

La querelle du confident et la structure dramaturgique des premières pièces de Racine

De sorte que soit par le peu d'intérêt qu'elles ont au Théâtre, par la froideur de leurs sentimens, ou par le dégoût de leur récit, on ne les écoute point ; c'est le temps que les Spectateurs prennent pour s'entretenir de ce qui s'est passé, pour reposer leur attention, ou pour manger leurs confitures.¹

L'Abbé d'Aubignac est formel : les confidentes (ou, comme il les appelle, les suivantes) de la *Sophonisbe* de Corneille sont sans grâce. Les scènes entre suivante et personnage principal ne peuvent qu'ennuyer les spectateurs. Et pourtant, Corneille obéissait à l'usage quasi universel en créant deux confidentes à qui ses deux reines devaient révéler leurs pensées les plus intimes. Dans la tragédie classique, le rôle du confident offrait un outil dramaturgique dont tout auteur se servait sans gêne. Schérer a résumé les fortunes du confident au XVII^e siècle² : après la belle époque du « confident triomphant » vers 1635-45, il constate une période de réaction, « le confident honteux » vers 1660. C'est-à-dire que les confidentes deviennent peu loquaces, ou sont remplacés par des personnages ayant les mêmes fonctions, mais qui sont d'une qualité supérieure (ami, gouverneur). Toutefois, le rôle fondamental d'un tel personnage secondaire n'est pas mis en cause, du moins jusqu'en 1663, lors de la Querelle de *Sophonisbe*. C'est à ce moment-là, au cours de ses remarques peu obligeantes sur la pièce, que l'Abbé d'Aubignac invite les auteurs contemporains à prêter une attention minutieuse à ces personnages mineurs dont ni la présence ni les

¹ Abbé d'Aubignac, *Dissertation sur Sophonisbe* (1663), dans *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, éd. F. Granet, 2 vols., Paris, 1740 : p. 140-1.

² J. Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1950, p. 39-50.

vers n'auraient dû susciter, croyait-on, le moindre commentaire³. Cependant, d'Aubignac lui-même ne conseille pas aux auteurs de retrancher toute scène avec un confident, mais plutôt, comme nous le verrons, de respecter les règles de la vraisemblance. Ce sont donc les actions et les paroles du confident et non pas le fait de sa présence qui sont contestées.

Or, c'est au moment même de la querelle du confident qu'un jeune auteur cherche à se faire remarquer. La pièce de Corneille a été créée en janvier 1663 ; la *Dissertation* de l'Abbé d'Aubignac a paru en février, suivie de la *Défense* de Donneau de Visé⁴. Nous savons que la mise au net de la première tragédie de Racine remonte à novembre-décembre 1663 (bien que la pièce ne fût créée qu'en juin 1664)⁵. En rédigeant *La Thébaïde*, celui-ci a dû être au courant du débat provoqué par *Sophonisbe*. Comment ne pas penser que Racine, soucieux de plaire au public, a pu puiser dans les remarques de d'Aubignac quelques conseils, ou du moins quelques mises en garde, notamment au sujet de l'emploi des confidents. Est-ce une simple coïncidence qui veut que dans *La Thébaïde* Racine ne leur accorde qu'un rôle extrêmement réduit, et que dans sa pièce suivante il ira plus loin, faisant l'expérience singulière de se passer totalement de confidents ? La critique récente a constaté que la carrière théâtrale de Racine est caractérisée par le goût de l'expérimentation⁶ : en fait, il suffit de mettre en regard sujets, sources et composition dramatique de ses quatre premières œuvres pour le démontrer⁷. Dans le cadre de cet article, nous nous pencherons sur un seul aspect de la dramaturgie des deux premières tragédies de Racine, la quasi-absence/l'absence totale de confidents. Il nous semble que Racine a relevé un défi en allant à l'encontre de l'usage établi. Pour mieux comprendre sa démarche, il convient de se reporter à la Querelle de *Sophonisbe*, qui permet de préciser les arguments à l'ordre du jour en 1663.

³ Signalons que les préfaces et les *Examens* des tragédies de Corneille ne parlent des confidents qu'à deux reprises (il s'agit de *Médée* et de *Polyeucte*). Dans l'épître *Au Lecteur* qui précède *Sophonisbe* Corneille laisse de côté toute référence à ce sujet.

⁴ Donneau de Visé avait cependant durement critiqué la pièce de Corneille dans ses *Nouvelles nouvelles* (février 1663) avant d'en faire l'éloge dans la *Défense de Sophonisbe* (dans *Recueil de dissertations*, éd. F. Granet). Voir P. Mèlèse, *Donneau de Visé*, Paris, 1936, p. 19-30.

⁵ Voir R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, 3e édition, Paris, 1956, p. 102. Il existe d'autre part un article qui a déjà proposé de rapprocher la Querelle de *Sophonisbe* et le rôle du confident chez Racine : M. M. Olga, « Vers une esthétique du confident racinien », *Jeunesse de Racine*, janvier-mars 1964, p. 1-12. Cependant, Olga ne fait presque aucun cas des deux premières pièces de Racine.

⁶ Voir surtout l'étude d'A. Viala, *Racine : la stratégie du caméléon*, Paris, 1990.

⁷ Bien que la tradition critique prétende que Racine n'a trouvé son vrai chemin qu'à partir d'*Andromaque*, nous préférons insister sur le fait que ses quatre premières pièces constituent une véritable série d'expériences thématiques et dramaturgiques.

1. La Querelle de *Sophonisbe* : les confidentes disgrâciées

Selon la liste des acteurs, ce ne sont que les personnages féminins de *Sophonisbe* qui ont des confidentes, qualifiées de « dames d'honneur ». Les personnages masculins sont accompagnés soit de lieutenants (dans le cas des rois, Syphax et Massinisse), soit d'un tribun romain (dans le cas du consul romain, Lélius). Ces personnages secondaires exercent un rôle actif dans la mesure où ils servent de messagers, annonçant par exemple ce qui vient de se passer sur le champ de bataille (I 1), ou accompagnant un prisonnier (IV 3). C'est une fonction qui remonte aux tragédies grecques, permettant au dramaturge de faire savoir au public ce qui se passe hors scène. Parfois, la ruse n'est guère cachée, comme c'est le cas dans la première scène de *Sophonisbe*. Bocchar affirme que c'est le roi Syphax qui l'a chargé de tout raconter à Sophonisbe⁸ : les trente premiers vers de la pièce sont donc prononcés par un personnage secondaire. Cependant, dans ce cas le procédé n'enfreint pas les règles de la vraisemblance dans la mesure où Sophonisbe elle-même désire recevoir les nouvelles de son époux. Le rôle du messenger peut d'ailleurs s'avérer fort dramatique : au Ve acte Ménécléus apporte à Sophonisbe une lettre de Massinisse qui cache du poison pour qu'elle puisse se suicider. En fait, d'Aubignac ne trouve rien à redire lorsque de tels personnages secondaires participent à l'action. Il n'en est pas de même pour les confidentes des reines.

