

La scène d'exposition dans la tragédie racinienne

Gholam Reza ZATALYAN

Université Azad de Téhéran, Unité des Sciences et des recherches

E-mail: reza_zatalyan@hotmail.com

Effat ALLAHVERDI

Université Azad de Téhéran, Unité des Sciences et des recherches

E-mail: en.allahverdi@yahoo.com

(Date de réception: 15 mai 2010 – Date d'approbation: 3 octobre 2010)

Résumé

Dans la structure interne d'une pièce classique, l'exposition est le premier chapitre, celui qui se trouve au début de l'œuvre et qui nourrit l'intrigue dans les scènes suivantes. Pour composer cette scène, comme pour composer toute une pièce, le dramaturge doit se soumettre aux règles strictes du classicisme, ce qui rend plus difficile la tâche de l'écrivain. Dans cette école, la tragédie de Racine est souvent considérée comme *le* modèle du théâtre classique. Elle touche son spectateur / lecteur dès les premières scènes, là où les protagonistes, se trouvant dans une crise déjà formée, parlent de tensions et de menaces longtemps accumulées ou bien ils en cherchent désespérément une porte de sortie. Dans l'article présent, nous essaierons à travers quatre tragédies majeures de Racine, de présenter la méthode qu'il applique pour composer ses scènes d'exposition; nous allons aussi voir les effets calculés et rares par lesquels il prépare son spectateur à recevoir «*cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie*». (préface de *Bérénice*)

Mots-clés: Exposition, Andromaque, Britannicus, Bérénice, Père, Scène Initiale, Vraisemblance, Confident.

Introduction

Dans la contexture d'une pièce classique, l'exposition «est la partie qui fait connaître tous les faits nécessaires à l'intelligence de la situation initiale.»(Scherer, 1950, p.52) Elle est donc la première partie de la pièce, le chapitre où l'auteur présente les protagonistes, et explique aux spectateurs les problèmes qui se posent et qui devront être résolus au fil de la pièce. La dramaturgie classique, genre fortement codifié, veut que l'exposition commence avec la pièce elle-même et qu'elle se continue pendant un certain nombre de scènes. La scène où elle se termine est variable; en général elle se termine après avoir instruit le spectateur du sujet et de ses principales circonstances, des noms, titres, caractères, passions des protagonistes, intérêts de tous les principaux personnages ainsi que du lieu et de l'heure de l'action. Il faut alors relever dans chaque pièce tous les énoncés de faits qui sont utiles à connaître. La répartition de ces faits dans la pièce, c'est-à-dire la place que leur énoncé occupe dans différentes scènes, définira les limites de ce «premier moment du poème dramatique». Pour Boileau, théoricien de l'art classique, l'idéal est «Que dès les premiers vers l'action préparée / sans peine du sujet aplanisse l'entrée» et il exige en plus que «Le sujet [ne soit] jamais assez tôt expliqué.» (1960, Chant III, vers 27-28). Boileau précise ainsi que les éléments essentiels d'une pièce doivent nous être donnés vers le début de la pièce.

En fait, «le problème de l'exposition est un domaine de réflexion tant pour les auteurs que pour les critiques de [l'] époque [classique].» (Eparc Heussi, 2008, p.4). Corneille et Racine ont fait, dans leurs Avertissements, des remarques précieuses qui «touchent le cœur même de la pratique dramaturgique et nous révèlent, en partie du moins, le degré de la prise de conscience liée à la création littéraire et les difficultés inhérentes à la composition de l'exposition.»(Ibid. p.1). Aux XVII^e et XVIII^e siècles les écrivains comme l'abbé d'Aubignac dans sa *Pratique du Théâtre* (1657) Bray, dans sa *Doctrine classique*, Marmontel, dans son *Eléments de littérature*(1778) et Clément dans son traité *De la tragédie* (1784), ont

consacré des pages et des chapitres aux conditions et aux caractéristiques de cette partie initiale d'une pièce classique.

