



Title	« Comment en un plomb vil l' or pur s' est-il changé ? » Athalie contre la Constituante, parodie et transfert du sacré
Author(s)	Avocat, Éric
Citation	Gallia. 2024, 63, p. 29-42
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/95756
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

«Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé¹⁾ ?» *Athalie* contre la Constituante, parodie et transfert du sacré

Éric AVOCAT

Les assemblées révolutionnaires : la parole sacrée en héritage et en litige

En une formule concise et suggestive, Mona Ozouf a synthétisé une question capitale qui occupe un large pan de l'historiographie de la Révolution française : ce qu'elle a nommé *transfert de sacralité*²⁾ désigne la manière dont les hommes de la Révolution se sont emparés de tout un appareil liturgique et rhétorique dont l'efficacité, en termes de propagande, de mobilisation des masses, d'apologie de leurs propres errements, s'imposait à eux comme une évidence. Tocqueville, Michelet, Quinet, ont initié cette réflexion qui se poursuit jusqu'à ce jour chez les historiens³⁾ : dès le Serment du Jeu de Paume et l'avènement de la Constituante, le projet révolutionnaire n'a eu de cesse de supplanter la tradition catholique en lui substituant des croyances et des rituels concurrents⁴⁾. Parmi les jalons les plus notables de cette opération : la Fête de la Fédération du 14 juillet 1790, avec la messe célébrée sur le Champ de Mars par Talleyrand, évêque et député ; la Constitution civile du clergé ; la naissance du Panthéon, qui résulte de la réaffectation au culte des «grands hommes» d'une église désaffectée, et qui inaugure, avec le libertin Mirabeau puis l'anticlérical Voltaire, sa fabrique de saints laïcs⁵⁾. Cette dynamique aboutit à la fondation d'une République qui veut s'ancrer dans les cœurs et les consciences en développant son propre martyrologe et en créant de nouveaux cultes autour de l'Être Suprême et de la Raison. Le remplacement, dans la liesse de la victoire de Jemmapes (6 novembre 1792), du *Domine salvum fac Regem* par le *Domine salvam fac Rempublicam*, comme chant liturgique en usage dans les églises du clergé constitutionnel, peut être cité comme illustration emblématique⁶⁾.

1) Racine, *Athalie*, v. 1142.

2) Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire*, Paris, Gallimard [1976], folio histoire, 1988, ch. X, «Un transfert de sacralité», p. 441-474.

3) Claude Lefort, «La Révolution comme religion nouvelle», in F. Furet et M. Ozouf (dir.), *The French Revolution and the Creation of modern Political Culture*, Oxford, Pergamon Press, 4 vol., t. 3, *The Transformation of Political Culture 1789-1848*, 1989, p. 391-399.

4) Albert Mathiez, *Les Origines des cultes révolutionnaires*, Paris, Bellais, 1904.

5) Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

6) Paul Chopelin, «Bénir la République. Providentialisme et contingences pastorales dans le discours politique des évêques constitutionnels (août-novembre 1792)», in M. Biard, Ph. Bourdin, H. Leuwers, P. Serna (dir.), *1792. Entrer en République*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 313-329 (voir p. 328).

Le sujet est précisément cerné, nonobstant son amplitude multiforme. Nous voudrions revenir sur l'une de ses facettes, qui touche à l'innovation la plus cruciale apportée par la Révolution : le gouvernement représentatif, à travers l'institution parlementaire, épice de la parole plurielle, théâtre du conflit politique ritualisé et passé au filtre d'une forme de *catharsis*, lieu, enfin, de la souveraineté du peuple mise à distance et mise en spectacle.

L'énumération de ces caractéristiques révèle l'intrication du religieux et du théâtral comme assise symbolique de la majesté législative. Tout au long de la décennie révolutionnaire, revient le leitmotiv métaphorique et allégorique du «sanctuaire des lois», prolongeant une geste inaugurale qui ne dédaignait pas l'exemple biblique⁷⁾.

Il est dans l'ordre des conséquences logiques de lier cet enjeu à une pièce de théâtre dont la carrière n'a pris son essor qu'au cours du XVIII^e siècle, épousant la pensée du temps dans son mouvement critique envers l'absolutisme monarchique et l'ordre clérical : la tragédie biblique de Racine, *Athalie*, parfois considérée comme une tragédie philosophique, voire une tragédie des Lumières, plutôt que comme une tragédie classique⁸⁾. Nous allons cependant nous pencher sur un usage de ce modèle que l'on peut situer à contre-courant. Lorsqu'il est convoqué dans le but de faire échec au transfert de sacralité, c'est sur le terrain de la parodie que se livre cette bataille symbolique⁹⁾.