Certes, une confidente pourrait, elle aussi, remplir une fonction pareille, mais en l'occurrence Corneille ne leur a attribué qu'un rôle passif, selon d'Aubignac. Les remarques de celui-ci se partagent entre une critique précise de *Sophonisbe* et des préceptes généraux pour l'emploi des confidentes. Ce sont les deux scènes de l'exposition, entre Sophonisbe et Herminie (I 2) et Eryxe et Barcée (II 1), qui donnent lieu à la plupart des censures, à trois titres principaux :

Les deux principales narrations qui doivent donner les lumières à l'intelligence du sujet, et le fondement à tous les événements de la Scène, sont faites par deux Reines à deux Suivantes, qui n'agissent point dans la conduite du Poème, qui n'ont point une confidence avec leurs Maîtresses, et qui demeurent sans aucun intérêt à tous les accidens du Théâtre, pour qui le Spectateur ne desire ni ne craint, et qui ne font aucune impression sur son esprit.⁹

Ces remarques visent surtout l'invraisemblance du procédé dramaturgique. Si les confidentes ne participent nullement au reste de la pièce, n'ont pas de rapports intimes avec leurs maîtresses, et ne sont pas touchées par les événements qui se produisent, comment le spectateur peut-il trouver ces scènes vraisemblables ? Sans quoi, pour d'Aubignac, le dramaturge a commis une grave erreur. Notons en passant que d'Aubignac souligne le fait que les spectateurs ne s'intéressent pas à de telles

⁸ Bocchar clôt son récit en déclarant : « Voilà ce que le Roi m'a chargé de vous dire » (*Sophonisbe*, dans P. Corneille, *Œuvres complètes*, éd. A. Stegmann, Paris, 1963).

⁹ D'Aubignac, *op. cit.*, p. 139.

confidentes : or, pour Racine l'intérêt des spectateurs sera toujours une pierre de touche. D'Aubignac ajoute par la suite une autre critique qui se rapporte précisément à *Sophonisbe*, et qui est liée également aux règles de la vraisemblance :

Mais ce qui choque plus fortement l'esprit des Spectateurs, est que ces deux Suivantes savent fort bien ce que ces deux Reines leur content, et ces deux Reines n'ignorent rien de ce que ces deux Suivantes leur répondent : si bien qu'elles paroissent manifestement affectées, pour faire entendre aux Spectateurs ce qu'ils ne doivent pas ignorer.¹⁰

D'Aubignac ne nie pas qu'il fallait instruire les spectateurs de l'état des choses, mais selon lui Corneille aurait dû inventer un prétexte qui eût permis aux reines d'en parler aux suivantes pour la première fois.

Ces critiques sont-elles bien fondées ? Corneille lui-même n'y a jamais répondu, autant que nous le sachions. C'est Donneau de Visé qui, au début de sa carrière littéraire, a relevé le défi en rédigeant sa *Défense de la Sophonisbe*. Or, si les remarques de l'Abbé ont pu donner matière à réfléchir sur les fautes à éviter, les observations du défenseur ne sont pas inutiles non plus. Celles-ci précisent la fonction dramaturgique des confidents, c'est-à-dire les conditions dans lesquelles de tels personnages sont nécessaires — autrement dit, les problèmes qu'il faudrait résoudre autrement si l'on choisissait de se passer de telles scènes. Dans le cas de *Sophonisbe*, ce ne serait guère facile, car, comme Donneau de Visé le souligne, les reines ont des secrets qu'elles désirent cacher aux autres personnages du même rang, mais dont il faut que les spectateurs soient instruits. Voici un élément fondamental de la pièce, le double secret : Sophonisbe, épouse de Syphax, met la fidélité à Carthage au-dessus de son amour adultère pour Massinisse, mais serait néanmoins jalouse si Massinisse épousait Eryxe ; celle-ci, amoureuse de Massinisse, est trop fière pour l'avouer à moins qu'il ne l'épouse. En ce qui concerne l'exposition, il est donc exclu que les reines parlent à cœur ouvert à Syphax ou à Massinisse, et elles ne pourraient non plus recevoir les confidences l'une de l'autre. Sans les scènes où chacune révèle ses vrais sentiments à sa confidente, les spectateurs ne seraient pas en mesure d'apprécier les propos équivoques de la belle scène 3 du II^e acte, lorsque Sophonisbe et Eryxe se parlent pour la première fois. Morale : les confidents seraient d'autant plus indispensables dans une pièce où plusieurs personnages souhaitent feindre¹¹.

Les critiques de d'Aubignac, comme nous l'avons démontré, concernaient essentiellement l'invraisemblance des scènes entre confidentes et reines. Les ripostes de Donneau de Visé sont axées, en revanche, sur l'intérêt du spectateur. Pour d'Aubignac les scènes avec les confidentes étaient si ennuyeuses que les spectateurs

¹⁰ *Ibid.*, p. 141-2.

¹¹ Dans l'épître *Au Lecteur* Corneille se sent obligé d'éclairer la conduite de Massinisse qui fait croire à Eryxe qu'il l'aime et qu'il espère l'épouser (II 2). Cette scène aurait été d'une complexité incompréhensible si la scène précédente entre Eryxe et sa confidente n'avait pas révélé ce que celle-là veut cacher à Massinisse !

en profitaient pour manger leurs confitures, mais Donneau de Visé en offre une défense éloquente en déplaçant le nœud du débat. Au lieu de s'arrêter sur les confidentes, il les considère comme un outil nécessaire pour faire parler leurs maîtresses, dont les propos sont fort intéressants :

[...] et ce sont leurs Maîtresses que le spectateur regarde en elles [...] Vous voyez par là que l'intérêt de ces Confidentes est confondu avec celui de leurs Maîtresses.¹²

Peu importe que les confidentes n'ignorent pas ce que leurs maîtresses leur racontent : celles-ci font « une réflexion sur l'état de leurs affaires ». C'est en effet une interprétation qui rendrait ce procédé parfaitement vraisemblable : un personnage dont l'esprit est troublé veut s'épancher sans forcément demander conseil. Certes, les confidentes de Corneille ne manquent pas de hasarder quelques remarques, sur lesquelles d'Aubignac s'est exprimé avec sévérité :