Encore au XX^e siècle, l'exposition est l'objet de plusieurs analyses. Jacques Scherer, auteur de *La dramaturgie classique en France* (1950), ouvrage essentiel pour saisir la «fabrique» du théâtre au XVII^e siècle, a fait une étude détaillée du problème de l'exposition. Évoquons ici quelques dictionnaires spécialisés qui y consacrent une place considérable, de même que le *Dictionnaire dramatique* (1776) publié chez Lacombe, et le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin (1991). Ce même sujet est développé et analysé au siècle présent par Florence Epars Heussi dans son œuvre, *L'exposition dans la tragédie classique en France* (2008).

Le nombre de ces études, faites par les théoriciens et les critiques des époques différentes, nous montre l'importance et la particularité de ce moment d'une pièce de théâtre qui doit satisfaire simultanément à de nombreuses conditions. C'est la raison pour laquelle Scherer affirme: «*Rien n'est plus difficile que de faire une bonne exposition.*» (1950, p.56).

Dans ce travail, nous nous pencherons sur la question de l'exposition chez Racine. Le sujet est déjà traité par plusieurs critiques, mais les pièces de Racine sont de telles aussi bien sur la forme et la signification que le contenu et le sens, qu'elles peuvent être toujours un sujet de discussion. D'ailleurs il semble que ses pièces nous offrent des exemples plus larges et plus cohérents de l'un des moments fondamentaux de la structure interne de la tragédie. L'importance que ce théâtre «*du pur langage*», donne à la parole, à la déclaration amoureuse et à la vraisemblance dans ses commencements *in medias res* peuvent toujours intéresser ceux qui commencent à lire Racine et qui cherchent la perfection à travers la tragédie du XVII^e siècle.

L'exposition de la tragédie racinienne

Racine est souvent considéré comme l'écrivain qui respectait, plus que tous ses contemporains, les règles du classicisme. Dans son œuvre, «*l'exposition tend à la concision, à la simplicité et à la vraisemblance*»

(Battesti Jean Charles, Chauvet Jean Pierre, 199, p.372); c'est-à-dire aux qualités qui sont liées à la conception racinienne et classique du théâtre. Racine cherche souvent une «*action simple, chargée de peu de matière [...] qui s'avance par degré vers sa fin*» (Racine, Préface de *Bérénice*.) d'où résulte l'intensité dramatique de toutes ses pièces. Il n'admet pas qu'on manque aux règles du classicisme. Racine écrit dans la préface de *Bérénice*:

«Et que répondrai-je à un homme qui ne pense rien et qui ne sait pas même construire ce qu'il pense? Il parle de protase comme s'il entendait ce mot, et veut que cette première des quatre parties de la tragédie soit toujours la plus proche de la dernière, qui est catastrophe.»(Ibid.)

Nous voyons donc que les limites des différentes parties de la tragédie sont bien nettes pour ce dramaturge dont la donnée initiale de ses pièces s'harmonise avec ce que demandent les doctes les plus sévères de l'époque.

Nous allons donc étudier ce problème d'exposition en nous appuyant sur *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice* et *Phèdre*, les quatre fameuses tragédies de Jean Racine, pour en connaître la technique et étudier les procédés et les préférences d'un auteur qui sait donner du plaisir dès les premiers vers de son œuvre.

***Andromaque*, une exposition ramassée**

«Pour les théoriciens classiques l'exposition parfaite doit être brève et ramassée. Dans ce cas, l'idéal est que toutes les informations nécessaires à l'intelligence de l'intrigue soient fournies dans la seule première scène [...] Chez Racine, cette concentration se produit surtout dans *Andromaque* où l'auteur réussit le tour de force de livrer toutes les données d'une situation extrêmement complexe à l'occasion de la rencontre d'Oreste et de Pylade.» (Battesti Jean- Charles, Chauvet Jean -Pierre, 1999, pp.372 et387)

En fait, la première scène de la pièce suffit au lecteur / spectateur d'apprendre tous les éléments desquels résulte la crise tragique de l'œuvre ainsi que l'amour d'Oreste pour Hermione, les refus de celle-ci, l'amour d'Hermione pour Pyrrhus, celui de Pyrrhus pour Andromaque, la résistance de cette dernière, l'ambassade dont Oreste est chargé et même son indifférence à sa mission qui va pourtant déterminer la prise politique de l'empire.