Pareil dessein idéologique fait de l'*Athalie* contre-révolutionnaire¹⁰⁾ une réplique à l'*Esther* révolutionnaire proposée par Nicolas Bonneville dans une pièce contemporaine, *L'Année 1789 ou les tribuns du peuple*¹¹⁾. Transplanté dans le contexte révolutionnaire, le conflit entre judaïsme et paganisme y fait passer le revers *sacrilège* que les tenants de la tradition théologico-politique perçoivent dans ce transfert de sacralité. L'action de la pièce parodique reflète la définition que Racine lui-même a donnée de l'action de sa tragédie, qui «a pour sujet Joas reconnu et mis sur le trône»¹²⁾. Il s'agit ici de faire reconnaître le Dauphin

7) J.-Cl. Bonnet, «La sainte mesure, sanctuaire de la parole fondatrice», in J.-Cl. Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 185-222 : voir par exemple l'analyse de Fode sur *Le Jeu de Paume* composée par André Chénier, p. 188.

8) Voir Pierre Frantz, «*Athalie* au XVIII^e siècle», in I. Martin et R. Elbaz, *Jean Racine et l'Orient*, Biblio 17, 148, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 133-146.

9) Notre étude est tributaire de celle de Thibaut Julian, «Quand l'actualité prend Racine : parodies de tragédies "classiques" au début de la Révolution», in C. Barbaferi et M. Lachenay (dir.), *Théâtre et parodie, de la Renaissance à nos jours*, revue *Théâtres du monde*, Avignon, coll. «*Theatrum mundi*», cahiers hors-série, juin 2017, p. 199-214.

10) *La Targétade*, tragédie un peu burlesque ; parodie d'*Athalie*, de Racine, sl, L'An second de la liberté de la presse [1791].

11) Voir Éric Avocat, «Orateurs et héros ? Un rôle de théâtre problématique sous la Révolution», dans A. Ferry (dir.), *Le Personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 186-188.

12) Racine, *Athalie*, Préface, dans *Œuvres complètes*, I, *Théâtre – Poésie*, éd. G. Forestier, Paris,

comme dépositaire des espoirs de rétablissement de l'Ancien Régime, en prenant acte de la disqualification du roi Louis XVI par ses compromissions avec l'Assemblée Constituante. L'antagonisme du culte des Juifs et du culte païen de Baal, qui structure la tragédie, offre un modèle pertinent à l'affrontement entre la monarchie absolue et le nouvel ordre constitutionnel en gestation, dont il souligne la composante religieuse.

Ce principe de transposition dicte le choix de Talleyrand, évêque d'Autun, et de l'abbé Sieyès, pour assurer dans la parodie la relève de Mathan l'apostat et de Nabal, les deux figures du Mal dans la tragédie d'origine. Dans la première phase de la Révolution, ces deux représentants du clergé se distinguent en effet par la portée subversive de leur action politique. Sieyès, dans ses essais antérieurs à la Révolution, a porté les premiers coups de boutoir contre l'édifice social de l'Ancien Régime, et montré une féroce application à en extirper les fondations idéologiques¹³. Quant à Talleyrand, il fait entendre, dans les débats de l'Assemblée Constituante, une parole de poids sur la question essentielle des relations à refonder entre la Nation et son clergé : de ses discours préconisant, à partir de l'été 1789, la nationalisation des biens ecclésiastiques, à son action résolue, en 1790-1791, pour l'entrée en vigueur de la Constitution civile du clergé, l'arraisonnement de l'ordre dont il est issu trace une ligne d'action continue, dont le point culminant est sans conteste la messe célébrée par ses soins sur le Champ de Mars le 14 juillet 1790¹⁴.

Une autre particularité de la parodie, qui la place en porte-à-faux avec sa réception dominante au XVIII^e siècle, est son interruption abrupte à la fin du troisième acte. Cette amputation lui ôte le principal ressort de l'intérêt de la pièce aux yeux du public éclairé, voire philosophe : le dénouement en action, porteur d'enjeux esthétiques et politiques touchant à la représentation de la transcendance, à la critique du fanatisme, et d'un questionnement, aux accents très modernes, sur les formes spectaculaires de l'institution du pouvoir et de l'imposition de l'autorité¹⁵. Il est vrai qu'un tel défaut peut se justifier par sa cohérence avec le retournement réactionnaire du sens de la pièce visé par la parodie (c'est-à-dire orienté vers une restauration absolutiste). Mais un soin notable est mis à convertir l'inachèvement en un pari sur l'avenir à brève échéance : une note conclusive tente d'en extraire une valeur performative

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 1010.

13) Voir la biographie de Jean-Denis Bredin, *Sieyès, la clé de la Révolution française*, Paris, Éditions de Fallois, 1988.

14) Voir Edna Hindie Lemay, *Dictionnaire des Constituants*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991, 2 vol., t. II, p. 874-875.