Davantage, ces suivantes ne récitant jamais que de légères considérations sur la fortune d'autrui, et qui sont ordinairement assés mal reçues dans les passions qui occupent l'esprit des Grands, elles ne sont jamais animées, et leur discours qui n'est chargé que de raisonnemens, et non pas accompagné de quelques mouvemens impétueux de l'ame, est toujours froid, sans pouvoir échauffer les Spectateurs, ni les agiter de quelque inquiétude agréable.¹³

A regarder de près les vers prononcés par Herminie et Barcée, on serait tenté d'appuyer ce jugement¹⁴. Mais Donneau de Visé préfère illustrer la façon dont Corneille sait faire parler une confidente pendant cinq ou six vers — aussi banals que soient ses propos — pour faire « dire les plus belles choses du monde » par le personnage qui lui répond. Le centre d'intérêt se trouve déplacé à nouveau. Ne jugez pas des confidentes en elles-mêmes, mais pensez qu'elles font agir leurs maîtresses : voilà l'argument de Donneau de Visé. Racine prendra un autre chemin, mais il a dû approuver un élément essentiel de cette *Défense* : ce qui compte surtout, aux yeux de Donneau de Visé, c'est l'intérêt des personnages principaux ; les personnages secondaires sont de simples outils dramaturgiques pour accéder à ce premier but, et ne méritent pas à vrai dire que l'on en parle. Tout au long de son œuvre, Racine se défendra en déclarant que les spectateurs ont été touchés par les héros qu'il a su créer. Mais n'est-il pas moyen d'atteindre cet objectif sans mettre en scène des confidentes qui se prêteraient à une critique facile ? Les deux premières pièces de Racine

¹² Donneau de Visé, *op. cit.*, p. 169-170.

¹³ D'Aubignac, *op. cit.*, p. 140.

¹⁴ Par exemple, lorsque Sophonisbe exprime son inquiétude dans la première scène de la pièce, Herminie lui répond : « J'ai peine à concevoir que le ciel vous envoie/ Des sujets de chagrin dans la commune joie./ Et par quel intérêt un tel reste d'amour/ Vous fera des malheurs en ce bienheureux jour ».

semblent vouloir relever le défi de cette querelle de *Sophonisbe*, que Racine en ait étudié de près les éléments, ou qu'il en ait reçu seulement des échos au cours de la composition de *La Thébaïde*¹⁵.

2. *La Thébaïde* : les confidents s'éclipsent

Lorsque nous étudions la liste des acteurs de *La Thébaïde*, une première constatation s'impose : parmi les six personnages principaux, il n'y en a que deux qui ont le droit à un confident, et Racine n'a créé aucun autre personnage secondaire, sauf un soldat¹⁶. Rotrou, qui avait traité le même sujet dans son *Antigone* de 1638¹⁷, avait mis en scène neuf personnages principaux, trois personnages secondaires qui servaient de confidents, sans oublier les chefs des Grecs et un page ! Ou, si l'on préfère se référer à l'usage des années 1660, *Sophonisbe* comporte cinq rôles principaux, auxquels correspondent cinq rôles secondaires (confidentes, lieutenants), ainsi qu'un centenaire romain et un page. L'économie de Racine est évidente. Mais quelle fonction ces deux confidents remplissent-ils ? Et par quels moyens Racine s'est-il soustrait au besoin de créer d'autres personnages du même genre ?

Il nous semble que les rôles des deux confidents se distinguent assez nettement. Olympe, confidente de Jocaste, est surtout active : à deux reprises elle est chargée d'apporter les nouvelles du conflit à sa maîtresse (I 1, III 1); et c'est elle aussi qui rapporte les paroles de l'oracle à Antigone et à Hémon (II 2). Au Ve acte sa fonction devient d'autant plus importante que la plupart des personnages principaux sont morts ou mourants, et il ne reste que la confidente pour raconter cette « catastrophe [...] un peu trop sanglante »¹⁸. En revanche, Attale, confident de Créon, permet à celui-ci d'exposer ses vraies intentions. Il obéit donc au stéréotype du confident, sans lequel les spectateurs ignoreraient une vérité essentielle.

Cette différence entre les rôles d'Olympe et d'Attale s'explique par une distinction fondamentale quant aux personnages qu'ils servent. Jocaste n'a plus rien à celer : l'affreuse vérité de la maison d'Edipe n'est que trop connue. Créon, au contraire, n'ose déclarer sans détour ni son ambition de régner, ni son amour pour Antigone. Son orgueil est tel qu'au Ier acte Antigone et Jocaste ne se laissent pas tromper au

¹⁵ Nous ne pouvons établir qu'un lien *général* entre les arguments de la *Querelle de Sophonisbe* et la structure dramaturgique des premières pièces de Racine. La correspondance de Racine est interrompue entre juillet 1662 et juillet 1663, nous privant de toute indication sur ses lectures à cette époque. Toutefois, nous savons que même à Uzès il essayait de rester au courant des nouvelles pièces de théâtre grâce aux amis comme La Fontaine (Racine, *Œuvres complètes*, éd. R. Picard, Paris, 1950 : tome II, p. 446).

¹⁶ Le soldat prononce six vers (II 4) pour annoncer à Polynice que la trêve est rompue.

¹⁷ Dans la préface de *La Thébaïde* (qui ne figure que dans les éditions postérieures à 1675-76) Racine indique en quoi sa pièce diffère de celle de Rotrou.

¹⁸ Ce sont les mots que Racine emploie dans la préface.

sujet de ses vrais motifs¹⁹, mais lorsque Créon feint de désirer la paix au III^e acte, Antigone le croit sincère²⁰. Ce n'est qu'au cours de la scène suivante, entre Créon et Attale, que les spectateurs apprennent qu'il s'agit d'un stratagème pour mieux servir ses ambitions. N'oublions pas que c'est la première fois que Racine a recours à une scène entre Créon et son confident, et c'est la feinte qui l'a rendue indispensable. Attale parle peu : il suffit qu'il exprime son admiration, puis son étonnement pour que Créon explique son raisonnement. En tant que simple confident, Attale n'ose pas s'opposer à son maître. Cependant Racine lui fait exprimer un jugement moral sous forme de sentence :

Vous n'avez plus, Seigneur, à craindre que vous mesme,
On porte ses remords avec le Diadème. (III 6)

On ne saurait nier que les paroles, le jugement du confident sont plats, mais les spectateurs ne lui prêtent guère attention. C'est le personnage principal qui nous intéresse, et le confident est employé en tant qu'outil dramaturgique, tel que Donneau de Visé le comprenait pour *Sophonisbe*.

