



HAL
open science

La composition dramatique

Marc Douguet

► **To cite this version:**

Marc Douguet. La composition dramatique : La liaison des scènes dans le théâtre français du XVIII^e siècle. Littératures. Université Paris 8, 2015. Français. NNT : . tel-01504340v2

HAL Id: tel-01504340

<https://hal.science/tel-01504340v2>

Submitted on 2 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis
École doctorale 31 « Pratiques et théories du sens »
Équipe de recherche 7322 « Littérature, histoires, esthétique »
2 rue de la Liberté – 93526 Saint-Denis Cedex

UNIVERSITÉ
PARIS8
VINCENNES-SAINT-DENIS

LA COMPOSITION DRAMATIQUE

La liaison des scènes dans le théâtre français du XVII^e siècle

Thèse en littérature française pour obtenir le grade de docteur de l'Université Paris 8
présentée et soutenue publiquement le 11 mai 2015 par

MARC DOUGUET

sous la direction de

M. MARC ESCOLA

devant un jury composé de

M. MARC ESCOLA (Université de Lausanne / Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis)

M. GEORGES FORESTIER (Université Paris-Sorbonne)

M. JEAN DE GUARDIA (Université Paris-Est – Créteil – Val-de-Marne)

MME BÉNÉDICTE LOUVAT-MOLOZAY (Université Paul-Valéry – Montpellier 3)

M. DOMINIQUE MONCOND'HUY (Université de Poitiers)

MME CHRISTINE NOILLE-CLAUZADE (Université Stendhal – Grenoble 3)

LA COMPOSITION DRAMATIQUE

La liaison des scènes dans le théâtre français du XVII^e siècle

Résumé

Au XVII^e siècle, la composition dramatique (c'est-à-dire l'art de faire se rencontrer les personnages sur le plateau en un certain ordre pour raconter une histoire) est révolutionnée, aux alentours de 1640, par l'instauration de la règle de la liaison des scènes, qui prescrit que, à l'intérieur d'un acte, un personnage au moins soit commun à deux scènes successives. Cette règle a totalement et durablement changé l'aspect des pièces de théâtre en imposant une esthétique de la continuité qui rompt avec la discontinuité qui prévalait jusqu'alors. Dans les pièces du début du siècle, l'action progressait par la juxtaposition de scènes qui présentaient chacune des personnages différents, permettant ainsi au dramaturge d'introduire de brusques changements dans les lieux, les temps et les situations. Au contraire, les pièces qui respectent la règle de la liaison des scènes ne peuvent plus compter que sur les entractes pour renouveler complètement les personnages présents sur le plateau : à l'intérieur des actes, l'action doit évoluer par glissements successifs, chaque scène conservant une partie des paramètres de la scène précédente. En mettant en lumière les choix auxquels le dramaturge est confronté, la différence entre ces deux esthétiques témoigne de l'importance de la composition dramatique : écrire une pièce, ce n'est pas seulement imaginer une intrigue, mais aussi lui donner une forme visuelle et spécifiquement théâtrale. Ce travail s'intéresse donc à la fois aux enjeux propres à la liaison des scènes, et, plus généralement, à la poétique de la disposition des scènes et au « montage » dramatique auquel le dramaturge se livre pour donner corps à la fiction.

Abstract

DRAMATIC COMPOSITION

Linking Scenes in Seventeenth-Century French Theatre

In the seventeenth century, dramatic composition, that is, the art of introducing characters on stage in a specific order to relate a story, was revolutionized in the period around 1640 by the establishment of the rule for linking scenes. This new rule decreed that within one act, at least one a character must appear in the two successive scenes. This rule completely changed the aspect of plays in the long term. It imposed an aesthetics of continuity that broke with the discontinuity that had prevailed up until then. In plays from the beginning of the century, action progressed by the juxtaposition of scenes that each presented different characters, thus permitting the playwright to introduce abrupt changes in place, time, and situation. On the contrary, the plays that respect the rule of connection between scenes can no longer count on the intermission alone to renew completely the characters present on stage. Within each act, the action must evolve by successive shifts in meaning, each scene conserving a part of the parameters of the preceding scene. By shedding light on the choices the playwright confronts, the difference between these two aesthetics bares witness to the importance of dramatic composition: writing a play is not simply imagining a plot, but rather giving it a visual form and specifically a theatrical one. This dissertation thesis, then, is interested in both the stakes of the rule for linking scenes itself, and more generally, in the poetics of the positioning of scenes, and in dramatic “editing” with which the playwright engages in order to give body to fiction.

Remerciements

Je tiens à remercier avant tout mon maître Marc Escola, qui a dirigé mes recherches avec autant de disponibilité que d'enthousiasme. Ses conseils éclairants et son enseignement stimulant n'ont cessé de me guider dans ce travail.

Mes remerciements vont également à Georges Forestier, Jean de Guardia, Bénédicte Louvat-Molozay, Dominique Moncond'huy, Christine Noille-Clauzade, qui me font l'honneur de participer à mon jury. Je dois beaucoup au renouvellement que leurs travaux ont apporté à l'étude du théâtre du XVII^e siècle et à la théorie littéraire.

L'université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, et notamment le département de littérature française, l'école doctorale « Pratiques et théories du sens » et l'équipe de recherche « Littérature, histoires, esthétique » m'ont permis de mener à bien mon travail en m'offrant durant quatre ans un contrat d'enseignement et de recherche. Je garde le meilleur souvenir du temps que j'y ai passé.

Je sais gré à tous ceux qui m'ont permis de publier ou de présenter mes travaux, et qui m'ont ainsi donné l'occasion d'aiguiser ma réflexion lors de dialogues enrichissants et constructifs. Nombreux sont ceux qui m'ont éclairé de leurs conseils avisés et qui m'ont fait part de leurs suggestions bibliographiques : qu'ils reçoivent ici le témoignage de ma plus profonde gratitude.

Je souhaite aussi remercier Sonia Schott, qui m'a permis de lire *La Dorise* de Corbassier en me faisant parvenir une reproduction du seul exemplaire de cette pièce, conservé à Toulouse, et Alain Riffaud, qui m'a fourni les images des différentes éditions de *La Sophonisbe* de Mairet et m'a autorisé à les reproduire. Je remercie également Paul Fièvre, qui a mis à ma disposition les fichiers XML du site theatre-classique.fr.

J'éprouve une reconnaissance infinie pour Mélanie Adda, Agnès Curel, Ouafae El Mansouri, Céline Fournial, Servane L'Hôpital et Stéphane Pouyau, qui se sont chargées avec patience et générosité du travail colossal qu'exigeait la relecture du manuscrit. Merci aussi à Julia Elsky, à qui je dois la traduction en anglais du résumé.

Merci enfin à mes parents et à mes amis, qui m'ont entouré de leur affection et de leur soutien : le plaisir que j'ai pris à rédiger cette thèse leur doit beaucoup plus que je ne puis l'exprimer.

Remarques préliminaires

Références aux pièces citées et conventions éditoriales

Sauf mention particulière, les dates indiquées dans le cours de cet ouvrage renvoient à l'année de publication des pièces citées. La date de représentation, souvent incertaine, est généralement antérieure d'un an ou deux. Dans la mesure où les titres des pièces de Corneille, Molière et Racine sont suffisamment connus et ne présentent pas d'ambiguïtés, nous ne précisons pas systématiquement, dans leur cas, l'auteur et le genre. Pour plus de renseignements concernant l'éditeur ou la date de représentation d'une pièce, on se reportera à la bibliographie.

Conformément au principe adopté par la majorité des éditions critiques récentes, ce sont les éditions originales qui nous servent de référence. Pour le théâtre de Corneille, nous suivons cependant l'édition de G. Couton (*Corneille, Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, 3 t.), et nous citons les pièces postérieures au *Cid* dans le texte de l'édition de 1682 (Corneille, *Le Théâtre de P. Corneille*, Paris, Guillaume de Luyne, 1682, 4 t.).

Sauf mention particulière, et en l'absence d'une traduction déjà existante, les traductions de citations en langue étrangère sont de notre fait. Il en va de même pour les italiques que nous avons parfois utilisées pour mettre en valeur certains éléments.

Enfin, dans la mesure où les faits de langue n'ont en règle générale pas d'incidence sur les procédés de composition dramatique, et par souci d'uniformité, nous avons pris le parti de toujours moderniser l'orthographe et l'usage des majuscules à l'initiale des substantifs.

Légende des formules, des schémas et des tableaux

Formules

Dans une suite de scènes synthétisée sous la forme d'une notation linéaire (« A/AB/B » ou « Angélique/Alidor-Angélique/Angélique//Alidor »)

– une barre oblique simple / indique un changement de scène ;

– une double barre oblique // indique une rupture de la liaison des scènes ou un entracte.

Pour chaque scène, les personnages présents sont séparés par un tiret. Ils sont classés par ordre d'entrée, et, quand ils entrent en même temps, de sortie, sauf dans les formules illustrant une séquence courte où le personnage cité en premier est celui qui reste présent durant toute la séquence.

Les parenthèses placées autour d'un nom d'un personnage indiquent que celui-ci reste muet (ou, selon le contexte, se cache, ou reste extérieur à la situation de communication).

Le signe † précédant le nom d'un personnage indique que celui-ci est mort.

Le signe + peut parfois remplacer l'ensemble des personnages présents à la scène précédente, dans le cas où ceux-ci restent tous sur le plateau : seuls les noms des nouveaux personnages sont alors indiqués.

Dans un modèle théorique, les lettres majuscules A, B, C, etc. représentent chacune un personnage (ou un groupe de personnages entrant et sortant en même temps). L'attribution des lettres selon l'ordre alphabétique repose sur les mêmes principes que le classement des noms des personnages.

Tableaux

Dans une suite de scènes synthétisée sous la forme d'un tableau à double entrée, les lignes représentent les différents personnages, classés par ordre d'entrée, et, quand ils entrent en même temps, de sortie.

Les colonnes représentent les scènes, regroupées par acte. Quand une scène éditoriale contient plusieurs scènes dramatiques, la colonne qui lui correspond est scindée en autant de colonnes qu'il y a de scènes dramatiques.

Le type de bordure verticale dépend du type d'enchaînement entre les scènes :

- une bordure simple correspond à une liaison des scènes ;
- une bordure double correspond à une rupture de la liaison des scènes ou à un entracte ;
- une bordure pointillée correspond à une liaison de perception ou d'absence.

La couleur de chaque cellule indique le statut de chaque personnage durant chaque scène :

- une case noire indique que le personnage est présent et parle ;
- une case grise indique que le personnage reste muet ;
- une case grise avec la lettre « c » indique que le personnage se cache ;
- une case grise avec la lettre « e » indique que le personnage est endormi ;
- une case blanche indique que le personnage est absent.

Schémas

Dans une suite de scènes synthétisée sous la forme d'un schéma, chaque scène est représentée sous la forme d'un cadre aux angles droits contenant :

- le numéro de l'acte et de la scène, auquel on ajoute éventuellement une lettre minuscule a, b, c, etc. pour distinguer les différentes scènes dramatiques appartenant à une même scène éditoriale ;
- la liste des personnages présents, qui repose sur les mêmes principes que pour la notation linéaire ;
- éventuellement, un résumé de la scène ;
- éventuellement, une citation illustrant le contenu de la scène.

Les scènes liées entre elles (appartenant au même acte ou même tableau) sont regroupées dans un cadre aux bords arrondis, identifié par le numéro de l'acte, auquel on ajoute éventuellement une lettre minuscule a, b, c, etc. pour distinguer les différents tableaux appartenant à un même acte. Dans les schémas, les scènes séparées par une liaison de fuite sont considérées comme appartenant à des tableaux distincts.

L'histoire non représentée est également divisée en « scènes » distinctes. Chaque rencontre hors champ correspond à un cadre aux bords droits, contenant :

- la liste des personnages présents, entre crochets droits ;
- éventuellement, un résumé de la rencontre ;
- éventuellement, les passages faisant référence à cette rencontre de manière prospective et rétrospective.

Contrairement aux scènes représentées, les rencontres hors champ se situent par définition à l'extérieur des cadres correspondant aux actes et aux tableaux. Les cadres sont disposés de façon à ce qu'une scène qui en précède une autre dans l'ordre des événements ne soit jamais placée plus haut qu'elle.

Les flèches reliant les cadres décrivent l'itinéraire des personnages et le trajet de l'information. Elles indiquent qu'une scène (représentée ou non) dépend d'une autre parce qu'elle fait à la fois intervenir les mêmes personnages et qu'elle lui est postérieure dans l'ordre des événements. On utilise :

- une flèche pleine, quand les deux scènes sont représentées et appartiennent au même acte ou au même tableau (la flèche indique donc que ces deux scènes sont liées entre elles) ;
- une flèche pointillée, quand les deux scènes appartiennent à des actes ou à des tableaux différents, ou qu'au moins l'une d'elles n'est pas représentée (la flèche décrit donc l'itinéraire d'un personnage qui passe par le hors-champ) ;
- des pointillés plus fins, quand on ne peut reconstituer le détail des scènes non représentées qui ont amené un personnage à avoir connaissance d'un événement (la flèche décrit donc un rapport de causalité non circonstanciée).

Par souci de lisibilité, les itinéraires de certains personnages secondaires dont l'activité hors champ n'est pas spécifiée et qui interviennent peu ne sont parfois pas représentés.

Introduction

Dans *La Pratique du théâtre*, d'Aubignac distingue trois étapes dans le processus d'écriture d'une pièce de théâtre : « Le poème dramatique a trois choses différentes, la constitution de la fable, pour parler avec les Anciens ; la composition de la tragédie ; et la versification¹. »

Constituer la « fable », c'est ce que nous appellerions de nos jours construire une *intrigue* (c'est-à-dire un ensemble de personnages, de relations – familiales, politiques, amoureuses – qui les unissent et d'événements qui les affectent), ou reprendre une intrigue préexistante en la modifiant : « La constitution de la fable n'est autre chose que l'invention et l'ordre du sujet, soit qu'on le tire de l'histoire, ou des fables reçues, ou de l'imagination du poète². » Étape essentielle, puisque c'est en élaborant son intrigue que le dramaturge établit le dessein général de la pièce, crée les personnages, motive leurs actions, et apporte bien souvent les modifications les plus importantes à sa source historique, mythologique ou littéraire.

Mais une pièce de théâtre ne tient pas dans sa seule intrigue. Sa principale caractéristique est de se présenter comme une suite de *scènes* distinctes entre des personnages, représentées face à des spectateurs sur un espace délimité (le plateau³). Dans une définition préliminaire et provisoire, on dira qu'il y a un changement de scène si un personnage entre ou sort du plateau, et qu'une scène est donc un segment de représentation sans entrée ni sortie de personnages. En ce sens, une scène est une interaction (verbale ou non) entre un certain nombre de personnages pendant un

¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, III, v, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001, p. 337.

² *Ibid.*

³ Pour éviter toute ambiguïté dans l'emploi du mot « scène » (partie d'une pièce de théâtre/aire de jeu), nous n'emploierons ce mot que dans le premier sens, et nous parlerons, pour le second sens, de « plateau » (adoptant ainsi la solution proposée par Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, p. 266).

temps limité⁴. On supposera en effet (là encore à titre provisoire) qu'être sur le plateau⁵ ou y entrer, c'est interagir avec les autres personnages qui s'y trouvent (s'adresser à eux, entrer en communication avec eux), et qu'en sortir, c'est cesser de le faire.

Notre définition du mot « scène » appelle immédiatement une remarque. L'édition d'une pièce de théâtre peut ne pas tenir compte de tous les mouvements d'entrée et de sortie pour délimiter les scènes, voire ignorer complètement ce principe de structuration et indiquer uniquement ces mouvements par des didascalies (comme dans le théâtre du Siècle d'or espagnol) ou laisser au lecteur le soin de les déduire : il y a dans ce cas moins de scènes dans le texte que dans la représentation. Une scène *éditoriale* (définie par une *rubrique de scène*, c'est-à-dire un bloc typographique faisant l'objet d'une mise en forme particulière et comprenant le plus souvent le mot « scène » suivi du numéro de la scène et de la liste des personnages qui y interviennent) peut être composée de plusieurs sous-scènes (définies par les entrées et les sorties des personnages), pour lesquelles on réservera le terme de scènes *dramatiques*. Dans la réflexion générale et théorique qui nous occupe ici, c'est à l'échelle des scènes dramatiques que nous nous situons, mais nous serons parfois amené à évoquer la question de leur coïncidence avec les scènes éditoriales⁶.

Les pièces de théâtre ne sont pas les seules suites d'interactions qui existent. Nos vies humaines aussi bien que l'histoire universelle en sont : chacune de mes journées, depuis ma naissance jusqu'à ma mort, est constituée d'une succession de rencontres. Chaque lieu habité est un plateau où se succèdent des conversations entre des êtres humains : il ne manque que les spectateurs.

Ce qui fait la spécificité d'une pièce de théâtre, c'est que cette suite d'interactions est sa forme propre. On peut très bien réduire un roman à une suite de scènes – plus ou moins rapides, plus ou moins développées, plus ou moins répétées –, mais il s'agit justement d'une réduction, c'est-à-dire d'un geste d'interprétation et de simplification⁷.

⁴ Verbale *ou non* : rien n'interdit qu'une scène soit muette. Dans *Engénie* de Beaumarchais, la scène 3 de l'acte III est uniquement composée d'une didascalie : « Eugénie sort de chez elle, marche lentement comme quelqu'un enseveli dans une rêverie profonde. Betsy, qui la suit, lui donne un fauteuil ; elle s'assied en portant son mouchoir à ses yeux sans parler. Betsy la considère quelque temps, fait le geste de la compassion, soupire, prend d'autres hardes et rentre dans la chambre de sa maîtresse. » (Beaumarchais, *Engénie*, drame, Paris, Merlin, 1767, éd. Pierre Larthomas, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, III, 3, p. 167.) Nous prenons ici « interaction » dans le sens que ce terme a en analyse conversationnelle : sur ce sujet, voir notamment Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959, trad. par Alain Accardo sous le titre *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. I (*La Présentation de soi*), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1973, p. 23 et Robert Vion, *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université communication », 1992, p. 148. Notons que l'analyse conversationnelle ne s'intéresse pas, par définition, aux monologues, qui constituent pourtant des scènes à part entière, et que l'on assimilera, pour simplifier, à des rencontres avec soi-même.

⁵ *Stricto sensu*, c'est l'acteur qui entre sur le plateau (y est, y reste, y revient, etc.) ; le personnage (fictionnel) entre, lui, dans le lieu (fictionnel) que représente ce plateau. Tout au long de cet ouvrage, nous emploierons néanmoins « plateau » dans ce dernier sens, préférant les charmes de la métalepse aux lourdeurs de la périphrase.

⁶ Les pièces de notre corpus adoptent toutes un découpage en scène, à deux exceptions près. Toutes deux publiées en 1632, toutes deux appartenant au genre de la pastorale, ces pièces sont l'œuvre de dramaturges mineurs : il s'agit des *Trophées de la fidélité*, dont l'auteur est inconnu, et de *La Lizimène* de Coste. Ce dernier s'en excuse dans l'avis au lecteur : « Ne trouve point étrange, ami lecteur, si cette *Lizimène* n'est disposée que par actes, et non par scènes : cela doit t'importer fort peu. » Les origines et l'évolution de la pratique de la division en scènes ont déjà été bien étudiées : voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, p. 214-218, Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2009, p. 439-466 et l'article « Scène » par Véronique Lochert, dans Véronique Lochert, Marc Vuillermoz et Enrica Zanin [dir.], *Le Théâtre au miroir des langues*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2018, p. 201-208.

⁷ Voir Lise Charles, « La scène : le mot et l'idée », *Fabula : atelier de théorie littéraire*, <http://www.fabula.org/atelier.php?La_scene>, 2013, qui montre bien les difficultés que rencontrent certains critiques en voulant interpréter comme une suite de scènes un texte romanesque qui est

Une pièce de théâtre, au contraire, ce sont « des scènes sur un plateau en un certain ordre assemblées », de la même manière que Maurice Denis disait qu'« un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées⁸ ».

L'intrigue n'a pas encore cette forme spécifiquement théâtrale. Elle n'a en fait encore aucune forme. Elle peut donc très bien s'incarner dans un texte purement narratif : le résumé d'une pièce de théâtre contient l'intrigue de celle-ci ; une pièce de théâtre et un roman possèdent la même intrigue si l'un est l'adaptation fidèle de l'autre. Si, de manière intuitive, on qualifie certaines intrigues de « théâtrales », c'est bien souvent qu'elles ressemblent à des pièces de théâtre que l'on a déjà vues, et qu'elles reposent sur des schémas traditionnellement associés au théâtre.

Ce qui va donner à l'intrigue la forme théâtrale d'une suite de scènes, c'est l'étape suivante, c'est-à-dire la composition dramatique ou « disposition des actes et des scènes » :

La composition de la tragédie n'est autre chose que la disposition des actes et des scènes, [...] car un même sujet, c'est-à-dire une même constitution de fable, sans en altérer le fond, l'ordre, ni les succès, peut avoir une disposition d'actes et de scènes si différente, c'est-à-dire les épisodes si différemment ordonnés qu'on en ferait une tragédie fort bonne ou fort mauvaise⁹.

Ce travail aboutit au *plan* de la pièce, qui présente les scènes, succinctement résumées, dans l'ordre où elles seront représentées. Il reste encore à développer les dialogues, à écrire une esquisse en prose, puis à la versifier, mais on sait, dès que le plan est arrêté, dans quel ordre les personnages paraîtront sur le plateau. Travail de « montage », donc (au sens cinématographique du terme), ou si l'on veut de « mise en scènes » (au pluriel) de l'intrigue.

On connaît la célèbre anecdote par laquelle Louis Racine présente le plan de l'*Iphigénie en Tauride* que son père avait laissé inachevée :

Quoique ce plan n'ait rien de curieux, je le joindrai à ses lettres, pour faire connaître de quelle manière, quand il entreprenait une tragédie, il disposait chaque acte en prose. Quand il avait ainsi lié toutes les scènes entre elles, il disait : « Ma tragédie est faite », comptant le reste pour rien¹⁰.

« Disposer chaque acte en prose », « lier les scènes » : ces expressions renvoient précisément à la composition dramatique, et, si l'anecdote est souvent citée comme une preuve supplémentaire du génie poétique de Racine, elle peut *a contrario* suggérer la difficulté que représente pour un dramaturge cette étape du processus d'écriture.

D'Aubignac suggère que sa tripartition en recouvre une autre, et correspond à la distinction rhétorique entre *inventio*, *dispositio* et *elocutio*. Assimilation qu'il convient de nuancer, puisque la versification peut elle-même suivre les mêmes étapes : écrire une tirade, par exemple, c'est trouver un ensemble d'arguments, d'idées ou de thèmes, les

nécessairement *lacunaire* : « Ce caractère lacunaire est intrinsèque au texte romanesque, où tout ne *peut* être décrit, contrairement à ce qui se passe dans la scène théâtrale, où l'on voit tous les éléments. » Les italiques sont dans le texte.

⁸ Maurice Denis, « La définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65-66, 1890, rééd. dans *Le Ciel et l'Arcadie*, éd. Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1993, p. 540.

⁹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, v, p. 339. Il va sans dire, comme le suggère d'ailleurs le terme de « poème dramatique » employé plus haut, que la réflexion de d'Aubignac est valable pour tous les genres.

¹⁰ Louis Racine, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Lausanne/Genève, Marc-Michel Bousquet, 1747, éd. Georges Forestier, dans Racine, *Théâtre – Poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1148.

disposer dans un certain ordre et les formuler. Par ailleurs, si la constitution de la fable semble être tout entière *inventio*, la composition n'est pas que *dispositio*.

Entre l'intrigue et le plan, trois opérations sont en effet nécessaires pour transformer l'intrigue en un matériau proprement théâtral :

– Le dramaturge doit tout d'abord choisir les événements qui seront représentés, ceux qui seront censés se passer avant le début de la pièce ou pendant la pièce, mais hors champ¹¹, et qui donneront lieu à un récit, et enfin ceux dont il ne montrera qu'une partie – opération qui correspondrait, en rhétorique judiciaire, au moment où l'orateur choisit ce qu'il dira lui-même, ce qu'il fera dire aux témoins qu'il convoque, ce qu'il laissera aux jurés le soin de déduire eux-mêmes : dans *Phèdre*, Racine montre en entier la déclaration de Phèdre à Hippolyte (II, 5), mais commence sa pièce au moment où Thésée est déjà absent depuis longtemps de Trézène (et laisse donc aux personnages le soin de rappeler tout ce qui précède son départ), fait raconter par Théramène la mort d'Hippolyte (V, 6), et ne montre que la fin de la scène où Œnone calomnie ce dernier, laissant les spectateurs imaginer les mots exacts qu'elle a employés (IV, 1).

– Il faut ensuite que le dramaturge traduise l'intrigue en un ensemble de scènes, de rencontres distinctes et clairement identifiées. L'idée de certaines scènes est déjà présente dans l'intrigue elle-même. C'est notamment le cas des scènes qui constituent des péripéties (au sens large de ce terme) et qui sont à ce titre essentielles à l'intrigue (scènes de déclaration amoureuse ou scènes de reconnaissance, par exemple) : on ne peut pas résumer la pièce sans mentionner que les personnages en question se sont rencontrés. Certaines scènes n'ont en revanche qu'une trace infime dans l'intrigue, ou en sont même totalement absentes et sont élaborées après coup : c'est ainsi qu'une scène de confiance peut naître du souci d'explicitier une motivation psychologique. Travail d'*inventio*, dans tous les cas, aux deux sens du terme : inventer des scènes, découvrir celles qui existent déjà en puissance.

– Le dramaturge doit enfin disposer les scènes qui doivent être représentées, c'est-à-dire transformer un *ensemble* de scènes en une *suite* de scènes qui seront montrées au spectateur dans un certain ordre. L'ordre des trois scènes de *Phèdre* dont nous venons de parler est contraint par les liens de causalité qui les unissent, mais la scène où Hippolyte confie à Théramène son amour pour Aricie (I, 1), et celle où Phèdre avoue le sien pour Hippolyte (I, 3) n'ont rien qui force l'une à être représentée après l'autre.

L'intérêt de la remarque de d'Aubignac n'est pas seulement de distinguer composition du poème dramatique et constitution de la fable ; elle souligne également que la composition n'est pas dictée par la constitution, mais repose sur une série de choix que le dramaturge fait librement : un même sujet peut donner lieu à des dispositions différentes. Cette liberté fait intervenir la notion de *style*, non dans son aspect purement langagier, mais dans son sens large : manière de traiter un sujet, ou, plus généralement encore, manière de faire propre à un individu ou à un groupe d'individus. De même que chaque auteur a un style d'écriture, qui relève de l'*elocutio*, chaque dramaturge possède un style de composition qui peut être plus ou moins original : la manière dont Corneille dispose ses scènes n'est pas la même que celle de Racine, etc. – on pourrait donc, à titre d'exercice, en faire un *pastiche* qui, sans détailler le discours des personnages, se limiterait au plan de la pièce et serait néanmoins reconnaissable. À une autre échelle, on peut distinguer, comme on le fait en peinture, des styles propres à chaque époque et à chaque genre : le style de composition des tragédies du XVI^e siècle n'est pas celui des tragi-comédies de la première moitié du XVII^e siècle, qui n'est pas celui des tragédies classiques, etc. Étudier la composition

¹¹ « Hors champ », c'est-à-dire « hors scène », « dans le lieu où sont supposés être les personnages quand ils ne sont pas sur le plateau » : nous utiliserons fréquemment cette expression pour éviter toute redondance fâcheuse avec le terme « scène ». Elle a également le mérite de moins renvoyer à la matérialité du théâtre que « en coulisse », qui s'applique plus à l'acteur qu'au personnage.

dramatique en général permet de définir chacun de ces styles particuliers, tout comme la grammaire et la linguistique servent de base à la stylistique.

La distinction entre la constitution de la fable et la composition du plan est cependant loin d'être universelle, et il serait dangereux de l'accepter aveuglément sans la remettre en question. Elle n'est pertinente que dans la mesure où une pièce de théâtre possède une intrigue et se définit comme une succession de scènes, ce qui exclut bien des pièces constituées d'une scène unique ou ne reposant pas sur une progression dramatique. Même si, à l'état pur, un tel modèle est rare au XVII^e siècle, la plupart des comédies de Molière ne sont initialement qu'une succession de numéros. En y étudiant l'importance des *lazzi*, C. Bourqui a bien montré qu'« une comédie de Molière est construite en assemblage d'unités disparates plutôt qu'en bloc cohérent¹² ». L'avertissement des *Fâcheux* souligne de manière assumée la primauté du défilé des fâcheux sur l'élaboration de l'intrigue, qui est secondaire et n'a d'autre fonction que d'unifier celui-ci après coup (« Pour lier promptement toutes ces choses ensemble, je me servis du premier nœud que je pus trouver¹³. ») À l'échelle locale, chaque numéro peut posséder une intrigue minimale et se développer sur plusieurs scènes, mais à l'échelle globale de la pièce, la succession des différentes entrées ne sert pas à développer une « fable » qui aurait été préalablement imaginée par le dramaturge.

Même quand elle est pertinente (comme c'est le cas dans la tragédie ou la comédie d'intrigue), la distinction entre constitution de la fable et composition est extrêmement réductrice parce qu'elle met l'accent sur la structure, sur les soubassements invisibles de la pièce (dont le spectateur n'a pas une connaissance immédiate et qu'il doit déduire par un effort de réflexion) au détriment de la surface – et notamment du dialogue entre les personnages. Comprenons donc bien qu'elle ne cherche pas à rendre compte de l'expérience du spectateur, mais de celle du dramaturge telle qu'elle est définie dans le modèle dramaturgique qui est majoritaire au XVII^e siècle (et qui suppose que l'on conçoive d'abord l'intrigue, puis les dialogues), et qu'elle est à ce titre nécessaire pour rendre compte de la plupart des pièces de cette époque.

*

Les différentes étapes du processus d'écriture d'une pièce de théâtre sont chacune soumise, dans la poétique classique, à plusieurs systèmes de régulation. Parmi ceux-ci, on trouve tout d'abord le respect des bienséances¹⁴. Cette exigence porte à la fois sur la première étape de la composition dramatique (le dramaturge rejette hors champ les scènes violentes ou malséantes), et, en aval de la composition, sur l'*elocutio*, l'écriture des dialogues et le choix des mots (le dramaturge s'interdit toute vulgarité, et le comportement et le discours des personnages se conforment à leur statut et à leur caractère).

Un deuxième ensemble de règles correspond aux trois unités. L'unité d'action porte entièrement sur la constitution de la fable : aucun personnage ni aucun événement ne doit être inutile, chaque élément de l'intrigue devant concourir d'une manière ou d'une autre au dénouement. En revanche, l'unité de lieu porte sur l'étape de la composition dramatique où le dramaturge choisit ce qui sera représenté et ce qui

¹² Claude Bourqui et Claudio Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Paris/Turin, L'Harmattan Italia, coll. « Indagine e prospettive », 2003, p. 151.

¹³ « Avertissement », en tête de Molière, *Les Fâcheux*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1662, dans *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier, avec la collaboration de Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010 [désormais abrégé en *O. C.*], t. I, p. 149. Voir sur ce sujet Bénédicte Louvat-Molozay, « Une dramaturgie de la discontinuité. L'exemple des comédies-ballets », *Les Comédies de Molière : les nuances d'un modèle*, *Le Nouveau Moliériste*, n° 9, 2007, p. 53-67.

¹⁴ Pour une mise au point récente sur cette notion, voir l'article « Bienséances » par Emmanuelle Hénin et Marc Vuillermoz, dans Véronique Lochert, Marc Vuillermoz et Enrica Zanin [dir.], *Le Théâtre au miroir des langues*, *op. cit.*, p. 365-380.

se déroulera hors champ : le plateau ne peut représenter qu'un seul lieu (unité de lieu qu'on qualifiera d'*absolue*), ou ne peut représenter que des lieux se situant tous à l'intérieur d'un certain périmètre : plusieurs salles dans un même palais, plusieurs maisons dans une même ville, etc. (unité de lieu qu'on qualifiera de *relative*). Il s'ensuit que le dramaturge doit rejeter hors champ les événements qui se déroulent hors de ce lieu ou de ce périmètre. L'unité de temps porte également sur cette étape, mais d'une autre manière : l'histoire représentée doit durer aussi peu de temps que la représentation elle-même, soit environ deux heures¹⁵ (unité de temps *absolue*), ou ne doit pas excéder une certaine durée, fixée selon les théoriciens à huit, douze ou vingt-quatre heures (unité de temps *relative*, donc). Il s'ensuit que le dramaturge doit faire commencer sa pièce le plus tard possible, deux heures ou une journée avant le dénouement qu'il s'est fixé, et rejeter hors champ (c'est-à-dire, cette fois, avant le début de la pièce) tous les événements antérieurs à ce début : enfance des personnages et péripéties diverses qui sont à l'origine de la situation sur laquelle s'ouvre la pièce, et dont le spectateur sera informé au moyen d'une *exposition*.

Ces deux règles, qui, en elles-mêmes, relèvent de la composition dramatique, sont également très liées à la constitution de la fable. Le dramaturge peut préférer s'abstenir de traiter des sujets dont tout l'intérêt repose sur les pérégrinations des personnages ou sur la manière dont ils évoluent tout au long de leur vie. Il peut également supprimer de son intrigue les événements qui le forceraient à enfreindre les unités (au lieu de les rejeter simplement hors champ). Il peut enfin approfondir et développer son sujet de manière à faire de ces deux heures ou de cette journée la matière d'une pièce : il choisira donc un moment de crise, où les décisions, les hésitations, les desseins, les craintes et les espoirs des personnages seront le ressort principal de l'histoire et gagneront en importance par rapport aux événements extérieurs. Dans la mesure où ceux-ci prennent trop de temps ou trop d'espace, ils verront leur nombre limité et joueront un rôle essentiel, mais ponctuel.

Il existe enfin certaines règles portant exclusivement sur la troisième étape de la composition dramatique (la *dispositio* des scènes), et qui s'appliquent donc uniquement au plan de la pièce. Une pièce est une suite de scènes, mais toutes les combinaisons ne sont pas autorisées. On peut distinguer six règles, qui fonctionnent par paires. Contrairement aux trois unités, elles ne forment pas un corpus constitué comme tel : nous les synthétisons ici selon un ordre logique, tout en les simplifiant pour les besoins de l'analyse, mais on les retrouve toutes, de manière beaucoup plus éparse et nuancée, dans les poétiques de l'Antiquité, de la Renaissance et de l'âge classique. D'Aubignac est le seul théoricien à n'en passer aucune sous silence, et nous donnons, pour chaque règle, la référence du passage de *La Pratique du théâtre* où elle est mentionnée.

(1) La règle dite « de la liaison des scènes » prescrit de lier toutes les scènes à l'intérieur d'un acte, et n'autorise donc la rupture de la liaison des scènes qu'à l'occasion des entractes¹⁶. À titre de définition provisoire, on dira que deux scènes sont *liées* si au moins un personnage reste sur le plateau entre ces deux scènes, assurant ainsi une forme de continuité et de transition, et qu'il y a inversement *rupture* de la liaison des scènes quand tous les personnages de la première scène quittent le plateau sans rencontrer les personnages de la deuxième scène (les personnages pouvant très bien être les mêmes dans les deux scènes, pourvu qu'ils soient entre-temps sortis).

Dans une pièce qui respecte la règle de la liaison des scènes, les ruptures et les entractes coïncident : on qualifiera ces ruptures, dont l'existence est « légitimée » par

¹⁵ « La représentation dure deux heures, et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité. » (« Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu », en tête de Corneille, *Le Théâtre de P. Corneille. Troisième partie*, Paris, Augustin Courbé, 1660, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 145.)

¹⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 359.

l'entracte, de *ruptures régulières*. Au contraire, dans une pièce qui ne respecte pas cette règle, il faut distinguer les ruptures régulières, qui correspondent à un entracte, et celles qui apparaissent dans le corps d'un acte, qu'on qualifiera de *ruptures irrégulières*.

Dans tous les cas, la notion de rupture et celle d'entracte doivent être bien distinguées. L'entracte est une notion purement scénique ou éditoriale : c'est une interruption du spectacle pendant un certain temps (éventuellement accompagnée d'un intermède), ou une division de la pièce qui se donne à voir, à la lecture, par un ensemble de signes réunis dans un bloc typographique faisant l'objet d'une mise en forme spécifique, qui constitue une *rubrique d'acte* (« Premier acte [...] Fin du premier acte », etc.). La rupture, au contraire, est une notion théorique : c'est une forme d'enchaînement entre deux scènes, et la question de sa durée ne se pose pas. Elle n'implique pas nécessairement une interruption du spectacle, et, quand elle est irrégulière, aucun procédé éditorial ne la distingue d'une liaison (en d'autres termes, le fait qu'une scène soit ou non liée à la précédente n'a pas d'influence sur la forme de la rubrique de cette scène). En revanche, toute interruption du spectacle suppose l'existence d'une rupture. Il s'agit même d'un critère empirique qui permet de distinguer rupture et liaison : si l'on peut imaginer interrompre le spectacle entre deux scènes sans modifier le texte, c'est qu'elles sont séparées par une rupture ; sinon, c'est qu'elles sont liées.

La notion de rupture est souvent assimilée dans le discours théorique à celle de *vide du plateau*, mais ne coïncide pas avec elle : le vide du plateau n'a aucune réalité textuelle, il ne se produit qu'au niveau du spectacle ; la composition dramatique s'intéresse uniquement à la notion de rupture, qui est, elle, inscrite dans le texte. La forme que celle-ci prend dépend entièrement de la mise en scène. On peut notamment choisir de l'atténuer en faisant entrer les personnages de la seconde scène aussitôt ou en même temps que ceux de la première sortent, voire un peu avant : cette concomitance n'empêche pas que, dans l'univers fictionnel, les personnages ne se rencontrent pas ; on peut au contraire l'accentuer en laissant le plateau vide pendant un certain laps de temps, en soulignant cette césure par la musique, la lumière, un intermède, etc. Ces procédés scéniques doivent être distingués des procédés d'écriture. Ce sont ces derniers que nous étudierons en priorité. Cependant, si la composition dramatique est une question d'écriture, on ne peut s'en tenir, pour l'appréhender, à la poétique et à l'histoire littéraire, et nous aurons fréquemment à envisager les différentes mises en scène dont le texte peut faire l'objet et qui peuvent en modifier les enjeux, et à prendre en compte la réalité du théâtre à l'époque où la pièce a été écrite, car la composition est forcément influencée par l'idée que le dramaturge se fait du spectacle, qui constitue la finalité de son travail.

La présence de ruptures irrégulières implique de compléter la terminologie qui, au XVII^e siècle, sert à désigner, à différentes échelles, les parties d'une pièce de théâtre. Entre l'acte et la scène, nous avons donc besoin de faire appel à la notion de *tableau* pour désigner un segment de représentation délimité par deux ruptures, et dont toutes les scènes sont liées entre elles¹⁷ – tableau qui peut lui-même être *simple* (constitué d'une seule scène) ou *composé* (comportant au moins un changement de scène). Dans une pièce qui respecte la règle de la liaison des scènes, la notion de tableau n'est d'aucune utilité, puisqu'elle recouvre exactement la notion d'acte. Dans une pièce qui ne comporterait que des tableaux simples aussi, puisqu'elle recouvrirait alors la notion de scène.

¹⁷ Nous empruntons cet emploi de « tableau » à Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, *op. cit.*, p. 272 : « Alors que dans les pièces régulières, c'est la fin d'un acte qui doit marquer, nous l'avons vu, la solution de continuité, c'est, dans les pièces ce genre, la fin de ce qu'on appellerait aujourd'hui un "tableau". » On emploie donc « tableau » au sens de « subdivision des actes de certains ouvrages dramatiques », et non dans celui, qui est le sien dans la théorie dramatique du XVIII^e siècle, de « groupement de personnages qui sont exposés quelques instants aux yeux des spectateurs » (Littre, *Dictionnaire de la langue française*, t. II, Paris, Hachette, 1869, vol. II (Q-Z), « Tableau »).

Les tableaux d'occupation scénique du *Cid* (représenté et publié en 1637) et de *Nicomède* (représenté et publié en 1651) peuvent servir à illustrer ces définitions¹⁸ :

	I							II							III						IV					V							
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	
Le comte																																	
Elvire																																	
Chimène																																	
Un page																																	
L'infante																																	
Léonor																																	
Don Diègue																																	
Don Rodrigue																																	
Don Arias																																	
Don Alonse																																	
Don Sanche																																	
Don Fernand																																	

Le Cid

	I					II				III								IV						V										
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9		
Nicomède																																		
Laodice																																		
Attale																																		
Arsinoé																																		
Cléone																																		
Araspe																																		
Prusias																																		
Flaminius																																		

Nicomède

Ces tableaux à double entrée permettent de visualiser d'un seul coup d'œil le plan d'une pièce¹⁹ : les différents personnages de la pièce (classés par ordre d'apparition) sont portés en ordonnée, et les scènes (regroupées en actes), en abscisse, chaque case correspondant au statut du personnage dans une scène donnée (noir si celui-ci parle, gris s'il est présent mais muet, gris avec la lettre « c » s'il se cache pour n'être pas vu des autres personnages, comme c'est le cas de Rodrigue à l'acte III du *Cid*). La sortie et le retour d'un page (*Le Cid*, I, 3) et de Don Alonse (*Le Cid*, II, 6) et la sortie d'Araspe (*Nicomède*, IV, 1) ne sont pas marqués par des changements de scène éditoriale : nous avons donc scindé les colonnes correspondant à ces scènes en autant de colonnes que celles-ci comptent de scènes dramatiques.

On voit tout de suite que *Nicomède* est une pièce régulière du point de vue de la liaison des scènes²⁰, mais non *Le Cid*, qui compte huit ruptures irrégulières, et treize tableaux.

La règle de la liaison des scènes doit être bien distinguée de la technique de la liaison des scènes. Cette technique opère à un niveau local, tandis que la règle opère à un niveau global : il est donc possible d'étudier la technique de la liaison des scènes (c'est-

¹⁸ Comme dans la suite de cet ouvrage, ce sont les éditions originales qui nous servent de référence. Pour le théâtre de Corneille, nous suivons cependant l'édition de G. Couton (Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, 3 t.), et nous citerons les pièces postérieures au *Cid* dans le texte de l'édition de 1682 (Corneille, *Le Théâtre de P. Corneille*, Paris, Guillaume de Luyne, 1682, 4 t.). Dans *Le Cid*, la scène I, 1 entre le comte et Elvire est supprimée à partir de 1660 (Corneille, *Le Cid*, tragédie, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Seconde partie*, Paris, Augustin Courbé, 1660).

¹⁹ Sur cet outil de « lecture tabulaire », voir notamment Françoise Ménand-Doumazane et François Doumazane, « La lecture tabulaire de la présence de personnages. Un outil didactique pour l'étude du texte théâtral : l'exemple de *Britannicus* de Racine », dans Alain Cuillière [dir.], *Aspects du classicisme et de la spiritualité. Mélanges en l'honneur de Jacques Hennequin*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 83-94.

²⁰ Afin d'alléger notre propos, nous emploierons désormais les termes « régulier », « régularité », « irrégulier » et « irrégularité » dans le sens de « qui respecte/ne respecte pas la règle de la liaison des scènes », et non dans leur sens habituel, qui fait référence à la règle des trois unités.

à-dire les modalités d'enchaînement entre deux scènes, et les procédés qui accompagnent cette liaison) en faisant abstraction du fait que la pièce, dans sa globalité, respecte ou non la règle de la liaison des scènes. Les scènes 1 et 2 de l'acte II de *Nicomède* sont tout autant liées que les scènes 5 et 6 de l'acte I du *Cid* : cette liaison repose dans les deux cas sur le même procédé, à savoir l'entrée d'un personnage (Nicomède et Rodrigue) qui en rencontre un autre, présent à la scène précédente (Prusias et Don Diègue). La plupart des pièces de notre corpus, même les plus irrégulières, fournissent au moins un exemple où deux scènes sont liées – exemples qui, en eux-mêmes, ne diffèrent pas de ceux qu'on peut observer en plus grand nombre dans les pièces régulières. La règle de la liaison des scènes n'est donc qu'une systématisation de la technique du même nom.

(2) Le pendant de cette règle est l'obligation de rupture à l'entracte²¹. La dernière scène d'un acte et la première du suivant ne peuvent être liées. Contrairement à la précédente, cette règle est presque universellement respectée. Les exceptions, nous y reviendrons, reposent sur des procédés de liaison très particuliers, et n'invalident donc pas le critère empirique que nous évoquions plus haut, selon lequel la possibilité d'une interruption du spectacle témoigne de l'existence d'une rupture. Il est cependant parfois visible que la rupture n'est due qu'à la nécessité de diviser la pièce en actes distincts et équilibrés, et ne possède aucune utilité dramatique : à la fin de l'acte I de *L'École des femmes*, Arnolphe se lance à la poursuite d'Horace qui vient de le quitter, et revient au début de l'acte suivant sans l'avoir trouvé (« Il m'est, lorsque j'y pense, avantageux sans doute / D'avoir perdu mes pas, et pu manquer sa route²² »).

Ces deux règles sont complétées par deux autres, qui portent exclusivement sur la division en actes :

(3) Il doit y avoir un nombre limité d'actes, fixé traditionnellement à cinq²³ (une comédie pouvant être divisée en trois actes, ou être constituée d'un acte unique). Un nombre d'actes pair ou supérieur à cinq sera toujours une exception.

(4) Les actes doivent être équilibrés, c'est-à-dire de longueur relativement égale²⁴.

Étudier ces deux règles pour elles-mêmes impliquerait de s'interroger sur les enjeux propres de ce découpage : pourquoi cinq actes ? Faut-il voir dans le succès de ce découpage autre chose que le simple respect de la tradition ? Pourquoi cette fascination pour les nombres impairs ? Quel est l'effet produit sur le spectateur par la régularité des actes qui *rythment* la représentation comme les strophes d'un poème ? Que se passe-t-il quand le nombre d'actes change d'une version à une autre d'une même pièce²⁵ ? Quel est le rapport entre la division en cinq actes et la tripartition en

²¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, v, p. 332.

²² Molière, *L'École des femmes*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1663, dans *O. C.*, t. I, II, 1, v. 371-372.

²³ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, v, p. 324.

²⁴ *Ibid.*, III, v, p. 325.

²⁵ Ces cas sont assez fréquents. Ils peuvent être le résultat d'une réécriture par l'auteur lui-même : le livret du *Mariage forcé* (Molière, *Le Mariage forcé*, ballet, Paris, Robert Ballard, 1664) est divisé en trois actes, mais la pièce éditée (Molière, *Le Mariage forcé*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1668) ne possède qu'un acte ; une première version du *Tartuffe* (Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1669) fut jouée en trois actes en 1664 ; le livret du *Bourgeois gentilhomme* (Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet, Paris, Robert Ballard, 1670) est divisé en trois actes, mais l'édition, en cinq (Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet, Paris, Pierre Le Monnier, 1671) ; *Le Barbier de Séville*, initialement en cinq actes, fut très vite réécrit en quatre par Beaumarchais (Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, comédie, Paris, Ruault, 1775). Mais le changement dans le découpage peut également être le résultat d'une adaptation par un autre auteur ou metteur en scène : quand les dramaturges français adaptent une comédie espagnole, ils distribuent en cinq actes le contenu des trois journées qui la composent ; *Horace* a été abrégé en quatre actes en 1801 (voir Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2004, p. 173) ; *Le Dépit amoureux*, pièce en cinq actes, a souvent été abrégé en deux actes (voir Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. III (*The Period of Molière. 1652-1672*), Baltimore/Londres/Paris, The Johns Hopkins University Press/Oxford University Press/Les Belles Lettres, 1936, vol. I, p. 112), etc.

exposition, nœud et dénouement ? Si les actes sont autre chose qu'un simple découpage formel, comment définir leur unité ? Ces questions nécessitent des outils théoriques radicalement différents de ceux mobilisés par l'étude de la liaison des scènes, et excèdent les limites de cette étude. Sans entrer dans la question de la division en actes, on s'intéressera donc avant tout ici à la composition dramatique en tant qu'elle est un travail de disposition des scènes.

