



Title	STRUCTURE SPATIALE DES TRAGEDIES RACINIENNES : Libération d'un espace clos dans la vie intérieure de Racine
Author(s)	Takasima, Yasuko
Citation	Gallia. 1974, 13, p. 41-54
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/6251
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

STRUCTURE SPATIALE DES TRAGÉDIES RACINIENNES

—Libération d'un espace clos dans
la vie intérieure de Racine —

YASUKO TAKASIMA

Artiste ingénieux, Racine semble un dramaturge qui sait bien répondre aux exigences de la règle classique ; docilement il les accepte, et parvient à les transformer jusqu'à ce qu'elles se voient unies par fusion avec sa réalité intérieure, et incarnées dans son œuvre.

Dans cet essai, nous bornons le problème à l'une des trois unités, l'unité de lieu, et nous avons pour but d'éclairer les rapports qui existent, à notre sens entre la sublimation mentionnée de la règle et la formation de la personnalité de Racine, en d'autres termes, nous visons à faire un retour à l'homme Racine à travers l'étude de ses tragédies qui doivent découvrir chaque étape vers la sublimation de la règle.

Notre étude¹⁾ se compose des deux chapitres suivants :

Chapitre 1 : Thème de l'encerclement

Chapitre II : Auto-délivrance racinienne

Chapitre 1 Thème de l'encerclement

Les tragédies de Racine, nous ne sommes pas la première à le reconnaître, ont ceci de particulier que l'action se déroule dans un espace clos qui exclut toute la routine quotidienne.

Notre hypothèse est qu'une telle structure fermée des tragédies raciniennes est due au thème de l'encerclement dont nous examinerons l'évolution tout le long de la période créatrice.

Ce thème semble présenter plusieurs phases dans sa transformation,

et chaque ouvrage appartient chronologiquement à l'une de ces phases.

(1) De *La Thébàide* à *Britannicus*

Le thème ne prend pas encore forme dans ces ouvrages qui font du moins pressentir sa réalisation prochaine.

(2) De *Bérénice* à *Mithridate*

Le thème apparaît à l'évidence : une certaine puissance humaine cerne la scène, et exerce sur elle une pression définitive, morale ou militaire.

(3) De *Mithridate* à *Phèdre*

Le thème se manifeste sous une forme différente : ce qui enveloppe la scène se voit transcendé et déifié. *Mithridate* est rangé dans les deuxième et troisième catégories.

(4) D'*Esther* à *Athalie*

Le thème se réalise sous une forme inverse : la scène, après avoir été encerclée par une force extérieure, parvient à l'envelopper en elle-même.

Les quatre phases ainsi expliquées en gros, nous abordons dès lors l'étude de chaque pièce qui fournira bien des fondements à notre justification.

Section I De *La Thébàide* à *Britannicus*

(a) *La Thébàide*

La scène est située à Thèbes, dans une salle du palais royal. C'est le fratricide qui est le sujet de cette pièce : le fils aîné d'Oedipe, séduit par le pouvoir, viole sa promesse et ne cède pas la place à son cadet ; celui-ci recourt donc à l'armée argienne, et assiège la ville.

Cette pièce a sa source dans celle d'Euripide, comme le dit Racine dans la préface²⁾. Sans doute, la ressemblance entre les deux est-elle indiscutable, toutefois, ce qu'il faut remarquer, c'est que Racine ne semble pas exploiter au mieux la situation tragique : en effet, tous les personnages, excepté Créon, ont conscience de l'état de crise, mais cette conscience vient, non pas du fait d'être encerclé, mais de l'approche du fratricide. S'il s'agit du mouvement des personnages, le

motif de sortie est toujours prédominant : dans la bataille qui éclate hors de la scène, l'armée thébaine l'emporte sur les Argiens, de sorte que son action consiste en attaque, plutôt qu'en défense³⁾.

