



HAL
open science

La langue d'Athalie entre imaginaire linguistique et dynamique d'écriture

G Siouffi

► **To cite this version:**

G Siouffi. La langue d'Athalie entre imaginaire linguistique et dynamique d'écriture. C. Fromilhague et A.-M. Garagnon,. Styles, Genres, auteurs 3 La chanson de Roland, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jacottet, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp.105-119, 2003, Bibliothèque Des Styles. hal-03110347

HAL Id: hal-03110347

<https://hal.science/hal-03110347>

Submitted on 14 Jan 2021

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.

Gilles Siouffi, « La langue d'*Athalie* entre imaginaire linguistique et dynamique d'écriture », in *Styles, Genres, auteurs 3*, textes réunis par C. Fromilhague et A.-M. Garagnon, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 105-119.

La langue d'*Athalie* entre imaginaire linguistique et dynamique d'écriture

Athalie, dernière tragédie de Racine, fut rapidement considérée, après l'écho restreint que lui donnèrent les rares répétitions ou lectures publiques de 1690-1691 comme après les représentations triomphales à la Comédie Française en 1716, comme l'une des plus parfaites, sinon *la* plus parfaite, de son auteur. Voltaire la jugeait l'"ouvrage le plus approchant de la perfection qui soit jamais sorti de la main des Hommes"¹.

Surtout, une attention spécifique fut portée à sa langue. Le XVIII^e siècle, que ce soit les Académiciens ou Voltaire, a vu dans cette langue une langue quasi idéale, une langue pure, susceptible de constituer un modèle hors même de ses conditions génériques, textuelles et énonciatives d'existence. *Athalie* est devenue le modèle de la « langue classique », particulièrement pour la génération « post-classique », celle des années 1720. Elle a été imitée, on l'a crue adaptable. C'est dire qu'elle a donné prise à ce qu'on peut appeler un « imaginaire linguistique », si nous entendons par là l'effet de prisme déformant que la conjonction d'intentions normatives avérées, d'un « sentiment » diffus du « génie de la langue », et d'une vision idéalisée de la « langue littéraire » peut faire subir à la perception de la réalité langagière².

Ce regard, indiscutablement, a jeté sur la dynamique d'écriture qui a pu être celle d'un écrivain un filet séduisant et redoutable qui ne peut pas ne pas s'imposer à nous, aujourd'hui que nous lisons et étudions tout à la fois le texte racinien, en plus de le recevoir éventuellement comme théâtre. Parmi les multiples problématiques qui peuvent se présenter, l'examen stylistique d'*Athalie* nous invite donc à nous interroger sur une tension spécifique à la génération classique qui a probablement atteint un de ses sommets dans cette oeuvre, entre imaginaire linguistique d'un côté et dynamique d'écriture de l'autre. Peut-on véritablement écrire avec en tête la prégnance d'un imaginaire linguistique tel que le représentaient Vaugelas, Bouhours ou Boileau ? Racine a certainement été conscient des difficultés, sachant composer avec l'imaginaire tout en trouvant des solutions pour se maintenir en contact avec les ferments problématiques d'une écriture inspirée, et donc nécessairement alimentée par les contradictions.

L'objet de ce travail sera ici de dénouer les fils de cette "classicisme" pour restituer la tension originelle que celle-ci a masquée. Pour retrouver le Racine qui a pu écrire, et non pas seulement celui qui a été lu, commenté - parfois épluché -, il nous faudra donc procéder à une sorte de "déconstruction" stylistique de l'image de sa langue qu'a donnée l'imaginaire linguistique : il nous faudra remonter à rebours de l'emblématisation du texte pour avoir à nouveau accès à sa discursivité, tout d'abord, puis, sait-on jamais, à sa contradiction intime.

L'emblématisation d'un texte

¹Voltaire, épître d'*Oreste*, in *The Complete Works of Voltaire*, Voltaire Foundation, vol. 31A, 1992, p. 405.

² Nous nous permettons, pour une définition plus précise de l'imaginaire linguistique, de renvoyer à notre thèse : G. Siouffi, *Le génie de la langue française, Recherches sur les structures imaginaires de la description linguistique de Vaugelas à Bouhours*, Paris IV, 1995.

Athalie se situe à la fin du parcours d'un écrivain qui vit progressivement monter autour de lui l'idéalisation de sa langue et de son style³. Au contraire de Corneille, auteur, selon l'abbé de Villars, de "tant de vers misérables, durs, sans pensée, sans tour, sans français, sans construction"⁴, et contraint en 1660 de réviser le texte de ses pièces déjà parues sous peine d'en voir la langue taxée de barbarie, Racine fut poussé par la sensibilité de son époque, surtout lorsqu'il sera entouré de l'équipe de correcteurs que constitueront Boileau, Bouhours, Rapin et Patru, à produire un texte qui, dès le début, serait parfait. Le "scrupule de langue" a indiscutablement joué dans l'écriture des pièces de Racine un rôle qu'il n'a pas joué chez Corneille.