La distinction entre entrée et sortie ne suffit pas pour rendre compte de l'ensemble des règles qui peuvent s'appliquer à la composition dramatique. En effet, les personnages peuvent revenir sur le plateau après en être sortis. Les deux dernières règles de disposition portent exclusivement sur ce *retour* d'un personnage précédemment sorti, qui ne possède pas les mêmes propriétés que sa première apparition aux yeux des spectateurs. Contrairement aux précédentes, elles ne sont jamais formulées, au XVII^e siècle, sans être nuancées – nuances que nous étudierons par la suite, mais dont nous faisons ici abstraction.

(5) Un personnage ne peut sortir du plateau et y revenir au cours du même acte²⁶. En d'autres termes, la sortie et le retour d'un personnage doivent être séparés par un entracte au moins. Si étrange que cette règle puisse paraître, on constate que les dramaturges du XVII^e siècle l'enfreignent rarement, surtout dans les tragédies (à l'exception du dénouement), et pourvu qu'on limite son application aux personnages principaux²⁷ : les personnages secondaires peuvent plus facilement sortir du plateau et y revenir. Dans *Nicomède*, par exemple, seul le cinquième acte présente une irrégularité. Dans le cas d'une pièce où toutes les scènes ne sont pas liées, et où chaque acte est donc composé de plusieurs tableaux, cette règle peut être comprise de deux façons, puisque l'interdiction de faire revenir un personnage peut porter soit sur l'ensemble de l'acte, soit, de manière plus souple, sur chaque tableau pris individuellement. Les théoriciens ne disent rien de cette deuxième possibilité, mais on verra que c'est uniquement cette interprétation de la règle qui permet de lui trouver une justification et qui est appliquée par les dramaturges : dans *Le Cid*, le comte sort à la fin de la scène 1 de l'acte I et revient à la scène 4, mais, durant cet intervalle, la liaison des scènes est rompue à deux reprises (entre les scènes 2 et 3, et 3 et 4). Ainsi définie, cette règle est une caractéristique fondamentale du théâtre du XVII^e siècle dans son ensemble (alors que tout le théâtre de Marivaux, par exemple, repose sur les allers-retours des personnages à l'intérieur des actes) et transcende l'opposition entre les pièces qui respectent la règle de la liaison des scènes et celles qui ne la respectent pas. Il n'y a pas de terme spécifique pour désigner le fait qu'un personnage revient sur le plateau sans qu'aucune rupture ait eu lieu depuis sa précédente sortie. Pour éviter la lourdeur d'une périphrase, et surtout proposer une expression aussi simple que « liaison » et « rupture », on qualifiera ce phénomène de *liaison-retour* : si un tel retour pose problème, c'est en effet que la scène au début de laquelle le personnage revient et celle à la fin de laquelle il est sorti appartiennent à une même suite de scènes qui sont toutes liées entre elles.

(6) Un personnage ne peut pas non plus sortir du plateau à la fin d'un acte et revenir au début du suivant²⁸. En d'autres termes, un entracte doit s'accompagner d'un renouvellement complet des personnages présents sur le plateau. Cette règle est si

²⁶ « J'ai quelquefois ouï disputer, si dans un même acte un même acteur pouvait paraître plusieurs fois. » (D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., IV, I, p. 400.)

²⁷ Nous emploierons désormais le terme de « personnage principal » (qui a une motivation propre et possède une capacité d'action autonome) par opposition à celui de « personnage secondaire » (un personnage subalterne – confident, messenger, serviteur, etc. – qui n'est pas engagé personnellement dans l'intrigue et dépend entièrement d'un personnage principal). Pour faire référence à la position des personnages principaux par rapport à l'action principale et à l'action épisodique, nous distinguerons les « personnages de l'action principale » des « personnages épisodiques » ou encore « seconds amants ».

²⁸ « Le même acteur qui ferme un acte, ne doit pas ouvrir celui qui suit. [...] Il y a néanmoins quelques exceptions. » (D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, v, p. 344-345.)

souvent enfreinte qu'on a peine à la considérer comme une règle²⁹. Corneille semble même en avoir pris le contre-pied : dans *Cédipe* et *Pertharite*, un des personnages de la dernière scène de chaque acte est systématiquement présent à la première du suivant ; dans *Horace*, *Nicomède* (comme on le voit dans le tableau ci-dessus), *Théodore* et *Othon*, cela se produit pour trois entractes sur quatre. En revanche, sans que cela ait été théorisé, ce principe est très bien respecté pour ce qui est des ruptures irrégulières : les contre-exemples sont extrêmement rares, et l'existence d'une véritable rupture y est généralement sujette à interprétation³⁰. Là encore, aucun terme ne désigne une rupture entre deux scènes qui feraient toutes deux intervenir un même personnage (accompagné ou non d'autres personnages) : nous qualifierons ce procédé de *rupture-retour*, terme qui, sauf mention contraire, servira toujours à désigner les entractes et non les ruptures irrégulières de ce type.

*

De toutes ces règles, la règle de la liaison des scènes est celle dont les enjeux sont les plus complexes. Il serait excessif d'assimiler composition dramatique et liaison des scènes, mais ces deux notions possèdent tant d'enjeux communs qu'on ne saurait les dissocier. D'où le fait que cet ouvrage ait non seulement deux objets d'étude, mais qu'il les articule également de deux manières différentes : on étudiera la liaison des scènes parce qu'il s'agit de la meilleure manière d'aborder la composition dramatique ; et l'on étudiera la composition dramatique parce qu'il s'agit d'une question essentielle pour comprendre la liaison des scènes.

En effet, la règle de la liaison des scènes n'est ni très souvent enfreinte (comme l'est l'interdiction des ruptures-retours), ni presque universellement respectée (comme le sont les quatre autres règles). Au contraire, elle permet de distinguer deux grands modèles de composition qui sont tous deux bien représentés au XVII^e siècle, et qui se sont par ailleurs succédé dans le temps au titre de modèle majoritaire. Cette règle apparaît en France au début des années 1630 et se met en place très progressivement. Des soixante-trois pièces publiées entre 1630 et 1634, aucune ne la respecte. Des cent une publiées entre 1634 et 1638, seules neuf la respectent³¹, qui font, rétrospectivement, figures de pionnières. À partir de 1638, elle connaît en revanche un succès fulgurant. On se contentera dans cette introduction de donner une première idée de son essor en prenant la tragédie comme étalon : des quinze tragédies publiées entre 1634 et 1638, aucune ne la respecte (alors qu'elles s'efforcent pour la plupart de respecter l'unité d'action et une unité relative de lieu et de temps). En revanche, des trente-sept publiées entre 1650 et 1660, seules cinq ne la respectent pas (toutes écrites par des dramaturges non professionnels³²). La règle est un peu moins respectée dans les comédies de cette décennie, mais ces chiffres suffisent pour affirmer qu'entre 1638 et 1650 a lieu une révolution sans précédent : une esthétique de la continuité prend la place de l'esthétique de la discontinuité qui régnait depuis le début du siècle et qui avait survécu au triomphe des trois unités, qui s'en accommodaient fort bien. Les tableaux d'occupation scénique du *Cid* et de *Nicomède* montrent immédiatement la

²⁹ Sur cette question, nous renvoyons à notre article « Les entractes dans le théâtre français du XVII^e siècle : extraction automatique et analyse quantitative des motifs dramaturgiques », dans Didier Alexandre et Glenn Roe [dir.], *Observer la vie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 455-474.

³⁰ Dans Corneille, *Le Ravissement de Florise* (tragi-comédie, 1632), II, 1-2, par exemple, le procédé peut être mis en scène comme une liaison.

³¹ L'*Alcimédon* de Du Ryer (tragi-comédie représentée en 1632-1633 et publiée 1635), *L'Esprit fort* de Claveret (comédie certainement représentée en 1630 et publiée en 1637) et *La Suivante* de Corneille (comédie représentée entre 1632 et 1634 et publiée en 1637) ont été joués avant cette date.

³² *Les Jumeaux martyrs* de Saint-Balmon (tragédie, 1650) ; *Le Martyre de Sainte Ursule* d'Yvernaud (tragédie, 1655) ; *Le Champ* de Cardin (tragédie, 1657) ; *Sainte Ursule* et *Sainte Dorothee* de Le Ville (tragédies, 1658) ; Le Ville a également écrit une tragi-comédie, *Sainte Elisabeth*, publiée dans le même recueil que ses deux autres pièces, et qui ne respecte pas non plus la liaison des scènes. Les trois autres pièces sont l'unique production dramatique de leurs auteurs.

différence radicale qui sépare ces deux modes de composition : ces deux pièces, écrites par un même auteur à quelques années d'intervalle, sont de longueur quasi identique et possèdent le même nombre de scènes éditoriales, et presque le même nombre de scènes dramatiques, mais, dans l'une, l'action est morcelée en une multitude de brefs tableaux, tandis que, dans l'autre, elle s'incarne en cinq grands blocs solides et continus. Qu'on imagine, à titre de comparaison, que tous les films, en l'espace de douze ans, adoptent la technique du plan séquence, et l'on aura une idée assez juste du bouleversement auquel les spectateurs ont dû assister.

Il est d'autant plus intéressant d'étudier l'opposition entre ces deux esthétiques qu'elle dépasse très largement le cadre du théâtre français du XVII^e siècle et qu'elle permet de classer l'ensemble des pièces de théâtre présentant une division en scènes : de ce point de vue, le théâtre de Shakespeare et de Calderón relève de la même esthétique que *Le Cid* ; *Le Chemin solitaire* de Schnitzler ou *Maison de Poupée* d'Ibsen, que *Nicomède*.

La règle de la liaison des scènes a marqué durablement le théâtre français : le théâtre de Victor Hugo remettra en cause aussi bien les trois unités que la notion de bienséance, mais reprendra ce moule formel hérité du XVII^e siècle. Son succès n'a d'égal que le consensus dont elle a très vite fait l'objet : contrairement aux trois unités, qui ont suscité les débats théoriques que l'on sait, elle s'est instaurée dans un relatif silence. Elle ne se fonde pas comme elles sur des principes connus, mais par là même facilement critiquables (comme la vraisemblance) : son efficacité a été éprouvée par la seule pratique théâtrale. Efficacité d'autant plus mystérieuse que, tandis que les trois unités sont des règles éminemment relatives (on peut discuter sans fin pour savoir si certaines pièces les respectent ou non), toute la force de la règle de la liaison des scènes semble venir de sa dimension absolue : elle est beaucoup moins dépendante d'une appréciation subjective, et ne permet pas de degrés entre la régularité et l'irrégularité. Quand Voltaire résume les « progrès » que le XVII^e siècle a fait faire au théâtre, la règle de la liaison des scènes figure au premier plan :

Les Grecs auraient appris de nos grands modernes à faire des expositions plus adroites, à lier les scènes les unes aux autres par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le théâtre vide³³.

Ce sont les origines de cette fascination pour cet « art imperceptible » que nous voudrions ici explorer.

*

Autant l'instauration de la règle des trois unités a été étudiée en détail, autant celle de la règle de la liaison des scènes n'a fait l'objet d'aucune synthèse, même si la plupart des critiques en ont souligné l'importance et se sont intéressés aux enjeux qu'elle possède, soit à l'échelle globale de la dramaturgie classique³⁴, soit à l'échelle d'un seul auteur³⁵.

³³ « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », en tête de Voltaire, *La Tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature*, Paris, P.-G. Le Mercier/Michel Lambert, 1749, p. 14.

³⁴ Le chapitre que J. Scherer lui consacre en constitue l'étude la plus approfondie, et nous y ferons fréquemment référence (Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 266-284). Voir également l'article « Scène » par Véronique Lochert, dans Véronique Lochert, Marc Vuillermoz et Enrica Zanin [dir.], *Le Théâtre au miroir des langues*, op. cit., p. 201-208.

³⁵ Voir, par exemple, Jacques Morel, « De la liaison des scènes dans *La Suivante* de Corneille », dans *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, rééd. sous le titre « La liaison des scènes dans *La Suivante* », dans *Agréables Mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 1991, p. 119-123 ou Évelyne Dutertre, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1988, « Le découpage et la liaison des scènes », p. 406-409.

Comprendre cette règle implique tout d'abord de retracer, dans une approche diachronique, les étapes de sa mise en place et de son évolution historique, à la fois dans la pratique et dans la théorie. Cette étude relève à ce titre de l'histoire des formes littéraires.

Cette démarche nous a amené à analyser de manière systématique et exhaustive l'intégralité des pièces de théâtre en langue française écrites, représentées ou publiées entre 1630 et 1660 (et dont nous avons conservé le texte, édité ou manuscrit³⁶). Ainsi défini, notre corpus englobe notamment, à quelques rares exceptions près, la totalité du théâtre de Mairet, Baro, Du Ryer, Rayssiguier, Rotrou, La Serre, Mareschal, Scudéry, Boisrobert, Guérin de Bouscal, Desmarets de Saint-Sorlin, Tristan L'Hermite, Chevreau, Desfontaines, La Calprenède, d'Ouille, Gillet de La Tessonerie, Magnon et Scarron³⁷, ainsi que la plus grande partie de l'œuvre de Corneille. Ce premier âge d'or du théâtre classique forme une période cohérente qui s'étend de la première pièce revendiquant le respect des trois unités (*La Silvanire* de Mairet, tragi-comédie pastorale publiée en 1631) jusqu'au moment où tous les auteurs ayant participé à l'instauration de l'esthétique régulière ont cessé d'écrire (Rotrou meurt en 1650, Du Ryer publie sa dernière pièce en 1655, Tristan en 1656, et Corneille n'a pas publié de nouvelle pièce depuis *Pertharite* en 1653) et où un renouveau se dessine, marqué par le retour de Molière à Paris en 1658 et le retour de Corneille à l'écriture dramatique avec *Œdipe* en 1659. On pourra ainsi tenir la chronique, année par année, de cette révolution esthétique, la mettre en parallèle avec la naissance des trois unités, et prendre en considération les différences de genre et les choix propres à chaque auteur. Certains n'ont jamais accepté la règle de la liaison des scènes, d'autres ont participé à son instauration ou s'y sont pliés plus ou moins tard, d'autres enfin ont commencé à écrire quand elle était déjà bien en place et l'ont d'emblée adoptée : on pourra comparer leurs pratiques. Le respect de cette règle, à la fin de notre période, demeure relatif : il y a toujours des exceptions. Néanmoins, les années 1650 nous permettent d'avoir une marge suffisante et d'englober une période où la situation semble s'être stabilisée.

À ce corpus dramatique s'ajoute un corpus théorique constitué des textes ou des paratextes latins, néo-latins, italiens, espagnols et français, depuis l'Antiquité jusqu'au XVII^e siècle, qui permettent de mesurer la conscience que l'on avait de cette règle, les présupposés sur lesquels elle repose, et les différentes formulations dont elle a fait l'objet. Nous convoquerons également parfois les théoriciens des siècles suivants, qui apportent un éclairage intéressant sur le théâtre classique, sans oublier que leurs préoccupations et leurs présupposés ne sont pas nécessairement les mêmes.

³⁶ Nous ne nous intéresserons évidemment qu'aux pièces composées de plusieurs scènes, qui sont de très loin majoritaires. Les scènes uniques (par exemple certaines tabarinades, ou la *Scène de Matamore* et *Boniface le pédant* de Scarron, publiée dans *Les Boutades du Capitain Matamore* en 1647) sont des textes de théâtre, mais ne possèdent pas, au XVII^e siècle, le statut de « poèmes dramatiques » et sont même trop brèves pour que nous puissions nous-mêmes les qualifier de « pièces de théâtre ». Nous nous sommes en grande partie appuyé, pour établir notre corpus, sur Alain Riffaud, *Répertoire du théâtre français imprimé entre 1630 et 1660*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2009 et Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, *op. cit.* : certaines pièces (qui seraient de toute façon en marge des courants majoritaires) ont évidemment pu nous échapper. Nous n'avons pas pu consulter deux pièces que mentionne H. C. Lancaster, et auxquelles il n'a lui-même pas eu accès : Massip, *Le Charmant Alexis*, tragédie, manuscrit (conservé à Bordeaux ; voir Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. III, *op. cit.*, vol. II, p. 503), et *Les Beaux Jours d'Amalthée ou la Provence rétablie dans son bonheur par les mains invincibles de Son Altesse le duc de Mercœur*, tragi-comédie allégorique, Arles, François Mesnier, 1653 (conservé à Arles ; voir Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. III, *op. cit.*, vol. I, p. 132), qui est du reste fort courte (huit feuillets). Nous n'avons pas non plus pu consulter Tallemant des Réaux, *Œdipe*, tragédie, manuscrit (conservé à La Rochelle), et nous nous sommes uniquement fondé sur la description très détaillée qu'en donne Pierre Brun, « À travers les manuscrits de Tallemant des Réaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. V, n° 1, 1898, p. 538-553.

³⁷ Pour s'en tenir aux auteurs ayant publié au moins six pièces, et dans l'ordre où ils publient leur première pièce.

Mais pour comprendre les raisons de son succès, il est nécessaire de d'adopter aussi une approche synchronique, qui s'intéresse à la question de la composition dramatique telle qu'elle se pose de manière continue durant tout le XVII^e siècle. Autant les techniques de mise en intrigue propres à cette époque ont fait l'objet d'études approfondies³⁸, autant la transformation de cette intrigue en une forme spécifiquement théâtrale nous semble être un terrain qui n'a pas encore été totalement défriché. Dans cette perspective, l'instauration de la règle de la liaison des scènes ne sera qu'un événement secondaire : il y a au moins autant de permanence que de changement entre Hardy et Racine, et les questions de composition se posent dans les mêmes termes pour ces deux auteurs, qui utilisent en grande partie les mêmes techniques.

Étudier le processus de composition dramatique, ce sera tenter de se mettre à la place de l'auteur qui vient d'affabuler son intrigue, et se demander : « Et maintenant, que fait-on ? » – tout comme un cinéaste qui vient de tourner un film et qui doit encore procéder au montage se demande ce qu'il retiendra parmi ce qui a été filmé, et dans quel ordre seront disposés les différents plans (puisqu'un film est tout autant une suite de plans qu'une pièce de théâtre est une suite de scènes³⁹).

Dans la pratique, constitution de la fable et composition dramatique peuvent se confondre et s'intervertir. Même si tout nous porte à croire que les dramaturges concevaient bien leur métier à travers ces catégories, rien n'interdit d'avoir d'abord l'idée d'une scène ou d'un vers et d'imaginer ensuite, tout autour, une pièce ; de rajouter un personnage ou une péripétie au dernier moment, et de réécrire son plan en conséquence, etc. La même réserve vaut à plus forte raison pour les trois étapes de la composition que nous avons précédemment définies. Le choix du moment où commencera la pièce, c'est-à-dire le fait de rejeter toute une partie de l'histoire avant ce début, est notamment très proche de la construction de l'intrigue.

Mais distinguer ces différents moments est avant tout un geste théorique. On ne cherchera pas à dire comment s'est réellement déroulée l'élaboration du texte, mais à *comprendre* celle-ci de manière satisfaisante : l'étude de cette étape de la fabrique d'une pièce de théâtre relèvera donc de la poétique ou de la génétique, entendue non comme une étude des avant-textes, mais comme la construction d'un modèle qui permette de rendre compte d'un texte de la manière la plus efficace et la plus économique possible – modèle qui doit être évalué à l'aune de sa fécondité heuristique. Nous reprendrons ici à notre propre compte la méthode suivie par G. Forestier dans son *Essai de génétique théâtrale*, qui fait référence à la *poïétique* telle que Valéry l'a définie – une « étude de l'œuvre en train de se faire, impliquant ainsi la réduction du sens à ce que l'on peut percevoir de l'organisation de la forme » :

Nous avons tenté de comprendre comment à partir d'un texte source (que Corneille désigne lui-même le plus souvent) il a construit une structure dramatique, selon quel schéma d'action cette structure s'organise ; comment, en second lieu, il faut faire agir les personnages, eu égard à cette organisation

³⁸ On songe ici aux analyses développées par Georges Forestier dans « Écrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. XCVIII, n° 1, 1998, p. 43-62 ; *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1996, rééd. Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2004 ; « Dramaturgie racinienne (petit essai de génétique théâtrale) », dans Patrick Dandrey, Pierre Ronzeaud et Alain Viala [dir.], *Les Tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate, Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 13-38.

³⁹ On voit tout de suite que cette équivalence entre la composition dramatique et le montage est inexacte. La composition dramatique correspond plutôt à la transformation d'un synopsis en scénario, qui constitue déjà un texte dramatique dialogué et divisé en séquences. Nous avons utilisé cette comparaison à la fois parce qu'elle évoque bien le degré de technicité formelle qu'implique la composition dramatique, et parce que la composition dramatique aussi bien que le montage sont dans les deux cas les étapes qui donnent à l'histoire sa forme propre – respectivement théâtrale et cinématographique.

structurelle, pour écrire une tragédie et provoquer chez le spectateur les émotions propres à la tragédie. [...] C'est à une expérience particulière de génétique que nous nous livrons, en cherchant à ouvrir la voie d'une génétique narrative – en l'occurrence dramatique, ou théâtrale – qui porte sur la macrostructure du texte de fiction⁴⁰.

J. de Guardia, dans sa *Poétique de Molière*, adopte une méthode sensiblement comparable, et s'appuie sur les travaux de M. Charles :

La genèse dont il s'agira ici sera donc plutôt ce que M. Charles nomme une « genèse rationnelle⁴¹ » : non pas une hypothèse sur le processus réel de composition, mais une *recomposition logique* de ce processus, que l'on juge satisfaisante lorsqu'elle permet d'expliquer la structure de l'objet achevé. Ce qui nous intéresse dans la genèse, c'est ce que la composition (en tant que processus) laisse de traces dans la composition (en tant que structure⁴²).

Cette méthode, employée pour analyser dans un cas l'engendrement d'une intrigue à partir d'une « matrice » tragique, et dans l'autre la répétition en tant que « méthode de composition », nous l'emploierons quant à nous pour analyser l'engendrement du plan de la pièce à partir d'une intrigue – l'engendrement, c'est-à-dire la « combinaison dynamique des matériaux » qui constitue ce plan, ou encore son *fonctionnement*, c'est-à-dire le rapport qui existe entre ses parties (le « jeu », au sens mécanique, de ces parties).

Ces parties, à l'échelle où nous nous situons, ce ne sont pas les actions et les motivations des personnages ou les relations qu'ils entretiennent, mais les différentes scènes. La question qui nous occupera ici et qui nous guidera dans notre étude de la liaison des scènes au XVII^e siècle pourrait donc se formuler ainsi : quels sont les différents rapports qui peuvent exister entre deux scènes données d'une pièce de théâtre ?

*

L'opposition entre liaison et rupture permet de définir un premier type de rapport, qui concerne les modalités selon lesquelles deux scènes se succèdent : ce rapport de continuité ou de discontinuité est avant tout formel. Mais on peut également définir un second type de rapport, qui repose sur le contenu de ces scènes. En effet, deux scènes données (qu'elles soient voisines ou distantes, c'est-à-dire séparées ou non par d'autres scènes) entretiennent nécessairement :

– un certain rapport de *focalisation*, défini par les personnages qui participent à chaque scène ou qui au contraire en sont exclus et ignorent ce qui s'y dit (deux monologues prononcés par des personnages différents peuvent chacun informer le spectateur de pensées, de sentiments et de desseins secrets que l'autre personnage ignore ; inversement, quand deux scènes font intervenir exactement les mêmes personnages, la focalisation ne change pas) ;

– un certain rapport de *temps*, défini par la durée plus ou moins grande qui s'écoule entre ces deux scènes (la dernière scène de l'acte III du *Cid*, où Rodrigue s'apprête à aller combattre les Maures, et la première scène de l'acte IV, où l'on apprend sa victoire, sont séparées par le temps qu'a duré la bataille ; en revanche, la fin de la scène 1 de l'acte I – entre le comte et Elvire – coïncide avec le début de la scène 2 du même acte – entre Elvire et Chimène –, qui a lieu immédiatement après, sans aucun laps de temps entre les deux) ;

⁴⁰ Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale, op. cit.*, p. 13-14.

⁴¹ Michel Charles, « L'analogie rationnelle ou la difficulté comme objet », dans *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 211-259.

⁴² Jean de Guardia, *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2007, p. 4.

– un certain rapport de *causalité* ou de non-causalité, défini par les liens logiques qu'elles entretiennent (la scène 6 de l'acte I du *Cid*, où Don Diègue demande à son fils de le venger, est la conséquence de l'affront que lui a infligé le comte à la scène 4 du même acte ; en revanche, cet affront est totalement indépendant de la scène qui la précède immédiatement, où l'infante expose à sa confidente l'amour secret et malheureux qu'elle éprouve pour Rodrigue) ;

– un certain rapport de *lien*, enfin, défini par la distance entre les lieux où elles se déroulent, qui peuvent être identiques, voisins ou éloignés (la dernière scène de l'acte III du *Cid* se passe dans une rue de Séville, où Don Diègue rencontre son fils, tandis que la première de l'acte IV se passe chez Chimène).

Notre ambition est de définir les catégories permettant de décrire tous les rapports existant entre deux scènes pour toutes les pièces de notre corpus – tout en caressant l'espoir que ces catégories pourront être appliquées au plus grand nombre de pièces de théâtre possible, quels que soient leur époque et leur contexte culturel. Notre entreprise vise donc à élaborer, en prenant pour point de départ la question centrale de la liaison des scènes, un modèle général de la composition dramatique, dont le théâtre français du XVII^e siècle constituerait le prototype.

Cette démarche, qui est celle de la poétique, est fondamentalement anhistorique : il faut dans un premier temps étudier pour lui-même le fonctionnement de ces rapports avant de se demander s'ils sont datés et s'ils sont plus fréquents à certaines époques qu'à d'autres. Ceci explique que nous ayons étendu notre corpus à certains textes antérieurs à 1630 ou postérieurs à 1660. Tout d'abord, nous y avons inclus l'intégralité du théâtre de Corneille, de Molière et de Racine, dont l'œuvre est partiellement ou entièrement postérieure à 1660. Ces trois dramaturges constitueront même, dans certains développements, notre source principale d'exemples : ils ont en effet déjà fait l'objet d'un abondant discours critique, qui nourrira le nôtre ; par ailleurs, un juste équilibre entre œuvres canoniques et non canoniques contribuera, nous l'espérons, à la lisibilité, à l'utilité et à l'agrément de cette étude. Nous n'hésiterons pas non plus à faire appel à des textes de l'Antiquité, du XVI^e siècle, du XVIII^e siècle ou même du XIX^e siècle s'ils présentent à l'état pur des procédés qu'on ne trouve au XVII^e siècle que combinés à d'autres, qui en atténuent la vertu démonstrative et compliquent l'analyse.

*

Pour comprendre le fonctionnement de ces quatre types de rapports, il est nécessaire de définir à quel niveau d'une pièce de théâtre ils se situent. G. Genette établit une distinction bien connue entre récit, histoire et narration, qui s'applique aux textes narratifs. Le récit correspond à « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements ». L'histoire, à la « succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet du récit ». La narration, à « un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose⁴³ ».

Le théâtre repose sur une distinction comparable. La notion d'*histoire* peut être reprise telle quelle : c'est la succession d'événements réels ou fictifs qui est représentée. Elle doit donc être bien distinguée de l'intrigue, même si les deux mots sont parfois employés indifféremment dans le langage courant : l'histoire du *Cid*, ce n'est pas ce que « raconte » cette pièce (un homme qui tue le père de sa maîtresse, etc.), mais l'ensemble de toutes les actions et de tous les discours qui la constituent. Pour décrire de manière exhaustive cette histoire, il faut donc reproduire exactement le contenu de la pièce dans ses moindres détails (autrement dit, la représenter ou la citer dans son intégralité).

⁴³ Gérard Genette, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71-72.

Au *récit* correspond le *spectacle*, ce que voit le spectateur, le produit final présenté à ses yeux, auquel participent les acteurs, les costumes, les décors, etc. Ce spectacle (qui appartient à la réalité) est donc distinct de l'histoire (qui est fictionnelle), mais aussi, sur un autre mode, du texte. Élaboré par l'auteur, celui-ci ne comporte qu'un nombre fini de mots et ne peut donc, si précis qu'il soit, prévoir tous les détails du spectacle. Il est nécessairement complété par les choix opérés consciemment ou inconsciemment par la mise en scène.

À la *narration* (action de raconter) correspond la *représentation*, qui est l'action de représenter ces événements. Cette action est assumée non par un narrateur unique, mais, collectivement, par les acteurs qui incarnent les personnages. Elle correspond au troisième mode de *mimèsis* que définit Aristote, et qui caractérise le texte dramatique (« tous peuvent, en tant qu'ils agissent effectivement, être les auteurs de la représentation⁴⁴ »).

En réalité, la représentation est assumée par tout ce qui constitue le spectacle, et pas seulement les acteurs : le plateau et le décor *représentent* un lieu fictionnel tout comme les acteurs jouent des personnages. Le spectacle se définit donc comme l'ensemble des éléments qui participent à l'action de représenter. Tandis que les textes narratifs reposent sur une relation entre quatre éléments (un narrateur assume la narration d'une histoire, ce qui aboutit à un récit), le spectacle est à la fois le sujet et le résultat de la représentation de l'histoire.

Cette distinction est au fondement d'une conception du théâtre qui repose sur l'illusion mimétique, et dont l'importance dans la théorie dramatique du XVII^e siècle a été abondamment étudiée. Le spectateur doit pouvoir croire qu'il n'est que le témoin invisible d'une histoire qui aurait pu réellement se dérouler. Tout « mélange » entre la réalité et la fiction est donc interdit, et ce à deux niveaux, celui de l'histoire et celui de la représentation, qui doivent toutes deux, mais en un sens légèrement différent, être « vraisemblables⁴⁵ ».

Dire que l'histoire représentée doit être vraisemblable revient à dire qu'elle ne doit pas comporter d'incohérences (par exemple une action qui dure moins de temps que le temps qu'il faudrait normalement pour l'accomplir) ou d'éléments dont on sentirait trop qu'ils répondent uniquement à une nécessité dramaturgique et qui, tout en appartenant à l'univers fictionnel, n'auraient pas une justification suffisante à l'intérieur de celui-ci (par exemple l'entrée d'un personnage due à la nécessité de susciter une rencontre, ou une scène de confidence due à la nécessité d'informer le spectateur des desseins secrets d'un personnage). Cette vraisemblance de l'histoire est une question d'interprétation, et repose sur un continuum : l'histoire est plus ou moins vraisemblable selon l'habileté du dramaturge à masquer les incohérences et les invraisemblances éventuelles, et selon la complaisance du spectateur, qui peut les minimiser (s'il les perçoit mais développe une interprétation destinée à montrer que les choses pourraient réellement se passer ainsi) ou tout simplement les accepter (consciemment ou inconsciemment) au titre de conventions. En théorie, elle ne devrait pas non plus comporter, à plus forte raison, d'éléments purement conventionnels, qu'aucune interprétation ne pourra rendre vraisemblables (comme les monologues ou les apartés). En d'autres termes, l'histoire ne doit pas apparaître comme la création d'un dramaturge, dont le rôle doit rester invisible.

C'est en général en ce sens qu'on parle de « vraisemblance ». Mais les théoriciens du XVII^e siècle ajoutent à cette exigence une autre, qui porte sur la manière dont l'histoire doit être représentée. Pour être vraisemblable, la représentation doit elle-

⁴⁴ Aristote, *La Poétique* [*Peri poiètikès*], III, 48a23-24, éd. et trad. Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 38-39.

⁴⁵ Sur cette question, voir notamment Georges Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue », dans *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, rééd. sous le titre *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010, coll. « U », p. 69-108 et l'article « Vraisemblance » par Emmanuelle Hélin et Enrica Zanin dans Véronique Lochert, Marc Vuillemoz et Enrica Zanin [dir.], *Le Théâtre au miroir des langues*, op. cit., p. 349-363.

même être purement transitive, et ce pendant toute la durée du spectacle. Ce sont cette fois les éléments qui l'assurent (les acteurs, le décor, le plateau, et la présence même des spectateurs) qui doivent se faire oublier en tant qu'éléments du monde réel, et s'effacer derrière les objets fictionnels qu'ils représentent. Selon la formule de Chapelain, « l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite⁴⁶. » Non seulement l'histoire doit être vraisemblable (elle doit ressembler à la réalité), mais sa représentation ne doit jamais faire intervenir d'éléments qui lui seraient extérieurs et qui interrompraient l'illusion mimétique (le spectacle dans son ensemble doit ressembler parfaitement à l'histoire). D'Aubignac n'admet notamment pas que les personnages s'adressent directement au spectateur, ou que les acteurs parlent en leur nom propre :

[Le poète] fait tout comme s'il n'y avait point de spectateurs, c'est-à-dire tous les personnages doivent agir et parler comme s'ils étaient véritablement roi, et non pas comme étant Bellerose, ou Mondory⁴⁷.

Il revient avec insistance sur l'impossibilité d'intégrer dans le spectacle des éléments qui n'appartiendraient pas à l'histoire et qui établiraient une communication métaleptique entre acteurs et spectateurs :

Je dis donc qu'il ne faut jamais mêler ensemble ce qui concerne la représentation d'un poème avec l'action véritable de l'histoire représentée. On n'approuverait pas que Floridor en représentant Cinna, s'avisât de parler de ses affaires domestiques, ni de la perte ou du gain que les comédiens auraient fait en d'autres pièces⁴⁸.

Les changements de lieu et les inadéquations entre la durée du spectacle et celle de l'histoire (beaucoup plus difficiles à éviter, car il s'agit souvent de nécessités dramaturgiques) font courir un risque comparable, car ils suspendent aussi momentanément le processus de représentation. Or interrompre celui-ci, c'est forcément rappeler au spectateur l'existence du temps et de l'espace réels où il évolue, et donc sa propre position de spectateur :

Il n'est pas moins contraire à la vraisemblance qu'un même espace et un même sol, qui ne reçoivent aucun changement, représentent en même temps deux lieux différents⁴⁹.

En soi, la vraisemblance intrinsèque de l'histoire n'implique pas cette exigence de continuité, mais au XVII^e siècle, au moins dans le discours théorique, les deux vont de pair et, comme le montre la formulation de d'Aubignac, c'est aussi en termes de vraisemblance que celle-ci est pensée. Si la vraisemblance de l'histoire permet au spectateur de ne pas percevoir son artificialité, celle de la représentation est tout aussi essentielle pour que l'histoire puisse prétendre se dérouler comme s'il n'était pas là.

Cependant, tandis que, dans un récit, toute l'histoire est racontée, elle n'est souvent, dans une pièce de théâtre, représentée que partiellement, le reste étant censé se dérouler hors champ et étant pris en charge par des récits placés dans la bouche des personnages eux-mêmes (qui sont donc alors représentés en train de raconter). Il faut par conséquent distinguer l'histoire *représentée* (les interactions entre les personnages qui ont lieu sur le plateau) et l'histoire *non représentée* : il est très rare qu'on ne sache rien ni de ce qui est censé s'être passé avant le début de la pièce (ce qu'on appellera

⁴⁶ Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, manuscrit [lettre datée du 29 novembre 1630], éd. Alfred C. Hunter, dans *Opuscules critiques*, Genève, Droz, 1936, rééd. revue par Anne Duprat, Genève, coll. « Textes littéraires français », 2007, p. 223.

⁴⁷ *Ibid.*, I, VI, p. 81-82.

⁴⁸ *Ibid.*, I, VII, p. 87.

⁴⁹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., II, VI, p. 156.

l'histoire *antérieure*), ni de ce que sont supposés faire les personnages quand ils ne sont pas présents sur le plateau (l'histoire *extérieure*). On connaît l'importance capitale de ces événements qui sont racontés après coup (de manière plus ou moins précise) ou que le spectateur doit déduire d'indices (plus ou moins ténus) : nous les avons déjà rencontrés en définissant la première étape de la composition dramatique, où le dramaturge choisit justement ce qu'il reléguera hors champ. Bien qu'ils ne se déroulent pas sous les yeux des spectateurs, ils possèdent en soi le même statut que les événements directement représentés, puisqu'ils appartiennent au même univers fictionnel. Comme le rappelle d'Aubignac, ils font eux aussi partie de l'histoire :

Aristote entend seulement par la constitution de la fable cette partie de l'histoire ou du sujet qui comprend l'action théâtrale, c'est-à-dire ce qui se passe depuis l'ouverture du théâtre, voulant que les choses qui se sont faites auparavant soient hors la fable. [...] Mais pour moi j'estime que la constitution de la fable doit comprendre toute l'histoire du théâtre ; car ce qui est arrivé avant l'ouverture est aussi bien du fond du sujet que ce qui se passe depuis que le théâtre est ouvert⁵⁰.

À cette première différence entre texte narratif et texte dramatique s'en ajoute une autre. Au théâtre comme dans un roman, l'histoire est constituée par l'ensemble des actions et des discours qui sont censés avoir lieu ou être tenus dans l'univers fictionnel, et qui forment une « suite d'événements ». Mais, au théâtre, ceux-ci forment également, comme nous l'avons vu, une « suite de scènes » ayant lieu chacune entre un certain nombre de personnages pendant un temps limité. Cette forme propre au théâtre s'applique aussi bien à l'histoire qu'au spectacle : en effet, celui-ci reproduit directement celle-là aux yeux des spectateurs en faisant appel aux mêmes moyens (tandis qu'un récit est fait de mots, un spectacle, tout autant qu'une histoire, est fait, pour parler comme Aristote, d'« hommes en action »). La scène que jouent deux acteurs coïncide exactement avec la rencontre entre les deux personnages qu'ils incarnent. Ce que montre une pièce, ce n'est pas seulement une suite d'événements (qui ne peuvent être délimités que par un acte d'interprétation, dont les frontières n'existent pas en soi mais dépendent du parti pris de lecture adopté, et qui constituent donc ce que M. Charles nomme des *unités non prédéterminées*⁵¹), mais une suite de rencontres qui se donnent d'emblée à voir comme distinctes les unes des autres, et qui constituent donc des *unités prédéterminées*, dont la délimitation est beaucoup plus précise : les entrées et les sorties des personnages fournissent un critère constant et objectif pour distinguer les différentes parties aussi bien de l'histoire que du spectacle. Au contraire, dans un roman, les unités prédéterminées correspondent aux chapitres, et ne concernent donc que le récit, et non l'histoire (c'est *Madame Bovary* qui est divisé en chapitres, et non la vie d'Emma, qui forme un tout continu). Si l'on veut diviser l'histoire d'un roman en parties distinctes (ou montrer que la division en chapitres n'est pas arbitraire mais correspond à une division de l'histoire), il faut avoir recours à des critères qui peuvent varier selon le découpage retenu voire varier à l'intérieur d'un même découpage (on peut se fonder tantôt sur les lieux successifs où se déroule l'action, tantôt sur un événement considéré comme plus important que les autres, tantôt sur une discontinuité temporelle entre deux pans de l'histoire). Ces critères sont par ailleurs toujours sujets à discussion (est-il bien juste de dire que tel événement est plus important qu'un autre ?). Enfin, ils ne permettent pas toujours de dire

⁵⁰ *Ibid.*, III, v, p. 338. L'expression d'Aristote est « *exô tou mtheumatatos* », « en dehors de l'histoire racontée (Aristote, *La Poétique*, éd. cit., XXIV, 60a29, p. 126-127), et correspond donc pour nous à « histoire non représentée » – à ceci près qu'Aristote et d'Aubignac n'envisagent ici que l'histoire *antérieure*, et ne prennent pas en considération l'histoire *extérieure* (d'Aubignac en parle à plusieurs reprises ailleurs, mais Aristote – et c'est significatif – jamais).

⁵¹ Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, op. cit., p. 51.

précisément (c'est-à-dire à l'échelle du mot) où commence et finit une partie (un événement est tout autant le résultat de ce qui précède que l'origine de ce qui suit).

Dans une certaine mesure, au théâtre, l'histoire non représentée peut tout autant s'interpréter comme une suite de rencontres distinctes et bien délimitées que l'histoire représentée. Au moins pour ce qui concerne l'histoire extérieure, les indications fournies par les récits des personnages permettent de distinguer les événements selon les mêmes critères que les scènes représentées, c'est-à-dire selon les mouvements des personnages. Il s'agit là d'un geste théorique, mais qui permet de décrire de la façon la plus nette et la plus lisible possible ce qui se passe hors champ : ces événements sont autant de rencontres qu'il aurait suffi de porter à la représentation pour en faire de véritables scènes. Certes, le spectateur a une connaissance des rencontres racontées nécessairement moins exacte que celle des rencontres représentées. Certes, les interactions non verbales sont beaucoup plus importantes dans les rencontres non représentées. Mais cela ne change rien au fait qu'au sein de l'univers fictionnel, elles sont fondamentalement censées être de même nature.

Dans la *Phèdre* de Racine, par exemple, quatre scènes ont lieu sur le plateau entre la sortie d'Hippolyte à la fin de la scène 1 de l'acte V et l'entrée de Thérémène à la scène 6. Elles correspondent au fragment de tableau d'occupation scénique suivant :

	V					
	1	2	3	4	5	6
Hippolyte	■					
Ismène	■	■				
Aricie			■	■	■	
Thésée			■	■	■	■
Panope					■	■
Thérémène						■

Cet enchaînement peut également être représenté de façon purement linéaire. Selon un code que l'on reprendra et que l'on complètera par la suite, on le résumera donc par la formule suivante : Hippolyte-(Ismène)-Aricie/(Ismène)-Aricie-Thésée/Aricie-Thésée/Thésée/Thésée-Panope/Thésée-Thérémène⁵².

Mais, dans le même temps, trois rencontres ont également lieu hors champ, chacune étant racontée rétrospectivement par Thérémène, avec plus ou moins de précision. Ces rencontres peuvent être considérées comme autant de « scènes » :

– Une première scène entièrement muette entre Hippolyte, ses gardes et Thérémène : « Il était sur son char. Ses gardes affligés / Imitaient son silence, autour de lui rangés⁵³. »

– L'apparition du monstre (« L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux / Parmi des flots d'écume un monstre furieux⁵⁴ ») correspond à une deuxième scène (à laquelle on pourrait donner la rubrique suivante : « *Les mêmes, un monstre marin* »). Scène muette en son début, là aussi, mais pleine de cris et d'actions. Elle se termine sur une réplique adressée par Hippolyte à Thérémène, rapportée au style direct : « Le Ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie. / Prends soin après ma mort de la triste Aricie⁵⁵. »

– « La timide Aricie est alors arrivée. » « Entrée » d'Aricie (accompagnée d'Ismène) qui marque le début d'une troisième scène (« *Aricie, Ismène, Thérémène,*

⁵² Les barres obliques correspondent aux changements de scène, les tirets séparent les différents personnages qui interagissent au cours d'une scène, les parenthèses signalent les personnages muets. Ces deux types de schémas permettent tous deux de décrire la composition d'une pièce, mais ne possèdent pas les mêmes vertus : la notation linéaire a le mérite de la simplicité et de la brièveté, mais devient vite illisible dès que l'on a affaire à des segments comportant un grand nombre de scènes ou de personnages, pour lesquels on préférera donc la notation tabulaire.

⁵³ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1677, éd. Georges Forestier, dans *Théâtre – Poésie, op. cit.* [désormais abrégé en *T. P.*], V, 6, v. 1499-1500.

⁵⁴ *Ibid.*, V, 6, v. 1515-1516.

⁵⁵ *Ibid.*, V, 6, v. 1561-1562.

Hippolyte (mort), gardes»), dont les quelques paroles font l'objet d'un discours narrativisé : « Elle voit Hippolyte, et le demande encore⁵⁶. »

– Après s'être croisés, les chemins d'Aricie et de Théràmène se séparent. Théràmène revient sur le plateau (« Et moi, je suis venu détestant la lumière / Vous dire d'un héros la volonté dernière⁵⁷ ») tandis qu'une quatrième scène non représentée se déroule parallèlement au récit de Théràmène : « Ismène est auprès d'elle. Ismène toute en pleurs / La rappelle à la vie, ou plutôt aux douleurs⁵⁸. »

On voit que la partie non représentée de l'histoire peut aussi bien s'écrire sous la forme d'un « plan » que la partie représentée. Soit, selon notre code (l'indication des personnages muets n'a ici aucune pertinence) : Hippolyte-Théràmène-gardes/Hippolyte-Théràmène-gardes-un monstre marin/Hippolyte-Théràmène-gardes-Aricie-Ismène/Aricie-Ismène.

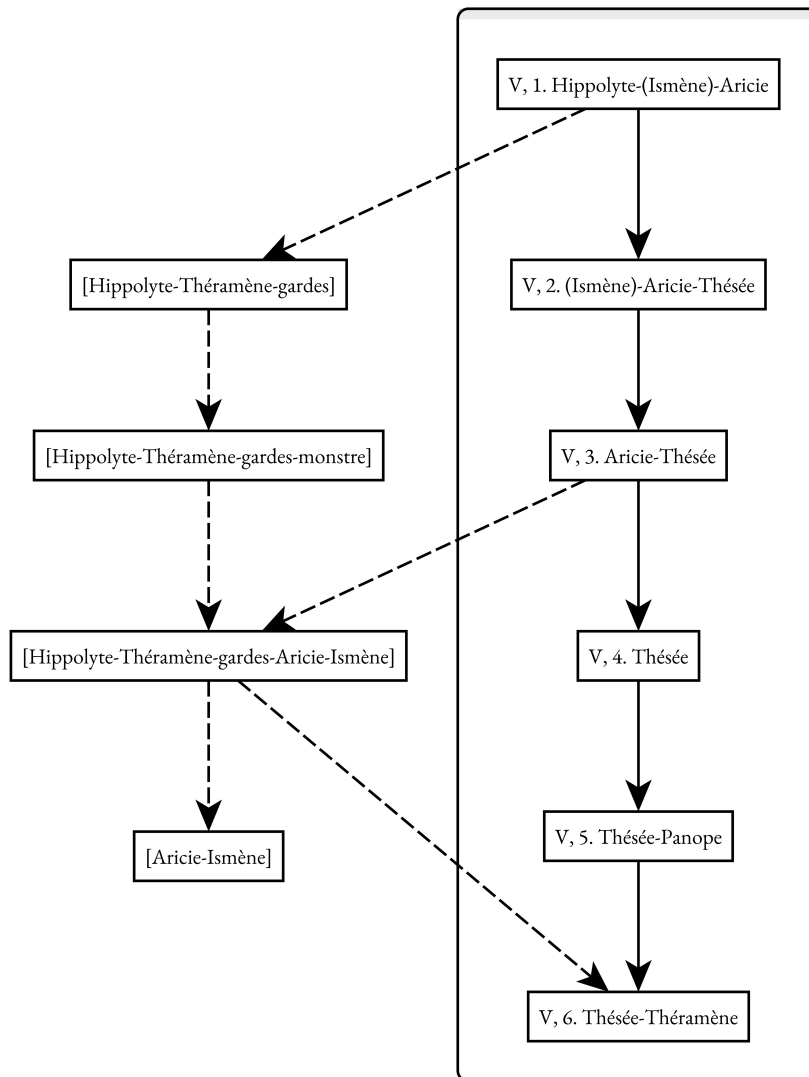
En revanche, pour schématiser à la fois l'histoire représentée et l'histoire non représentée, nous avons besoin d'un schéma en deux dimensions⁵⁹ :

⁵⁶ *Ibid.*, V, 6, v. 1574-1582.

⁵⁷ *Ibid.*, V, 6, v. 1589-1590.

⁵⁸ *Ibid.*, V, 6, v. 1587-1588.

⁵⁹ Par souci de simplification, ce schéma ne rend pas compte des scènes non représentées où intervient Phèdre. On comprend qu'on pourrait sans difficulté le compléter pour les y intégrer. Il y a par exemple une scène non représentée entre Phèdre et Panope qui précède l'entrée de cette dernière : « J'ignore le projet que la reine médite, / Seigneur. Mais je crains tout du transport qui l'agite. » (*Ibid.*, V, 5, v. 1461-1462.)



