



**HAL**  
open science

# La disposition des apostrophes à Dieu dans les tragédies Esther et Athalie

Lauriane Mouraret Maisonneuve

► **To cite this version:**

Lauriane Mouraret Maisonneuve. La disposition des apostrophes à Dieu dans les tragédies Esther et Athalie. Les enjeux de la 'dispositio' au théâtre: les exemples d' 'Esther' et 'Athalie', 2018. hal-02130703

**HAL Id: hal-02130703**

**<https://hal.science/hal-02130703>**

Submitted on 16 May 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.

# La disposition des apostrophes à Dieu dans les tragédies *Esther* et *Athalie*

A la lecture des listes de personnages qui inaugurent les deux tragédies religieuses de Racine, force est de constater que Dieu en est le seul absent. Cependant, bien que n’intervenant jamais directement dans le dialogue, il est présent à l’esprit de chaque personnage et interpellé sur scène non pas comme un absent mais plutôt comme le metteur en scène invisible de la tragédie, seul capable d’infléchir le cours de l’action et seul recours contre la menace païenne. Le but de l’auteur dans cette double commande est évidemment de le rendre présent à la pensée des spectateurs de ses pièces.

Il ne paraît donc pas surprenant que dans l’une et l’autre tragédie, les personnages principaux, juifs ou païens, non seulement parlent de Dieu à la troisième personne mais également s’adressent à lui directement par le biais de l’apostrophe, figure qui consiste, dans son sens rhétorique, à se détourner de la conversation pour interpeler une entité réelle ou imaginaire absente de la scène ou inanimée. Pour rappel, l’apostrophe, en rhétorique, est une figure d’adresse qui relève de l’*elocutio* (partie qui, dans la composition du discours, traite du choix des mots, de la diction et du style employé par l’orateur<sup>1</sup>). Cependant, Antoine Fouquelin, dans sa *Rhétorique française*, en 1557 définit l’apostrophe comme suit : « une manière d’interruption, quand nous détournons notre propos d’un personnage ou autre chose à un autre<sup>2</sup> ». Autrement dit, il s’agit d’une figure d’adresse qui autorise à ne pas suivre la voie attendue dans le discours normal (comme le suggèrent le préfixe grec « apo » et le terme latin qui lui équivaut *aversio*, les deux marquant l’idée de détournement). Dans l’esprit des définitions rhétoriques des traités de l’époque, nous pouvons postuler que cette figure n’est pas tant un ornement stylistique qu’un moment du discours. L’analyse de ses récurrences trouve alors sa place dans une journée de réflexion dévolue à la *dispositio* (partie qui, dans la composition du discours, consiste à ranger avec ordre et justesse les différentes parties d’un discours<sup>3</sup>). Lorsque l’on dénombre les apostrophes spécifiquement adressées à Dieu dans les

---

<sup>1</sup> D’après la définition de l’*Encyclopédie* d’Alembert consultée sur le site <http://scholarhetorica.fr/dev/#textes/G229-G205/langues/fr-fr-fr> le 08/01/2018.

<sup>2</sup>FOUQUELIN, *La Rhétorique française*. In *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, (éd. F. Goyet), Paris, Librairie générale, 1990, p. 421.

<sup>3</sup> D’après la définition de l’*Encyclopédie* de Mallet consultée sur le site <http://scholarhetorica.fr/dev/#textes/G229-G205/langues/fr-fr-fr> le 08/01/2018.

deux tragédies qui nous occupent : quatorze dans *Esther* et vingt-cinq dans *Athalie*<sup>4</sup>, nous constatons qu’elles sont suffisamment nombreuses pour que nous puissions envisager qu’elles fonctionnent comme des marqueurs rhétoriques dans les répliques et éventuellement, qu’elles fussent conçues comme des figures clés dans l’art de la *dispositio*, c’est-à-dire, jouant un rôle de repère dans le marquage et l’ordonnement du discours. D’ailleurs, René Bary le suggérait dans son traité *La Rhétorique française* (1665) : « Cette figure est ingénieuse, recapitulative, & excitante ; les Predicateurs en usent, lorsqu’ils veulent réveiller l’attention <sup>5</sup> ». Ce dernier considérant l’apostrophe comme une figure apte à la *recapitulatio* (partie de la péroraison qui énumère les principaux points sur lesquels on a le plus insisté durant le discours<sup>6</sup>), il la lie plus étroitement à l’art de la *dispositio* d’un discours. L’adresse directe à Dieu serait structurante dans ces tragédies religieuses, elle n’est pas simplement un marqueur stylistique du lyrisme de la prière ou de l’invocation mais également un élément rhétorique de progression et d’ordonnement du discours. Notre propos s’attachera donc à tenir ensemble ces deux aspects apparemment concurrents de l’apostrophe rhétorique : figure de rupture dans le cours de la conversation (de détournement de l’adresse normale) et de continuité puisqu’elle fonctionne comme un repère dans le cadre de la *dispositio* rhétorique des discours des pièces. Nous verrons comment les apostrophes à Dieu en particulier participent à la construction non pas seulement lyrique et poétique des discours des tragédies mais également rhétorique.

## 1. Le dispositif des apostrophes dans les tragédies *Esther* et *Athalie*

L’abbé d’Aubignac, dans sa *Pratique du théâtre*, ne recommande pas de faire de trop nombreuses apostrophes dans les pièces<sup>7</sup>, en tout cas il préconise d’éviter de multiplier les apostrophés. Manifestement, ce n’est pas un conseil qu’a suivi Racine puisqu’il emploie abondamment cette figure dans ses deux dernières tragédies. Selon d’Aubignac, les apostrophes risquent de nuire à l’efficacité des discours car elles figureraient par trop l’égarement du

---

<sup>4</sup> Nous précisons qu’il s’agit d’un recensement personnel et manuel, qui ne prend en compte que les cas d’apostrophes strictes à Dieu (et non à Sion, Jérusalem ou autres entités métonymiques de la puissance de Dieu sur terre). Pour un comptage exhaustif des formules d’invocations voir Gabriel Spillebout, *Le vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, Genève, Droz, 1968. P. 150. Il effectue le décompte de toutes les invocations à Dieu et en dénombre 15 dans *Esther* et 46 dans *Athalie*. Pour notre décompte, nous renvoyons aux deux tableaux en annexe.

<sup>5</sup> René Bary, *La rhétorique française, où pour principale augmentation l’on trouve les secrets de nostre langue / par René Bary,....*, Paris, P. Le Petit, 1665, p. 420.