«Oreste: - J'aime: je viens chercher Hermione en ces lieux,

La fléchir, l'enlever ou mourir à ses yeux. (vers 99-100)

L'exposition réduite d'*Andromaque* est difficilement réalisable, il n'y a que deux protagonistes dans cette scène, les vers 37 au 104 de la pièce sont d'ailleurs livrés à Oreste seul, c'est le moment où le spectateur sent déjà la complexité de la situation. Elle est pourtant considérée comme le modèle le plus parfait des scènes d'exposition des pièces de l'ère classique surtout que le dramaturge parvient déjà à faire le portrait déchiré de ses personnages passionnés.

***Britannicus*, une exposition progressive**

Dans *Britannicus*, pièce d'inspiration romaine de Racine, les deux premières scènes du premier acte permettent de comprendre les enjeux politiques de l'action: le désespoir de même que les inquiétudes d'Agrippine, la mère de César dont le pouvoir s'achemine vers sa chute, l'ingratitude de Néron à l'égard de sa mère qui l'a fait monter au trône et les distances qu'il a prises, l'enlèvement de Junie, amour réciproque unissant Junie et Britannicus. Mais comme nous savons, la tragédie racinienne est surtout soutenue par les sentiments. Il est donc inévitable d'exposer, dès ses premières scènes, une passion violente: Néron est brutalement envahi par l'amour de Junie. Trois vers suffisent à montrer la soudaineté de cet amour né dans la violence d'un enlèvement nocturne:

Néron: Narcisse c'en est fait. Néron est amoureux.

Narcisse: Vous?

Néron: Depuis un moment, mais pour toute ma vie.

J'aime (que dis-je aimer?) j'idolâtre Junie. (vers 382-384)

Cette information essentielle de la pièce n'est fournie qu'à la scène 2 de l'acte II. Le dramaturge répartit ainsi son exposition pour éviter les inconvénients liés à l'accumulation des données trop nombreuses et difficilement assimilables. Dans cette forme d'exposition Jacques Scherer voit l'habileté du poète et surtout une sorte de logique qui s'accorde à l'esprit classique:

«À l'époque classique, l'auteur, ne pouvant ou ne voulant charger de trop de faits la mémoire du public dès le début, préfère exposer l'énoncé de ces faits, donner d'abord une partie de l'exposition seulement, puis un peu d'action, puis un renouveau d'exposition et ainsi de suite. Cette méthode permet d'éviter les trop longs exposés de faits antérieurs à l'action, qui sont ennuyeux et de n'indiquer les éléments utiles qu'au moment où ils vont être utiles, et non pas avant.»
(1950, p. 54).

L'exposition de *Britannicus* se fait donc progressivement mais révèle déjà la corruption de la cour romaine.

Bérénice, une exposition successive

L'exposition dans *Bérénice*, la pièce où Racine voulait faire «quelque chose de rien.» (Racine, *Préface de Bérénice*.) se déroule dans la continuité des premières scènes. Pourtant les seize premiers vers de la tragédie apprennent l'essentiel sur la condition et les rapports réciproques des personnages. C'est Antiochus, roi de Comagène, qui fait l'exposition: il aime la reine Bérénice depuis cinq ans. Celle-ci lui ôte toute espérance et va bientôt épouser l'empereur Titus qui est lié à Antiochus par un lien d'amitié.