Le cadre aux bords arrondis nous permet de distinguer les scènes représentées sur le plateau (à l'intérieur) des scènes non représentées (à l'extérieur). Les flèches correspondent aux liaisons (flèches pleines) ou à l'itinéraire hors champ des personnages (flèches en pointillés).

Les rapports de focalisation, de temps, de causalité et de lieu existent aussi bien entre des scènes représentées qu'entre des scènes non représentées : entre la déclaration d'amour de Phèdre à Hippolyte (II, 5) et le retour de Thésée (III, 4), qui sont tous deux représentés, il existe un certain rapport focal (Thésée n'assiste pas à la déclaration, et toute la tragédie repose sur le fait qu'il ignore jusqu'à la fin ce qui s'est réellement passé lors de cette scène), temporel (le retour intervient nécessairement après la déclaration, car c'est l'absence de Thésée qui pousse Phèdre à se déclarer), logique (le trouble de Phèdre à la vue de Thésée est la conséquence de l'aveu qu'elle a fait à Hippolyte), spatial (les deux scènes se passent *a priori* au même endroit, dans une même salle du palais de Trézène). Mais entre la mort d'Hippolyte, qui n'est pas représentée, et le récit de Théramène, qui l'est (V, 6), il existe également un certain rapport focal (Thésée n'assiste pas à la mort d'Hippolyte et ne l'apprend qu'après coup), temporel (le récit intervient nécessairement après la mort et en est la conséquence), logique (le récit présuppose l'événement) et spatial (ces deux scènes se déroulent l'une dans le palais, l'autre à quelque distance de la ville).

Tout comme l'opposition entre constitution de l'intrigue et composition du plan, la distinction entre histoire, représentation et spectacle est loin d'être universelle. Elle ne doit pas nous faire perdre de vue que, de la même manière que tout texte n'est pas narratif, tout spectacle ne représente pas une histoire. De plus, dans les spectacles qui « racontent » effectivement quelque chose, l'intérêt ne réside jamais uniquement dans l'histoire que ceux-ci représentent. Son importance peut varier : dans un opéra ou un ballet, elle peut n'être qu'un prétexte au chant ou à la danse, et donner une unité à un spectacle qui sans elle serait une succession de numéros. Même une pièce de théâtre ne saurait se réduire à la représentation d'une suite d'événements : elle est elle-même, en tant que spectacle, un événement à part entière⁶⁰. Nous allons au théâtre pour voir des acteurs en chair et en os, dont nous n'oublions jamais qu'ils sont des acteurs. Insister sur la distinction entre histoire, représentation et spectacle constitue donc un geste théorique qui permet de mieux comprendre le texte, mais il est nécessaire d'avoir conscience du caractère réducteur de cette approche strictement *dramatique* du théâtre. Cette approche dramatique du texte de théâtre est évidemment liée à la conception mimétique que nous avons définie plus haut. Mais elle n'a pas du tout le même emploi : la conception mimétique est une règle d'écriture (qui peut être respectée ou enfreinte), tandis que l'approche dramatique est une méthode critique qui, pour les besoins de l'analyse, ne retient d'un spectacle que ce en quoi il est la représentation d'une histoire. S'affranchir de la première n'implique pas de refuser la seconde, au contraire : tout l'intérêt des procédés qui brisent volontairement l'illusion mimétique (adresses au public, par exemple) repose justement sur l'intégration dans le spectacle d'éléments n'appartenant pas à l'histoire. Loin de considérer le spectacle pour lui-même en ignorant l'histoire qu'il représente, ces procédés jouent sur la distinction entre ces deux notions.

Tels que nous les avons définis, les rapports de focalisation, de temps, de causalité et de lieu qu'entretiennent deux scènes ne sont intéressants qu'au niveau de l'histoire, c'est-à-dire entre deux scènes en tant que rencontres censées avoir lieu à l'intérieur de l'univers fictionnel. Les scènes, en tant qu'elles appartiennent à la réalité du spectacle, entretiennent toujours le même rapport spatial, temporel et logique, puisqu'elles se passent toutes au même endroit (sur le plateau), les unes après les autres, et découlent toutes d'une volonté commune et continue de jouer le spectacle dans un ordre prédéfini. Le rapport de focalisation ne concerne également que le personnage : c'est le personnage qui ignore ce qui se dit en son absence, et non l'acteur qui joue ce personnage.

Cependant, si les événements et les rencontres entre les personnages peuvent se dérouler dans des lieux différents et être séparés les uns des autres par un certain laps de temps, il y a toujours entre eux une continuité spatiale et temporelle (pourvu, évidemment, que ces événements appartiennent à la même histoire). En effet, l'univers fictionnel est censé être tout aussi continu que l'univers réel. Les personnages peuvent aller d'un lieu à un autre et ils ne cessent jamais d'exister entre deux événements. Leur existence de personnage ne connaît pas plus d'interruption que nos vies humaines.

Mais tandis que l'espace et le temps de l'histoire sont continus, la représentation que le spectacle en donne (c'est-à-dire, là encore, l'*action de représenter* l'espace et le temps) peut en revanche être discontinue. C'est ici que l'on rejoint la question de la liaison des scènes. Si deux scènes sont liées, il y aura nécessairement continuité de la représentation (à supposer bien sûr que les acteurs continuent d'incarner leur personnage entre les deux scènes et ne rompent pas l'illusion mimétique en disant par exemple au spectateur : « Après vous avoir montré comment le berger déclara sa flamme à la bergère, nous allons vous montrer quelle fut la réaction de celle-ci » – ce qui toujours possible dans l'absolu, bien qu'à l'opposé des conceptions dramatiques du

⁶⁰ Voir sur cette distinction Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature en France au XVIII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1994, p. 282-284.

XVII^e siècle). La liaison des scènes est la représentation en continu de deux événements également continus dans l'espace et le temps : ce serait, au cinéma, un plan séquence.

Au contraire, s'il y a rupture, deux cas de figure peuvent se présenter. La représentation peut s'interrompre. C'est le cas si les scènes qui se situent de part et d'autre de la rupture ne se sont pas censées, dans l'histoire, se dérouler dans le même lieu, ou qu'un certain laps de temps est censé s'écouler entre elles. Chimène est présente à la dernière scène de l'acte IV du *Cid*, qui se déroule dans le palais du roi, et à la première de l'acte V, qui se déroule chez elle. Elle sort du plateau et revient après l'entracte : il y a donc une rupture de la liaison des scènes. Mais le personnage de Chimène continue d'exister dans l'univers fictionnel, et les deux lieux où elle se trouve successivement sont justement reliés par le trajet qu'elle effectue nécessairement pour se rendre de l'un à l'autre. Cependant, le changement de lieu et le laps de temps qui, dans le temps fictionnel de l'histoire, s'écoule entre ces deux scènes impliquent que la rupture de la liaison des scènes s'accompagne d'une discontinuité dans la représentation : le plateau représente le palais du roi, puis l'appartement de Chimène ; la représentation s'interrompt au moment où Don Fernand prononce les derniers mots de l'acte IV, et reprend au moment où Chimène voit Rodrigue arriver chez elle. Rien de ce que fait Chimène entre sa sortie et son retour n'est représenté : on ne la voit pas quitter le palais du roi et retourner chez elle. Il y aurait donc, au cinéma, un changement de plan : d'une part la caméra arrête de filmer pendant un certain temps, d'autre part elle change de place.

Du point de vue de la continuité de la représentation, le fait qu'une rupture corresponde ou non à un entracte n'a pas d'influence sur son fonctionnement, et l'on ne fera donc pas de distinction, au moins dans un premier temps, entre ruptures régulières et irrégulières. En effet, il faut bien distinguer *interruption de la représentation* et *interruption du spectacle*. Les scènes 2 et 3 de l'acte I du *Cid* sont deux scènes de confiance (entre Chimène et Elvire d'une part, et l'infante et Léonor d'autre part). Ces scènes ne sont pas liées et se déroulent dans les appartements respectifs des deux femmes : il y a une discontinuité de la représentation, puisque l'on passe d'un lieu à un autre. Mais si l'actrice qui joue l'infante entre sur le plateau immédiatement après la sortie de l'actrice qui joue Chimène, il n'y a en aucun cas une interruption du spectacle. Le spectateur reste en position de spectateur, et continue de regarder ce qui se passe sur le plateau sans avoir le temps de retourner à la vie réelle. Le spectacle continue parce que l'action de représenter cesse, mais recommence aussitôt après. Pour que le spectacle cesse, il faudrait que la représentation ne recommence pas tout de suite, qu'elle cesse *pendant un certain temps* : une rupture n'interrompt donc le spectacle que si elle prend la forme d'un entracte.

En revanche, s'il y avait une rupture entre deux scènes, mais que celles-ci étaient censées se dérouler dans le même lieu et immédiatement l'une après l'autre, la représentation ne s'interromprait pas. Même si les différents personnages ne se rencontraient pas, cette rupture de la liaison des scènes n'empêcherait pas que le spectacle représente en continu tout ce qui se passe dans un même endroit. En l'absence d'acteurs, l'action de représenter serait assumée uniquement par le plateau et le décor, qui représenteraient donc tout simplement un lieu qui reste vide pendant quelques instants. Dans un passage de *Cherokee*, Jean Échenoz met en œuvre un procédé qui joue plaisamment avec la position du narrateur entre deux séquences se déroulant dans le même lieu mais faisant intervenir des personnages différents :

Ils ne sont plus là. Cependant nous restons. Alentour le paysage est gris et terne. Il fait humide et froid. Tout est désert, on n'entend plus rien que cette

rumeur lointaine sans intérêt. Que ne partons-nous pas. Mais voici qu'un autre bruit de moteur naît en coulisse⁶¹.

« Nous » ne représente pas un personnage, mais uniquement le narrateur (hétérodiégétique), le point de vue externe qui continue de regarder et de raconter entre deux « scènes » discontinues alors même qu'il n'y a, momentanément, rien à raconter (en d'autres termes, la caméra continue de filmer le paysage). Transposé au théâtre, cet exemple illustre parfaitement une conception de la représentation qui « survivrait » à la rupture.

La thèse principale de cette étude est qu'il est toujours non seulement possible, mais aussi plus facile d'interpréter une rupture comme une discontinuité de la représentation, et que, dans ces moments, cette interprétation permet de décrire beaucoup plus efficacement et économiquement le fonctionnement du texte que celle de la continuité. Il est en effet plus pertinent, nous le verrons, de considérer que les repères spatiaux et temporels changent automatiquement dès que la liaison des scènes est rompue, car le décor et le plateau ne peuvent à eux seuls (c'est-à-dire en l'absence d'acteurs) assurer la continuité de la représentation entre deux scènes : l'extrait de *Cherokee* aura donc pour nous la valeur d'un contre-exemple, d'une situation qui ne peut se rencontrer dans le théâtre du XVII^e siècle qu'au prix d'un considérable effort d'interprétation. Du point de vue de la composition dramatique, deux scènes qui ne sont pas liées ne se déroulent jamais dans le même lieu immédiatement l'une après l'autre – et donc toute rupture de la liaison des scènes est aussi une interruption de la représentation. En d'autres termes, une pièce ne peut jamais être assimilée à un unique plan-séquence. Même si elle respecte en apparence une unité de lieu et de temps absolue et qu'elle insiste fortement sur cette unité, celle-ci n'opère qu'à la surface du texte, qui est, structurellement, parcouru par des changements de lieu et des discontinuités dans la représentation du temps fictionnel qui peuvent être déduits d'une analyse du rapport entre les scènes, dont ils sont la conclusion logique et nécessaire : même s'ils sont minimes et que le spectateur n'en a pas conscience, ils produisent toujours sur lui, sans qu'il s'en rende compte, un certain effet.

Tout comme les rapports de temps et d'espace, le rapport de focalisation interagit avec les liaisons et les ruptures : s'il y a liaison, le personnage qui est commun aux deux scènes a toujours une vision de la situation plus complète que le personnage qui n'est présent que dans une seule, et qui ignore ce qui s'est dit ou fait durant celle où il était absent ; au contraire, la rupture permet un renouvellement complet des personnages et une différence de point de vue plus importante. Si deux personnages prononcent chacun après l'autre un monologue, chacun ignore les pensées secrètes que l'autre exprime. Une rupture rend également plus difficile l'instauration d'un lien de causalité entre deux scènes : sans que ce soit systématique, cette causalité dépend souvent du fait que les deux scènes ont des personnages communs, qui réagissent aux événements qui viennent de se produire.

Étudier les rapports focaux, temporels, logiques et spatiaux permet donc, d'une part, de mieux comprendre le travail de composition dramatique en tant que tel, abstraction faite de toute perspective historique : en effet, ces rapports dépendent étroitement de la disposition des scènes et sont intrinsèquement liés à l'élaboration du plan de la pièce. Dès que l'ordre des scènes est défini, le rapport entre celles-ci apparaît automatiquement, même si elles ne sont encore décrites qu'à grands traits, sans précision sur le détail des répliques.

D'autre part, dans la mesure où ces différents rapports interagissent avec la liaison et la rupture de la liaison des scènes, ils permettent de comprendre toute l'ampleur de la révolution introduite par la règle de la liaison des scènes, qui, en restreignant l'emploi des ruptures aux entractes, limite fortement les possibilités de changer de lieu, d'introduire des ellipses ou de renouveler complètement et d'un seul

⁶¹ Jean Échenoz, *Cherokee*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 101-102.

coup les personnages présents sur le plateau (on sera tout particulièrement attentif aux pièces qui respectent cette règle mais qui dérivent d'une source qui ne la respecte pas).

*

Une étude exhaustive de la composition dramatique implique donc de s'intéresser d'une part à la forme que prend la succession des scènes selon qu'elles sont liées ou non, c'est-à-dire aux rapports de continuité ou de discontinuité qu'elles entretiennent, et que nous évoquions plus haut (rapports qu'on qualifiera de *syntactiques*) et d'autre part aux rapports de focalisation, de temps, de causalité et de lieu qui existent entre leurs contenus (rapports qu'on qualifiera, par opposition, de *sémantiques*). Pour recourir à une comparaison grammaticale, on peut dire qu'étudier le rapport syntaxique de liaison ou de rupture est du même ordre que se demander si deux propositions sont juxtaposées ou coordonnées, tandis que les rapports sémantiques s'apparentent au lien logique qui existe entre ces deux propositions, qu'elles soient ou non coordonnées. Notre étude des rapports focaux, temporels, logiques et spatiaux portera en grande partie sur la manière dont ceux-ci fonctionnent différemment selon que les scènes sont liées ou non : il est par conséquent nécessaire de ne l'entreprendre que dans un second temps, et de commencer par étudier pour lui-même le fonctionnement des liaisons et des ruptures, abstraction faite de leurs enjeux sémantiques. Revenons donc, dans un premier temps, sur la distinction que nous avons précédemment établie entre la *technique* de la liaison des scènes et la systématisation de cette technique sous la forme de la *règle* de la liaison des scènes.

PREMIÈRE PARTIE

Rapports syntaxiques

CHAPITRE PREMIER

Technique

Une scène, disions-nous, est délimitée par l'entrée ou par la sortie d'un personnage. En s'appuyant sur cette définition, on peut facilement répartir les liaisons des scènes en deux grandes catégories principales, selon qu'elles reposent sur une entrée ou une sortie.

Entrer sur le plateau, c'est *apparaître* aux yeux des spectateurs, passer de l'absence à la présence ; sortir, c'est *disparaître*, passer de la présence à l'absence¹. Cette définition est commune à toutes les entrées et à toutes les sorties, qu'elles fonctionnent ou non comme des liaisons. Mais pour que deux scènes soient liées, il faut en outre que le personnage qui entre trouve sur le plateau un second personnage qui l'y a précédé et qui l'« accueille », ou que le personnage qui sort du plateau en laisse derrière lui un autre, qui y reste². Dans ce cas, l'entrée et la sortie se définissent non seulement comme l'apparition ou la disparition d'un personnage, mais aussi comme une *rencontre* ou une *séparation* entre deux personnages. C'est la manière dont s'articulent cette rencontre et cette apparition, ou cette séparation et cette disparition que nous allons ici étudier.

Pour simplifier, on appellera par convention dans toute la suite de ce travail « A » le ou les personnages communs aux deux scènes, et « B » le ou les personnages qui entrent ou qui sortent. A et B peuvent correspondre chacun à un individu ou à un groupe, dans la mesure où seuls les mouvements d'entrée et de sortie sont ici des critères pertinents de distinction : de ce point de vue, un ensemble de personnages qui restent sur le plateau forme un groupe cohérent et indistinct, qui s'oppose dans son ensemble au personnage qui entre ; de même, un groupe de personnages qui entre

¹ On sait que, dans la dramaturgie latine, et souvent encore au XVII^e siècle, un personnage qui entre sur le plateau est dit « sortir » (des coulisses), et inversement – et ce d'autant plus que le plateau représente un lieu extérieur opposé à l'intérieur des maisons qui le bordent, où ce sens est le seul qui soit pertinent du point de vue de l'univers fictionnel. Dans la mesure où nous nous intéressons à la composition dramatique, c'est-à-dire à ce que voit le spectateur, c'est le plateau qui, dans cet ouvrage, nous sert de référence : dans notre propos, sauf précision contraire, c'est par rapport à lui que doivent s'entendre les termes « entrer » et « sortir » quand nous les employons absolument (nous précisons donc toujours, le cas échéant, que le personnage sort *de chez lui*). Sur les enjeux de cette évolution terminologique, voir Anne Surgers, *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVI^e-XXI^e siècle)*, Berne, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages interculturels », 2012, p. 101-134.

² Nous étudierons également des cas où deux personnages se croisent tandis qu'un troisième demeure sur le plateau. Le changement de scène correspond alors à la fois à une entrée et à une sortie, mais cette combinaison n'altère pas le fonctionnement intrinsèque de ces deux mouvements considérés individuellement.

constitue pour l'analyse un tout homogène par opposition au personnage qui est déjà présent sur le plateau. Selon le code que nous avons défini en introduction, on dira donc qu'une entrée correspond à un schéma « A/AB » tandis qu'une sortie correspond à un schéma « AB/A ».

L'usage de cette convention permettra d'une part d'éviter de fâcheuses redondances dans notre exposé, et d'autre part de modéliser l'enchaînement des scènes de la manière la plus claire, c'est-à-dire la plus abstraite, la plus schématique et la plus générale possible, afin de proposer une sorte de géométrie des liaisons qui ne retienne que les propriétés communes à l'ensemble des cas particuliers. En simplifiant ceux-ci et en les réduisant à un certain nombre de procédés qui présentent des enjeux comparables, on pourra à la fois saisir plus clairement le fonctionnement général de chacun de ces procédés et, en retour, apprécier de manière plus nuancée la spécificité de leur application concrète.

Il y a deux manières d'aborder l'apparition/rencontre et la disparition/séparation qui lient deux scènes entre elles. On peut les considérer dans leur aspect *perfectif* : l'entrée et la sortie sont alors envisagées dans leur globalité, comme des événements ponctuels, sans durée. On passe d'une scène à une autre sans examiner de l'intérieur le processus de transition, qui délimite ces deux scènes sans avoir lui-même d'épaisseur. Mais on peut également s'intéresser à l'aspect *duratif* de la liaison (au sens où l'on parle de l'aspect duratif d'un verbe), c'est-à-dire la considérer comme un processus qui peut s'étendre dans le temps et être décomposé en plusieurs étapes : on étudiera alors ce qui se passe quand un personnage est en train d'entrer ou de sortir.

ASPECT PERFECTIF DE LA LIAISON

Quand on ne prend en considération que l'aspect perfectif de la liaison, la seule distinction possible, d'un point de vue syntaxique, est celle qui existe entre ces deux formes que nous venons de définir, l'entrée et la sortie, et celles-ci ne sauraient être pour elles-mêmes un objet d'étude, puisqu'on ne peut pas étudier de quoi elles sont faites, ce qui se trouve *à l'intérieur* d'elles. En revanche, on peut s'intéresser à la manière dont elles se produisent, c'est-à-dire à ce qui, dans le corps des scènes qu'elles relient, les expliquent, les annoncent, les préparent, etc. – en d'autres termes, à leur contexte, à ce qui les *entoure*.

Entrée

Protocole

La première question que soulève l'entrée d'un personnage est celle de ce que nous appellerons son *protocole* (c'est-à-dire les conditions précises dans lesquelles un personnage entre). Deux cas de figure doivent ici être distingués : l'entrée peut être *provoquée* (A est à l'origine de l'entrée, il fait venir B) ou *spontanée* (B est à l'origine de l'entrée, il vient voir A sans que A l'ait fait venir).

Dans le premier cas, le protocole d'entrée correspond à la demande, formulée par un personnage, qu'un autre vienne le voir (A « convoque », « invite », « appelle », « mande », etc. B). On nommera *préparation* de l'entrée l'énoncé par lequel A demande à voir B, en s'adressant à lui soit directement, soit indirectement.

Cette situation est contraire à ce qu'on pourrait imaginer intuitivement : si un personnage veut parler à un autre, il serait plus logique qu'il aille lui-même le voir. Cependant, elle peut s'expliquer (au niveau de l'histoire) si A est d'un rang supérieur à B : il serait alors contraire aux règles de civilité qu'il se déplace. Surtout, faire venir B

sur le plateau au lieu de faire sortir A est une manière commode d'éviter (au niveau de la représentation) de rompre l'unité de lieu.

On parlera de préparation *directe* quand A appelle directement B. Ce procédé implique que B, sans être sur le plateau, soit censé se trouver dans un lieu voisin, comme c'est souvent le cas dans les comédies représentées dans un décor de « carrefour comique », où plusieurs maisons donnent sur une place publique. Cette particularité (sur laquelle nous aurons à revenir au chapitre du lieu) autorise donc une communication directe entre la scène et le hors-champ.

Un personnage peut alors soit frapper à la porte d'une maison pour en faire sortir son occupant, soit l'appeler verbalement. La préparation (l'acte de frapper à la porte ou d'appeler) précède immédiatement l'entrée de B. Ce procédé est très fréquent dans les comédies. Toute la scène 2 de l'acte I de *L'École des femmes* est ainsi une extension de cette technique, poussée jusqu'à l'absurde par l'intelligence limitée des deux domestiques.

En revanche, on ne rencontre presque jamais de préparation directe dans les tragédies du XVII^e siècle. Héler ainsi un autre personnage y serait perçu comme une atteinte à la bienséance. Surtout, les lieux non représentés sont très rarement en contact immédiat avec les lieux représentés : l'action se passe dans une salle à l'intérieur du palais, sans communication immédiate avec les autres salles où sont censés se trouver les personnages qui ne paraissent pas sur le plateau.

A peut également faire savoir à B qu'il veut le voir en lui envoyant un messenger. On parlera alors de préparation *indirecte*. Celle-ci n'est pas nécessairement représentée sur le plateau. A est alors supposé avoir donné un ordre avant sa propre entrée, et le spectateur l'apprend *a posteriori* par le discours des personnages.

Le moment où le spectateur est informé de cette préparation varie, mais il ne l'est le plus souvent que très tard, au moment même où B entre sur le plateau (« Mais voici mes deux fils, que j'ai mandés exprès³ »). En revanche, à la scène 1 de l'acte IV de *La Mort d'Agrippine* de Cyrano, huit vers séparent le moment où Tibère nous apprend qu'il a mandé Agrippine de l'entrée effective de cette dernière. Ils permettent à l'empereur d'exprimer ce qu'il attend de cette entrevue⁴.

Les cas où la préparation est représentée sont beaucoup plus fréquents. Le spectateur voit alors A donner l'ordre de faire venir B à un troisième personnage (C) qui sert d'intermédiaire. Le procédé s'étend donc sur trois scènes : la préparation et la sortie du personnage C sont séparées de l'entrée de B par une scène où A attend la venue de ce dernier, et qu'on nommera *scène d'attente* – soit un schéma « AC/A/AB(C) ». C peut se contenter de faire sa commission puis se perdre hors champ, ou revenir sur le plateau pour accompagner B. Nous indiquons par des parenthèses que, dans ce cas, C reste le plus souvent muet pendant la rencontre entre A et B.

Par ailleurs, ce procédé implique nécessairement deux autres scènes, qui ne sont pas représentées :

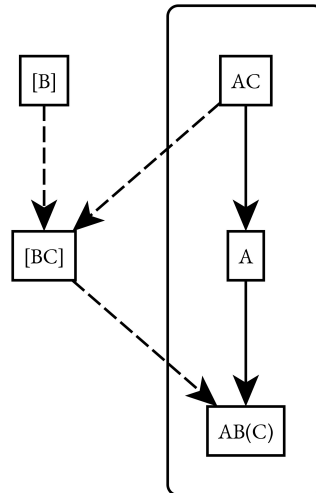
– une rencontre entre C et B, dont on peut reconstituer le contenu minimal : C vient trouver B et lui dit « A vous demande » ;

³ Corneille, *Rodogune, princesse des Parthes*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647, éd. Georges Couton, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987 [désormais abrégé en *O. C.*], t. II, II, 2, v. 518. On retrouve exactement la même expression dans Corneille, *Héraclius, empereur d'Orient*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647, dans *O. C.*, t. II, I, 1, v. 91 et une expression semblable dans Corneille, *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque, Paris, Augustin Courbé, 1650, dans *O. C.*, t. II, II, 1, v. 460. Nous soulignons, dans cet exemple et les suivants, l'énoncé qui correspond à la préparation ou à la mention rétrospective d'une préparation.

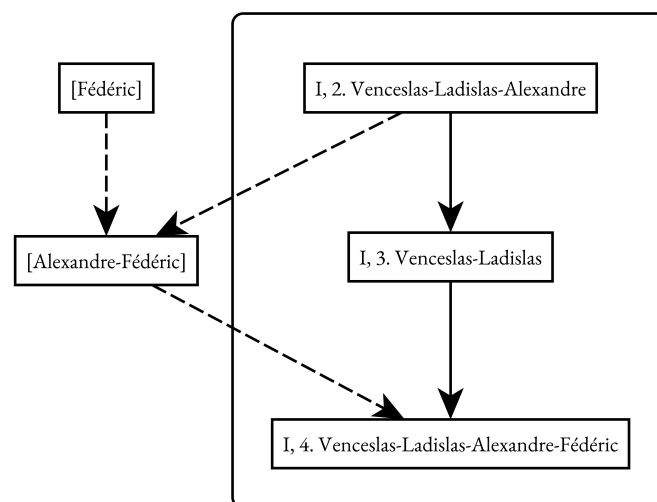
⁴ Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1654, éd. André Blanc, dans *Œuvres complètes*, t. III (*Théâtre*), Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001, IV, 1, v. 1012-1014.

– pour être tout à fait complet, il faut également mentionner une scène qui n'a d'existence que théorique, et qui correspond à la situation de B, seul, quelque part hors champ, avant le moment où C vient lui dire que A veut le voir.

Pour rendre compte du processus dans son ensemble, nous aurons donc recours au schéma suivant :



La préparation pose évidemment la question du statut du personnage intermédiaire. Celui-ci est le plus souvent un personnage secondaire, confident ou serviteur qui n'a pas d'autre fonction à ce moment de la pièce et qui obéit parfois même en silence. Cependant, certains personnages principaux peuvent ponctuellement remplir cet office : ce sont les cas les plus intéressants. Dans *Venceslas* de Rotrou, l'infant Alexandre et le duc Fédéric, en plus d'être des personnages essentiels à l'action, jouent chacun une fois le rôle d'intermédiaire. À l'acte I, à l'issue d'une confrontation avec le prince Ladislas et l'infant Alexandre (ses deux fils), c'est à ce dernier que le roi Venceslas demande de faire venir le duc Fédéric (« Faites venir le duc, Infant⁵. »). Soit le schéma :



⁵ Rotrou, *Venceslas*, tragédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1648, éd. Marianne Béthery, dans *Théâtre complet*, Paris, Société des textes français modernes, 1998-2019 [désormais abrégé en *T. C.*], t. I, I, 2, v. 301.

Ce procédé limite le personnel dramatique en jeu, et donne lieu à une scène d'attente conflictuelle entre le roi et Ladislas, qui s'indigne de devoir se réconcilier avec le duc (I, 2⁶).

Stricto sensu, la sortie de C marque le début d'une nouvelle scène dramatique, mais ce changement est évidemment moins fort que quand un personnage principal sort après en avoir rencontré un autre, ou que quelqu'un va accomplir hors champ une action essentielle à l'intrigue. Ici, la sortie sert uniquement à préparer l'entrée suivante : elle ne participe donc pas à l'intrigue, mais, de manière purement utilitaire, à la gestion des rencontres entre les personnages. Elle n'est pas indépendante (si B ne devait pas entrer, C ne sortirait pas), mais gravite à la périphérie de l'entrée à venir. On sait que la coïncidence entre scènes éditoriales et scènes dramatiques ne s'est imposée que progressivement, et cela est encore plus vrai pour la préparation : la sortie de C est rarement marquée par une nouvelle rubrique de scène.

On atteint un cas limite quand le personnage qui sert d'intermédiaire est muet, qu'il n'a pas de nom, que sa présence n'est pas indiquée dans la rubrique de scène, et que sa sortie ne s'accompagne pas d'un changement de scène éditoriale : dans *Suréna*, chaque scène dramatique correspond à une scène éditoriale, mais, au milieu d'un dialogue avec Eurydice, Orode fait venir Suréna par un simple « Qu'on le fasse venir⁷ », qui seul nous apprend la présence d'un serviteur anonyme à qui ces mots sont adressés. Si le lecteur doit faire un léger effort à cet endroit du texte (il pouvait très bien croire qu'Orode était seul avec Eurydice), le spectateur, lui, ne rencontrera aucune difficulté.

Notre schéma initial (« AC/A/AB(C) ») peut recevoir des modifications considérables, qui n'altèrent pourtant pas le fonctionnement de ce procédé. En effet, ce n'est pas nécessairement *pour parler à B* que A le fait venir, mais parfois *pour que B assiste à une autre scène* impliquant un quatrième ou même un cinquième personnage. Dans *La Galerie du Palais*, quand Hippolyte voit arriver ensemble Célidée et Dorimant, elle demande à Aronte de faire venir son maître Lysandre, qui est amoureux de Célidée (IV, 1). Lysandre voyant celle-ci avec Dorimant en concevra de la jalousie, et sera donc facilement séduit par Hippolyte, qui en est amoureuse. Hippolyte sort, et après une courte scène avec Dorimant et Célidée, Aronte sort à son tour accomplir sa commission. Dorimant et Célidée sont alors seuls. Juste au moment où ils se retirent, Aronte revient avec Lysandre, qui a le temps de les apercevoir (IV, 4). La variation sur le nombre de personnages impliqués n'empêche pas que le rythme en trois temps de la préparation soit respecté : l'entrée de Lysandre est bien liée à la sortie d'Aronte qui va le chercher. Dans les exemples que nous avons jusqu'ici donnés, l'attente créée par la préparation était éprouvée aussi bien par les personnages que par les spectateurs. Ici, elle n'existe que pour les seuls spectateurs, qui attendent le moment où Lysandre surprendra le couple. La scène entre Célidée et Dorimant est bien une scène d'attente, mais sans que ces deux personnages en aient conscience (ce qui implique donc un jeu sur la focalisation : tout repose sur le fait qu'ils ne sont pas au courant du dessein secret des personnages de la scène précédente).

L'autre question que soulève ce procédé est celle du temps d'attente qui sépare la préparation de l'entrée elle-même. Dans tous les exemples que nous avons donnés, ce temps est exploité avec art : le personnage A et le spectateur (ou, comme on l'a vu, le spectateur seul) se demandent quelle sera l'issue de la confrontation qui va avoir lieu.

Cependant, il peut être tentant de réduire cet intervalle et de faire entrer le personnage B le plus tôt possible. Quand celui-ci est censé être dans un lieu voisin de la scène, ce temps peut être extrêmement réduit sans choquer la vraisemblance. C'est par exemple le cas dans *Esther* :

⁶ Voir aussi la scène V, 3, où Frédéric est utilisé comme intermédiaire.

⁷ Corneille, *Suréna, général des Parthes*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1675, dans *O. C.*, t. III, V, 1, v. 1495.

RAPPORTS SYNTAXIQUES
HYDASPE

Aman à votre porte a devancé le jour.

ASSUÉRUS

Qu'il entre. Ses avis m'éclaireront peut-être.

SCÈNE V

ASSUÉRUS, AMAN, HYDASPE, ASAPH

ASSUÉRUS

Approche, heureux appui du trône de ton maître⁸.

La brièveté du temps d'attente est ici à l'image de l'empressement du courtisan qui cherche toujours à devancer les attentes de son prince. Une scène d'attente peut même être totalement muette.

À l'inverse, le temps d'attente peut être exploité en intercalant d'autres scènes entre la préparation et l'entrée, scènes qui peuvent changer radicalement la situation. C'est un ressort qui est utilisé notamment par Mareschal dans la seconde journée de *La Généreuse Allemande* (tragi-comédie, 1631). Le prince Coryléon a fait tenir prisonnière sa femme Roseline, qu'il soupçonne d'adultère, mais s'accuse maintenant de trop de sévérité. Son frère Cloriande va la chercher (I, 1). Mais peu après la sortie de Cloriande, un écuyer entre, qui apporte à Coryléon la bague de Roseline, retrouvée sur le page d'Aristandre, ainsi qu'une lettre de ce dernier à Roseline. Ces deux gages ne laissent plus aucun doute, et Coryléon est en proie à une fureur jalouse quand Roseline entre (I, 2). Bien loin de chercher à se réconcilier avec elle, Coryléon la condamne au supplice.

La préparation n'est en soi qu'une cheville dramatique : ce n'est pas dans sa formulation qu'il faut chercher des exemples de génie poétique ou de richesse stylistique. Elle n'est en effet susceptible que d'un nombre assez réduit de variations : on y trouve notamment beaucoup d'hémistiches formulaires⁹ qui reviennent chez tous les auteurs : « que j'ai mandé(e) exprès », « qu'on le/la fasse venir », etc. Mais, comme on le voit, ce procédé fort simple, destiné initialement à justifier une entrée, peut parfois présenter un intérêt dramatique très fort.

Nous avons analysé des exemples où des éléments extérieurs introduisent une variation dans ce procédé. On conclura sur un cas où c'est au contraire un manque qui en fait toute la beauté. Dans *La Mariane* de Tristan, Hérode, en proie au désespoir, veut appeler sa femme, oubliant qu'elle vient d'être exécutée sur son ordre :

HÉRODE

Commandez de ma part *qu'on la fasse venir*.

SALOMÉ

Son jugement s'égaré, il perd le souvenir.

⁸ Racine, *Esther*, tragédie tirée de l'écriture sainte, Paris, Denys Thierry, 1689, dans *T. P.*, II, 4-5, v. 576-578.

⁹ Sur cette notion, nous renvoyons à notre article « Les hémistiches répétés chez Corneille », dans Myriam Dufour-Maitre et Cécilia Laurin [dir.], *Pierre Corneille, la parole et les vers*, <<http://publis-shs.univ-roen.fr/ceredi/index.php?id=957>>, 2020.

Envoyez-la quérir, faites-moi cette grâce.

PHÉRORE

Hé ! Seigneur, le moyen que l'on vous satisfasse ?

HÉRODE

*Qu'on aille l'avertir que je veux lui parler,
Est-il si mal aisé, n'y veut-on pas aller¹⁰ ?*

Hérode énumère toutes les formules qui peuvent être utilisées pour mander un personnage. Mais ces expressions d'ordinaire vides de sens et interchangeables produisent ici un effet remarquable dans la mesure où elles sont vouées à l'échec.

*

L'autre cas de figure, qui nous occupera à présent, est celui de l'entrée spontanée : B vient voir A sans avoir été mandé par lui. Venir ainsi peut se révéler particulièrement risqué si l'on se trouve face à un roi soucieux de l'étiquette. Le Livre d'Esther aussi bien que l'adaptation que Racine en donne insistent longuement sur ce point au moment où Esther vient supplier Assuérus d'épargner les Juifs : les rois se cachent aux yeux de leurs sujets, « Et la mort est le prix de tout audacieux, / *Qui sans être appelé se présente à leurs yeux*¹¹. » On a là un cas limite, mais qui ne fait qu'exagérer une règle de civilité bien établie. Esther elle-même, à la scène 3 de l'acte I, s'était indignée de l'entrée spontanée de Mardochée, qu'elle n'avait dans un premier temps pas reconnu : « Quel profane en ce lieu s'ose avancer vers nous ? / Que vois-je ? Mardochée ? Ô mon père, est-ce vous¹² ? » J.-Y. Vialleton donne de nombreux exemples où un personnage s'excuse d'entrer chez quelqu'un ou de l'aborder : « Seigneur, j'entre sans ordre, excusez ma douleur¹³ », dit ainsi Aspasia en venant trouver le roi dans *La Sœur généreuse* de Boyer. L'entrée spontanée est intrusive parce qu'on pénètre chez quelqu'un (ou dans un espace que J.-Y. Vialleton qualifie de *territorialisé*, ce dont nous aurons à reparler au chapitre du lieu). Mais même dans un lieu public et ouvert, et même en l'absence de toute relation hiérarchique, on sait qu'aborder quelqu'un et lui adresser la parole constitue une intrusion dans sa sphère privée, une atteinte, certes minime, à sa « face » négative : « Désolé de vous déranger », disons-nous dans ces cas¹⁴.

Se faire annoncer permet d'estomper le caractère intrusif de l'entrée. Ce procédé, qui accompagne très souvent les entrées spontanées, est assez comparable à la

¹⁰ Tristan L'Hermite, *La Mariane*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1637, éd. Claude Abraham, dans *Œuvres complètes*, t. V (*Les tragédies*), Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1999, V, 3, v. 1673-1678.

¹¹ Racine, *Esther*, éd. cit., I, 3, v. 195-196.

¹² *Ibid.*, I, 3, v. 155-156.

¹³ Boyer, *La Sœur généreuse*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1647, I, 3, p. 17. Cité dans Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004, p. 47. Voir *ibid.*, p. 461 pour des exemples du second type (s'excuser non pas d'entrer chez quelqu'un, mais simplement de l'aborder), ainsi que Corneille, *Rodogune*, éd. cit., III, 4, v. 897-898.

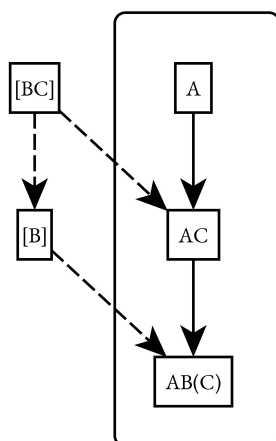
¹⁴ Sur la notion de « face », voir Erving Goffman, *Interaction Ritual. Essays in Face-to-face Behavior*, Chicago, Aldine Publishing, 1967, trad. par Alain Kihm sous le titre *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1974 et Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. I (*Approche interactionnelle et structure des conversations*), Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1990, p. 221.

préparation indirecte : un personnage tiers (C) vient annoncer à A que B va bientôt arriver, ou qu'il est dans la pièce voisine et attend l'autorisation de A pour entrer.

On a donc le schéma suivant : « A/AC/AB(C) ». Tout comme dans la préparation indirecte, C est la plupart du temps un personnage secondaire de domestique. Deux scènes ont lieu hors champ :

– une scène entre B et C : c'est au cours de cette scène que B se présente à C et lui demande d'annoncer sa venue à A ;

– il faut encore supposer que B reste seul un certain temps avant d'entrer sur le plateau, soit qu'il attende seul hors champ pour que C ait le temps de faire sa commission, soit qu'il continue d'avancer à une vitesse normale tandis que C le devance et court prévenir A. On dira donc, dans un schéma en deux dimensions :



On retrouve exactement les mêmes scènes que dans la préparation indirecte : le procédé s'étend sur trois scènes, l'annonce marquant le début d'une scène d'attente qui est l'occasion pour A d'anticiper l'issue de la rencontre à venir. C'est l'ordre de ces éléments qui change : la scène CB a lieu avant et non après la scène AC.

Tout comme la préparation, le procédé peut être tronqué en amont si l'annonce n'est pas directement représentée, mais mentionnée dans le discours des personnages. Le spectateur apprend alors au tout début de l'acte que C a déjà annoncé la venue de B, comme dans *Phèdre*, où Aricie ouvre l'acte II en réagissant à l'annonce de la venue d'Hippolyte (« Hippolyte demande à me voir en ce lieu¹⁵ »). Cette technique présente un double avantage : le spectateur attend avec impatience l'entrée annoncée, et le dramaturge dispose d'un élément initial à partir duquel il peut facilement développer une scène de confiance sans que celle-ci paraisse trop artificielle.

On trouve dans *Nicomède* un exemple du même genre, mais qui apparaît beaucoup plus tard dans l'acte : le spectateur apprend plus de cent vers après le début de l'acte II et l'entrée en scène de Prusias que celui-ci a accepté de donner audience à Flaminius, qui va bientôt arriver. Au milieu de son échange avec Nicomède, Prusias déclare :

Je ne veux voir en vous que mon unique appui :
Recevez tout l'honneur qu'on vous doit aujourd'hui.
L'ambassadeur romain me demande audience,
Il verra ce qu'en vous je prends de confiance,

¹⁵ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., II, 1, v. 367.

Vous l'écoutez, Prince, et répondez pour moi¹⁶.

Il y a là une gestion particulièrement virtuose du rythme dramatique : on sait d'ordinaire dès leur entrée sur le plateau tout ce que les personnages ont fait quand ils étaient hors champ. Corneille au contraire garde en réserve une partie de ce que Prusias a fait et appris avant son entrée : le hors-champ resurgit au détour de la conversation, au moment où on ne l'attendait pas, et permet ainsi de relancer le dialogue, qui dure encore une trentaine de vers avant l'entrée de Flaminius.

Cependant, les annonces qui font l'objet d'une représentation sont là aussi majoritaires. Elles peuvent remplir deux fonctions différentes et servir soit à *informer* simplement A de la venue de B, soit à lui *demander* s'il accepte que B vienne. Dans les deux cas, l'annonce fonctionne comme la préparation, dans la mesure où l'entrée de C marque un changement de scène d'une importance bien moins grande que l'entrée de B : elle lui est totalement subordonnée et ne fait que l'anticiper.

En tant qu'information, l'annonce crée une attente plus ou moins longue selon que l'arrivée de B est plus ou moins imminente, et que le personnage qui fait office d'intermédiaire l'a laissé dans un lieu plus ou moins éloigné. À l'acte III de *Phèdre*, entre l'annonce du retour de Thésée (« Le roi, qu'on a cru mort, va paraître à vos yeux¹⁷ ») et son entrée sur le plateau, Phèdre a près de cent vers pour exprimer son trouble et ses appréhensions. Cet intervalle se justifie notamment par le fait que ce n'est pas Thésée qui envoie Œnone annoncer à Phèdre son retour, mais Œnone elle-même qui, apprenant que le roi est de retour, court prévenir sa maîtresse.

À l'acte II, l'entrée de Phèdre et le moment où Thérémène annonce cette entrée à Hippolyte (« Seigneur, la reine vient, et je l'ai devancée. / Elle vous cherche¹⁸ ») sont plus rapprochés : seuls quarante vers les séparent. L'annonce se fait quand Aricie est encore sur le plateau, ce qui permet d'obtenir une transition optimale. L'annonce permet en effet de dynamiser la fin de la scène entre les deux amants : elle l'interrompt tout en laissant suffisamment de temps pour qu'Hippolyte demande et obtienne d'Aricie une réponse à la déclaration d'amour qu'il vient de lui faire. Si Phèdre avait surpris le couple, ce temps aurait manqué (et la rencontre entre Aricie et Phèdre aurait été fort embarrassante : elle aurait suscité trop tôt la jalousie de cette dernière). D'un autre côté, si la scène s'était dénouée d'elle-même, elle aurait perdu de sa force : toute la beauté de la pudique déclaration d'Aricie (« Mais cet empire enfin si grand, si glorieux, / N'est pas de vos présents le plus cher à mes yeux¹⁹ ») vient justement de ce qu'elle s'accompagne d'un changement de rythme et se fait dans l'urgence.

L'intervalle entre l'annonce et l'entrée peut être beaucoup plus court. L'acte III de *Pertharite* présente une situation comparable à celle de l'acte III de *Phèdre* (le retour d'un roi qu'on a cru mort), mais le moment où Unulphe annonce à Grimoald et Rodelinde que Pertharite est vivant est quasiment simultané de l'entrée de ce dernier : « Que faites-vous, Seigneur ? Pertharite est vivant, / Ce n'est plus un bruit sourd, le voilà qu'on amène²⁰. » La même rapidité peut s'observer quand on annonce un visiteur qui se trouve à la porte. L'annonce de Ragotin *accompagne* plus qu'elle ne précède l'entrée d'Elvire à l'acte IV du *Festin de Pierre* : « Monsieur, *voici une dame voilée qui vient vous parler*²¹. » Ce dernier exemple nous montre en outre que l'annonce peut être plus ou moins précise : Elvire ne révèle son identité qu'au moment où elle prend la parole.

¹⁶ Corneille, *Nicomède*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1651, dans O. C., t. II, II, 2, 493-497. Nous soulignons, dans cet exemple et les suivants, l'énoncé qui correspond à l'annonce ou à la mention rétrospective d'une annonce.

¹⁷ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., III, 3, v. 827.

¹⁸ *Ibid.*, II, 3, v. 561-562.

¹⁹ *Ibid.*, II, 3, v. 575-576.

²⁰ Corneille, *Pertharite, roi de Lombards*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1653, dans O. C., t. II, III, 4, v. 1002-1003.

²¹ Molière, *Le Festin de Pierre*, comédie, Amsterdam, [s. n.], 1683, dans O. C., t. II, IV, 6, p. 891.

Dans ces deux derniers cas, l'annonce et l'entrée sont distinctes, mais elles peuvent aussi se faire en même temps. À la scène 6 de l'acte IV du *Festin de Pierre*, Elvire apparaît au même moment que Ragotin, mais elle n'adresse la parole à Don Juan que dans un second temps. Elle reste en retrait pendant les premières répliques entre le maître et son valet, qui constituent une interaction à part entière : elle n'est pas hors champ, mais à l'arrière-plan. En d'autres termes, c'est l'énonciation, et non la présence sur scène des personnages qui constitue ici le critère permettant de distinguer l'annonce et l'entrée.

Mais l'annonce est très souvent une requête plutôt qu'une simple information : le personnage B demande, par l'intermédiaire de C, à voir A, qui peut accepter ou refuser cette visite. Si A accepte de voir B, l'annonce débouche donc logiquement sur une préparation : C ressort pour faire entrer B. On a alors une entrée en quatre temps, qui se rencontre très souvent quand B est d'un rang inférieur à A, ou qu'il lui rend visite à son domicile : entrée de C qui annonce B, préparation (A accepte la visite et fait entrer B), sortie de C qui transmet cette réponse à B, entrée de B – soit le schéma « A/AC/A/AB(C) », auquel correspond par l'exemple l'entrée d'Ibrahim à l'acte II d'*Ibrahim* de Scudéry. L'annonce n'y est pas explicitement formulée comme une requête, mais elle est bien interprétée comme telle :

UN CAPIGI

Le Grand Vizir arrive, il t'a voulu surprendre.

SOLIMAN

Qui ?

LE CAPIGI

L'illustre Ibrahim.

SOLIMAN

Dieu, que viens-je d'entendre ?

ISABELLE

Ciel, tu me rends le jour, le rendant à mes yeux !