<sup>6</sup> D’après une définition de l’Encyclopédie consultée sur le site <http://scholarhetorica.fr/dev/#textes/G513-G205-G68/langues/fr-fr-fr> le 08/01/2018.

<sup>7</sup> François Hédelin Aubignac, *La pratique du théâtre*, Paris, Champion, 2011, p. 467.

personnage<sup>8</sup> qui sort de l’interlocution réelle pour se tourner vers des instances imaginaires, inanimées ou absentes et tendent à le faire sortir de la *mimésis* conversationnelle. Cet aspect plutôt lyrique de l’apostrophe semble devoir être réévalué dans les tragédies sacrées.

#### Variété lexicale des apostrophes

Nous choisissons de ne traiter dans le cadre de cette communication que les cas d’apostrophes à Dieu en excluant les nombreuses invocations, que l’on retrouve notamment dans les chants des deux chœurs : « Ô mont de Sinai » (*Ath*, 332), « Ô divine, ô charmante Loi ! / Ô justice, ô bonté suprême ! » (*Ath*, 347-348), « Sion » (*Esth*, 1237) qui se réfèrent à des éléments religieux par métonymie mais ne désignent pas Dieu directement. Nous excluons également les mentions du « Ciel » souvent en exclamation : « Juste Ciel ! » (*Esth*, 163) parce que ce sont des désignations métaphoriques et non directes de Dieu et la plupart du temps prononcées par des personnages païens qui ne se réfèrent aucunement au dieu des juifs.

Le plus grand nombre d’apostrophes dans *Athalie* que dans *Esther* peut être diversement expliqué : non seulement la deuxième tragédie est plus longue mais en plus elle se passe presque entièrement dans le temple des juifs et parler de ou invoquer Dieu est plus aisé que dans *Esther* où l’héroïne est obligée de dissimuler sa foi aux oreilles et aux yeux de ses interlocuteurs une grande partie de la pièce.

Généralement, on reconnaît les apostrophes à Dieu dans les tragédies à ce qu’elles contiennent le mot « Dieu » qui, comme l’autorise l’usage grammatical, peut être employé sans déterminant. Les variations sont peu nombreuses et nous leur réservons un traitement stylistique particulier. La principale variation à gauche consiste en l’ajout d’un adjectif « grand » (*Ath* 255, 283, 507, 632, 1378, 1469, 1487 et 1668 et *Esth* 15, 41, 1096) qui construit une épithète de nature, ou d’un déterminant possessif pour former le groupe nominal affectif « mon Dieu » (*Esth* 821 et *Ath* 292, 788, 827, 1231 et 1410). À droite, le terme « Dieu » est régulièrement étendu et c’est essentiellement à ce niveau que se joue l’originalité stylistique. Les apostrophes sont généralement plus sobres dans *Esther* que dans *Athalie* où elles sont plus colorées sémantiquement et souvent composées d’expansions caractérisantes : on relève « Dieu d’Israël » (*Esth* 744 et 748) ; « Dieu de Jacob » (*Ath*, 1472, 1476 et 1501) ; « Dieu de Sion »

---

<sup>8</sup> De ce point de vue, l’Abbé d’Aubignac se réfère à la définition donnée par Bernard Lamy : « L’apostrophe se fait lorsqu’un homme étant extraordinairement ému, il se tourne de tous côtés, il s’adresse au Ciel, à la terre, aux rochers, aux forêts, aux choses insensibles, aussi bien qu’à celles qui sont sensibles. Il ne fait aucun discernement dans cette émotion ; il cherche du secours de tous côtés : il s’en prend à toutes choses comme un enfant qui frappe la terre où il est tombé. » in Bernard Lamy, *La rhétorique ou L’art de parler*, Paris, Champion, 1998, (« Sources classiques 7 »), p. 233.

(*Ath*, 1157) ; « Dieu du ciel » (*Ath*, 847) et enfin la locution figée hyperbolique : « Dieu tout-puissant » (*Ath*, 1188).

Ces désignations plutôt classiques de Dieu acquièrent une valeur argumentative notamment dans *Athalie* où bien souvent il s’agit de distinguer le vrai Dieu du faux dieu Baal dans le temple qui lui fait face ; en particulier, l’expression « Dieu du ciel » dénonce par contraste l’existence de son antithèse : le dieu exclusivement terrestre qu’est l’idole de bois.

L’apostrophe, figure rhétorique et / ou lyrique.

Mais à leur valeur argumentative peut aisément être juxtaposée, voire opposée, une valeur lyrique, d’abord parce que nombre de ces apostrophes à Dieu apparaissent dans les chants des chœurs des deux tragédies. Ce sont les lieux privilégiés de l’adresse à Dieu car stylistiquement, paraphrastiques des psaumes, ils sont l’occasion d’invoquer Dieu et de rappeler sa toute-puissance afin qu’elle vienne au secours de son peuple opprimé.

Outre cet aspect générique, les variations lexicales observées suggèrent l’établissement d’une relation plus ou moins tendre et proche avec le Dieu invoqué. Nous pourrions revenir ici sur les nombreuses occurrences de « mon Dieu », assorties ou non de la particule laudative « ô » qui, grâce à l’ajout du déterminant possessif, font de l’apostrophe, figure d’adresse, un lieu d’expression lyrique puisqu’une occasion de dire « je ». L’apostrophe souligne alors une relation interpersonnelle entre une subjectivité et un allocutaire.

Toutefois, nous relevons un certain nombre d’apostrophes plus inventives telles que « **Ô mon souverain Roi** » (*Esth*, 247) qui croisent des enjeux aussi bien rhétoriques que lyriques. Dans une pièce où l’héroïne doit composer avec le joug d’une puissance royale apparemment hostile à sa foi, désigner Dieu avec les mêmes mots que ceux qu’elle pourrait employer pour Assuérus ne manque pas d’audace. Ainsi s’opposent dans l’acte V d’*Athalie* ces deux apostrophes qui ont en commun d’évoquer l’image du dieu vengeur de l’Ancien Testament : l’expression laudative « **Puissant Maître des cieux** » (*Ath*, 1669) prononcée par Josabet et celle dépréciative (prononcée en introduction de ses malédictions lancées contre Dieu) « **Impitoyable Dieu** » (*Ath*, 1774) d’Athalie. Deux attitudes très différentes se dessinent dans ces apostrophes qui laissent apparaître une certaine subjectivité dans l’établissement de la relation à l’allocutaire, sans pour autant faire apparaître la moindre marque de personne. Le choix d’adjectifs évaluatifs « puissant » et « impitoyable » souligne évidemment cette opposition à seulement cent vers d’écart. Mais c’est surtout le contraste entre la périphrase laudative « Maître des cieux » et le sobre « Dieu » qui permet d’affirmer que se dessinent dans

