fils, son tempérament inquiet, sa lâcheté, et même sa bigoterie refoulée[35]. C'est le dernier récit d'Albine qui permet de mesurer la réussite de ce discours, sans lequel la demi-folie de Néron devient incompréhensible. D'où vient en effet que l'empereur, naguère irrespectueux

---

29 *Britannicus*, V, IX, v. 1763-1766, p. 438 :

> Ils la mènent au Temple, où depuis tant d'années
> Au culte des autels nos vierges destinées
> Gardent fidèlement le dépôt précieux
> Du feu toujours ardent qui brûle pour nos dieux.

30 « Dieux ! » (*Ibid.*, V, VI, variante du vers 1656. Voir p. 1439).

31 Les yeux de Néron, dans le récit d'Albine, « n'osent lever au ciel leurs regards égarés » (*ibid.*, V, IX, v. 1778, p. 438).

32 *La Pratique du Théâtre*, éd. H. Baby, Paris, Éditions Honoré Champion, « Sources classiques », 2001, livre IV, chap. II, « Des Discours en général », p. 408.

33 « Voyons quels changements produiront ces remords, / S'il voudra désormais suivre d'autres maximes », *Britannicus*, V, IX, v. 1786-1787, p. 438.

34 *Ibid.*, IV, II, p. 416-421.

35 Bigoterie dont témoigne par exemple l'interjection dont use Néron lorsqu'il voit Agrippine après le meurtre de Britannicus : « dieux ! » (*loc. cit.*).

autant de sa mère que des dieux, apparaît maintenant bourrelé de remords ? Écartons tout d'abord l'hypothèse romanesque émise par Albine, et selon laquelle Néron déplorerait que Junie, devenue Vestale, soit « morte pour lui[36] » : n'avons-nous pas vu l'empereur, au début de l'acte V, lorsqu'il était prêt à se réconcilier avec son « frère » Britannicus, « sacrifier » de bonne grâce Junie, et révéler par là, à la surprise de Narcisse lui-même, que la jeune femme ne lui tenait pas particulièrement à cœur ? Narcisse a beau faire, l'amour prétendu de l'empereur n'était alors pas assez fort pour le faire revenir sur la paix qu'il avait jurée à Burrhus à la scène précédente :

> NARCISSE
> Et l'hymen de Junie en est-il le lien [de la réconciliation] ?
> Seigneur, lui faites-vous encor ce sacrifice ?
> NÉRON
> C'est prendre trop de soin.[37]

Dans la mesure où Néron envisageait alors sereinement d'accorder la main de Junie à Britannicus, en gage de raccommodement, on ne saurait imputer à la passion amoureuse le désespoir sans fond où il se trouve plongé *in fine*[38]. On doute également que le trépas mérité de Narcisse[39] ait été en mesure de précipiter dans l'accablement celui qui, peu auparavant, avait vu d'un œil sec périr son presque frère[40]. Si la mort de son âme damnée ni la claustration de Junie n'ont pu affecter à ce point Néron, il ne reste, pour expliquer son affliction, que la prophétie[41] ; celle-ci provoque chez l'empereur un trouble visible : avant que sa mère ne prenne la parole, Néron, comme à son habitude, persifle et blasphème, incriminant hypocritement le destin et rappelant à demi-mot à sa mère les circonstances de la disparition de Claude. Au contraire, après avoir entendu Agrippine, Néron se retire, abattu, réduit au silence, tout juste capable d'articuler un « Narcisse, suivez-moi » avant de quitter précipitamment la scène.

---

36 *Ibid.*, V, IX, v. 1742, p. 437.

37 *Ibid.*, IV, IV, v. 1412, p. 425. Voir sur ce point Constant Venesoen, art. cit., p. 131.

38 Après le désinvolte renoncement à Junie de l'acte IV, il y avait quelque incohérence à introduire un nouvel échange galant entre Néron et la jeune femme après la mort de Britannicus, et c'est peut-être la raison pour laquelle Racine a rapidement supprimé cette scène, qui n'apparaît que dans la première édition (V, VI, v. 1656-1668, p. 434). Quant aux brûlantes confessions de l'acte II scène II (v. 385-408, p. 389), elles ne sont pas une preuve suffisante de la force de l'amour de Néron : ainsi que le montre Pierre Kuentz, elles n'étaient qu'une comédie, Néron ne feignant d'aimer Junie que pour défier sa mère et son « frère ». Voir Pierre Kuentz, « Lecture d'un fragment de *Britannicus* », *Langue française*, 7, 1970, p. 20-27 ; texte repris dans *Racine/Britannicus*, *op. cit.*, p. 97-103.

39 « De mille coups mortels son audace est punie », *Britannicus*, V, IX, v. 1771, p. 438.

40 « Néron l'a vu mourir sans changer de couleur », *ibid.*, V, VIII, v. 1730, p. 437.

41 « Négligeons les prophéties d'Agrippine », écrit Constant Venesoen (art. cit., p. 131) qui, de son côté, insiste sur le désarroi que cause à Néron la défection du peuple. Nous proposons ici, au contraire, de les prendre très au sérieux.

Agrippine peut ainsi être tenue pour responsable de la noire détresse de son fils, grâce à laquelle elle escomptait bien retrouver un peu de son autorité perdue ; satisfaite de la pièce qu'elle a jouée, elle nourrit encore, au dernier vers, l'espoir chimérique de reprendre le contrôle sur l'esprit égaré de son impérial rejeton : « Voyons quels changements produiront ces remords, / S'il voudra désormais suivre d'autres maximes[42] » – c'est-à-dire, non celles que dicterait la vertu, mais celles qu'elle pourrait lui inspirer elle-même. Elle ne tirera pourtant aucun profit de ses malédictions. La comédie de la sibylle finira au contraire par se retourner contre la comédienne : en s'érigeant en « œil de Caïn[43] » réprobateur, pour reprendre le mot de Jean Rohou, ou du moins en Furie mythologique, pour emprunter une image plus conforme à cette pièce profane, elle pousse son fils dans le gouffre, qui lui était inconnu jusque là, de la conscience coupable, mais aussi, du même coup, elle hâte la réalisation des « prédictions » qu'entraîne ce remords, puisque Néron n'aura plus désormais d'autre choix que d'éliminer la présence accablante de cette statue du Commandeur qui le contemple et le juge. En vain : moralement détruit par le regard inhibiteur de ce surmoi qui lui prédit mille maux, il accomplira aveuglément le scénario programmatique – on n'ose plus parler de destinée – non pas annoncé, mais *écrit* par sa mère au moment même où elle l'énonce. La prophétie d'Agrippine, loin de faire résonner sur la scène la voix d'une surnature, loin d'être l'écho d'un destin, apparaît ainsi comme la forme la plus pure de la parole théâtrale, dont on sait qu'elle conjugue à la fois le verbe et l'action ; car chez Racine, « parler, c'est agir », ainsi que l'expliquait déjà d'Aubignac[44]. Si l'oracle d'Agrippine est appelé à se réaliser, ce n'est pas parce qu'un dieu inflexible en a décidé ainsi : c'est la mère de Néron elle-même qui le fait advenir dans l'ordre de la réalité du fait même qu'elle le prononce. La réalité plie devant la force impérative de sa parole ou, pour le dire en empruntant à la sociologie une notion inventée par William Thomas et maintenant bien connue : sa prophétie est une prophétie *auto-réalisatrice*, c'est-à-dire une assertion qui induit des comportements de nature à la valider[45] ; en d'autres termes, c'est une parole prédictive qui porte en elle-même les moyens de sa confirmation. Cette notion de *self-fulfilling prophecy* a beau être de théorisation récente, il n'est pas aberrant de l'appliquer aux œuvres dramatiques d'autrefois, et aux oracles de théâtre en particulier : le statut performatif des paroles oraculaires est si bien attesté depuis

42 *Britannicus*, *loc. cit.*

43 Jean Racine, *Théâtre complet*, éd. Jean Rohou, Paris, Le Livre de poche , « La Pochothèque », 1998, notice de *Britannicus*, p. 923.

44 *Pratique du Théâtre*, *op. cit.*, l. IV, chap. II, « Des Discours en général », p. 407. Voir aussi Richard Godkin, « La Lettre performative. Quand dire, c'est faire chez Racine », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1 et 2, été-automne 1992, p. 23-36.

45 La notion, inventée par le sociologue W. I. Thomas, a été popularisée par son successeur Robert K. Merton dans ses *Éléments de méthode sociologique* ([1951], trad. de l'Américain par Henri Mendras, Paris, Plon, 1953). Ce dernier, après avoir formulé le théorème de Thomas (« Quand des hommes considèrent certaines situations comme réelles, elles sont réelles aussi dans leurs conséquences »), le paraphrase ainsi : « La prédiction créatrice débute par une définition *fausse* de la situation, provoquant un comportement nouveau qui rend *vraie* la conception fausse à l'origine » (p. 173).

toujours que Karl Popper, lorsqu'il définit la prophétie auto-réalisatrice dans *Misère de l'historicisme*, la qualifie d' « effet Œdipe » : dans la pièce de Sophocle, explique-t-il, la prédiction ne s'est réalisée que parce que le fils de Jocaste et de Laïos y a cru, et a cherché à y échapper[46]. Encore, dans ce cas, l'oracle seul ne suffit-il pas à expliquer toute la destinée du roi de Thèbes, au contraire de *Macbeth*, par exemple, où la prophétie énoncée par les *weird sisters*, en faisant germer une ambition démesurée dans l'esprit du héros, détermine à elle seule toute la suite du drame.

La mort d'Agrippine, pas plus que celle de Néron, n'était donc écrite dans ce « grand livre » que, quelques décennies plus tard, Jacques décrira avec complaisance : c'est la prédiction du V^e^ acte qui, en tétanisant l'empereur, la rend inévitable. Pour n'être pas inspirées par le ciel, les paroles d'Agrippine n'en sont pas moins tragiques, puisqu'elles entraîneront sa perte : son fils, au comble de sa dénaturation, ne la tuera que parce que sa prophétie l'y a contraint, et non parce que quelques mages douteux avaient cru jadis deviner les intentions divines. Car telle est la toute-puissance d'une parole véritablement *fatale*, et bien plus que si quelque dieu manipulait des marionnettes humaines : la Fatalité, dans *Britannicus*, est un leurre, et le tragique ne procède que de la puissance d'une rhétorique devenue incontrôlable. À Lucien Goldmann, qui estimait que Dieu était « le troisième personnage » de cette tragédie, « absent et pourtant plus réel que tous les autres[47] », et que la pièce était déjà un « drame sacré », on répondrait volontiers, avec René Pommier, que « Dieu n'est pas caché, il est absent[48] ». Le destin est introuvable, dans cette œuvre où Néron n'évoque jamais « les dieux », « le ciel » et « la destinée » que par pure hypocrisie, pour se défausser de ses propres crimes en accablant une introuvable instance transcendante[49]. L'horizon est bouché dans ce huis-clos tragique, mais le ciel aussi : Agrippine, prophètesse sans dieu, n'est que la sibylle d'un oracle absent. Le ciel est vide, et le cours du drame n'est que le produit de passions humaines exprimées dans des discours habilement agencés. Les personnages ne cessent jamais d'agir librement, sans qu'aucune force surnaturelle vienne les contraindre, encore moins les excuser : *Britannicus*, ou l'insoutenable légèreté de l'être.