Le roi ne livre pas son secret à Arsace, son confident et le reste des vers de l'exposition mettent en évidence les doutes d'Antiochus, hésitant entre partir, oublier la reine ou lui faire «*un aveu téméraire*» et les inquiétudes de Bérénice qui, apparemment certaine de sa situation, n'a pourtant pas vu Titus depuis la mort de son père Vespasien. Ce deuil a, dans une certaine mesure, «*suspendu*» l'amour de l'empereur et il manque chez Bérénice une certitude absolue sur les intentions de son amant:

Et si de ses amis j'en dois croire la voix,
Si j'en crois ses serments redoublés mille fois,
Il va sur tant d'Etats couronner Bérénice,
Pour rejoindre à plus de noms le nom d'impératrice. (vers 173-176)

L'exposition de *Bérénice* est avant tout, une longue attente qui accentue l'intensité dramatique de la pièce: Antiochus attend un «*entretien secret*» avec la reine bien qu'il soit conscient de l'inutilité de toute déclaration amoureuse et Bérénice attend l'empereur et la déclaration de son mariage bien que Titus n'ait «*point encore expliqué sa pensée*».

Phèdre, une exposition singulière

Dans cette pièce qui est la dernière tragédie profane de Jean Racine, les données essentielles sont fournies tout au long du premier acte et continuent jusqu'à la scène 1 de l'acte II. La tragédie s'ouvre sur la confidence d'Hippolyte au vieux Thémistocle son gouverneur. Le jeune homme a l'intention d'aller chercher son père Thésée, disparu mystérieusement au cours d'une expédition téméraire dans des régions voisines des royaumes de Pluton. Le public est aussi informé de la passion interdite d'Hippolyte à l'égard d'Aricie pour laquelle les «*feux d'hymen*» ne doivent jamais s'allumer.

Puis c'est le tour d'Œnone, confidente de Phèdre, d'entrer en scène et de nous avertir du mal énigmatique qui conduit sa maîtresse vers «*son terme fatal*». Œnone finit pourtant d'arracher à Phèdre son secret scandaleux: elle

est follement éprise de son beau-fils, Hippolyte. L'exposition de *Phèdre* se termine par la nouvelle de la mort supposée de Thésée, la déclaration amoureuse de Phèdre, dont la passion cesse d'être coupable, à Hippolyte et la révélation de l'amour d'Aricie pour ce dernier. Selon les auteurs de *Tout Racine*

«dans Phèdre, le dramaturge distille et répartit sur une longue durée les données indispensables à la compréhension de l'action, comme si les principes de concentration et de concision devaient s'effacer derrière la nécessité poétique interne de la fable. En effet, Phèdre étant par excellence la tragédie de l'aveu – et de l'aveu douloureux –, l'exposition devait prendre cette forme curieusement contournée et comme suspendue: dans la première scène, l'information principale – l'amour d'Hippolyte pour Aricie – n'est pas même explicitement formulé, mais simplement déduite et suggérée par Thémamène»: (1999, p.388)

Thémamène: Il n'en faut point douter: vous aimez, vous brûlez;

Vous périssez d'un mal que vous dissimulez.

La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire?

Hippolyte: Thémamène je pars, et vais chercher mon père. (vers135-138)

Et pour connaître le mal de Phèdre qui est d'ailleurs la donnée essentielle de la pièce, il faut attendre la scène 3 de l'acte I. Dans cette scène, les questions et les supplications d'Œnone se heurtent à la honte et au refus de sa maîtresse et résulte après le fameux aveu de Phèdre. Ce dialogue, prenant cent dix vers de la pièce, constituera l'intrigue principal du drame le plus chargé de passion de Jean Racine où l'auteur veut pourtant faire de la tragédie un chemin pour haïr le vice.

Vraisemblance et bienséance dans l'exposition racinienne

La vraisemblance est, comme nous savons, l'une des règles essentielles de la tragédie classique ainsi que l'une des parties intégrantes de la conception racinienne de la tragédie. Pour qu'une pièce tragique puisse toucher, émouvoir et donc instruire, elle doit être reçue comme vraisemblable.