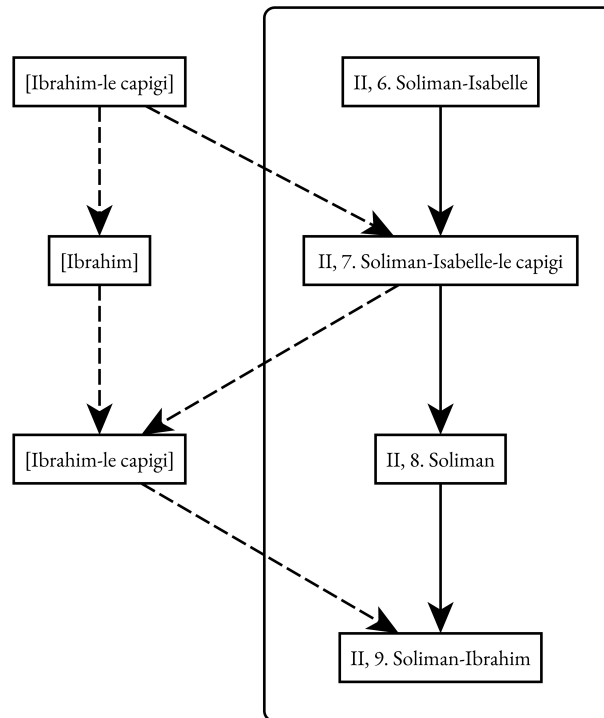
SOLIMAN

*Qu'il entre ; arrête ; va ; demeure ; ô justes cieux !
Que ferai-je ? Ibrahim ! Qu'il vienne²².*

Cette entrée succède à une scène où Soliman a tenté de séduire Isabelle, qui aime Ibrahim et est aimée de lui. Scudéry utilise l'annonce et la préparation pour opposer la joie d'Isabelle au trouble de Soliman, qui hésite à deux reprises avant de faire effectivement entrer son rival. On aura donc le schéma suivant²³ :

²² Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643, éd. Évelyne Dutertre, Paris, Société des textes français modernes, 1998, II, 7, v. 977-981.

²³ Soliman demande à Isabelle de sortir avant qu'Ibrahim entre – légère complication qui ne change pas le fonctionnement du procédé. Nous faisons de même abstraction de la présence des autres personnages appartenant à la suite de Soliman et d'Isabelle.



Le protocole d'entrée, qu'il prenne la forme d'une annonce ou d'une préparation (ou qu'il combine ces deux procédés), doit donc être regardé avec autant d'attention que le corps de la scène : il est une jointure, mais les dramaturges se sont souvent souciés d'y concentrer les enjeux de la scène qu'il inaugure, voire de le traiter comme un événement à part entière.

Motivation

L'autre question que soulève l'entrée d'un personnage est celle de sa *motivation* – la raison pour laquelle un personnage entre sur le plateau à ce moment de la pièce. Un protocole peut rendre l'entrée plus vraisemblable et plus dramatique. En ce sens, il donne à la liaison des scènes une très grande « solidité ». Mais l'annonce de l'entrée n'indique pas le motif de la visite, et si la préparation, de fait, justifie cette entrée (B entre parce que A l'a fait venir), ce n'est pas non plus le seul moyen pour le faire. Esther n'obéit à aucun protocole (elle vient spontanément, sans avoir été mandée par Assuérus, et ne se fait même pas annoncer auprès de celui-ci). Pourtant, comme on l'a vu, son entrée possède une très forte motivation, puisqu'elle est justifiée par sa volonté d'implorer pour son peuple la protection de son époux.

L'absence de protocole peut créer des problèmes de bienséance et enfreindre les règles de civilité, mais, si nombreux que soient les exemples que nous avons donnés, il faut bien avoir conscience que, dans la dramaturgie classique, la plupart des entrées en font l'économie : les différents protocoles d'entrée (frapper à une porte, faire venir auprès de soi, se faire annoncer) sont en effet tous liés à une certaine territorialisation du lieu, que celle-ci soit due à la nature du lieu (intérieur de maison, chambre, appartement) ou au statut d'un personnage (le roi est chez lui où qu'il se trouve). Mais quand l'action se passe, comme c'est souvent le cas, dans un lieu déterritorialisé, public ou semi-public (une rue, un bocage, une salle d'un palais qui sert de passage entre plusieurs appartements) et que les personnages qui se rencontrent n'entretiennent pas de rapport hiérarchique, les protocoles d'entrée sont beaucoup plus rares.

En revanche, une entrée se passe bien moins aisément d'une motivation. La motivation des entrées et des sorties est en effet une question centrale de la dramaturgie classique²⁴ : elle résulte de l'application de l'exigence de vraisemblance aux mouvements des personnages (pour être crédibles, l'entrée et la sortie doivent avoir une raison d'être à l'intérieur de l'univers fictionnel). Chapelain en exprime ainsi le principe général, qui conclut son *Discours de la poésie représentative* : « Ce qui me semble absolument nécessaire est que nul acteur n'entre ni ne sorte sans que la cause en paraisse et sans qu'il y ait raison pour cela²⁵. » D'Aubignac s'y étend plus longuement :

Tous les acteurs qui paraissent au théâtre ne doivent jamais entrer sur la scène sans une raison qui les oblige à se trouver en ce moment plutôt dans ce lieu-là qu'ailleurs ; autrement ils n'y doivent pas venir. [...] Il en doit être de même de la sortie des acteurs ; car s'ils ne quittent le lieu de la scène avec raison, il sera vraisemblable qu'ils y devaient demeurer encore : de sorte qu'il faut toujours qu'ils se retirent, ou pour quelque affaire qui les oblige de se trouver ailleurs, ou par quelque considération qui ne leur permette pas de s'arrêter davantage dans le lieu de la scène²⁶.

Corneille reprend la même idée : « Il faut, s'il se peut, y rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur²⁷. » Cependant, on constate qu'il introduit une première réserve (« s'il se peut ») : on verra que les dérogations sont nombreuses.

Surtout, pour Corneille, les enjeux de cette question sont différents selon qu'un personnage entre sur un plateau vide ou que celui-ci est déjà occupé par un autre personnage, et, de même, selon que sa sortie laisse le plateau vide ou que celui-ci reste occupé par un autre personnage. Le premier cas correspond à la première entrée et à la dernière sortie d'un tableau ou d'un acte, c'est-à-dire aux entrées et aux sorties qui se situent de part et d'autre d'une rupture (que l'on qualifiera d'entrées *initiales* et de sorties *finales*). Le second cas correspond aux entrées et aux sorties qui se produisent au cours du tableau ou de l'acte, et que l'on qualifiera d'*intermédiaires*. Dans ce cas, la permanence d'un second personnage qui accueille celui qui entre ou qui demeure après que l'autre est sorti autorise des motivations qui ne pourraient être employées avec une entrée initiale ou une sortie finale (cas sur lesquels nous reviendrons au chapitre du lieu). Dans ce chapitre, c'est uniquement aux entrées et aux sorties intermédiaires que nous nous intéresserons, puisque ce sont les seules qui correspondent à des liaisons.

D'Aubignac ne reprend pas explicitement cette distinction, et tous les exemples qu'il donne sont des entrées initiales ou des sorties finales. Corneille insiste au contraire sur la différence entre ces deux types d'entrées et de sorties, et raisonne à l'inverse de d'Aubignac :

Ainsi je dispenserais volontiers de cette rigueur toutes les premières scènes de chaque acte, mais non pas les autres, parce qu'un acteur occupant une fois le théâtre, aucun n'y doit entrer qui n'ait sujet de parler à lui, ou du moins qui n'ait lieu de prendre l'occasion quand elle s'offre²⁸.

On voit que pour d'Aubignac, c'est sur le lieu que doit se fonder la motivation : les personnages doivent avoir une raison de se trouver là où ils se trouvent. Pour Corneille, c'est sur les personnages déjà présents sur le plateau : le personnage qui entre doit avoir une raison de venir les trouver.

²⁴ Voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 279-284.

²⁵ Chapelain, *Discours de la poésie représentative*, manuscrit [1635], éd. Alfred C. Hunter, dans *Opuscules critiques*, op. cit., p. 275.

²⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., IV, I, p. 398-399.

²⁷ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 141.

²⁸ *Ibid.*, p. 141-142.

Il faut néanmoins bien noter que la motivation de B, c'est-à-dire les raisons de son entrée, peut être différente du « sujet²⁹ » qu'il a de parler à A. On peut engager la conversation avec quelqu'un que l'on rencontre par hasard dans un lieu où l'on venait non pas pour lui parler, mais pour de tout autres raisons. Il faut donc distinguer les cas où B vient voir A parce qu'il a quelque chose à lui dire et les cas où l'entrée a d'autres causes. Dans le premier cas, on dira que l'entrée de B est justifiée par une motivation *interne*. La scène AB est une *visite* que B rend à A, et réalise le dessein qu'il avait de lui parler³⁰. Dans le second cas, B n'avait initialement pas l'intention de parler à A. Si l'on ignore la raison qui le pousse à venir sur le plateau, son entrée n'aura aucune motivation explicite ; si l'on connaît au contraire cette raison, on dira qu'elle est justifiée par une motivation *externe*. Que l'entrée de B soit ou non motivée, la scène AB est alors due au hasard et ne réalise pas le dessein que B avait en entrant, quel que soit celui-ci : on a donc affaire non à une visite, mais à une *rencontre*³¹.

Cependant, l'intention d'aller voir quelqu'un pour lui parler relève des pensées intérieures du personnage, et le spectateur, qui n'a accès qu'au discours de celui-ci, ne peut donc jamais en avoir la certitude. Seule existe la parole, et ce n'est pas parce qu'un personnage adresse la parole à un autre qu'il entre sur le plateau dans ce but (et qu'il serait allé le chercher ailleurs s'il ne l'y avait pas trouvé).

Il faut donc bien distinguer la *motivation* et la *mention* de cette motivation, qui, elle, apparaît dans le discours. La mention peut être *prospective* si B prévient à l'avance qu'il va aller trouver A, sort, et revient plus tard sur le plateau pour réaliser ce dessein (« je vais le voir pour lui dire que je l'aime ») ; *immédiate*, si B donne la raison de son entrée dès qu'il entre (« je viens vous voir pour vous dire que je vous aime ») ; *rétrospective*, s'il le fait au cours de la scène, après que la conversation a commencé sur un autre sujet (« je venais d'ailleurs vous dire que je vous aime »).

Or une entrée peut être motivée sans que cette motivation soit explicitement mentionnée : un personnage peut entrer sans dire pourquoi, et avoir néanmoins une raison bien précise de le faire. Si quelqu'un entre en disant « Je vous aime », on peut en déduire qu'il entre *pour* faire cette déclaration, même s'il ne le dit pas explicitement. Mais peut-être entrait-il pour une autre raison et ne fait-il que saisir une occasion que le hasard lui offre. La motivation externe est un cas à part, clairement identifiable, qui suppose que la raison de l'entrée de B est explicitement mentionnée, mais il y a un continuum entre la motivation interne et l'absence de motivation. Il s'ensuit que la distinction entre rencontre et visite relève souvent de l'interprétation : il faut, pour trancher en faveur de la visite, que l'action se passe explicitement chez le personnage A. Tâchons donc de construire un modèle aussi mouvant que les sables qui le

²⁹ Le terme est lui-même ambigu : « Sujet signifie aussi cause, occasion, fondement. » (Furetière, *Dictionnaire universel*, t. III (P-Z), La Haye/Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690, « Sujet. ») Il semble ici être pris au sens de « dessein », « intention » (qui serait la cause ou le fondement de l'entrée), mais contient déjà le sens d'« occasion », alors que Corneille oppose ces deux termes.

³⁰ Entrer pour parler à celui qui se trouve sur le plateau n'implique pas forcément que l'on entre *parce que celui-ci se trouve sur le plateau*, et que l'on a anticipé sa présence. Le texte explicite rarement le raisonnement de B et ne précise souvent ni qu'il savait que A s'y trouvait, ni comment il a pu le savoir. Inversement, il peut être manifeste qu'A rencontre par hasard B alors qu'il voulait justement lui parler : il le rencontre plus tôt que prévu, dans un lieu où il pensait ne faire que passer pour se rendre dans celui où il pensait qu'A se trouvait (c'est par exemple le cas dans *Le menteur*, IV, 4). Il faut, pour simplifier, ranger tous ces cas de figure parmi les motivations internes, et bien rappeler que la justification de l'entrée ne repose pas sur la présence de A sur le plateau, mais uniquement sur la volonté que B a de lui parler. Précisons également que ce type de motivation ne concerne que les entrées qui débouchent effectivement sur l'entretien souhaité par celui qui entre. Si A entre pour parler à B mais que celui-ci, présent quelque temps auparavant, est maintenant parti, la scène qui s'ouvre ne lui permet pas de réaliser le dessein qu'il avait en entrant : les enjeux de cette situation sont différents, et l'on parlera de motivation externe.

³¹ Voir Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, *op. cit.*, p. 57-70 pour l'analyse des enjeux de la visite et de la rencontre considérées du point de vue de la civilité. La visite en tant que forme de la vie sociale (visite qu'on donne, visite qu'on rend) possède un sens plus étroit que la définition purement structurelle que nous venons d'en donner.

soutiennent : qu'on ne puisse classer avec certitude des cas dans une typologie n'enlève rien à la pertinence intrinsèque de cette typologie.

La motivation interne constitue le modèle majoritaire des motivations d'entrées : elle obéit à un principe d'économie qui veut que l'on vienne sur le plateau pour parler à celui qui s'y trouve. Nous parlions de la différence entre entrées intermédiaires et entrées initiales : c'est justement cette possibilité qui, par définition, manque à ces dernières et rend leur justification beaucoup plus difficile.

On peut vouloir parler à quelqu'un sans rien avoir de précis à lui communiquer ; on est alors dans le cas d'une visite au sens strict du terme : visite de courtoisie, visite de l'amant qui fait sa cour à sa maîtresse, etc. La conversation doit alors se construire sans apport extérieur, se nourrir d'elle-même. Pour ce faire, le dramaturge commence souvent par des énoncés phatiques ou métacommunicationnels. La visite trouve sa fin en elle-même. Elle peut être acceptée par l'interlocuteur, comme celle que Caliste rend à Rosidor convalescent dans *Clitandre* :

Que diras-tu, mon cœur, de voir que ta maîtresse
Te vient effrontément trouver jusques au lit ?

ROSIDOR

Que dirai-je sinon que pour un tel délit
On ne m'échappe à moins de trois baisers d'amende³² ?

Elle peut au contraire être refusée, comme dans cet extrait de *La Sylvie* de Mairet : « Beau sujet de mes feux et de mes infortunes, / Ce jour te soit plus doux et plus heureux qu'à moi³³ » dit Philène pour engager la conversation avec Sylvie, qui lui répond : « Injurieux berger qui toujours m'importunes, / Je te rends tout souhait, et ne veux rien de toi³⁴. »

Dans les deux cas, l'ouverture du dialogue porte toujours sur le fait même de venir rendre visite. Il n'apporte aucune information, mais constitue une image de la relation entre les personnages (dans ces deux exemples, un amour réciproque ou non), à partir de laquelle le dialogue va pouvoir se développer. Ces cas sont les plus ambigus : la motivation de Caliste est mentionnée explicitement, mais rien ne dit que Philène vienne trouver Sylvie pour lui faire la cour : ce n'est peut-être que le hasard qui guidait ses pas. Qualifier ces entrées de motivées est donc nécessairement un acte d'interprétation.

Mais on vient souvent dans un but plus précis (informer de quelque chose ou demander quelque chose). Dans *Mithridate*, Monime vient demander son soutien à Xipharès contre Pharnace, qui veut l'épouser : « Seigneur, je viens à vous. Car enfin aujourd'hui / Si vous m'abandonnez, quel sera mon appui³⁵ ? », et Xipharès le lui promet : « Madame, assurez-vous de mon obéissance. / Vous avez dans ces lieux une entière puissance³⁶. » Dans ce cas, la scène se construit non sur elle-même, mais à partir d'un élément extérieur, et les deux premières répliques de la scène sont en quelque sorte données au dramaturge : B énonce la raison de sa venue et A réagit à l'information, répond ou non à la demande – ce qui ne veut évidemment pas dire que le dramaturge utilise toujours de manière aussi apparente ce schéma trop facile.

³² Corneille, *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, tragi-comédie, Paris, François Targa, 1632, dans O. C., t. I, V, 3, v. 1606-1609.

³³ Mairet, *La Sylvie*, tragi-comédie pastorale, Paris, François Targa, 1628, éd. Jean-Pierre van Elslande, dans *Théâtre complet*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004-2019 [désormais abrégé en T. C.], t. II, I, 3, v. 141-142.

³⁴ *Ibid.*, I, 3, v. 143-144.

³⁵ Racine, *Mithridate*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1673, dans T. P., I, 2, v. 133-134.

³⁶ *Ibid.*, I, 2, v. 163-164.

Un prétexte peut également cacher la véritable motivation de l'entrée d'un personnage : on a dans ce cas un phénomène de double motivation (la motivation alléguée et la motivation profonde) qui est particulièrement intéressant. Dans *Médée*, Jason feint de venir voir Nérine dans le seul but de prendre des nouvelles de Médée. « Nérine, eh bien ! Que fait notre pauvre exilée ? / Tes sages entretiens l'ont-ils point consolée³⁷ ? » Toute l'habileté de Jason (et du dramaturge) est de ménager ensuite une transition pour parvenir à son véritable but : obtenir de Médée qu'elle donne sa robe à Créuse. Mais il faut le faire discrètement : Jason utilise à cet effet les propos mêmes de Nérine (qui lui répond qu'elle essaiera de calmer la colère de sa maîtresse, à condition que celle-ci n'ait pas à voir Créuse et le roi avant de partir), sur lesquels il rebondit habilement. :

NÉRINE

Mais d'ailleurs toutefois n'attendez rien de moi,
S'il faut prendre congé de Créuse et du roi :
L'objet de votre amour et de sa jalousie
De toutes ses fureurs l'aurait tôt ressaisie.

JASON

Pour montrer sans les voir son courage apaisé,
Je te dirai, Nérine, un moyen fort aisé³⁸.

La double motivation témoigne de la duplicité de Jason, qui cherche à masquer sa véritable intention par une feinte sollicitude : ce procédé n'aboutit finalement qu'à rendre évidente sa mauvaise foi.

Qu'elles soient de simples prétextes ou des raisons véritables, les motivations des entrées appartiennent aux personnages : elles existent pleinement à l'intérieur de l'histoire fictionnelle. Mais dès que l'on sort du cadre fictionnel et que l'on se place au niveau de l'élaboration de la pièce, la véritable raison pour laquelle tel personnage entre sur le plateau quand tel autre y est que le dramaturge voulait mettre ces deux personnages en présence l'un de l'autre, soit pour le rôle essentiel que cette rencontre joue dans l'intrigue, soit pour l'effet qu'elle suscite chez le spectateur. Ce qui explique l'entrée, c'est tout simplement sa nécessité dramaturgique.

Celle-ci peut coïncider avec la motivation : quand un messenger apporte une nouvelle, il entre pour informer un autre personnage (motivation), et le dramaturge ne le fait également entrer qu'afin que ce personnage et le spectateur soient informés (nécessité dramaturgique). Mais il arrive souvent qu'elles diffèrent. À l'acte IV de *Phèdre*, Thésée vient d'apprendre que son fils a tenté de séduire Phèdre. Justement, Hippolyte entre. Dans un premier temps, le spectateur ne sait pas ce qui pousse Hippolyte à venir trouver son père. Il n'a d'ailleurs pas le temps de se poser cette question : dès qu'Hippolyte paraît, Thésée prend la parole en premier, le condamne à l'exil et le maudit. Si la motivation de cette entrée est inconnue, sa nécessité dramaturgique ne fait quant à elle aucun doute : Racine fait entrer Hippolyte à ce moment de la pièce parce que la confrontation entre Thésée et son fils est une étape essentielle de l'intrigue. Ce n'est que dans un second temps que la motivation apparaît. Pour prouver son innocence sans accuser Phèdre, Hippolyte explique à son père qu'il n'a pas pu tenter de la séduire parce qu'il aime Aricie, et que c'était justement pour lui faire cet aveu qu'il venait le trouver : « Je venais en tremblant vous le dire à vous-même³⁹. » La motivation de son entrée ne pouvait coïncider avec la nécessité

³⁷ Corneille, *Médée*, tragédie, Paris, François Targa, 1639, dans *O. C.*, t. I, III, 2, v. 733-734.

³⁸ *Ibid.*, III, 2, v. 759-764.

³⁹ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., IV, 2, v. 1130.

dramaturgique : imaginer par exemple que Thésée fasse appeler son fils pour lui signifier son exil aurait considérablement nui à l'efficacité de cet enchaînement en introduisant un temps d'attente et en transformant la réaction spontanée de Thésée en une décision délibérée. Dans la mesure où la motivation de l'entrée ne pouvait être directement liée à l'enjeu de la scène, Racine a dû chercher ailleurs pour en inventer une qui soit probable et tirée des données de l'intrigue, et trouver une manière naturelle de la faire apparaître dans l'enchaînement du dialogue – habileté comparable, si l'on y songe, à celle de Jason, qui passe du prétexte de sa visite à la raison véritable de celle-ci en feignant de réagir seulement à la réplique de Nérine.

Quand elle est distincte de la nécessité dramaturgique (la raison réelle de l'entrée), la motivation relève de ce que d'Aubignac appelle la « couleur », qui constitue un des concepts fondamentaux de sa théorie de la composition dramatique :

Il faut qu[e le poète] cherche dans l'action considérée comme véritable, un motif et une raison apparente, que l'on nomme couleur, pour faire que ces récits et ces spectacles soient vraisemblablement arrivés de la sorte. Et j'ose dire que le plus grand art du théâtre consiste à trouver toutes ces couleurs. Il faut qu'un personnage vienne parler sur le théâtre, parce qu'il faut que le spectateur connaisse ses desseins et ses passions. [...] C'est travailler sur l'action en tant que représentée, et cela est du devoir du poète ; même est-ce sa principale intention. Mais il la doit cacher sous quelque couleur qui dépende de l'action comme véritable. Si bien que le personnage qui doit parler viendra sur le théâtre parce qu'il cherche quelqu'un, ou pour se trouver à quelque assignation⁴⁰.

Nous aurons à revenir fréquemment sur cette opposition entre la structure « profonde » de la pièce et sa « surface », qui correspond également à deux étapes successives dans le processus d'écriture : il faut « masquer » le fait que la disposition des scènes (le « dessin », pour filer la métaphore picturale de d'Aubignac) ne fournit pas d'elle-même une motivation naturelle à l'entrée d'Hippolyte. En ce sens, l'intention qu'avait Hippolyte de parler à son père est accessoire : sans lui, l'entrée ne serait pas justifiée, mais la scène resterait cohérente et remplirait le rôle qui est le sien dans la progression de l'action.

On voit que la notion de nécessité dramaturgique nous fait quitter la simple *description* des procédés employés par le dramaturge et nécessite d'accomplir une opération d'*interprétation* : on estime que la motivation affichée est d'une certaine manière moins importante pour la progression de l'action que les autres éléments du texte et « cache » la véritable raison de cette entrée. Dès lors, la validité de l'analyse ne repose plus sur son exactitude, mais sur sa pertinence heuristique : la distinction entre la structure profonde et la surface du texte aura d'autant plus de sens qu'elle permettra de rendre compte plus efficacement du fonctionnement et de la genèse du texte. La mise en scène, au contraire, pourra s'efforcer d'interpréter cette motivation comme un élément parmi d'autres de l'univers fictionnel afin de faire oublier que les personnages ne sont pas autonomes et que c'est le dramaturge qui les fait se mouvoir.

*

Ces motivations internes se distinguent des motivations externes, où la scène entre A et B n'est pas voulue par les personnages, mais naît de contingences diverses, spatiales et temporelles. Selon une opposition que l'on sera amené à exploiter de nouveau, on distinguera les cas où B entre parce qu'il fuit quelqu'un et ceux où il recherche quelqu'un⁴¹. Si son entrée est justifiée, la rencontre entre A et B est quant à

⁴⁰ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., I, VI, p. 82-83.

⁴¹ Ces deux cas de figure reposent uniquement (comme la motivation interne) sur la relation entre les personnages, qui, qu'ils soient hors champ ou sur le plateau, veulent se parler ou se quitter. Ce système

elle due au hasard : ce procédé est donc efficace ponctuellement, mais, contrairement à la motivation interne, ne peut être généralisé sans obliger le spectateur à accepter une certaine forme d'in vraisemblance, due à la répétition d'une telle coïncidence.

L'Esprit follet de d'Ouville fournit un exemple du premier cas, plutôt rare, qu'on qualifiera de *motivation de fuite*. Florestan voit arriver Angélique qui lui demande de s'interposer pour lui donner le temps d'échapper à la poursuite d'Ariste :

Il m'importe, Monsieur, de l'honneur, de la vie,
Que vous vous opposiez à la jalouse envie,
D'un qui me veut connaître, et brûle de me voir, [...]
Adieu, je ne puis pas en dire davantage.
Le voilà qui me suit⁴².

Angélique sort et Ariste entre alors sur le plateau : il est en effet à sa poursuite. L'entrée d'Angélique et sa brève rencontre avec Florestan sont donc la conséquence de sa volonté d'éviter ce troisième personnage.

La *motivation de recherche*, quant à elle, peut se décliner en deux catégories. Dans le premier cas, la disposition des lieux oblige, pour voir le personnage que l'on cherche, à traverser le plateau, sur lequel on aimerait ne faire que passer. On va d'un lieu hors champ à un autre, qui lui est symétrique.

L'exemple canonique de ce type de motivation se trouve chez Racine. À l'acte I d'*Andromaque*, Andromaque entre sur le plateau : elle se rend chez Astyanax, tenu prisonnier dans une autre aile du palais. Mais Pyrrhus est là, qui l'arrête :

PYRRHUS

Me cherchiez-vous, Madame ?
Un espoir si charmant me serait-il permis ?

ANDROMAQUE

*Je passais jusqu'aux lieux, où l'on garde mon fils*⁴³.

On a là une rencontre qui fait temporairement dévier Andromaque de son projet initial. La motivation externe n'est que l'autre nom d'une contingence spatiale qui a placé les différents lieux en enfilade. L'entrée d'Andromaque est justifiée par rapport au lieu que représente le plateau, mais non par rapport à la présence de Pyrrhus dans ce lieu⁴⁴. Cet exemple repose donc sur une différence entre la nécessité dramaturgique (pour que l'action de la pièce puisse se développer, il faut introduire une scène entre Andromaque et Pyrrhus afin de confronter celui-ci à un nouveau refus qui le poussera à accepter d'épouser d'Hermione) et la motivation, la « couleur » employée par Racine pour justifier l'entrée d'Andromaque. Si la non-coïncidence entre l'enjeu de la scène et

est souvent le plus pertinent pour analyser le théâtre du XVII^e siècle, où les lieux où se déroulent l'action sont rarement mentionnés explicitement et encore moins définis pour eux-mêmes, indépendamment des personnages qui les occupent. La nature du lieu que représente le plateau peut cependant parfois suffire à motiver une entrée. S'il s'agit d'un lieu privé, il est logique que le personnage qui y habite s'y trouve dès lors que rien ne l'appelle ailleurs : à la scène 4 de l'acte III de *Cinna*, l'entrée d'Émilie se justifie moins par le fait qu'elle veut parler avec Cinna, qui l'a attendue chez elle, que parce que le plateau représente son appartement, et qu'il paraît tout à fait naturel qu'elle rentre chez elle après être sortie à la fin de l'acte I. Le texte souligne cette cohérence : « Voici de retour mon aimable inhumaine », dit Cinna en la voyant arriver (Corneille, *Cinna*, éd. cit., III, 3, v. 905).

⁴² D'Ouville, *L'Esprit follet*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642, éd. Monica Pavesio, dans *Théâtre complet*, t. I, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », I, 2, v. 33-39.

⁴³ Racine, *Andromaque*, tragédie, Paris, Claude Barbin/Thomas Jolly/Théodore Girard, 1668, dans *T. P.*, I, 4, v. 258-260. Nous soulignons, dans cet exemple et les suivants, la référence à la motivation.

⁴⁴ G. Forestier a bien analysé l'effet d'« ironie déceptive » que crée ce passage (Racine, *Andromaque*, éd. cit., p. 1352).

la motivation de l'entrée ne caractérise que certaines motivations internes (par l'exemple celle de l'entrée d'Hippolyte à l'acte IV de *Phèdre*), elle s'applique presque systématiquement aux motivations externes.

Ce procédé est assez fréquent : on le retrouve notamment dans *Britannicus*⁴⁵, *Suréna*⁴⁶ et *Don Sanche*⁴⁷. Le plus souvent, le dramaturge ne choisit pas la motivation externe dans le seul but de justifier l'entrée. Ce surcroît d'information possède surtout un intérêt qui lui est propre. Dans toutes les occurrences que nous relevons, il aurait en effet été facile d'utiliser une motivation interne, qui, en ne faisant pas appel à un personnage situé hors champ, aurait été, en un sens, plus *économique* (Andromaque pourrait très bien rendre visite à Pyrrhus pour le supplier). La motivation externe ne trahit donc pas un manque de motivation au niveau de la structure profonde de la pièce, mais témoigne d'un refus de ne pas s'en tenir à cette solution de facilité. Tout en étant un artifice de composition, elle permet de lancer le dialogue de manière plus naturelle, plus dynamique et plus originale. Toute l'habileté du dramaturge est d'opérer une transition qui fasse passer de cette motivation (qui n'est qu'un prétexte) à l'enjeu véritable de la scène. Ainsi, dans *Britannicus*, Néron répond par une réplique galante à Junie qui le croise en allant rendre visite à Octavie (« Je le sais bien, Madame, et n'ai pu sans envie / Apprendre vos bontés pour l'heureuse Octavie⁴⁸ »). Le thème de la conversation change totalement, passant du projet anodin de visite qu'avait Junie à la passion qu'elle inspire à Néron.

Tous ces procédés sont remarquables parce qu'ils exploitent une configuration spatiale qui n'est jamais mentionnée ou utilisée à un autre endroit de la pièce, et à laquelle ils sont donc seuls à conférer une réalité (dans *Andromaque*, la motivation externe nous apprend que le lieu que représente le plateau se trouve entre l'appartement d'Andromaque et le lieu où l'on garde Astyanax ; dans *Britannicus*, qu'il se trouve entre l'appartement d'Octavie et celui de Junie, etc.). Mais souvent, la motivation externe exploite une configuration spatiale qui lui préexiste, et qui constitue un cadre auquel les personnages font fréquemment référence : le procédé fonctionne de la même manière, mais il est moins visible, car au lieu de donner une information sur l'agencement des lieux, il ne fait que tirer parti de celui-ci sans rien apprendre de nouveau au spectateur. C'est notamment le cas dans les pièces se déroulant sur une place publique entourée des maisons des différents personnages. À la scène 2 de l'acte IV du *Menteur*, Alcippe apprend à Dorante que son père a accepté son mariage avec Clarice. Il est essentiel pour l'intrigue que Dorante apprenne cette nouvelle, mais Alcippe n'a aucune raison particulière de l'en informer – puisqu'il ne sait pas que celui-ci a prétendu devant son père avoir épousé cette même Clarice. Indépendamment de toute considération sur les entrées et les sorties, la rencontre entre les deux hommes est beaucoup moins probable que celle entre Andromaque et Pyrrhus : si Andromaque n'était pas venue à Pyrrhus, Pyrrhus serait venu à Andromaque ; Dorante et Alcippe, au contraire, n'ont pas conscience de participer à la même intrigue. Pour leur permettre de se rencontrer, Corneille imagine donc qu'Alcippe va porter la nouvelle à Clarice, et qu'il rencontre par hasard Dorante :

DORANTE

Tu vas entrer chez elle ?

ALCIPPE

Oui, je lui vais porter cette heureuse nouvelle,

⁴⁵ Racine, *Britannicus*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1670, dans *T. P.*, II, 3, v. 527-530.

⁴⁶ Corneille, *Suréna*, éd. cit., II, 2, v. 453-456.

⁴⁷ Corneille, *Don Sanche d'Aragon*, éd. cit., II, 4, v. 633-639.

⁴⁸ Racine, *Britannicus*, éd. cit., II, 3, v. 531-532.

Et je t'en ai voulu faire part en passant⁴⁹.

Contrairement à la motivation externe employée dans l'acte I d'*Andromaque*, celle-ci est purement utilitaire. Elle aussi beaucoup moins coûteuse. D'une part, les lieux ont déjà été configurés aux actes précédents : on se trouve devant les maisons respectives de Clarice et de son amie Lucrèce. D'autre part, la présence de Dorante en ces lieux n'est pas fortuite, puisqu'il est lui aussi amoureux de Clarice, mais croit qu'elle s'appelle Lucrèce, et habite donc dans la maison d'en face. La rencontre entre Andromaque et Pyrrhus est un hasard, parce que la présence de Pyrrhus sur le plateau n'est pas due à la proximité de l'appartement où réside Astyanax. Celle entre Dorante et Alcippe est causée, indirectement, par le voisinage des deux femmes.

Dans tous ces cas, la motivation repose sur les lieux hors champ où certains personnages se trouvent ou sont supposés se trouver. Un second type de motivation externe de recherche repose quant à lui sur l'enchaînement des scènes dans le temps. Deux cas de figure sont possibles : A trouve B sur le plateau alors qu'il venait voir C, qui n'est pas encore là (A entre donc *en avance*) ; A trouve B sur le plateau alors qu'il venait voir C, qui est déjà sorti (A entre donc *en retard*). Ces deux procédés possèdent des enjeux différents : le premier permet de faire précéder la scène AC par une autre scène. Le second permet au contraire de supprimer complètement cette scène et de la remplacer par une autre.

À la scène 4 de l'acte II d'*Attila*, Ardaric vient voir Ildione, mais c'est Valamir (qui vient de rencontrer Honorie) qui se trouve sur le plateau quand il y entre. Après un bref dialogue entre les deux hommes, Valamir sort, et Octar vient annoncer à Ardaric qu'Ildione va bientôt arriver :

ARDARIC

Pourrai-je voir la princesse à mon tour ?

OCTAR

Non, à moins qu'il vous plaise attendre son retour ;
Mais, à ce que ses gens, Seigneur, m'ont fait entendre,
Vous n'avez en ce lieu qu'un moment à l'attendre⁵⁰.

Le procédé permet de faire précéder la rencontre entre Ardaric et Ildione de deux scènes de moindre importance : Valamir informe Ardaric de l'issue de son entretien avec Honorie, et Octar fait l'éloge du roi des Francs, le frère d'Ildione, dont l'éclat et la puissance rejaillit sur celle-ci, préparant efficacement l'entrée de ce personnage que le spectateur n'a pas encore vu.

Andromaque présente un bel exemple de la seconde forme que peut prendre ce jeu sur la temporalité. À l'acte III, Pyrrhus entre sur le plateau au moment où Andromaque y est. Céphise croit qu'il veut voir celle-ci (« Mais lui-même il vous cherche⁵¹ »). En réalité, Pyrrhus cherche Hermione, qui était présente peu de temps auparavant, et dont Andromaque était venue implorer le secours :

PYRRHUS, à *Phanix*.

Où donc est la princesse ?

⁴⁹ Corneille, *Le Menteur*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1644, dans *O. C.*, t. II, IV, 2, v. 1157-1159.

⁵⁰ Corneille, *Attila, roi des Huns*, tragédie, Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luyne/Louis Billaine, 1668, dans *O. C.*, t. III, II, 5, v. 531-534.

⁵¹ Racine, *Andromaque*, éd. cit., III, 5, v. 894.

Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était en ces lieux ?

PHŒNIX

Je le croyais⁵².

En cherchant Hermione, Pyrrhus rencontre Andromaque. Cette rencontre repose donc sur un principe comparable à celui de l'acte I : Pyrrhus et Andromaque ne se rencontrent jamais intentionnellement et Hermione remplit en quelque sorte ici la fonction qui était celle d'Astyanax. Cette rencontre capitale relance le dialogue entre les deux personnages et débouche sur le consentement d'Andromaque (ce qui constitue la nécessité dramaturgique de l'entrée de Pyrrhus), mais, pour la susciter, il est besoin de passer par une motivation qui soit en accord avec la volonté affichée de Pyrrhus d'oublier Andromaque. Le hasard qui fait qu'Hermione soit partie avant l'arrivée de celui-ci est un autre nom du destin tragique, qui n'est lui-même que l'incarnation du dramaturge : on peut rêver que la pièce aurait eu une autre issue si seulement Hermione était restée suffisamment longtemps pour que Pyrrhus la rencontre. En sortant, elle abandonne le plateau à Andromaque, mais elle lui abandonne également Pyrrhus. Comme Œdipe, mais à une échelle microstructurale, elle participe involontairement à sa propre perte. Par ailleurs, en ce qui concerne Pyrrhus, ce hasard peut aussi être vu, par métalepse, comme une conséquence de la passion amoureuse : Pyrrhus a décidé d'oublier Andromaque, mais tout montre qu'il n'y parvient pas (« Quoi toujours Andromaque occupe votre esprit⁵³ ? » lui demande Phœnix à la scène 5 de l'acte II). Rencontrer Andromaque au lieu d'Hermione revient donc pour lui à réaliser un désir refoulé, même s'il n'est pas responsable de cette erreur : d'une certaine manière, son entrée est une forme de lapsus⁵⁴.

*

Dans tous les exemples que nous avons donnés jusqu'à présent, B avait une raison précise soit de venir trouver A, soit d'entrer sur le plateau, même s'il ne s'agissait que d'un prétexte, et même si cette motivation n'empêchait pas que la rencontre entre les personnages fût quant à elle uniquement due au hasard. Mais bien souvent, la motivation de l'entrée de B n'a rien d'évident.

En affirmant la nécessité de motiver les entrées intermédiaires, Corneille introduit une réserve (« qui n'ait sujet de parler à lui *ou du moins qui n'ait lieu de prendre l'occasion quand elle s'offre*⁵⁵ »), qui est essentielle. Peu importent les causes réelles de la rencontre, pourvu que les personnages en tirent parti. Si l'on y songe, cette réserve rend complètement vaine toute la question de la motivation des entrées intermédiaires. La théorie de la motivation exposée par Corneille n'est une règle qu'en apparence, car elle ne définit pas ce qui serait l'irrégularité : que voudrait dire « ne pas prendre l'occasion de parler », puisque, dès qu'un personnage parle à un autre, on peut dire que, de fait, il « prend l'occasion » de lui parler ? La règle édictée par Corneille ne porte que sur les entrées intermédiaires, et toute entrée intermédiaire la respecte par définition dans la mesure où elle débouche sur une scène entre les deux personnages. Il ne fallait pas en attendre moins d'un théoricien et d'un dramaturge pour qui l'efficacité dramatique est plus importante que la vraisemblance de l'univers fictionnel.

⁵² *Ibid.*, III, 6, v. 894-896.

⁵³ *Ibid.*, II, 5, v. 675.

⁵⁴ Voir également Quinault, *Stratonice*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1660, éd. Elfrieda Teresa Dubois, Exeter, University of Exeter Press, 1987, II, 6, v. 625-627, dont Antoine Adam a bien montré la ressemblance avec l'exemple d'*Andromaque* (Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. IV (*L'Apogée du siècle*), Paris, Domat, 1954, rééd. Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1996, t. III, p. 321-322).

⁵⁵ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 142.

Les personnages qui se rencontrent peuvent prendre l'occasion que le hasard leur offre de se parler de deux manières différentes : soit c'est B qui adresse en premier la parole à A sans que l'on sache s'il vient exprès pour lui parler, soit c'est A. Ces deux cas de figure ne produisent pas le même effet parce que le premier permet plus facilement que le second de prêter à l'entrée une motivation interne implicite. Il s'agit donc d'un critère supplémentaire (dichotomique) qui, avec l'interprétation globale du contenu et du contexte de la scène, joue un rôle dans l'évaluation de la place qu'occupe une entrée sur le continuum reliant motivation interne et entrée immotivée.

La scène 3 de l'acte I de *La Mort de Pompée* fournit un bon exemple du premier cas. Cléopâtre voit que son frère n'est pas sorti pour aller accueillir Pompée, et lui en fait le reproche : « Seigneur, Pompée arrive, et vous êtes ici ! / – Ptolomée : J'attends dans mon palais ce guerrier magnanime⁵⁶. » Cléopâtre peut avoir su que Ptolomée était toujours dans le palais, et venir le voir pour lui demander raison de son peu d'empressement, mais elle peut aussi croiser son frère, s'étonner de sa présence, et y réagir. Le spectateur ne se soucie d'ailleurs guère de cette ambiguïté : la tension qui naît de cette rencontre l'empêche d'y penser. Pour la comédienne, il y a néanmoins deux possibilités de jeu : voir Ptolomée puis l'aborder, ou venir directement à lui. L'exclamation de Cléopâtre mêle l'étonnement et le reproche, mais l'étonnement sera plus sensible dans le premier cas.

Inversement, quand c'est A qui adresse le premier la parole à B, l'absence de motivation, qui n'était dans le cas précédent qu'une manière d'interpréter la première réplique, est plus frappante. Sauf si B mentionne cette motivation rétrospectivement (comme Hippolyte venant trouver son père), rien ne nous permet en effet de savoir à coup sûr ce qu'il vient faire sur le plateau. À l'acte V de *Nicomède*, Arsinoé reste sur le plateau après le départ de son fils Attale qui, sous couvert d'aider sa mère à se défaire de Nicomède, va en réalité le sauver et le libérer. Arrive alors Laodice, maîtresse de Nicomède, et ennemie d'Arsinoé. Arsinoé l'aborde abruptement : « La cause de nos maux doit-elle être impunie⁵⁷ ? » Il s'ensuit un duel verbal où les deux femmes s'accusent l'une l'autre d'être cette « cause » (« Non, Madame, répond Laodice ; et pour peu qu'elle ait d'ambition, / Je vous réponds déjà de sa punition⁵⁸. »). La conversation n'a aucun mal à se développer. C'est la première fois que les deux femmes se retrouvent seules sur le plateau, et cette scène semble être le pendant de l'affrontement physique qui se joue hors champ. Pourtant, rien ne nous dit pourquoi Laodice venait voir Arsinoé. Ce type d'entrée est extrêmement fréquent⁵⁹ : *Phèdre*, où nous avons vu à plusieurs reprises que Racine avait apporté un soin tout particulier aux motivations, constitue à cet égard (comme à bien d'autres) une exception dans la dramaturgie classique⁶⁰.

Qu'elle soit prononcée par le personnage qui entre ou par celui qui était déjà présent sur le plateau, la première réplique donne à la scène, en l'absence de motivation explicite, une énergie initiale qui porte immédiatement l'attention du spectateur sur ce qui se dit et l'empêche de s'interroger sur les causes de la rencontre. En d'autres termes, l'enjeu de la scène (sa nécessité dramaturgique) fait oublier l'absence de motivation et ôte même tout intérêt à cette question. Si ce modèle est moins satisfaisant pour la vraisemblance, il est d'une certaine manière plus efficace d'un point de vue dramatique. Quand un personnage dit explicitement pourquoi il entre, l'attention du spectateur se porte nécessairement sur le moment où le

⁵⁶ Corneille, *La Mort de Pompée*, tragédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1644, dans *O. C.*, t. I, I, 3, v. 236-237. Cette entrée est exactement comparable à celle d'Agrippine dans Racine, *Britannicus*, éd. cit., V, 2, v. 1571-1572 : « Prince, que tardez-vous ? Partez en diligence. / Néron impatient se plaint de votre absence. »

⁵⁷ Corneille, *Nicomède*, éd. cit., V, 6, v. 1656.

⁵⁸ *Ibid.*, V, 6, v. 1657-1658.

⁵⁹ Voir par exemple l'entrée de Créuse dans *Médée* (II, 3), de Rodelinde dans *Pertharite* (V, 3), de Suréna (III, 2), Pacorus (IV, 3), et Suréna encore (IV, 4) dans *Suréna*.

⁶⁰ Voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 284.

personnage a pris la décision de venir trouver l'autre. Or cette décision appartient à la fois au passé et au hors-champ : même si ce détour est extrêmement fugace, il distrait momentanément le spectateur de ce qui se joue sur le plateau. Au contraire, quand aucune motivation n'est mentionnée, seuls existent l'ici et le maintenant de la représentation.

Ce procédé donne même à l'entrée un aspect mystérieux qui sert à construire un personnage complexe, dont tout ne nous est pas accessible. Laodice peut avoir l'intention de voir Arsinoé pour la braver ou l'accuser, même si celle-ci ne lui laisse pas le temps de parler la première. En ne disant pas pourquoi il entre, le personnage laisse une place à l'interprétation et à l'imagination du spectateur. L'important n'est pas que l'entrée ait une motivation vraisemblable, mais qu'elle puisse vraisemblablement avoir une motivation. Le rapport que les personnages entretiennent avec le lieu où ils se rencontrent, sur lequel nous reviendrons, joue également un rôle déterminant : plus il s'agit d'un espace qu'ils partagent (un palais où ils cohabitent, une rue où ils sont voisins) et plus les chances qu'ils ont de se croiser sont élevées. En l'absence de motivation, cette probabilité suffit à atténuer le hasard et donc l'in vraisemblance de la rencontre.

Sortie

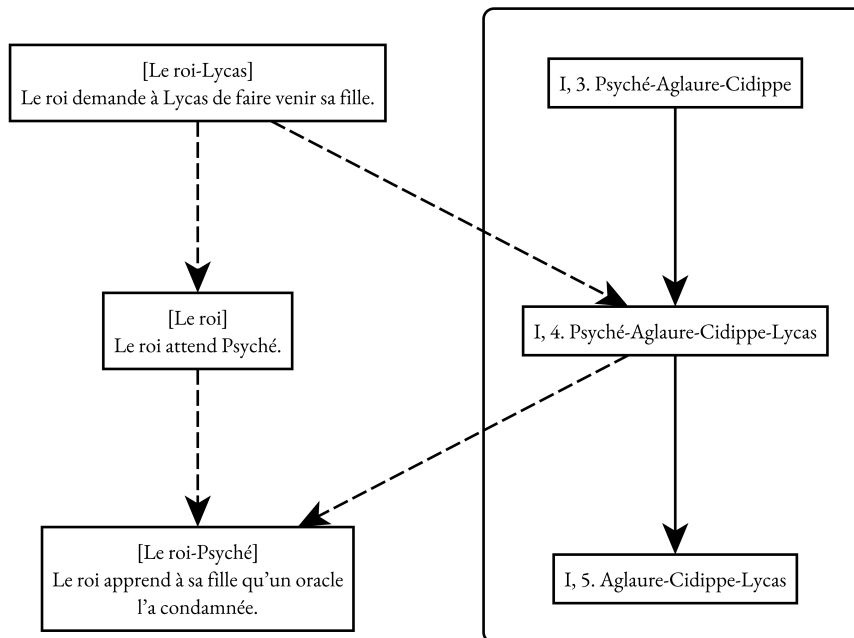
L'autre grand type de liaison repose sur la sortie d'un personnage : là encore, nous réserverons pour le chapitre du lieu l'étude des sorties finales et nous nous concentrerons ici sur les sorties intermédiaires, qui correspondent au schéma « AB/A », A étant le personnage qui reste sur le plateau et qui est commun aux deux scènes. B laisse seul A avec qui il s'entretenait. La sortie peut s'analyser selon les mêmes catégories (un protocole, avec une annonce et une préparation, et une motivation externe ou interne), mais ses enjeux sont moindres : contrairement à l'entrée, elle correspond le plus souvent à une baisse de la tension dramatique.

Protocole

L'annonce de la sortie fonctionne différemment de l'annonce d'entrée dans la mesure où elle ne repose pas sur un personnage intermédiaire : A et B étant déjà ensemble, c'est à eux qu'il revient d'annoncer que l'entretien va prendre fin. J.-Y. Vialleton a bien analysé ce procédé sous l'angle de la civilité, en s'appuyant notamment sur le double sens du mot « adieu » : « terme de compliment, dont on se sert quand deux personnes amis se séparent, ou lorsqu'on donne congé à quelqu'un, ou qu'on le prend » et « terme de commandement, ou de refus, qu'on dit lorsqu'on chasse, ou qu'on éconduit quelqu'un⁶¹ ». Dire « adieu » est précisément une manière d'annoncer une sortie, qui peut, comme l'entrée, être *provoquée* ou *spontanée* : on *donne* ou on *prend* congé. Mais contrairement à l'annonce d'entrée, l'annonce de sortie est performative (précisément parce qu'elle n'implique pas d'intermédiaire) : dire que l'on sort, ou demander à sortir, c'est mettre fin à l'entretien.