La première étape se situe sans doute avec *Andromaque*. A partir de cette pièce, Racine eut à faire face à d'empoisonnantes critiques de détail qui le laissèrent perpétuellement inquiet de savoir s'il n'avait pas fauté contre la langue française, absolu aussi contraignant que la tragédie selon Aristote. Subligny s'était fait fort d'y avoir relevé quelque trois cents fautes de langue. Il nous est difficile aujourd'hui d'imaginer que l'oreille contemporaine était à ce point arrêtée en permanence, à l'écoute du texte racinien, par des doutes⁵. Pour mesquine qu'elle ait pu être, cette critique a néanmoins été l'occasion d'attirer l'attention sur la nouveauté intrinsèque du langage racinien, qu'il s'agisse du lexique à proprement parler, ou surtout de la manière de proposer des associations inédites de termes. A partir de *Britannicus*, certains termes ont été régulièrement associés au nom de Racine : les termes "sublime"⁶, "grâce, douceur, délicatesse, naturel, tendresse"⁷, - significatifs de l'évolution du goût en cette fin du siècle. Le parallèle que propose La Bruyère dans les *Caractères* (1688) évoque un style "égal", "soutenu", des pièces "justes", "régulières", "de bon sens", des rimes "riches", "élégantes", "nombreuses", "harmonieuses"⁸. Ces textes datent des années 1680. Entre *Phèdre* et *Esther*, se situe une période où Racine n'écrit pas de tragédies, mais où l'appréciation de son style subit une "classicisation" qui en a fait l'image d'une langue alliant perfection grammaticale et douceur, ou harmonie, idéaux susceptibles de constituer dans cette décennie une qualité enveloppante de la diction, non repérable localement, mais pouvant, à partir d'une structure surplombante, s'infuser occasionnellement dans tel ou tel détail.

Dans la réception stylistique qu'on a pu faire de Racine dans sa globalité après sa mort, *Esther* et *Athalie* occupent une place à part. Dans son *Discours de réception à l'Académie après la mort de Racine*, Valincour évoque cet ensemble spécial que constituent pour lui les cantiques et les tragédies sacrées. Il parle de "sublimité", de "magnificence"⁹. Pour certains, c'est *Esther* "la pièce que M. Racine s'est attaché à versifier avec le plus de force & de correction"¹⁰. Pour d'autres, c'est *Athalie* qui occupe la première place. Les Académiciens avaient choisi celle-ci, qui leur semblait "l'une des plus parfaites tragédies que nous ayons"¹¹, pour compléter, par le biais d'une série de remarques de détail, le tableau de la langue française « parfaite » qu'étaient susceptibles

³Pour tout cet aspect, voir G. Siouffi, "Les tragédies comme représentation de la langue française", dans *Jean Racine 1699-1999*, Colloque du Tricentenaire, éd. G. Declercq et M. Rosellini, Paris, PUF, 2003, à paraître.

⁴*Critique de Bérénice*, dans Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, Gisse, 1740, p. 209.

⁵Pour la critique d'*Andromaque*, particulièrement ses aspects lexicaux, voir B. Louvat, "Le vocabulaire à l'épreuve de la langue : l'exemple d'*Andromaque*", dans *Racine poète*, La Licorne, Poitiers, 1998, p. 323-343.

⁶Saint-Evremond, Lettre à M. de Lionne, dans J. Picard, *Corpus Racinianum*, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 41.

⁷Longepierre, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* (1686), Ibid., p. 157.

⁸La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Garnier, 1962, p. 88.

⁹voir Picard, op. cit., p. 344.

¹⁰Lefranc, dans une lettre citée en annexe aux remarques de Louis Racine, Ibid., p. 440. "J'ose au moins avancer qu'il n'y a pas dans tout ce Poème un seul vers foible. Quel charme & quelle énergie de versification ! Que d'expressions neuves ! Que de traits hardis !". Selon lui, Racine satisfait aux trois critères attendus dans l'écriture élevée : "harmonie", "force", "élégance". (p. 441). *Esther* a également été admirée par Fontanier pour son style "enchanteur" (Fontanier, *Études de la langue française sur Racine*, Paris, Belin, Le Prieur, 1818, p. 571).

¹¹*Les Registres de l'Académie Française*, Paris, Firmin-Didot, 1895, 3 vol., vol. II, p. 79-80.

de donner le dictionnaire, le projet de grammaire et le projet de poétique¹². Le texte de cette pièce était quasi sacré pour Voltaire. On peut consulter à Saint-Pétersbourg une édition de Racine lui ayant appartenu et annotée par lui. Vraisemblablement, ces volumes avaient été la propriété, avant Voltaire, d'un lecteur qui manifestait la même attention vétilleuse que Subligny : le texte en est tout parsemé de petits traits et de croix destinés visiblement à marquer les fautes. Soudain, cette note marginale de Voltaire éclate : "Je voudrais bien savoir quel est l'imbécile qui a défiguré le plus bel ouvrage de la langue française"¹³.