Au contraire, dans *les Phéniciennes*, le poète grec raconte en détail l'attaque de l'ennemi qui, sept généraux en tête, court aux sept portes de la forteresse thébaine ; la ville est donc tout à fait isolée, et subit sans cesse la menace des assiégeants.

La tragédie de Racine, nous l'avons déjà signalé, est considérée comme un modèle où l'action se déroule dans un espace clos. Supposons une ligne de démarcation qui puisse séparer cet espace d'avec le monde extérieur, et appelons-la "cercle tragique". Dans le cas présent, ce cercle est symbolisé par les remparts de la ville, et s'il en est ainsi, il est donc clair et net dans *les Phéniciennes*, tandis que Racine le laisse encore dans le vague ; cet auteur n'est pas tellement soucieux de mettre consciemment la scène en contraste avec le monde extérieur.

C'est, nous semble-t-il, parce que Racine, au point où il en est, ne trouve pas encore la clef qui pourrait muer l'encerclement d'un simple élément de la situation en un thème principal.

(b) *Alexandre le Grand*

La scène est sur le bord de l'Hydaspe, dans le camp de Taxile. Alexandre, rêvant d'étendre son territoire, assiège ce camp ; aussi le thème de l'encerclement se concrétise-t-il ici par une armée réelle introduite dans l'action.

Cependant, le cercle tragique n'est valable qu'autant qu'il s'anéantit de lui-même à la fin de la tragédie : les hostilités entre le parti indien et celui du conquérant se terminent, quand Porus s'offre à suivre Alexandre jusqu'au bout de la terre⁴⁾.

Le cercle finalement disparu, l'enceinte magique de la tragédie fusionne avec le monde extérieur et perd sa tension dramatique, en même temps que la terre recouvre son immense étendue dont la reprise de l'expédition fait apparaître l'idée.

(c) *Andromaque*

La scène se situe dans une salle du palais de Pyrrhus. Au mépris de ses fiançailles avec une Grecque, Hermione, Pyrrhus est épris d'Andromaque; il ne peut donc réaliser son amour qu'autant qu'il trahit la confiance de la Grèce. Celle-ci lui cause encore des ennuis, en réclamant l'enfant d'Andromaque par l'intermédiaire d'un ambassadeur, Oreste.

Dans cette pièce, le thème de l'encerclement n'est pas pleinement développé: c'est la Grèce qui symbolise le monde extérieur, et la mer s'étend entre elle et l'Épire; mais la situation n'est pas encore aggravée au point que l'armée grecque fasse irruption dans l'Épire: son influence coercitive s'exerce indirectement par l'entremise des personnages, soit Oreste, soit Hermione, qui agissent à titre privé, à la merci de leur passion.

Pourtant, s'il s'agit du sentiment des personnages, Pyrrhus se sent déjà poursuivi et persécuté par les Grecs⁵⁾; il en est de même chez Oreste qui succombe à la folie furieuse: il se voit soudain enfermé dans les ténèbres impénétrables, et environné par les ruisseaux de sang qui coulent autour de lui⁶⁾. La terreur de la claustration hante ce malheureux avec acharnement.

Aussi, y a-t-il un écart indéniable entre la conscience des personnages et leur situation actuelle, ce qui fait reconnaître la première période dans laquelle l'auteur se prépare, qu'il le sache ou non, à l'épanouissement de son thème.

(d) *Britannicus*

La scène se situe à Rome, dans une chambre du palais de Néron. Le sujet de cette pièce ne consiste pas dans la relation diplomatique entre Rome et un certain pays étranger, mais dans le conflit de Néron avec sa mère à propos du pouvoir impérial⁷⁾.

Le thème de l'encerclement se limite donc à la métaphore: le regard qui voit, mais qui ne se voit pas; c'est lui qui intimide les personnages et qui les fige sur place sans leur permettre la fuite⁸⁾.