⁶¹ Furetière, *Dictionnaire universel*, t. I (A-E), La Haye/Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690, « Adieu », cité par Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, op. cit., p. 463.

La préparation de la sortie rejoint de beaucoup plus près la préparation de l'entrée, que nous avons étudiée plus haut. Elle en constitue en quelque sorte l'envers. Dans *Psyché*, l'héroïne est avec ses deux sœurs quand survient Lycas, qui l'informe que son père la mande (I, 4). Psyché sort pour aller le trouver, laissant sur le plateau ses sœurs et Lycas, qui leur apprend qu'un oracle a ordonné que Psyché soit offerte à un monstre – soit le schéma suivant :



La préparation de la sortie repose donc exactement sur le même schéma que la préparation de l'entrée. Les mouvements des personnages sont les mêmes, mais les scènes qui étaient cachées sont désormais montrées, ce qui met dans cet exemple l'accent non sur le roi, mais sur ses filles.

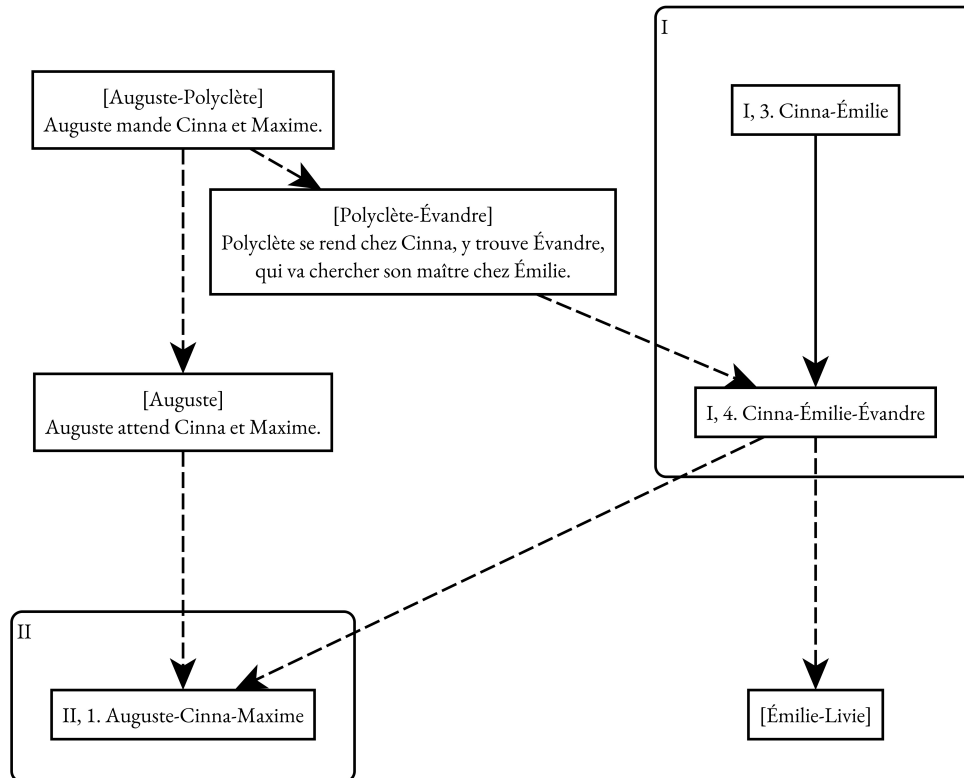
Le procédé est particulièrement bien développé ici, parce que Psyché est accompagnée de ses sœurs, qui restent sur le plateau après son départ. Mais on le retrouve très fréquemment sous une forme tronquée à la fin d'un acte. À la fin de l'acte I de *Cinna*, Évandré vient chercher Cinna qui se trouve avec Émilie :

Seigneur, César vous mande, et Maxime avec vous
[...]
Polyclète est encor chez vous à vous attendre,
Et fût venu lui-même avec moi vous chercher,
Si ma dextérité n'eût su l'en empêcher⁶².

Tous les personnages sortent, Cinna et Évandré pour se rendre chez Auguste, Émilie chez Livie (« je vais donc chez Livie⁶³ ») : c'est la fin de l'acte I, et on retrouve, au début de l'acte II, Cinna et Maxime chez Auguste.

⁶² Corneille, *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643, dans *O. C.*, t. I, I, 4, v. 280-284.

⁶³ *Ibid.*, I, 4, v. 346.



On observe là encore le même schéma, mais Corneille ne montre pas Émilie après le départ de Cinna. Par ailleurs, il montre en entier la rencontre entre Auguste, Cinna et Maxime, tandis que la scène entre Psyché et son père n'était pas représentée.

L'exemple de *Cinna* ne constitue donc pas un procédé de liaison des scènes, mais il confirme l'absolue *réversibilité* de l'espace classique : dans certains cas, la préparation se place du point de vue de la personne qui mande et laisse hors champ la personne mandée (ce sont les préparations d'entrée que nous avons étudiées plus haut) ; dans d'autres, c'est l'inverse (c'est la préparation de sortie que l'on trouve dans *Psyché*) ; dans d'autres enfin (comme dans *Cinna*), on passe d'un point de vue à l'autre à la faveur d'une rupture ou d'un entracte. Ces variations n'altèrent en rien le fonctionnement global du procédé : elles ne font qu'en rejeter hors champ les parties que le dramaturge ne souhaite pas développer.

Motivation

La motivation de la sortie fait l'objet d'une règle tout aussi impérieuse que celle de l'entrée. Dans le chapitre « Des personnages », précédemment cité, d'Aubignac ne semblait envisager que les sorties finales. Au chapitre « De la continuité de l'action », sa réflexion peut s'appliquer indifféremment à tout type de sortie :

Les excellents dramaturges ont toujours accoutumé de faire dire aux acteurs, où ils vont, quel est leur dessein quand ils sortent du théâtre, afin que l'on

sache qu'ils ne seront pas oisifs, et qu'ils ne laisseront pas de jouer leurs personnages encore qu'on les perde de vue⁶⁴.

Corneille est, quant à lui, plus strict sur les sorties que sur les entrées (on a vu qu'il exemptait de motivation les entrées initiales) :

Surtout pour la sortie, je tiens cette règle indispensable, et il n'y a rien de si mauvaise grâce qu'un acteur qui se retire du théâtre, seulement parce qu'il n'a plus de vers à dire⁶⁵.

On distinguera là aussi les motivations internes et externes. Il y a motivation externe quand le personnage B quitte le personnage A pour une raison étrangère à leur entretien, et motivation interne quand l'entretien se termine de lui-même, sans l'intervention d'aucun élément extérieur. On verra cependant que cette distinction, tout en présentant une certaine analogie avec celle que nous avons proposée entre les motivations d'entrée internes et externes, ne possède pas du tout les mêmes enjeux.

La motivation externe peut là encore être de fuite ou de recherche. Dans le cas d'une motivation de fuite, B quitte A et sort du plateau parce qu'un troisième personnage (C) y entre – soit le schéma « AB/AC ». Ce procédé combine une sortie et une entrée (entrée qui, de son côté, peut, comme n'importe quelle entrée, avoir son propre protocole et sa propre motivation). Il est extrêmement fréquent chez Corneille, et peut se produire selon deux modalités principales. A peut demander à B de sortir pour rester seul avec C (la motivation externe se combine alors avec une sortie provoquée). Dans *Suréna*, Pacorus congédie Suréna quand il voit paraître Eurydice : « J'aurais peur devant vous d'avoir trop à rougir⁶⁶. » Mais, beaucoup plus souvent, c'est B qui sort de lui-même (sortie spontanée, donc) soit pour éviter de rencontrer C (à l'acte V de *Sophonisbe*, Sophonisbe quitte Éryxe en voyant arriver Lélius : « Lélius, que je vois, vous en peut donner d'autres ; / *Souffrez que je l'évite*⁶⁷ »), soit pour laisser la place à C et lui permettre de s'entretenir en privé avec A (à l'acte I, Éryxe quitte Sophonisbe en voyant arriver Syphax : « Mais le roi vient. *Adieu je n'ai pas l'impudence / De m'offrir en troisième à votre conférence*⁶⁸. »).

La motivation de recherche suppose quant à elle que le personnage qui sort dise ce qu'il va faire hors champ, ce qui l'appelle, qui il va voir, où il se rend. Elle peut prendre des formes très variées. Elle peut être un élément essentiel à l'intrigue. C'est le cas de toutes les sorties qui participent aux dénouements des tragédies, quand le héros quitte le plateau pour se rendre où son destin de victime ou d'assassin l'appelle : sortie d'Attale qui va libérer Nicomède dans *Nicomède* (V, 5-6), sortie d'Oreste qui va tuer Pyrrhus dans *Andromaque* (IV, 3-4), sortie de Britannicus qui va se joindre au festin de Néron dans *Britannicus* (V, 2-3), sortie d'Iphigénie qui va se présenter à Calchas dans *Iphigénie* (V, 3-4), etc. Les sorties de Psyché et de Cinna que nous avons étudiées plus haut ont également une motivation externe de recherche : aller trouver son père, se rendre auprès d'Auguste.

⁶⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., II, IV, p. 146.

⁶⁵ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 141.

⁶⁶ Corneille, *Suréna*, éd. cit., II, 1, v. 452. On voit que nous prenons le terme de « fuite » dans un sens très général, qui ne renvoie pas nécessairement à une volonté de « fuir » l'autre. Largement déséminentisé, il nous sert uniquement à englober plusieurs cas dont le fonctionnement présente des points communs : la fuite est pour nous un modèle de composition, non une réalité psychologique.

⁶⁷ Corneille, *Sophonisbe*, tragédie, Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1663, dans *O. C.*, t. III, V, 4, v. 1676-1677. Pour un exemple comparable, voir Corneille, *Othon*, tragédie, Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1665, dans *O. C.*, t. III, IV, 4, v. 1409-1410, et, avec la même formule – « Souffrez que je l'évite » –, Corneille, *Œdipe*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1659, dans *O. C.*, t. III, II, 4, v. 1062 et Corneille, *La Mort de Pompée*, éd. cit., IV, 2, v. 1237. Nous soulignons, dans cet exemple et les suivants, la mention de la motivation externe de fuite.

⁶⁸ Corneille, *Sophonisbe*, éd. cit., I, 3, v. 243-244.

La motivation externe de sortie peut n'être au contraire qu'un prétexte, cachant une autre motivation. Dans *La Suivante*, Daphnis cherche à se débarrasser de sa suivante Amarante pour pouvoir entretenir Florame. On assiste à une succession de prétextes dont l'aspect dérisoire n'a d'égal que la cruauté avec laquelle la suivante se trouve exclue du jeu : « Amarante, allez voir si dans la galerie / Ils ont bientôt tendu cette tapisserie⁶⁹. » Amarante s'exécute, puis revient. Daphnis trouve alors un nouveau prétexte (« Allez au cabinet me quérir un mouchoir⁷⁰. »), et ainsi de suite.

Les prétextes – qui accompagnent ici des sorties provoquées – peuvent également servir à justifier aux yeux de l'interlocuteur une sortie spontanée. C'est par exemple le cas dans *Le Tartuffe* : « Certain devoir pieux me demande là-haut, / Et vous m'excuserez de vous quitter sitôt⁷¹. », dit Tartuffe pour couper court au discours de Cléante⁷². Les sorties d'Amarante et de Tartuffe fonctionnent donc de la même manière que les entrées où un personnage utilise un prétexte pour cacher sa véritable intention : on assiste dans les deux cas à un phénomène de double motivation.

La distinction entre motivation et nécessité dramaturgique, que nous avons étudiée pour les entrées, est également valable pour les sorties. Il peut en effet être nécessaire qu'un personnage sorte pour que l'intrigue progresse ou pour que le spectateur soit informé des desseins secrets des personnages. Le dramaturge doit alors habiller cette nécessité d'une motivation qui justifie cette sortie avec vraisemblance, à l'intérieur de l'univers fictionnel de l'histoire. À la scène 1 de l'acte III du *Malade imaginaire*, Argan se trouve avec Béralde et Toinette. Soudain, il « court au bassin » en disant à Béralde : « Un peu de patience, mon frère, je reviens dans un moment⁷³. » Cette sortie s'explique par le fait qu'il est nécessaire, à ce moment de la pièce, d'exclure temporairement Argan de la conversation pour que Toinette puisse révéler à Béralde, et surtout au spectateur, le projet de déguisement en médecin qu'elle s'apprête à mettre en œuvre. Le besoin d'Argan est donc la « couleur » utilisée pour masquer le besoin du dramaturge. Toute l'habileté de Molière consiste à tirer ce prétexte du caractère d'Argan et à faire de cette nécessité dramaturgique une source de comique.

*

Très souvent cependant, un personnage sort non pour céder la place à un autre ou pour accomplir un dessein qui l'appelle hors champ, mais tout simplement parce qu'il a dit ce qu'il avait à dire. Est-ce pour autant qu'il ne sort que parce qu'il n'a « plus de vers à dire » ? La formule employée par Corneille fait référence à la réalité de l'écriture dramatique, comme si le personnage était obligé de sortir parce que la plume du dramaturge s'est tarie. Pourtant, on peut quitter son interlocuteur, au théâtre comme lors d'une conversation réelle, parce que le dialogue a atteint de lui-même le but qui était le sien ou parce que l'on refuse de continuer la discussion. Dans ce cas, le spectateur serait bien malveillant d'imputer cette sortie au fait que le *comédien* n'a plus de vers à dire, et non au fait que le *personnage* lui-même n'a plus rien à dire à son interlocuteur.

On qualifiera ce type d'explication de motivation *interne*, dans la mesure où celle-ci constitue le pendant de la motivation interne d'entrée : on entre pour parler à celui qui se trouve sur le plateau, on en sort parce qu'il n'y a plus de raison de continuer à lui parler. Dans les deux cas, les mouvements se justifient intrinsèquement, par

⁶⁹ Corneille, *La Suivante*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637, dans *O. C.*, t. I, II, 4, v. 409-410.

⁷⁰ *Ibid.*, II, 6, v. 435.

⁷¹ Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1669, dans *O. C.*, t. II, IV, 1, v. 1267-1268.

⁷² Voir Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, *op. cit.*, p. 465-466 pour d'autres exemples.

⁷³ Molière, *Le Malade imaginaire*, comédie mêlée de musique et de danses, dans *Les Œuvres de Monsieur de Molière. Tome VII*, Paris, Claude Barbin, 1675, dans *O. C.*, t. II, III, 1, p. 692.

l'interaction qu'ils délimitent, et que les personnages cherchent soit à instaurer, soit à clore.

C'est par exemple ce qui se passe à la fin de la scène 3 de l'acte II de *Rodogune*, où Cléopâtre quitte le plateau malgré les protestations de ses deux fils, à qui elle a demandé de tuer Rodogune :

Point d'aîné, point de roi qu'en m'apportant sa tête,
Et puisque mon seul choix vous y peut élever,
Pour jouir de mon crime, il le faut achever⁷⁴.

Qui oserait lui demander pourquoi elle sort ? La scène ne saurait se prolonger parce que Cléopâtre vient de poser ses conditions et refuse d'en débattre plus longtemps. À l'acte suivant, Rodogune emploie elle aussi la même technique, à laquelle elle ajoute simplement une annonce de sortie (« Adieu, Princes ») :

Pour gagner Rodogune, il faut venger un père,
Je me donne à ce prix. Osez me mériter,
Et voyez qui de vous daignera m'accepter.
Adieu, Princes⁷⁵.

La sortie de ces deux femmes assoit leur pouvoir et dessine un caractère inébranlable et sans concession : ce sont elles qui ont « le dernier mot ». Ces derniers mots sont souvent les plus forts, et le dramaturge aurait bien tort de leur ajouter une justification qui attirerait l'attention du spectateur sur un élément extérieur à la scène : la motivation interne permet de faire résonner les dernières paroles dans un espace qui demeure clos malgré la sortie du personnage. Rodogune et Cléopâtre cessent d'être là sans aller « ailleurs ».

La motivation interne ne se limite pas à des scènes d'antagonisme. Même après avoir renoncé à son projet de vengeance et avoué son amour à Antiochus, Rodogune est tout aussi catégorique quand elle exige de celui-ci qu'il soit couronné pour l'épouser :

Pour un autre que vous s'il [le destin] m'ordonne de vivre,
Mon amour... Mais adieu : mon esprit se confond.
Prince, si votre flamme à la mienne répond,
Si vous n'êtes ingrat à ce cœur qui vous aime,
Ne me revoyez point qu'avec le diadème⁷⁶.

Elle sort, et Antiochus reste seul sur le plateau. Ce dernier exemple présente une forme un peu moins violente de la motivation interne : Rodogune quitte moins Antiochus parce qu'elle a dit ce qu'elle avait à lui dire que parce qu'elle a peur d'en dire trop.

On voit que, pour une sortie, la motivation interne ne repose pas sur une mention explicite. Cette notion peut en fait s'appliquer automatiquement à toutes les sorties intermédiaires qui ne sont pas justifiées par une motivation externe. J.-Y. Vialleton a bien décrit l'effet que produit ce phénomène :

Il existe cependant des pièces rares où les sorties sont peu justifiées. Ces pièces se rangent peut-être dans deux catégories opposées. Les unes négligent la justification pour marquer l'humeur « fière » des personnages (ou de certains personnages). [...] D'autres pièces négligent les justifications sans que cela fasse sens apparemment : on est ainsi frappé de la manière désinvolte dont entrent et sortent les personnages dans *Agésilas*. On peut

⁷⁴ Corneille, *Rodogune*, éd. cit., II, 3, v. 672-674.

⁷⁵ *Ibid.*, III, 4, v. 1044-1047.

⁷⁶ *Ibid.*, IV, 1, v. 1244-1248.

penser que c'est pour donner un style d'élégance négligée au comportement des personnages. Mais dans ces deux catégories opposées le phénomène est au fond le même : l'estompage du poids des règles sociales dans la représentation de l'espace et du temps. L'apparition et la sortie de personnages retrouvent l'arbitraire qui est leur vérité parce qu'elles sont ce qui d'abord permet le spectacle⁷⁷.

Nous nous contenterons d'ajouter que, loin d'être des cas isolés, les sorties de ce genre nous semblent être extrêmement fréquentes, notamment chez Corneille⁷⁸. Du point de vue de la civilité, de telles sorties donnent une impression bien discourtoise, surtout quand l'annonce de la sortie fait elle aussi défaut. Mais elles gagnent en efficacité dramatique ce qu'elles perdent en réalisme.

L'absence de mention explicitant la motivation est donc moins problématique dans le cas d'une sortie intermédiaire que dans le cas d'une entrée. Pour une entrée, une fois mises à part les motivations externes, il y a un continuum entre motivation interne (une visite intentionnelle) et absence de motivation (une rencontre due au hasard où les raisons de l'entrée sont complètement passées sous silence). Le fait que l'on puisse souvent, par un acte d'interprétation, prêter à celui qui entre la volonté de parler à celui qui se trouve déjà sur plateau rend la coïncidence moins flagrante ; le fait que les personnages saisissent l'« occasion » qui leur est offerte empêche de toute façon le spectateur d'y prêter attention. Néanmoins, la nécessité dramaturgique risque toujours d'être perceptible et de gêner un critique qui, selon les normes théoriques du XVII^e siècle, jugerait le spectacle à l'aune de la stricte vraisemblance. Au contraire, les sorties intermédiaires paraissent rarement artificielles. Une fois mises à part les motivations externes de sortie, la plupart peuvent être expliquées par une motivation interne (c'est-à-dire par la volonté des personnages de mettre un terme à l'entretien⁷⁹). L'entrée s'oppose à la sortie, la rencontre à la séparation, mais cette symétrie est trompeuse : il y a des rencontres fortuites, mais on ne se quitte jamais par hasard.

Les sorties finales, quant à elles, présentent une difficulté bien plus grande, car elles ne se résument pas à une séparation : dans ce cas, la motivation interne n'est pas disponible. Quand le plateau est vide, les personnages n'ont pas de raison d'en sortir si rien ne les appelle ailleurs (comme le dit d'Aubignac, « s'ils ne quittent le lieu de la scène avec raison, il sera vraisemblable qu'ils y devaient demeurer encore⁸⁰ »). C'est alors que la motivation externe est nécessaire, et, même si Corneille n'applique pas aux sorties une distinction comparable à celle qu'il établit entre entrées initiales et entrées intermédiaires, la formule qu'il emploie (« il n'y a rien de si mauvaise grâce qu'un acteur qui se retire du théâtre, seulement parce qu'il n'a plus de vers à dire ») concerne plus les sorties qui précèdent une rupture que celles où un personnage reste sur le plateau : elle décrit parfaitement l'aspect artificiel de ces fins d'acte ou de tableau où la sortie immotivée du personnage ne sert qu'à vider le plateau en vue de la scène suivante, et dont nous chercherons à rendre compte au chapitre du lieu.

*

⁷⁷ Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, op. cit., p. 467-468.

⁷⁸ Voir par exemple *Théodore*, I, 2 et II, 6, *Héraclius*, I, 3 et *Othon*, II, 5. Voir également Jacques Morel, « De la liaison des scènes dans *La Suivante* de Corneille », art. cit., p. 121 qui recense dans *La Suivante* quatre sorties non justifiées, et qui relèvent du modèle de la motivation interne : « En I, 8, Daphnis quitte brusquement Amarante dans un mouvement de colère » ; « En III, 10, le même jeu est repris par le même personnage, mais avec la volonté de souligner un triomphe sur la rivale », etc.

⁷⁹ Cette volonté peut néanmoins se trouver plus du côté de celui qui reste que de celui qui sort, auquel cas la nécessité dramaturgique peut devenir visible si l'on ne transforme pas le congé que l'on veut prendre en un congé que l'on donne ou que l'on ne trouve pas un autre artifice (comme dans l'exemple de Claveret, *L'Esprit fort*, I, 4 analysé *infra*), surtout quand le lieu était territorialisé par celui qui sort.

⁸⁰ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., IV, I, p.399.

Les seuls cas de sorties intermédiaires où la motivation interne peut poser un problème sont ceux où le personnage qui sort revient sur le plateau dans le cours du tableau ou de l'acte. Cette spécificité a été bien notée par Corneille et permet de rendre partiellement compte de l'étrange interdiction des liaisons-retours que nous évoquions en introduction, et qui se trouve exprimée chez certains théoriciens. Si Corneille ne condamne pas la liaison-retour, il lui accorde un statut différent des autres liaisons et ne la tolère qu'à certaines conditions : elle présente en effet certaines contraintes. Après avoir déclaré qu'« un acteur occupant une fois le théâtre, aucun n'y doit entrer qui n'ait sujet de parler à lui, ou du moins qui n'ait lieu de prendre l'occasion quand elle s'offre », il fait remarquer le souci tout particulier que l'on doit prendre des motivations dans un semblable cas :

Surtout, lorsqu'un acteur entre deux fois dans un acte, soit dans la comédie, soit dans la tragédie, il faut absolument, ou faire juger qu'il reviendra bientôt, quand il sort la première fois, comme Horace dans le deuxième acte, et Julie dans le troisième de la même pièce, ou donner raison, en rentrant, pourquoi il revient si tôt⁸¹.

Il peut être ici utile de présenter le tableau d'occupation scénique auquel correspond le premier exemple convoqué par Corneille :

	II					
	3	4	5	6	7	8
Horace	■	■	■	■	■	■
Curiace	■	■	■	■	■	■
Camille	■	■	■	■	■	■
Sabine	■	■	■	■	■	■
Le vieil Horace	■	■	■	■	■	■

À la scène 3, Horace et Curiace viennent d'apprendre qu'ils devront s'affronter. Arrive alors Camille, à qui Horace déclare : « Querellez ciel et terre, et maudissez le sort ; / Mais après le combat ne pensez plus au mort⁸². »

S'il ne revenait pas à la scène 6, il pourrait très bien sortir sur ces mots et laisser Curiace et Camille pour leur scène d'adieu (la scène 5) sans dire ni où il va, ni pourquoi il sort : nous aurions alors une magnifique motivation interne qui finirait la scène par une déclaration aussi frappante que celles de Cléopâtre et de Rodogune aux actes II et III de *Rodogune*. Horace sortirait après avoir déclaré à sa sœur et à Curiace qu'il était, en dépit de toutes leurs protestations, décidé à combattre. Sa brutale sortie soulignerait son intransigeance. L'acte pourrait alors se poursuivre sans lui avec les protestations de Sabine qui se joindrait à Camille pour fléchir son frère (scène 6).

Le retour d'Horace est cependant nécessaire, car toute la fin de l'acte tire sa force de la présence simultanée des deux hommes, que les deux femmes tentent de faire céder, puis que le vieil Horace exhorte à la fermeté. Mais si Horace revenait sans avoir précédemment dit pourquoi il était sorti, ni dire ce qu'il a fait quand il était hors champ, il deviendrait évident que le dramaturge ne l'a fait sortir que parce qu'il était essentiel, pour rendre la situation plus pathétique, de laisser seuls Camille et Curiace à la scène 5. En l'absence de motivation de sortie, cette nécessité dramaturgique serait trop visible et révélerait l'artifice de la composition⁸³.

C'est pourquoi Corneille a mis en œuvre trois procédés. Tout d'abord, il a effectivement, selon son expression, « fait juger » qu'Horace reviendrait bientôt. À la fin de la scène 4, Horace déclare : « Je ne vous laisserai qu'un moment avec [Camille],

⁸¹ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 142.

⁸² Corneille, *Horace*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1641, dans O. C., t. I, II, 4, v. 529-530.

⁸³ Voir sur ce point l'analyse de Marc Escola et Bénédicte Louvat dans Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 202.

/ Puis nous irons ensemble où l'honneur nous appelle⁸⁴. » Faire juger qu'un personnage reviendra bientôt, c'est mentionner prospectivement la motivation de son retour. Il s'agit en l'occurrence d'une motivation interne : Horace revient chercher Curiace pour qu'ils aillent se battre. Avant même d'avoir lieu, la question de la motivation du retour est donc déjà réglée : l'absence d'Horace est présentée comme une simple parenthèse.

Cependant ce procédé ne suffit pas : en effet le retour d'Horace ne résulte pas d'un changement dans la situation dramatique. Il revient pour retrouver Curiace et se battre avec lui, c'est-à-dire pour accomplir un projet qu'il était décidé à accomplir dès avant sa sortie. Si cette motivation d'entrée interne justifie le retour d'Horace, elle prive donc du même coup sa sortie de motivation. Il est nécessaire d'expliquer pourquoi Horace quitte temporairement Curiace au lieu de rester avec lui. Corneille utilise pour cela une forme de motivation de fuite : Horace sort parce que Camille est entrée, dans l'intention de laisser les deux amants se dire adieu en privé. La scène 4, qui réunit les trois personnages, dure quelque temps : dans cette situation particulière (qui correspond à un enchaînement « AB/ABC/AC »), il s'agit donc non d'éviter complètement quelqu'un, mais de ne pas rester trop longtemps sur le plateau afin de lui permettre de dialoguer seul à seul avec un troisième personnage. Cette motivation est doublement soulignée : le « je ne vous laisserai qu'un moment avec elle » a déjà été ébauché dès l'entrée de Camille à la fin de la scène 3 (« Voici venir ma sœur pour se plaindre avec vous⁸⁵ »). On voit qu'elle correspond à la nécessité dramaturgique de la sortie (qu'on peut résumer ainsi : « Corneille fait sortir Horace pour permettre aux deux amants de se dire adieu en privé »). Corneille a pris les devants et transformé cette nécessité en un élément de l'univers fictionnel : Horace lui-même accepte de rendre possible cette rencontre en privé, il collabore, d'une certaine manière, avec le dramaturge.

Ces deux procédés suffiraient, mais Corneille a choisi de justifier encore mieux la sortie d'Horace en lui apportant également une motivation externe de recherche. En effet, celui-ci sort également pour aller trouver Sabine :

Voici venir ma sœur pour se plaindre avec vous.
Je vais revoir la vôtre, et résoudre son âme
À se bien souvenir qu'elle est toujours ma femme⁸⁶.

Cette motivation permet d'habiller un peu mieux la nécessité dramaturgique à laquelle répond la sortie d'Horace : elle évite de créer une dissymétrie structurelle entre les deux personnages (ce qui serait le cas si Horace restait seul hors champ à attendre l'heure du combat) tout en construisant la différence psychologique qui les sépare (grâce à l'opposition entre « se plaindre » et « résoudre son âme »).

Le second exemple convoqué par Corneille repose sur un modèle différent. Il correspond au tableau d'occupation scénique suivant :

	III					
	1	2	3	4	5	6
Sabine						
Julie						
Camille						
Le vieil Horace						

Julie entre à la scène 2 pour annoncer à Sabine que le combat a été repoussé et qu'il a été décidé qu'il n'aurait lieu entre les Horaces et les Curiaces que si les dieux, par l'intermédiaire d'un haruspice, confirmaient le tirage au sort. Elle sort de nouveau à la

⁸⁴ Corneille, *Horace*, éd. cit., II, 4, v. 531-532.

⁸⁵ *Ibid.*, II, 3, v. 510.

⁸⁶ *Ibid.*, II, 3, v. 510-512.

fin de la scène 3. Sabine et Camille restent seules à la scène 4 (c'est la scène où chacune cherche à prouver qu'elle est la plus malheureuse des deux). À la scène 5, le vieil Horace annonce que le combat va finalement avoir lieu. Enfin, Julie apporte la nouvelle, erronée, de la défaite romaine.

Là encore, Julie prévient qu'elle reviendra et mentionne prospectivement la motivation de son retour : raconter ce qu'elle a vu (« j'espère à mon retour / Ne vous entretenir que de propos d'amour⁸⁷ »). Sa sortie est également justifiée, par une motivation de recherche : elle va s'informer de l'issue du sacrifice (« je vais savoir comme enfin tout se passe⁸⁸ »).

Cependant, la grande différence avec l'acte II est que l'aller-retour de Julie n'est pas ici un artifice de composition dramatique destiné à laisser seules Sabine et Camille. En effet, contrairement à la scène qui, à l'acte II, est censée avoir lieu entre Horace et Sabine pendant le temps que Curiace et Camille occupent le plateau (et dont on ne saura jamais rien), ce qui se passe hors champ est ici bien plus important que ce qui se passe sur le plateau. Du point de vue de l'économie dramatique, le rapport entre l'histoire représentée et l'histoire non représentée est donc l'inverse exact de celui que l'on observe à l'acte précédent. La scène 4 possède évidemment un intérêt propre, mais, dans le plan de la pièce, elle sert avant tout à faire s'écouler suffisamment de temps pour que le sacrifice puis le combat puissent avoir lieu.

Dès lors, la liaison-retour est beaucoup moins contraignante. Du fait de son rôle de témoin d'un événement qui est essentiel pour l'intrigue, Julie voit ses sorties et ses entrées automatiquement motivées, et la motivation de sa sortie et celle son retour sont en cohérence l'une avec l'autre (elle sort pour voir, revient pour raconter), alors que, dans l'exemple de l'acte II, elles divergent (le personnage revient pour reprendre le cours d'une interaction que sa sortie a interrompue).

Ainsi défini, ce modèle de liaison-retour est fréquemment employé dans les dénouements. C'est généralement dans ce genre d'occasion que les pièces enfreignent l'interdiction de la liaison-retour : si, dans les tragédies, les dramaturges emploient rarement ce procédé plus d'une fois par pièce, c'est qu'il n'y a le plus souvent qu'un seul événement – la péripétie finale – qui se déroule hors champ et qui justifie qu'on vienne en informer les autres personnages.

En revanche, le premier modèle (celui de l'acte II d'*Horace*, où l'action hors champ est sans importance et sert uniquement à laisser seuls les personnages qui restent sur le plateau) est beaucoup plus rare. Le surcroît de motivation qu'il faut mettre en œuvre pour donner une couleur de vraisemblance à cet enchaînement et le risque que celle-ci paraisse trop artificielle constituent un autre argument pour expliquer la rareté des liaisons-retours – *a fortiori* dans la tragédie, où les motivations possibles sont moins nombreuses, et où l'on ne peut pas avoir recours à l'infinie palette des prétextes triviaux que la comédie n'hésite pas à employer.

Les scènes 2 à 5 de l'acte I d'*Europe* de Desmarets de Saint-Sorlin fournissent un bon contre-exemple (postérieur de deux ans à *Horace*) qui ne remplit pas les conditions définies par Corneille et montre bien le problème que pose la liaison-retour quand elle n'est pas justifiée par une action accomplie hors champ. En voici le schéma :

	I				
	1	2	3	4	5
Germanique					
Ibère					
Europe					
Ausonie					
Francion					

⁸⁷ *Ibid.*, III, 3, v. 865-866.

⁸⁸ *Ibid.*, III, 3, v. 864.

À la scène 2, Europe rencontre Ibère qui tente de la séduire : rencontre due au hasard, qui ne s'accompagne d'aucune motivation externe. Il faut supposer qu'Europe se promenait, et qu'Ibère « prend l'occasion » de lui faire sa cour. Europe l'éconduit et reste seule avec son allégorique confidente. La scène se termine sur cet échange de répliques :

IBÈRE

Vos mépris sont cruels mais ma flamme est plus forte,
Et quoi que je souhaite, il faut que je l'emporte

EUROPE

Ibère, laissez-moi : vos souhaits seront vains.

IBÈRE

Ma grandeur quelque jour vaincra tous vos dédains⁸⁹.

Simple motivation interne de sortie, donc, qui ne laisse pas du tout penser qu'Ibère va revenir deux scènes plus tard. D'une longueur à peu près égale, la scène 4 est le pendant de la scène 2 : le valeureux Francion offre ses services à Europe, qui les accepte. À peine est-il sorti qu'Ibère réapparaît : il a vu Francion sortir, et a compris qu'Europe le traitait avec bien plus d'égards que lui. La confrontation entre Europe et Ibère recommence donc et se nourrit cette fois de la jalousie de ce dernier. On ne sait donc rien de ce qu'a fait Ibère quand il était hors champ : est-il resté dans les parages ? Revenait-il pour tenter de nouveau sa chance ? Ce silence trahit une maladresse de composition qui fait trop voir la nécessité dramaturgique de la sortie et du retour d'Ibère : il s'agissait pour le dramaturge de faire sortir celui-ci pour permettre une rencontre entre Europe et Francion, et d'autre part de susciter une nouvelle rencontre entre Ibère et Europe, placés dans une situation légèrement différente.

On pourrait tenter de rendre cet enchaînement moins artificiel en imaginant qu'Ibère prévient Europe qu'il ne s'absente que temporairement (« Et quoi que je souhaite, il faut que je l'emporte. / *Je vous laisse y songer et reviendrai bientôt* »). Mais une telle solution, comparable à celle qu'emploie Corneille à l'acte II d'*Horace*, risquerait ici de souligner encore plus la nécessité dramaturgique à laquelle répond cette sortie : la sortie d'*Horace* paraît naturelle car il sort avec l'intention consciente de permettre à Curiace et Camille de s'entretenir, tandis qu'Ibère ignore qu'Europe va recevoir la visite de Francion, et ne sortirait que pour laisser un « temps de réflexion » à Europe, ce qui serait bien trivial. Le plus simple semble plutôt être de repousser la deuxième rencontre entre Europe et Ibère au début de l'acte II, qui s'ouvre justement sur une scène où celui-ci se plaint que « tout l'univers s'oppose » à ses désirs : il aurait été facile d'enchaîner les deux scènes, en supposant qu'Ibère avait indirectement appris durant l'entracte l'alliance entre Francion et Europe, dont il serait venu lui faire reproche. L'acte I, avec ses quatre scènes, reste d'une longueur tout à fait acceptable. Cette solution confirme *a contrario* la faiblesse intrinsèque de la liaison-retour – faiblesse qui justifie que les dramaturges fassent d'ordinaire tout pour l'éviter.

Les différentes sortes de protocole et de motivation que nous avons étudiées permettent de décrire le fonctionnement de la liaison dans son aspect perfectif et en tant qu'événement ponctuel, mais ne permettent pas de nuancer de l'intérieur notre

⁸⁹ Desmarests de Saint-Sorlin, *Europe*, comédie héroïque, Paris, Henry Le Gras, 1643, éd. Claire Chaineaux, dans *Théâtre complet*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2005, I, 2, v. 141-144.

distinction initiale entre entrée et sortie car elles ne décrivent pas celles-ci *en train de se faire*. C'est sous cet aspect duratif que nous allons maintenant envisager les liaisons.

ASPECT DURATIF DE LA LIAISON

L'entrée et la sortie sont les deux catégories principales de la liaison des scènes, mais, pour établir une typologie qui rende compte de l'ensemble des procédés qui peuvent assurer la continuité de la représentation, ce critère ne suffit pas, car il n'admet pour un personnage que deux états (présence ou absence), et s'appuie uniquement sur ce que voit le spectateur : un personnage entre quand le spectateur le voit entrer, il sort quand le spectateur le voit sortir. Or le fait qu'un personnage soit présent n'implique pas nécessairement qu'il parle à ceux qui le sont également, ou même les voit. Il est donc nécessaire, pour comprendre le fonctionnement d'une entrée ou d'une sortie en tant que processus, de se demander à quel moment le personnage qui entre ou qui sort aperçoit ou est aperçu des autres, et commence ou s'arrête de leur parler. Cela suppose de s'interroger sur les différents rapports que peuvent entretenir deux personnages sur un plateau, et qui correspondent à ce que nous appellerons les différents niveaux de *coprésence* – notion qui, contrairement à l'absence et à la présence, n'est plus relative au spectateur, mais aux différents personnages. Ce n'est plus alors dans la *présence* physique de ceux-ci sur le plateau qu'il faut chercher un critère de continuité ou de discontinuité, mais dans le *discours* qu'ils tiennent, et dans la situation d'énonciation qui est représentée.

Nous étudierons dans un premier temps ces différents niveaux de coprésence de manière générale, sans nous intéresser au rôle de transition qu'ils peuvent jouer. Dans un second temps, ils nous permettront à la fois de comprendre le fonctionnement des liaisons dans son aspect duratif (la coprésence entre les personnages évolue au cours de l'entrée et de la sortie et permet d'en décrire les différentes étapes) et d'établir une nouvelle typologie des liaisons. Celle-ci sera plus nuancée et plus complexe que la première parce qu'elle prendra comme critère non l'opposition binaire entre absence et présence, mais les nombreux rapports possibles que peuvent entretenir les personnages – critère qui autorise en soi un plus grand nombre de variations, puisqu'il ne s'appuie pas sur le point de vue unique du spectateur, mais résulte de la combinaison des multiples points de vue des différents personnages, chacun ne percevant pas nécessairement les autres la même manière que ceux-ci le perçoivent.

Critères : les différents degrés de coprésence

Le rapport de coprésence dans sa dimension unilatérale

Pour mieux analyser le rapport de coprésence, on le définira tout d'abord dans sa dimension unilatérale : si deux personnages A et B sont sur le plateau, A peut avoir conscience ou non de la présence de B. Ces deux possibilités et les différentes situations que chacune recouvre définissent le degré de coprésence que A entretient avec B. Dans un second temps, on l'envisagera dans sa dimension réciproque, c'est-à-dire que l'on se demandera si B, de son côté, a également conscience ou non de la présence de A⁹⁰.

Quand un personnage sait que quelqu'un d'autre est présent (qu'il reconnaisse ou non la personne en question), trois cas de figure peuvent être distingués.

⁹⁰ Nous abandonnons pour un temps notre convention : « A » et « B » seront employés de manière indifférenciée et ne renverront pas au personnage qui reste sur le plateau et à celui qui y entre ou qui en sort. Dans la mesure où nous étudions ici la coprésence de manière générale, sans l'appliquer aux entrées et aux sorties, nous ne disposons pas d'un tel point de repère.

(1) Tout d'abord, A peut être en communication avec B, c'est-à-dire être son *interlocuteur* : c'est le degré de coprésence le plus intuitif et le plus fréquent, celui que l'on observe quand les personnages dialoguent entre eux. Notons simplement qu'être en communication n'implique pas de parler et de s'adresser à l'autre : il suffit d'être le destinataire de celui qui parle. À la scène 2 de l'acte II de *Mithridate*, les fils de Mithridate restent muets pendant tout le discours de leur père, mais le rapport de coprésence qu'ils entretiennent avec lui serait exactement le même s'ils lui avaient répondu.

(2) Ensuite, A peut savoir que B est présent, ne pas interagir directement avec lui (c'est-à-dire que A n'est pas le destinataire des répliques de B, ni B le destinataire des répliques de A), mais lui prêter simplement attention : il est alors dans une position de *témoin*. C'est la situation extrêmement fréquente des confidents qui assistent à un dialogue entre des personnages principaux sans y participer. C'est aussi la situation d'un personnage qui se cache pour en écouter d'autres. C'est enfin la situation des personnages qui assistent à un spectacle enchâssé, représenté à l'intérieur de la pièce-cadre. Ces trois situations présentent de toute évidence des différences fondamentales, dont nous serons amené à rendre compte, mais elles impliquent toutes qu'un personnage assiste à une action en simple spectateur, sans y prendre part. Dans tous les cas, le personnage témoin peut lui-même parler tout en regardant le ou les autres personnages : il commente pour lui-même ce qu'il voit ou entend. Ses répliques auront le statut d'apartés, puisqu'elles n'ont pas vocation à être entendues par B, et qu'elles sont parfois prononcées en secret (c'est notamment le cas pour les personnages cachés). Les confidents de tragédie restent le plus souvent muets quand ils assistent à une rencontre entre deux personnages principaux, mais leurs homologues de comédie aiment ponctuer ces rencontres de leurs commentaires : au milieu de la grande scène de dépit amoureux du *Tartuffe*, Dorine lâche un « Voyons ce qui pourra de ceci réussir⁹¹ ». Cet aparté, qui n'est pas relevé par Mariane et Valère, ne la fait pas sortir de sa position de témoin, et ne change rien à la situation de communication, dans laquelle la suivante n'entrera que plus tard, quand elle comprendra que seule son intervention peut réconcilier le couple.

Dans cet exemple, la position de témoin est stable et durable. Mais elle peut aussi être brève et transitoire. Dans la première partie de la scène 6 de l'acte III d'*Andromaque*, que nous avons déjà citée au chapitre des motivations, Pyrrhus et Andromaque sont chacun « témoins » de leur présence et de leur attitude respectives : ils se voient, mais ne se parlent pas (« Andromaque : Tu vois le pouvoir de mes yeux / – Pyrrhus : Que dit-elle, Phœnix⁹² ? »). Cette rencontre est essentielle, puisque c'est elle qui relance l'action. Nous avons vu l'utilisation que Racine faisait de la motivation externe pour justifier la rencontre. Mais, pour le dramaturge, la question « Comment commencer le dialogue ? » est, dans cette situation, tout aussi problématique que la question « Comment faire se rencontrer les deux personnages ? ». Si Andromaque profite immédiatement de l'occasion pour supplier Pyrrhus, ou si celui-ci en fait de même pour réaffirmer à Andromaque l'amour qu'il éprouve pour elle, le spectateur aura l'impression d'une étrange palinodie par rapport aux positions que ces deux personnages ont précédemment affichées. D'où la solution utilisée par Racine : non seulement les personnages ne se cherchent pas, mais ils ne saisissent pas immédiatement l'occasion qui leur est offerte pour se parler. Au contraire, c'est le fait qu'Andromaque puis Pyrrhus esquissent un mouvement de sortie qui constitue le point de départ du dialogue, qui pousse les personnages à engager la conversation, et qui les fait passer du second degré de coprésence que nous avons défini (des témoins) au premier (des interlocuteurs) : « Andromaque : Sortons – Pyrrhus : Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector. / – Andromaque : Ah ! Seigneur, arrêtez⁹³. »

⁹¹ Molière, *Le Tartuffe*, éd. cit., II, 4, v. 704.

⁹² Racine, *Andromaque*, éd. cit., III, 6, v. 896-897.

⁹³ *Ibid.*, III, 6, v. 904-905.

(3) Enfin, A peut ne pas être en communication avec B, ne pas lui prêter attention, mais avoir néanmoins conscience de sa présence. Cette dernière possibilité se produit quand plusieurs conversations parallèles se déroulent sur le plateau et que les personnages forment des groupes distincts. Tout en sachant très bien qu'ils partagent tous le même espace, les personnages n'interagissent (verbalement ou en silence) qu'avec les membres de leur propre groupe. C'est notamment le cas de ce que, au XVIII^e siècle, Diderot appellera les scènes *composées* :

J'appelle scènes composées, celles où plusieurs personnages sont occupés d'une chose, tandis que d'autres personnages sont à une chose différente ou à la même chose, mais à part. [...]

J'ai tâché de séparer tellement les deux scènes simultanées de Cécile et du Père de famille, qui commencent le second acte, qu'on pourrait les imprimer à deux colonnes, où l'on verrait la pantomime de l'une correspondre au discours de l'autre ; et le discours de celle-ci correspondre alternativement à la pantomime de celle-là⁹⁴.

Diderot fait ici référence à la scène 1 de l'acte II du *Père de famille* : dans la salle de compagnie de sa maison, le Père de famille reçoit ses domestiques et divers visiteurs pendant que Cécile parle avec sa marchande de toilettes. Les deux groupes de personnages se partagent l'espace sans interagir. La didascalie liminaire indique que « cette scène est composée de deux scènes simultanées⁹⁵ », et, dans le corps de la scène, d'autres didascalies viennent accompagner le passage d'une « scène » à une autre : « Pendant que la scène marche, Mme Papillon et sa fille de boutique déploient sur des fauteuils des perses, des indiennes, des satins de Hollande, etc. », « Tandis que [le Père de famille] reconduit [le pauvre] et qu'il revient, l'autre scène avance. » Là où le cinéma aurait employé le procédé du montage alterné, Diderot représente les deux scènes simultanément, l'attention du spectateur alternant de l'une à l'autre.

Chez Diderot le rapport est réciproque : Cécile entretient le même rapport avec son père (elle sait qu'il est dans la pièce mais vaque à ses propres occupations) que celui-ci avec elle. Cela n'est pas toujours le cas, et cette catégorie nous permet de rendre compte d'un certain nombre d'exemples où la relation entre les personnages est dissymétrique. À la fin de la scène 4 de l'acte III du *Gardien de soi-même* de Scarron, Alcandre et Isabelle voient arriver Filipin et Sulpice (« Mais quelqu'un vient avec Sulpice⁹⁶ »). Ils sont alors (très brièvement il est vrai) dans une position de témoins, puisqu'ils prêtent attention à deux autres personnages auxquels ils n'adressent pas la parole, mais qui sont l'objet de leur discours. Ils détournent ensuite leur attention de ces deux personnages pour reprendre leur conversation, à l'autre bout du plateau, sans plus se soucier de leur présence. Une didascalie indique au début de la scène 5 qu'« Alcandre et Isabelle parlent bas », et le spectateur n'entend pas ce qu'ils se disent. Il entend en revanche la conversation entre Filipin et Sulpice, qui, de leur côté, n'ont pas vu le couple (Filipin se laisse convaincre par Sulpice qu'il est un prince et non le paysan qu'il croyait être). Deux conversations ont lieu en même temps, mais, contrairement à Filipin et Sulpice, Alcandre et Isabelle savent qu'ils ne sont pas seuls à occuper le plateau. Ils se trouvent donc vis-à-vis des deux autres personnages exactement dans la même situation que le Père de famille vis-à-vis de la « scène simultanée » que joue sa fille, si ce n'est que le rapport n'est ici pas réciproque.

Cette indifférence à l'égard d'un personnage ou d'un groupe de personnages dont on sait qu'il est présent sans lui prêter attention correspond également au rapport

⁹⁴ « De la poésie dramatique », en tête de Diderot, *Le Père de famille*, comédie, Amsterdam, [s. n.], 1758, XVI, éd. Laurent Versini, dans *Œuvres*, t. IV (*Esthétique – Théâtre*), Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 1322-1323.

⁹⁵ Diderot, *Le Père de famille*, éd. cit., II, 1, p. 1211.