Le sort particulier réservé par la réception à *Esther* et à *Athalie* sur le plan stylistique indique manifestement une piste de réflexion. Tout se passe comme s'il y avait là une manière de "second Racine", si l'on peut dire, à apprécier en termes différents. On le loue beaucoup, par exemple, de sa "versification". Sans doute faut-il entendre par là, davantage qu'une gestion techniciste des rimes et des rythmes, une manière générale de faire entrer le discours dans le vers, d'articuler le propos de façon à donner à entendre une véritable *elocutio* du vers. Depuis Corneille, et les premières pièces de Racine même, en effet, il n'est pas douteux que la manière de considérer le vers n'ait grandement évolué. La pratique poétique et la pratique théâtrale se sont considérablement rapprochées, le nombre des licences poétiques a été diminué, et plus généralement la stylistique versifiée a été gagnée par une normativité grandissante, semblable à celle qui, concurremment, visait à l'établissement, dans le vernaculaire, d'un standard. Il s'en est suivi l'apparition d'une manière de "discursivité poétique" inconnue encore à l'époque de Corneille, et dont le symbole pour la postérité reste peut-être Boileau. Tout le problème était de faire coïncider cette discursivité, qui pouvait facilement devenir plate ou banale, avec quelque sorte de "poésie". Racine fut essentiellement loué d'avoir su combiner ces deux dimensions a priori difficilement conciliables pour créer un modèle d'élocution à la fois défendable sur le plan grammatical et sur le plan esthétique, autrement dit susceptible d'auréoler d'idéalité une *régularité* par ailleurs peu enviable.

Dimension discursive et écriture d'auteur

Nous allons à présent proposer quelques hypothèses qui permettent d'expliquer le rôle qu'ont joué *Esther* et *Athalie* dans l'emblématisation du texte racinien.

La première tient au régime discursif des textes. Nous pensons qu'il est possible de déceler, dans le régime discursif et le type de textualité qui sont ceux des tragédies depuis *Andromaque* jusqu'à *Athalie* un infléchissement qui se caractérise essentiellement par la modification du rapport énonciatif entre l'écriture et les personnages. Nous voulons dire par là qu'au fil des tragédies, semble s'être progressivement installée, par endroits, entre le personnage et les propos qui lui sont prêtés, une manière d'instance énonciative intermédiaire qui a pour effet de mettre à distance l'expression subjective et de créer un effet d'"écriture d'auteur", le tout sans priver véritablement les tragédies de leur couleur tragique. Dans des tragédies profanes comme *Bérénice* et *Iphigénie*, on pouvait déjà remarquer une "douceur", une patine sublime et touchante, qui ne relève pas directement des conditions dans lesquelles, sous la pression de l'intrigue, un personnage est amené à réagir. Une tonalité tragique générale semble infuser la pièce et se répandre sur l'auditeur, sans qu'on puisse dire qu'elle émane directement des interactions entre personnages¹⁴.

Significative à cet égard est la présence de *récits* dans lesquels l'auditeur, distrait pour un moment du spectacle direct de l'*actio* proprement dite, se trouve transporté dans un autre monde, totalement soumis aux pouvoirs évocateurs du langage. C'est l'effet de

¹² Pour plus de détails sur ce commentaire, qui fut probablement rédigé vers 1719, mais qui ne parut qu'en 1807, dans l'édition des *Œuvres Complètes* de Racine par Laharpe, voir W. Ayres-Bennett et P. Caron, *Les Remarques de l'Académie Française sur le Quinte-Curce de Vaugelas*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996, particulièrement p. 9-13.

¹³ Racine, *Œuvres*, Paris, Nyon, 1736, volume 2 (Numéro 2854 au catalogue de la Bibliothèque Voltaire à la Bibliothèque Nationale de Russie), p. 423.

¹⁴ Voir J. Rohou, « Qui parle ? », in *Avez-vous lu Racine*, Paris, L'Harmattan, 2000.

l'*hypotypose*, figure notablement utilisée par le second Racine. Dans le récit de la mort de Junie qui marque la fin de *Britannicus* (v. 1721-1764), on voyait déjà se mettre en place cet infléchissement énonciatif qui dissocie la parole tragique, celle qui va véritablement toucher le public, de la subjectivité propre du personnage qui l'énonce. Tout se passe comme si le spectateur était subitement mis en présence avec une énonciation tragique autonome qui se communique à lui par le biais d'un truchement, sans qu'on sache bien si ce truchement est le personnage ou l'acteur lui-même qui l'incarne sur scène. Ce type de fonctionnement peut quasiment être qualifié de musical : il n'est pas repérable localement, et se caractérise par une tendance à l'abstraction de l'instance énonciative.

On s'explique de ce fait que Racine ait été intéressé par les potentialités expressives nouvelles que lui ouvrait la proposition d'écrire des chœurs ; et l'on sait qu'il tenait particulièrement à ces chœurs, lesquels peuvent apparaître au contraire comme n'étant pas toujours indispensables à un lecteur moderne¹⁵. Ils représentaient pour lui l'un des fondements principaux du tragique grec¹⁶, et l'on peut y voir sans doute l'aboutissement de l'infléchissement stylistique qui s'est installé dans la tragédie racinienne depuis *Bérénice*. Dans les chœurs éclate une dimension que la carrière de théâtre de Racine a préparée, mais que son activité de poète et de traducteur sacré a confirmée : la dépersonnalisation de la parole. On en veut pour preuve la diminution notable des marques de personne et des énoncés embrayés. Dans *Athalie*, on trouve 252 occurrences du pronom *je*, alors que la moyenne pour les autres tragédies est de 422. Encore ce *je* est-il fréquemment stylisé, dé-subjectivé, mis en variation avec un *nous* de personne étendue, dont il représente simplement la variante "fragile", au sein d'un dispositif que Racine a clairement repris de l'énonciation spirituelle des psaumes, énonciation où règne ce que le philosophe Martin Buber a théorisé sous le nom de "mot-principe" Je-Tu¹⁷.