15) Outre l'article de P. Frantz, cité plus haut, on consultera, sur ce point, Renaud Bret-Vitoz, *L'Espace et la scène, dramaturgie de la scène française, 1691-1759*, Oxford, SVEC, 2008, p. 28-29, 129, 224, 245-248.

dictant le destin de la Révolution sur le modèle du dénouement édifiant de la tragédie biblique. L'histoire est sommée de se conformer à la prophétie, censée s'incarner dans une résurrection triomphale de la noblesse française. Le schéma du transfert de sacralité est donc congédié au profit d'une réaffirmation du sacré traditionnel¹⁶⁾.

La délibération politique déboutée de ses prétentions au sacré

Machine de guerre rhétorique et sémiotique destinée à mettre en pièces toute prétention du discours révolutionnaire à capter l'efficace de la parole sacrée, *La Targétade* fait feu de tout bois de transposition, pour jouer des déplacements, des décalages, des permutations. Mais cette virtuosité ludique s'enlève sur la gravité indicible d'une transgression première, dont M. de Bouillé, homme de guerre, peu versé dans l'art de délibérer, accuse les députés :

Rien n'est sacré pour eux, et leurs mains sacrilèges

Pour mieux s'en revêtir, ont pris nos privilèges.

(p. 10)

De manière significative, cette réplique est entièrement inventée par le parodiste : l'anathème contre les représentants de la Nation est inséré à l'endroit où s'élève, chez Racine, l'interrogation désespérée d'Abner sur les maigres chances de survie de la lignée de David, amorce d'un timide espoir destiné à rencontrer l'écho amplifié du miracle autour duquel se noue la trame édifiante de la pièce (I,1, v. 138-144). Dans la parodie, l'abolition des privilèges, acte révolutionnaire capital, est dénoncée, avec une insistance marquée par la figure dérivative qui encadre le vers, *sacré-sacrilège*, comme une violation des principes éthiques. Cette antinomie rend inconcevable, impensable, l'ambition révolutionnaire de refonder la sacralité politique.

Dès les premières répliques prend forme un discours contre-révolutionnaire qui dispute pied à pied à ses ennemis le prestige de la parole. Cette revendication exclusive est portée par l'abbé Maury, figure tonitruante de la contre-révolution à la Constituante, orateur hors de pair, que le parodiste investit dans le rôle du Grand Prêtre Joad¹⁷⁾. Faisant fond sur l'éloquence

16) « Dans la fin de la pièce, dont le dénouement sera du grand tragique, Talleyrand doit être égorgé au champ de Mars, sur l'autel patriotique ; mais seulement en récit, pour ne pas rendre la tragédie anglo-française. » *La Targétade*, p. 69 ; « L'auteur fait le serment civique de donner cette parodie des deux derniers actes [...], *au plus tard*, huit jours après la première séance de la seconde législature. » (p. 66)

17) Voir François-Alphonse Aulard, *Les Orateurs de l'Assemblée Constituante*, Paris, Hachette, 1882, « L'abbé Maury », p. 213-263.

unanimentement reconnue au personnage, il lui fait adresser la question suivante, par M. de Bouillé (avatar de l'officier Abner) :

Pensez-vous sans danger pouvoir être éloquent ?

(p. 6)

Ici, il est intéressant de se reporter au vers correspondant chez Racine, car l'analogie *informe* la compréhension du jeu politique :

Pensez-vous être saint et juste impunément ?

(I,1, v. 27)

L'éloquence droite, apanage de l'orateur du clergé, dépositaire de la sacralité de la parole politique, est en butte, au sein de l'assemblée, aux mêmes forces hostiles qui animent les cultes païens contre la vraie religion. D'où ce paradoxe : l'éloquence vraie, qui prend son modèle dans la prédication, est foncièrement hétérogène à la délibération des assemblées. Le lecteur de *La Targétade* est incité à disjoindre les genres rhétoriques l'un de l'autre, d'une manière aussi tranchée que la vraie et la fausse religion, en dépit de la catégorie commune sous laquelle on les range abusivement.

Cette distinction demeure toutefois fragile, et l'autorité spirituelle s'expose à la concurrence des cultes, qui recèle un risque d'usurpation dévoilé par les confidences de l'imposteur Talleyrand/Mathan à son complice Nabal : la concordance des vers fait apparaître une substitution de « la tribune » à « la tiare », qui cristallise les enjeux d'un transfert perverti :

MATHAN	TALLEYRAND
Par là je me rendis terrible à mon rival, Je ceignis la tiare, et marchai son égal. (III,3, v. 953-954)	<i>Par là je me rendis terrible à mon rival, À la tribune alors on me crut son égal. (p. 53)</i>