⁹⁶ Scarron, *Le Gardien de soi-même*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1655, éd. Véronique Sternberg, dans *Théâtre complet*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2009 [désormais abrégé en T. C.], t. II, III, 4, v. 921.

entre les personnages principaux et leurs confidents, quand ceux-ci assistent en silence à une rencontre entre ceux-là. Comme on l'a vu, les confidents sont dans une position de témoin par rapport à un dialogue entre deux personnages principaux : ils l'écoutent sans y prendre part. Mais, de son côté, le personnage principal est à l'égard de son confident dans la position d'indifférence que l'on vient de définir : il ne s'intéresse pas à lui, mais il n'oublie pas qu'il est présent, et sait qu'il peut, au besoin, s'adresser à lui.

*

Quand A a conscience de la présence de B, on peut donc distinguer trois degrés de coprésence fondamentaux selon l'interaction plus ou moins forte qu'il entretient avec lui. Quand il n'a pas conscience de sa présence, c'est cette fois en s'interrogeant sur les raisons de cette ignorance que l'on peut distinguer deux degrés différents, selon qu'il y a ou non entre les personnages un obstacle physique qui puisse expliquer que A ne sache pas que B est présent. Quand il existe, cet obstacle peut prendre au moins quatre formes.

(1) Tout d'abord, B peut être caché. Cette situation, surexploitée dans le théâtre du XVII^e siècle, est celle de Néron à la scène 6 de l'acte II de *Britannicus*. Les bosquets et les rochers de la pastorale, les ruelles, les fenêtres, et les renforcements des portes dans la comédie permettent de voir sans être vu et autorisent des variations infinies autour de ce procédé. Quand on n'a pas le temps de gagner un abri, il faut jouer de finesse, et la situation peut devenir très acrobatique : dans *L'Esprit follet* de d'Ouville (comédie, 1642), Isabelle se trouve seule, de nuit, dans la chambre de Florestan quand entre Carrille, le valet de celui-ci, une chandelle à la main. Elle se place alors habilement « derrière lui, de peur qu'il ne la voie⁹⁷ » et le suit ainsi dans ses mouvements à travers la pièce.

Cette situation peut subir plusieurs variations. On peut se cacher soit pour voir sans être vu (situation qui peut elle-même recouvrir des enjeux très différents : forcer quelqu'un à dire quelque chose, comme dans *Britannicus*, se cacher pour apprendre un secret dont on connaît l'existence mais non le contenu, se cacher par simple curiosité, etc.), soit simplement pour ne pas être vu (comme Isabelle, et comme nombre d'amants, dans les comédies à l'espagnole, forcés de gagner en urgence un balcon ou un cabinet pour échapper au père ou au frère de leur maîtresse).

Celui qui se cache peut se cacher dans un lieu où il reste visible des spectateurs (comme Isabelle) ou non (comme Néron). Mais la distinction est poreuse : à l'acte I de *La Silvanire* de Mairet, Aglante et Hylas, voyant entrer Ménandre et Lérice, se cachent « dans le creux de cette roche⁹⁸ », et l'on pourra au choix les placer devant la roche en question, visibles des seuls spectateurs, ou derrière, dérobés à tous les regards. Le premier choix permet de rappeler en permanence leur présence ; le second permet au contraire de les faire oublier pendant le dialogue entre Ménandre et Lérice, sur lequel le spectateur se concentrera entièrement. On peut de même se cacher dans un cabinet dont on laissera ou non la porte entrebâillée, etc.

Celui qui se cache peut rester muet (comme Néron, Aglante et Hylas) ou parler en secret, comme Isabelle, qui commente la situation dans laquelle elle se trouve.

Enfin, le spectateur peut ou non savoir que quelqu'un se cache. Il le sait dans les exemples que nous avons donnés jusqu'à présent, mais à l'acte III du *Tartuffe*, le spectateur n'apprend que rétrospectivement que Damis s'est caché pour surprendre Elmire et Tartuffe. Il l'apprend en même temps que ces derniers, quand Damis sort du cabinet où il se tenait et qu'il dit : « J'étais en cet endroit, d'où j'ai pu tout

⁹⁷ D'Ouville, *L'Esprit follet*, éd. cit., III, 5, p. 151.

⁹⁸ Mairet, *La Silvanire ou la Morte vive*, tragi-comédie pastorale, Paris, François Targa, 1631, éd. Jean-Pierre van Elslande, dans *T. C.*, t. II, I, 1, v. 224.

entendre⁹⁹. » De même, quand plusieurs personnages se trouvent sous le regard de quelqu'un qui les épie, deux cas de figure sont envisageables : soit aucun de ces personnages n'a conscience d'être épié (c'est le cas de Ménandre et de Léricé) ; soit certains personnages, tout en dialoguant avec les autres, ont conscience de la présence invisible d'un tiers qu'ils feignent d'ignorer (c'est le cas de Junie qui sait que Néron entend ce qu'elle dit à Britannicus).

(2) Deuxième situation possible : A est aveugle. Situation exactement inverse de la précédente, où B peut observer A en secret sans avoir lui-même à se cacher. Dans notre corpus, cette hypothèse est purement théorique. Ce serait le cas dans *L'Aveugle de Smyrne* des Cinq auteurs si Philarque ne se faisait guider par un enfant qui « lui donne ses yeux pour guide de ses pas¹⁰⁰ ». Les autres personnages qui veulent l'épier à son insu sont donc tout de même obligés de se cacher (IV, 3) !

(3) A peut également être endormi, comme Silvanire qui, dans *La Silvanire* de Mairet, « s'endort de lassitude et d'ennui¹⁰¹ » et que Tirinte vient épier dans son sommeil, profitant même de l'occasion pour tenter de l'embrasser à son insu, alors qu'elle est « esclave du sommeil et de la lassitude¹⁰² ». Voir quelqu'un dormir ou se cacher pour l'écouter sont deux attitudes tout aussi fréquentes l'une que l'autre dans la pastorale : au-delà de leurs différences, elles instaurent une même relation de voyeurisme et placent celui qui regarde dans une position de domination par rapport à celui qui ne se sait pas regardé.

(4) A peut enfin ne pas voir B parce que tous deux sont dans l'obscurité. Dans *Les Galanteries du duc d'Ossonne* de Mairet, Camille se trouve dans un cabinet où il attend que sa maîtresse Flavie vienne le chercher ; mais le cabinet est obscur, et, par un concours de circonstances, un autre personnage, le duc, s'y trouve également. Flavie entre « et dans l'obscurité prend le duc pour Camille, et le mène à sa chambre¹⁰³ » sans se rendre compte qu'il y a quelqu'un d'autre dans le cabinet.

À l'inverse, A peut ignorer la présence de B sans qu'aucun obstacle physique le justifie. Cette situation, dont nous verrons qu'elle extrêmement fréquente, peut être soulignée par une didascalie : dans *Luciane* de Bénésin, Elpin entre sur le plateau où se trouvent Luciane et Félise « sans les apercevoir ». Didascalie bien nécessaire à la compréhension du texte, puisqu'Elpin, qui se croit seul, s'adresse justement *in absentia* à Félise (« Quoi ! feras-tu toujours, adorable Félise, / Me captivant sous toi la guerre à ma franchise¹⁰⁴ ? »). Une didascalie marquera de même le moment où il aperçoit les deux femmes.

Mais souvent, quand A ne parle pas avec B et ne mentionne pas non plus explicitement sa présence, c'est uniquement son discours qui permet de distinguer ce degré de coprésence d'une simple indifférence, soit que A parle de B comme s'il n'était pas là, soit que A dise ultérieurement qu'il l'aperçoit, ce qui sous-entend qu'il ne l'avait pas vu avant. Dans l'exemple du *Gardien de soi-même* précédemment cité, Alcandre et Isabelle ont remarqué l'entrée de Filipin et de Sulpice, mais ces derniers, eux, ne les ont pas aperçus : en effet, ils continuent en entrant une conversation qui a

⁹⁹ Molière, *Le Tartuffe*, éd. cit., III, 4, v. 1022. Mais rien n'empêche évidemment de montrer Damis au spectateur bien avant que celui-ci se montre à Elmire et Tartuffe, en lui faisant par exemple entrebâiller la porte du cabinet pendant le cours de la scène. Un tel parti pris, adopté par exemple dans la mise en scène de Dominique Pitoiset (Comédie-Française, 1997), revient à privilégier le suspense plutôt que la surprise.

¹⁰⁰ Cinq auteurs, *L'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1638, éd. François Lasserre, dans *La Comédie des Tuileries – L'Aveugle de Smyrne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2008, IV, 2, v. 1172.

¹⁰¹ Mairet, *La Silvanire*, éd. cit., II, 1, p. 484.

¹⁰² *Ibid.*, II, 2, v. 679.

¹⁰³ Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne, vice-roi de Naples*, comédie, Paris, Pierre Rocolet, 1636, éd. Anne Surgers, dans *T. C.*, t. III, V, 5, p. 413.

¹⁰⁴ Bénésin, *Luciane ou la Crédulité blâmable*, tragi-comédie, Poitiers, Abraham Mounin, 1634, III, 2, p. 34.

commencé hors champ (« Je suis donc devenu grand prince en un instant¹⁰⁵ ? » dit Filipin en entrant) et Filipin ne remarque Isabelle que bien plus tard (« Qui cause en ce coin-là¹⁰⁶ ? »).

Ce degré de coprésence peut correspondre à des réalités très diverses. Sa caractéristique fondamentale est qu'aucun obstacle physique n'empêche A de voir B : il suffirait qu'il regarde attentivement autour de lui. Mais il peut y avoir une explication plus ou moins satisfaisante pour justifier qu'il ne le fasse pas. À la scène 2 de l'acte II de *Panthée* de Tristan, Araspe est en train d'écrire à un bout du plateau et ne voit pas entrer Panthée et Charis qui s'entretiennent. Celles-ci, de leur côté, ne remarquent Araspe qu'à la fin de la scène (« Charis : Je vois par terre un homme qui repose / – Panthée : Il ne repose point, il écrit quelque chose¹⁰⁷. »). Le moment où elles l'abordent marque le début de la scène suivante. Il n'est pas invraisemblable que les deux femmes, qui conversent, ne voient pas Araspe, qui est assis en silence à l'autre bout du plateau sur un lit de verdure. Il est encore moins invraisemblable qu'Araspe ne les aperçoive pas, puisqu'il est occupé à écrire une lettre – or comme le montre la réplique de Charis, on peut facilement confondre un homme qui écrit et un homme qui dort.

En revanche, il y a des cas où ne pas voir l'autre relève d'une pure convention de théâtre, qui permet à un personnage de ne pas en remarquer un autre alors même qu'il se trouve à quelques pas de lui et qu'ils sont tous les deux seuls sur le plateau : il est assez fréquent (surtout dans les pièces du début du siècle) qu'un personnage qui entre seul commence par prononcer un monologue et ne voit pas immédiatement les personnages qui sont déjà présents, sans qu'il y ait à cela une raison particulière. À l'acte II de *L'Aminte* de Rayssiguier, Tircis voit entrer Aminte (« C'est Aminte qui vient, / Et qui seul en marchant sa tristesse entretient¹⁰⁸ »), mais Aminte prononce d'abord un monologue d'une dizaine de vers sans voir celui-ci, alors même qu'il le cherche (« Je voudrais bien savoir ce qu'aura fait Tircis¹⁰⁹ »). Ce procédé combine donc deux invraisemblances : le monologue surpris¹¹⁰, et le fait qu'Aminte ne voit pas quelqu'un qui se trouve sous ses yeux.

On peut donc dresser la liste des critères dont la conjonction participe au caractère plus ou moins invraisemblable de la situation où A ne voit pas B alors qu'il le pourrait. Cette situation paraîtra d'autant plus conventionnelle que :

- elle dure longtemps ;
- A veut parler à B (son entrée est justifiée par une motivation interne) ;
- A ne fait rien qui puisse l'occuper (il n'est pas en train de dialoguer avec un autre personnage ou de se livrer à une autre activité) ;
- B est dans une position qui rend sa présence immédiatement perceptible (il est proche de A, il est debout) – on voit que ce dernier critère instaure un continuum entre l'absence et la présence d'un obstacle physique : quand B est allongé à un bout du plateau, il n'est plus qu'à moitié visible. Le degré de coprésence que nous venons de définir peut donc rejoindre celui où un personnage se cache : il s'en distingue uniquement par le fait que B ne cherche pas à échapper volontairement au regard de A.

¹⁰⁵ Scarron, *Le Gardien de soi-même*, éd. cit., III, 5, v. 925.

¹⁰⁶ *Ibid.*, III, 5, v. 993.

¹⁰⁷ Tristan L'Hermite, *Panthée*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1639, éd. Roger Guichemerre, dans *Œuvres complètes*, t. V (*Les tragédies*), op. cit., II, 2, v. 513-514.

¹⁰⁸ Rayssiguier, *L'Aminte du Tasse*, tragi-comédie pastorale, Paris, Augustin Courbé, 1632, éd. Jean-Yves Vialleton, dans *Théâtre complet*, t. I, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2021, II, 4, v. 831-832. On retrouve les mêmes traits de style dans d'autres scènes de *L'Aminte* du Tasse.

¹⁰⁹ *Ibid.*, II, 5, v. 835.

¹¹⁰ Voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 248.

Il faut ajouter à cette typologie que certains de ces états d'ignorance peuvent être feints. Dans ce cas, ils correspondent en réalité à un des deux premiers états de conscience dans lesquels un personnage peut se trouver : A feint d'ignorer la présence de B tout en s'adressant en réalité à lui, ou tout en l'observant. Par exemple, A peut feindre de s'adresser à un autre personnage ou à soi-même tout en s'adressant à B non plus *directement*, mais *indirectement*. À la fin de *La Céliane* de Rotrou (tragi-comédie, 1637), Nise et Céliane déguisée en homme jouent une scène de séduction destinée à faire perdre à Pamphile l'envie de tromper la première avec la seconde : les deux femmes savent très bien que celui-ci les observe en cachette, mais feignent de l'ignorer (V, 6). Pamphile est donc sans s'en rendre compte le destinataire indirect du dialogue amoureux : un degré de coprésence (A ignore que B est présent parce que celui-ci est caché) en recouvre en réalité un autre (A s'adresse à B).

On peut également feindre d'être aveugle : c'est tout le sujet de *L'Aveugle clairvoyant* de Brosse (comédie, 1650). On peut enfin, plus fréquemment, feindre de dormir ou d'être mort tout en écoutant ce que disent les autres personnages. Là encore, un degré de coprésence se substitue à un autre. Le premier cas se rencontre par exemple dans *La Mélizée* de Du Rocher (pastorale comique, 1634) : Delphire et Mélizée dorment l'une à côté de l'autre dans un bocage. Florigène, qui est amoureux de cette dernière, arrive et se comporte exactement comme Tirinte le faisait dans l'exemple de *La Silvanire* de Mairet donné plus haut. Or Delphire ne dormait pas, et elle apprend ainsi l'amour de Florigène – dont elle est amoureuse – pour Mélizée (II, 5). Le second cas se rencontre par exemple dans les scènes 10 à 12 de l'acte III du *Malade imaginaire*, quand Argan feint d'être mort pour éprouver les sentiments de sa femme et de sa fille (III, 10-12). Dans tous ces cas, un personnage est le témoin des paroles ou des actions d'autres personnages, alors que ceux-ci le croient dans l'incapacité de les voir. La relation de voyeurisme et de domination s'inverse.

Enfin, on peut feindre de parler dans son sommeil, ce qui est une autre manière de s'adresser indirectement à quelqu'un. Dans *Les Galanteries du duc d'Ossonne* de Mairet (comédie, 1636), Flavie feint de rêver du duc pour le séduire « sans que la modestie y souffre tant soit peu¹¹¹ » :

FLAVIE

Ha ! pourquoi t'ai-je aimé ?

LE DUC

Rêve-t-elle d'amour ?

FLAVIE

Ha, Duc ! ha, Duc d'Ossonne !

LE DUC

Elle parle de moi, l'aventure est bouffonne¹¹².

Mais le duc n'est dupe qu'un temps de ce stratagème :

Ce battement de sein, cette couleur vermeille
Ne sont pas accidents de femme qui sommeille¹¹³.

¹¹¹ Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne*, éd. cit., III, 1, v. 729.

¹¹² *Ibid.*, III, 2, v. 773-775.

Il « réveille » donc Flavie – tout en ayant le tact de feindre de croire qu'elle dormait réellement.

Le caractère systématique de la typologie que nous venons de dresser ne doit pas nous faire oublier l'ambiguïté insoluble qu'il y a dans le fait de savoir, d'ignorer ou de feindre d'ignorer qu'un autre personnage partage le plateau : il s'agit là d'un sentiment intérieur du personnage, et qui relève nécessairement d'une interprétation. Le spectateur possède plus d'indices que le lecteur : le jeu des regards trahit immédiatement la relation entre les personnages. Mais le texte est quant à lui bien souvent (et fort heureusement) incomplet. Il autorise différentes mises en scène où les rapports de coprésence ne seront pas les mêmes, ou bien où le passage de l'un à l'autre ne se produira pas exactement au même moment.

C'est notamment le cas quand le moment où un personnage en aperçoit un autre ne s'accompagne pas d'une mention explicite qui sous-entend qu'il n'avait jusque-là pas conscience de sa présence. Nous avons ainsi vu que, au début de la scène 6 de l'acte III d'*Andromaque*, Andromaque et Pyrrhus s'observent l'un l'autre. Mais cette situation (elle-même temporaire) se met en place progressivement. Il faut ici citer le début de la scène dans son intégralité :

CÉPHISE

Je croirais ses conseils, et je verrais Pyrrhus.
Un regard confondrait Hermione et la Grèce...
Mais lui-même il vous cherche.

SCÈNE VI

PYRRHUS, ANDROMAQUE, PHENIX, CÉPHISE

PYRRHUS, à *Phœnix*.

Où donc est la princesse ?
Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était en ces lieux ?

PHENIX

Je le croyais.

ANDROMAQUE, à *Céphise*.

Tu vois le pouvoir de mes yeux.

PYRRHUS

Que dit-elle, Phœnix ?

ANDROMAQUE

Hélas ! Tout m'abandonne.

PHENIX

Allons, Seigneur, marchons sur les pas d'Hermione.

¹¹³ *Ibid.*, III, 2, v. 810-811.

Qu'attendez-vous ? Forcez ce silence obstiné.

ANDROMAQUE

Il a promis mon fils.

CÉPHISE

Il ne l'a pas donné.

ANDROMAQUE

Non, non, j'ai beau pleurer, sa mort est résolue.

PYRRHUS

Daigne-t-elle sur nous tourner au moins la vue ?
Quel orgueil !

ANDROMAQUE

Je ne fais que l'irriter encor.
Sortons.

PYRRHUS

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector.

ANDROMAQUE

Ah ! Seigneur, arrêtez. Que prétendez-vous faire¹¹⁴ ?

Andromaque est immédiatement dans une position de témoin vis-à-vis de Pyrrhus puisque Céphise lui dit « Mais lui-même il vous cherche » dès qu'elle le voit entrer. Celui-ci, de son côté, aperçoit-il tout de suite Andromaque ? Dans un premier temps, il mentionne seulement l'absence d'Hermione (« Où donc est la princesse ? / Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était en ces lieux ? »). On pourrait donc considérer que cette scène se déroule en trois temps :

– Pyrrhus n'a pas conscience de la présence d'Andromaque / Andromaque a conscience de la présence de Pyrrhus sans entendre ce qu'il dit (v. 894-896).

– Pyrrhus a conscience de la présence d'Andromaque : il la voit sans entendre ce qu'elle dit (« Que dit-elle ? ») / Andromaque a conscience de la présence de Pyrrhus : elle le voit et semble même maintenant l'entendre. Les deux personnages sont réciproquement les témoins l'un de l'autre sans s'adresser l'un à l'autre (v. 897-904).

– Une communication directe s'instaure enfin quand Andromaque interpelle Pyrrhus : « Ah ! Seigneur, arrêtez. Que prétendez-vous faire ? / Si vous livrez le fils, livrez-leur donc la mère. » (v. 905-951)

Mais le moment précis où Pyrrhus aperçoit Andromaque est sujet à interprétation : ce peut être après que celle-ci a dit « Tu vois le pouvoir de mes yeux », mais aussi juste avant, ce qui change le sens de cette réplique. En effet, « Que dit-elle ? » ne sous-entend pas clairement qu'il ne l'avait pas vue avant (contrairement à

¹¹⁴ Racine, *Andromaque*, éd. cit., III, 5, v. 894-905.

une réplique comme « Mais que fait ici Andromaque ? »). Rien n'interdit même d'imaginer que Pyrrhus a d'emblée vu Andromaque, mais ne s'intéresse pas à elle, voire feint de l'ignorer par dépit.

Cette ambiguïté, qui entoure de nombreux autres procédés de composition dramatique, modifie la nature du geste critique. En distinguant la structure profonde et la surface du texte, nous avons distingué la description des procédés employés par le dramaturge (les différentes motivations, par exemple) de leur interprétation (certaines motivations doivent être considérées comme des couleurs destinées uniquement à masquer une nécessité dramaturgique si l'on veut rendre compte du fonctionnement du texte). Mais on voit ici que toute description est déjà, en amont, une interprétation, puisque le texte permet de décrire le rapport entre les personnages de plusieurs manières : le fait que, dans l'absolu, un procédé puisse être *défini* univoquement ne doit pas nous faire oublier que son *repérage* est une opération qui engage la liberté du critique¹¹⁵. En ce sens, les exemples que nous venons de donner ne sont pas des exemples de textes dramatiques, mais de mises en scène possibles.

Le rapport de coprésence dans sa dimension réciproque

Nous avons aussi vu que dans certains cas A et B entretiennent chacun le même rapport vis-à-vis de l'autre – ils s'ignorent mutuellement (c'est l'exemple du début de la scène 2 de l'acte II de *Pantbéé*) ou ont tous deux conscience de la présence de l'autre, soit qu'ils se parlent, soit qu'ils s'observent l'un l'autre (comme dans le second temps de la scène 6 de l'acte III d'*Andromaque*) – tandis que dans d'autres cas, le rapport est dissymétrique : A a conscience de la présence de B sans que B ait conscience de la sienne (par exemple quand A se cache et épie B, ou tout simplement quand il a aperçu B avant que celui-ci l'aperçoive en retour, comme dans l'exemple du *Gardien de soi-même*).

On peut systématiser cette analyse de la réciprocité des rapports de coprésence. En effet, si la conscience qu'un personnage donné a de la présence d'un autre peut varier selon les cinq degrés fondamentaux que nous venons de définir (être en communication, être témoin, être indifférent, ne pas voir, ne pas pouvoir voir) il en va de même pour la conscience que cet autre personnage a de la présence du premier. En toute logique, il y a donc quinze combinaisons possibles, que l'on peut représenter dans un tableau à double entrée (et auxquelles il faudrait évidemment ajouter les cas où l'un et/ou l'autre personnage feint qu'il ignore, ce qui nécessiterait un tableau en quatre dimensions) :

¹¹⁵ Sur les rapports entre description et interprétation, voir Marc Escola et Sophie Rabau, « Description et interprétation : l'objet de la poétique », *Fabula : atelier de théorie littéraire*, <http://www.fabula.org/atelier.php?Description_et_interpr%26eacute;%3Btation%3A_l'objet_de_la_po%26eacute;%3Btique>, 2004.

A est conscient de la présence de B	A communique avec B	<i>Andromaque</i> , III, 2, v. 905-951				
	A prête attention à B	(1)	<i>Andromaque</i> , III, 2, v. 897-904			
	A ne prête pas attention à B	(2)	<i>Le Gardien de soi-même</i> , III, 5, v. 993-1018	<i>Le Père de famille</i> , II, 1		
A n'a pas conscience de la présence de B	Avec un obstacle physique	(3)	<i>La Silvanire</i> , I, 2 ; <i>La Silvanire</i> , II, 2, v. 579-626	(4)	(5)	
	Sans obstacle physique	<i>L'École des femmes</i> , IV, 2, v. 1039-1069	<i>Le Gardien de soi-même</i> , III, 4, v. 921-924	<i>Le Gardien de soi-même</i> , III, 5, v. 925-992	<i>La Silvanire</i> , II, 2, v. 563-578	<i>Panthée</i> , II, 2, v. 423-513
		B communique avec A	B prête attention à A	B ne prête pas attention à A	Avec un obstacle physique	Sans obstacle physique
				B est conscient de la présence de A		B n'a pas conscience de la présence de A

Ce tableau se contente de synthétiser différents exemples que nous avons pour la plupart déjà analysés. La combinaison « B prête à attention à A, qui l'a vu mais ne lui prête pas attention » est illustrée par le moment où, dans la scène du *Gardien de soi-même* de Scarron que nous avons déjà étudiée, Filipin et Sulpice aperçoivent Alcandre et Isabelle, qui, de leur côté, les ont précédemment vus entrer, mais continuent de s'entretenir à l'autre bout du plateau sans se soucier d'eux.

Nous avons précédemment pris l'acte II de *La Silvanire* de Mairet comme exemple d'une situation où un personnage (Tirinte) en observe un autre (Silvanire) dans son sommeil. Le rapport entre Tirinte et Silvanire est alors, *mutatis mutandis*, le même que celui que l'on observe à la scène 2 de l'acte I de la même pièce où Aglante et Hylas se cachent pour écouter Ménandre et Lérice : B voit A, qui ne peut le voir. Mais avant d'apercevoir Silvanire qui dort, Tirinte prononce une dizaine de vers où il célèbre la saison printanière. Ce n'est qu'après qu'il se rend compte de sa présence : « Mais allons plus avant, et voyons qui peut être / Celle-là qui repose à l'ombre de ce hêtre¹¹⁶. » Jusqu'à ce moment, il est dans la même situation que Filipin qui ne voit pas Isabelle et Alcandre, que Panthée et Charis qui ne voient pas Araspe, ou qu'Araspe qui ne voit pas celles-ci, la seule différence étant que le personnage qu'il ne voit pas est de son côté dans l'impossibilité physique de le voir en retour.

Comme nous l'avons souligné, quand B s'adresse à A et que A l'écoute en silence, A est tout autant en communication avec B que B l'est avec A. On pourrait donc croire que la situation où un personnage parle à un autre implique nécessairement un rapport réciproque. Or il n'en est rien. *L'École des femmes* présente un cas très intéressant (et extrêmement comique) où un personnage ignore la présence d'un autre qui non seulement se trouve juste à côté de lui (tout comme Aminte ne voit

¹¹⁶ Mairet, *La Silvanire*, éd. cit., II, 2, v. 675-676.

pas Tircis), mais en plus s'adresse à lui à plusieurs reprises. Arnolphe vient d'apprendre qu'Agnès a vu Horace à son insu, et malgré son interdiction. Il est bien décidé à ce que cet incident ne se reproduise pas, quand survient le notaire, qu'il avait mandé quelques scènes plus tôt pour dresser son contrat de mariage :

LE NOTAIRE

Ah le voilà ! Bonjour, me voici tout à point
Pour dresser le contrat que vous souhaitez faire.

ARNOLPHE, *sans le voir*.

Comment faire ?

LE NOTAIRE

Il le faut dans la forme ordinaire¹¹⁷.

Le jeu se poursuit pendant une vingtaine de vers : Arnolphe continue de monologuer sans voir le notaire, qui, de son côté, croit qu'Arnolphe lui répond. Le notaire communique avec Arnolphe, mais l'inverse n'est pas vrai.

Cinq cases, que nous avons numérotées, restent vides. Elles correspondent à des cas non pas impossibles, mais dont nous n'avons trouvé aucun exemple, et qui paraissent par ailleurs fort peu intéressants, parce qu'ils ne possèdent pas d'enjeux dramatiques propres, contrairement aux dix autres, qui sont les éléments fondamentaux de l'action dramatique. Le cas n° 1 est celui d'un personnage qui en voit un autre, mais ne voit pas que celui-ci s'adresse à lui. Le cas n° 2, celui d'un personnage qui a conscience de la présence d'un autre personnage, mais qui, tout à son activité, ne voit pas que celui-ci s'adresse à lui. Le cas n° 3 est celui d'un personnage qui s'adresse à quelqu'un qui ne peut pas avoir conscience de sa présence et qui reste dans cet état malgré le fait qu'on se soit adressé à lui, par exemple parce qu'il dort. Le cas n° 4 est celui d'un personnage qui ne prête pas attention à un autre personnage qui est présent mais ne peut le voir : ce peut être le cas d'un personnage qui se cache non pour voir, mais pour ne pas être vu. Dom Sanche se cache au milieu de la scène 2 de l'acte II de *La Fausse Apparence* de Scarron pour échapper au frère de sa maîtresse à laquelle il est venu rendre visite. Il réapparaît à la scène 5, mais rien n'indique qu'il ait entendu ce qui s'est dit sur le plateau – et qui ne le concerne par ailleurs pas directement. La suivante Marine doit même lui répéter de sortir quand la voie est enfin libre (« Sortez, Monsieur, sortez¹¹⁸ »). Enfin – cas n° 5 – il est assez peu envisageable que deux personnages soient chacun dans l'incapacité d'avoir mutuellement conscience de la présence de l'autre et que cette situation présente un enjeu dramatique. Il arrive que deux personnages se cachent dans deux endroits différents, mais en général l'un des deux s'est caché avant l'autre, et est donc en position de supériorité puisqu'il peut voir se cacher ce dernier, qui de son côté croira être le seul à épier la scène...

¹¹⁷ Molière, *L'École des femmes*, éd. cit., IV, 2, v. 1039-1041. Voir aussi Molière, *L'École des maris*, I, 3 où Sganarelle ne voit pas Valère qui le salue (la tentative de communication est ici purement visuelle) ; Mareschal, *L'Inconstance d'Hylas* (tragi-comédie pastorale, 1635), V, 2 ; Tristan L'Hermite, *Le Parasite* (comédie, 1654), I, 3.

¹¹⁸ Scarron, *La Fausse Apparence*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1663, dans *T. C.*, t. II, II, 4, v. 471.

Typologie : le processus de transition

Il est possible de décrire pour lui-même le fonctionnement des différents degrés de coprésence et de leurs combinaisons, c'est-à-dire de ne pas prendre en considération le contexte dans lequel ceux-ci apparaissent et le mouvement dramatique auquel ils participent. C'est ce que nous avons fait jusqu'ici : nous avons décrit la relation entre les personnages de façon synchronique, sans nous intéresser à son évolution. Cependant, l'exemple d'*Andromaque* nous a déjà amené à analyser en détail la manière dont cette relation se transforme et à voir comment la succession des différents degrés de coprésence sert de transition entre deux scènes. Or tous les exemples que nous avons donnés fonctionnent ainsi : Isabelle et Filipin, Tirinte et Silvanire, Arnolphe et le notaire, etc. finiront tous par entrer en communication directe, consciente et réciproque l'un avec l'autre – bref, par dialoguer. Les différents degrés de coprésence fonctionnent dans ces cas comme des étapes qui rapprochent progressivement les futurs interlocuteurs. Leur étude n'est donc pas une fin en soi, mais va nous servir de base pour décrire plus précisément les différents moyens qui assurent la continuité de la représentation et établir une nouvelle typologie des liaisons qui prennent en considération leur aspect duratif (typologie que l'on sera évidemment amené à croiser avec la première, qui ne présentait que deux cas possibles, l'entrée ou la sortie d'un personnage).

La liaison entre deux scènes repose le plus souvent sur la présence concomitante de deux personnages dans le même espace. Cette coprésence peut durer toute une scène, ou être extrêmement brève et fugace. Le premier cas peut se résumer en un schéma « A/AB » ou « AB/A », où il s'agit de décrire selon quelles modalités s'effectue la liaison entre la scène A et la scène AB¹¹⁹. Le second cas, beaucoup plus rare, se résume à un schéma « A/B », où A et B ne sont coprésents que pendant un court instant, entre les deux scènes : ils s'aperçoivent ou s'entendent, mais n'entrent pas en communication l'un avec l'autre, car A ne reste pas sur le plateau. On parlera de liaison *de présence* pour le premier cas, et *de perception* pour le second.

Liaisons de présence

Dans un schéma « A/AB » ou « AB/A », on parlera de liaison *de présence et de discours*¹²⁰ si la scène AB prend à un moment ou à un autre la forme d'un dialogue entre ces deux personnages, c'est-à-dire si, selon la définition que Corneille donne de ce procédé, « un acteur ne sort point du théâtre sans y laisser un autre à qui il ait parlé¹²¹ ». Dans ce cas, étudier la liaison entre les scènes A et AB, c'est étudier les marges du dialogue entre A et B. Au contraire, on parlera de liaison *de présence sans discours* si A et B, bien que présents en même temps sur le plateau durant une ou plusieurs scènes, ne s'adressent jamais la parole. Nous nous intéresserons dans un premier temps à la liaison de présence et de discours, qui constitue le modèle majoritaire de la liaison des scènes, et nous étudierons son fonctionnement dans le cas d'une entrée, puis d'une sortie.

Comme on l'a vu dans les exemples d'*Andromaque* ou du *Gardien de soi-même*, le dialogue peut prendre des chemins détournés et, quand B entre sur le plateau, il n'est parfois pas du tout assuré qu'il va parler à A. La transition entre les deux scènes peut faire intervenir l'ensemble des combinaisons possibles entre les cinq degrés de coprésence que nous avons définis.

¹¹⁹ L'entrée et la sortie d'un personnage nous fournit de nouveau un point de repère qui nous permet de désigner par « A » celui qui reste sur le plateau, et par « B » celui qui entre ou sort.

¹²⁰ Nous reprenons ici la terminologie mise en place par Corneille dans le « Discours des trois unités », éd. cit., p. 136-137. Nous aurons d'ailleurs plus loin l'occasion d'étudier ce texte en détail.

¹²¹ Corneille, « Examen » de *La Suivante*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie*, Paris, Augustin Courbé, 1660, dans *O. C.*, t. I, p. 390.

Pour simplifier, on laissera de côté les cas où B feint d'ignorer la présence de A. Quant aux cas où un personnage est dans l'impossibilité physique d'en voir un autre, ils possèdent un fonctionnement spécifique, et relèvent plutôt des liaisons de présence sans discours : nous n'y ferons donc pour l'instant pas référence.

Il nous reste donc quatre degrés fondamentaux : s'adresser à quelqu'un, le voir sans s'adresser à lui, ne pas lui prêter attention tout en sachant qu'il est là et ignorer sa présence sans raison particulière. Ces quatre degrés peuvent se combiner pour former une transition entre l'entrée du personnage B et le début du dialogue entre A et B. La rencontre entre Cinna et Émilie à l'acte III de *Cinna* nous fournit un premier exemple :

CINNA

Ô Dieux, qui comme vous la rendez adorable,
Rendez-la, comme vous, à mes vœux exorable ;
Et, puisque de ses lois je ne puis m'affranchir,
Faites qu'à mes désirs je la puisse fléchir.
Mais voici de retour cette aimable inhumaine.

SCÈNE IV

ÉMILIE, CINNA, FULVIE

ÉMILIE

Grâces aux dieux, Cinna, ma frayeur était vaine¹²² ;

« Faites qu'à mes désirs je la puisse fléchir » sont les derniers mots de la scène 2 où Cinna est encore seul sur le plateau. « Grâces aux dieux, Cinna, ma frayeur était vaine » sont les premiers mots du dialogue entre Émilie et Cinna, c'est-à-dire le premier tour de parole qui marque le début d'une situation de communication entre les deux personnages. Entre les deux se trouve un énoncé intermédiaire (« Mais voici de retour cette aimable inhumaine. ») où Cinna voit Émilie mais ne s'adresse pas encore à elle. Cet énoncé fonctionne comme une didascalie interne, et est en partie redondant puisqu'il décrit un événement (l'entrée d'Émilie) au moment même où le spectateur y assiste. Nous proposons d'appeler *amorçe* de la scène cet énoncé, et *attaque* la réplique d'Émilie, ces deux termes nous semblant convenir assez bien à l'effet que chacun de ces énoncés produit, et à la fonction qu'ils remplissent. Cette combinaison (*amorçe-attaque*) est la forme prédominante de la liaison des scènes dans le théâtre classique, et il convient donc d'étudier en détail le fonctionnement de chacun de ses éléments.

L'amorçe indique sans ambiguïté possible, à la lecture, que les scènes sont liées et qu'un personnage reste sur le plateau ; et, à la représentation, elle souligne cette même liaison. On peut très bien isoler le monologue de Cinna et le jouer comme un extrait, mais il faut alors l'arrêter juste avec l'amorçe, faute de quoi la représentation paraîtra nécessairement inachevée et incomplète ; on peut de même jouer la scène entre Cinna et Émilie sans le monologue qui la précède, et un spectateur qui n'aurait pas lu le texte pourrait très bien ne pas remarquer la coupe, mais il faut pour cela commencer après « Mais voici de retour cette aimable inhumaine ». L'amorçe se définit par son incomplétude : elle ne peut exister sans ce qui précède, et appelle nécessairement ce qui suit. Il ne faudrait cependant pas croire que les amorces n'apparaissent que dans les pièces qui respectent la règle de la liaison des scènes : elles sont tout aussi fréquentes dans les pièces irrégulières des années 1630, et l'on peut même supposer que c'est ce procédé qui a attiré l'attention des dramaturges sur la différence entre les

¹²² Corneille, *Cinna*, éd. cit., III, 3-4, v. 901-906.

scènes qui était liées et celles qui ne l'étaient pas, et qui a donc permis l'apparition de cette règle.

L'amorce peut se combiner à une interruption si un personnage voit entrer quelqu'un et n'achève pas la phrase qu'il avait commencée. Ce procédé, plutôt rare avant 1650, est par la suite de plus en plus utilisé. Racine, notamment, l'emploie très souvent (ainsi à la fin du monologue de Burrhus à la scène 2 de l'acte III de *Britannicus* : « Mais quoi ? Si d'Agrippine excitant la tendresse / Je pouvais... La voici, mon bonheur me l'adresse¹²³. »). L'interruption permet de dynamiser l'enchaînement, mais aussi d'ajouter un degré de liaison supplémentaire : il est impossible de couper le monologue de Burrhus juste avant l'amorce, qui ne peut être « détachée » de la phrase qui la précède. La liaison ne repose pas uniquement sur la présence des personnages sur le plateau, mais sur le texte lui-même : chaque phrase est incomplète et appelle une suite.

L'amorce constitue un temps d'attente plus ou moins long (comparable en cela aux « scènes d'attente » de la préparation et de l'annonce) qui permet de résumer la situation et d'anticiper la suite : elle montre quels sont les sentiments et les desseins du personnage et ce qu'il attend de la scène qui va avoir lieu (c'est par exemple le cas pour l'entrée d'Émilie), ce que représente pour lui le personnage qui entre (« Voici ma mort, Pyrre, voici qu'elle s'avance¹²⁴ », dit Anaxandre en apercevant Doralise dans *Les Véritables Frères rivaux* de Chevreau ; « Mais quoi ? dans ces forêts ne vois-je point l'aurore ? / Non, c'est le beau sujet que mon esprit adore¹²⁵ », dit Thyrsis en voyant Sylvie dans *Les Aventures de Thyrsis*). Dans tous les cas, cette attente, si brève soit-elle, est partagée par le personnage aussi bien que par les spectateurs, dont elle permet de renouveler l'attention.

Dans les exemples que nous avons donnés, seuls deux ou trois vers s'écoulent entre le début de l'amorce et l'attaque. Ce délai peut être beaucoup plus long. Dans *Orante* de Scudéry, Isimandre regarde pendant huit vers Clindor, qui doit lui apporter des nouvelles de sa maîtresse.

Ha bons Dieux ! le voici ; le cœur me bat au sein ;
Je tremble en remarquant qu'il s'est peint le visage
De la pâle couleur d'un funeste présage ;
La tristesse le suit, et marche sur ses pas ;
Je lis dedans ses yeux ce qu'il ne me dit pas ;
Et dans l'incertitude où me met son silence,
L'excès de mon supplice accroît sa violence :
Mes pleurs suivent les siens, sans en voir le sujet¹²⁶.

L'amorce est développée au point d'être presque un dialogue muet entre les deux personnages : Isimandre comprend le malheur que va lui annoncer Clindor sans que celui-ci lui parle.

Dans certains cas, une scène entière vient s'intercaler entre l'amorce et l'attaque : A voit arriver B de loin, mais un troisième personnage C, que A n'a pas forcément vu venir, survient dans l'intervalle, B n'entrant que dans un second temps. On parlera alors d'amorce *distante* (puisqu'au lieu de servir de transition entre deux scènes voisines, elle fonctionne de manière anticipée, et opère entre deux scènes distantes l'une de l'autre). À la fin de la première scène de *L'Héritier ridicule* de Scarron, Léonor voit arriver Dom Juan, qu'elle souhaite éviter :

Mais j'aperçois venir le plus fâcheux des hommes,
Je suis au désespoir, s'il connaît qui nous sommes,

¹²³ Racine, *Britannicus*, éd. cit., III, 2, v. 807-808.

¹²⁴ Chevreau, *Les Véritables Frères rivaux*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1641, II, 6, p. 36.

¹²⁵ *Les Aventures de Thyrsis*, tragi-comédie pastorale, Rouen, Jacques Cailloué, 1639, I, 2, p. 8.

¹²⁶ Scudéry, *Orante*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1636, II, 7, p. 42.

C'est un homme choquant, un homme sans raison¹²⁷.

Sa suivante Béatrix avise une femme qui sort d'une maison : « Entrons sans marchander dedans cette maison, / J'en vois sortir, me semble, une femme assez belle¹²⁸. » Cette deuxième amorce ouvre la scène 2, qui est un bref dialogue de onze vers entre Léonor et la femme en question, Hélène, qui la prend sous sa protection, et c'est seulement à la scène 3 que Dom Juan paraît enfin : il est fort probable, dans ce cas, que Dom Juan ne soit pas encore visible des spectateurs quand Léonor le voit, ce qui ne change rien au fonctionnement de l'amorce, mais permet un enchaînement des scènes particulièrement dynamique, puisque la rencontre entre Léonor et Hélène est comme enchâssée entre l'amorce distante de l'entrée de Dom Juan et son entrée effective. L'amorce suscite un effet d'attente, mais durant ce temps d'attente a lieu un nouvel événement (la rencontre des deux femmes) qui modifie la situation¹²⁹.

Les amorces ont un champ d'application plus vaste que la liaison des scènes : on peut en rencontrer qui ne débouchent pas sur une scène dialoguée. Dans la *Bérénice* de Du Ryer, Tirinte, qui se trouve avec Amasie et Bérénice, voit arriver Criton, qu'il cherchait justement pour lui délivrer un message important : « Le voici, Madame, il semble qu'il vient au-devant de sa gloire¹³⁰. » Mais au lieu que Criton entre, c'est Tirinte qui sort (« Je vais le trouver »). Tirinte laisse seules les deux femmes qui s'interrogent, avec le spectateur, sur la nature de ce message (« Bérénice : Ils passent tous deux dans le jardin. Que viendrait-il lui proposer¹³¹ ? »). Criton se montre aux personnages mais non aux spectateurs, il frôle le plateau sans y entrer. Dans *Bérénice*, l'amorce fonctionne en outre comme une motivation externe de recherche (Tirinte sort pour aller trouver Criton) et permet de frustrer habilement Amasie, Bérénice et surtout le spectateur d'une information qu'il ne connaîtra que plus tard.

L'amorce ne suffit pas à elle seule à motiver une entrée, mais si l'on reprend les exemples que nous avons donnés plus haut, on voit que l'amorce accueille très souvent la mention d'une préparation antérieure (« Mais voici mes deux fils, que j'ai mandés exprès¹³² »), et que la mention d'une motivation externe de fuite correspond par nature à une amorce (« Mais le roi vient. Adieu je n'ai pas l'impudence / De m'offrir en troisième à votre conférence¹³³ »).

Tout comme la préparation et l'annonce, l'amorce est condamnée à l'emploi d'un certain nombre d'expressions récurrentes et d'hémistiches formulaires : « Mais le voici venir / qui vient », « Le voici qui s'avance », « Je l'aperçois venir / qui vient », etc. Elle peut cependant prendre des formes très diverses¹³⁴. Dans les pièces de sa maturité, Corneille formule pour sa part le plus souvent l'amorce sur le mode du présupposé, ce qui la rend tout aussi discrète qu'efficace : ce procédé renforce considérablement la liaison entre les scènes, comme quand l'amorce interrompt une phrase commencée. Dans *Tite et Bérénice*, Tite, voyant paraître Domitie, dit à Domitian : « Je ne contrains personne, et de sa propre voix / Nous allons, vous et moi, savoir quel est son

¹²⁷ Scarron, *L'Héritier ridicule ou la Dame intéressée*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1650, dans *T. C.*, t. I, I, 1, v. 169-171.

¹²⁸ *Ibid.*, I, 1, v. 172-173.

¹²⁹ Voir aussi Desmarets de Saint-Sorlin, *Mirame*, tragi-comédie, Paris, Henry Le Gras, 1641, éd. Claire Chaineaux, dans *Théâtre complet, op. cit.*, où Mirame fait une double amorce : « J'aperçois Azamor, je ne puis l'endurer. / Puis j'entends quelque bruit. » (III, 5, v. 1035-1036.) Le bruit est celui que font Acaste et le prévôt, qui arrivent à la scène 6, tandis qu'Azamor n'entre qu'à la scène 7.

¹³⁰ Du Ryer, *Bérénice*, tragi-comédie en prose, Paris, Antoine de Sommerville, 1645, I, 2, p. 7.

¹³¹ *Ibid.*, I, 3, p. 7.

¹³² Corneille, *Rodogune*, éd. cit., II, 2, v. 518.

¹³³ Corneille, *Sophonisbe*, éd. cit., I, 3, v. 243-244.

¹³⁴ Jacques Morel, *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 255-260. J. Morel analyse en détail le fonctionnement du procédé chez Rotrou (nous qualifions celui-ci d'« amorce » et non, comme J. Morel, d'« annonce », car nous avons besoin de ce dernier terme pour désigner le protocole d'entrée que nous avons étudié au début de ce chapitre).

choix¹³⁵ » ; dans *Suréna*, Eurydie, voyant paraître Suréna, dit à Pacorus : « Je vous laisse achever avec mon confident¹³⁶. »

L'amorce est très proche de l'annonce, mais il nous a paru nécessaire de distinguer ces deux procédés. En effet, l'annonce implique un personnage intermédiaire (C) qui entre sur le plateau pour annoncer à A une autre entrée, celle de B, qui est imminente. Au contraire, l'amorce est par définition placée dans la bouche d'un personnage qui était déjà présent sur le plateau et qui voit arriver quelqu'un : c'est un procédé qui ne nécessite que deux personnages. Une entrée peut très bien être annoncée puis « amorcée » : Thérémène annonce l'entrée de Phèdre à l'acte II de *Phèdre* (« Seigneur, la reine vient, et je l'ai devancée¹³⁷ »), et on trouve ensuite une amorce dans la bouche d'Hippolyte (« Mais la reine s'avance¹³⁸ ») : il n'en fallait pas moins pour redoubler l'attente du spectateur avant cette rencontre décisive.

Il convient d'autant plus de distinguer l'amorce et l'annonce que celle-ci correspond à une réalité de la vie sociale, tandis que les amorces n'existent guère qu'au théâtre. Tout énoncé, au théâtre, est destiné à la fois aux autres personnages et au spectateur, mais les amorces sont beaucoup plus proches des pures adresses au public que les autres répliques¹³⁹. Dans la tragédie antique, c'est souvent le coryphée qui les prend en charge, et non les protagonistes : introduire les nouveaux personnages fait partie de sa fonction d'intermédiaire entre les spectateurs et l'univers fictionnel (dans *Les Perses* d'Eschyle, par exemple, à la fin de la parodos : « Mais voici venir, pareille à la clarté qui sort de l'œil des dieux, la mère du Grand Roi, ma reine : je tombe à genoux¹⁴⁰ »).