---

[46] « L'une des idées que j'avais discutée dans *Misère de l'historicisme* était l'influence de la prédiction sur l'événement prédit. J'avais appelé cela 'L'effet Œdipe', à cause du rôle si important de l'oracle dans le déroulement des événements qui avaient conduit à la réalisation de sa prophétie » (Karl Popper, *La Quête* inachevée, [1976], traduit de l'anglais par Renée Bouveresse, Paris, Calmann-Lévy, 1981, p. 175).

[47] Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, « Tel », 1959, p. 363.

[48] « Dieu, c'est-à-dire, selon Goldmann, le plus important des trois 'personnages' de toute tragédie véritable, n'existe pas. Il n'est pas caché, il est absent. » René Pommier, *Études sur* Britannicus, Paris, SEDES, 1995, p. 164.

[49] « Mais des coups du destin je ne puis pas répondre », *Britannicus*, V, vii, v. 1676, p. 435.

Le sacrifice d'*Iphigénie* : une liturgie de l'absurde

Iphigénie, créée en 1674, à une date où, vraisemblablement[50], Racine a déjà amorcé son retour vers Port-Royal, baigne davantage dans le religieux que les pièces précédentes, au point qu'on considère parfois que cette tragédie est la première d'une tétralogie sacrée composée également de *Phèdre*, *Esther* et *Athalie*. Dans cette pièce, dieux et déesses, prophéties, rites sacrificiels étranges fournissent plus qu'un décor à la fois barbare et poétique : ils sont constitutifs de l'action dramatique. Toute l'intrigue est en fait suspendue à deux paroles oraculaires ; d'une part, l'oracle rendu à Agamemnon, et selon lequel les dieux exigent la mort d'une « fille du sang d'Hélène » :

> Vous aurez contre Troie une puissance vaine,
> Si dans un sacrifice auguste et solennel
> Une fille du sang d'Hélène
> De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.
> Pour obtenir les vents que le Ciel vous dénie,
> Sacrifiez Iphigénie.[51]

D'autre part, la prédiction faite à Ériphile, selon laquelle elle ne peut découvrir son identité qu'au prix de sa vie :

> J'ignore qui je suis ; et pour comble d'horreur,
> Un oracle effrayant m'attache à mon erreur,
> Et quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
> Me dit que, sans périr, je ne me puis connaître.[52]

L'atmosphère de piété vénérable est soulignée dans la pièce par de nombreuses allusions religieuses : Achille est désigné comme « fils d'une déesse[53] », Calchas est informé des secrets des dieux[54], et les références au « Ciel » sont omniprésentes. L'ombre du sacré semble planer sur toute la pièce, au point que Jean Rohou n'hésite pas à faire d'*Iphigénie* un « conte merveilleux[55] », où transparaît « l'esprit d'une authentique transcendance[56] », et où les dieux sont les « maîtres » de l'action. La tragédie, explique-t-il, « est nouée et dénouée par les dieux […]. De l'oracle au miracle, les dieux ont tout conduit[57] ».

---

50 Voir Jean Mesnard, « Racine et Port-Royal : autour d'un épisode inconnu », in *La « Guirlande » di Cecilia. Studi in onore di Cecilia Rizza*, éd. Rosa Galli Pellegrini, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1996, p. 557-565.

51 *Iphigénie*, I, I, v. 57-62, p. 705.

52 *Ibid.*, II, I, v. 427-320, p. 716.

53 *Ibid.*, II, IV, v. 642, p. 723.

54 « Calchas… qui des secrets des dieux fut toujours informé. Le Ciel souvent lui parle », *ibid*., II, I, v. 455-457, p. 716-717.

55 « Notice d'*Iphigénie* », *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1020.

56 *Ibid.*, p. 1022.

57 *Ibid.*, p. 1028-1029.

Est-ce si sûr ? R.C. Knight, déjà, notait avec un certain embarras que Racine affecte d'une part, dans sa préface, un souci de vraisemblance parfaite, mais semble toutefois laisser subsister des éléments miraculeux, comme l'oracle[58] ; l'auteur de *Racine et la Grèce*, tout en pointant ces apparentes contradictions, postule malgré tout la réalité de « l'action de Diane[59] ». Ne faudrait-il pas plutôt tenter de reconnaître le bien-fondé des affirmations Racine lorsqu'il prétend avoir évacué le miracle de sa tragédie ? Le climat quasi mystique qui règne dans la pièce ne serait-il pas un illusoire trompe-l'œil ? Georges Forestier, contradicteur de Jean Rohou, estime pour sa part que rien, dans le cours de l'intrigue, ne nous assure que l'action est entre les mains du divin. Ainsi, si Iphigénie, en tentant de s'échapper, s'égare et revient au camp, est-ce parce que « les Dieux ont à Calchas amené leur victime[60] », ou par un funeste hasard ? On ne saurait trancher avec certitude. Rien ne vient attester à coup sûr la présence du surnaturel, *sauf les oracles et leur réalisation*, précise prudemment Georges Forestier : « Le sujet d'*Iphigénie* […] n'existe pas sans un oracle initial […] et la pièce se conclut invariablement par une intervention divine », concède le critique[61]. Je voudrais montrer ici que ces précautions même sont peut-être inutiles, et que l'hypothèque qui pèse sur l'existence des dieux rejaillit sur la nature des oracles. Certes, le vent se lève aussitôt après le sacrifice d'une fille du sang d'Hélène, mais parmi les protagonistes, il en est un au moins qui doute que ce coup de théâtre résulte d'une authentique « intervention divine » – ce personnage, c'est Ulysse. Le roi d'Ithaque n'est pas avantagé par Racine : pragmatique, seul l'intéresse le départ pour Troie, seule l'habite l'envie d'en découdre, et la nécessité d'exécuter froidement quelque victime innocente ne l'incommode guère ; tout au long de la pièce, il use des prestiges de l'art oratoire pour persuader Agamemnon de remettre sa fille entre les mains du sacrificateur[62]. Mais le poète lui a conservé la ruse, la clairvoyance, la perspicacité que lui accordait toute la tradition ; ces qualités transparaissent dans son récit final, lorsqu'il rapporte à la reine de Mycènes les circonstances de la mort d'Ériphile :

> Entre les deux partis Calchas s'est avancé,
> L'œil farouche, l'air sombre et le poil hérissé,
> Terrible, et plein du dieu qui l'agitait sans doute:
> *Vous, Achille, a-t-il dit, et vous, Grecs, qu'on m'écoute.*
> *Le dieu qui maintenant vous parle par ma voix*
> *M'explique son oracle, et m'instruit de son choix* […].[63]

---

58 R. C. Knight, *Racine et la Grèce,* [1974], Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974, p. 304.

59 « La fable même n'a-t-elle pas pour fondement la volonté de Diane et l'action de Diane ? », *ibid.*, p. 305.

60 *Iphigénie*, I, v, v. 374, p. 714.

61 Jean Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, notice d'*Iphigénie*, p. 1576.

62 *Iphigénie*, I, v, v. 369-388, p. 714.

63 *Ibid.*, V, vii, v. 1743-1747, p. 762.

Ulysse, au moment de reproduire les paroles de Calchas, croit nécessaire d'utiliser une modalisation : « sans doute ». La locution adverbiale peut s'entendre de deux façons : tout d'abord, selon les dictionnaires de l'époque, elle signifie « sans aucun doute ». L'effet d'une telle tournure est ambigu : renforce-t-elle la proposition précédente, ou, à force d'insister inutilement, le roi d'Ithaque ne jette-t-il pas le soupçon sur la prétendue possession divine du prêtre, comme pour conjurer par avance la suspicion qui pourrait s'élever chez ses auditeurs ? Allons plus loin : Littré montre que Racine connaissait l'emploi moderne de la locution « sans doute », au sens atténué de « selon toutes les apparences[64] » : s'il fallait entendre l'expression en ce sens, Ulysse suggérerait-il alors que les transes de Calchas n'ont rien de surnaturel, voire qu'il joue la comédie de l'inspiration ? Cette lecture s'accorderait avec la suite du récit, qui comporte un autre indice révélateur de l'incrédulité religieuse du matois roi d'Ithaque ; celui-ci rapporte ainsi le moment le plus pathétique, celui où Diane descend du Ciel :

> Le soldat étonné dit que dans une nue
> Jusque sur le bûcher Diane est descendue,
> Et croit que s'élevant au travers de ses feux,
> Elle portait au Ciel notre encens et nos vœux.[65]

Ulysse reste sceptique : « Le soldat » est un singulier collectif renvoyant à une piétaille crédule au témoignage incertain, et face auquel il prend ses distances. Pour sa part, il n'a rien vu de comparable, sans quoi, physiquement présent au moment de l'immolation, il n'eût pas éprouvé le besoin de relayer la créance populaire et aurait pu parler en son nom propre. Au moment où la tragédie touche du doigt le sacré, les dieux s'évaporent, et le « miracle » espéré par Clytemnestre s'évanouit dans les fumées de la superstition et de l'hallucination collective : le spectateur est conduit à admettre, au dénouement d'*Iphigénie*, que Diane ne descend du ciel que dans l'imagination d'hommes simples, dont le cœur est si excité par les transports du devin qu'ils peuvent aisément devenir la proie des fantasmes. Comme l'avait dit déjà Pascal, et comme le redira Malebranche l'année suivante : les imaginations fortes sont contagieuses, et ont tôt fait de transformer les esprits fragiles en « visionnaires »[66].

Cette absence des dieux n'a rien, au fond, qui doive nous étonner[67] ; loin de demander au spectateur de souscrire à l'existence d'un quelconque *fatum*, Racine pousse le scrupule jusqu'à ne jamais nous demander de faire seulement *semblant*

[64] « Sans doute à nos malheurs ton cœur n'a pu survivre » (*Alexandre*, IV, i, v. 993, p. 161).

[65] *Iphigénie*, V, VII, v. 785-788, p. 763.

[66] Nicolas Malebranche, *De la Recherche de la vérité*, [1675], livre II, III[e] partie, chap. 1, *in Œuvres I*, édition établie par Geneviève Rodis-Lewis avec la collaboration de Germain Malbreil, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 248. Voir aussi *ibid.*, chapitre dernier, p. 284-289, « Des sorciers par imagination ».