«*Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable*» (Chant III, vers 47) demande Boileau et avertit que «*Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable*». (Ibid., vers 48). Être croyable et vraisemblable, ce sera peut-être plus difficile dans une scène telle que l'exposition où le dramaturge doit présenter d'une manière intéressante, entière et naturelle, de nombreux éléments qui vont déterminer le déroulement de l'action: d'une part il faut satisfaire la curiosité du spectateur et d'autre part contenter les juges sévères de l'époque. En plus, selon la bienséance, rien dans la structure d'une pièce ne doit choquer le public. Pour accéder à cet idéal, dans la composition interne de ses pièces, Racine recourt à ses propres procédés; il tente de surprendre son spectateur rien que par les mots initiaux de ses pièces. Après une longue séparation, Oreste, retrouvant Pylade, commence ainsi dans *Andromaque*: «*Oui, puisque je trouve un ami si fidèle*». Et dans *Britannicus*, Albine s'étonne de voir «*la mère de César [qui] veille seule*» à la porte de son fils: «*Quoi! Tandis que Néron s'abandonne au sommeil,*». «*En fait, rien de conventionnel dans l'écriture ne doit rappeler le cadre de la représentation.*» (Battesti, Chauvet, 1999, p.388). Dans cet effort d'être plus vraisemblable, Racine utilise le motif des retrouvailles ou d'une arrivée récente et dans la préface de *Britannicus* il défend ce motif: «*Ils [ses censeurs] ne savent pas qu'une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne se peuvent passer en action, et que tous les Anciens font venir souvent sur la scène des acteurs qui n'ont autre chose à dire, sinon qu'ils viennent d'un endroit, et qu'ils s'en retournent en un autre*». La longue absence du héros, son éloignement du cadre du récit, le rend aussi ignorant que le spectateur. C'est le cas d'Oreste qui est envoyé en

Epire où il trouve son ancien ami, il lui demande donc des renseignements:

Toi qui connais Pyrrhus, que penses-tu qu'il fasse? (vers 101)

[...]

Mais dis-moi de quel œil Hermione peut voir

Son hymen différé, ses charmes sans pouvoir.,

De même, dans *Bérénice*, Arsace rejoint Antiochus à Rome. Il vient donc de découvrir le lieu de l'action. C'est la raison pour laquelle le lieu où se passent les événements est nettement défini:

Souvent ce cabinet superbe et solitaire

Des secrets de Titus est le dépositaire.

[...]

De son appartement cette porte est prochaine,

Et cette autre conduit dans celui de la reine.

La tragédie racinienne commence parfois au moment où un événement vient de se produire. Dans *Britannicus* par exemple, Néron a fait enlever Junie il y a quelques heures alors qu'Agrippine favorisait le projet de mariage entre la jeune fille et Britannicus. Dans une pareille situation il est normal que l'impératrice, envahie par colère et peur, ait des insomnies et qu'elle demande une visite imprévue à l'empereur. Mais dans l'exposition il arrive parfois que le héros soit sur le point de quitter le lieu de l'action car il a de nouvelles intentions. C'est le cas d'Hippolyte dans *Phèdre*. Cela présente d'après Florence Epars Heussi

«le mouvement inverse de celui vu dans le motif de l'absence. Au lieu que l'un des personnages revienne sur le lieu de l'action après une plus ou moins longue absence, c'est au contraire le départ d'un des personnages qui est annoncé. Le motif de la fuite est très clairement thématiquement et répété: «je fuirai», «vous en chasse», «fuit», «je fuis». Ce départ annoncé de façon dramatique ne trouve pas de justification aux

yeux de Thérémène; Hippolyte ouvre alors son cœur et «avoue» son amour pour Aricie». (2008, p. 94.)