Racine ne crée qu'une seule autre scène entre Créon et Attale (V 4). Le confident sert de nouveau à faire parler son maître, mais cette fois-ci il n'est pas seulement question d'exposer des pensées secrètes, mais aussi de susciter chez les spectateurs une forte réaction. Antigone vient de partir, ayant refusé la main de Créon, mais celui-ci affirme qu'elle finira par l'accepter :

ATTALE

Son courroux seroit-il adoucy?

Croyez-vous la fléchir?

CREON

Ouy, ouy mon cher Attale,

Il n'est point de fortune à mon bon-heur égale,
Et tu vas voir en moy, dans ce iour fortuné,
L'ambitieux au Trosne et l'amant couronné.

La première intervention d'Attale provoque une réponse orgueilleuse. La seconde nous permet d'apprécier jusqu'à quel point Créon est un père dénaturé, digne rejeton de la famille d'Œdipe :

ATTALE

Il est vray, vous avez toute chose prospere,

¹⁹ « Mais auuez Creon, que toute vostre peine,/ C'est de voir que la Paix rend vostre attente vaine./ Et qu'en vous esloignant du Trosne ou vous tendez,/ Elle rend pour jamais vos desseins auortez » (*La Thébaïde*, éd. M. Edwards, Paris, 1965 : I 5).

²⁰ « Ah! si ce jour rend la Paix aux Thebains,/ Elle sera, Créon, l'ouurage de vos mains. » (*La Thébaïde*, III 5).

Et vous seriez heureux si vous n'estiez point Pere,
L'ambition, l'amour n'ont rien à désirer,
Mais Seigneur, la nature à beaucoup à pleurer.
En perdant vos deux Fils ...

CREON

Ouy, leur perte m'afflige,
Je sçay ce que de moy le rang de Pere exige,
Je l'estois. Mais sur tout, j'estois né pour regner,
Et je pers beaucoup moins que je ne crois gagner.

En contemplant Créon au sommet de sa fortune, les spectateurs éprouvent la crainte, voire la répugnance. Mais dans la scène suivante, Racine voudra faire de Créon un héros tragique, car Olympe viendra annoncer la mort d'Antigone, et Créon, abattu, choisira de se suicider à son tour. Le dénouement se prête à la critique, comme Racine lui-même le reconnaît dans sa préface de 1675-76. Dans sa première œuvre le dramaturge a voulu que la tragédie soit absolue, la tuerie accomplie²¹, mais au prix de la vraisemblance. Ce sont surtout les sentiments galants de Créon qui constituent un point faible de *La Thébaïde*. Que ce personnage soit ambitieux, qu'il le révèle à son confident, cela n'a rien d'in vraisemblable ; mais que l'amour finisse par l'emporter sur l'ambition, qu'il se suicide au moment même de monter au trône, voilà ce qui ne réussit pas à nous convaincre, malgré ses protestations galantes à Attale dans la scène précédente. Cependant, ce n'est pas à vrai dire le rôle du confident — d'ailleurs très réduit — qui serait à remettre en cause, mais celui de son maître.

Olympe, quant à elle, est surtout active, et ne sert presque pas de « confidente » dans le sens traditionnel. En ce qui concerne sa fonction de messagère, Racine se révèle déjà un dramaturge accompli. Ainsi, dans la première scène de *La Thébaïde*, le rapport d'Olympe est concis, et d'une urgence qui incitera Jocaste à courir retrouver ses fils²². De plus, Racine souligne sa qualité de témoin oculaire puisqu'elle emploie trois fois le verbe *voir*, évoquant aux yeux des spectateurs le champ de bataille :

[...] Du haut de la muraille,
Je les ay veûs déjà tous rangez en bataille,
J'ay veu déjà le fer briller de toutes parts,
Et pour vous avertir, j'ay quitté les rempars.
J'ay veu le fer en main Etéocle luy mesme ;
Il marche des premiers, et d'une ardeur extrême
Il montre aux plus hardis à brauer le danger. (I 1)

²¹ Le dénouement de *La Thébaïde* offre un massacre sans égal dans l'œuvre de Racine : cinq morts, et Créon mourant.

²² Jocaste et Antigone sont sur le point de sortir (I 2) lorsqu'Etéocle arrive.

Parallèlement, dans la première scène du III^e acte, lorsque Jocaste envoie Olympe voir de nouveau ce qui se passe sur le champ de bataille, c'est la reine qui lui ordonne à trois reprises « va voir »²³ – même si en l'occurrence c'est Antigone et non pas Olympe qui vient raconter à sa mère comment Ménécée s'est tué (III 3). L'abbé d'Aubignac n'aurait rien trouvé à redire quant à la vraisemblance de ces scènes.

Et Racine va plus loin. N'oublions pas que d'Aubignac avait reproché à Corneille de créer deux confidentes qui n'étaient pas touchées par le sort de leurs maîtresses. Pour ce qui est d'Attale, Racine ne fait guère mieux²⁴, mais Olympe réagit aux catastrophes d'une manière qui doit émouvoir les spectateurs. Lorsqu'elle annonce à Antigone et à Hémon les paroles funestes de l'oracle, sa crainte est évidente :

ANTIGONE

Hé bien apprendrons nous ce qu'ont dit les Oracles ?
Que faut il faire ?

OLYMPE

Helas !

ANTIGONE

Quoy? Qu'en a t'on appris ?
Est-ce la Guerre ? Olympe ?

OLYMPE

Ah ! c'est encore pis.

HEMON

Quel est donc ce grand mal que leur courroux annonce?

OLYMPE

Prince pour en juger écoutez leur responce. (II 2)

Au Ve acte, où il ne reste que la confidente pour narrer la mort d'Antigone, le dramaturge nous avertit qu'Olympe doit pleurer :

CREON

La Princesse et le Trosne ont pour moy tant de charmes,
Que ... mais Olympe vient.

ATTALE

²³ « Olympe, va t'en voir ce funeste spectacle,/ Va voir si leur fureur n'a point trouué d'obstacle [...] » et « Va tout voir, chere Olympe, et me viens dire tout. » (*La Thébaïde*, III 1).

²⁴ Dans la dernière scène de la pièce Attale ne prononce qu'un seul vers pour essayer d'empêcher Créon de se tuer, et le rideau tombe sans que le confident exprime aucun regret.

Dieux, elle est toute en larmes. (V 4)

Le récit d'Olympe est bref, et témoigne de sa douleur, surtout dans le dernier quatrain :

J'ay senty son beau corps tout froid entre mes bras,
Et j'ay cru que mon ame alloit suiure ses pas,
Heureuse mille fois si ma douleur mortelle,
Dans la nuit du tombeau, m'eust plongée avec elle. (V 5)

C'est en effet la confidente qui nous permet de ressentir la tragédie. Tout au long de la pièce Olympe s'est révélée à la fois discrète et fidèle, de sorte que les spectateurs ne s'étonnent pas qu'elle soit profondément affligée. En somme, Racine a réussi à créer une confidente qui participe à l'action et qui soit touchée par la tragédie qui se produit.