A mesure que son pouvoir s'accroît, Néron intercale ses regards scrutateurs dans les murs du palais, de sorte que la scène est remplie d'une atmosphère surexcitée, et devient d'elle-même indépendante du monde extérieur qui est représenté par le peuple romain⁹⁾.

Lorsque Agrippine était au sommet de sa gloire, elle avait, elle aussi, un regard invisible et omniprésent qui surveillait le palais¹⁰⁾. Aussi le drame dure pendant que le regard de Néron acquiert sa puissance.

Les quatre pièces dont nous avons exposé l'étude ci-dessus soutiennent ce point de vue : l'auteur n'accorde pas assez d'importance à la situation encerclée pour en faire le thème de la tragédie ; l'essentiel, c'est que le thème de l'encerclement n'existe que virtuellement dans ces tragédies.

Section II De *Bérénice* à *Mithridate*

(a) *Bérénice*

La scène est située avec précision : à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice. Le sénat, symbole de la volonté du peuple, est caché dans la coulisse.

Voici le résumé de l'action : depuis longtemps, l'amour partagé unit Titus, nouvel empereur, à Bérénice, reine orientale. Le mal est que la loi romaine interdit aux empereurs d'épouser une impératrice étrangère. Titus ne peut s'acquitter de son devoir, à moins que Bérénice ne s'exile de Rome. Il rassemble donc tout son courage et fait renvoyer Bérénice en Orient.

Rome qui n'est, pour ainsi dire, qu'un simple point sur la terre, est mise en contraste avec le monde extérieur, l'Orient d'une immense étendue : lors de la séparation, Titus ajoute une partie de son territoire à celui de Bérénice ; plus celui-ci est agrandi, plus il paraît à cette héroïne un pays triste et désert¹¹⁾.

Dans *Bérénice*, ce n'est rien d'autre que le peuple romain qui porte Titus au trône, et qui l'enferme dans Rome. Sa présence dans la coulisse ne cesse de rappeler à Titus son devoir¹²⁾.

Après tout, le thème de l'encerclement se révèle ici par le peuple romain : c'est lui qui fait tracer de force une frontière infranchissable entre Rome et l'Orient.

(b) *Bajazet*

La scène se situe à Constantinople, dans le Sérail du Grand Seigneur. Bajazet s'attire la haine de son frère, et il est séquestré dans le Sérail. Son désir, c'est de se débarrasser de l'entrave qui l'y retient et de parcourir librement le champ de Bataille¹³⁾. Pourtant ce Sérail est entouré de moment en moment par l'armée du Sultan qui prend le chemin du retour ; en voyant son dessein avorter, Bajazet périt en victime de Roxane qu'irrite trop l'approche du Sultan ; ironiquement celle-là est aussi assassinée sans tarder par le messager du Sultan.

En fin de compte, c'est l'armée du Sultan qui représente la force extérieure. A mesure qu'elle s'approche du lieu tragique, le cercle se rétrécit graduellement vers le centre sans qu'il y touche : les personnages intimidés sous la menace de la force extérieure se tuent l'un l'autre, avant que le cercle n'aboutisse à sa disparition.

(c) *Mithridate*

La scène est située dans le port de Nymphée. L'encerclement militaire devient une réalité dans cette pièce.

Mithridate, après avoir subi une défaite totale dans un combat contre les Romains, choisit ce lieu comme retraite temporaire ; il y refait ses forces, et compte les ramener jusqu'au champ de bataille romain¹⁴⁾. Mais avant que cette ambition ne soit accomplie, les poursuivants romains arrivent à ce port de mer, et Mithridate se résigne au suicide, sans être récompensé de ses efforts pour briser leur encerclement¹⁵⁾.

En dernière analyse, dans les ouvrages de *Bérénice* à *Mithridate*, l'auteur met en lumière l'encerclement sous une forme concrète : ce qui environne la scène, et enferme les personnages là où ils sont, c'est tantôt la masse du peuple anonyme, et tantôt une armée assiégeante. La création racinienne entre ainsi dans une nouvelle phase.