l’emploi de l’apostrophe deux attitudes opposées. En plus de la différence prosodique, à la soumission au Dieu à la fois « puissant » et « maître » s’oppose le défi lancé contre un dieu auquel le locuteur prête des traits humains (la pitié). L’on constate ainsi que les apostrophes construisent des relations subjectives aussi bien qu’elles argumentent en faveur ou défaveur de Dieu. Ces exemples contreviennent au préjugé de célébration que l’on prête à l’apostrophe, préjugé largement influencé par le fait que l’écriture des textes que nous lisons semble en grande partie influencée par les formules bibliques, en particulier celles des psaumes. Or, de nombreux passages contiennent des apostrophes à Dieu qui évoquent le Dieu vengeur de l’Ancien Testament et non pas seulement le Dieu que l’on invoque dans l’intimité de la prière.

#### La place de l’apostrophe dans le vers

Ces prolégomènes lexicaux et stylistiques passés, nous sommes en mesure d’en expliquer la *dispositio* à un double niveau, dans le vers et dans la réplique.

Assez logiquement, les apostrophes se situent, dans la majorité des cas, en début de vers, dans le premier hémistiche, avant la césure. La plupart du temps, nous observons une heureuse coïncidence entre la phrase et le vers que l’apostrophe débute, tel un élément d’accroche. Effectivement, comme elle permet un détour, elle réordonne dans le déroulé de la conversation la destination du propos qui la suit et qui diffère, par le changement d’adresse opéré, de celui qui précède. Dans *Esther*, cette place liminaire sert à distinguer des passages de prière, notamment celle effectuée par l’allégorie de la Piété dans le Prologue, lorsque du vers 15 au vers 58, elle ne s’adresse plus qu’à Dieu à qui elle demande que la pièce remplisse son principal but : servir la cause divine. En début de vers, une apostrophe à Dieu permet de distinguer une séquence de prière du reste de la réplique, notamment dans *Athalie* : un bel exemple se trouve à la fin du dialogue entre Joad et Josabet (*Ath*, I, 2), lorsqu’à l’issue de sa tirade dans laquelle il s’efforce de persuader son épouse d’avoir toute confiance en Dieu, Joad sort du dialogue pour se tourner vers Dieu et formuler ce souhait : « **Grand Dieu**, si tu prévois qu’indigne de sa race / Il doive de David abandonner la trace ; / Qu’il soit comme le fruit en naissant arraché, / Ou qu’un souffle ennemi dans sa fleur a séché. » (*Ath* 283-286), il débute par cette apostrophe une prière qui se poursuit jusqu’à la fin de la réplique et de la scène. Enfin, c’est en début de vers que l’on trouve l’apostrophe initiant un aparté adressé à Dieu au sein d’une réplique ou à l’intérieur d’un dialogue ainsi que dans la plupart des passages chantés adressés à Dieu dans les deux pièces. L’apostrophe est souvent liminaire car sa principale utilité est de faire varier l’adresse : elle remplit son rôle de figure d’*elocutio*.

Mise à part une exception (« Ô mon souverain roi » *Esth* 247) placée en fin de vers mais en début de tirade, il n’y a aucune apostrophe en position finale dans les tragédies. En revanche nous en trouvons un certain nombre à la césure (9/39), détachées entre virgules. L’argument prosodique est le plus souvent invoqué pour expliquer cette place, même si elles apparaissent régulièrement dans les chants des chœurs de jeunes filles des deux pièces. *De facto*, ces apostrophes sont plus courtes que celles placées en début de vers ; afin de répondre à l’exigence de clarté de l’*elocutio*, il faut que le changement d’adresse, même dans le contexte poétique du chant, soit clairement signalé le plus tôt possible dans le vers ; or placer « Dieu » juste avant ou juste après la césure est un moyen subtil de lui donner la prime importance.

La place des apostrophes au sein des vers et des répliques répond au principe de structuration de l’adresse en accord avec les besoins de la versification. Il s’agit pour l’auteur de signaler des ruptures et des discontinuités dans l’adresse tout en mettant en valeur le caractère exceptionnel de l’allocutaire.

## 2. L’apostrophe dans le discours : une figure de la *dispositio*

Nous souhaitons démontrer que l’apostrophe à Dieu participe à la construction rhétorique des discours en ce que ses récurrences deviennent des marqueurs distinguables de types de discours particulier. La figure du détour est un indice, paradoxalement, de continuité rhétorique au sein d’une tirade et d’un discours-tirade à l’autre dans les tragédies.

L’apostrophe : un embrayeur discursif de la prière

Dans les deux tragédies, les prières consistent en des discours formulés par un personnage croyant et exclusivement adressés à Dieu. Elles font systématiquement apparaître une ou plusieurs apostrophes à Dieu. En rhétorique, la frontière entre la prière et le discours de demande (*petitio*) n’est pas figée ; d’autant plus qu’il est bien souvent difficile de distinguer si la prière est une séquence au sein d’un discours ou un discours autonome. Les deux cas apparaissent dans *Esther* et *Athalie* mais l’apostrophe à Dieu en est un dénominateur commun.

Par commodité, nous distinguons ici la prière longue (plus d’un quatrain) de la séquence en fin de discours. La seule véritable prière (qui prend la forme d’un discours détachable) de notre corpus est celle d’Esther en I, 4 (247-292). Bien qu’inspirée de la prière que l’on trouve dans les « Additions » au livre d’*Esther*<sup>9</sup> dans la Bible, nous remarquons que l’originale contient beaucoup plus d’apostrophes à Dieu que celle construite par Racine (six contre une).

---

<sup>9</sup> Jean Racine, *Esther*, Paris, Gallimard, 2007, (« Collection Folio Théâtre 104 »), p. 174.

L’apostrophe liminaire « **Ô mon souverain roi** » (*Esth*, 247) introduit un discours qui ressemble à une *petitio* (discours de requête) pour obtenir la protection divine face à l’adversité. L’ensemble de ces éléments : l’apostrophe à Dieu associée à une *petitio* qui lui est exclusivement adressée dans une tirade prononcée par un personnage croyant, convergent pour distinguer un type de discours en particulier : la prière. En ce sens, l’apostrophe entre dans la *dispositio* : elle fonctionne comme un marqueur de la *captatio* d’un type de discours aisément identifiable par les spectateurs. La portée traditionnellement lyrique de la prière est alors inversée sur les nombreuses mentions du « moi » et de ses capacités d’action sur l’intrigue.