Les chœurs ne sont pas le seul lieu où s'exprime, dans *Athalie*, cette mise à distance notable de la dimension intersubjective propre au théâtre. A plusieurs moments dans la pièce, certains personnages paraissent s'affranchir du contexte immédiat de l'interaction pour énoncer des propos qui peuvent aisément paraître dits d'un "autre lieu", mi-gnomique, mi-prophétique. Prenons pour exemple les quatre vers suivants, placés dans la bouche de Joad, et dont Boileau a relevé le caractère sublime, "la grandeur de la pensée, la noblesse du sentiment, la magnificence des paroles, et l'harmonie de l'expression" :

"Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des Méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte." (v. 61-64).

On s'apercevra qu'il s'agit de propos dont l'énonciation ne repose pas véritablement sur le principe d'une réception subjective, ni, pour les premiers vers, d'allure gnomique, d'une énonciation subjective. Même le marqueur *je* s'abstrait dans une posture emblématique qui surplombe l'échange et rejoint le fond commun de la quasi intertextualité qui est celle des chœurs. Si la critique classique s'attache alors de façon privilégiée à l'expression, c'est qu'il y a en elle les ferments d'une décontextualisation qui la stylise, l'aliène, d'une certaine manière, et la projette vers un "sublime" qui est avant tout celui d'une certaine potentialité de la langue.

Par ailleurs, si l'on prend comme nous l'avons fait le récit et l'hypotypose comme indices révélateurs de cette évolution, on s'apercevra qu'ils jouent dans *Athalie* un rôle qu'ils n'avaient dans aucune autre pièce. Nous pouvons relever : à l'acte I un récit placé

¹⁵D'après Dacier cité par J.P. Collinet (Racine, *Oeuvres complètes* II, Folio, p.52), Racine aurait eu comme dernier projet un *Oedipe* dans lequel il comptait à nouveau tirer grand parti des chœurs.

¹⁶Dans une lettre de 1675 citée par G. Forestier (*Athalie*, Folio-Théâtre, 2001, p. 24), Saint-Évremond envisageait déjà ce type de projet, et écrivait : "Il faudrait que les paroles de la musique fussent des réflexions sur ce qu'on aurait vu, et comme l'expression de l'esprit de chaque acte : ce qui aurait du rapport au chœur des Grecs". On peut lire dans ces propos une manière de description de cette séparation de l'énonciation tragique de la subjectivité des personnages que nous évoquons.

¹⁷Les bases du langage ne sont pas des mots isolés, ce sont des couples de mots. L'une de ces bases du langage, c'est le couple Je-Tu". (M. Buber, *Je et Tu*, trad. G. Bianquis, Paris, Aubier, 1992, p. 19.)

dans la bouche de Josabet (v. 241-255), à l'acte II le récit de la profanation du temple placé dans la bouche de Zacharie (v. 384-420) et le songe d'Athalie (v. 490-543), à l'acte III un récit de Mathan (v. 927-962) et la prophétie de Joad (v. 1140-1186), à l'acte IV le récit d'un lévite (v. 1422-1430), à l'acte V un récit de Zacharie (v. 1514-1556), un récit d'Abner (v. 1567-1587) et un dernier court récit d'un lévite (v. 1809-1812). C'est dire si, quantitativement, la discursivité d'Athalie est marquée par ces moments de narrativisation de la parole où la réception de l'écriture tragique n'est pas, d'abord, celle de l'énonciation d'un personnage. *Athalie* est sans doute la tragédie de Racine où la dimension du *récit* tient la plus grande place¹⁸. *Andromaque* exposait les réactions impulsives de personnages manipulés par leur créateur, *Iphigénie* celui de la pitié, *Phèdre* celui de la conscience malmenée : *Athalie* paraît bien au contraire projeter devant le spectateur avec une sorte d'esprit de cérémonie inédit le regard d'un homme, Racine, sur une histoire vraie, transcendante, qui le dépasse, lui et son public. Ainsi, dans l'approche stylistique générale de la pièce, il apparaît nécessaire de prendre en compte cette dimension inattendue au théâtre, et qui est celle de la narration. Racine en avait déjà fait quelquefois l'expérience auparavant, la plus notable d'entre elles étant le récit de Thérémène dans *Phèdre*.

Il n'est pas douteux que la textualité du récit ne présente des problèmes particuliers, au théâtre. Le premier est sa tendance à l'autonomie. Ici l'on peut dire que Racine a évité le travers dans lequel pouvait l'entraîner la tendance amorcée avec le récit de Thérémène, à savoir faire de ces récits des morceaux séparés. Dans *Athalie*, les récits sont de longueurs très variables, échappant à tout prototype. Certains sont très courts, d'autres interrompus par des interlocuteurs. Ils se glissent ainsi de façon beaucoup plus souple dans l'interlocution. Pour autant, on peut dire que le fonctionnement dramaturgique et stylistique de ces récits est autonome. La plupart reposent par exemple sur une activation très forte de l'opposition aspectuelle entre imparfait et passé simple. Le passage de quatre vers à l'imparfait (v. 243-246 : "De princes égorgés la chambre était remplie") à huit vers au passé simple (v. 247-254 : "Joas laissé pour mort frappa soudain ma vue") dans le récit de Josabet à l'acte I est symptomatique d'une articulation qui est d'abord celle de l'impuissance exprimée devant l'accompli. Ainsi apparaît une dimension tragique spécifique au récit. La toile de fond de l'imparfait, douloureusement rappelée au souvenir par une anamnèse parfois explicitement commentée (ici : "Hélas, l'état horrible où le ciel me l'offrit, / Revient à tout moment effrayer mon esprit", v. 241-242), mais riche encore de ses potentialités, est quantitativement "écrasée" par l'extériorité inéluctable exprimée par le passé simple. Il s'agit alors véritablement du tragique de l'Histoire, tel qu'il a été appréhendé et "retourné" par Bossuet.