Dans l'exposition de *Phèdre*, la question de vraisemblance a un aspect encore plus dramatique. C'est en fait la fausse nouvelle de la mort de Thésée qui aboutit aux aveux initiaux d'Hippolyte et de Phèdre. Mais c'est dès le début de la pièce que les protagonistes paraissent accablés par le mal dont ils souffrent et veulent déjà parler. Pour Hippolyte il s'agit de se débarrasser d'un «*doute mortel*» et d'aller finalement chercher son père:

Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tête si chère; (vers 5-6)

Et Phèdre, cette «femme mourante» qui «cherche à mourir», est déjà

Atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à traire, (vers 45)

Elle déclare alors:

Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!(vers 172)

L'exposition de *Phèdre*, marquée ainsi par la force des passions, semble renforcer un dénouement plus rapide.

Confident, actant de la tragédie racinienne

Les scènes initiales des tragédies de Racine nous révèlent, avant tout, la situation pénible du héros et surtout son besoin de confiance. Le héros souffre d'un mal (Oreste des chagrins que lui cause Hermione, Agrippine de l'ingratitude de Néron, Antiochus de l'importunité de son amour non partagé et Hippolyte de son amour interdit), qu'il lui faut donc extérioriser. C'est alors qu'un personnage secondaire tel que le confident joue le rôle principal de la pièce. Il est, d'après Roland Barthes

«lié au héros par une sorte de lien féodal, de dévotion; cette liaison désigne en lui un double véritable, probablement délégué à assumer

toute la trivialité du conflit et de sa solution, bref à fixer la part non tragique dans une zone latérale où le langage se discrédite, devient domestique.»(1963,p.61)

Ainsi toutes les tragédies de Racine, d'*Andromaque* à *Phèdre*, sans aucune exception, commencent-elles par des conversations entre héros et confident dans lesquelles sont fournies la plupart des indications de l'exposition.

La première scène d'*Andromaque* s'ouvre par une conversation entre Oreste, et son «*ami fidèle*» Pylade, qui se transforme maintenant en ami confident. Les aveux confidentiels d'Agrippine à Albine, sa confidente, dévoilent dans la première scène de *Britannicus*, les desseins antérieurs, la situation présente et les futurs inquiétudes de la mère de Néron. Le rôle d'Albine y est fort important, car par les objections qu'elle soulève, elle amène Agrippine à s'expliquer.

Dans *Bérénice*, Antiochus a apparemment peu consulté son confident. Arsace ne peut pénétrer en lui, pourtant il peut sortir de la scène ou, pour mieux dire, de cet huis clos racinien où le héros est enfermé et peut donc s'informer. C'est ainsi que les renseignements rapportés par ce confident accélèrent, dans la scène 3 de l'acte I, le déroulement de l'action. Et enfin dans la première scène de *Phèdre* nous trouvons Hippolyte ouvrant le fond de son cœur «*si fier*» et «*si dédaigneux*» au vieux gouverneur et confident Thémamène, celui qui connaît, peut-être mieux que Thésée son père, ce jeune amoureux. Le confident est ainsi l'outil de l'extériorisation, c'est celui qui recueille patiemment les plaintes de son maître mais aussi celui qui ne manque pas d'opposer un solide bon sens aux intuitions du héros, surtout lorsque ce dernier oublie l'importance de sa situation ou qu'il la néglige. Dans ce cas l'attitude du confident paraît même audacieuse: Oreste aime bien se jeter sous les pieds d'Hermione dès son entrée en scène. C'est alors à Pylade d'ordonner: «*Achevez seigneur, votre ambassade.*» Et à Agrippine, Albine ordonne: «*Madame, retournez dans votre appartement*», lorsqu'elle

la voit «*sans suite et sans escorte*» attendre le réveil de Néron.

La scène d'exposition de la tragédie racinienne est, pour ainsi dire, un royaume où seul règne le confident.