S’il n’y a pas de prière aussi longue dans *Athalie*, plusieurs séquences en début ou fin de réplique peuvent être isolées. Elles présentent toutes le même schéma : une apostrophe à Dieu suivie d’impératifs (et dépassent le distique) et font ainsi basculer l’adresse initiale de la réplique. D’abord dans *Esther*, la Piété utilise ce canevas en demandant à Dieu de prêter l’oreille à la tragédie qui va se tenir. Puis, dans *Athalie*, la scène 2 de l’acte I fournit un bel exemple, à l’issue des échanges entre Joad et Josabet sur la légitimité ou non de présenter Joas comme le roi de Juda. Josabet craint de mettre en danger cet enfant alors son mari tente de la convaincre du contraire. Tous deux se rejoignent dans la prière qui conclue leur réplique :

*Grand Dieu, que mon amour ne lui soit point funeste.*

*Du fidèle David c’est le précieux reste.*

*Nourri dans ta maison en l’amour de ta Loi*

*Il ne connaît encor d’autre Père que toi.*

*Sur le point d’attaquer une Reine homicide,*

*A l’aspect du péril si ma foi s’intimide,*

*Si la chair et le sang se troublant aujourd’hui*

*Ont trop de part aux pleurs que je répands pour lui ;*

*Conserve l’héritier de tes saintes promesses,*

*Et ne punis que moi de toutes mes faiblesses<sup>10</sup>.*

Malgré la situation interlocutive dans laquelle Josabet se trouve, le recours à l’apostrophe et à la prière vient affermir un discours argumentatif qui semble vain. Son mari, le grand-prêtre, fera de même, après une ultime tentative de persuasion *ad hominem* :

*Grand Dieu, si tu prévois qu’indigne de sa race*

---

<sup>10</sup> Jean Racine, *Athalie*, Paris, Gallimard, 2001, 191 p., (« Folio Théâtre 57 »). I, 2, v. 255-264, p. 54-55.



*Il doive de David abandonner la trace ;  
Qu’il soit comme le fruit en naissant arraché,  
Ou qu’un souffle ennemi dans sa fleur a séché.  
Mais si ce même Enfant à tes ordres docile,  
Doit être à tes desseins un instrument utile ;  
Fais qu’au juste héritier le sceptre soit remis.  
Livre en mes faibles mains ses puissants ennemis.  
Confonds dans ses conseils une Reine cruelle.  
Daigne, daigne, **mon Dieu**, sur Mathan et sur elle  
Répandre cet esprit d’imprudence et d’erreur,  
De la chute des Rois funeste avant-coureur.<sup>11</sup>*

Si l’amorce de la prière est la même, Joad va plus loin que son épouse puisqu’il renouvelle l’apostrophe à Dieu à la fin de celle-ci. Associée à la répétition de l’impératif de souhait, la deuxième apostrophe marque ici l’entrée dans la péroraison (la toute fin de cette réplique ne consiste qu’en une formule d’adieu qui souligne un retour à la conversation).

Enfin, la prière de Joas couronné à Dieu, même plus courte, reproduit le précédent schéma :

*Dieu, qui voyez mon trouble et mon affliction  
Détournez loin de moi sa malédiction,  
Et ne souffrez jamais qu’elle soit accomplie.  
Faites que Joas meure, avant qu’il vous oublie.<sup>12</sup>*

En tant que roi des juifs, il s’adresse directement et exclusivement à Dieu sans appareil lyrique. Cette séquence courte faite d’impératifs vise à détourner la malédiction lancée par Athalie dans la scène précédente. Elle réoriente ainsi la portée de l’apostrophe vers la prière après que cette figure a été utilisée pour lancer des imprécations contre Dieu.

Les apostrophes ordonnent les prières à Dieu qui jalonnent les tragédies sacrées en ce qu’elles sont des embrayeurs essentiels à la *captatio* de ce type de discours et éventuels pour signaler l’entrée en péroraison.

---

<sup>11</sup> Racine, *Athalie. op. cit.* I, 2, vv. 283-294, p. 55-56.

<sup>12</sup> Jean Racine, *op. cit. Op. cit.*, 7, vv. 1797-1800, p. 144.

L’apostrophe comme marqueur conclusif : l’exemple des chants.

Les chants deux chœurs sont évidemment des lieux privilégiés de l’apostrophe au sens lyrique du terme en ce qu’ils s’inspirent du style des psaumes bibliques (15 / 39 occurrences) et que malgré l’alternance des répliques en leur sein, ils ne construisent pas de véritable dialogue. Parfois, l’enchaînement des répliques au sein d’un même chant construit un discours que seul le dispositif choral vient interrompre. C’est pour cette raison que nous relevons un certain nombre de régularités dispositionnelles que les apostrophes soulignent.

L’apostrophe est souvent un embrayeur de séquence de prière (au sein d’un vers ou d’un distique) qui, répétée à l’identique, devient un refrain. La scène 6 de l’acte IV d’*Athalie* est à ce titre particulièrement intéressante :

*UNE VOIX SEULE*

*Où sont les traits que tu lances,*

**Grand Dieu**, dans ton juste courroux ?

*N’es-tu plus le Dieu jaloux ?*

*N’es-tu plus le Dieu des vengeances ?*

*UNE AUTRE*

*Où sont, **Dieu de Jacob**, tes antiques bontés ?*

*Dans l’horreur qui nous environne*

*N’entends-tu que la voix de nos iniquités ?*

*N’es-tu plus le Dieu qui pardonne ?*

*TOUT LE CHŒUR*

*Où sont, **Dieu de Jacob**, tes antiques bontés ?*

*UNE VOIX SEULE*

*C’est à toi que dans cette guerre*

*Les flèches des méchants prétendent s’adresser. [...]*

*TOUT LE CHŒUR*

*Où sont les traits que tu lances,*

**Grand Dieu**, dans ton juste courroux ?

*N’es-tu plus le Dieu jaloux ?*

*N’es-tu plus le Dieu des vengeances ? [...]*

*LE CHŒUR*

*Où sont, **Dieu de Jacob**, tes antiques bontés ?*

*N’es-tu plus le Dieu qui pardonne ?*<sup>13</sup>

Ici, le refrain consiste en la reprise par le chœur d’un vers formulé en amont par une jeune fille seule. L’apostrophe liminaire d’une réplique est soumise au dispositif de la répétition sans variation devenant des jalons dans une scène qui prend la forme d’une prière. Cependant, les deux premières répliques ainsi que la cinquième constituent des mini-prières sous forme d’interrogations rhétoriques, modalité qui induit davantage une expressivité allocutive qu’argumentative. Même dans le cadre d’un chant *a priori* lyrique, Dieu est pris à témoin, voire mis en défaut dans un système où les apostrophes fonctionnent comme des repères de récursivité qui ordonnent un propos pas simplement lyrique (on observe la disparition des pronoms de première personne) mais également argumentatif. Les refrains reprenant les apostrophes des couplets consistent en une reformulation, un résumé de ce qui a été dit précédemment et viennent structurer un chant en prière.