Briser ce système d'équivalences requiert donc une habileté certaine dans le maniement de l'hypotexte et l'exploitation de ses points nodaux. On le voit dans la tirade qui constitue le cœur de la scène 6 de l'acte III. Chez Racine, Josabet suggère d'abord à son mari, le Grand Prêtre Joad, de dérober l'enfant roi au chantage exercé par Athalie, « [t]andis que les Méchants *délibèrent* entre eux » (v. 1054) ; puis elle finit par se rasséréner sur l'espoir d'obtenir la sollicitude du roi Jéhu : « ... Est-il un Roi si dur et si cruel, [...] Qui d'un tel

Suppliant ne plaîgnît l'infortune ?» (v. 1073-1075). Les deux termes soulignés, symétriquement distribués au début et à la fin de la tirade, rapatrient la tragédie biblique depuis la marge où elle puise son inspiration, pour l'ancrer au cœur de l'univers tragique, où elle est irriguée par sa poétique (le *suppliant*, rôle fondamental de la tragédie antique, au point d'avoir été promu à l'éponymie) et par sa rhétorique (la *délibération*, rouage essentiel de l'action dramatique dans les tragédies classiques, mais aussi trait notable des caractères tragiques, dotés d'une profondeur réflexive).

La ruse de la parodie consiste à reprendre ce couple notionnel comme armature de la tirade correspondante. C'est donc rigoureusement dans les mêmes termes que Madame Elisabeth, sœur de Louis XVI, commence par soumettre à l'abbé Maury son projet de soustraire le Dauphin, « [t]andis que les Méchants *délibèrent* entre eux », au serment que l'assemblée prétend lui imposer, et qu'elle envisage avec optimisme la perspective de l'exil du Prince, ne pouvant concevoir qu'il se trouve « un Roi si dur et si cruel, / [...] / Qui d'un tel *Suppliant* ne plaîgnît l'infortune » (p. 60).

Mais la superposition exacte des deux discours n'inscrit pas moins celui de la parodie dans un horizon de sens différent, qui renoue autrement les liens du pathétique et du politique : la délibération dont il est question ici est spécifiquement celle de l'assemblée, dont les députés sont dénoncés sous l'étiquette disqualifiante de « méchants » ; si bien que la résurgence de l'antique plainte des suppliants accuse la coupure entre « l'art politique¹⁸⁾ » de la tragédie, qui fonde le lien civique sur une communauté des émotions – un *partage du sensible*¹⁹⁾ – et la construction de la Cité révolutionnaire. Les résonances poétiques des textes excluent la parole politique de toute participation au sacré.

Une stratégie symétrique produit un résultat similaire, quand la défection du sacré de l'espace politique moderne est donnée à percevoir depuis le spectacle qu'offre celui-ci, par l'effacement de sa matrice tragique – et non plus depuis la reconfiguration de cette dernière. Mettons en regard le rapport que fait Joad à sa femme Josabet des menées de plus en plus agressives d'Athalie à l'encontre du Temple des Juifs, et celui de l'abbé Maury à Madame Élisabeth, à propos de la méfiance croissante que montre l'assemblée envers le Dauphin :

18) Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique* [1988], Paris, Les Belles Lettres, 2004.

19) Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

JOAD Que dis-je ? Le succès animant leur fureur, Jusque sur notre Autel votre injuste Marâtre Veut offrir à Baal un encens idolâtre. (I,2, v. 170-172)	<i>L'abbé MAURY</i> <i>Que dis-je ! La fureur qu'anime le succès Dans toute l'assemblée est portée à l'excès. Eh bien ! des députés veulent sans bienséance, À la reine enlever le soin de son enfance.</i> (p. 12)
--	---

La tension dramatique liée à la présence d'Athalie dans l'espace sacré se résout en un tableau uniforme de l'assemblée, où les oppositions se confondent. L'incertitude d'une confrontation en suspens cède alors devant l'entraînement paroxystique de la masse indifférenciée des députés. L'assemblée est rapprochée de son antithèse, le Temple, pour lui être mesurée par la négative : si elle se révèle plus perméable à la fureur, c'est parce qu'elle apparaît privée de l'efficace magique qui assure la protection du lieu sacré. C'est parce qu'elle est désertée par le sacré.