[67] « Les dieux païens dans Iphigénie ? » interroge ainsi Georges Forestier, pour répondre aussitôt « une admirable illusion de présence » (« Notice d'Iphigénie », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1578).

d'y croire ; bien au contraire, il nous met en garde, dans sa préface, contre les mensonges séduisants du paganisme : s'il a choisi de modifier le dénouement de l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide, où Artémis descendait du ciel et remplaçait la fille d'Agamemnon par une biche, c'est parce qu'une telle substitution relève de « l'incroyable » et même de « l'absurde » aux yeux d'un public chrétien :

> Et quelle apparence encore de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose, qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ?[68]

Le dramaturge ne laisse pas place à l'ambiguïté : de divinités, il n'y en a pas, et si Iphigénie est sauvée, c'est « par une autre voie que par un miracle [que le public] n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire[69] ». Si Racine renonce à ces « merveilles absurdes[70] » qu'affectionnent, à la même époque, les auteurs d'opéra, c'est parce que, pour sa part, il n'exige pas de son public une exorbitante créance en l'existence de dieux fallacieux ; il n'entreprend pas non plus de suggérer les vérités chrétiennes sous un voile allégorique païen : rien de plus erroné que de s'imaginer, dans une vision qui se voudrait à tort « janséniste » du tragique racinien, que le Jupiter tonnant d'*Iphigénie* serait une métaphore de l'Éternel, ou de voir dans le sacrifice de la fille d'Agamemnon quelque équivalent profane de celui du fils d'Abraham[71]. Racine dévoile au contraire les dieux tels que pouvaient les concevoir un lecteur des Pères[72] et un élève des poètes de Port-Royal, Arnauld d'Andilly et Lemaistre de Sacy, qui dénonçaient les dieux païens comme étant de « fausses divinités, à grand tort adorées[73] », de prestigieuses chimères, enchanteresses et criminelles, de « frivoles déités, qui nous devez votre être », de

---

68 *Iphigénie*, « préface », p. 698.

69 *Ibid.*

70 *Cf.* N. Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 49-50.

71 On songe en particulier aux analyses de Lucien Goldmann (*op. cit.*), souvent hasardeuses sur cette question. Sur l'absence de toute référence au « jansénisme » dans le théâtre de Racine, voir les mises au point définitives de Philippe Sellier : « Le jansénisme des tragédies de Racine : illusion ou réalité ? », *CAIEF*, 31, 1979, p. 135-146 ; et « Les tragédies de Jean Racine et Port-Royal », *Carnets Giraudoux*, 3, 1997, p. 41-61.

72 Eusèbe de Césarée, déjà, dénonçait les oracles rendus par ces prêtres païens imposteurs qui « sont ornés d'un faux éclat par la sonorité et la tension d'une voix forte, ainsi que par la simulation d'une inspiration divine qui n'est que fumée » (trad. Odile Zink, Paris, Le Cerf, « Sources chrétiennes », n° 262, 1979, Livre IV, I, 11, p. 84-85).

73 Port-Royal a toujours été réticent à l'égard des récupérations allégoriques des fables de la mythologie. Robert Arnauld d'Andilly, solitaire et jardinier de Port-Royal lorsque Racine y fut élève, apostrophe ainsi en ces termes les « fabuleuses déités » païennes au seuil de ses *Stances pour Jésus-Christ* (Paris, E. Martin, 1628, stance 1) :

> Fausses divinités à grand tort adorées,
> Dont les vaines ardeurs transportent les mortels
> Qui charmés par vos sons vous dressent des autels,
> Et rendent d'Hélicon les sources révérées,
> Éloignez-vous de moi, fantômes odieux […].

simples « noms dont le charme est rompu[74] » : l'ancien élève des Petites-Écoles connaît la fausseté alléchante et dangereuse du paganisme, stigmatisée par les poètes de Port-Royal[75], et qu'il combattra à son tour dans *Esther* :

> Dieux impuissants, dieux sourds, tous ceux qui vous implorent
> Ne seront jamais entendus.[76]

L'absence de la théophanie finale dans *Iphigénie* ne saurait donc s'expliquer par les seules raisons de vraisemblance poétique qu'on allègue généralement (« qu'un dieu n'intervienne pas[77] », écrivait Horace), ou par une sûreté de goût esthétique qui pousserait Racine à laisser aux effets spéciaux de l'opéra de semblables « machines » ; si ces considérations entrent sans doute en ligne de compte, il faut y ajouter des motivations théologiques : il y aurait eu quelque crime à représenter ces vaines idoles, ou à laisser croire que ces dieux impuissants et sourds conduisent la destinée des hommes[78]. Racine s'est vu inculquer, depuis son plus jeune âge, à la fois une solide culture humaniste[79], et la haine de ce qui n'est pas chrétien. Port-Royal n'a cessé d'admirer, de préserver et de diffuser la culture antique, y compris la grecque, si négligée au grand siècle, tout en en affirmant simultanément que les plus grands esprits de l'Antiquité, quelque vénérables qu'ils aient été, même Platon et Virgile, rôtissent en enfer pour l'Éternité. Le poète de Mantoue s'est damné en écrivant l'*Énéide*, expliquait ainsi Saint-Cyran aux élèves des Petites Écoles, en ajoutant que ceux-ci se sauveraient en l'étudiant. Un tel inextricable nœud, fait de fascination admirative et d'aversion anxieuse – un psychanalyste dirait : un pareil *double bind* – auquel Racine avait été soumis dans ses années de formation, ne pouvait manquer de rejaillir sur son écriture dramaturgique. *Iphigénie* illustre à la fois son admiration sincère pour l'hellénisme, et la défiance que lui inspirent des auteurs qui, quelque brillants qu'ils aient été, erraient égarés dans un monde obscur.

L'éloge des auteurs antiques et la dette sans cesse réaffirmée envers Euripide en particulier n'invalident pas cette lecture désacralisante des dernières tragédies « grecques » de Racine. Certes, celui-ci est un Ancien, mais sa réécriture ne se propose pas pour autant de ressusciter les ténèbres de la gentilité ; au contraire, il ne choisit comme modèle privilégié le troisième des Tragiques grecs qu'en raison même de son irréligion. L'auteur d'*Iphigénie à Aulis*, proche en effet des Sophistes, ne cesse d'accabler dans ses pièces la cruauté des dieux qui exigent des

---

74 Vers empruntés au *Poème sur la captivité de Saint-Malc* de La Fontaine, composé à une date où le fabuliste versifiait pour le compte du monastère (*Œuvres complètes*, éd. Pierre Clarac, Paris, Le Seuil, « L'Intégrale », p. 370.

75 Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre *Chant de la grâce. Port-Royal et la poésie d'Arnauld d'Andilly à Racine*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2003, p. 99-107.

76 *Esther*, II, viii, v. 767-770, p. 980.

77 *Art poétique*, v. 191-192.

78 Cette surdité des dieux est avouée, au détour d'un vers, par Agamemnon lui-même : « Les dieux depuis un temps me sont cruels et sourds » (II, ii, v. 572, p. 721).

79 Voir sur ce point le numéro spécial des *Chroniques de Port-Royal*, 56, 2006, « Port-Royal et l'humanisme ».

sacrifices humains ; il nous montre ainsi une Clytemnestre bien peu convaincue des contes de métamorphose qu'on lui rapporte[80] – même du temps de l'âge d'or d'Athènes, une telle « créance » n'était déjà pas loin d'être « absurde ». Retrouver l'esprit du dramaturge athénien revenait donc pour Racine à mettre sur scène une salutaire impiété envers un culte destructeur. *Rem viderunt, non causam viderunt*[81], écrit Pascal dans la liasse « Fausseté des autres religions » des *Pensées* : ce fragment lapidaire désigne l'état dans lequel se trouvent les plus habiles d'entre les païens ; ceux-ci ont vu la misère de l'homme, prisonnier de représentations erronées et proprement démoniaques du divin, mais, privés des enseignements chrétiens, ils n'en ont pas su la cause – la Chute, qui entraîna dans la déréliction cette masse de perdition que constitue l'ensemble de l'humanité abandonnée de Dieu. Euripide était bien fondé à blasphémer contre ces dieux injustes et coupables, et à railler les hommes qui « aggravent leur malheureuse destinée[82] », mais il ne pouvait savoir pourquoi les mortels gémissaient sous le joug de ces creuses idoles. Usant de sa raison du mieux qu'il pouvait, il fut savant psychologue, fin connaisseur de la nature humaine, et lucide sur sa religion : il ne lui manquait, pour être sauvé, que la grâce divine, hors de laquelle il n'est point de salut. C'est la misère de l'homme sans Dieu que nous donnent à voir les deux *Iphigénie*, celle de l'Athénien du siècle de Périclès, comme celle du Français du siècle de Louis le Grand – son imitateur fidèle. Le mythe d'*Iphigénie*, dépouillé chez Racine du motif, central chez Euripide, de la colère de Diane, n'est ainsi pas seulement rendu vraisemblable, il est soigneusement historicisé, débarrassé de toute trace suspecte de sacré païen et fictif. Le dramaturge préserve la poésie de cette religion, mais tout en montrant, en moraliste, l'angoisse insupportable endurée par ces fidèles du polythéisme ignorant la grâce christique[83] et ployant l'échine sous le joug de ces vains spectres de dieux qu'ils prenaient pour des figures du Destin.

Dans un article intitulé « Les dieux païens dans *Phèdre*[84] », Marc Fumaroli a proposé une démonstration comparable ; selon lui, la dernière tragédie profane de Racine suscite terreur et pitié dans le cœur des spectateurs en décrivant les tourments « de païens en proie à leurs faux dieux[85] » : le spectateur chrétien, loin

[80] « Ô ma fille ! quel dieu t'a dérobée ? De quel nom dois-je t'appeler ? Mais quoi, ne serait-ce point là de vaines consolations pour mettre fin à mes regrets », *Iphigénie à Aulis*, Exodos.

[81] Blaise Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, 238 ; l'apologiste cite approximativement saint Augustin : « *Rem vidit, causam nescivit* » (*Contre Julien*, livre IV, chapitre 12, § 60).

[82] *Iphigénie à Aulis*, quatrième épisode.

[83] Maurice Delcroix, dans son ouvrage *Le Sacré dans les tragédies profanes de Racine* ne se fonde, pour montrer le caractère sacré d'*Iphigénie*, que sur « la croyance des personnages » en une « maîtrise divine des éléments » et en « l'efficacité des sacrifices demandés par les dieux » (p. 143). Passer de l'opinion partagée par « l'ensemble des personnages », qui « ne met pas en doute que le silence des vents soit un effet de l'inspiration divine », à la certitude de leur existence et de la réalité de leurs agissements, paraît constituer un coup de force difficilement acceptable.

[84] Marc Fumaroli, « Entre Athènes et Cnossos : les dieux païens dans *Phèdre* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1993, n° 1, p. 30-61 et n° 2, p. 172-190.

[85] *Ibid.*, n° 1, 1993, p. 42.

d'être sommé de croire en l'existence des déités d'autrefois, frémit au contraire en considérant ces hommes du passé, damnés abandonnés de Dieu, et qui se débattent en vain sous le fléau d'idoles aussi effrayantes que mensongères[86]. Car les divinités, sans cesse invoquées par les héros, si présentes dans leurs pensées qu'on les croirait tout proches, sont en réalité aussi introuvables dans *Phèdre* que dans *Iphigénie* : « On dit qu'on a vu même en ce désordre affreux / Un dieu qui d'aiguillon pressait leurs flancs poudreux », rapporte Théramène lorsqu'il décrit à Thésée la scène atroce où le prince est traîné par ses propres chevaux[87]. *On dit*, et cette rumeur fait écho aux bruits répandus par « le soldat étonné » d'*Iphigénie*. Vénus, Diane, et toutes les divinités du Panthéon sont autant de fantômes privés de substance, et qui n'existent que dans de la croyance superstitieuse des héros. Dans toute la pièce, le bon peuple de Trézène, imité en cela par les protagonistes principaux, a tôt fait d'invoquer le surnaturel lorsque des explications rationnelles suffiraient à expliquer des faits dépourvus de tout mystère : ainsi, on découvre à l'acte III que Thésée, dont Ismène racontait fort poétiquement à l'acte I qu'il était descendu aux enfers[88], croupissait en fait, bien plus prosaïquement, dans les geôles du roi d'Épire[89]. La crédulité jobarde qui anime la confidente d'Aricie invite *a posteriori* à suspecter la confiance hyperbolique de Doris envers ce Calchas dont elle pense qu'il est le dépositaire des secrets des dieux[90].