Or, nous avons constaté qu'Olympe n'agit pas en confidente traditionnelle dans la mesure où Jocaste n'a plus de secrets à révéler. Cependant, la plupart des dramaturges classiques ont recours à des confidents pour que chaque personnage principal nous livre ses pensées intimes. Comment Racine a-t-il pu s'en passer dans le cas de tous ses personnages principaux à l'exception de Créon ? La réponse nous semble double. D'une part, il s'agit d'un aspect spécifique de *La Thébaïde*, qui est la tragédie d'une famille singulièrement repliée sur elle-même. D'autre part, dès sa première pièce Racine a compris que le conflit constitue l'élément essentiel du bon théâtre²⁵ : il substitue donc aux scènes courantes entre maître/maîtresse et confident/e des scènes où les personnages principaux s'affrontent. Il n'y a que Jocaste et Antigone, et Antigone et Hémon qui se parlent sans hostilité ni détour. Les scènes entre ces personnages offriraient donc la possibilité d'une exposition simple. Cependant, nous observons que Racine n'en fait guère usage avec le couple mère/fille. En fait, dans la seule scène importante entre Jocaste et Antigone²⁶ le dramaturge cherche à confronter deux réactions opposées au suicide de Ménécée, à savoir, l'espoir d'Antigone et la crainte de Jocaste. Les spectateurs ne sont-ils pas plus intéressés par le débat qu'ils ne le seraient par une suite de remarques complémentaires ? En ce qui concerne les jeunes amants, ils n'occupent à eux seuls que les deux premières scènes du II^e acte, ce qui souligne comme la galanterie reste très secondaire dans *La Thébaïde*²⁷. Certes, Hémon ne manque pas d'admirer les beaux yeux de sa princesse, mais la première scène sert surtout à établir les inquiétudes d'Antigone au sujet de Polynice. Quant à

²⁵ Il existe une étude psychologique et sémiotique du thème du conflit chez Racine : I. Heyndels, *Le Conflit racinien*, Bruxelles, 1985.

²⁶ Les scènes entre Antigone et Jocaste au premier acte (I 2 et I 6) sont d'une brièveté notoire.

²⁷ « L'amour qui a d'ordinaire tant de part dans les Tragedies, n'en a presque point icy. Et je doute que je lui en donnasse davantage si c'estoit à recommencer. » (préface de *La Thébaïde*, 1675/6).

la scène suivante, il ne s'agit plus de l'exposition, car Olympe vient raconter les paroles de l'oracle. Bref, Racine renonce le plus souvent aux simples scènes d'exposition, soit entre deux personnages principaux, soit entre un personnage principal et un confident.

En fait, le principe de son théâtre est le conflit. *La Thébaïde* – comme bien d'autres tragédies de l'époque – s'organise autour d'une bataille, qui n'est livrée, c'est vrai, qu'au Ve acte. Mais la haine viscérale que ressentent les frères ennemis suscite des échanges acerbes, des querelles, dont la plus éclatante fait à elle seule presque tout le IVe acte, lors de la seule rencontre — tant attendue — entre Étéocle et Polynice. Au cours des deux premiers actes, ceux-ci viennent s'entretenir à tour de rôle avec Jocaste, et voici les vraies scènes d'exposition de *La Thébaïde*. Il n'y a évidemment rien d'in vraisemblable à ce qu'un fils parle longuement à sa mère, surtout dans le cas de Polynice qui revient après un an d'absence. Mais dans les scènes I 3 et II 3 Racine ne nous fait pas écouter de simples récits. Il établit un véritable débat, apte à provoquer chez les spectateurs et la pitié et la crainte : Jocaste s'efforce de persuader ses deux fils de se réconcilier, d'oublier leur rivalité au nom de l'amour fraternel, alors que le sang maudit de Laius n'a cessé de rallumer leur haine. Les discours de tous ces personnages traduisent cette atmosphère tendue : questions rhétoriques, exclamations, imprécations et supplications se déchaînent²⁸. Les spectateurs n'ont pas le temps de se détendre, ni de manger leurs confitures ! Au IIIe acte, Racine apporte une modification subtile. Aux voix de Jocaste et d'Antigone s'ajoute celle de Créon, qui cherche à entraîner Étéocle dans le camp pacifique. Nous avons déjà établi qu'il s'agit d'une feinte de la part de Créon, mais ce stratagème crée une nouvelle disposition des deux partis. Mère, sœur et oncle se rangent contre le roi, et une discussion orageuse s'engage. *La Thébaïde* évite donc certains défauts que d'Aubignac avait relevés dans les scènes d'exposition de *Sophonisbe*. Cependant, Racine ne serait-il pas allé trop loin dans le sens contraire ? En réduisant au strict minimum l'intervention des confidents, il voulait que tout soit émouvant dans sa première pièce. Les six personnages principaux sont censés nous toucher chacun, dans chaque scène, si bien qu'en dernière analyse les spectateurs risquent d'être accablés par cette atmosphère tellement tendue.

3. *Alexandre* : l'absence de confidents

Dans sa deuxième pièce, Racine s'essaie à un style diamétralement opposé. Le dénouement d'*Alexandre* ne compte qu'une seule victime, Taxile, dont le sort nous intéresse bien moins que ne le fait la clémence d'Alexandre envers Porus. Racine se rapproche en quelque mesure du modèle cornélien : le conflit est engagé entre deux héros généreux ; l'amour, qui fait l'étoffe de quelques scènes, est étroitement lié aux intérêts politiques ; et le dénouement conjugue le deuil et le triomphe. Cependant, à regarder de près la dramaturgie d'*Alexandre*, force nous est de constater que Racine ne

²⁸ Voir par exemple les vers 83-98 (Jocaste à Étéocle) ou 575-581 (Jocaste à Polynice).

s'écarte pas pour autant des principes qui ont caractérisé *La Thébaïde*, surtout celui de l'économie²⁹. En effet, il ne crée qu'un seul personnage secondaire, Ephestion, à côté des cinq personnages principaux (dont trois hommes et deux femmes, tout comme pour *La Thébaïde*). On dirait que le jeune auteur a voulu poursuivre jusqu'au bout ses efforts pour éliminer toute scène superfétatoire, afin de saisir l'intérêt des spectateurs. Les moyens qu'il a adoptés sont en partie identiques, mais de nouveaux éléments entrent également en jeu.