Athalie-assemblée

La transposition de cet extrait repose sur l'escamotage d'Athalie, perdue dans la foule parlementaire. Le moment est donc venu d'examiner le traitement complexe et multiforme appliqué au rôle-titre : l'équivalence inscrite dans le titre de la parodie est en effet loin d'épuiser le sujet. Elle se trouve d'ailleurs prise à revers dès l'incipit de la pièce, qui déplace le personnage dans le cadre d'une translation générale de l'univers mythique et symbolique de l'Écriture sainte :

ABNER Oui, je viens dans son Temple adorer l'Éternel [...] Que les temps sont changés ! Sitôt que de ce jour La trompette sacrée annonçait le retour, Du Temple, orné partout de festons magnifiques, Le peuple saint en foule inondait les portiques ; [...] L'audace d'une femme, arrêtant ce concours, En des jours ténébreux a changé ces beaux jours. D'adorateurs zélés à peine un petit nombre Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre. Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal, Ou même, s'empressant aux autels de Baal, Se fait initier à ses honteux mystères, Et blasphème le nom qu'ont inventé leurs pères. (I,1, v. 1 ; 5-8 ; 13-20)	<i>M. DE BOUILLÉ</i> <i>Je viens dans son palais rendre hommage à mon roi ; [...] Que les temps sont changés ! De nos rois le séjour Retentissait jadis d'allégresse et d'amour. Les Français d'autrefois, humains et pacifiques, De ce palais en foule inondaient les portiques.</i> <i>Les états-généraux, arrêtant ce concours En des jours ténébreux ont changé ces beaux jours. Des serviteurs zélés, à peine un petit nombre, Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre. Le reste pour son roi montre un oubli fatal, Ou même, s'empressant à ce club infernal Se fait initier à ses honteux mystères, Et renient un bon roi qu'eussent chéri leurs pères.</i> (I,1, p. 5-6)
---	---

La polarité des lieux du sacré, qu'établit la rivalité entre le Temple et les « autels de Baal », trouve son homologue exact dans le défi que le « club infernal » oppose au « palais » des rois de France. Scellée par le serment du Jeu de paume dans une scénographie tout imprégnée d'un rituel sacré, cette association politique nouvelle est affublée d'un nom typique de la période, auquel est adjointe une épithète inversant le récit topique des origines de la Constituante, volontiers puisé à la source biblique.

Ainsi la dimension du sacrilège se trouve-t-elle d'emblée convoquée pour faire pièce à la sacralité qui nimbe l'émancipation du Tiers État. La figure d'Athalie, traitée par Racine comme l'agent maléfique de la corruption par les cultes païens, est identifiée à l'instance matricielle du processus révolutionnaire. L'équivalence est affermie par une similitude qui constitue la clé de ce processus historique, ainsi qu'un trait essentiel du judaïsme : le fait que la menace vienne de l'intérieur, sous la forme, d'une part, d'une ancienne institution de la monarchie, d'abord réputée obsolète, avant d'accoucher de la modernité démocratique ; et, d'autre part, d'une reine parricide, qui assouvit son ambition dans une aveugle furie criminelle dirigée contre sa propre parentèle.

Athalie ne se réduit donc pas à Madame Target, qui n'en constitue qu'un avatar, affecté d'une fonction précise : diluer le grand personnage tragique, l'anti-héroïne incarnant la lignée dramatique, faste autant que néfaste, du sublime dans le mal. Madame Target ravale la reine criminelle à un rôle grotesque qui procède d'une féminisation dépréciative motivée par le rôle de son modèle, le député Target, dans l'*enfantement* de la Constitution. La donnée politique déporte le modèle tragique vers un cliché burlesque qui faisait florès dans la caricature contemporaine²⁰. Mais cette dilution est contrebalancée par une diffraction à large spectre, qui fait de la *persona* d'Athalie un réceptacle d'identifications signifiantes – ou qui, pourrait-on dire, tisse, dans la présence en creux de ce « grand fantôme de l'imagination²¹ », une constellation d'acteurs politiques qui façonnent le moment historique dont la parodie prétend donner la clé.

Ainsi, l'inventaire des identités substituées à Athalie tout au long de la parodie s'ordonne selon le paradigme de la représentation politique : la tête de la

20) La féminisation du député Target corrige le motif privilégié par les caricatures, qui mettent en scène une parturition masculine. Voir *Collection de Vinck. Un siècle d'histoire de France par l'estampe (1770-1870)*, vol. 25 : la *Chute prochaine de la fille à Target* ; *Les couches de Mr Target : quel soulagement* (1791) ; et *L'expirante Targinette* (1792). Voir aussi Antoine de Baeque et Claude Langlois, *La caricature révolutionnaire – La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, 2 vol.

21) Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Diderot et le théâtre. L'acteur*, Alain Ménil (éd.), Paris, Pocket, coll. « Agora – Les Classiques », 1995, p. 73.

série est constituée par une référence massive à l'assemblée, qui n'apparaît pas moins d'une douzaine de fois en lieu et place d'Athalie ; s'y greffe une suite d'actants collectifs, qui se limitent chacun à une seule occurrence. Ils entretiennent avec l'assemblée des rapports métonymiques, aux points de vue sémantique et politique : les députés, les Français, la Nation, Paris. S'y rattache enfin un autre *hapax*, puissamment mis en relief par sa stature intrinsèque, et par l'événement auquel il est associé : il s'agit de Mirabeau, flanqué du duc d'Orléans et d'une phalange de poissardes et de travestis, que la parodie ajoute pour faire bonne mesure, afin que l'évocation traumatique des Journées d'octobre 1789 surpasse celle du massacre de la descendance de David :