Un scepticisme revigorant, bien fidèle à cet esprit fort que fut Euripide, nous conduit par conséquent à considérer avec circonspection les prédictions d'*Iphigénie* : d'où vient, si les dieux ne se mêlent pas des affaires des hommes, qu'elles se réalisent ? Remarquons tout d'abord qu'il n'est sans doute pas nécessaire d'invoquer les immortels pour expliquer un caprice météorologique. Racine, au seuil même de sa préface, cite quatre vers de Lucrèce afin de justifier la localisation de son intrigue à Aulis :

> Il ne faut que lire Lucrèce au commencement de son premier livre :
>
> *Aulide quo pacto Triviai Virginis aram*
> *Iphianassai turparunt sanguine foede*
> *Ductores Danaum, etc.*[91]

---

86 « Les dieux effrayants et mensongers qui hantent les personnages de *Phèdre* sont les inventions et les manifestations d'une humanité aveugle, instable et tourmentée », *ibid.*, p. 44.

87 *Phèdre*, V, VI, v. 1539-1540, p. 873.

88 Ismène, la confidente d'Aricie, rapporte les « incroyables discours » entourant la disparition de Thésée, et colporte en particulier le « bruit […] partout répandu » de son voyage sans retour aux Enfers : « Il a vu le Cocyte et les rivages sombres, / Et s'est montré vivant aux infernales ombres » (II, I, v. 385-386, p. 834). Phèdre accepte sans difficulté cette fable : « On ne voit point deux fois le rivage des morts, / Seigneur. Puisque Thésée a vu les sombres bords / En vain vous espérez qu'un dieu vous le renvoie » (II, V, v. 623-625, p. 842).

89 *Phèdre*, III, V, v. 953-970, p. 853-854.

90 *Iphigénie*, II, I, v. 457, p. 717.

91 *Ibid.*, « préface », p. 697. (« De quelle façon à Aulis les chefs des Grecs souillèrent affreusement l'autel de la Vierge des carrefours [Diane] du sang d'Iphianassa [Iphigénie] »).

Quel est le sens de cette citation assez inutile, avouons-le, pour comprendre l'histoire, et pour ainsi dire franchement pédante ? Faut-il n'y voir qu'une référence érudite quelque peu gratuite, dont le but serait seulement pour Racine de montrer aux Modernes l'étendue de son érudition ? Voire. L'allusion à Lucrèce s'explique par d'autres mobiles que le seul étalage d'un vain savoir. Lucrèce n'était pas un poète comme les autres : c'était un athée, un matérialiste dont le poème *Sur la Nature* est une redoutable machine de guerre contre la religion ; poète maudit, il mourut fou, dit-on, pour avoir absorbé un philtre d'amour. En choisissant, au seuil de sa tragédie, de placer son œuvre sous le patronage sulfureux de Lucrèce, Racine met sa tragédie sous l'égide d'un des plus redoutables esprits forts que l'Antiquité ait produit, pourfendeur ardent des superstitions sous toutes leurs formes – et en particulier de la croyance qui consiste à attribuer au divin la responsabilité de phénomènes atmosphériques dont les seules lois de la nature suffisent à rendre compte :

> La nature t'apparaît libre, exempte de maîtres orgueilleux, accomplir tout d'elle-même, spontanément et sans contrainte, sans la participation des dieux. […] [Quel dieu] pourrait ébranler du tonnerre les espaces sereins du ciel, lancer la foudre, démolir parfois son propre temple et, se retirant dans les déserts, s'y exercer furieusement à lancer ce trait qui souvent passe à côté des coupables et va, par un châtiment immérité, priver de la vie des innocents ?[92]

Pour l'auteur du *De Natura rerum*, la foudre n'est pas, comme le pense Clytemnestre[93], un châtiment des dieux : c'est un météore naturel qui frappe au hasard. La référence à Lucrèce, alléguée d'emblée par le poète tragique, ne peut manquer d'alerter le lecteur, qui se trouve par là discrètement invité à suspecter le « miracle » final contre lequel le dramaturge le met en garde un peu plus loin dans la préface : seules des âmes crédules, et effrayées par des cultes mortifères, peuvent s'étonner qu'un orage succède à un long calme ; quoi de plus éculé que le calme qui précède la tempête ? Selon toute *vraisemblance*, principe cardinal du classicisme, le déchaînement des éléments n'est pas provoqué par l'acquiescement d'Olympiens fantomatiques, mais tout simplement par le jeu des masses d'air. Les jeunes Israëlites d'*Esther*, apostrophant les « méchants », c'est-à-dire les idolâtres, rediront en termes explicites l'impuissance des dieux à commander au ciel : « Ni les éclairs, ni le tonnerre, / N'obéissent point à vos dieux[94] ». De tels vers sont comme une invitation à relire *Iphigénie* d'un œil sincèrement chrétien, c'est-à-dire défiant envers le surnaturel païen.

On le voit, le dramaturge d'*Iphigénie* n'est pas aussi inconséquent qu'on aurait pu le croire ; il n'invite pas son spectateur à se défier des métamorphoses et

---

92 Lucrèce, *De la Nature* [1966], texte établi et traduit par Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1990, chant II, v. 1090-1104, p. 82.

93 « J'entends gronder la foudre, et sens trembler la terre. / Un dieu vengeur, un dieu fait retentir ces coups », V, iv, v. 1698-1699, p. 760.

94 *Esther*, I, v, v. 346-347, p. 964.

des « miracles » pour lui demander en revanche de croire que Zeus préside aux tempêtes : il laisse au contraire ouverte la possibilité d'une rationalisation du mystère, et s'inscrit dans la tradition sinon libertine, du moins évhémériste de démystification du merveilleux mythologique, vivace en ces années 1670, et destinée à occuper une place prépondérante dans l'argumentaire de la seconde Querelle des Anciens et des Modernes[95].

La réalisation du second oracle d'*Iphigénie* n'est pas non plus le résultat d'une quelconque merveille, puisque c'est Calchas lui-même qui l'avait rendu jadis, et que c'est lui encore qui se charge de le commenter et de le faire advenir :

> Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie
> Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie.
> Thésée avec Hélène uni secrètement
> Fit succéder l'hymen à son enlèvement.
> Une fille en sortit, que sa mère a celée ;
> Du nom d'Iphigénie elle fut appelée.
> Je vis moi-même alors ce fruit de leurs amours ;
> D'un sinistre avenir je menaçai ses jours.
> Sous un nom emprunté sa noire destinée
> Et ses propres fureurs ici l'ont amenée.
> Elle me voit, m'entend, elle est devant vos yeux,
> Et c'est elle, en un mot, que demandent les dieux.[96]

Calchas, qu'on avait vu acharné à la perte d'Iphigénie, opère un revirement soudain au moment où la Discorde menace de diviser l'armée grecque, et, « éperdu[97] », découvre opportunément une « autre Iphigénie » qui assure à la pièce un dénouement aussi heureux que possible. La reconnaissance finale a été si judicieusement préparée au fil de la tragédie qu'elle perd du même coup, elle aussi, toute dimension « miraculeuse ». Agamemnon, dès l'acte I, pressentait-il plus ou moins confusément la vérité sur Ériphile ? Les termes qu'il emploie sont troublants :

> Les Troyens pleurent une autre Hélène,
> Que vous avez captive envoyée à Mycène.

---

95 Selon le philosophe grec Évhémère, la religion traditionnelle s'est bâtie sur le modèle du culte rendu aux monarques hellénistiques : Jupiter et les autres dieux n'étaient à l'origine que des mortels remarquables auxquels les poètes ont conféré l'apothéose pour leur rendre hommage. Avec le temps, les hommes ont oublié l'origine historique de ces divinités supposées. « Lorsque par le plus grand des crimes, / L'homme a fait des hommes des dieux, / Il a cru les placer aux Cieux, En leur immolant des victimes », écrit ainsi l'un des maîtres de Racine, Lemaistre de Sacy (*Poème sur le Saint-Sacrement de l'Eucharistie*, Paris, Guillaume Desprez, 1695, strophe 32). Sur cette question, voir par exemple Aurélia Gaillard, *Fables, mythes et contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 1996, p. 99-100.

96 *Ibid.*, V, VI, v. 1749-1760, p. 762.

97 *Ibid.*, V, V, v. 1703, p. 760.

> Car je n'en doute point, cette jeune beauté
> Garde en vain un secret que trahit sa fierté.[98]

L'identité de la princesse inconnue tient du secret de Polichinelle : il devient dès lors très vraisemblable que Calchas, informé depuis toujours de l'existence de cette « autre Iphigénie[99] », procède aux évidents recoupements et tire de lui-même, sans l'aide de dieux hypothétiques, les conclusions qui s'imposent. De plus, le devin, en désignant Ériphile à la vindicte de l'armée, a beau jeu de provoquer la « noire destinée » qu'il avait lui-même prédite autrefois, et qui est mentionnée à plusieurs reprises au cours de la pièce[100] : auteur de toute la trame oraculaire, de leur profération à leur ultime interprétation, il réalise une boucle de causalité, variante de la prophétie auto-réalisatrice envisagée dans le point précédent ; ici, le prêtre qui énonce l'oracle est celui-là même qui préside à son élucidation et peut ainsi d'autant plus aisément précipiter son accomplissement[101].

En suggérant la vanité des oracles, *Iphigénie* confirme la leçon d'Augustin, qui s'était longtemps adonné à l'art divinatoire avant d'en reconnaître l'erreur : « Il n'y a point de science capable de prévoir les choses futures[102] ». Les artifices de Calchas invitent à douter de la réalité des pouvoirs chamaniques prêtés au devin par Doris[103] et la plupart des protagonistes : l'action divine de cette tragédie se résorbe en fait dans la seule médiation cléricale. Le dénouement va, comme le note Maurice Delcroix, effectivement « vérifier le crédit de Calchas et des oracles » aux yeux des protagonistes[104], mais il ne s'ensuit pas que le spectateur doive lui aussi se laisser entraîner dans cette spirale respectueuse que provoque le charisme du prêtre, et à laquelle aucun des personnages n'échappe vraiment. Les dieux étant absents de la scène, il ne reste, comme expression supposée d'un *fatum* transcendant, que la parole peu fidèle d'un prêtre peu fiable, et dont le caractère douteux éclate plus

---

98 *Ibid.*, I, II, v. 237-240, p. 710.

99 *Ibid.*, IV, IV, v. 1283-1286, p. 746.

100 *Ibid*.