Le songe d'Athalie fonctionne totalement sur ce modèle, qui apparaît comme un schème textuel fondateur de la pièce. Les dimensions plus importantes du récit autorisent ici Racine à varier les temps utilisés (utilisant notamment un passé composé qui met davantage l'accent sur l'aspect résultatif), et surtout à articuler plus violemment l'opposition aspectuelle, substituant finalement au passé simple un présent, temps décisif de l'hypotypose. On notera que la structure temporelle et aspectuelle du songe est très proche de celle du récit qu'avait fait Zacharie, deux scènes seulement auparavant, de la profanation du Temple par Athalie. Textuellement, le songe vient donc hanter la reine comme un écho d'une sorte de récit archétypal récurrent qui viendrait traverser la pièce de ses puissances occultes. Les marqueurs personnels et évaluatifs y sont remarquablement discrets : tout se passe comme si Athalie subissait un rêve sans y participer réellement. Dans les deux cas l'hypotypose plus encore que le récit signe une possible autonomisation du morceau¹⁹, une sortie hors du modèle énonciatif ordinaire du genre théâtral, du fonctionnement de la parole. Dans *Athalie*, cette dimension est exploitée de manière encore plus riche, puisqu'aux récits au passé se combinent des prophéties (acte III), et les descriptions indirectes que nous proposons de l'action, outre les personnages eux-mêmes (Mathan, Zacharie, Abner), le chœur. A cela

¹⁸Voir P. Gautier, "Parole et dramaturgie dans *Athalie* de Racine, dans *Présences de Racine*, Université Jean-Moulin-Lyon 3, Cedic-Champion, 2000, p. 231-238.

¹⁹Voir V. Combel, "L'hypotypose dans la tragédie de Racine", *XVIII^{ème} siècle* n° 188, 1995, p. 495-504.

il faut ajouter la grande importance observable des discours rapportés ou narrativisés (II, 2 ; V, 2, etc.), de même que l'abondance des schémas descriptifs en participes sur le modèle latin (participes présents : v. 124, participes passés : v. 243, paradigme de participes : v. 115-125).

Ainsi se construit au fil de la pièce une manière de parole parallèle, *médiée*, qui n'est plus complètement celle des personnages, et dont on retrouve les caractères stylistiques d'acte en acte. Les différences de temporalités et d'énonciateurs s'effacent alors devant un discours qui peut paraître être communiqué au spectateur depuis un autre lieu que la subjectivité. Cette soumission des personnages à une parole tragique presque autonome, qui leur est imposée par la remémoration ou la prescience signale une direction semble-t-il nouvelle du tragique racinien. Plusieurs paramètres peuvent contribuer à l'expliquer. Racine a-t-il voulu par là se rapprocher du rapport au *logos* qui fonde la tragédie grecque ? Son écriture évolue-t-elle vers une "écriture d'auteur", conformément à une tendance du dernier XVII^e siècle que plusieurs ont mise en évidence ? Ou bien encore, conformément également à une tendance d'époque, faut-il voir dans ce phénomène le signe qu'une attention nouvelle est prêtée à l'*elocutio*, territoire qui conquerrait progressivement en les restreignant ceux qui étaient anciennement ceux de la rhétorique ? Toujours est-il que, par rapport aux tragédies violemment inter-subjectives des années 60 et 70, la discursivité d'*Esther* et d'*Athalie* marque une montée significative, et très nettement observable, d'un certain type de parole décontextualisé et déssubjectivé qui pose divers problèmes spécifiques. Nous avons évoqué la survalorisation dont celle-ci peut faire l'objet lorsqu'elle se trouve transformée en objet grammatical par l'imaginaire linguistique. Nous pourrions tout aussi bien évoquer la question de la lecture linguistique possible du "sublime". Mais une question demeure : celle de la capacité de cette parole à être "poétique" ou dramatique.

Dangers de l'imaginaire et ressources dynamiques de l'écriture

Dans le récit de Thérèse dans *Phèdre*, on l'a vu, Racine avait fait l'essai d'un nouveau type d'écriture, narrative et assez voyante. Aussi bien ce récit n'a-t-il pas toujours été bien reçu des commentateurs. Pour Laharpe, par exemple, "il brille d'un luxe de poésie quelquefois déplacé"²⁰, expression significative. Louis Racine critique l'harmonie imitative de "l'essieu crie et se rompt"²¹, et D'Olivet l'hypotypose brutale de : "Le flot, qui l'apporta, recule épouvanté"²². A ces beautés ponctuelles, Fontanier opposera ce qu'il préfère chez Voltaire : la métaphore continuée, l'image confortée par plusieurs termes allant dans le même sens ("De ces flots confondus le flux impétueux", vers de la *Mérope* de Voltaire)²³.