JOSABET	Madame ÉLISABETH
Un poignard à la main l'implacable Athalie Au carnage animait ses barbares Soldats, Et poursuivait le cours de ses assassinats. Joas laissé pour mort frappa soudain ma vue. (I,2, v. 244-247)	<i>Mirabeau, le héros de l'indigne assemblée, Un grand sabre à la main, l'infâme Mirabeau Au carnage animait ses vils nationaux ; Du geste et de la voix ralliait les poissardes Ne pouvant presque plus tenir leurs halberdars, Ivres mortes de vin et couvertes de sang ; D'Orléans déguisé courait de rang en rang, D'Aiguillon, de la Clos, sous des habits de femmes, Cachaient leurs cœurs pervers et leurs perfides âmes ; Le Dauphin tout saisi frappa mes yeux soudain. (p. 15-16)</i>

Entre le singulier et le collectif, le partage des deux identifications prédominantes est déterminé par le traitement dramaturgique d'Athalie : son action en scène ne peut être prise en charge que par Madame Target, de même que lui est rattachée l'évocation indirecte de ses faits et gestes. À son avatar collectif se rapporte la profondeur mythique du personnage, la stature légendaire dont l'ombre immense se projette sur ses apparitions scéniques. Le parti est ingénieux, parce que la personnification du lieu nouveau du politique, qui s'est institué dans sa rivalité avec le Palais où trône le Roi, va droit au cœur de l'événement révolutionnaire, pour en extraire la signification fondamentale. Celle-ci apparaît en pleine lumière quand on met en regard deux vers qui, d'une pièce à l'autre, sont presque exactement le pendant l'un de l'autre : lorsque Madame Target prétend dicter les décisions qui doivent être prises « au nom de l'Assemblée, unique souveraine » (p. 35), elle éveille l'écho d'Athalie affirmant son pouvoir de « parler en souveraine » (v. 592). Ainsi, le passage du singulier au pluriel, en quoi consiste la personnification, transcrit, dans l'ordre du discours, la transmutation du souverain monarchique en un corps collectif.

Avec la souveraineté, un autre concept, qui lui est étroitement lié, est aussi soumis à une dissection critique par la mécanique de la parodie : la représentation, mise en procès dès l'exposition de la pièce :

JOAD	L'abbé MAURY
«Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche.» Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche : «Du zèle de ma loi que sert de vous parer ? Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer ? Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices ? Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses ? Le sang de vos rois crie, et n'est point écouté. Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété, Du milieu de mon peuple exterminiez les crimes, Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes.	<i>De mon roi, dites-vous, l'esclavage me touche.</i> <i>Voici ce que ce roi vous répond par ma bouche :</i> <i>«Du zèle de ma loi que sert de vous parer ?</i> <i>Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer ?</i> <i>Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices ?</i> <i>Dans la France, il n'est rien, non, rien que n'engloutisse</i> <i>Cette avide assemblée, ardente à disperser</i> <i>Tous les plus grands trésors qu'on pourrait amasser.</i> <i>[...]</i> <i>Le sang des Français crie et n'est point écouté.</i> <i>Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété,</i> <i>Du milieu de Paris chassez cette assemblée,</i>
(I,1, v. 83-92)	(p. 8)

La substitution du Roi à Dieu ne constitue qu'un transfert métonymique interne à l'idéologie monarchique. Mais elle ouvre sur une analogie qui offre une prise critique sur le nouveau régime politique : les sacrifices religieux étant assimilés aux «contributions volontaires, forcées», l'assemblée, destinataire de ces sacrifices *imposés*, évince l'instance royale. Ce déplacement transcrit la révolution des pouvoirs qui s'est engagée, mais il fait glisser, en retour, l'instauration du nouveau souverain, la Nation, vers un rétablissement des formes archaïques du paganisme. La contamination des deux systèmes de référence (les cultes païens archaïques, dans la pièce-source, et les impôts collectés par l'État moderne, dans la parodie) valide l'image-repoussoir d'une assemblée qui aspire «le sang» du peuple. La catégorie des victimes mêle «les Français» saignés à vif et les rois de Judée chassés de leur trône légitime : dans ce jeu d'équivalences se défait l'équivalence fondamentale, la *représentation*, pilier du système politique nouveau. Cette assemblée, à force de tout représenter, ne représente plus le peuple !