Ainsi, lorsqu’elle est ponctuelle, l’apostrophe à Dieu est souvent une façon de résumer le contenu du chant, voire de le conclure. Après la litanie des apostrophes effectuée à toutes les composantes de la religion juive par Joad en III, 7, la reprise du chant et l’intervention du chœur sont marquées par une apostrophe que l’on peut qualifier de résumptive : « **Dieu de Sion**, rappelle, / Rappelle en sa faveur tes antiques bontés. » (*Ath*, 1157-58), elle ne construit pas un refrain mais récapitule la série des apostrophes précédemment effectuée par Joad tel un hyperonyme qui contient et résume la totalité des apostrophés (hyponymes): « Cieux » (1139), « Terre » (1139), « ô Jacob » (1140), « Pêcheurs » (1141), « Jérusalem » (1144), « Temple » (1152), « Cèdres » (1152), « Ô saint Temple ! » (1156), « ô David ! » (1156).

La dimension récapitulative de l’apostrophe en contexte de chant est encore plus évidente dans les chœurs d’*Esther* comme si leur *dispositio* reproduisait en quelque sorte la macrostructure de la pièce. Chaque acte est clôturé par un chant du chœur et à l’intérieur des chants, les apostrophes introduisent des conclusions, d’abord au sein de la réplique :

*UNE ISRAELITE SEULE*

*Quel carnage de toutes parts !*

*On égorge à la fois les enfants, les vieillards ;*

*Et la sœur, et le frère ;*

*Et la fille, et la mère ;*

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 126-128, IV, 6, vv. 1469-1502.

*Le fils dans les bras de son père.*

*Que de corps entassés ! Que de membres épars,*

*Privés de sépulture !*

*Grand Dieu ! Tes Saints sont la pâture*

*Des tigres et des léopards.<sup>14</sup>*

Se tourner vers Dieu pour le prendre à témoin apporte la touche finale au tableau des misères décrites en même temps qu’elle les résume (« Tes Saints » est un groupe nominal qui fonctionne comme une anaphore résomptive en rapport avec la liste des innocents précédemment mentionnés : « les enfants », « les vieillards », « la sœur », « la mère », ect). Mais cette disposition annonce un passage plus long également introduit par une apostrophe à Dieu qui clôture la scène. « **Ô Dieu**, que la gloire couronne ! / **Dieu** que la lumière environne ! » (*Esth* 353-354) lance une série de plusieurs répliques adressées exclusivement à Dieu. Elles sont associées à une expression du haut degré, des impératifs et à la mention des sentiments de crainte des jeunes filles qui tendent à faire du reste de ce passage la péroration d’une scène qui forme un discours rhétorique reconnaissable<sup>15</sup>. Enfin, nous relevons que, bien que les apostrophes n’apparaissent que dans les parties chantées de la scène 8 de l’acte II d’*Esther*, l’adresse directe à Dieu clôt ce même chant qui évoquait Dieu comme un délocuté : « Il n’en est pas ainsi de celui qui te craint, / Il renaîtra, **mon Dieu**, plus brillant que l’Aurore. » (*Esth* 820-821).

Dernier point, comme si la microstructure des discours étudiés représentait la macrostructure des pièces, nous remarquons que les deux pièces ne se terminent pas sans qu’il y ait une apostrophe à Dieu effectuée par un personnage de premier plan : « **Ô Dieu** » (*Esth* 1198) précède le dernier chant du chœur et « **Dieu**, qui voyez mon trouble et mon affliction » (*Ath* 1797) de Joad inaugure l’avant-dernière scène de la pièce, comme si l’ensemble de la tragédie formait un discours rhétorique.

L’analyse des apostrophes à Dieu dans les chants des deux tragédies est très précieuse pour qui s’efforce de retrouver une part d’ordre rhétorique dans le lyrisme. Sans automatisme aucun, l’apostrophe, figure apparemment lyrique, structure des séquences rhétoriques de

---

<sup>14</sup> Jean Racine, *op. cit.*, p. 57, I, 4, vv. 316-324.

<sup>15</sup> Je renvoie à ce propos à la communication de Francis Goyet, au cours de cette même journée d’étude sur la *dispositio* dans *Esther* et *Athalie* de Racine. Dans son analyse particulièrement éclairante de la scène 5 de l’acte I, il démontre que l’ensemble formé par les couplets et refrain de cette scène constitue une *lamentatio* rhétorique qui tourne à la *consolatio*.

conclusion et de récapitulation au sein des parties chantées des tragédies et des tragédies elles-mêmes.

L’apostrophe et la prise à partie.

Le troisième type de séquence est aussi le plus courant, ce sont des apostrophes brèves (dont le dispositif allocutoire n’excède généralement pas le distique) qui introduisent, viennent interrompre ou bien concluent une réplique. Très proches de l’aparté, elles pourraient sembler n’être que des ornements du discours (souvent placées en milieu de vers), tel un tic de langage religieux : « Et quel autre, **grand Dieu** ! qu’un Scythe impitoyable, / Aurait de tant d’horreurs dicté l’ordre effroyable ? » (*Esth* 1096-97). Alors qu’Esther accuse Aman devant Assuérus, la seule mention de ce monstre semble soulever un effroi qu’elle tente de conjurer par l’apostrophe à Dieu. Cependant, ce type d’apostrophe est plutôt rare dans le corpus (à vrai dire, nous n’en relevons que trois avec celle mentionnée plus haut). La configuration la plus courante est la suivante : l’apostrophe initie une courte séquence (un vers ou deux) de prise à partie ou de prière et est suivie de pronoms d’adresse ; comme le fait Joad avant de couronner Joas « **Grand Dieu**, voici ton heure, on t’amène ta proie. / Ismaël, écoutez. » (*Ath* 168-1669). La portée de l’apostrophe n’excède pas le vers et c’est une manière de confier la scène et les suivantes à la bienveillance divine.