Concernant *Mithridate*, il nous reste à l'envisager sous un autre aspect : nous y trouverons ce qui devance la transformation du thème par laquelle les deux tragédies suivantes se caractérisent.

Section III D'*Iphigénie* à *Phèdre*

(a) *Iphigénie*

La scène est en Aulide, dans la tente d'Agamemnon. De même que dans *Andromaque*, l'isolement d'Aulide ne vaut qu'à l'égard d'un seul pays étranger : Troie.

D'abord, la scène se présente comme enfermée par la mer immobile, et les personnages ne peuvent partir vers le champ de bataille troyen. A ce propos, une prophétie révèle la volonté de Diane : le calme plat étant le fait de la déesse, il faut offrir un sacrifice humain pour apaiser sa colère¹⁶⁾. Après bien des péripéties, la troupe va de l'avant, l'air triomphant.

Voici que s'opère un changement dans la réalisation de notre thème : le lieu est séparé de l'extérieur, Troie, par la mer dont Diane interdit toute brise ; de là vient la déification de la puissance qui environne la scène.

Cette pièce a finalement un dénouement heureux, et le cercle tragique s'ouvre, quand des dieux, tels que Zeus, Neptune, et Diane, font un miracle¹⁷⁾.

Tout compte fait, c'est quelque puissance divine qui se charge à la fois de fermer et d'ouvrir le cercle tragique.

(b) *Phèdre*

La scène est à Trézène, dans le palais de Thésée. Dès le début, Phèdre, exposée à la lumière et impuissante à l'éviter, se sent accablée sous le poids imaginaire du rayonnement¹⁸⁾ ; il lui est défendu de se cacher dans les forêts obscures¹⁹⁾.

Or, la vraie nature de cette lumière, accusatrice et persécutrice tout ensemble, c'est Hélios, ancêtre de l'héroïne ; c'est lui qui émet ses rayons, et enveloppe Phèdre de tous côtés, sans lui permettre de franchir cette

clôture allégorique.

Tant qu'elle est sur la terre, elle ne peut échapper au jour ; elle choisit donc de descendre chez les morts, dans les ténèbres perpétuelles ; on dirait que le poids imaginaire du soleil enfonce cette héroïne jusqu'au monde souterrain.

En somme, dans *Iphigénie* et *Phèdre*, un ou plusieurs dieux existent comme facteurs derrière un phénomène naturel. Le thème de l'encerclement est ainsi accompli sur un plan surnaturel.

Il est temps de revenir à *Mithridate*. Nous reconnaissons à nouveau que le démon de Rome est considéré comme auteur de la jalousie dont le père et le fils deviennent la proie²⁰⁾ ; il jette ainsi son ombre mal-faisante jusqu'au dedans de la scène. Certes, il n'est pas si puissant qu'il tire les ficelles de l'armée ; mais pourquoi pas, à condition qu'il soit Génie de l'Empire romain ?

Voilà la duplicité de *Mithridate* ; cette duplicité ne paraît pas bizarre, si nous resituons cette pièce à sa place dans la série des tragédies raciniennes.

Section IV D'*Esther* à *Athalie*

(a) *Esther*

Cette pièce, dont la scène change à chaque acte, se résume à l'antagonisme entre le bien et le mal, autrement dit, entre la justice religieuse et l'ambition mondaine qui est personnifiée par Aman.

Si violente que soit cette opposition, il est indéniable que l'extension de la scène provoque un relâchement de l'atmosphère : le conflit s'embrase dans le palais qui est à moitié sacré et à moitié profane, et nous ne pouvons pas distinguer dans un même palais le lieu sacré d'avec le profane.

Le cercle tragique est ici indistinct à cause de ce mélange du lieu tragique avec le monde extérieur.

(b) *Athalie*

La scène est dans le temple de Jérusalem, et elle est donc détachée

du monde, surtout de la cour d'Athalie, où l'on adore Baal, un dieu païen.