Le songe de Madame Target

La disqualification du régime représentatif est bien le thème structurant du discours contre-révolutionnaire produit par la parodie. À ce titre, un lieu névralgique de son déploiement se trouve dans la transposition du célèbre songe d'Athalie. Par l'effet d'un dispositif sophistiqué, qui stimule l'activité herméneutique du lecteur, l'hypotexte assure une fonction de relais entre deux passages du texte final, assez éloignés l'un de l'autre. D'après la concordance

des deux textes, le référent du songe de Madame Target est le meurtre de l'intendant de Paris, Berthier, dans la fièvre insurrectionnelle de juillet 1789 :

ATHALIE	Madame TARGET
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'avaient point abattu sa fierté. Même, elle avait encor cet éclat emprunté, [...] Son ombre vers le 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 chairs meurtris et trainés dans la fange, Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux Que des chiens dévorants se disputaient entre eux. (II, 5, v. 490-494 ; 501-506)	<i>C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit, [...] Que du fameux Berthier m'apparut l'ombre vaine.</i> <i>Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté. Même il avait encor ce sourire affecté. [...] Son ombre vers le lit a paru se baisser, Et moi, pour me venger de sa menace étrange, Dans mes bras je voulais encor le terrasser, Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange D'os et de chairs meurtris et trainés dans la fange, Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux Que des Français humains se disputaient entre eux.</i> (p. 29-31)

Chateaubriand a livré une évocation saisissante de ce meurtre, manifestation précoce de la violence des foules révolutionnaires²²⁾. Cet événement est rattaché à un autre, d'une nature très différente, sans relation logique apparente avec lui, sans unité chronologique non plus, par l'effet de la médiation racinienne, qui noue un lien *symbolique* (au sens littéral : réunion de deux parties disjointes d'un même objet) entre les exactions populacières et les forfaitures parlementaires. Il faut resserrer la focale sur un détail de l'hypotypose racinienne, mais non le moindre : le raccord entre les deux visions qui la composent, lorsque l'image de la mort de Jézabel se dissout dans une acmé de terreur qui, excédant toute représentation, fait place à un fondu-enchaîné dont émerge l'image de l'enfant mystérieux, héritier et vengeur de la lignée de David :

Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris, et trainés dans la fange,
Des *lambeaux* pleins de sang, et des membres affreux,
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

(II,5, v. 503-506)

Un écho ténu, mais exact et fulgurant, inscrit cette vision brouillée en

22) «Ces têtes [celles de Foulon et Berthier], et d'autres que je rencontrai bientôt après, changèrent mes dispositions politiques ; j'eus horreur des festins de cannibales, et l'idée de quitter la France pour quelque pays lointain germa dans mon esprit », Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. J.-Cl. Berchet, Paris, Classiques Garnier, 4 vol., t. I, 1989, p. 312.

surimpression du redécoupage du Royaume par les nouvelles divisions et subdivisions territoriales que la Constituante avait tracées en janvier 1790 :

Départements, districts, municipalités,
Despotes à présent comme les députés,
S'arrachent à l'envi les *lambeaux* de la France,

(p. 10)

Ainsi, la nouvelle architecture des autorités politiques et administratives suscite une hantise de dislocation aussi puissante que celle dont Athalie est la proie, face à l'image du châtiment de sa mère pour les crimes dont l'exemple l'a inspirée.

Un tel symbole se laisse déchiffrer assez clairement comme symptôme d'un fantasma profondément ancré dans la vision contre-révolutionnaire : celui d'un continuum de toutes les transgressions imputées à la Révolution, grande mêlée des passions politiques, qui confond la rue et l'assemblée. Une lumière crue est jetée sur l'œuvre des législateurs, dévoilant l'envers destructeur de leur travail de construction, révélant que son essence réside dans le chaos et la sauvagerie du retour à l'état de nature, sous l'apparence fallacieuse de l'édification d'un état policé (*politeia*) selon les principes du droit naturel²³⁾.

La revenante

Si le songe de Madame Target est un moment décisif du procès instruit par la pièce contre la subversion de l'ordre ancien par le régime représentatif, c'est parce qu'il fait jouer un motif récurrent, qui concentre peut-être toute la substance du discours de la pièce, et qui porte la clef de voûte de la construction sémiotique du palimpseste : le travail souterrain et l'affleurement de l'Ancien Régime sous le précaire échafaudage révolutionnaire. Un exemple significatif l'illustrera : la politisation du *sang*, par le biais d'un glissement métaphorique qui remotive un sème périmé. C'est dans le dialogue entre Athalie et Josabet qui fait suite à l'interrogatoire de Joas, et, en parallèle, dans le dialogue entre Madame Target et Madame Élisabeth qui fait suite à l'interrogatoire du Dauphin :

23) Sur cette politique d'uniformisation et de décentralisation, la tension inhérente à leur articulation, et les griefs qu'ils engendrent, cristallisés par les accusations d'anarchie, de tyrannie, et de violence, voir Jean-Paul Bertaud, *Les Amis du Roi. Journaux et journalistes royalistes en France de 1789 à 1792*, Paris, Perrin, 1984, p. 141-143. Voir aussi Antoine de Baeque, *Le Corps de l'Histoire. Métaphores et politiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 143-153.