Précisons d'abord qu'Ephestion, général d'Alexandre, ne sert pas de confident à son maître, du moins dans le sens traditionnel. En fait, les deux personnages ne se retrouvent jamais en tête-à-tête, donc il n'est pas question qu'Alexandre se livre à Ephestion. Celui-ci remplit plutôt les fonctions d'un messenger, tout en jouissant du statut d'ambassadeur. Ainsi, au IIe acte, avant l'entrée en scène d'Alexandre³⁰, Ephestion parle à Taxile et à Porus presque sur un pied d'égalité. Chargé de convaincre les deux rois d'accepter la paix avec son maître, il déploie force arguments pour démontrer la supériorité d'Alexandre, et face à l'agression orgueilleuse de Porus l'ambassadeur n'hésite pas à lui répondre avec une lourde ironie :

Vôte projet du moins nous marque vn grand courage;
 Mais, Seigneur, c'est bien tard s'opposer à l'orage.
 Si le Monde panchant n'a plus que cét appuy
 Je le plains, et vous plains vous mesme autant que luy. (II 2)

C'est en fait Ephestion qui met un terme aux pourparlers, en coupant la parole à Porus pour lui déclarer qu'Alexandre lui livrera bataille³¹. Bien que l'ambassadeur soit un personnage secondaire dans la mesure où son propre sort ne nous occupe pas, dans cette scène ce sont ses propos qui déclenchent l'offensive : dans l'intervalle entre les actes II et III la bataille entre Alexandre et les troupes indiennes sera engagée. En accordant à Ephestion une telle importance, Racine lui a épargné les remarques plates, sans suite aucune, de bien des personnages secondaires.

Cependant Alexandre a chargé Ephestion d'une deuxième ambassade, dont il s'est acquitté dans la première scène du deuxième acte, à savoir déclarer à Cléophile que le

²⁹ La préface de 1666 défend la simplicité de la pièce : « Enfin la plus importante Objection que l'on me fasse, c'est que mon sujet est trop simple et trop sterile. [...] Mais dequoy se plaignent-ils <ces Critiques> si toutes mes Scenes sont bien remplies, si elles sont liées necessairement des vnes avec les autres, si tous mes Acteurs ne viennent point sur le Theatre, que l'on ne sçache la raison qui les y fait venir, et si avec peu d'incidens et peu de matiere, i'ay esté assez heureux pour faire vne Piece qui les a peut-estre attachez malgré eux depuis le commencement jusqu'à la fin ? » (*Alexandre le Grand*, éd. M. Hawcroft et V. Worth, Exeter, 1990).

³⁰ Alexandre ne paraît qu'au milieu du IIIe acte, au moment où il a déjà remporté la victoire sur Porus.

³¹ Une des rares indications scéniques de la pièce nous avertit qu'Ephestion parle « en se levant » (v. 593).

conquérant ne cherche qu'à lui plaire. Ephestion se désigne explicitement comme le confident de son maître :

Fidelle Confident du beau feu de mon Maistre,
Souffrez que je l'explique aux yeux qui l'ont fait naistre (II 1)

Mais c'est une tâche moins glorieuse que celle de l'ambassade politique : ses mots relèvent de tous les aveux doucereux et de toutes les galanteries fades de l'époque. On dirait que Racine a voulu une scène doucette avant le grand débat entre les rois et l'ambassadeur, et il incombe à Ephestion de fournir à Cléophile l'occasion de discourir sur les incertitudes de l'amour – chose qu'elle ne pourrait faire autrement, puisqu'elle n'a pas de confidente. En somme, c'est une scène quelque peu lourde, qui ne fait que préfigurer la rencontre avec Alexandre qui aura lieu au IIIe acte, et l'on pourrait juger invraisemblable que des aveux galants se fassent par l'entremise d'un général.

Une fois qu'Alexandre lui-même arrive sur scène, Ephestion s'éclipse. A deux reprises il sera chargé d'apporter des nouvelles importantes, mais en la présence d'Alexandre il ne serait pas séant qu'il y ajoute ses propres commentaires. A la fin du IIIe acte il ne lui faut que six vers pour annoncer que Porus a disparu. Au Ve acte, son récit de la mort de Taxile est plus étoffé³², mais reste strictement objectif. C'est la douleur que cette nouvelle suscite chez Cléophile qui doit nous émouvoir ; Ephestion n'a plus rien à faire dans la pièce.

Somme toute, le seul personnage secondaire a donc un rôle très limité en dehors du IIe acte. Les autres actes de la pièce mettent en scène un ou plusieurs personnages principaux — et notons d'emblée que l'absence de confidents n'aboutit pas à un grand nombre de monologues³³. Pour *La Thébaïde* nous avons identifié deux éléments qui concouraient à une dramaturgie particulièrement compacte : l'importance des liens de parenté, et la place accordée aux échanges conflictuels. C'est le deuxième élément qui sous-tend *Alexandre* également, et qui fait déjà la singularité du théâtre racinien³⁴. Il n'y a en effet qu'un seul lien de parenté entre les personnages de cette deuxième pièce : Cléophile est la sœur du roi Taxile. Or, chose significative, Racine lui-même a inventé ce lien. Selon ces sources, Cléophile n'était aucunement liée à Taxile, et les deux épisodes — la liaison amoureuse entre Alexandre et Cléophile, et la bataille entre celui-ci et les rois indiens — se passaient à des époques distinctes³⁵. C'est donc le dramaturge qui a pris le parti de les rapprocher pour renouer les

³² V. 1490-1520.

³³ Il n'y en a que deux : celui d'Axiane au début du IVe acte (v. 985-1032) et celui — beaucoup plus bref — de Taxile à la fin du même acte (v. 1293-1300).

³⁴ Voir à cet égard l'analyse très suggestive de notre collègue M. Hawcroft dans l'introduction de notre édition d'*Alexandre* (p. XXV-XXXII), et sa thèse de doctorat « Verbal Action and Rhetoric in the Tragedies of Jean Racine » (Oxford, 1988), qui paraîtra bientôt chez Oxford University Press.