Boniface et le pédant présente, autour d'une intrigue lâche, une galerie de personnages extravagants et de types comiques. Chaque entrée d'un nouveau personnage est précédée d'une courte présentation. Au début de la pièce, le « prologue » se retire en voyant arriver les premiers personnages : « Mais je pense ouïr déjà les personnages qui viennent. Adieu¹⁴¹. » L'adresse au spectateur est ici explicite, mais il en reste quelque chose dans les amorces faites dans le corps de la pièce par les personnages eux-mêmes : « Mamphurius : Mais qui est celui qui s'avance vers nous ? – Pollua : C'est Bernard, le peintre¹⁴² » ; « Il me semble que je vois le Seigneur Bernard, il faut qu'il ait entendu quelque chose de ceci, je ne sais ce qu'il va barbotant à part soi, je le veux écouter¹⁴³. »

Ce genre de défilé nous rappelle que l'amorce est un procédé de liaison qui n'est pas réservé à la représentation dramatique. Dans un spectacle de cirque ou de music-hall, par exemple, le présentateur introduit chaque nouveau numéro (« Voici donc

¹³⁵ Corneille, *Tite et Bérénice*, comédie héroïque, Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1671, dans *O. C.*, t. III, II, 2, v. 557-558.

¹³⁶ Corneille, *Suréna*, éd. cit., IV, 3, v. 1268.

¹³⁷ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., II, 3, v. 561.

¹³⁸ *Ibid.*, II, 4, v. 577.

¹³⁹ Malgré cette proximité, il nous paraît cependant excessif de ranger les amorces parmi les apartés, comme le fait N. Fournier (Nathalie Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain/Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 1991, p. 21-22) : elles interviennent à l'orée du dialogue, dont elles n'interrompent pas le cours comme le fait une réplique prononcée à l'insu de l'interlocuteur.

¹⁴⁰ Eschyle, *Les Perses [Persai]*, éd. et trad. Paul Mazon, dans *Tragédies*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1920, v. 150-152.

¹⁴¹ *Boniface et le pédant*, comédie en prose, Paris, Pierre Ménard, 1633, « Prologue », n. p. On observe le même procédé à la fin du prologue des *Corrivaux* : « Cependant (que le diable y ait part), je ne vous saurais dire le reste : voici venir cette Restitue qui fut tant prodigue de soi à Filadelfe, et qui vient de dire quelque secret à sa nourrice. Écoutez doncques un peu que c'est. Adieu tout monde. » (La Taille, *Les Corrivaux*, comédie, dans *La Famine ou les Gabéonites, tragédie prise de la Bible et suivant celle de Saül. Ensemble plusieurs autres œuvres poétiques de Jean de La Taille de Bondaroy, gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de La Taille son frère*, Paris, Frédéric Morel, 1573, éd. Denis L. Drysdall, Paris, Société des textes français modernes, 1974, p. 59.)

¹⁴² *Boniface et le pédant*, éd. cit., III, 6, p. 72.

¹⁴³ *Ibid.*, V, 4, p. 153.

Ramon Zarate, le célèbre lanceur de poignards.»). Un tel énoncé est de fait une amorce en bonne et due forme. Évidemment, l'existence d'une histoire fictionnelle à laquelle appartient le personnage qui fait l'amorce change le statut de celle-ci, et, sous le régime de l'illusion mimétique, l'adresse au spectateur ne saurait être aussi évidente, mais il y a un continuum entre toutes ces pratiques.

Les amorces ont connu un succès grandissant chez les dramaturges du XVII^e siècle. Corneille, tout en insérant de plus en plus souvent les amorces sur le mode du présupposé, les a employées de plus en plus fréquemment. À titre indicatif, onze entrées sur dix-huit ne sont pas amorcées dans *Mélite* (1633) ; treize sur vingt dans *La Place Royale* (1637) ; quatre sur neuf dans *Cinna* (1643) ; six sur douze dans *Rodogune* (1647) ; mais seulement deux sur douze dans *Tite et Bérénice* (1671) ; une sur dix dans *Pulchérie* (1673) ; une sur treize dans *Suréna* (1675¹⁴⁴).

On peut donner plusieurs explications au succès qu'a connu ce procédé. Tout d'abord, il donne le temps au comédien qui entre de s'approcher de son interlocuteur. On sait que l'entrée des acteurs était ralentie par la bienséance (qui interdit aux personnages d'un rang élevé de se déplacer trop rapidement), par leurs costumes imposants, par les éléments de décor entre lesquels ils devaient se glisser, et enfin par la présence de spectateurs sur le plateau. De plus, les acteurs devaient non seulement entrer sur le plateau, mais en gagner le devant, qui était l'unique endroit où ils pouvaient être correctement vus et entendus du public et ne pas fausser l'échelle des décors. Cette hypothèse est avancée par J. Scherer pour justifier à la fois l'instauration de la règle de la liaison des scènes et l'utilisation de l'amorce¹⁴⁵. Elle est tout à fait convaincante, mais s'appuie sur une contingence purement matérielle, et ne relève donc pas de la poétique : elle explique pourquoi les dramaturges, dans un certain contexte, ont pu avoir recours à ce procédé, mais elle ne s'intéresse pas à son fonctionnement intrinsèque et aux effets qu'il peut par exemple produire dans les mises en scène modernes, qui sont affranchies de semblables contraintes. Il ne serait donc pas satisfaisant de réduire l'amorce à cette seule explication. Pour en rendre totalement compte, il faut réfléchir non seulement à l'effet que l'auteur a pu vouloir éviter, mais aussi à celui qu'il a pu chercher à produire.

De ce point de vue, il nous semble que l'amorce doit justement son succès au fait que, même si, en apparence, elle relève tout autant de l'univers fictionnel que le reste du discours des personnages, elle est destinée avant tout au spectateur. Elle permet de lui présenter le personnage qui entre (s'il ne l'a encore jamais vu) ou de lui rappeler rapidement de qui il s'agit : elle lui évite donc d'avoir à fournir, pour reconnaître ce personnage, un effort qui serait loin d'être insurmontable, mais qui perturberait légèrement son attention. Puisqu'il n'a pas à se poser, même inconsciemment, la question « Qui est-ce ? », le spectateur peut immédiatement se concentrer sur les enjeux de cette nouvelle situation. En ce sens, l'amorce donne au spectacle une lisibilité comparable à celle qu'assurent pour le lecteur les rubriques de scène, qui indiquent la liste des personnages présents sur le plateau¹⁴⁶.

L'amorce s'inscrit donc de manière parfaitement cohérente dans le refus des didascalies externes formulé par d'Aubignac. On sait que pour celui-ci les mouvements et les gestes des personnages ainsi que les particularités de leurs costumes et du décor doivent, s'ils jouent un rôle dans l'action, être inscrits d'une manière ou d'une autre dans le texte des répliques : les didascalies internes doivent

¹⁴⁴ En comparant les différentes versions des pièces de Montchrestien, R. Griffiths a également constaté que Montchrestien a fréquemment ajouté des amorces en retravaillant son texte (Richard Griffiths, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien. Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1970, p. 155).

¹⁴⁵ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 266-270.

¹⁴⁶ Voir Michael Hawcroft, « Racine and his Readers: the Theory and Practice of Scene Division », dans Ronald W. Tobin et Angus J. Kennedy [dir.], *Changing Perspective. Studies on Racine in Honor of John Campbell*, Charlottesville, Rookwood Press, 2012, p.1-10.

remplacer les didascalies externes. Cette exigence s'étend également aux entrées et aux sorties :

Le poète doit faire parler ses acteurs avec tant d'art, qu'il ne soit pas même nécessaire de marquer la distinction des actes et des scènes, ni même de mettre les noms des entreparleurs¹⁴⁷.

Les entrées des personnages sont indiquées par les rubriques de scène, mais celles-ci possèdent, aux yeux de d'Aubignac, un statut comparable aux didascalies externes. D'Aubignac ne préconise pas de les supprimer, mais celles-ci doivent néanmoins être suppressibles, et c'est exactement dans ce sens que vont les amorces, grâce auxquelles les personnages se chargent eux-mêmes d'indiquer l'entrée d'un nouveau personnage.

L'attaque de la scène est quant à elle un moment décisif : c'est la première réplique où les deux personnages s'adressent directement la parole, ouvrant ainsi le dialogue (ou les hostilités). Nous avons esquissé, en étudiant les motivations, une distinction essentielle : le premier à prendre la parole peut être soit celui qui entre, soit celui qui était déjà sur le plateau. Dans le premier cas, l'attaque accompagne le mouvement d'entrée du personnage ou succède à ce mouvement, elle exploite une même énergie : c'est dans un même élan que le comédien s'avance et parle. On parlera alors d'attaque *dynamique*. Dans le second cas, l'impulsion initiale de la scène est répartie entre les deux personnages : l'un entre, l'autre prend la parole. Ce dernier peut faire quelques pas pour accueillir son visiteur, mais cela n'est nullement nécessaire. Ce mouvement est de toute façon d'une ampleur bien moins grande qu'une entrée : le personnage qui prend la parole en premier reste dans l'espace où il se trouvait jusqu'alors. On parlera alors d'attaque *statique*.

Dans les éditions, l'attaque se trouve presque toujours après le changement de scène. Cependant, dans les cas d'attaques statiques, on rencontre certaines exceptions. Nous avons vu que, dans *Orante* de Scudéry, Isimandre commente longuement l'entrée silencieuse de Clindor. Juste après ce passage, il lui adresse directement la parole, et l'assaille de questions :

Toi qui fais ma douleur, montre-lui son objet.
Ne me le cèle point ; veut-on forcer Orante ?
As-tu vu les abois de sa vertu mourante ?
As-tu vu son esprit à travers son discours¹⁴⁸ ?

Le changement de scène n'intervient qu'après cette dernière question, juste avant la première réplique de Clindor. Le même phénomène réapparaît pour le passage de la scène 1 à la scène 2 de l'acte V : amorce de l'entrée d'Orante par Ormin, puis attaque statique par Ormin, longue de douze vers, avant la rubrique de la scène 2 et la réponse d'Orante. En revanche, à la scène 12 de l'acte V, l'attaque statique d'Isimandre s'adressant à Orante, qui vient d'entrer sur le plateau, se produit après la rubrique de scène : c'est qu'Isimandre était en compagnie de Poliante, et que c'est celui-ci, et non Isimandre, qui prononce la dernière réplique de la scène 11. On peut en conclure que la place de la rubrique de scène par rapport à l'attaque obéit dans *Orante* à une logique bien définie, et qui ne souffre aucune exception : une rubrique de scène ne peut scinder en deux l'intervention d'un personnage, même si cette intervention correspond à des situations de communication différentes¹⁴⁹.

Il arrive que la dernière réplique d'une scène et l'attaque s'enchaînent sans amorce : il n'y a dans ce cas aucune transition entre les deux scènes. Aucune amorce ne vient accompagner l'entrée d'Édipe dans l'exemple suivant, où Dircé refuse que

¹⁴⁷ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., I, VIII, p. 100.

¹⁴⁸ Scudéry, *Orante*, éd. cit., II, 7, p. 42.

¹⁴⁹ Le même principe est appliqué, mais ponctuellement, dans d'Ouville, *Les Trabisons d'Arbiran* (tragi-comédie, 1638), V, 2-3 et Brosse le Jeune, *Le Curieux impertinent* (comédie, 1645), II, 1-2.

son sacrifice, qui est supposé délivrer Thèbes de la peste, soit repoussé de quelques jours :

JOCASTE

Demain ce juste Ciel pourra s'expliquer mieux.
Cependant vous laissez bien du trouble en ces lieux ;
Et si votre vertu pouvait croire mes larmes,
Vous nous épargneriez cent mortelles alarmes.

DIRCÉ

Dussent avec vos pleurs tous vos Thébains s'unir,
Ce que n'a pu l'amour, rien ne doit l'obtenir.

SCÈNE III

ŒDIPE, JOCASTE, DIRCÉ

DIRCÉ

À quel propos, Seigneur, voulez-vous qu'on diffère,
Qu'on dédaigne un remède à tous si salutaire¹⁵⁰ ?

Les deux scènes s'enchaînent sans aucune transition. La rencontre entre les personnages n'est pas « amortie » par une amorce, ce qui génère, dès le début de la scène, une très forte tension. L'absence d'amorce s'accompagne ici d'une attaque statique. Quand elle est combinée avec une attaque dynamique, l'effet de surprise est d'autant plus fort, comme le montre l'entrée de Livie et d'Émilie au dernier acte de *Cinna* :

AUGUSTE

Tu me braves, Cinna, tu fais le magnanime,
Et, loin de t'excuser, tu couronnes ton crime.
Voyons si ta constance ira jusques au bout.
Tu sais ce qui t'est dû, tu vois que je sais tout,
Fais ton arrêt toi-même, et choisis tes supplices.

SCÈNE II

AUGUSTE, LIVIE, CINNA, ÉMILIE, FULVIE

LIVIE

Vous ne connaissez pas encor tous les complices ;
Votre Émilie en est, Seigneur, et la voici¹⁵¹.

J. Morel a bien montré la spécificité de ces entrées, qui permettent de rendre l'action « plus vive et plus nerveuse¹⁵² ». Il remarque également que les attaques sans amorce sont de plus en plus fréquentes dans les dernières œuvres de Rotrou, notamment dans

¹⁵⁰ Corneille, *Œdipe*, éd. cit., III, 2-3, v. 931-938. Pour un exemple comparable, voir aussi *ibid.*, V, 5-6.

¹⁵¹ Corneille, *Cinna*, éd. cit., V, 1-2, v. 1557-1563.

¹⁵² Jacques Morel, *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, op. cit., p. 261-262.

Venceslas (tragédie, 1648¹⁵³) – comme si, à une époque où la règle de la liaison des scènes s'est généralisée, il n'était plus besoin de souligner qu'on la respecte. L'essor des amorces, que nous évoquions plus haut, est donc tout relatif : Corneille, on l'a vu, a élaboré au cours de sa carrière des amorces de plus en plus subtiles, qui se fondent imperceptiblement dans le tissu des répliques ; mais Rotrou a de son côté choisi d'insister sur la violence et la soudaineté des entrées. L'abbé de Pure a par ailleurs plaisamment montré les dangers de l'amorce à une époque où le plateau accueillait un grand nombre de spectateurs de condition – et pas des plus ponctuels :

Combien de fois, sur ces morceaux de vers « Mais le voici », « Mais je le vois », que nos auteurs, par un misérable entêtement de leurs prétendues règles, ne manquent point d'employer pour lier leurs scènes, combien de fois, dis-je, a-t-on pris pour un comédien et pour le personnage qu'on attendait des hommes bien faits et bien mis qui entraient alors sur le théâtre, et qui cherchaient des places après même plusieurs scènes déjà exécutées¹⁵⁴ ?

En l'absence d'amorce, on peut jouer chaque scène isolément sans avoir rien à en retrancher. On peut ainsi présenter un extrait d'*Œdipe* qui s'arrêterait à « Ce que n'a pu l'amour, rien ne doit l'obtenir » ou qui commencerait à « À quel propos, Seigneur, voulez-vous qu'on diffère [...] » sans que celui-ci paraisse incomplet et textuellement incohérent. Cependant, tout comme l'amorce, l'attaque peut aussi interrompre la dernière réplique de la scène précédente, qu'elle laisse inachevée. Dans *La Place Royale*, Phylis est train de parler avec Lysis quand elle aperçoit Cléandre, et se tourne aussitôt vers lui sans achever sa phrase : « Si tu vois quelque jour tes feux récompensés, / Souviens-toi... Qu'est ceci ? Cléandre, vous passez¹⁵⁵ ? » Il s'agit ici d'une attaque statique, et donc d'une auto-interruption, mais le procédé peut aussi se combiner avec une attaque dynamique (et donc prendre la forme d'une hétéro-interruption¹⁵⁶). Ce cas de figure se rencontre à l'acte I de la même pièce. Dans un monologue, Cléandre s'accuse d'aimer la même femme que son ami Alidor, quand celui-ci paraît :

CLÉANDRE

Ainsi je veux punir ma flamme déloyale ;
Ainsi...

SCÈNE IV

ALIDOR, CLÉANDRE

ALIDOR

Te rencontrer dans la place Royale,
Solitaire, et si près de ta douce prison,
Montre bien que Phylis n'est pas à la maison¹⁵⁷.

La deuxième rencontre entre Alidor et Cléandre repose sur le même jeu. Cléandre est prêt à provoquer Doraste, qui a tiré tout le bénéfice de la fourbe par laquelle Alidor voulait donner Angélique à Cléandre :

¹⁵³ Nous n'y avons compté que deux amorces pour vingt et une entrées intermédiaires : « Mais que vois-je ? » (Rotrou, *Venceslas*, éd. cit., IV, 1, v. 1175) et « À cette vue encor je sens que je sens que je suis père » (*ibid.*, V, 3, v. 1580).

¹⁵⁴ De Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1696, p. 174-175.

¹⁵⁵ Corneille, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637, dans *O. C.*, t. I, II, 6, v. 535-536.

¹⁵⁶ Sur cette notion, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. I, *op. cit.*, p. 173.

¹⁵⁷ Corneille, *La Place Royale*, éd. cit., I, 3-4, v. 185-190.

Aucune occasion ailleurs ne m'est offerte,
Il lui tout quitter, ou me perdre en sa perte,
Il faut...

SCÈNE IV

ALIDOR, CLÉANDRE

ALIDOR

Eh bien ! Cléandre, ai-je su t'obliger¹⁵⁸ ?

Ce n'est évidemment pas un hasard, et Corneille a souligné le parallélisme entre les deux scènes (qui débouchent toutes deux sur une nouvelle fourbe d'Alidor) en plaçant l'interruption exactement à la même place dans le vers. On remarque également que ce sont deux monologues qui sont interrompus (et dans le premier cas, des stances). En réalité Alidor n'interrompt pas le discours de Cléandre, mais le cours de ses pensées. Alidor ne peut donc en aucune manière se rendre compte que Cléandre n'a pas fini sa phrase, ce qui ôte toute violence à l'interruption. La désinvolture avec laquelle Corneille met un terme au discours intérieur des personnages souligne habilement que celui-ci n'a pas le même statut que le dialogue qui lui succède : on est ici à l'opposé du procédé, courant à l'époque, du monologue surpris par un autre personnage¹⁵⁹.

L'attaque peut également être liée syntaxiquement à la phrase précédente. Dans ce cas, le personnage qui entre a entendu cette phrase alors qu'elle ne lui était pas adressée, y répond, la prolonge, etc. Il peut s'agir de l'amorce, comme dans *L'Inconstance d'Hylas* de Mareschal, quand Hylas aperçoit Corylas poursuivi par Stelle : « Mais je vois Corylas... – Corylas : Qui fuit une importune¹⁶⁰. » Corylas n'interrompt pas l'amorce d'Hylas, qui, grammaticalement, se suffit à elle-même, mais lui ajoute une relative qui la complète. De même, Lucidor (dans *La Pèlerine amoureuse* de Rotrou) et Hylas (à un autre endroit de *L'Inconstance d'Hylas*) enchaînent leur première réplique aux amorces respectives de Célie et Dorinde, qui les ont vus venir : « D'où vient à Lucidor cette mélancolie ? – Lucidor : De mon malheur extrême, adorable Célie¹⁶¹ » ; « Que veut Hylas ? – Hylas : Vous-même¹⁶². »

Les attaques liées et qui ne sont pas précédées d'une amorce sont quant à elles très intéressantes, car elles renforcent l'effet de surprise : non seulement les autres personnages n'ont pas vu arriver celui qui entre, mais celui-ci a entendu ce qu'ils disaient. L'auteur anonyme de *La Mort des enfants de Brute et de Porcie* est prodigue de ce genre d'effet. À l'acte III, Brute menace de tuer ses propres enfants, qui ont rejoint la tentative de restauration monarchique, quand la fille de Tarquin survient :

¹⁵⁸ *Ibid.*, III, 3-4, v. 705-707.

¹⁵⁹ Même jeu à la fin des monologues d'Alidor (IV, 1 et IV, 5) et de Phylis (IV, 4) ; dans *Mélite*, III, 1-2 ; dans *La Suivante*, III, 5-6 ; III, 8-9 ; IV, 1-2 ; IV, 2-3. C'est de toute évidence un procédé particulièrement prisé de Corneille.

¹⁶⁰ Mareschal, *L'Inconstance d'Hylas*, tragi-comédie pastorale, Paris, François Targa, 1635, IV, 3, p. 90.

¹⁶¹ Rotrou, *La Pèlerine amoureuse*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1637, éd. Perry Gethner, dans *T. C.*, I, 5, v. 309-310.

¹⁶² Mareschal, *L'Inconstance d'Hylas*, éd. cit., I, 2, p. 6. À vrai dire, ces deux derniers exemples sont ambigus : « D'où vient à Lucidor cette mélancolie ? » et « Que veut Hylas ? » peuvent être des questions que Célie et Dorinde se posent à elles-mêmes, et sont dans ces cas des amorces (elles voient arriver quelqu'un et s'interrogent sur son état d'esprit ou la raison de son entrée), mais elles peuvent également s'interpréter comme de vraies questions adressées respectivement à Lucidor et à Hylas (avec un énallage de la personne), et donc comme des attaques statiques.

Ah ! C'en est trop, fuyez, monstres remplis d'audace,
De peur qu'en ce moment, ainsi qu'un autre Horace,
Je ne fasse aveuglé du zèle de l'État,
D'un acte de justice, un horrible attentat,
Et que je montre à tous par un crime contraire,
Et contre mon dessein, que je suis votre père.

SCÈNE IV

BRUTE, VITELLE, TULLIE, TITE, TIBÈRE, TROUPE DE GARDES

TULLIE

Épargne-toi ce crime, esprit dénaturé,
Le Ciel te donne plus que tu n'as désiré.
Pour te donner encor moyen de me poursuivre,
Et pour te mieux saouler, vois qu'il me fait revivre¹⁶³.

Quand le sénat condamne à mort l'un des deux fils de Brute (Tite ou Tibère, au choix de ceux-ci), Tite est résolu à se sacrifier pour Tibère, mais Tullie refuse d'accepter cette décision :

TULLIE

Non vous ne mourrez point.

TITE

Que deviendra Tibère ?

SCÈNE III

TIBÈRE, TITE, TULLIE, JULIE

TIBÈRE

N'en soyez point en peine, il mourra pour son frère¹⁶⁴

L'enchaînement grammatical est plus faible que dans l'exemple où Corylas ajoute une relative à la phrase précédente : l'attaque est ici une phrase distincte, mais l'anaphore assure néanmoins une liaison qui empêche d'isoler cette réplique (« *il mourra* »). L'attaque liée brouille la limite entre les scènes, qui s'enchaînent l'une à l'autre de manière indiscernable – qui se *métamorphosent* l'une en l'autre, aurions-nous envie de dire.

Ces deux procédés – l'interruption et l'attaque liée – lient beaucoup plus fortement les scènes qu'une simple amorce¹⁶⁵. Ils peuvent évidemment se combiner.

¹⁶³ *La Mort des enfants de Brute*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647, III, 3-4, p. 50.

¹⁶⁴ *Ibid.*, IV, 2-3, p. 62. Voir également les scènes I, 1-2, mais aussi d'Ouille, *L'Esprit follet* (comédie, 1642), II, 1-2, Corneille, *Nicomède*, V, 7-8, etc.

¹⁶⁵ On pourrait en dire autant de certains jeux de versification (vers distribué sur deux scènes, rime entre la fin d'une scène et le début de la suivante) qui sont particulièrement sensibles à l'oreille et que Jacques Morel a bien étudiés à partir de l'exemple de *La Suivante* (Jacques Morel, « De la liaison des scènes dans *La Suivante* de Corneille », art. cit., p. 121-123).

Dans *La Sœur valeureuse* de Mareschal, quand Olympe voit entrer Oronte, l'amorce est à la fois surprise et interrompue (une didascalie le souligne) :

OLYMPE

Vois-je Oronte ? ou ce Dieu sous une même grâce ?
Que de feux, que de traits, que de charmes puissants...

SCÈNE VI

ORONTE, OLYMPE

ORONTE, *l'interrompant*.

Paraissent dans vos yeux, pour émouvoir nos sens¹⁶⁶.

Oronte interrompt l'exclamation d'Olympe tout en l'achevant et en lui donnant un nouvel objet. Cette manière particulièrement rapide de renvoyer un compliment cumule l'in vraisemblance du monologue surpris et le maniérisme de la syllepse. En l'absence d'amorce, le procédé est encore plus remarquable. Dans les stances qui ouvrent *Le Filandre* de Rotrou, Théane médite sur le pouvoir de l'amour, quand Céphise achève sa phrase, ce qui donne lieu à une réflexion sur les risques du monologue :

THÉANE

Mais enfin sa main plus puissante...

SCÈNE II

CÉPHISE, THÉANE

CÉPHISE, *se montrant*.

A changé votre cœur en faveur de Thimante.
Ne dissimulez plus.

THÉANE

Dieux ! Je parle une fois,
Et ce timide cœur est trahi par ma voix¹⁶⁷.

Nous venons d'analyser les quatre types d'entrées les plus courants : amorce et attaque statique ou dynamique, attaque statique ou dynamique sans amorce. Ils permettent de rendre compte de la majorité des cas, mais d'autres modèles existent. Prenons comme exemple cet extrait des *Fourberies de Scapin* :

¹⁶⁶ Mareschal, *La Sœur valeureuse ou l'Avengle Amante*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1634, éd. Hélène Baby, dans *Tragi-comédies*, t. II, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2013, II, 5-6, v. 911-913.

¹⁶⁷ Rotrou, *Le Filandre*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1637, éd. Véronique Lochert, dans *T. C.*, t. X, I, 1-2, v. 13-16.

Mais j'aperçois venir le père d'Octave. Commençons par lui, puisqu'il se présente. [*À Léandre et Carle.*] Allez-vous-en tous deux. [*À Octave.*] Et vous, avertissez votre Silvestre de venir vite jouer son rôle.

SCÈNE V

ARGANTE, SCAPIN

SCAPIN

Le voilà qui rumine.

ARGANTE

Avoir si peu de conduite et de considération ! S'aller jeter dans un engagement comme celui-là ! Ah, ah, jeunesse impertinente.

SCAPIN

Monsieur, votre serviteur.

ARGANTE

Bonjour, Scapin¹⁶⁸.

On reconnaît l'amorce (« Mais j'aperçois venir le père d'Octave. [...] Le voilà qui rumine ») et l'attaque statique de Scapin (« Monsieur, votre serviteur ») qui ouvre le dialogue et à laquelle répond Argante. Mais entre l'amorce et l'attaque se trouve une réplique de ce dernier, qui ne s'adresse pas à Scapin et qui ne mentionne pas non plus sa présence. Cette réplique relève donc d'un autre degré de coprésence que l'attaque et l'amorce. Argante a-t-il conscience de la présence de Scapin mais lui est-il indifférent ? Ou bien est-il trop absorbé dans ses pensées et, bien qu'il n'y ait aucun obstacle physique entre eux, ne le voit-il même pas ? La façon dont Argante adresse la parole à Scapin ne permet pas de trancher avec certitude (« Bonjour, Scapin » est plus ambigu que le serait par exemple « Ah, Scapin, te voici ! »). Peu importe ici : le procédé se définit uniquement par l'entrée d'un personnage qui ne se place pas immédiatement et explicitement en position de témoin ou d'interlocuteur vis-à-vis des personnages déjà présents sur le plateau. Nous le qualifierons de *rupture de discours*, reprenant une notion théorisée par Corneille dans un sens plus étroit, sur lequel nous reviendrons plus loin. La rupture de discours n'est pas une forme de rupture de la liaison des scènes, mais un procédé qui s'ajoute à une liaison. Elle combine une continuité de l'occupation du plateau à une discontinuité de l'énonciation : tandis que l'amorce consiste à parler *de* celui qui entre, et l'attaque à parler *à* celui qui entre, la rupture de discours repose sur l'émergence d'un discours totalement hétérogène, qui ne prend pas en compte la présence des personnages de la scène précédente.

Cette rupture de discours peut prendre trois formes : ce peut-être un monologue, comme ici ; ce peut être une réplique adressée à un personnage qui reste hors champ, comme dans cet exemple où Bérénice s'adresse à Paulin, qui tente de la retenir :

¹⁶⁸ Molière, *Les Fourberies de Scapin*, comédie, Paris, Pierre Le Monnier, 1671, dans *O. C.*, t. II, II, 4-5, p. 389-390.

Faisons ce que l'honneur exige.
Rompons le seul lien...

SCÈNE V

BÉRÉNICE, TITUS

BÉRÉNICE, *en sortant*.

Non, laissez-moi, vous dis-je.
En vain tous vos conseils me retiennent ici.
*Il faut que je le voie. Ah Seigneur ! vous voici*¹⁶⁹.

Ce peut enfin être un dialogue entre plusieurs personnages qui entrent en même temps sur le plateau, comme Angélique et Alidor à l'acte V de *La Place Royale* (entrée amorcée par une réplique de Phylis) :

PHYLIS

Mais la voici qui vient, de son amant suivie.

SCÈNE VII

ALIDOR, ANGÉLIQUE, DORASTE, ETC. [CLÉANDRE, PHYLIS, LYCANTE]

ALIDOR

Finissez vos mépris, ou m'arrachez la vie.

ANGÉLIQUE

Ne m'importune plus, infidèle. Ah ! Ma sœur !
Comme as-tu pu sitôt tromper ton ravisseur¹⁷⁰ ?

Ces deux derniers exemples montrent bien que la rupture de discours introduit une discontinuité dans l'action qui se joue sur le plateau, mais se situe dans la continuité d'une action qui a commencé hors champ. J. Scherer a fait remarquer que les ruptures irrégulières autorisent tout autant que les entractes un début *in medias res* du dialogue, qui continue une conversation commencée hors champ¹⁷¹. Cette possibilité s'étend également aux ruptures de discours ne prenant pas la forme d'un monologue : le « Non » de Bérénice répond à une réplique de Paulin que le spectateur n'a pas entendue. Les ruptures de discours posent aussi parfois des problèmes de motivation comparables aux entrées initiales. Elles peuvent en effet s'accompagner d'une motivation interne (c'est bien pour parler à Titus que Bérénice entre), mais ce n'est pas le cas le plus fréquent : Alidor et Angélique n'entrent pas sur le plateau pour parler à Phylis ou aux autres personnages qui s'y trouvent, ils les croisent par hasard.

Les trois ruptures de discours que nous venons de citer restent de dimension modeste. C'est loin d'être toujours le cas. Ainsi, dans *Les Ménechmes* de Rotrou, le parasite Ergaste voit un des Ménechmes (celui qui a été « ravi » à sa famille alors qu'il

¹⁶⁹ Racine, *Bérénice*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1671, dans *T. P.*, IV, 4-5, v. 1039-1042. Nous soulignons, dans cet exemple et les suivants, la rupture de discours.

¹⁷⁰ Corneille, *La Place Royale*, éd. cit., V, 6-7, v. 1482-1485.

¹⁷¹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 211.

était enfant) qui sort de chez lui et parle à sa femme, qui reste quant à elle hors champ, à l'intérieur de la maison :

ERGASTE

Mais je le vois qui sort.

SCÈNE II

MÉNECHME RAVI, regardant dans sa porte demi-ouverte.

Indomptable, insensée,
Ne t'ingère jamais d'expliquer ma pensée¹⁷².

Ménechme adresse à sa femme une tirade de plus de vingt vers. Enfin, « la porte se ferme », mais la rupture de discours continue, cette fois sur le mode du monologue, pendant une douzaine de vers : Ménechme s'apprête à aller retrouver sa maîtresse. À ce monologue succède une réplique d'Ergaste :

Son discours jusqu'ici ne me contente pas,
Toute l'amour qu'il a vaut moins qu'un bon repas ;
Il le faut aborder. Quoi, triste et solitaire¹⁷³ ?

La première partie de cette réplique est une continuation de l'amorce, qui repose sur la même relation de coprésence (Ergaste regarde Ménechme qui ne le voit pas et commente ce qu'il fait ou dit). Enfin vient l'attaque « Quoi, triste et solitaire ? » – attaque statique, donc, puisque Ergaste était présent sur le plateau avant Ménechme.

La rupture de discours est une convention théâtrale qui, comme les degrés de coprésence sur lesquels elle repose, paraîtra plus ou moins vraisemblable selon qu'un certain nombre de facteurs se trouvent réunis : B ignore-t-il que A est présent ou se contente-t-il de ne pas lui prêter attention et de ne pas lui adresser la parole ? dans le premier cas, combien de temps dure la situation ? B est-il seul ou non ? A est-il près de lui ou à l'autre bout du plateau ? se cache-t-il ?

Les cas les plus invraisemblables sont ceux où B, bien qu'il soit seul et que rien ne puisse divertir son attention, ne se rend pas compte qu'un autre personnage est sur le plateau. Ils posent des problèmes comparables aux apartés. Si l'aparté est invraisemblable, c'est qu'un des personnages est censé ne pas entendre ce que dit son interlocuteur alors qu'il se trouve juste à côté de lui. Dans la rupture de discours, c'est l'inverse qui se produit. L'invraisemblance ne vient pas du fait de ne pas entendre l'autre mais de ne pas le voir (Ménechme n'aperçoit Ergaste qu'au moment où celui-ci l'aborde alors qu'il connaît très bien le parasite, qu'il se trouve à quelques pas de lui et que personne d'autre ne se trouve sur le plateau). Tout comme pour l'aparté, il faut donc faire appel à la notion de *convention*¹⁷⁴ pour rendre compte de ce procédé, ce qui explique que les dramaturges classiques en limitent de plus en plus la fréquence et surtout la longueur.

Dans d'autres cas, la rupture de discours est traitée de manière beaucoup plus naturelle. On observe à l'acte II de *La Thébaine* une très longue rupture de discours : à la scène 2, Olympe rapporte l'oracle qui vient d'être rendu (« Que le dernier du sang

¹⁷² Rotrou, *Les Ménechmes*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1636, éd. Jean-Yves Vialleton, dans *T. C.*, t. VIII, I, 1-2, v. 39-40.

¹⁷³ *Ibid.*, I, 2, v. 84-86. « Le blanc entre les deux phrases est dans le texte original et indique le passage de l'aparté à la réplique adressée. » (*Ibid.*, p. 159, n. 26 de Jean-Yves Vialleton.)

¹⁷⁴ Sur ce sujet, voir notamment Pierre Pasquier, « Les apartés d'Icare. Éléments pour une théorie de la convention classique », dans Jacques Morel [dir.], *La Tragédie, Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 79-101.

royal, / Par son trépas ensanglante vos terres¹⁷⁵ ») et Antigone et Hémon réagissent à cette nouvelle. À la scène 3, Jocaste et Polynice entrent : ils continuent un vif affrontement commencé hors champ (« Madame, au nom des dieux, cessez de m'arrêter¹⁷⁶ »). La rupture de discours dure plus de cinquante vers, pendant lesquels les deux interlocuteurs ne prêtent pas attention à Antigone et Hémon, qui, de leur côté, restent muets. Antigone ne prend part à la conversation que dans un second temps, quand Jocaste se tourne vers elle (« Ma fille, s'il se peut, retenez votre frère¹⁷⁷ ») Il y a donc bien rupture de discours, mais on ne sait pas vraiment quand Jocaste s'aperçoit que sa fille est présente. La manière dont elle s'adresse à elle implique que, sans mentionner sa présence, elle l'avait vue, ce qui rend la situation plus vraisemblable¹⁷⁸.

Cet exemple montre aussi la polyvalence du procédé. Une rupture de discours brève n'est souvent qu'un procédé stylistique, une certaine manière de traiter une entrée. Quand elle dure aussi longtemps, elle s'apparente, structurellement, à une rupture de la liaison des scènes. Tout se passe comme s'il s'agissait ici de juxtaposer deux scènes indépendantes : l'annonce de l'oracle par Olympe d'une part et la confrontation entre Jocaste et son fils d'autre part. Racine a fait rester Antigone et Hémon sur le plateau non seulement pour lier les scènes, mais aussi parce que cette solution était plus économique, dans la mesure où ces deux personnages doivent être présents dans la seconde partie de la scène, où Antigone intervient au côté de Jocaste pour tenter de fléchir Polynice. Mais un autre dramaturge aurait très bien pu faire sortir Antigone et Hémon et ne les faire revenir qu'au moment où leur présence est vraiment nécessaire au dialogue. On peut donc utiliser ici la même opposition entre la structure « profonde » de la pièce et sa « surface » que pour les motivations : le procédé donne une « couleur » de liaison à un enchaînement entre deux scènes qui possède en soi les mêmes caractéristiques qu'une rupture et qu'on pourrait qualifier de *liaison superficielle*.

Revenons aux amorces et aux attaques. Nous avons vu que l'attaque pouvait être prononcée par le personnage A ou par le personnage B (on rencontre aussi souvent l'un ou l'autre modèle). L'amorce est, quant à elle, beaucoup plus souvent réservée à A, et la rupture de discours, à B. Il existe cependant quelques exceptions, comme on le voit dans cet exemple de *L'Illustre Corsaire* de Mairet :

LÉPANTE

Trouvez donc les moyens de me la faire voir.

ÉVANDRE

Sire, je le ferai si j'en ai le pouvoir ;
Car, comme vous savez, la chose est difficile,
Et l'on vit en Provence autrement qu'en Sicile.

SCÈNE II

ARGANT, TÉNARE, *cherchant Lépante*.

TÉNARE

C'est lui-même, avançons.

¹⁷⁵ Racine, *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1664, dans *T. P.*, II, 2, v. 447-448.

¹⁷⁶ *Ibid.*, II, 3, v. 525.

¹⁷⁷ *Ibid.*, II, 3, v. 580.

¹⁷⁸ Dans Racine, *Iphigénie*, II, 2, la rupture de discours fonctionne de la même manière.

Mais voici deux marchands
Qui viennent droit à nous, à grands pas approchant.

LÉPANTE

Ce sont deux de mes chefs, d'entre tous nos corsaires
Les plus honnêtes gens et les plus nécessaires,
Tous deux mes vrais amis, et qui, nés mes sujets,
Savent seuls ma fortune et mes hardis projets.
Eh bien, Argant¹⁷⁹ ?

Ténare entre, aperçoit immédiatement Lépante, mais ne s'adresse pas tout de suite à lui. « C'est lui-même, avançons » constitue donc une amorce qu'on qualifiera de *dynamique*. Les deux répliques suivantes constituent quant à elles l'amorce *statique*, prononcée par les personnages qui étaient déjà sur le plateau, et qui voient venir à eux les autres. Enfin, c'est Lépante qui ouvre le dialogue par une attaque statique (« Eh bien, Argant ? »).

La séquence inverse (amorce statique puis amorce dynamique) se rencontre plus souvent, mais possède des enjeux comparables : la transition permet aux personnages de se regarder mutuellement avant de se parler, de s'assurer de leur identité respective, de se jauger, d'hésiter à engager la conversation, etc. Elle donne une importance considérable à l'entrée. Dans *Phèdre*, l'entrée de Phèdre à l'acte II est non seulement annoncée par Thémamène et amorcée par Hippolyte, mais s'accompagne également d'une amorce dynamique, puisque Phèdre dit qu'elle aperçoit celui-ci avant de lui adresser la parole : « Le voici. Vers mon cœur tout mon sang se retire. / J'oublie, en le voyant, ce que je viens lui dire¹⁸⁰. »

Inversement, A peut continuer à parler sans apercevoir B qui vient d'entrer (ou du moins sans mentionner sa présence ni lui prêter attention). Cette rupture de discours qu'on qualifiera donc de *statique* peut se combiner à une rupture de discours *dynamique*, si celui qui entre n'a pas non plus aperçu A, comme dans cette scène du *Médecin malgré lui* :

MARTINE

Je veux une vengeance qui se fasse un peu mieux sentir : et ce n'est pas contentement, pour l'injure que j'ai reçue.

SCÈNE IV

VALÈRE, LUCAS, MARTINE

LUCAS

Parguenne, j'avons pris là, tous deux, une gueule de commission : et je ne sais pas moi, ce que je pensons attraper. [...]

¹⁷⁹ Mairet, *L'Illustre Corsaire*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1640, éd. Hélène Baby, dans *T. C.*, t. III, I, 1-2, v. 121-131. Signalons en outre un cas d'attaque statique *liée* à une amorce dynamique dans *Europe* (comédie héroïque, 1643) : « Voici mon ennemi », dit en entrant Europe, qui voit qu'Ibère occupe le plateau. « Mais plutôt votre amant », lui répond celui-ci (Desmarets de Saint-Sorlin, *Europe*, éd. cit., I, 2, v. 72).

¹⁸⁰ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., II, 4-5, v. 581-582. *La Syhrie* de Mairet (tragi-comédie pastorale, 1628) présente deux exemples assez développés de ce procédé (Mairet, *La Syhrie*, éd. cit., I, 2-3, v. 133-142 et III, 3, v. 1047-1068).

MARTINE, *rêvant à part elle.*

Ne puis-je point trouver quelque invention pour me venger ?

LUCAS

Mais quelle fantaisie s'est-il boutée là dans la tête, puisque les médecins y avont tous perdu leur latin ?

VALÈRE

On trouve quelquefois, à force de chercher, ce qu'on ne trouve pas d'abord : et souvent, en de simples lieux...

MARTINE

Oui, il faut que je m'en venge à quelque prix que ce soit : ces coups de bâton me reviennent au cœur, je ne les saurais digérer, et... (*Elle dit tout ceci en rêvant : de sorte que ne prenant pas garde à ces deux hommes, elle les heurte en se retournant, et leur dit*) Ah ! Messieurs, je vous demande pardon, je ne vous voyais pas¹⁸¹.

Avant que Martine heurte Lucas et Valère, chaque groupe de personnages parle de son côté, continuant un monologue (pour Martine) ou un dialogue (pour Lucas et Valère) commencés auparavant : l'ensemble des répliques de Martine forme une vaste rupture de discours statique qui s'entremêle avec une autre rupture de discours, quant à elle dynamique.

La rupture de discours statique peut aussi se combiner à une amorce dynamique : le modèle traditionnel est alors totalement inversé. L'acte IV des *Ménechmes* de Rotrou commence par un monologue de Ménechme dit « Sosicle », qui cherche son valet Messénie :

MÉNECHME SOSICLE

Je connais son humeur, et suis mauvais devin,
S'il ne s'ensevelit maintenant dans le vin.

ORAZIE *vient à sa porte, et le voyant.* [*amorce dynamique*]

Il revient, je l'avise...

MÉNECHME SOSICLE [*rupture de discours statique*]

Auparavant qu'il sorte...

ORAZIE [*continuation de l'amorce*]

...Et je dois à mes cris ce poinçon qu'il rapporte.

MÉNECHME SOSICLE [*continuation de la rupture de discours*]

...Les objets doubleront, il verra deux soleils,

¹⁸¹ Molière, *Le Médecin malgré lui*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1667, dans O. C., t. I, I, 3-4, p. 735-736.

En moi seul il verra deux Ménechmes pareils ;
Il perd entre les pots tout souci de me suivre,
Il y passe des jours, et n'en sort jamais qu'ivre.

ORAZIE [*attaque dynamique*]

Homme le plus brutal qui respire en ces lieux,
Oses-tu désormais te montrer à mes yeux¹⁸² ?

C'est dans la comédie latine que l'on trouve les transitions les plus complexes. Il est rare qu'un personnage entre en s'adressant directement à celui qui était là avant lui. On remarque que certaines adaptations françaises ont choisi de simplifier le plus possible ces entrées. Dans *Le Soldat fanfaron* de Plaute, Palestrion est sur le plateau quand il voit entrer Périplectomène, Acrotéleutie et Milphidippa qui continuent leur conversation sans le voir. Une vingtaine de vers plus loin, Palestrion, qui assiste toujours à la scène depuis l'autre bout du plateau, dit : « Qu'est-ce qui me retient d'aller à leur rencontre¹⁸³ ? » – ce que l'on peut voir comme une façon ironique de dénoncer l'aspect conventionnel du procédé sans renoncer à l'employer. Palestrion semble espionner les trois autres personnages sans aucune nécessité, puisque ceux-ci sont ses complices dans la fourbe qu'il va jouer au soldat. Sa position n'est donc pas sans invraisemblance, non plus que le fait que les autres ne l'aient pas aperçu. Dans la version de Mareschal, ce jeu disparaît complètement, et Périplectomène (ici nommé Périmène) présente immédiatement Acrotéleutie (Artèleuse) à Palestrion : « Eh bien, Palestrion, a-t-elle assez de charmes¹⁸⁴ ? » Autrement dit, une simple attaque dynamique (sans même faire la dépense d'une amorce) remplace une complexe séquence amorce/rupture de discours/attaque¹⁸⁵.

On voit qu'amorce, rupture de discours et attaque, statiques ou dynamiques peuvent se combiner pour former un nombre important mais non infini de transitions possibles entre deux scènes. Celles-ci constituent les différentes combinaisons de « coups » qui, peuvent, comme aux échecs, se succéder entre l'entrée sur le plateau et le début du dialogue. Quand on voit tous les détours dont usent les dramaturges pour retarder ce moment, multipliant les répliques où les personnages parlent sans se voir puis se voient sans se parler, on ne peut s'empêcher de penser aux potentialités pérecquiennes que présente ce processus, et de voir dans ces différentes formes de transitions l'« augmentation » d'une rencontre entre deux personnages¹⁸⁶. On trouvera en annexe un schéma résumant, à titre purement ludique, les quarante-deux combinaisons possibles. Celles pour lesquelles nous n'avons pas trouvé d'exemple possèdent le plus grand nombre d'étapes (quatre ou cinq) : elles n'ont peut-être qu'une existence purement théorique. Certains des exemples que nous donnons présentent des attaques qui sont liées à la rupture de discours ou à l'amorce (comme dans *Les Fourberies de Scapin*, III, 2-3) ou des ruptures de discours ou des amorces qui ne forment pas un bloc homogène mais sont fragmentées en plusieurs répliques entre

¹⁸² Rotrou, *Les Ménechmes*, éd. cit., IV, 1, v. 889-898. La rupture de discours de Ménechme est « la suite du monologue laissé en suspens à la fin du vers 890 et qui continue au vers 893 ; le monologue s'entrelace avec les deux répliques d'Orazie aux vers 891 et 892 qui constituent un même aparté lui aussi découpé. » (*Ibid.*, p. 212, n. 128 de Jean-Yves Vialleton.) Nous remplaçons les points de l'édition originale par des points de suspension pour rendre plus immédiatement perceptible la fragmentation de chaque discours.

¹⁸³ Plaute, *Le Soldat fanfaron [Miles gloriosus]*, éd. et trad. Alfred Ernout, dans *Comédies*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1936, III, 3, v. 896.

¹⁸⁴ Mareschal, *Le Vritable Capitain Matamore ou le Fanfaron*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640, éd. Véronique Lochert, dans *Comédies*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2010, III, 7, v. 1016.

¹⁸⁵ Voir également la rupture de discours présente chez Plaute (II, 2-3) et supprimée par Mareschal (II, 2-3).

¹⁸⁶ Voir Georges Perec, *L'Augmentation*, dans *Théâtre I*, Paris, Hachette, 1981.

lesquelles s'intercalent la rupture de discours ou l'amorce de l'autre personnage, elle aussi fragmentée (comme dans l'exemple du *Médecin malgré lui* que nous avons étudié plus haut). Cela ne change rien à leur fonctionnement de base, mais il va néanmoins de soi que, du point de vue de l'effet que produit la transition, l'ordre et la nature des différentes étapes qui la constituent importent bien moins que leur longueur respective. L'énumération des combinaisons possibles permet de mettre en valeur la complexité structurelle de certaines transitions et de montrer la diversité des procédés dont dispose le dramaturge, mais elle ne rend pas compte de la manière dont celui-ci les a exploités et des enjeux de chaque cas particulier.

Parmi tous ces cas, ceux où aucune amorce ne précède une rupture de discours présentent une ambiguïté fondamentale, dont il est parfois bien difficile de venir à bout. Dans un schéma « A/(A)B/AB » où A ne mentionne pas qu'il voit arriver B, reste muet pendant la rupture de discours de B qui ne s'adresse pas immédiatement à lui (c'est le sens que nous donnons ici aux parenthèses), et où les deux personnages ne s'adressent l'un à l'autre que dans un second temps, il est toujours possible de comprendre que A sort du plateau à la fin de sa scène, que B y est seul quand il y entre, et que A y revient dans un second temps, qui correspond au début du dialogue entre les deux personnages – soit cette fois le schéma « A//B/AB » (nous utilisons la double barre oblique pour noter une rupture de la liaison des scènes). Dans *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, Ligdamon, désespéré d'avoir été éconduit par Sylvie, est convaincu par son ami Alcidor de partir à la guerre plutôt que de se tuer. Arrive ensuite Sylvie qui prononce un long discours de quarante vers avant d'apercevoir Alidor :

ALCIDOR

L'absence bannira peut-être ce souci.