Conclusion

Dans l'article présent nous avons essayé de démontrer les différentes qualités de l'exposition du théâtre racinienne. Elle repose souvent sur un dialogue informatif entre deux personnages, ce qui apporte un grand nombre d'informations au lecteur. Nous avons vu que la première scène d'Andromaque est «*hautement expositionnelle*» (Epars heussi, p.343) tandis que la scène initiale des trois autres tragédies est «*moyennement expositionnelle*». (Ibid.) Pourtant dans le théâtre de Racine l'exposition ne vient jamais trop tard. En plus, dans toutes les quatre pièces «*les réflexions et préoccupations du [dramaturge] vont dans le sens de la clarté et de simplicité ce qui a incontestablement un effet sur l'exposition*» (Ibid., p.344.) et ces quatre pièces se ressemblent au niveau des chapitres initiaux. Beaucoup de grands types d'exposition de l'époque, de même que dialogue entre deux personnages principaux, dialogue entre deux personnages secondaires, monologue du personnage principal sont absents de l'exposition racinienne. Le dramaturge ne cherche pas à faire débiter ses pièces de façon animée et même passionnée. La querelle ou les scènes mixtes représentant le calme ou la fureur ne paraissent jamais au commencement de cette tragédie qui fait pourtant progressivement la révélation des personnages et de leurs sentiments. L'exposition racinienne n'est presque jamais occupée par les éléments non essentiels à l'intrigue; toute narration ou évocation y sont informatives.

Les pièces des dramaturges qui succèdent Racine montrent «la victoire de l'action sur l'exposition pure, et l'intégration des éléments intellectuels de la pièce à cet élan vers la passion qui est l'un des éléments permanents et secrets du vrai classicisme.» (Scherer, p. 61). L'exposition la plus satisfaisante sera alors celle qui n'aura pas l'air d'être une exposition.

Pourtant après tant d'années, il semble que l'exposition soit encore une grande réussite de l'œuvre racinienne. Nous pouvons en chercher la raison dans le génie propre de l'auteur qui s'accorde aisément avec la tradition et le goût du public cultivé. Comme l'a bien dit Jacques Scherer «un grand écrivain ne peut donner sa mesure qu'en disposant d'un instrument adapté à la fois à son génie propre et à son public.»(Ibid.1950.p.431) Sans doute, Racine engage aisément aux lois classiques, ce qui paraît à l'époque comme des contraintes pour ses adversaires comme Corneille et autres, c'est-à-dire ceux qui d'après Racine «ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs». (Préface de Bérénice) et son œuvre a une structure solide par laquelle il tient en suspense l'angoisse et l'espoir. Mais la simplicité spectaculaire de ses scènes d'exposition renforce encore une fois de plus la puissance tragique de son œuvre et la verve poétique d'un dramaturge qui connaît, avant tout, l'art de plaire au public.

Alors il paraît que le spectateur/lecteur du XXI^e siècle puisse, lui aussi, être charmé par le début de la tragédie racinienne, où il assiste déjà au spectacle immortel des passions les plus irrésistibles du héros le plus unique dont l'ambiguïté et les moments d'espoirs et d'incertitude le rapprochent à l'homme moderne.

Bibliographie

- Racine Jean, *Andromaque*, Édition de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, Paris, 1983.
- Racine Jean, *Bérénice*, Librairie Larousse, Édition de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, Paris, 1971.
- Racine Jean, *Britannicus*, Édition de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, Paris, 2004.
- Racine Jean, *Phèdre*, Librairie Générale Française, Paris, 2005.
- Ouvrages généraux
- Barthes Roland, *Sur Racine*, Édition du Seuil, Paris, 1963.
- Battesti Jean-Pierre et Chauvet Jean-Charles, *Tout Racine*, Larousse, Paris, 1999.
- Boileau Nicolas, *L'Art Poétique*, Librairie A Hatier, Paris, 1960.

Epars Heussi Florence, *L'exposition dans la tragédie classique en France*, Peter Lang SA, Berne, 2008.

Sécherer Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, Paris, 1950.

Archive of SID