D'abord notre thème se manifeste d'une façon, pour ainsi dire, très honnête : Athalie fait assiéger le temple par ses soldats²¹⁾.

Or, ce qui est remarquable, c'est qu'Athalie se voit ensuite environnée par ceux qu'elle croit avoir cernés : le grand prêtre, avant qu'elle n'entre dans le temple, désigne aux lévites leurs postes²²⁾.

Voici réalisé notre thème dans un sens inverse : on dirait que la scène est investie de l'intérieur ; les vrais assiégeants, ce ne sont pas les soldats, mais les prêtres en armes.

En dernière analyse, les deux pièces pieuses ont le même sujet : l'antagonisme entre les religions orthodoxe et païenne.

Dans *Esther*, la diversité de la scène empêche que la tension théâtrale nese concentre en un seul lieu tragique ; les mondes intérieur et extérieur se confondent en gros sur la scène.

Dans *Athalie*, d'autre part il n'y a qu'un seul lieu tragique. Il acquiert son autonomie, et accumule en lui-même assez de forces pour envelopper à son tour le monde extérieur. Notre thème aboutit à sa dernière phase.

Chapitre 2 Auto-délivrance racinienne

Depuis qu'il considère l'activité théâtrale comme sa vocation, Racine fait ses adieux au Port-Royal, et commence à agir de son propre gré ; mais il doit payer cher sa liberté : il reconnaît mille obstacles à surmonter qui se produisent, soit dans sa vie mondaine, soit dans l'accouchement de ses oeuvres.

Dans ce chapitre, nous visons à suivre son cheminement jusqu'à sa propre délivrance à l'aide de l'analyse du texte. Nous éclairerons d'abord comment la transcendance divine se mêle dans l'action, afin de connaître qui décide du sort des personnages tragiques, et nous resituerons chaque phase de notre thème dans la réalité intérieure de Racine.

Section I De *La Thébàide* à *Britannicus*

L'être divin intervient dans l'action, mais il n'est conçu et représenté

que vaguement dans l'esprit des personnages, sans avoir le nom de tel ou tel dieu particulier.

Dans *Alexandre le Grand*, le conquérant dont la volonté arbitraire met fin à la situation tragique est adoré jusqu'à l'idolâtrie au sens propre, tandis que dans les autres, la cause des malheurs est inexplicable, à moins que nous ne les imputions à la haine intarissable des dieux contre certaines familles²³⁾. Aussi les personnages sont forcés de s'abandonner à une force énigmatique qui ne peut être appelée autrement que le Destin, ou la Fatalité.

Or, pour ceux qui tiennent à être libres de cette absurdité cosmique écrasante, il faut connaître avant tout qui en est l'auteur ; voilà précisément le privilège défendu aux personnages qui sont noyés dans les ténèbres de l'ignorance.

S'il est vrai que le moi du dramaturge se réfléchit dans ses personnages, l'observation ci-dessus traduit fidèlement la captivité de son âme : s'appliquant en vain à connaître ce qui l'opprime, sa conscience ne découvre pas encore la lucidité ; il faut prendre son essor, s'il vise à sa délivrance.

Section II De *Bérénice* à *Mithridate*

Les trois pièces délimitent, nous semble-t-il, la compétence des dieux dans la décision du sort humain, et en revanche, elles font prendre part par les hommes à cette décision.

Si le cercle tragique s'ouvrait, les personnages pourraient se dérober à la ruine, mais ouvrir et fermer rentrent dans l'attribution des assiégeants²⁴⁾.

Le thème se réalise donc sur un plan purement terrestre ; le sort des personnages dépend complètement de la collectivité humaine qui se cache hors du lieu tragique.