101 La différence est grande avec *Horace*, par exemple, autre tragédie à oracle, mais dont la vérité ne sera comprise qu'*a posteriori* (et explicitée dans un passage d'ailleurs supprimé rapidement, la scène IV de l'acte V) après sa réalisation, et alors qu'on n'y songeait plus : chez Corneille, pas plus que dans *La Thébaïde* de Racine, l'oracle ne constitue pas un ressort dramatique ; il ne se réalise qu'en vertu de la prescience des dieux – sa fonction, dit justement Marc Escola, est « herméneutique » (*Horace*, Paris, Flammarion, « GF-Dossier », 2001, p. 198 ; *cf.* aussi B. Louvat, art. cit., p. 405). La présence de l'intermédiaire sacerdotal dans *Iphigénie* vient parasiter cette conception et douer l'oracle d'une utilité dramaturgique qui, en même temps, jette le doute sur son origine réputée transcendante.

102 *Confessions*, livre VII, chap. VI, trad. Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 228. *Cf.* La Fontaine, « L'horoscope » : « Tout aveugle et menteur qu'est cet art, / Il peut frapper au but une fois entre mille ; Ce sont des effets du hasard. », *Fables*, *in Œuvres complètes*, éd. J. P. Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. I, livre VIII, fable XVI, v. 90-92, p. 321.

103 *Iphigénie*, II, I, v. 455-458, p. 716-717.

104 *Op. cit.*, p. 144.

d'une fois dans la pièce[105].

Une telle conception au vitriol de la religion traditionnelle antique recoupe celle d'Augustin, mais aussi, et surtout, celle de Lucrèce : lorsqu'on se reporte au contexte des vers du *De Natura rerum* cités par Racine, on constate que le poète latin s'appuie sur l'exemple du sacrifice d'Iphigénie précisément pour dénoncer les abus d'un culte qui n'engendre que l'épouvante dans le cœur des hommes :

> *C'est le plus souvent la religion elle-même qui enfanta des actes impies et criminels*. C'est ainsi qu'à Aulis l'autel de la Vierge Trivia [Artémis] fut honteusement souillé du sang d'Iphianassa [Iphigénie] par l'élite des chefs grecs, la fleur des guerriers […]. *Tant la religion put conseiller de crimes* ![106]

On le voit, dans sa préface, Racine a soigneusement gommé de sa citation les vers les plus scandaleux, mais le lecteur prévenu, et habitué à ces stratégies du détour courantes chez les libertins, n'éprouve aucune peine à replacer ces quelques vers anodins dans leur contexte, et à leur restituer ainsi leur pleine signification. Dans ce passage, dont Racine cite discrètement quelques vers, Lucrèce, plein d'une véhémence antireligieuse radicale, met en cause les prêtres cruels qui exigent des offrandes de douleur et de mort, et ces sacrifices qui justifient et sanctifient le crime. Selon le poète latin, la religion « prive les hommes de leur humanité et les amène au dernier degré de la bassesse, si grande est la terreur par laquelle elle règne sur le genre humain[107] » : le Racine qui composa *Iphigénie* ne considère pas le polythéisme grec avec d'autres yeux. Ainsi, la rapide allusion à Lucrèce sur laquelle s'ouvre la préface de la tragédie pourrait bien fournir la clef de la pièce : en moraliste, Racine suggère que l'intense poésie de la religion grecque, mise en scène avec tant de complaisance dans les opéras, dissimule une réalité épouvantable.

Lucrèce affirmait que les hommes gémissaient sous le fouet de la religion, et prétendait qu'une représentation erronée de la divinité aggravait, au lieu de les apaiser, les terreurs que leur inspiraient naturellement les soubresauts de la nature. Racine va-t-il plus loin ? Suggère-t-il que les oracles, dans *Iphigénie*, peuvent n'être que le fruit d'une machination, montée de toutes pièces par un imposteur hardi doublé d'un metteur en scène génial – Calchas, le devin de l'armée grecque, qui serait alors non seulement un fanatique, mais un fourbe ? En effet, ce ne sont pas les dieux, mais le prêtre qui tire les ficelles de l'action : « invisible et présent[108] », il aiguille tous les faits et gestes des personnages du drame. Non seulement il est l'auteur des deux oracles qui mettent en branle l'intrigue[109], mais

[105] « Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ? », *Iphigénie*, IV, IV, v. 1266, p. 745.
[106] *De la Nature*, *op. cit.*, I, v. 82-86 et 101, p. 5.
[107] Marcel Conche, *Lucrèce*, [1967], Paris, Éditions de Mégare, 1990, p. 14.
[108] *Cf.* Agrippine dans *Britannicus*, I, II, v. 96, p. 380.
[109] « J'entendis ces mots prononcés par Calchas », *Iphigénie*, I, I, v. 56, p. 705 ; « D'un sinistre avenir je menaçai ses jours », *ibid.*, V, VI, v. 1756, p. 762.

nous le voyons encore entêté de la perte d'Iphigénie[110], puis reportant instantanément sa férocité sur Ériphile : il apparaît comme le ministre terrifiant d'une religion, aux dires même de Clytemnestre, injuste[111], « barbare » et « sanguinaire[112] ». Les dieux n'opèrent pas, seul Calchas a soif : avide de sang, prêt à égorger indifféremment l'une des deux jeunes femmes, il manifeste une inquiétante pulsion meurtrière, mais aussi une « soif de régner[113] » qui n'a rien à envier à celle d'Agamemnon : « Plus de pitié. Calchas seul règne, seul commande […]. Le roi de son pouvoir se voit dépossédé[114] ». Le prêtre instrumentalise le sacré pour s'arroger une autorité par laquelle il se pose en rival du roi des rois.

Quelques années plus tard, Saint-Évremond explicitera en ces termes cette horreur de la religion grecque qu'on perçoit en filigrane dans *Iphigénie* :

> Pour vous dire mon véritable sentiment, je crois que la tragédie des Anciens aurait fait une perte heureuse en perdant ses dieux avec ses oracles et ses devins. C'était par ces dieux, ces oracles, ces devins, qu'on voyait régner au théâtre un esprit de superstition et de terreur, capable d'infecter le genre humain de mille erreurs, et de l'affliger encore de plus de maux.[115]

Moderne malgré lui, c'est précisément ce détestable « esprit de superstition » dont les Grecs étaient victimes que Racine donne à voir dans sa tragédie.

Faut-il déduire de ces remarques que, pour le dramaturge, la religion païenne serait non seulement une fiction périlleuse, mais aussi un artifice entre les mains des prêtres pour s'assurer le contrôle des fidèles trop crédules et bernés, les boucles de causalité tenant lieu de destin ? Si l'imposture de Calchas, génial metteur en scène d'une mystification somptueuse, reste de l'ordre de la conjecture, ou du moins de l'invérifiable, puisqu'il ne vient pas exprimer sur scène ses intentions, l'audacieuse confession d'un autre représentant racinien de la religion païenne vient indirectement confirmer nos soupçons : ce sinistre personnage, c'est Mathan, grand prêtre de Baal dans la dernière tragédie de Racine, *Athalie*.

---

110 « Par la voix de Calchas l'oracle la demande. / De toute autre victime il refuse l'offrande » (*ibid*., III, v, v. 917-918, p. 734.

111 « Les dieux ordonneraient un meurtre abominable ? » s'interroge la reine (*ibid.*, v. 921, p. 734).

112 Clytemnestre expose toute l'horreur du sacrifice humain : « Perfides, contentez votre soif sanguinaire » (*ibid.*, V, iv, v. 1669, p. 759 ; « Calchas va dans son sang… Barbares, arrêtez », *ibid.*, v. 1696, p. 760.

113 *Ibid*., IV, iv, v. 1289, p. 746.

114 *Ibid.*, V, iii, v. 1625-1628, p. 757-758.

115 Saint-Évremond, « De la tragédie ancienne et moderne », *in Œuvres en prose*, éd. René Ternois, Paris, Marcel Didier, « Société des textes français modernes », t. IV, 1969, p. 177 ; voir aussi son discours « Du merveilleux qui se trouve dans les poèmes des Anciens », où il développe un point de vue comparable : « Il n'y a pas un des Dieux, en ces Poèmes, qui ne cause aux hommes les plus grands malheurs, ou ne leur inspire les plus grands forfaits. » (*ibid*., p. 190-191).

Les prophéties dans *Athalie* : « sombres vapeurs » ou Verbe de l'Esprit-Saint ?

Mathan, « idolâtre impur[116] », avoue sans fard ses artifices à son confident Nabal :

> Ami, peux-tu penser que d'un zèle frivole
> Je me laisse aveugler par une vaine idole,
> Pour un fragile bois, que malgré mon secours,
> Les vers sur son autel consument chaque jour ?[117]

La religion dont Mathan est le ministre est un leurre, une chimère dont il se sert pour gouverner les hommes ; en effet, ce n'est pas sa foi en Baal qui le guide, mais « l'amour des grandeurs », « la soif de commander[118] », en un mot cette *libido dominandi* dénoncée par la tradition augustinienne. Courtisan charismatique, prompt à flatter les grands et habile à étudier leurs passions, il s'est acquis l'autorité d'un « oracle » auquel la reine accorde tout crédit[119]. Mathan n'est pas un exalté zélé, c'est un charlatan arriviste et un froid manipulateur. Face à de tels aveux, faut-il résister à la tentation d'extrapoler ? On ne voit rien qui interdise de voir en Mathan un double de Calchas, ni d'appliquer à celui-ci les maximes énoncées par celui-là : s'il est vrai qu'un haruspice ne peut en voir un autre sans rire, pourquoi le prêtre idolâtre d'*Athalie* vaudrait-il mieux que le devin d'*Iphigénie* ? Dans la légion des faux dieux, Diane est-elle préférable à Baal ? Joas, en reprochant à sa grand-mère son impiété, renvoie toutes les idoles païennes au néant de leur inexistence, et ne reconnaît que le Dieu d'Israël : « Lui seul est Dieu, Madame[120] ». Car dans cette pièce, à la différence d'*Iphigénie*, les cieux ne sont plus déserts, et le prêtre imposteur n'est plus le seul à parler : cette fois, le Seigneur des armées descend du Ciel sur la terre, ou plutôt sur la scène. Le chant du cygne théâtral de Racine est en effet marqué au sceau de la Pentecôte, dont la fête des Moissons, qui sert de cadre à l'intrigue, est vue comme une lointaine anticipation, ou plutôt un « type », c'est-à-dire un fait historique annonçant une réalité eschatologique future, l'antitype, qui le réalisera :

> L'histoire ne spécifie point le jour où Joas fut proclamé. Quelques interprètes veulent que ce fût un jour de fête. J'ai choisi celle de la Pentecôte, qui était l'une des trois grandes fêtes des Juifs.[121]

---

116 *Athalie*, III, II, v. 854, p. 1048.
117 *Ibid.*, III, III, v. 919-922, p. 1050.
118 *Ibid.*, v. 925, p. 1051.
119 « Et bientôt en oracle on érigea ma voix », *ibid.*, v. 934, p. 1051.
120 *Ibid.*, II, VII, v. 686, p. 1042.
121 *Ibid.*, « préface », p. 1012. La Pentecôte, qui clôturait la cinquantaine pascale, était à l'origine une fête agraire chez les Juifs, au cours de laquelle on offrait à Dieu les prémices de la moisson du froment ; mais elle s'était enrichie avec le temps d'une dimension historique puisqu'on célébrait aussi ce jour-là la conclusion de l'Alliance.