Dans *Athalie*, plusieurs passages sont susceptibles de s'exposer à ces risques, le songe de la reine, bien entendu, mais surtout la prophétie de Joad à l'acte III, morceau qui a pu paraître à certains mal raccordé au reste de la pièce. Toutefois, dans *Athalie*, Racine ne s'expose pas, comme dans certaines tragédies précédentes²⁴, au reproche possible d'utiliser des métaphores hardies, des locutions hasardées, dans le but de provoquer chez l'auditeur une manière de choc langagier autant qu'émotionnel. Si cette tragédie a pu paraître aux commentateurs la plus "parfaite" de Racine, c'est d'abord que son écriture a été particulièrement soignée par son auteur²⁵, et ce dans quatre domaines

²⁰ cité par Fontanier, op. cit. , p. 560.

²¹ Louis Racine, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine*, Amsterdam, M. Rey et Paris, Desaint et Saillant, 1752, 2 volumes , II, p. 244.

²²

²³ Fontanier, op. cit. , p. 618.

²⁴ Les tragédies les plus sévèrement critiquées, sur le plan linguistique, sont *Andromaque*, *Phèdre* et *Bajazet*.

²⁵ "Lorsque dans les pièces précédentes les expressions ou les rimes donnent lieu à quelques critiques, on peut répondre que l'auteur n'ayant pas mis la dernière main à son ouvrage, eût peut-être changé ce qui donne lieu à la critique : c'est qu'on ne peut plus répondre sur les deux pièces suivantes [*Esther* et *Athalie*]. L'auteur y a mis la dernière main, et elles ont été imprimées sous ses yeux. Je ne crois pas qu'on y trouve la moindre négligence dans les rimes. Lorsqu'on en croit trouver dans les expressions, il faut bien examiner si l'on ne se trompe point, et si l'on ne

principaux : l'harmonie imitative, les figures, le lexique, et les tours ou alliances de mots. Dans *Athalie*, on ne trouve plus aucun des termes qui avaient pu choquer antérieurement, par exemple, comme les termes concrets, décrivant des réalités physiques, corporelles ("Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée....", *Phèdre*, v. 305), ou des termes exprimant des relations familiales ("Il vient en m'embrassant de m'accepter pour gendre", *Iphigénie*, v. 834), qui pouvaient faire "bourgeois". On n'y trouve plus non plus les locutions inédites, qui pouvaient dans *Andromaque* donner l'impression de non-sens ou d'*adunaton* ("De mon sang prodigué devenus avarés", v. 494)²⁶. Il faut dire que l'autorité de Racine s'est accrue, et a conféré de la noblesse à des expressions qui, parfois, comme le "après tout" d'*Andromaque* (v. 375), pouvaient apparaître comme trop familières, ou trop proches du style de la conversation. Le texte de Racine est devenu *fiable* linguistiquement.

Toutefois, si *Athalie* ne dispose plus de toutes ces ressources expressives pour créer de l'émotion, que lui reste-t-il ? Il faut bien, à un moment ou à un autre, aborder la question de la classicisation insidieuse qui a touché la langue de Racine à la fin de sa carrière, et celle du déplacement de ses ressources stylistiques. Nous l'avons vu, *Athalie*, comme *Esther*, se caractérise par la progression quantitativement importante qui s'y effectue d'une discursivité dé-subjectivée. Comment Racine parvient-il à compenser les potentialités d'affadissement, voire d'ennui ... qui peuvent toucher son texte en l'absence de l'imagerie forte du récit de Thérémène ? Si l'on met de côté la muscation, qui n'est certainement pas la moindre de ces ressources, nous en mentionnerons ici trois, de nature stylistique pour la première, rhétorique pour la deuxième, et linguistique pour la troisième : le dialogisme de l'intertextualité, la réactivation de la confrontation, et l'axiologie double du lexique.

Racine était conscient de la discursivité problématique de la prophétie de Joad. Dans sa préface, il qualifie ce morceau d'"épisode". Stylistiquement, il faut bien le dire, le passage déconcerte, surtout par son ouverture (v. 1142) soudainement désembrayée, énigmatique, et qui modifie brutalement le regard que le spectateur va porter sur Joas. "Comment en plomb vil l'or pur s'est-il changé ?". Plus encore que les chœurs, qui en grande partie reposent sur ce principe, ce morceau est un tissu de citations, de paraphrases, d'imitations bibliques²⁷ qui "creusent" soudain l'énonciation pour faire apparaître derrière elle l'existence d'un langage constitué, d'une phraséologie indépendante, "immortelle" en quelque sorte, connue des lecteurs de la Bible ou des textes saints, des fidèles des leçons de ténèbres ou des sermons de Bossuet. Dans sa préface, Racine dit avoir eu "la précaution de ne mettre dans sa bouche que des expressions des prophètes mêmes". Mais il ajoute un peu plus loin : "comme les prophètes joignent d'ordinaire les consolations aux menaces...". Ainsi s'éclaire un aspect stylistique important de l'œuvre, qui est la réactivation, dans un français contemporain, accessible mais

néanmoins élevé, des tensions propres au texte biblique. L'intertextualité apporte au langage général de la pièce un premier arrière-fond, qui place tout échange langagier se produisant dans l'action sous l'égide d'un enjeu supérieur, qui la domine et la transcende. Par ailleurs, on le voit, cet arrière-fond biblique n'est pas compris par Racine comme l'occasion de produire une textualité unie, voire lénifiante, mais au contraire comme le lieu d'une superposition de deux aspects contradictoires du langage : la consolation et la menace. Comme *Esther*, *Athalie* peut être vue stylistiquement comme une tentative de faire revivre un autre texte, celui de la Bible, en en rehaussant dramatiquement les deux potentialités.