Comment pouvons-nous considérer ce trait caractéristique sous le rapport de la personnalité de Racine ? Nous croyons que de même que les personnages se sentent étouffés dans cet état de claustration, de même Racine se sent incapable de trouver aucune issue à sa situation

actuelle. Il reconnaît ainsi sa situation bloquée, et il en rejette la responsabilité sur les hommes, sur la rivalité terrestre, en négligeant presque la puissance divine dont l'existence, à peine distincte, se recule à l'arrière plan des tragédies²⁵⁾.

Maintenant qu'il reconnaît lucidement ce qui l'opprime, il a fait un pas vers sa liberté; mais cette reconnaissance est-elle véritablement juste? Les pièces suivantes répondront à cette question.

Section III D' *Iphigénie* à *Phèdre*

Ces deux pièces se caractérisent par la réhabilitation des dieux; la relation verticale entre le ciel et la terre se confirme de nouveau, à condition que le premier, s'assurant l'intérim de la nature, exerce son pouvoir énorme et visible: Diane est responsable du calme plat, Hélios des lumières abondantes.

Tournons maintenant les yeux vers la différence entre les deux pièces: dans *Iphigénie*, d'une part, on ignore ce que signifie l'oracle; cette incommunicabilité des hommes avec la volonté divine, quoiqu'elle se dissipe au dénouement, provoque l'affrontement des deux, et les hommes apprennent à regarder le ciel, c'est-à-dire la mer immobile comme un objet détaché de leur existence. Dans *Phèdre*, d'autre part, l'héroïne connaît à fond la volonté divine: elle sait bien qu'Hélios lui reproche l'amour incestueux; elle n'est donc pas capable d'envisager le Dieu qui se déguise en la lumière²⁶⁾.

En outre, le Dieu pénètre l'héroïne et une fois intériorisé, il agit au nom de la conscience²⁷⁾. Eclairée par la lumière, tourmentée par les remords, elle se trouve assiégée simultanément, pour ainsi dire, de deux côtés différents, extérieur et intérieur.

De notre point de vue, cette phase témoigne de la réalisation partielle de la libération de l'auteur: l'homme captif qui subit sans cesse la pression insupportable des assiégeants ne pourrait s'affranchir, sans intégrer leur force en lui-même. Un bon exemple est *Phèdre* dont l'héroïne est assaillie par un dieu de deux côtés, extérieur et intérieur; elle retrouve ainsi sa liberté perdue, puisqu'elle a assimilé à son âme

cette puissance divine.

Nous en concluons que Racine n'aurait pu faire aucun progrès moral, s'il avait continué à chercher parmi les hommes la cause directe des malheurs.

Section IV *D'Esther à Athalie*

Ces deux pièces se terminent par le rétablissement ou la consolidation du royaume céleste sur la terre. Sans parler d'*Esther* qui fait exception à notre thème, nous reconnaissons que l'indépendance du lieu tragique dans *Athalie* provient essentiellement de sa communication et de sa réunion avec le ciel : si le grand prêtre attaque la reine, en l'encerclant avec ses lévites, c'est sous l'inspiration divine dont la scène se remplit.

L'assimilation est parfaite : la puissance qui était un attribut essentiel du monde extérieur, à savoir, la puissance mondaine d'*Athalie*, s'introduit dans le lieu tragique, et s'unit à celle de Dieu.

Maintenant nous remarquons que *Phèdre* est une oeuvre de transition entre *Iphigénie* et *Athalie* : dans la première, Dieu existe au-delà du cercle tragique qu'il trace et fait éteindre par lui-même ; dans la dernière, il est présent partout : ici, dans le coeur de l'héroïne ; et là, en tant qu'astre du jour ; dans *Athalie*, descendu sur l'autel, il ne quitte jamais le lieu tragique.

C'est à travers *Athalie* que nous trouvons Racine au terme de son cheminement : libération d'un espace clos dont l'image hantait jusqu'alors sa vie intérieure. Il faut remarquer que cet aboutissement ne ressemble en rien à l'état d'ataraxie : Racine, une fois délivré, se met à la contre-attaque.