En situant l'action le jour de la Pentecôte juive, Racine fait d'*Athalie* une image du jour où le Saint Esprit descendra, et place ainsi au cœur de sa pièce une réflexion sur l'inspiration divine et les charismes, en particulier le don de prophétie[122] ; c'est ainsi sur l'infusion de l'Esprit que s'achève la pièce :

> Enfin, d'un même esprit tout le peuple inspiré,
> Femmes, vieillards, enfants, s'embrassant avec joie,
> Bénissent le Seigneur et celui qu'il envoie.
> Tous chantent de David le Fils ressuscité.[123]

Ces mots résonnent comme les paroles de Joël reprises par Pierre dans les *Actes des Apôtres* : « Après cela, je répandrai mon esprit sur toute chair ; vos fils et vos filles prophétiseront ; vos vieillards seront instruits par des songes, et vos jeunes gens auront des visions »[124]. L'effusion de l'Esprit produit songes et prophéties qui deviennent « une indication normale du libre-accès à la communication entre Dieu et l'homme[125] ». Joad a raison de blâmer Abner qui, au premier acte, reproche à Dieu son silence, car de fait, le souffle du Paraclet se répand d'un bout à l'autre de ce drame sacré.

La première à se trouver gratifiée d'une vision céleste est la reine elle-même :

> Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe ?)
> Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.
> Je l'évite partout, partout il me poursuit.
> C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
> Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,
> Comme au jour de sa mort pompeusement parée.
> Ses malheurs n'avoient point abattu sa fierté ;
> Même elle avoit encor cet éclat emprunté
> Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage,
> Pour réparer des ans l'irréparable outrage.
> « tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.
> Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.
> Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
> ma fille. » En achevant ces mots épouvantables,
> Son ombre vers mon lit a paru se baisser ;
> Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.
> Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
> D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,

[122] Voir sur ce point Robert E. Hill, « Racine and Pentecost : Christian Typology in *Athalie* », *in Papers of French Seventeenth Century Literature*, 32, 1990, 189-206 et, du même auteur, « *Athalie*: Typology, Rhetoric and the Messianic Promise », *in Actes de Colombus*, éd. G.S. Williams, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17, 1990, p. 47-64.

[123] *Athalie*, V, VI, v. 1762-1765, p. 1082.

[124] *Joël*, 2, 28 ; *Actes*, 2:17.

[125] Alfred Guillaume, *Prophétie et divination*, trad. Jacques Marty, Paris, Payot, 1941, p. 260.

> Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux
> Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.
> […]
> Dans ce désordre à mes yeux se présente
> un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,
> Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus.
> Sa vue a ranimé mes esprits abattus.
> Mais lorsque revenant de mon trouble funeste,
> J'admirais sa douceur, son air noble et modeste,
> J'ai senti tout à coup un homicide acier,
> Que le traître en mon sein a plongé tout entier. [126]

On a déjà beaucoup glosé, et éloquemment, sur ce récit de rêve dont Racine n'a pu trouver le modèle dans la Bible. L'impression durable qu'il laisse dans l'âme de la rêveuse, aussi bien que sa récurrence[127] ne font qu'ajouter à l'inquiétante étrangeté de cette effrayante vanité baroque qui surgit en plein classicisme. Mais c'est à son statut de motif oraculaire, encore peu étudié, que je voudrais m'intéresser ici. Le songe, certes, n'est ni un oracle, ni une prophétie, mais on peut cependant sans abus assimiler ces différentes modalités de la communication divine : prophétie et songe, associés dans l'Ancien Testament, sont en effet les deux principaux modes de médiation par lesquelles le divin se révèle aux hommes. L'Éternel déclare ainsi à Aaron que « s'il se trouve parmi vous un prophète du Seigneur, je lui apparaîtrai en vision, ou je lui parlerai en songe[128] ». En sens inverse, lorsque Dieu retire son esprit du rêveur, ses fantasmes nocturnes sont désertés de toute inspiration prophétique. Saül, abandonné du Seigneur, exprime ainsi sa plainte : « Dieu s'est retiré de moi. Il ne m'a point voulu répondre ni par les prophètes, ni en songe[129] ». Or, précisément, le cauchemar d'Athalie est prophétique ; il tient à la fois, pour reprendre la terminologie mise au point par Macrobe[130], de l'oracle (« *oraculum*[131] ») et de la vision (« *visio*[132] »). Précisons encore : selon le classement de l'autre grand onirologue antique, Artémidore d'Éphèse, le songe d'Athalie est un rêve divinatoire théorématique, ou spéculatif, c'est-à-dire d'emblée clair, au contraire de celui de Nabuchodonosor[133], par exemple, allégorique et énigmatique, et nécessitant de ce fait un complexe travail de déchiffrement.

---

126 *Ibid.*, II, v, v. 490-514, p. 1033-1034.

127 « Mais de ce souvenir mon âme possédée / A deux fois en rêvant revu la même idée » (*ibid.*, v. 519-520, p. 1034).

128 *Nombres*, XII, 6.

129 I *Samuel*, XXVIII, 15 (I *Rois*, XXVIII, 15 selon la dénomination de la Vulgate, reprise par Lemaistre de Sacy, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, p. 353).

130 *Commentaire du Songe de Scipion*, I, 3, trad. Ch. Nisard, Paris, J.-J. Dubochet, 1850.

131 « L'oracle [lat. oraculum] se manifeste, lorsqu'un personnage vénérable et imposant, tel qu'un père, une mère, un ministre de la religion, la Divinité elle-même, nous apparaît pendant notre sommeil pour nous instruire de ce que nous devons ou ne devons pas faire, de ce qui nous arrivera ou ne nous arrivera pas », *ibid.*, I, 3.

132 « La vision a lieu, lorsque les personnes ou les choses que nous verrons en réalité plus tard se présentent à nous telles qu'elles seront alors. » (*ibid.*).

133 *Daniel*, II, 31-36.

> Il y a des songes qui sont spéculatifs, et correspondent à leur vision. Comme quelqu'un a songé que le navire où il était périssait, et au réveil il arriva que c'était vrai, et il se sauva avec peu de gens. Les autres sont allégoriques, qui par une chose signifient une autre, l'âme nous avisant naturellement qu'il y a je ne sais quoi de secret caché dessus.[134]

Contrairement au rêve ordinaire, au « songe vain » décrit par le Siracide[135] et évoqué dans la pièce par les jeunes Israélites du chœur[136], celui d'Athalie se caractérise par son évidente clarté, sa lumineuse univocité, si limpide que même Mathan ne songe pas à le contester[137]. Il n'est nul besoin de clef des songes pour l'interpréter : il est envoyé par le Ciel et par conséquent véridique, car Iahveh, qui est la Vérité, ne ment jamais, et ne cherche pas non plus à tromper les hommes par des propos ambigus comme le sont les oracles païens[138]. C'est cette clarté même qui déçoit les psychanalystes qui, lorsqu'ils s'affrontent à ce texte, espèrent en vain se heurter aux murs résistants d'un inconscient qui ne se révélerait que voilé, dissimulant et révélant tout ensemble ses secrets dans les jeux subtils du déplacement, du transfert, de la métaphore ou du symbole[139].

Sans doute Athalie exagère-t-elle en considérant qu'un « impitoyable Dieu » a « tout conduit[140] », et Sainte-Beuve va-t-il trop loin en réduisant les personnages à de simples marionnettes entre les mains d'Yahvé[141]. Certes, le songe est un artifice

---

134 *Épitomé des trois premiers livres de Artemidorus, ancien auteur traitant des songes. Nouvellement traduits en français par Maître Charles Fontaine*, Lyon, Jean de Tournes, 1546, I, a.

135 *Ecclésiastique*, XXXIV, 1-8.

136 *Athalie*, II, IX, v. 834 et 843, p. 1047-1048.

137 « Ce songe, ce rapport, tout me semble effroyable » (II, V, v. 544, p. 1035). Comme le note Florence Dumora, « Le sens du songe n'est pas de l'ordre d'un déchiffrement des images oniriques, parfaitement claires » (art. cit.). Sans doute, comme le note John Campbell (« The God of Athalie », *French Studies*, vol. XLIII, n° 4, 1989, p. 85-404), et Maurice Delcroix (art. cit., p. 32-35), Joas en personne ne poignarde pas sa grand'mère, mais c'est néanmoins sous son autorité, *Joas regnante*, qu'Athalie est exécutée : il en porte donc l'entière responsabilité.

138 Sur le possible « mensonge de Dieu » dans ce passage, voir M. Delcroix, art. cit., p. 32-35. Sur les songes dans la Bible, voir par exemple Actes 9, 12 ; voir aussi Augustin, *La Cité de Dieu*, XVIII, 8. Sur l'origine divine des rêves dans l'univers hébraïque, voir Alfred Guillaume, *op. cit.*, p. 264.

139 « Ce songe d'Athalie [...] avec son vécu indéniablement chargé, rapporté par une conscience traumatisée, vaut sans doute mieux que le simple morceau de rhétorique conventionnelle et ornementale à quoi il est parfois ramené. Mais cela ne constitue pas encore en soi une preuve d'enracinement du rêve dans la profondeur psychologique de la rêveuse, dans ce qui serait, en langage moderne, son 'subconscient'. L'angoisse de la narratrice semble relever davantage de l'‹horreur sacrée› que de la découverte des forces obscures qui l'animent en profondeur. » (J.-D. Gollut, *Conter les rêves*, Paris, José Corti, 1993, p. 24-25). Voir aussi le jugement sévère porté sur ce récit de songe par Julien Gracq (*En lisant En écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 145-146).

140 *Athalie*, V, VI, v. 1774, p. 1082.

141 « Le grand personnage, ou plutôt l'unique d'*Athalie*, depuis le premier vers jusqu'au dernier, c'est Dieu » (Sainte-Beuve, *Port-Royal*, éd. Maxime Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, t. III, livre VI, p. 589).

conventionnel dans les tragédies[142], et ce n'est pas lui qui pousse finalement Athalie à prendre la décision de châtier les Juifs, mais bien les perfides conseils susurrés par Mathan[143]. Il n'en reste pas moins que ce songe, à la différence par exemple de celui de Pauline dans Polyeucte, ou de la prophétie de Joad plus loin dans la pièce, possède bien une fonction dramatique[144] : il inquiète la reine et la pousse à se rendre au Temple où, stupéfaite, elle reconnaîtra en Éliacin la figure entrevue en rêve. Athalie cherche en vain à se rassurer en incriminant l'humeur noire mélancolique (« Je l'ai pris pour l'effet d'une sombre vapeur[145] ») : le « rapport effroyable », c'est-à-dire la ressemblance entre la silhouette fantasmée et le jeune lévite, ne saurait s'expliquer que par l'effet d'un miracle. De même, on pourrait arguer que, même sans le songe, l'affrontement entre Athalie et Joad, qu'elle hait « dès longtemps[146] » était inévitable, et que le grand-prêtre avait décidé de dévoiler l'identité d'Éliacin avant même le lever du rideau[147]. Mais le songe divin joue malgré tout un rôle dans l'action : sa fonction est d'amollir le cœur d'Athalie, d'émousser sa volonté en jetant sur elle cet esprit « d'imprudence et d'erreur » invoqué par Joad[148], et qui sera cause de ses maladresses. Au lieu d'étouffer dans l'œuf la rébellion juive, pour la première fois en effet elle tarde, tergiverse, et signe ainsi sa défaite :

> Ami, depuis deux jours, je ne la connais plus.
> 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.[149]

---

142 Georges Forestier parle à ce propos du « procédé traditionnel du rêve prémonitoire » (*Jean Racine*, Paris, Gallimard, « N.R.F. Biographies », 2006, p. 715). De même, John Campbell voit dans le songe un « procédé dramatique habituel dans la tragédie du XVII^e^ siècle » (« *a common dramatic technique in seventeenth-century tragedy* »), dans son article « The God of *Athalie*, *French Studies*, vol. XLIII, 4, oct. 1989, p. 388.