C'est ainsi que Racine a en quelque sorte animé les réseaux d'opposition sous-jacents du texte en utilisant des schémas dramatiques qui les mettent en avant très explicitement. Tout le chœur qui termine l'acte III est placé sous le signe de cette opposition, que signale le vers 1212 : « Ô promesse ! ô menace ! ô ténébreux

condamne pas trop légèrement ce qui n'a paru faute ni à l'auteur, ni à son sévère critique, Boileau.", dit Louis Racine (op. cit., II, p. 217).

²⁶ Voir B. Louvat, op. cit., p. 327.

²⁷ Certains estiment que 40% des vers d'*Athalie* ont une source plus ou moins précise dans la Bible (voir J. Rohou, *Avez-vous lu Racine ?*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 139).

mystère ! ». L'échange entre deux voix prises séparément qui suit cet énoncé produit par tout le chœur, fait alterner, suivant le principe de la stichomythie, des vers et des hémistiches très symétriquement opposés, où l'on observe de nombreuses reprises lexicales. L'ensemble produit une impression non argumentative, où l'intertextualité devient quasiment une trans-textualité, voix aliénée circulant à travers les âges et les énonciateurs.

Athalie est également une pièce où Racine a exploité de manière spectaculaire la confrontation. La confrontation centrale, autour de laquelle est pour ainsi dire bâtie la pièce, est celle qui met face à face Athalie et l'enfant. Elle donne lieu à deux scènes à la discursivité très particulière : la scène de l'interrogatoire (II, 7), et la scène du dévoilement (V, 5). Ces deux scènes sont marquées par des formes de langage très brèves, antithétiques de la discursivité développée des récits et des prières. Un certain laconisme, rendu crédible par la présence d'un enfant sur scène, laisse tout d'un coup beaucoup plus de place au silence, et fait alterner des répliques à une rapidité qui est proche de celle de la comédie. Une autre confrontation importante est celle qui a lieu à l'acte III entre Mathan d'une part, et Josabet puis Joad d'autre part. Ici encore, Racine donne libre cours à répliques rapides, présentant des contrastes volumétriques, des réticences et des interruptions vraies. De façon générale, est également caractéristique d'*Athalie* une stylistique du discours pressé, placé sous le signe de l'urgence et de la menace. Certains personnages secondaires, tels que Zacharie, Salomith, Azarias, Ismael, rejoignent alors le chœur pour produire des énoncés constatifs non développés, où alternent la fonction descriptive et la fonction émotive. Tous ces procédés « cassent », pour ainsi dire, l'impression d'uniformité qui pourrait éventuellement résulter de l'accumulation de grands morceaux du type de ceux qui ont été évoqués dans notre deuxième partie.

Il nous reste enfin à évoquer la dimension du lexique, domaine d'expression de la double axiologie qui commande l'intrigue. On relèvera dans *Athalie* un certain nombre de termes dont le sens n'est pas complètement réglé entre les pôles positif et négatif de signification. Les substantifs *fureur*, *victime*, *puissance*, *violence*..., par exemple, tous bien évidemment significatifs, en font partie. Au v. 191 : « Même de mon amour craignant la violence », Josabet emploie le mot *violence* dans un sens positif, qui est susceptible de légitimer une action moralement défendable. Aux vers 315-316 : « En vain l'injuste violence/ Au peuple qui le loue imposerait silence », le chœur emploie le même mot pour stigmatiser l'agression dont il est victime. Le mot *puissance* est tour à tour appliqué à la puissance divine par le chœur (v. 318), et par Athalie à sa puissance propre (v. 595). Les noms propres sont également particulièrement nombreux dans *Athalie*. Et l'on sait qu'un nom propre est susceptible de se charger d'une valeur dialogique importante, dans la mesure où il peut être aisément détaché de l'embranchement énonciatif. Certains vers d'*Athalie* font retentir des séries de noms propres ayant une valeur polémique ou argumentative, particulièrement notables dans des moments d'emportement. Joad déclarant à Mathan :

« Dieu s'apprête à te joindre à la race parjure,
Abiron et Dathan, Doeg, Achitophel. ». (v. 1036-1037).

Dans leur désembrayage, ces effets de nomination brute illustrent bien la dimension de « fanatisme », pour reprendre le terme utilisé au XVIII^e siècle, qui caractérise certains aspects du langage de la pièce. Les noms propres emblématisent bien – c'était déjà le cas dans les textes bibliques – ces moments où l'énonciateur pense conférer à son discours une valeur illocutoire qui dépasse le moment d'énonciation. Ils accompagnent les malédictions finales d'Athalie : « Et venger Athalie, Achab et Jézabel ! » (v. 1790), dans un mouvement qui signe la réversibilité du langage dans son ensemble, d'un bout à l'autre de la pièce.