Esther use à plusieurs reprises de ce type d’apostrophe notamment à l’initiale d’une tirade qui lance un véritable discours argumentatif adressé à Aman et Assuérus visant la défense du peuple juif : « **O Dieu**, confonds l’audace et l’imposture. » (*Esth*, III, 4, 1044) ; ici l’apostrophe remplace la *captatio benevolentiae*. Elle apostrophe Dieu pour se donner du courage et lui confier un discours détachable tel un véritable morceau de bravoure.

La prise a plus régulièrement lieu en fin de réplique, en guise de conclusion d’un discours ou de plusieurs répliques. Le phénomène est courant dans *Athalie*, on peut citer l’exemple d’Azarias, qui, après avoir fait le serment de respecter le roi de Juda qui va être élu, promet : « Si quelque transgresseur enfreint cette promesse, / Qu’il éprouve, **grand Dieu**, ta fureur vengeresse : » (*Ath* 1377-1378) : l’apostrophe à Dieu parachève le serment et comprend les traits conclusifs d’une péroraison. Plus loin dans la même scène (IV, 3) Joas effectue cette apostrophe à l’issue de son serment de fidélité à Dieu et de respect de sa loi : « **Mon Dieu**, punissez-moi, si je vous abandonne. » (*Ath* 1410). L’apostrophe appose un sceau de vérité au serment mais également à l’ensemble de cette scène de reconnaissance par les prêtres lévites de leur nouveau roi.

Régulièrement, l’apostrophe participe, dans la *dispositio* des discours des pièces à la *captatio* ou à la péroraison, elle permet aussi bien d’amorcer un nouveau virage dans la scène et de récapituler un propos, dans la lignée de ce qu’observait René Bary qui soulignait combien elle était propre à « réveiller l’attention <sup>16</sup> » d’un auditoire. A cette place liminaire, l’apostrophe doit surprendre : elle participe à la construction d’un exorde véhément qui donne à voir l’état « passionné » du locuteur. En effet, ces régularités non systématiques, l’écriture de Racine étant beaucoup trop subtile pour cela, nous invitent à considérer que la figure est disposée comme elle l’est à des fins précises : que jamais l’attention du spectateur ne s’endorme et qu’il se rappelle toujours de l’influence de Dieu sur l’intrigue des pièces.

### 3. De la *dispositio* à l’*actio* : rendre présent Dieu

La véritable gageure que réalisent les apostrophes à Dieu est de faire ressentir une présence, sans qu’il y ait forcément un avènement spectaculaire ou une machine mise en place, celle du Dieu « caché » des tragédies religieuses de Racine. Si le sens latin du terme « apostrophe », *aversio*, exprime ce détour vers autre chose, sur scène, apostropher Dieu implique de lever les yeux au ciel, de se tourner concrètement vers la divinité. L’apostrophe participe donc à l’*actio* des discours prononcés sur scène en ce qu’elle implique, en plus d’un changement de ton, un changement d’attitude de la part du comédien qui la prononce. Dans cette dernière partie de notre réflexion, nous souhaitons souligner la continuité entre la *dispositio* rhétorique et l’interprétation chrétienne des pièces grâce à l’analyse stylistique des énoncés. A ce titre, la théorie en faveur d’un Racine janséniste de Lucien Goldmann<sup>17</sup> peut être reconduite ici mais à des fins différentes : Dieu n’est certes pas visible sur scène mais Racine ne l’a pas souhaité complètement absent, au contraire, il est présent, subtilement, les apostrophes permettent de le faire « sortir des coulisses » de la scène.

#### Prédiquer sur l’apostrophe à des fins dramaturgiques

Lorsque nous parlons de « séquences » apostrophées, nous entendons par là que l’apostrophe initie autre chose dans le vers ou dans la réplique, qu’elle dépasse le cadre de l’appel pour introduire des paroles. Celles-ci décrivent souvent des attributs de la puissance divine (ex : « **Ô Dieu**, que la gloire couronne ! / **Dieu**, que la lumière environne ! » *Esth* 353-354) ou formulent des souhaits car Dieu est interpellé comme une puissance supérieure et

---

<sup>16</sup> René Bary, *op. cit.*, p. 420.

<sup>17</sup> Lucien Goldmann, *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

souveraine capable d’agir sur le destin des hommes qui lui sont soumis. Toutefois, très régulièrement dans les tragédies, les apostrophes sont l’occasion de dépasser cet aspect pour prêter à Dieu une force d’action et la capacité d’influer immédiatement sur le cours de l’intrigue. Un des exemples les plus parlants est le passage où l’action de Dieu est invoquée par Joad, au début de la scène 3 de l’acte V d’*Athalie* : « **Puissant Maître des Cieux**, / Remets-lui le bandeau, dont tu couvris ses yeux, / Lorsque lui déroband tout le fruit de son crime, / Tu cachas dans mon sein cette tendre victime. » (*Ath* 1669-1672). Il n’y a qu’un seul impératif dans cette séquence, mais, accompagné de verbes d’action qui décrivent l’influence de Dieu en amont (« tu cachas ») et son rôle éminent dans la scène qui va se jouer (« remets »), il conserve sa valeur performative. En outre, l’influence scopique de Dieu est régulièrement évoquée dans ces séquences (la prédication grammaticale sur le mot « Dieu » fait apparaître une récurrence du verbe « voir ») : « O **Dieu** ! qui **vois** former des desseins si funestes, / As-tu donc de Jacob abandonné les restes ? » (*Esth*, 181-182) ; « Souviens-toi de David, **Dieu**, qui **vois** mes alarmes. » (*Ath* 424) ; « **Dieu**, qui **voyez** mon trouble et mon affliction, / Détournez loin de moi sa malédiction, » (1797-98). La prédication verbale à partir de l’apostrophe à Dieu induit, même métaphoriquement, sa présence comme témoin oculaire sur la scène.