143 *Athalie*, III, II, v. 888-894, p. 1049-1050.

144 Georges Forestier lui-même en convient : « Il ne s'agit pas d'un simple songe prémonitoire […]. Ce songe possède une fonction dramatique directe » (« notice d'*Athalie* », *in* Jean Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1726). Celle-ci a été remarqué de longue date. En 1776, le *Dictionnaire dramatique* opposait ainsi le songe de Pauline, qui « ne sert de rien dans la Pièce ; ce n'est qu'un morceau de déclamation », à celui d'*Athalie* : « envoyé exprès par le Dieu des Juifs, il fait entrer Athalie dans le Temple, pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui est apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénouement de la Piéce. Un pareil songe est à la fois sublime, vraisemblable, intéressant et nécessaire » (Joseph de La Porte et Sébastien Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, III, p. 162).

145 *Ibid.*, II, V, v. 518, p. 1034. L'attribution du cauchemar aux effets de la bile noire est d'autant plus douteuse que le paradigme médical humoral est en perte de vitesse à la fin du XVII^e^ siècle.

146 *Ibid.*, I, I, v. 27-29, p. 1018.

147 *Ibid.*, v. 153-158, p. 1021.

148 *Ibid*., I, II, v. 293, p. 1025.

149 *Ibid*., v. 870-876, p. 1049.

Hésitante, Athalie laisse échapper l'occasion favorable, le *kaïros* des Grecs, cet instant où le temps vacille et dont les princes doivent savoir se saisir[150]. C'est bien son rêve qui, en lui ôtant sa capacité de réaction habituelle et quasi virile, perd la reine. N'allons pas pour autant accuser Dieu de malveillance : la fille de Jézabel reste libre, c'est sa perversité seule qui est à l'origine de sa chute ; « l'effet Œdipe » induit par le songe n'ôte rien à sa responsabilité[151]. À la différence du roi de Thèbes toutefois, et parce que Dieu ne trompe pas les mortels, Athalie ne périt pas parce qu'elle s'est méprise sur le sens de la prophétie, mais, au contraire, parce qu'elle en a parfaitement perçu la signification. La volonté libre, mais le cœur endurci, elle cède à sa plus forte pente, celle de la cupidité, du massacre, de la destruction, et de la fureur[152]. Tant il est vrai que, comme le dit Pascal, il y a assez de lumière pour que l'obstination des réprouvés soit impardonnable[153].

Une deuxième intrusion de la transcendance intervient à l'acte IV, où l'esprit de Pentecôte s'empare de Joad, « homme tout plein de l'Esprit de Dieu ». Racine justifie dans sa préface son audace « d'avoir osé mettre sur la scène un prophète inspiré de Dieu, et qui prédit l'avenir[154] ». Conformément à la tradition, cette prophétie est communiquée au grand-prêtre, surpris à l'improviste par une vision agitée, qui lui découvre l'avenir d'Israël (« Mes yeux s'ouvrent[155] ») :

> Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé ?
> Quel est dans le lieu saint ce pontife égorgé ?
> Pleure, Jérusalem, pleure, cité perfide,
> Des prophètes divins malheureuse homicide.
> De son amour pour toi ton Dieu s'est dépouillé.
> Ton encens à ses yeux est un encens souillé.
> Où menez-vous ces enfants et ces femmes ?
> Le Seigneur a détruit la reine des cités.
> Ses prêtres sont captifs, ses rois sont rejetés.
> Dieu ne veut plus qu'on vienne à ses solennités.
> Temple, renverse-toi. Cèdres, jetez des flammes.
> Jérusalem, objet de ma douleur,

[150] Machiavel, au chapitre VI du *Prince*, considère ainsi que les grands conquérants, y compris Moïse, se caractérisent par cette aptitude à saisir l'occasion aux cheveux : « On verra d'abord que tout ce qu'ils durent à la fortune, ce fut l'occasion qui leur fournit une matière à laquelle ils purent donner la forme qu'ils jugèrent convenable. Sans cette occasion, les grandes qualités de leur âme seraient demeurées inutiles ; mais aussi, sans ces grandes qualités, l'occasion se serait vainement présentée. »

[151] Voir sur ce point encore John Campbell, art. cit. : « Pas plus que dans Horace […] le rêve d'Athalie n'ôte la liberté du personnage », p. 388.

[152] Voir Georges Forestier, *Jean Racine*, *op. cit.*, p. 1719.

[153] « Il y a assez de lumière pour ceux qui ne désirent que de voir, et assez d'obscurité pour ceux qui ont une disposition contraire. » (Blaise Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, fr. 182) ; « Il y a assez de clarté pour éclairer les élus et assez d'obscurité pour les humilier. Il y a assez d'obscurité pour aveugler les réprouvés et assez de clarté pour les condamner et les rendre inexcusables » (fr. 268).

[154] *Athalie*, « préface », p. 1012-1013.

[155] *Athalie*, III, VII, v. 1131, p. 1058.

Quelle main en un jour t'a ravi tous tes charmes ?
Qui changera mes yeux en deux sources de larmes
Pour pleurer ton malheur ?
[…].
Quelle Jérusalem nouvelle
Sort du fond du désert brillante de clartés,
Et porte sur le front une marque immortelle ?
Peuples de la Terre, chantez.
Jérusalem renaît plus charmante et plus belle.
D'où lui viennent de tous côtés
Ces enfants qu'en son sein elle n'a point portés ?
Lève, Jérusalem, lève ta tête altière.
Regarde tous ces rois de ta gloire étonnés.
Les rois des nations, devant toi prosternés,
De tes pieds baisent la poussière ;
Les peuples à l'envi marchent à ta lumière.
Heureux qui pour Sion d'une sainte ferveur
Sentira son âme embrasée !
Cieux, répandez votre rosée,
Et que la Terre enfante son Sauveur.[156]

Le prophète en extase voit défiler deux images successives de Jérusalem : la première, dramatique, préfigure l'exil à Babylone, la destruction du Temple et la dispersion des Juifs. Mais le grand prêtre y voit d'abord l'apostasie de son protégé, Joas, qui dégénérera au point d'ordonner la lapidation de son fils et successeur Zacharie[157]. Puis le visionnaire reprend la parole, et dépeint une vision glorieuse de la ville sainte, sans savoir que c'est l'Église et la Jérusalem céleste qu'il entrevoit, cité paradisiaque ouverte aux Gentils.

D'un point de vue dramaturgique, cette prophétie se présente différemment de celle d'Agrippine, des oracles de Calchas ou même du songe d'Athalie. D'abord, cette prédiction est « inutile au plan de l'action[158] », trop ambiguë et trop inquiétante même pour galvaniser la troupe de lévites. Ensuite, contrairement à Mathan, Joad n'instrumentalise pas le culte dont il est le serviteur : revenu à lui après cet éblouissement céleste qui lui a fait voir la mort violente de son fils, il poussera pourtant le désintéressement et l'esprit de sacrifice jusqu'à hâter l'intronisation de celui qui sera son assassin[159] : on ne saurait porter plus loin la

[156] *Ibid.*, IV, VII, v. 1142-1174, p. 1058-1059. Voir, sur ce texte, Pierre Clarac, art. cit., p. 224-228. Sur la prophétie hébraïque en général, voir Alfred Guillaume, *Prophétie et divination*, *op. cit*.

[157] II *Chroniques*, XXIV, 20-22.

[158] « Notice d'*Athalie* », *in* Jean Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1720.

[159] Il y a quelques décennies, un débat vivace a agité la critique racinienne anglo-saxonne : Joad, après avoir prononcé sa prophétie, conserve-t-il le souvenir de ses visions ? Annie Barnes, qui s'appuie sur saint Thomas, soutient que non (art. cit., p. 90-108). Son opinion, reprise par Pierre France, dans son édition de la pièce (Oxford, 1966, p. 177), a été réfutée par Edward Forman, « Lyrisme et tragique dans l'*Athalie* de Racine », *in Dramaturgies, Langage dramatique. Mélanges en l'honneur de Jacques Schérer*, Paris, Nizet, 1986, p. 307-313.

fidélité à un Dieu dont les desseins sont impénétrables, mais dont on sait qu'il est toujours juste. Cruel, fanatique et sectaire[160], Joad n'est certes pas un personnage sympathique, mais il n'est non plus pas un manipulateur égoïste, ni un imposteur charlatan : prophète sincère de son propre malheur, il n'est que le passif véhicule d'une parole qui le dépasse. Enfin, sa vision, au contraire de celle de Calchas, n'est pas rapportée de seconde main par un témoin peu convaincu, elle est mise sous les yeux des spectateurs ; bien que sans modèle scripturaire, elle est toute tissue de réminiscences testamentaires[161] et annonce si évidemment le cours providentiel de l'Histoire et la naissance du Christ qu'il n'est pas possible de douter de sa véracité[162].

Reste la dernière occurrence d'une parole oraculaire dans la pièce : la prophétie finale d'Athalie, en forme de malédiction adressée à Dieu, mais concernant Joas, et où elle présage le reniement prochain de son petit-fils[163].

> Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa mère :
> Que dis-je, souhaiter ? Je me flatte, j'espère
> Qu'indocile à ton joug, fatigué de ta loi,
> Fidèle au sang d'Achab, qu'il a reçu de moi,
> Conforme à son aïeul, à son père semblable,
> On verra de David l'héritier détestable
> Abolir tes honneurs, profaner ton autel,
> Et venger Athalie, Achab et Jézabel.[164]

Le parallèle entre la prophétie d'Agrippine et celle d'Athalie est trop évident pour que Racine n'ait pas songé à l'effet d'écho qu'il suggère. Situées en fin de pièce, prononcées par des souveraines autoritaires, avides de pouvoir mais déchues, et qui annoncent tous les maux dont souffrira un descendant avec lequel elles sont en rivalité, les deux prédictions sont aisément superposables. Les imprécations de la reine de Juda, comme celles de la Romaine, ont en commun de se fonder sur la vraisemblance de l'hérédité et non sur les lumières célestes ; toutefois, les paroles d'Athalie n'auront pas la puissance auto-réalisatrice de celles d'Agrippine : ce ne sont pas ses mots qui provoqueront la funeste trahison, encore lointaine, de l'innocent Joas, parce que celle-ci a *déjà* été prévue par Dieu et annoncée par la bouche du grand-prêtre ; le jeune garçon, loin d'être aussi frappé que Néron par le discours (grand) maternel, se contente d'implorer que l'anathème proféré par son aïeule lui soit épargné : « Dieu, qui voyez mon trouble et mon affliction, /

[160] Voltaire disait : « factieux, insolent, enthousiaste, inflexible, sanguinaire ; il trompe indignement la reine. »

[161] « J'ai eu la précaution de ne mettre dans sa bouche [de Joad] que des expressions tirées des prophètes mêmes », écrit Racine dans sa préface (p. 1012).