Par ailleurs, on remarquera dans le texte de nombreux épithètes qui se rapprochent de l'épithète de nature : « l'injuste Athalie » (v.205), « cette femme superbe » (v. 398), « cette reine cruelle » (v. 416), mais aussi « grande reine » (v. 459), dans la bouche de Mathan. Ces adjectifs ont fréquemment une valeur polémique. De façon générale, la phraséologie du texte comporte souvent de ces syntagmes nominaux qui seront beaucoup imités par Voltaire, et qui, tout en constituant des hémistiches commodes, donnent au discours une couleur descriptive susceptible à tout moment de

se teinter de dialogisme : « Mon père en ce jour solennel/ De l'idolâtre impur fuit l'aspect criminel » (v. 853-854). Le sémantisme de l'adjectif s'adapte alors fréquemment à celui du substantif d'une manière qui peut sembler pléonastique, mais qui véhicule en réalité la longue et complexe histoire par laquelle une désignation a été amenée à jouer le rôle qui est le sien actuellement dans le discours. Ainsi fonctionnent : « vengeances funestes » (v. 23), « audace hautaine » (v. 860), « rebut infortuné » (v. 881), « injuste marâtre » (v. 271), « tyran inflexible » (v. 1608), « indiscrete fureur » (1657).

Au total, on s'apercevra que, loin d'être affadie d'une part par l'apparition d'un lyrisme non subjectif, celui des chœurs, et par la présence importante d'une textualité narrativisée, celle des récits, l'écriture d'*Athalie* est en réalité travaillée par des contradictions et des réseaux d'oppositions que révèlent l'intertextualité, la dramatisation de certains échanges, et le lexique. Ces contradictions éclatent pour peu qu'on dépasse un premier niveau en apparence plus unifié d'écriture qui règne dans certaines tirades homogènes, et qui ne sont pas, à l'instar de celles de *Britannicus* ou de *Phèdre*, structurées autour de retournements rhétoriques ou argumentatifs. Il est vrai que la stylistique d'*Athalie* peut en apparence présenter un aspect plus « lissé » que celle des grandes pièces profanes, et qu'on y retrouve rarement l'écriture éclatante, « vers par vers » de *Phèdre*, ses hardiesses, ses fulgurances. Les personnages s'y expriment la plupart du temps d'une manière qu'on pourra qualifier de « cohérente ». La première scène, par exemple, qui met l'un face à l'autre les points de vue de Joad et d'Abner, les fait se développer l'un et l'autre de manière relativement autonome, successive, sans visée pragmatique nettement identifiable. Le goût pour la rhétorique de Racine semble s'être déplacé vers la recherche d'une éloquence soutenue, dont la principale difficulté consiste à soutenir en permanence une certaine diction, une certaine noblesse d'expression, et à l'élever lorsqu'il le faut vers le sublime. Par là, ce type nouveau de stylistique, qui n'est pas très éloigné de la rhétorique restreinte qui a amené au « style d'auteur », a pu intéresser l'imaginaire stylistique en ce qu'il peut être compris comme une stylistique de la langue encore plus que du discours. A la lumière d'une certaine lecture grammaticale qu'on peut en faire, se dégage d'*Athalie* l'image d'une langue qui, par son aspect formulaire, semble parfois vouloir se détacher de ses conditions d'énonciation. L'apparition d'une discursivité dé-subjectivée, à ce titre, en est un bon révélateur. Toutefois, il nous semble que, si *Athalie* est encore véritablement du théâtre, ce n'est pas seulement par son aspect spectaculaire et le tumulte de son intrigue, c'est aussi par son exploration textuelle des contradictions intimes d'un langage qui, s'il est d'abord le langage de la Bible, est aussi le langage tragique à proprement parler du XVII^e siècle. De ce langage, *Athalie* est peut-être l'aboutissement ; elle en est peut-être aussi la fin.

Bibliographie :

V. COMBEL, "L'hypotypose dans la tragédie de Racine", *XVII^e siècle* n° 188, 1995, p. 495-504.

P. FONTANIER, *Etudes de la langue française sur Racine*, Paris, Belin, Le Prieur, 1818.

P. GAUTIER, "Parole et dramaturgie dans *Athalie* de Racine", dans *Présences de Racine*, Université Jean-Moulin-Lyon 3, Cedic-Champion, 2000, p. 231-238.

GRANET, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, Gisse, 1740.

LA BRUYERE, *Les Caractères*, Paris, Garnier, 1962.

B. LOUVAT, "Le vocabulaire à l'épreuve de la langue : l'exemple d'*Andromaque*", dans *Racine poète*, La Licorne, Poitiers, 1998, p. 323-343.

J. PICARD, *Corpus Racinianum*, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

L. RACINE, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine*, Amsterdam, M. Rey et Paris, Desaint et Saillant, 1752, 2 volumes.

Les Registres de l'Académie Française, Paris, Firmin-Didot, 1895.

J. ROHOU, *Avez-vous lu Racine?*, Paris, L'Harmattan, 2000.

G. SIOUFFI, "Les tragédies comme représentation de la langue française", dans *Jean Racine, 1699-1999*, Colloque du Tricentenaire (1999), éd. G. Declercq et M. Rosellini, Paris, PUF, 2003, à paraître.

VOLTAIRE, *The Complete Works of Voltaire*, Voltaire Foundation, Besterman, Oxfordshire, vol. 31A, 1992.

Gilles Siouffi, Université Paul Valéry, Montpellier III