Finalement, nous en concluons que les trois opérations suivantes se déroulent parallèlement : sublimation de l'unité de lieu, évolution du thème de l'encercllement, et formation de la personnalité racinienne.

Notes

- 1) Cette étude est le résumé de notre thèse de maîtrise intitulé *Structure spatiale des tragédies raciniennes*, et rédigé en 1973.
- 2) G. E. F., 1, *La Thébàide*, Préface, p. 394.
- 3) Ibid., v. 1.
- 4) Ibid., *Alexandre le Grand*, v. 1533-1538.
- 5) Ibid., 2, *Andromaque*, v. 291.
- 6) Ibid., v. 1625-1628.
- 7) Ibid., *Britannicus*, Première Préface, p. 242.
- 8) Ibid., v. 712-714.
- 9) A l'opposé de *Bérénice*, le rôle du peuple romain est peu considérable : il ne veut rien savoir de ce qui se passe dans le palais ; il n'intervient pas dans l'action.
- 10) G. E. F., 2, *Britannicus*, v. 93-96.
- 11) Ibid., *Bérénice*, v. 171-172.
- 12) Ibid., v. 1241-1244.
- 13) Ibid., *Bajazet*, v. 947-954.
- 14) Ibid., 3, *Mithridate*, v. 834-842.
- 15) *Mithridate* ressemble à *Bajazet*, d'autant que le héros expire sans se sauver de l'encerclement, mais cette pièce a d'ailleurs quelque chose de commun avec *Iphigénie* : elle donne aux jeunes amants la possibilité de l'évasion hors du lieu tragique.
- 16) G. E. F., 3, *Iphigénie*, v. 57-62.
- 17) Ibid., v. 1777-1788.
- 18) Ibid., *Phèdre*, v. 153-157.
- 19) Ibid., v. 1236-1240.
- 20) Ibid., *Mithridate*, v. 1489-1492.
- 21) Ibid., *Athalie*, v. 1422-1428.
- 22) Ibid., v. 1445-1452.
- 23) Dans *La Thébàide*, la malédiction est jetée sur la famille de Laïus ; dans *Andromaque*, Oreste et Hermione sont descendants d'Atrée par qui commencent les événements abominables ; dans *Britannicus*, Néron est marqué du sceau de la tyrannie, et c'est inné chez lui : le nom de Domitius apparaît plusieurs fois dans son ascendance paternelle.

- 24) G. E. F., 2, *Bajazet*, v. 1097-1100. La serrure lâche sans peine lors de l'arrivée du messager du Sultan.
- 25) La divinité demeure un être anonyme, excepté *Mithridate* où un génie jouit du privilège d'être appelé par son propre nom.
- 26) G. E. F., 3, *Phèdre*, v. 165-168.
- 27) En ce qui concerne l'intériorisation du Soleil dans la conscience de Phèdre, nous devons beaucoup à *la mythologie solaire dans l'oeuvre de Racine* de M. Eigeldinger.

BIBLIOGRAPHIE

1) Textes :

Oeuvres complètes de Racine, tome 1, 2, 3,
Les Grands Ecrivains de la France.

2) Oeuvres de Référence :

a. Livres :

Barthes (R.), *Sur Racine*, éd. du Seuil, 1969.

Eigeldinger (M.), *La mythologie solaire dans l'oeuvre de Racine*, éd. de
l'Université de Neuchatel, 1969.

Grimal (P.), *La mythologie Grecque*, coll., Que-Sais-Je?, P. U. F., 1953.

Maulnier (T.), *Racine*, N. R. F., 1970.

Scherer (J.), *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950.

b. Articles :

Caillois (R.), Phèdre et mythologie, *N. R. F.*, juin 1972.

Starobinski (J.), Racine et la poétique du regard, *N. R. F.*, août 1957.

c. 和書参考書

エウリピデス 筑摩書房 世界古典文学全集, 1967.

田中敬次郎 ラシーヌ研究, 社会思想社, 1972.

(Etudiante du cours de doctorat)