³⁵ Voir l'introduction de notre édition, p. X-XIV.

différents fils de la trame. Dans l'*Alexandre* de Racine, le conquérant recherche l'amitié de Taxile puisqu'il veut plaire à Cléophile³⁶, et c'est Cléophile qui doit convaincre son frère de l'avantage d'une telle alliance. D'où Racine sait tirer la matière d'une scène d'exposition entre sœur et frère, alors que d'habitude il aurait fallu que l'un des personnages principaux parle à son confident. Le ton conflictuel se laisse entendre d'emblée. Taxile hésite à quitter ses alliés indiens, et surtout à se révéler lâche aux yeux d'Axiane ; Cléophile s'efforce de lui montrer qu'il sera impuissant sans l'appui d'Alexandre. Dès les premiers vers, les spectateurs savent que la sœur fait face à son frère :

Quoy, vous allez combattre vn Roy dont la puissance
 Semble forcer le Ciel à prendre sa défense,
 Sous qui toute l'Asie a veu tomber ses Rois,
 Et qui tient la Fortune attachée à ses Loix?
 Mon Frere, ouurez les yeux pour connoistre Alexandre. (I 1)

L'exclamation, la question rhétorique, la forme impérative sont employées pour persuader Taxile qu'il a tort. Mais en même temps, en faisant ce commentaire, Cléophile instruit les spectateurs — tout comme le ferait un messenger, mais d'une façon plus dynamique. Nous sommes déjà entrés dans le vif du débat. Passer en revue les actions d'autrui afin de les critiquer, c'est un moyen de fournir des détails essentiels sans nuire à la vraisemblance. Ainsi est-il vraisemblable que Cléophile rappelle à Taxile le début de sa liaison amoureuse avec Alexandre, prétendant reprocher à son frère de l'avoir encouragée dans ce premier temps. Cependant la démarche s'avère tellement utile que Racine risque de surcharger cette première scène en voulant offrir aux spectateurs une exposition aussi complète que possible. Il n'est pas seulement question de la situation politique et militaire et de la liaison amoureuse entre Cléophile et Alexandre, mais aussi de l'amour de Taxile pour Axiane et de la rivalité entre ce dernier et Porus. N'est-il pas invraisemblable que Cléophile fasse remarquer à Taxile pour la première fois qu'Axiane lui préfère Porus ? Comme pour cacher cette maladresse, Racine laisse Taxile affirmer ses doutes, mais à notre avis c'est souligner la bétise :

CLEOPHILE

Elle se fait vn Dieu de ce Prince charmant,
 Et vous doutez encor qu'elle en fasse vn Amant ?

TAXILE

Je taschois d'en douter, cruelle Cleophile.
 Helas! dans son erreur affermissiez Taxile.

³⁶ Dès son entrée en scène Alexandre comble Taxile de ses bienfaits en lui offrant l'empire de Porus (v. 865-70).

On dirait que Racine a pensé accomplir l'exposition d'un seul coup, ayant en scène les deux personnages concernés par tous les aspects de l'intrigue. En écartant tout confident, il est donc parvenu à une exposition lucide, qui évoque déjà la crainte chez les spectateurs, mais il s'est vu obligé de presser le pas, pour ainsi dire.

L'importance théâtrale du conflit se fait ressentir dans le reste de la pièce également. Dans la deuxième scène Taxile, dont la résolution vient d'être affaiblie, se heurte à Porus qui est d'un orgueil extrême. Une vive discussion s'engage, où se mêlent les intérêts politiques et sentimentaux. Les spectateurs n'ont pas le temps de se détendre. Evidemment, dans une tragédie régulière où les personnages principaux sont accompagnés de confidents, le dramaturge nous réserve quelques scènes conflictuelles qui en font des morceaux de bravoure. Il en va ainsi de la rencontre entre Ephestion et les deux rois indiens au II^e acte³⁷. Mais à d'autres moments on s'attendrait plutôt à une scène avec un confident afin qu'un personnage principal révèle son état d'âme, par exemple en attendant les nouvelles de tel ou tel événement qui se passe hors scène³⁸. La première scène du III^e acte d'*Alexandre* serait de ce genre. En revanche, Racine rassemble les deux princesses rivales qui attendent toutes les deux les nouvelles de la bataille, mais avec des espoirs opposés. Peu importe l'in vraisemblance de mettre Axiane prisonnière dans le camp de Taxile³⁹, la seule rencontre de Cléophile et d'Axiane en tête-à-tête permet à Racine de créer une belle scène entre les deux personnages féminins. Les plaintes et les craintes bien fondées d'Axiane alternent avec la cajolerie et les menaces subtiles de Cléophile, de sorte que les spectateurs attendent avec impatience l'entrée en scène de Taxile qui fera le récit de la bataille. Racine nous a permis de découvrir les inquiétudes, les pensées de ses héroïnes à travers ce dialogue conflictuel.

Dans *La Thébaïde*, tout avait été révélé par de telles discussions, à l'exception de ce qui concernait le personnage de Créon. Racine n'avait pu se passer d'un confident pour exposer les vrais motifs de celui qui voulait dissimuler. Voici une différence capitale entre la première pièce et *Alexandre*. La feinte ne trouve pas de place dans cette deuxième tragédie. Tout au plus, certains personnages sont au courant d'une nouvelle qu'ils préfèrent taire jusqu'à un moment donné. Ainsi, au IV^e acte Cléophile attend que Taxile ait déclaré ses sentiments à l'égard d'Axiane avant de lui enle-

³⁷ Même Louis Racine, critique sévère à l'égard d'*Alexandre*, admire cette scène : « Cette scène, pour la grandeur des choses et la beauté des vers, est comparable aux scènes les plus vantées » (*Remarques dans Œuvres de Louis Racine*, Paris, 1808, tome V, p. 339).

³⁸ Comparer à ce titre les scènes IV 1 (entre Andromaque et Céphise) et V 2 (entre Hermione et Cléone) d'*Andromaque*.

³⁹ « Pourquoi donc cette Axiane, pendant le combat où son armée se trouve, est-elle retenue comme prisonnière dans le camp de Taxile ? A-t-il le droit et le pouvoir de l'arrêter ? » (Louis Racine, *Examen d'Alexandre*, dans *Œuvres de Louis Racine*, tome V, p. 323).

ver tout espoir en lui apprenant que Porus est toujours vivant⁴⁰. Et parallèlement, dans la dernière scène Porus résume les actions de Taxile sur un ton sarcastique avant de lancer à la figure d'Alexandre la nouvelle de sa mort :

Va le voir expirer sur le champ de bataille. (V 3)

Axiane, par ailleurs, avait hésité à déclarer son amour à Porus avant qu'il ne s'en aille au combat. Le roi a dû se contenter d'un aveu voilé de détours précieux⁴¹. Ni Porus ni les spectateurs n'ont pu cependant s'y méprendre. Et le monologue d'Axiane au IV^e acte, alors qu'elle le croit mort, établit jusqu'à quel point elle l'aime. Elle se souvient très exactement de la façon dont elle l'avait congédié, regrettant ses réticences⁴². C'est une scène propre à nous émouvoir, qui ne laisse subsister aucun doute.