Par ailleurs, les citations précédentes font apparaître des prédications à la suite des apostrophes qui appuient davantage le rôle dramaturgique de Dieu. En effet, dans les apostrophes susmentionnées, la structure grammaticale est la suivante : le nom « Dieu » en apostrophe est suivi d’une proposition subordonnée relative à valeur prédicative qui décrit le champ d’action de Dieu. La proposition subordonnée relative vient préciser l’étendue du pouvoir et de la volonté divin. En plus d’inclure en son sein un verbe d’action, elle est toujours à la voix active : « **Dieu ! qui veut bien que de simples Enfants / Avec eux [les Anges] chantent tes louanges.** » (*Esth* 357-358). Dans ce dernier exemple, la séquence placée au milieu d’un passage choral, qui reprend le schéma grammatical précédemment décrit, élève le chant des jeunes filles au niveau de celui des anges. Grâce au verbe de volition, l’origine et le simple fait de chanter s’accordent à une volonté divine qui étend son champ d’action jusque sur le déroulement et le contenu poétique de la pièce.

Cependant, faire de Dieu un acteur au même titre que les autres personnages ne va pas de soi d’un point de vue théologique. Les apostrophes d’*Athalie* à Dieu à la fin de la pièce en attestent parfaitement : « **Dieu des juifs**, tu l’emportes ! » (*Ath* 1768) est une apostrophe qui sous-entend que le Dieu désigné et le « je » ont précédemment jouté ensemble, comme si l’intrigue consistait en un duel entre eux deux, en accord avec l’image d’un Dieu vengeur livrée

dans l’Ancien Testament. L’effet encadrant de l’apostrophe est mis au service de l’imprécation puisque la fin de la réplique initiée par « **Impitoyable Dieu**, toi seul as tout conduit. » (*Ath* 1774) introduit une série de reproches *ad hominem* assortie de malédictions. En plus de l’apostrophe que nous avons déjà analysée, le contenu prédicatif des reproches est semblable à ceux que l’on adresserait à un homme de chair et d’os : « C’est toi, qui me flattant d’une vengeance aisée, / M’as vingt fois en un jour à moi-même opposée, » (1775-1776). Le présentatif devant le pronom de deuxième personne et la subordonnée prédicative qui suit forment une accusation contre un dieu qui se comporterait comme un simple être humain encourageant les chimères des autres hommes pour servir ses propres intérêts. Athalie confond presque Dieu et Joad dans ces accusations machiavéliques grâce ce dispositif allocutoire qui tend à faire de Dieu un personnage comme les autres, s’efforçant d’influer sur la conduite de l’intrigue afin de servir ses propres intérêts. En employant l’apostrophe à la fois dans l’exorde et la péroraison, Athalie effectue une prière inversée ; les trois autres prières évoquées plus haut (*Esther* I, 4 ; Josabet et Joad dans *Athalie* I, 2) présentent une *dispositio* des apostrophes similaire mais ordonnée à une *petitio auxilii*. Ici, en usant des mêmes outils allocutoires, Athalie accuse Dieu de son action dans l’intrigue, ce qui équivaut à une demande de retrait d’aide et d’inaction dans l’intrigue.

L’apostrophe ou la mise en œuvre d’une relation interpersonnelle

Puisque tout est disposé pour qu’il y ait une situation d’interlocution impliquant un allocutoire qui tend à devenir non fictif, en dépit des définitions originelles de l’apostrophe, se construit dans la « conversation », en plus d’une présence réelle, une relation. La norme d’écriture de l’époque était que l’apostrophe à Dieu fût associée au tutoiement (appelé le « tutoiement héroïque »<sup>18</sup>). La règle est suivie dans les deux tragédies, excepté Joas, qui, lui, vouvoie Dieu. Cette distinction d’emploi est suffisamment remarquable pour que nous l’analysions de plus près. Nous sommes déjà revenue sur l’occurrence de l’acte V, qui intervient après les malédictions d’Athalie. Si le vouvoiement apparaît de prime abord comme une marque de respect par contraste avec le tutoiement d’Athalie, il est trop exceptionnel pour que l’on s’y tienne à ce constat. Déjà à l’acte IV, Joas apostrophait Dieu ainsi : « **Mon Dieu**, punissez-moi, si je vous abandonne. » (*Ath* 1410). Au regard des règles d’emploi des pronoms d’adresse dans la tragédie, le dispositif apostrophique tend à faire penser que Joas s’adresse à Dieu non comme à une divinité mais comme à un être humain qui peut être un égal ou un supérieur. Soit cette

---

<sup>18</sup> Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde: le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVIIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2004, p. 277.



adresse est à mettre sur le compte de sa naïveté, soit, Joas, seul personnage à être élevé au rang de roi des juifs, se comporte en égal face à Dieu à qui il s’adresse comme à un autre homme. Ce vouvoiement serait la preuve linguistique de son élévation religieuse ; néanmoins, entre ces deux interprétations, vouvoiement comme forme de naïveté ou d’élévation d’un enfant au rang de roi, il reste difficile de trancher fermement.

Comme les autres apostrophes à Dieu sont systématiquement assorties du tutoiement, les adjectifs et les déterminants possessifs qui les accompagnent éventuellement deviennent les indices d’une gradation dans l’établissement de la relation. « Dieu d’Israël » (*Esth* 744) est moins affectueux que « grand Dieu » (*Esth* 1096) ou « mon Dieu » (*Esth* 821). En outre, l’apostrophe placée à la césure est plus chargée d’émotion que celle placée en début de vers. La disposition médiane est ainsi plus propre à l’exclamation et à l’affectivité que l’apostrophe initiale qui figure régulièrement un simple changement d’adresse. Un même personnage use de ces différentes dispositions en fonction de la portée illocutoire de son propos ; en l’occurrence Esther joue aisément des différentes notes de cette gamme. Elle convoque Dieu comme maître des hommes « **Ô mon souverain roi** » (*Esth* 247), en tant que soutien personnel à son action « **Ô Dieu**, confonds l’audace et l’imposture ! » (*Esth* 1044) ou comme un allocataire mis en défaut : « **O Dieu** ! qui vois former des desseins si funestes, / As-tu donc de Jacob abandonné les restes ? » (*Esth* 181-182). Chacun de ces exemples souligne combien l’apostrophe est un embrayeur de séquence (plus ou moins longue) qui permet de construire une relation qui, parce qu’elle est sans réponse verbale, n’est pas pour autant fictive. A travers l’apostrophe, se joue une attitude du comédien qui non seulement traduit l’établissement d’une relation à Dieu, mais également, dans la mise en œuvre de son discours, indique la présence réelle de Dieu. Ce mot placé apostrophe implique une attitude déclamatoire particulière (qui consiste à lever les yeux et les mains au ciel) indice dramaturgique, pour le chrétien, qu’une présence est, plus qu’invoquée, convoquée sur scène. Mais si la façon de jouer l’apostrophe est codifiée à cette époque (la voix doit s’élever, les yeux et les mains doivent se tourner vers le ciel), la différenciation entre l’appel au Dieu de l’intimité (appelé dans le contexte de la prière privée) ou au Dieu puissant et vengeur de l’Ancien Testament, ne peut être soulignée que par d’autres outils grammaticaux : pronoms d’adresse, expansions caractérisantes et prédicatives qui vont signaler de véritables inflexions dramaturgiques dans le rôle prêté à celui qui est invariablement un acteur de la tragédie qui se joue.