ATHALIE Où serais-je aujourd'hui, si domptant ma faiblesse Je n'eusse d'une mère étouffé la tendresse, Si de mon propre sang ma main versant des flots N'eût par ce coup hardi réprimé vos complots ? (II,7, v. 723-726)	<i>Madame TARGET</i> <i>Hé ! que serait Paris et la postérité Si l'auguste assemblée, en domptant sa faiblesse, N'eût d'une tendre mère étouffé la tendresse ? Si du sang des Français on n'eût versé des flots Et de la cour ainsi réprimé les complots</i> (p. 44)
--	--

Athalie invoque « [s]on propre sang », qui désigne sa lignée, afin d'exhiber la souillure parricide et de la laver dans la revendication provocatrice du courage dans le crime. Dans *La Targétade*, le « sang des Français » est littéralement le leur, et la formule dénote plus directement l'ampleur des massacres commis par les foules révolutionnaires, supposément manipulées par leurs représentants qui siègent à la Constituante.

Le rapprochement de ces vers appariés prolonge la métonymie déjà présente dans l'extension familiale du sang, pour inclure le peuple tout entier dans l'unité familiale redéployée autour de Madame Target, dont le statut de parturiente constitutionnelle acquiert ici toute sa pertinence, mais sur un mode profondément ironique. Il s'agit en effet d'une reconstruction fantasmée de la communauté nationale sur un patron organiciste consubstantiel à l'Ancien Régime, et devenu caduc en même temps que lui.

La source racinienne de la parodie fait office d'arrière-monde sur lequel se découpe à contretemps, à contre-emploi, la vision politique de Madame Target, que le rusé auteur réactionnaire fait apparaître comme étant ressaisie par l'emprise de l'ancien sur le nouveau.

Au finale, la fonction de la parodie est de faire *revenir* en filigrane l'ombre d'Athalie, la reine maléfique, dans les plis de l'Assemblée Constituante, comme un rappel lancinant à la nature criminelle et dérisoire, tout à la fois, de l'entreprise révolutionnaire. C'est le sens de cet étrange flottement générique affiché dans le titre de la pièce, « tragédie un peu burlesque ». La dominante est tragique, car la Révolution a déchaîné un cortège de catastrophes et de malheurs. Mais, au cœur de ce pandémonium, se présente une récréation divertissante : l'assemblée, fabrique de la déraison législative, apparaît aussi, à certaines heures et sous un certain point de vue, comme une scène où s'épanouit une comédie grotesque dont Madame Target est la parfaite incarnation. Et c'est encore Athalie qui, jusque dans ses défaillances, capture la bouffonnerie parlementaire dans ses filets. Les attermoissements des députés sont ainsi mis en relation avec la faiblesse féminine d'Athalie :

MATHAN 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. (III,3, v. 870-876)	TALLEYRAND <i>Ami, depuis deux jours, je ne la connais plus. Ce n'est plus cette ardeur, usant de représailles. L'assemblée, en un mot, des menus de Versailles, Qui d'abord accablait ses ennemis surpris, Et d'un instant perdu connaissait tout le prix, Elle flotte, elle hésite, un vain remords la trouble.</i> (p. 50)
---	--

L'irrésolution, dans la logique de l'assemblée, prend la forme d'un impromptu parlementaire («un sot amendement») qui aurait empêché l'enlèvement du Dauphin par la Garde nationale.

Athalie-palimpseste, au second degré

Pour dégager les stratagèmes que la parodie applique à récuser le transfert de sacralité auquel aspire la parole révolutionnaire, nous avons adopté le postulat selon lequel la forme dramatique de cette pièce non destinée à la représentation, relevant de la *métatextualité*, est l'enveloppe superficielle d'un mode d'écriture qui regarde plutôt vers le *palimpseste*. Notre méthode interprétative se veut conforme aux préceptes énoncés par Gérard Genette : *La Targétade* requiert d'être lue «*en fonction*» d'*Athalie*²⁴⁾. Son sens se constitue à travers la chaîne des interprétations et des créations successives : le poète tragique, Racine, est un profond lecteur de la Bible ; l'auteur de *La Targétade* est un lecteur avisé de Racine ; et la parodie, enfin, s'adresse à un lecteur averti capable d'accommoder son regard sur la série de ces textes feuilletés, celui de la parodie étant structurellement inséparable de ses sources. Réaffirmation, *au second degré*, de la nécessaire solidarité du passé et du présent : la parodie serait-elle porteuse d'une vision du monde intrinsèquement conservatrice ?

(Professeur associé, Université d'Osaka)

24) Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil [1982], Points Essais, 1992, p. 556-557.