[162] L'obscurité de la prophétie joïadique, non seulement ambiguë et déceptive, mais proprement incompréhensible pour les Juifs, ne peut être interprétée que par un public chrétien, le Christ, pour parler comme Pascal, constituant la seule « clef » de ce « chiffre » (*Pensées*, *op. cit.*, fr. 281).

[163] *Chroniques*, XXIV, 18.

[164] *Athalie*, V, VI, v. 1783-1790, p. 1083.

Détournez loin de moi sa malédiction[165] ». Si les prédictions de la reine finiront par advenir, c'est seulement parce qu'elles ressortissent à un plan divin conçu comme une ténébreuse énigme, le *magnum mysterium* des insondables desseins providentiels.

Georges Forestier estime qu'*Athalie* renoue avec le double registre de lecture, humain et surnaturel, qui avait présidé à la réinterprétation du merveilleux païen dans *Iphigénie*[166] : dans les deux cas, explique-t-il, il est possible de faire l'économie du divin et de considérer l'intrigue comme modelée par le seul jeu des passions ; on peut donc selon lui rendre compte de l'une et l'autre tragédie « d'un point de vue rationnel[167] ». L'étude des formes prises par les paroles prédictives dans les deux pièces nous invite toutefois à nuancer ce jugement, et à distinguer la pièce profane de la sacrée : dans celle-là, l'intrusion du divin païen est douteuse, donnée même comme « incroyable » par Racine, alors qu'elle est ici pleinement avérée ; la prophétie de Joad, en particulier, tout inutile qu'elle soit à l'action, inscrit le couronnement de Joas dans la vaste geste de l'Histoire des hommes, et en particulier dans le long chemin en clair-obscur qui mène à la naissance du Christ. Si une lecture « fataliste » d'*Iphigénie* tient d'un parti pris métaphysique qui relève de la pétition de principe, le songe et la prophétie interdisent, dans *Athalie*, de négliger le plan d'une transcendance qui seule donne à cette pièce sa véritable signification.

Conclusion

Dans les pièces profanes, les divinités sans cesse invoquées, loin d'être des acteurs du drame, loin de figurer une Fatalité irrésistible, ne laissent que des traces incertaines : spectres impuissants, fantômes évanescents et finalement irréels, les dieux, tantôt alibi de passions inextinguibles, tantôt chimères effrayantes, n'existent que dans l'imagination de personnages trop crédules. *Iphigénie* et *Phèdre* nous donnent à voir un magistral réquisitoire contre le paganisme antique, religion éblouissante de poésie, mais cruelle et sauvage, emplie de superstitions et de liturgies féroces, et surtout fallacieuse – ou, pour le dire comme Racine, « absurde ». Mais les enjeux de ces tragédies dépassent la simple peinture de l'erreur païenne : Racine présente le culte des faux dieux, explicitement dans *Athalie*, plus implicitement dans *Iphigénie*, comme le résultat d'une manipulation habile orchestrée par des prêtres imposteurs, et dont les oracles supposés ne sont entre leurs mains que des instruments de pouvoir[168].

---

165 *Ibid.*, V, VII, v. 1797-1798.

166 « Notice d'Athalie », *in* Jean Racine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1719-1720 ; voir aussi, du même auteur, *Jean Racine*, *op. cit.*, p. 718.

167 *Ibid.*

168 J.-L. Laurenti (art. cit., p. 346-348) montre que les opéras abondent en oracles supposés ou falsifiés, et en prodiges fabriqués de toutes pièces. Il est vrai qu'il appuie sa démonstration sur un

Une telle critique n'est pas radicalement neuve : en incriminant les atrocités sublimes du polythéisme, voire en suggérant la fourberie des clercs, Racine s'inscrit dans une tradition qui part de l'Ancien Testament, où les attaques contre les faux prophètes[169] et la divination[170] sont un leitmotiv, passe par Eusèbe de Césarée[171] et Clément d'Alexandrie[172], et que, en son temps, récapitule encore Thomassin[173]. Racine, dont on connaît la formation augustinienne, ne peut admettre que le paganisme ait eu en partage quelque étincelle de la Vérité éternelle, mais la vision terrifiante qu'il nous propose du polythéisme antique s'explique aussi dans le cadre d'une polémique d'ordre esthétique : le débat lié, en marge de la Querelle des Anciens et des Modernes, au retour en force des dieux païens sur la scène française, dans un genre nouveau qui triomphe depuis le milieu des années 1670, l'opéra. En réponse aux spectaculaires merveilles de Quinault et Lully, qui n'hésitent pas à faire descendre sur le théâtre des divinités incarnées par des acteurs, Racine s'emploie à démystifier les dangereuses séductions de cette religion défunte, afin de désabuser le public de sa passion coupable pour les tragédies lyriques[174] : les vols aériens, apothéoses ou panoramas des Enfers ne sont pas seulement des oripeaux mythologiques attrayants, ce sont aussi des fictions, et

corpus plus tardif, postérieur à 1700, et par conséquent aussi à l'*Histoire des oracles* de Fontenelle.

169 Voir par exemple *Deut.*, XIII, 1-5.

170 Voir par exemple *Isaïe*, XLIV, 7 : « Qui est semblable à moi [demande Dieu] ? Qu'il prédise [à mon peuple] des choses futures, et ce qui doit arriver ».

171 Voir en particulier le livre IV de sa *Préparation évangélique* : « L'ensemble des cultes n'est qu'une mystification, reposant sur des tours et des escroqueries de charlatan » (IV, I, 8, *op. cit.*, p. 77). « En effet, leurs réponses d'oracles, savamment arrangées, proviennent d'hommes non dénués d'habileté : ce sont des inventions fort adroitement élaborées en vue de tromper. Elles sont composées de manière ambiguë et équivoque, ce qui leur permet de s'adapter non sans habileté aux deux issues probables de la prédiction » (*ibid.*, p. 78-79). Voir aussi la *Vie de Constantin* (Livre III, chap. LVI) et les *Louanges de Constantin* : « Ceux qui étaient honorés par [les tyrans d'autrefois] annonçaient alors, par pure flatterie, des oracles, des prédictions, des prévisions d'événements à venir, mais ils n'ont pas su connaître à l'avance leur propre ruine ni se la prédire à eux-mêmes, ce qui est bien la meilleure preuve qui démontre leur tromperie. Assurément, jamais aucun de ceux qu'on admirait autrefois pour leurs oracles n'a annoncé que le Sauveur commun brillerait sur les hommes […] » (X, III, 3-4, trad. Pierre Malaval, Paris, Le Cerf, « Sagesses chrétiennes », 2001, p. 132-133).

172 *Stromates*, Livre 3.

173 Le père oratorien Louis Thomassin, dont la perspective humaniste tente pourtant de montrer la sagesse des Anciens, se montre sceptique sur les oracles, et dénonce « les fourberies de la plupart des oracles, qui n'étaient effectivement que des impostures, où les hommes se trompaient les uns les autres par des paroles obscures, et à double sens » (*Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux Écritures*, Paris, F. Muguet, 1681, I^re^ partie, livre II, chap. 21, article 19, p. 590). *Cf.* aussi : « Lucien […] se rit des prédictions fausses ou ambiguës des oracles d'Apollon, dont la fable découvre l'ignorance en cent rencontres » (*ibid.*, art. 27, p. 598).

174 La préface d'*Iphigénie*, qui s'attache dans toute sa dernière partie à blâmer l'*Alceste* de Quinault, révèle l'enjeu polémique de cette tragédie de Racine.

même des fictions criminelles, indignes d'un chrétien[175].

La perspective se renverse sans se modifier au fond dans les pièces sacrées qui font bruyamment succéder la vérité aux mensonges[176] : aux oracles trompeurs assenés par les adorateurs idolâtres, s'oppose dans *Athalie* le Verbe du Saint-Esprit. La publication par Fontenelle de l'*Histoire des oracles*[177], en 1683, c'est-à-dire au cœur de la retraite qui a suivi *Phèdre*, peut-elle expliquer ce revirement ? Dans cette adaptation brillante de deux dissertations latines de Van Dale, le neveu de Corneille disqualifiait les oracles païens comme étant de purs mensonges imaginés par des pontifes cyniques. D'une certaine façon, Fontenelle rejoignait Racine, mais l'intention de l'auteur de l'*Histoire des oracles* n'était pas pure ; sous couvert de dénoncer les supercheries des prêtres antiques, ce dernier laissait entendre en effet à demi-mot que toutes les religions étaient autant d'impostures, à commencer par la chrétienne[178]. C'était aller beaucoup plus loin que Racine n'y avait jamais songé : il ne s'agissait pour celui-ci que de dépeindre la misère de l'*homo paganus*, errant à l'aveuglette dans un monde sans Dieu et sans espoir, et non d'attaquer, même indirectement, le culte de Jésus-Christ. La critique du paganisme correspondait chez Racine à une démarche sinon apologétique, du moins orthodoxe ; la poursuite d'une telle stratégie après la parution de l'*Histoire des oracles* eût été délicate, étant donné le risque d'extrapolation de cet argumentaire au christianisme. On ne saurait affirmer que la publication du livre de Fontenelle a pu encourager Jean Racine à faire preuve de prudence, mais un souci de clarification pourrait expliquer le soin diligent apporté par l'auteur d'*Athalie* pour distinguer les faux oracles des vraies prophéties. En faisant de Mathan un double négatif de Joad, il lève toute ambiguïté : les prêtres païens sont des fourbes, mais le vrai Dieu peut, quand il lui plaît, faire entendre sa voix à ses ministres saints – jusque sur une scène de théâtre.

---

175 Voir R.-C. Knight, *op. cit.*, p. 329.

176 Racine rejette les fictions fabuleuses au nom de la vérité religieuse dans le prologue d'*Esther*, comme pour consommer la rupture avec l'époque où il composait des tragédies profanes à sujet mythologique:

> Et vous, qui vous plaisez aux folles passions
> Qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions,
> Profanes amateurs de spectacles frivoles,
> Dont l'oreille s'ennuie au son de mes paroles,
> Fuyez de mes plaisirs la sainte austérité :
> Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité. (*Esther*, prologue, v. 65-70, p. 950-951)

177 Bernard de Fontenelle, *Histoire des oracles*, édition critique publiée par Louis Maigron, Paris, Librairie Marcel Didier, 1971. Claudine Poulouin prépare actuellement une nouvelle édition de ce texte, à paraître aux éditions Honoré Champion.

178 « Donnez-moi une demi-douzaine de personnes à qui je puisse persuader que ce n'est pas le soleil qui fait le jour, je ne désespérerai pas que des nations entières n'embrassent cette opinion », *ibid.*, « première dissertation », chap. XI, p. 96-97.