## Conclusion

Élément de variation stylistique et lexicale, l’apostrophe à Dieu, tout en demeurant un moment de rupture dans l’interlocution, structure les tirades et répliques dans lesquelles elle intervient. Elle participe à la *dispositio* des discours dans les tragédies en ce qu’elle est employée comme un repère discursif qui légitime l’établissement d’un dialogue avec une divinité que le dramaturge s’efforce de rendre présente dans le texte et sur scène. Pour terminer, nous souhaitons faire référence à Tony Gheeraert qui, dans son blog dédié à l’analyse des tragédies qui nous occupent, démontre avec brio que les pièces font advenir la grâce divine<sup>19</sup> sans qu’il y ait pour autant une machine ou un événement extraordinaire. En effet, nous avons montré que les schémas de disposition des apostrophes rhétoriques à Dieu mettent en jeu son intervention dans le cours de l’intrigue. Mais à la différence des machines théâtrales, ces figures du langage le convoquent subtilement sur scène tel un personnage non pas tombé du ciel mais qui demeure discrètement en coulisse ; la brutalité de l’apostrophe ne permet que de souligner la grandeur du miracle divin et le caractère extraordinaire de sa présence dans l’ici et maintenant de la représentation théâtrale.

Lauriane Mouraret Maisonneuve  
Université Grenoble-Alpes, Litt&Arts, RARE

---

<sup>19</sup> Cette thèse est développée par Tony Gheeraert, notamment dans le cinquième billet de son blog : Tony Gheeraert, « “Par la grâce habité” : Esther et Athalie », [En ligne : <https://racine2018.wordpress.com/>]. Consulté le 19 octobre 2017.

## Bibliographie

- AUBIGNAC, François Hédelin, *La pratique du théâtre*, Paris, Champion, 2011.
- BARY, René, *La rhétorique française, où pour principale augmentation l’on trouve les secrets de nostre langue / par René Bary,...*, Paris, P. Le Petit, 1665, [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62444d>].
- BERNET, Charles, *Le vocabulaire des tragédies de Jean Racine: analyse statistique*, Genève Paris, Slatkine Champion, 1983.
- DÉTRIE, Catherine, *De la non-personne à la personne: l’apostrophe nominale*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- FONTENELLE, Bernard de, *Histoire des oracles*, 2e tirage, Paris, MDidier, 1971.
- FOURQUET-GRACIEUX, Claire, « La paraphrase en vers classique des Psaumes : le pastiche, le sacré et le profane », *Littératures classiques*, 2011, p. 71–89.
- GARRETTE, Robert, « La Licorne - Du mode des vers mêlés, de ses avatars et de la métrique des chœurs d’*Esther* et d’*Athalie* », [En ligne : <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=4374>]. Consulté le 29 décembre 2017.
- GHEERAERT, Tony, « “Par la grâce habité” : *Esther* et *Athalie* », [En ligne : <https://racine2018.wordpress.com/>]. Consulté le 19 octobre 2017.
- GHEERAERT, Tony, « Racine prophète sublime », [En ligne : <http://testjc.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=4368>]. Consulté le 29 décembre 2017.
- GHEERAERT, Tony, « Voix de Dieu, voix des dieux: oracles, visions et prophéties chez Jean Racine », *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe–XVIIIe siècles)*, 2007, [En ligne : <http://episteme.revues.org/922>].
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- GOYET, Francis, « Les figures de pensée comme grands blocs, unités minimales pour construire un discours », in *Quintilien ancien et moderne*, vol. 3, Brepols Publishers, 2010, p. 527–557, [En ligne : <http://www.brepolsonline.net/doi/abs/10.1484/M.LATIN-EB.4.00074>].
- GOYET, Francis, « The meaning of apostrophe in Longinus’s On the Sublime (16, 2) », *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus’ Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Gand, Caroline van Eck, Stijn Bussels, Maarten Delbeke and Jürgen Pieters, 2008, p. 13–32.
- GOYET, Francis, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, 1990.
- GOYET, Francis, *Le regard rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- HAWCROFT, Michael, « L’apostrophe racinienne », *Actes du colloque Jean Racine 1699-1999*, Paris, PUF, 2004, p. 397–414.
- KAPP, Volker, « La «Bible» et le sublime dans «Esther» de Racine », *Il Seicento francese oggi. Situazione e prospettive della ricerca. Atti del Convegno internaz., Monopoli, 27-29 maggio '93*, 1994.

LAMY, Bernard, *La rhétorique ou L’art de parler*, Paris, Champion, 1998.

LAURENT, Nicolas, « Grammaire et stylistique du nom Dieu dans *Athalie* », *Styles, genres, auteurs*, n°17, Paris, PUPS, 2017.

LAURENT, Nicolas, « L’énunciation du nom propre dans *Athalie* de Racine », *L’information grammaticale*, vol. 100 / 1, 2004, p. 44-48.

MAINGUENEAU, Dominique, « Apostrophe et scène rhétorique », in *Figures en discours*, Academia L’harmattan, Louvain-la Neuve, Biglari Amir, Salvan Geneviève, 2016, « Au coeur des textes », 31, p. 25-34.

ORCIBAL, Jean, « Eternel et actuel dans *Esther* et *Athalie* », *Société des amis de Port Royal*, 1953, p. 33-37.

ORCIBAL, Jean, *La genèse d’Esther & d’Athalie*, Paris, J.Vrin, 1950.

PIÉJUS, Anne, *Le théâtre des demoiselles: tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000.

Schola rhetorica [En ligne : <http://schola-rhetorica.fr/dev/#textes//langues/fr-fr-fr>]. Consulté le 31 janvier 2018.

SPILLEBOUT, Gabriel, *Le vocabulaire biblique dans les tragédies sacrées de Racine*, Genève, Droz, 1968.

VIALLETON, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde: le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVIIe siècle*, Paris, H. Champion, 2004.