Pour la plupart, nous pouvons donc conclure que l'absence de confidents n'a pas nuï à la clarté de la pièce. Il existe toutefois plusieurs scènes où l'échange entre deux personnages principaux paraît quelque peu invraisemblable, ou bien où l'attitude d'un des personnages semblerait incohérente. Au IV^e acte par exemple, Alexandre retrouve Axiane qui pleure la disparition de Porus, et la présence du conquérant lui permet de discourir longuement sur la gloire du roi indien. Ce n'est en effet que l'arrivée de Taxile qui incite Alexandre à partir. Ce n'est pas une scène où nous apprenons des nouvelles importantes, mais elle offre au dramaturge l'occasion d'établir une comparaison entre Alexandre et Porus. Celui-là est sommé de se défendre, tandis qu'Axiane lui représente toutes les qualités de celui qu'elle aime. Le débat ne manque pas d'intérêt, mais il est peu plausible qu'Alexandre se sente obligé de s'expliquer auprès de la maîtresse de celui qu'il vient de vaincre sur le champ de bataille. Dans la deuxième scène du dernier acte, en présence de Cléophile, Axiane attaque Alexandre de nouveau, renouvelant l'aveu de son amour pour Porus. Lorsqu'Alexandre l'incite à penser plutôt à Taxile, une telle attitude tend à rabaisser le conquérant au niveau d'une confidente soucieuse du bien-être de sa maîtresse :

AXIANE

Je croyois que touché de mes justes allarmes
Vous sauveriez Porus ...

ALEXANDRE

Que j'écoute vos larmes,
Tandis que vostre Cœur au lieu de s'émouvoir
Desespere Taxile et braue mon pouuoir ? (V 2)

⁴⁰ « Allez donc, retournez sur le Champ de bataille,/ Ne laissez point languir l'ardeur qui vous trauille./A quoy s'arreste icy ce courage inconstant ?/ Courez. On est aux mains. Et Porus vous attend » (IV 4).

⁴¹ V. 665-670 et 682-684.

⁴² V. 997-1011.

Racine lui-même a dû en juger ainsi puisque dès la première réimpression de la pièce, en 1672, il a retranché une quarantaine des vers de cette scène⁴³. Bref, il ne sied pas à Alexandre d'écouter l'analyse des sentiments amoureux qu'Axiane aurait pu livrer à une confidente.

C'est chez l'autre personnage féminin, Cléophile, que l'absence de tout confident se fait également ressentir. Elle a le droit d'entretenir Alexandre de son amour puisqu'il en fait l'objet⁴⁴. Mais ses motifs restent quelque peu obscurs en ce qui concerne son frère. D'un côté, elle prétend qu'elle dépend de lui, qu'Alexandre n'obtiendra rien sans protéger Taxile⁴⁵, et à la fin de la pièce elle se dit accablée par la nouvelle de sa mort :

Seigneur, que vous peut dire vn cœur triste, abattu ?
 [...] En l'estat où je suis
 Je ne puis que me taire et pleurer mes ennuis. (V 3)

Mais de l'autre côté, on dirait qu'elle méprise Taxile, et cherche effectivement à lui nuire, si bien qu'à la fin du IV^e acte elle l'incite à regagner le champ de bataille où il devra mourir. Est-ce une incohérence au niveau du personnage ? Ou Racine a-t-il voulu une héroïne ambiguë ? Somme toute, sans confidente ni monologue Cléophile reste énigmatique⁴⁶. Dans chaque scène elle a mené un débat conflictuel, avec Taxile ou Axiane, voire avec Ephestion ou Alexandre (puisque'elle craint le départ du conquérant). Il en résulte que les discours de Cléophile ne sont jamais exempts de stratégies destinées à convaincre ses interlocuteurs, de sorte que les spectateurs ne peuvent savoir jusqu'à quel point elle voile la vérité. Racine a dû sacrifier la clarté aux exigences dramaturgiques d'une pièce sans confidentes.

La Sophonisbe avait illustré les pièges dans lesquels le dramaturge risquait de tomber en se servant de confidentes, et d'Aubignac les avait relevés sans pitié. En se chargeant de la défense de Corneille, Donneau de Visé avait cependant détaillé la fonction dramaturgique de tels personnages. Racine, au seuil de sa carrière, a donc tenté une expérience singulière, tout en respectant d'autres éléments de la dramaturgie classique. Et pourtant après *La Thébaïde* et *Alexandre* il est revenu aux usages établis. Dans *Andromaque*, créée en novembre 1667, chacun des quatre personnages principaux est accompagné d'un confident, et toutes les autres tragédies du théâtre racinien comptent confidentes, ou gouverneurs. En plus, désormais toutes les scènes d'exposition dépendent de la présence d'un tel personnage secondaire. Est-ce à dire que Racine a conclu à l'échec d'une élimination des confidentes ? On serait tenté de

⁴³ Voir l'introduction de notre édition, p. XXIX-XL.

⁴⁴ Cléophile et Alexandre se retrouvent en tête-à-tête dans deux scènes (III 6 et V 1).

⁴⁵ « Seigneur, vous le sçavez, ie dépens de mon Frere. » (III 6, v. 957).

⁴⁶ Voir également l'étude approfondie du personnage de Cléophile dans C. Spencer, *La Tragédie du Prince*, Paris-Seattle-Tubingen, 1987, p. 161-175.

répondre qu'il en a mesuré les conséquences, et plus encore les contraintes. Ne mettre en scène que des personnages principaux, c'est s'imposer des limites parfois gênantes. En revanche, ayant mené à terme l'expérience, Racine a pu en retenir au moins deux leçons, qui ont peut-être laissé des traces dans le reste de son œuvre. D'une part, il n'est pas indispensable que tout personnage principal soit accompagné d'un personnage secondaire. *La Thébaine* en a fourni la preuve, et dans d'autres pièces Racine osera priver certains personnages de confidents pour rehausser des traits de caractère significatifs⁴⁷. D'autre part — et voici à notre avis le résultat le plus important de cette première tentative — Racine a compris d'emblée tout l'intérêt dramatique du conflit. En écartant les confidents il a privilégié les échanges conflictuels entre les personnages principaux. Or, il s'ensuit qu'un nouveau défi se pose : créer des scènes où même l'échange avec un personnage secondaire soit vigoureux, le style nerveux — et donc qui ne permettent pas aux spectateurs de se lasser. C'est à notre avis l'un des éléments fondateurs de la qualité de maintes scènes entre personnages principaux et secondaires dans le théâtre racinien.

Valérie Worth-Stylianou
King's College, London University

⁴⁷ Par exemple, dans *Britannicus* la sincérité et l'isolement de Junie sont mis en valeur par l'absence d'une confidente.