LIGDAMON

Oui si je m'éloignais, mais je demeure ici¹⁸⁷.

SCÈNE II

SYLVIE, ALCIDOR

SYLVIE

Défaite d'un amant dont l'ardeur m'importune,
 Conduite par la main de la bonne fortune,
 Je reviens dans ces lieux si propres à rêver
 [...]
 Mais ô Dieux ! Derechef je vois un importun.
 Hélas ! grandes forêts dont les feuillages sombres
 Défendent même au ciel de pénétrer leurs ombres
 Vous commettez un crime aujourd'hui sans pareil
 De souffrir un fâcheux, et chasser le soleil.

ALCIDOR

Portant dessus le front la morne inquiétude,
 Que faites-vous ici parmi la solitude¹⁸⁸ ?

¹⁸⁷ Comprendons : « Je pars, mais mon cœur demeure auprès de Sylvie. »

Rien ne permet de savoir si Alcidor reste sur le plateau ou sort avec Ligdamon et revient au milieu de la scène 2, et, par conséquent, si le discours de Sylvie est une rupture de discours ou un vrai monologue, et si « Je vois un importun » est une amorce statique (elle voit arriver Alcidor qui entre sur le plateau à ce moment), ou dynamique (Alcidor est resté muet durant toute la rupture de discours soit qu'il écoute Sylvie, soit qu'il vaque à quelque autre occupation).

Cette ambiguïté est pour nous plus problématique que celle entre les différents degrés de coprésence, car elle empêche de savoir avec certitude s'il y a ou non liaison des scènes. La question qui la sous-tend est plus fondamentale : il ne s'agit pas de se demander si B sait que A est présent sur le plateau, mais si A, tout simplement, est présent sur le plateau. Or dans cet exemple, le texte ne l'indique aucunement. Structurellement, ces deux possibilités sont équivalentes, dans la mesure où le monologue ou la rupture de discours fonctionnent de la même manière : tous deux sont indépendants de la scène qui vient de s'achever et servent à présenter un nouveau personnage, à lui laisser un espace d'expression avant le dialogue. Mais le choix n'en est pas moins nécessaire au moment de la mise en scène.

Nous avons besoin, pour établir les statistiques que nous présentons au chapitre suivant, d'un protocole strict qui permette d'adopter la même attitude pour tous les cas ambigus. Nous avons donc compté les enchaînements du type « A/(A)B/AB » (où « (A)B » représente un segment où B ne s'adresse pas à A) comme des liaisons si l'une des quatre conditions suivantes est remplie :

- le premier segment A ne se termine pas sur une référence explicite (soit dans le discours du personnage, soit sous forme de didascalie) à un mouvement de sortie de A ;
- le segment AB ne commence pas par une référence explicite à une entrée de A (référence, qui, là encore, peut prendre la forme d'une didascalie ou s'inscrire dans le discours des personnages) ;
- le premier segment A se termine par une amorce de l'entrée de B ;
- la rupture de discours (A)B et le dialogue AB ont lieu à l'intérieur de la même scène éditoriale (comme c'est le cas ici) ou, si la rupture de discours constitue à elle seule une scène éditoriale, le personnage muet (A) est indiqué dans la liste des personnages.

Si les trois premières conditions sont remplies, il est impossible d'interpréter sans mauvaise foi la rupture de discours comme une rupture de la liaison des scènes. La dernière condition permet quant à elle de trancher en faveur de la rupture ou de la liaison dans les cas ambigus : elle a donc une fonction purement utilitaire, et ne prétend pas dire que l'enchaînement en question est réellement une liaison (ce qui relève de l'appréciation personnelle du lecteur et du metteur en scène). Elle est évidemment arbitraire, puisque les scènes éditoriales ne coïncident pas toujours avec les scènes dramatiques, mais elle nous a paru nécessaire pour appliquer le même critère à tous les cas, sans avoir recours à un insatisfaisant critère de longueur. Elle n'a donc de pertinence que dans le cadre d'une quantification globale, et ne saurait être utilisée pour une étude de cas. On voit que notre définition privilégie la liaison sur la rupture, mais les pièces qui présentent des ambiguïtés de ce genre se caractérisent de toute façon par leur profonde irrégularité, et présentent toutes des ruptures qui, elles, ne laissent aucun doute.

Notons que ce n'est pas la rupture de discours en elle-même qui fait ici difficulté, mais l'absence d'amorce entre les deux scènes. On retrouvera donc un problème comparable dans certaines scènes qui commencent directement par une attaque : dans un enchaînement « A/AB », si la première scène ne se termine pas par une amorce de l'entrée de B, il est parfois difficile de savoir si A reste sur le plateau entre les deux

¹⁸⁸ Scudéry, *Ligdamon et Lidias ou la Ressemblance*, tragi-comédie, Paris, François Targa, 1631, I, 1-2, p. 14-16. On rencontre une ambiguïté comparable dans *La Croix*, *La Clémène* (pastorale, 1629), III, 2-3.

scènes, où s'il sort et revient immédiatement après la rupture en compagnie de B. Dans *Le Ravissement de Florise* de Corneil (qui date, comme *Ligdamon et Lidias*, du tout début des années 1630), Célidor quitte Célinde pour aller consulter l'oracle de la sage Mondaine, chez qui on le retrouve au début de la scène suivante :

CÉLIDOR

Madame, donnez-moi congé de m'en aller,
J'en quitte le surplus à la sage Mondaine
Qui pourra sans tarder soulager notre peine,
Il faut avoir recours à son rare conseil,
Sans doute qu'on ne peut en trouver un pareil.

SCÈNE II

CÉLIDOR *parle à la sage Mondaine.*

Ma belle nous venons pour consulter l'oracle
De votre bel esprit que l'on tient à miracle¹⁸⁹.

Le changement de lieu est assez évident, mais peut être représenté de deux manières : soit Célidor quitte le plateau et y reparait (il s'agirait donc d'une des très rares occurrences, à l'intérieur d'un acte, du procédé que nous avons qualifié, dans notre introduction, de « rupture-retour ») ; soit il passe d'une partie du plateau à une autre en restant en permanence visible. La distance entre le point de départ (le lieu où se déroule la première scène) et le point d'arrivée (celui où se trouve la sage Mondaine, et où se déroule la deuxième scène) serait représentée à échelle réduite puisque Célidor accomplit en quelques pas un trajet qui, selon toute vraisemblance, est beaucoup plus long. On verra que ce procédé peut être employé pour représenter des voyages entre des lieux parfois très éloignés : quelques pas sur le plateau peuvent signifier que le personnage change de pays. La seconde solution a le mérite de la rapidité et de la continuité ; la première sacrifie la continuité, mais respecte un peu mieux la vraisemblance spatiale. Là encore, rien dans le texte ne permet de savoir si les deux scènes sont liées.

Tout comme pour les ruptures de discours ambigus, les pièces où se rencontrent ce genre d'enchaînement sont de toute façon des pièces irrégulières qui présentent d'autres ruptures qui ne font, quant à elles, aucune doute : il nous a donc semblé raisonnable de compter comme des liaisons tous les enchaînements du type « A/AB » où A et B s'adressent immédiatement la parole, même en l'absence d'amorce et sauf si l'on sait avec certitude que, entre sa sortie et son retour sur plateau, A a accompli une action hors champ (et non un simple déplacement, si important soit-il).

Les pièces qui reposent explicitement sur un décor *non unifié* méritent d'être traitées à part. Un tel décor représente simultanément plusieurs lieux hétérogènes qui ne peuvent être embrassés du regard que par une convention théâtrale, soit qu'ils soient distants l'un de l'autre, soit qu'ils soient contigus, mais que l'un d'eux au moins soit un lieu intérieur dont la façade est artificiellement escamotée. Dans *L'Esprit follet* de d'Ouville (comédie, 1642), le plateau représente, côte à côte, la chambre d'Angélique et la chambre de Florestan, qui lui est contiguë et communique avec elle par une porte cachée dont Florestan ignore l'existence. À la scène 1 de l'acte IV, Angélique est dans sa chambre avec sa suivante, et Florestan n'est pas chez lui. À la scène 2, il revient avec son domestique. Durant tout le début de cette scène, les deux

¹⁸⁹ Corneil, *Le Ravissement de Florise ou l'Heureux Événement des oracles*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1632, I, 1-2, p. 6-7.

femmes restent muettes. Dans un second temps, Angélique pénètre dans la chambre de Florestan et, sans se faire voir ni lui parler, l'éclaire de sa lanterne sourde. Il n'y a pas de raison de supposer qu'Angélique a quitté le plateau durant la première partie de la scène, mais si tous les personnages sont visibles des spectateurs, les deux scènes ne se déroulent pas dans le même lieu. Nous avons donc considéré cet enchaînement comme une rupture. Dans *Les Galanteries du duc d'Ossonne* de Mairet (comédie, 1636), qui exploite le même procédé, les didascalies précisent d'ailleurs qu'une tapisserie cache la chambre qui reste occupée, mais dans laquelle aucune action ne se déroule plus¹⁹⁰. On pose donc comme principe que, dans un enchaînement du type « A/(A)B/AB » où la scène A ne se déroule pas dans le même lieu que les scènes (A)B et AB, et même si celles-ci appartiennent à la même scène éditoriale, il faut, pour qu'elle soit liée à la suivante, que la scène (A)B introduise explicitement un rapport de coprésence entre les personnages (soit qu'ils se parlent d'un lieu à l'autre, soit que l'un écoute l'autre), ce qui aurait été le cas si d'Ouville avait indiqué (par une didascalie ou par le discours d'Angélique) qu'Angélique écoute Florestan depuis sa chambre avant de lui rendre visite.

*

La sortie d'un personnage (« AB/A ») autorise moins de variations que son entrée. En général, le moment où B cesse d'être présent sur le plateau coïncide avec le moment où il cesse d'être en communication avec A.

Certaines répliques, où un personnage commente la sortie d'un autre qu'il semble suivre du regard, forment comme un pendant de l'amorce d'entrée : on parlera alors d'*amorce de sortie*. Il n'est pas rare que les amants et les amantes éconduits accompagnent d'un « il fuit » ou « elle fuit » le spectacle désespérant de la sortie d'un être qui leur échappe. C'est par exemple le cas de Séleucus et Antiochus après le départ de Rodogune à la fin de la scène 5 de l'acte III de *Rodogune* : « Séleucus : Elle nous fuit, mon frère, après cette rigueur. / – Antiochus : Elle fuit, mais en Parthe, en nous perçant le cœur¹⁹¹. » Le procédé souligne la sortie, et donc la liaison : tout comme l'amorce d'entrée ne peut être isolée de la scène qui suit, l'amorce de sortie ne peut être détachée de la scène précédente. Elle est cependant beaucoup moins intéressante, dans la mesure où elle ne marque pas le moment où un personnage aperçoit quelqu'un dont il ignorait jusque-là la présence, ou qui était jusque-là absent du plateau : elle peut être prononcée alors que celui qui est sorti est déjà loin.

Le seul procédé vraiment remarquable est l'*aparté de clôture*, prononcé en secret par un personnage juste avant sa sortie. La dernière réplique de la scène n'est alors pas adressée à celui qui reste sur le plateau. N. Fournier¹⁹² en donne de nombreux exemples. C'est ce qui se produit dans cet extrait de *Mithridate* :

MITHRIDATE

Non, Madame. Il suffit. Je vais vous l'envoyer.
Allez. Le temps est cher. Il le faut employer.
Je vois qu'à m'obéir vous êtes disposée.
Je suis content.

MONIME, *en s'en allant*.

Ô ciel ! Me serais-je abusée ?

¹⁹⁰ Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne*, éd. cit., p. 352, 356, 373, etc.

¹⁹¹ Corneille, *Rodogune*, éd. cit., III, 5, v. 1049-1050.

¹⁹² Nathalie Fournier, *L'Aperté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle*, op. cit., p. 241-243.

RAPPORTS SYNTAXIQUES
SCÈNE VI

MITHRIDATE

Ils s'aiment. C'est ainsi qu'on se jouait de nous¹⁹³.

L'aparté de clôture prononcé par Monime fonctionne en un certain sens comme la rupture de discours : tandis que celle-ci est *précédée* d'une discontinuité dans l'énonciation (elle ne réagit pas à la réplique précédente), l'aparté de clôture est *suivi* d'une semblable discontinuité. « Ils s'aiment » se situe dans le prolongement de la dernière réplique de Mithridate adressée à Monime, mais en aucun cas de « Me serais-je abusée ? ». L'enchaînement des scènes correspond donc à un schéma « AB/(A)B/B », où le segment (A)B représente le bref aparté de clôture.

L'aparté de clôture est ici extrêmement court, mais il arrive, dans les pièces de la première moitié du siècle, qu'il soit plus long. Dans *L'Esprit fort* de Claveret, après que Cléronte l'a provoqué en duel parce qu'il le croit son rival, Orilame prononce ainsi une douzaine de vers où il relève qu'il ne feint d'aimer la maîtresse de Cléronte que pour gagner la sœur de celle-ci :

CLÉRONTE

C'est trop perdre de temps, je vous veux voir demain,
Ou ces mots en la bouche, ou l'épée à la main.

ORILAME

Tu peux sur mon épée autant que sur ma langue.
Le raisonnable ami, la plaisante harangue !
Que j'aïlle effrontément... ah ! sors de mon penser.
[...]
J'adore une beauté de tous points accomplie,
Un miracle d'amour digne des plus grands rois,
Et pour en gagner une il en faut servir trois.
Jusqu'ici ma raison ne s'est point égarée.
Mais bons Dieux, j'oubliais d'écrire à Célirée.

SCÈNE V

CLÉRONTE, LICANTE

CLÉRONTE

Il fuit, ce lâche ami. Qu'il me fasse un affront !
Que le courage au cœur, la honte sur le front,
Je perde en un moment tout le bien que j'espère¹⁹⁴ !

Comme le fait justement remarquer C. Scherer, après « Tu peux sur mon épée autant que sur ma langue », « Orilame s'écarte de Cléronte et dit les derniers vers de la scène 4 en aparté ; Cléronte ne doit pas l'entendre, Orilame ne parle que pour le spectateur. Ensuite il sort¹⁹⁵. » Le spectateur n'aura aucun mal à comprendre la situation, mais en l'absence de didascalie et vu la longueur de la réplique d'Orilame, le lecteur aura, quant à lui, tendance à croire que Cléronte est sorti, puisque Orilame

¹⁹³ Racine, *Mithridate*, éd. cit., III, 5-6, v. 1113-1117.

¹⁹⁴ Claveret, *L'Esprit fort*, comédie, Paris, François Targa, 1637, éd. Colette Scherer, Genève, Droz, 1997, II, 4-5, v. 583-601.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 99.

cesse de s'adresser à lui et révèle même un secret que, pour la cohérence de l'intrigue, celui-ci ne doit pas entendre. C'est seulement en lisant « Il fuit, ce lâche ami » (qui constitue donc une amorce de sortie) qu'il comprendra que Cléronte est en réalité resté sur le plateau. On se trouve donc dans un cas exactement comparable à celui des ruptures de discours, où seule l'amorce d'entrée peut attester avec certitude que les deux scènes sont liées. Ici, c'est l'amorce de sortie qui remplit ce rôle. Si Cléronte avait par exemple commencé la scène par « Que le courage au cœur, la honte sur le front, / Je perde en un moment tout le bien que j'espère ! » on aurait très bien pu imaginer qu'il était sorti dès la fin de sa dernière réplique à la scène 3 et qu'il revenait sur le plateau au début de la scène 4 pour exprimer sa colère, et il n'y aurait donc eu aucun moyen d'exclure l'hypothèse d'une rupture de la liaison des scènes (c'est-à-dire un schéma « AB/B//A », où A correspond à Cléronte et B à Orilame, et non « AB/(A)B/A »). Ce cas est cependant purement théorique : s'ils ne sont pas suivis d'une amorce de sortie (comme dans cet exemple), les apartés de clôture sont le plus souvent suffisamment brefs pour ne pas poser de vrai problème d'interprétation (comme dans *Mitbridate*) : il était donc inutile de mettre en place un protocole comparable à celui que nous avons appliqué aux ruptures de discours pour définir *a priori* à quelles conditions nous les compterions parmi les liaisons.

Cependant, les pièces qui impliquent un décor non unifié méritent là encore d'être traitées à part. Au début de la scène 3 d'*Armide et Renaud*, la « tragi-comédie en machines » qui occupe l'acte V de *La Comédie sans comédie* de Quinault (comédie, 1657), Renaud est en compagnie d'Agis. Il franchit le pont qui le mène dans une île enchantée, mais Agis, qui s'apprêtait à le suivre, reste sur le rivage, arrêté par un fantôme qu'il combat et qui finit par disparaître. À la scène 4, Renaud est sur l'île et prononce un monologue. Il n'y a pas de raison de supposer que Renaud a quitté le plateau, mais, s'il est resté visible aux yeux des spectateurs, il était muet durant le combat entre Agis et l'ombre, et il ignore même ce qui a empêché Agis de le rejoindre. On appliquera donc le même principe, et l'on considérera que ces deux scènes, qui ne se déroulent pas dans le même lieu, sont séparées par une rupture.

*

Dans tous les cas étudiés jusqu'à présent, la liaison opère entre une scène A et une scène AB qui la précède ou la suit et dans laquelle les personnages dialoguent l'un avec l'autre. Même si, durant une phase de transition plus ou moins complexe, les deux personnages peuvent être coprésents sans le savoir ou sans se parler, ils finissent bien par entrer en communication à un moment ou à un autre (dans le cas des ruptures de discours) ou étaient initialement en communication (dans le cas des apartés de clôture).

Le dramaturge peut également jouer sur les degrés de coprésence pour créer une liaison entre deux scènes « A/AB » ou « AB/A » sans pour autant que A et B s'adressent à aucun moment la parole durant la scène où ils sont tous deux présents sur le plateau. Cette fois, le processus de transition ne mène qu'à une situation où l'un est dans une position de témoin par rapport à l'autre. Cette *liaison de présence sans discours* est définie dans le « Discours des trois unités », qui corrige sur ce point l'examen de *La Suivante* :

J'ai parlé de trois sortes de liaisons dans cet examen de *La Suivante* : j'ai montré aversion pour celles de bruit, indulgence pour celles de vue, estime pour celles de présence et de discours ; et dans ces dernières j'ai confondu deux choses qui méritent d'être séparées. Celles qui sont de présence et de discours ensemble ont sans doute toute l'excellence dont elles sont capables ; mais il en est de discours sans présence, et de présence sans discours, qui ne sont pas dans le même degré.

Parmi les liaisons de « présence sans discours », Corneille distingue les cas où aucun obstacle physique ne s'oppose au dialogue :

Un homme qui demeure sur le théâtre, seulement pour entendre ce que diront ceux qu'il y voit entrer, fait une liaison de présence sans discours, qui souvent a mauvaise grâce, et tombe dans une affectation mendiée, plutôt pour remplir ce nouvel usage qui passe en précepte, que pour aucun besoin qu'en puisse avoir le sujet.

et ceux où ce n'est pas le cas :

Autre chose est quand ils se tiennent cachés pour s'instruire de quelque secret d'importance par le moyen de ceux qui parlent, et qui croient n'être entendus de personne ; car alors l'intérêt qu'ils ont à ce qui se dit, joint à une curiosité raisonnable d'apprendre ce qu'ils ne peuvent savoir d'ailleurs, leur donne grande part en l'action malgré leur silence¹⁹⁶.

Cette distinction en recouvre chez lui une autre, entre les liaisons de présence sans discours qui ne sont pas essentielles à l'action – et qui ont donc « mauvaise grâce » – et celles qui le sont. On verra néanmoins que ces deux distinctions ne sont pas absolument équivalentes : nous adopterons donc ici la première d'entre elles (« demeurer sur le théâtre » / « se tenir caché ») à titre de distinction principale, et nous nous intéresserons, pour chacun de ces deux cas, au rôle que joue la liaison dans la cohérence de l'intrigue.

À la suite de ce texte, Corneille donne deux exemples du premier type de liaison de présence sans discours : à l'acte III de *La Mort de Pompée*, Achorée, l'écuyer de Cléopâtre, est en train de parler avec Charmion, la confidente de celle-ci, quand arrivent Ptolomée, César et leurs suites respectives. Charmion sort avant leur entrée pour retrouver Cléopâtre, tandis qu'Achorée reste :

ACHORÉE

Mais César vient. Allez,
Peignez-lui bien nos gens pâles et désolés ;
Et moi, soit que l'issue en soit douce ou funeste,
J'irai l'entretenir quand j'aurai vu le reste¹⁹⁷.

Mais la scène qui s'ouvre est uniquement constituée d'un dialogue entre Ptolomée et César. Achorée y reste dans une position de témoin : il ne parle à personne, personne ne lui parle ni ne mentionne sa présence, et il sort à la suite de Ptolomée. L'entrée de César et de Ptolomée s'accompagne donc d'une rupture de discours (et pourrait donc se combiner à un dialogue commençant *in medias res*) mais, contrairement aux exemples que nous avons précédemment donnés, où la rupture était *temporaire* et se résolvait à plus ou moins long terme par un dialogue, il s'agit ici d'une rupture de discours *définitive* (l'entrée possède donc toutes les propriétés d'une entrée initiale, puisque, ne débouchant pas sur un dialogue, elle ne peut être justifiée par une motivation interne). Cependant, celui qui voit ou lit la pièce pour la première fois ne peut comprendre qu'une rupture de discours est temporaire ou définitive que rétrospectivement, ce qui rapproche considérablement ces deux procédés. Rien ne les distingue l'un de l'autre au moment où ils ont lieu : César et Ptolomée pourraient à tout moment avoir besoin d'adresser la parole à Achorée (même si celui-ci restait muet, le simple fait qu'il cesse d'être un simple témoin suffirait à faire de cette liaison une « liaison de présence et de discours »). Le deuxième exemple cité par Corneille est celui des scènes 5 et 6 de l'acte IV d'*Andromède* : Ammon est le seul personnage commun à ces deux scènes, mais il reste muet pendant toute la scène 6, qui est aussi la dernière de l'acte.

¹⁹⁶ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 136-137.

¹⁹⁷ Corneille, *La Mort de Pompée*, éd. cit., III, 1, v. 803-806.

Dans ces deux exemples, comme le souligne Corneille, la liaison de présence sans discours ne joue aucun rôle dans l'intrigue :

Ces personnages qui deviennent muets lient assez mal les scènes, où ils ont si peu de part qu'ils n'y sont comptés pour rien. [...] Ammon et Achorée mêlent une présence si froide aux scènes qu'ils écoutent, qu'à ne rien déguiser, quelque couleur que je leur donne pour leur servir de prétexte, ils ne s'arrêtent que pour les lier avec celles qui les précèdent, tant l'une et l'autre pièce s'en peut aisément passer¹⁹⁸.

En effet, Achorée ne reste pas pour apprendre un secret précis qu'il voudrait connaître, mais simplement pour se tenir au courant : il n'apprend rien de décisif, la scène confirme simplement l'hostilité de César envers le roi, et il ne sera jamais question du compte rendu qu'Achorée est censé faire à Cléopâtre. La liaison de présence sans discours pourrait facilement être transformée en une simple rupture, et ce procédé est employé, selon l'expression de Corneille, « plutôt pour remplir ce nouvel usage qui passe en précepte, que pour aucun besoin qu'en puisse avoir le sujet ». Comme pour les ruptures de discours, on peut donc faire appel, pour décrire le fonctionnement de ces liaisons à la notion de « liaison superficielle » et de « couleur » (terme que Corneille emploie d'ailleurs lui-même dans l'expression « quelque couleur que je leur donne pour leur servir de prétexte »). Ces liaisons de présence sans discours sont superficielles car elles ne sont pas nécessaires à l'intrigue. Le dramaturge les emploie quand, dans l'élaboration du plan de la pièce, la disposition des scènes laisserait une rupture entre deux scènes. Elles sont donc des liaisons superficielles, qui masquent et donnent une couleur de liaison à des ruptures qui, en profondeur, fonctionnent comme n'importe quelle autre rupture : le schéma « Charmion-Achorée/(Achorée)-César-Ptolomé » fonctionne exactement comme un schéma « Charmion-Achorée//César-Ptolomé ».

Il faut, en toute rigueur, envisager le cas inverse, dont Corneille ne parle pas : un personnage ou un groupe de personnages, qui jusqu'alors ne parlait pas aux autres et à qui personne ne parlait, reste sur le plateau quand tous les autres sont sortis (soit un schéma « (A)B/A » et non plus « A/(A)B »). Située en aval de la scène (A)B, la liaison de présence sans discours ne s'accompagnera donc pas cette fois d'une rupture de discours, qui n'intervient que quand la liaison se situe en amont de cette scène. C'est le cas à la fin de l'acte IV d'*Iphigénie*. Ériphile entre à la suite d'Iphigénie à la scène 10, mais se contente d'assister en silence à cette scène, où Agamemnon demande à Iphigénie et Clytemnestre de s'enfuir du camp pour échapper au sacrifice. Ce n'est que quand tous sont partis qu'Ériphile sort de son silence : « Suis-moi. Ce n'est pas là, Doris, notre chemin. [...] / Viens, te dis-je. À Calchas je vais tout découvrir¹⁹⁹. »

Contrairement à Achorée ou Ammon, la présence d'Ériphile à la scène 10 est essentielle. Néanmoins, le passage de la scène 10 à la scène 11 n'est pas un changement de scène comme les autres : il y a bien une liaison de présence sans discours, qui souligne le double statut (et le double jeu) d'Ériphile. Elle apparaît d'abord comme suivante d'Iphigénie et, en tant que telle, reste muette pendant une rencontre entre des personnages principaux. Restée seule, elle peut agir comme un véritable personnage épisodique, qui possède sa propre confidente (Doris) et qui, par jalousie, va traverser les desseins des personnages de l'action principale. On voit donc que la liaison de présence sans discours est cette fois essentielle à l'intrigue et que, même si ce procédé n'implique pas un obstacle physique entre les personnages, il ne constitue pas nécessairement, quand il accompagne une sortie, une liaison « superficielle ».

¹⁹⁸ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 137.

¹⁹⁹ Racine, *Iphigénie*, tragédie, Paris, Claude Barbin, dans *T. P.*, IV, 11, v. 1487-1492.

On trouvera dans *La Princesse d'Élide* un exemple où sont combinés ces deux types de liaisons, en amont et en aval de la scène (A)B. Moron, Arbate et Euryale voient arriver la princesse (dont ce dernier est amoureux) accompagnée de sa suite et de ses deux autres prétendants. Ceux-ci se vantent d'avoir tué un sanglier qui la menaçait. Mais la princesse, toute dévouée à Diane et absolument insensible aux tentations de l'amour, ne leur en sait aucun gré : « Quel que fût le sanglier d'aujourd'hui, / J'en en mis bas, sans vous, de plus méchants que lui²⁰⁰. » Les trois interlocuteurs repartent chacun de leur côté sans avoir adressé la parole à Euryale, Moron et Arbate qui réagissent alors à ce qu'ils viennent d'entendre (soit un schéma « A/(A)B/A »). Ces personnages en train de converser semblent entrer et sortir sous les yeux de nos trois spectateurs muets comme l'image d'une lanterne magique.

Dans les exemples précédents, A et B sont présents en même temps sur le plateau et aucun obstacle physique ne les sépare. S'ils ne dialoguent pas, c'est soit que B ne voit pas A en vertu de la convention que nous avons déjà étudiée, soit que, tout en le voyant, il ne lui prête pas attention. Comme nous l'avons déjà vu, ces deux hypothèses sont souvent toutes les deux valables pour un même exemple : peu importe que la princesse d'Élide ne voie pas Euryale, Moron et Arbate ou que ceux-ci se glissent parmi sa suite et qu'elle ne s'étonne pas de leur présence. Dans tous les exemples, B ne dit de toute façon rien qu'il voudrait que A ignore.

Le second type de liaison de présence sans discours repose au contraire sur une situation où un personnage est explicitement dans l'impossibilité d'en voir un autre. Parmi les quatre obstacles que nous avons listés, l'obscurité et la cécité sont assez anecdotiques : seuls les cas où un personnage est caché ou endormi présentent un intérêt particulier du point de vue de la liaison.

On a vu que Corneille évoquait dans le corps de son exposé le cas des personnages qui « se tiennent cachés pour s'instruire de quelque secret d'importance » et voyait dans ce procédé un moyen tout à fait acceptable de lier les scènes. Ce degré de coprésence n'assure pas toujours à lui seul la liaison des scènes. Quand Néron se cache pour épier Britannicus et Junie à la scène 6 de l'acte II de *Britannicus*, celle-ci reste sur le plateau : c'est sa présence qui assure la liaison entre les deux scènes. De même, à la scène 3 de l'acte III du *Tartuffe*, le fait que Damis soit caché ne joue aucun rôle dans la continuité de l'occupation du plateau.

Mais il arrive fréquemment que le seul personnage présent entre deux scènes soit caché, et qu'il reste caché tant que les autres personnages ne sont pas sortis : la liaison repose donc uniquement sur sa présence invisible. On parlera alors de *liaison de cachette*²⁰¹. Celle-ci peut prendre trois formes. La première correspond au moment où tous les personnages présents sur le plateau se cachent en voyant quelqu'un entrer. On aura donc un schéma « A/(A)B » où les parenthèses indiquent cette fois qu'un personnage se cache. Ce procédé acceptera les mêmes paramètres que ceux que nous avons définis plus haut en étudiant les différentes modalités selon lesquelles un personnage peut se cacher d'un autre (rester ou non visible des spectateurs, commenter en aparté la scène à laquelle il assiste ou rester muet, etc.).

Au début de *La Silvanire* de Mairêt (tragi-comédie pastorale, 1631), Aglante est sur point de révéler à Hylas le nom de sa maîtresse, quand arrivent les parents de celle-

²⁰⁰ Molière, *La Princesse d'Élide*, dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Paris, Robert Ballard/Thomas Jolly/Guillaume de Luyne/Louis Billaine, 1665, dans *O. C.*, t. I, I, 3, v. 299-300.

²⁰¹ On voit que nous mettons à part, par cette définition, les cas où le seul personnage présent entre deux scènes est caché, mais finit par se montrer et dialoguer avec ceux qui sont entrés (par exemple dans Claveret, *L'Esprit fort*, I, 3-5). Cette exclusion est un peu arbitraire, car ce procédé produit le même effet et présente en partie les mêmes enjeux, mais nous conservons par là la cohérence de notre typologie : d'un côté les liaisons qui aboutissent à un dialogue, quelles que soient les étapes de transition et les éventuelles ruptures discours qui s'intercalent avant celui-ci (liaisons de présence et de discours), d'une autre celles où les personnages quittent le plateau sans que leur rapport de coprésence soit allé plus loin qu'observer l'autre ou ignorer sa présence (liaisons de présence sans discours).

ci, qui la cherchent pour lui annoncer qu'ils ont décidé de la marier à Théante. Aglante et Hylas se cachent alors pour les écouter :

AGLANTE

Berger, c'est l'orgueilleuse et belle... Mais voici
Ménandre avec Lérice ; avant qu'il soit plus proche,
Cachons-nous, je te prie, au creux de cette roche²⁰².

Le dialogue entre Ménandre et Lérice révèle à Aglante que ceux-ci la destinent à un autre berger, Théandre. Le plus souvent, la liaison de cachette est, comme ici, renforcée par une amorce.

Le mouvement inverse (sortir de sa cachette) introduit également une liaison de cachette si les personnages cachés réapparaissent une fois que tous les autres sont sortis du plateau, comme le font Aglante et Hylas dès que Ménandre et Lérice sont partis²⁰³. On aura alors un schéma « (A)B/A ». La liaison est plus forte dans ce second cas, puisque les personnages qui étaient cachés réagissent à la scène à laquelle ils viennent d'assister, tandis que, dans le premier, la rupture de discours produit un effet de discontinuité beaucoup plus sensible.

La liaison de cachette peut enfin reposer sur un schéma à trois personnages « (A)B/(A)C ». Le changement de scène combine une sortie et une entrée : un personnage, qui est le seul personnage commun aux deux scènes, reste caché pendant l'une aussi bien que l'autre. À l'acte II de *La Sylvanire* de d'Urfé, le satyre cherche à surprendre Fossinde et se cache « Dans ce buisson touffu, / Attendant qu'elle vienne²⁰⁴ ». Mais Fossinde se fait attendre : c'est d'abord Sylvanire qui apparaît ; elle rencontre Tirinte, puis sort ; Tirinte rencontre Alciron et Ménandre ; Ménandre sort, et Tirinte et Alciron sortent à leur tour ; Sylvanire revient alors avec Fossinde, puis la quitte. Il faut supposer que le satyre est resté caché durant tout ce temps, puisqu'il réapparaît à la scène 8, quand Fossinde s'apprête à sortir. Si l'on symbolise par un « c » ce personnage caché, l'acte II correspond au tableau suivant :

		II							
		1	2	3	4	5	6	7	8
Satyre			c	c	c	c	c	c	
Sylvanire									
Tirinte									
Ménandre									
Alciron									
Fossinde									

On voit qu'à la liaison de cachette initiale s'en ajoute une deuxième, entre la sortie de Tirinte et d'Alciron et l'entrée de Sylvanire, où seule la présence invisible du satyre pourrait assurer la continuité de la représentation.

Cependant, cet exemple montre également que les liaisons de cachette ne sont pas exemptes d'ambiguïtés. En effet, la première liaison ne s'accompagne d'aucune amorce. Le satyre se cache préventivement ; il guette l'arrivée de Fossinde, et ce n'est pas parce que Sylvanire entre qu'il gagne son buisson : il s'y trouve déjà à ce moment-là. Par ailleurs, il ne commente pas en aparté ce qui se passe durant tout le temps où il

²⁰² Mairet, *La Sylvanire*, éd. cit., I, 1-2, v. 222-224.

²⁰³ *Ibid.*, I, 2-3. Le procédé ne se combine pas nécessairement au précédent : dans *Amélie*, une didascalie indique qu'au milieu de la scène 5 de l'acte IV, qui réunit Amélie, Éraste et Cloris, « Lysidan entre et les écoute derrière un arbre » (Rotrou, *Amélie*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1638, éd. Hélène Baby, dans *T. C.*, t. V, IV, 5, v. 1407-1408). Il sort de sa cachette après la sortie de ces trois personnages et prononce un monologue qui constitue la scène 6.

²⁰⁴ D'Urfé, *La Sylvanire ou la Morte vive*, fable bocagère, Paris, Robert Fouet, 1627, éd. Laurence Giavarini, Toulouse, Société de littératures classiques, 2001, II, 1-2, v. 2095-2096.

est caché, et reste totalement muet. Enfin, rien n'indique dans la suite de la pièce qu'il ait entendu ou vu ce qui s'est passé dans les scènes 2 à 5.

Les deux liaisons de cachette de *La Sylvanire* ont en réalité tout d'une rupture, puisque rien ne prouve que le satyre soit toujours derrière son buisson pendant les scènes 2 à 5. On peut très bien imaginer que ces scènes se déroulent dans un autre lieu que les scènes 1 (où le satyre se cache) et 6 à 8 (où il sort de sa cachette). Pour interdire cette interprétation, il faut que le satyre reste en permanence visible aux yeux des spectateurs, ce qui dépend donc uniquement de la mise en scène²⁰⁵.

Dans les statistiques que nous donnons au chapitre suivant, nous ne comptons pas ces deux enchaînements comme des liaisons, puisqu'ils garantissent la continuité de la représentation de manière bien moins solide que les autres exemples que nous avons étudiés. D'une manière générale, quand un segment (A)B est entouré de deux liaisons de cachette (du type « A/(A)B » ou « (A)C/(A)B » en amont, et « (A)B/A » ou « (A)B/(A)C » en aval), nous ne les considérerons toutes deux comme des liaisons que si elles remplissent au moins l'une des trois conditions suivantes :

- l'une d'elle s'accompagne d'une amorce ;
- dans le segment (A)B, A ne reste pas muet, mais commente en aparté ce qu'il voit ou entend ;
- la suite de la pièce montre que A a nécessairement entendu ce que B a dit durant le segment (A)B.

La liaison de cachette est très proche d'une liaison de présence sans discours ne reposant sur aucun obstacle physique : comme celle-ci, elle admet deux variantes selon qu'elle se situe en amont ou en aval de la scène (A)B ; située en amont, elle autorise également un début du dialogue *in medias res*, s'accompagne nécessairement d'une rupture de discours (puisque, par définition, B ne voit pas A, qui est caché), et exclut la possibilité d'une motivation interne. Par ailleurs, Aglante et Hylas occupent dans l'exemple de *La Sylvanire* de Mairet une position de témoins comparable à celle de Moron, Arbate et Euryale dans *La Princesse d'Élide*. Seul change le rapport qu'entretiennent à leur égard les personnages qu'ils écoutent : Aglante et Hylas indiquent explicitement qu'ils se cachent, tandis que rien dans le texte de *La Princesse d'Élide* n'implique un semblable obstacle physique. Mais si Euryale et ses compagnons se fondent dans la suite de la princesse, cela revient d'une certaine manière à se cacher. Même s'ils ne soulignent pas ce mouvement dans leur discours, rien n'interdit non plus aux comédiens de jouer cette scène comme celle de *La Sylvanire*, en se dissimulant derrière un élément du décor. Si Molière avait écrit sa pièce trente ans plus tôt, il aurait sans doute explicitement pris ce parti (« Cachons-nous pour savoir quel accueil elle fait aux vœux qu'ils lui adressent », aurait pu dire Euryale).

Les liaisons de cachette peuvent être un élément essentiel de l'intrigue puisque A peut apprendre, selon l'expression de Corneille, « un secret d'importance ». Cependant, toutes les liaisons de cachette ne fonctionnent pas de cette manière et il n'est souvent guère pertinent de les analyser au prisme de la cohérence de l'action, surtout dans les pièces de la première moitié du XVII^e siècle. Même si le dramaturge s'efforce de montrer la manière dont A réagit à la scène à laquelle il assiste, l'intérêt du procédé se trouve la plupart du temps ailleurs. En effet, le rapport regardant-regardé qu'implique ce procédé se suffit à lui-même. Il permet de dynamiser la scène : même si le personnage que l'on épie ne révèle aucune information capitale, le simple fait qu'il n'ait pas conscience d'être observé crée une tension supplémentaire.

Dans *La Sylvanire*, Aglante apprend que les parents de Silvanire la destinent à Théandre, mais cette information est loin d'être un secret qu'ils chercheraient à cacher. Elle ne pousse pas Aglante à entreprendre de traverser ce projet, et ne fait qu'augmenter le désespoir dans lequel la froideur de Silvanire (qui n'a jamais osé lui

²⁰⁵ Le même problème se pose par exemple dans Dalibray, *La Pompe funèbre* (pastorale, 1634), II, 1-6.

dire qu'elle l'aime en secret) l'a déjà plongé. Elle n'a donc qu'une utilité dramatique ponctuelle, qui se résume à la scène 3 de l'acte I, où Aglante réagit à cette nouvelle, mais elle n'influence nullement le développement de l'intrigue : de fait, l'argument inséré dans l'édition originale de la pièce ne mentionne pas cet épisode. On retrouve donc ici la même notion de « liaison superficielle » que dans l'exemple de *La Mort de Pompée*.

Le seul autre degré de coprésence où un obstacle empêche un personnage d'en voir un autre et qui, dans notre corpus, présente un intérêt particulier du point de vue de la liaison des scènes est celui où un personnage dort sur le plateau. Cette situation peut donner lieu à un autre type de liaison de présence sans discours, comparable à la liaison de cachette, et qui est assez fréquent dans la première moitié du siècle (notamment dans les pastorales) : il s'agit de la liaison qui se produit quand, entre deux scènes, le seul personnage présent sur le plateau est endormi et qu'il ne s'éveille qu'une fois sortis les personnages qui sont venus sur le plateau durant son sommeil²⁰⁶. On parlera alors de *liaison de sommeil*. Dans ce cas, le rapport de coprésence est inversé : ce n'est pas celui qui entre ou qui sort qui ne voit pas un personnage caché, mais celui qui reste en permanence sur le plateau qui ne peut apercevoir ceux qui entrent ou sortent, étant lui-même momentanément endormi. Cette particularité autorise la liaison de sommeil à prendre des formes plus variées que les autres liaisons de présence sans discours. Souvent, celui qui entre n'aperçoit pas immédiatement celui qui dort et continue un dialogue ou un monologue commencé hors champ. C'est le cas dans *La Célimène* de Rotrou : Alidor s'endort à la fin de la scène 2 de l'acte II. Célimène et Félicie entrent et n'aperçoivent Alidor qu'une vingtaine de vers plus tard (« Mais j'avise Alidor sous ce divin feuillage²⁰⁷ »). Mais cette rupture de discours n'est pas systématique : à la scène 4 de l'acte II du *Filandre* de Rotrou (comédie, 1637), Céphise aperçoit dès qu'elle entre Célidor qui vient de s'endormir à la fin de la scène précédente (« Céphise, *le voyant endormi* : Redoublez vos accès, amoureuses atteintes, / Je vois l'indigne objet de mes secrètes plaintes²⁰⁸. »)

Le personnage qui entre ou sort peut même ne jamais se rendre compte qu'un autre était là, endormi. Cependant, si plusieurs liaisons de sommeil se succèdent sans que le personnage qui dort soit aperçu, elles posent le même problème que les supposées liaisons de cachette qu'assurerait le satyre de *La Sylvanire* de d'Urfé. Dans *L'Amante ennemie* de Sallebray (tragi-comédie, 1642), Diomède s'endort à la fin de la scène 3 de l'acte V, avant l'entrée de Flaviane. Flaviane est rejointe par Alcinoir à la scène 5, et laisse celui-ci seul à la scène 6, mais aucun d'eux n'aperçoit Diomède. Alcinoir sort, laissant le plateau vide à l'exception du dormeur. Entrent Dorimon et Clymène (scène 7), puis, après le départ de celle-ci, Floridan (scène 8). C'est au cours de cette scène que Diomède se réveille. Ces scènes correspondent donc au tableau suivant, où « e » représente le personnage endormi :

²⁰⁶ Selon le même principe que pour les liaisons de cachette, nous mettons à part, pour la cohérence de la typologie et bien que les enjeux d'une telle situation soient en grande partie comparables, les cas où un personnage se réveille en présence de ceux qui sont entrés pendant son sommeil et finit par dialoguer avec eux : dans l'exemple de la scène 2 de l'acte II de *La Sylvanire* de Mairet que nous citons *supra*, Silvanire se réveille au moment où Tirinte tente de l'embrasser, et elle lui raconte le rêve qu'elle vient de faire.

²⁰⁷ Rotrou, *La Célimène*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1636, éd. Véronique Lochert, dans *T. C.*, t. VI, II, 3, v. 587.

²⁰⁸ Rotrou, *Le Filandre*, éd. cit., II, 4, v. 516-517.

RAPPORTS SYNTAXIQUES

	V							
	1	2	3	4	5	6	7	8
Diomède				e	e	e	e	
Tersandre								
Méliarque								
Flaviane								
Alcinor								
Clymène								
Lucine								
Claironde								

De telles liaisons ont en réalité tout d'une rupture : elles séparent deux segments qui correspondent à des fils de l'intrigue bien séparés, sans que les personnages de l'un interagissent avec les personnages de l'autre à ce moment de la pièce (dans *L'Amante ennemie*, il s'agit, d'une part, de l'amour de Tersandre et de Claironde, déguisée en homme et dont Diomède va dévoiler la véritable identité, et, d'autre part, de l'amour épisodique de Flaviane et d'Alcinor). Tout comme dans l'exemple de *La Sylvainie*, on peut très bien imaginer que les scènes 4 à 6 de *L'Amante ennemie* aient lieu dans un lieu différent de celui où le personnage dort²⁰⁹.

Selon le même principe que pour les liaisons de cachette, quand deux liaisons de sommeil se succèdent, nous ne les avons comptées comme des liaisons que si, dans l'intervalle qui les sépare, le personnage endormi est aperçu par un autre. Mais si l'on laisse de côté notre approche poéticienne, on voit que cette situation n'est pas sans beauté, et possède des potentialités dramaturgiques intéressantes : ces personnages qui passent sans voir le dormeur semblent ne pas appartenir au même univers, mais n'être que le rêve que celui-ci est en train de faire.

Enfin, le cas où un personnage abandonne un objet (consciemment ou non), et où sa sortie laisse le plateau vide à l'exception de cet objet qu'un second va trouver en entrant constitue un dernier type de liaison de présence sans discours. Cette *liaison d'objet*, qui repose entièrement sur la présence non d'un être animé, mais de cet objet inerte, fonctionne en grande partie comme la liaison de sommeil, si ce n'est que la question du réveil ne se pose pas²¹⁰.

Dans *Dom Bernard de Cabrère* de Rotrou, Dom Lope, victime du « fatal ascendant qui gouverne [ses] jours²¹¹ » n'a jamais obtenu à la cour l'emploi que méritaient sa valeur et sa naissance. Il vient de vaincre les Sardes, et espère que cet exploit va enfin lui permettre de se faire entendre du roi. Il a fait remettre au souverain une requête écrite, que le roi commence à lire quand il est interrompu par l'entrée de sa maîtresse Léonor :

LE ROI, *relevant Léonor qui en entrant fait un faux pas.*

Hé, Madame !

LÉONOR

Seigneur, c'est un bonheur pour moi,

*Le roi lui donnant la main, laisse
tomber la requête par mégarde.*

²⁰⁹ Le même cas de figure se rencontre dans Mareschal, *La Sœur valeureuse* (tragi-comédie, 1634), I, 1-4.

²¹⁰ Si plusieurs liaisons d'objet se succèdent sans que personne, dans l'intervalle, aperçoive l'objet en question, nous avons, dans nos statistiques, adopté la même attitude que pour les liaisons de cachette et de sommeil qui présentaient un problème comparable, et nous les avons comptées parmi les ruptures.

²¹¹ Rotrou, *Dom Bernard de Cabrère*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1647, éd. Perry Gethner, dans *T. C.*, t. 13, I, 1, v. 15.

Qu'ayant à choir, ma chute arrive aux pieds du roi,
Dont le rang me prescrit l'état où je me trouve²¹².

La chute de Léonor provoque celle de la requête, et avec la requête, c'est tout l'espoir de Dom Lope qui tombe à terre. La lettre reste sur le sol pendant toute la scène entre le roi et Léonor. Après leur départ, entre les scènes 8 et 9, le plateau reste vide à l'exception de cet objet. Dom Lope entre alors avec son domestique Lazarille. Les deux hommes ne voient pas tout de suite la requête, et continuent de parler de la mauvaise étoile de Dom Lope :

DOM LOPE

Sa rigueur en effet m'oppose tant d'obstacles,
Que pour les vaincre tous, il faudrait des miracles ;
Mais le roi peut rentrer, attendons son retour.

LAZARILLE

Ô l'importun métier, que celui de la cour !

*Il trouve la requête, et la ramassant
dit.*

Qu'est ceci ? Quelque trait encor de la fortune !
« Requête au roi de Dom Lope de Lune... »
Et votre âme est prophète en ses pressentiments,
De grands effets suivront vos nobles mouvements²¹³ ?

Voici la lettre renvoyée à son expéditeur, et la malchance de celui-ci définitivement confirmée²¹⁴.

Un corps mort fonctionne à cet égard exactement comme un « objet », même si ce terme est évidemment impropre. Si Corneille ne mentionne pas ce procédé, d'Aubignac en a bien compris la spécificité dans son commentaire de l'*Ajax* de Sophocle publié en annexe de *La Pratique du théâtre* :

Au quatrième acte, bien qu'*Ajax* ne parle plus avec le chœur qui revient au point qu'il se tue, les deux scènes pourtant sont liées par la rencontre du temps, et par le spectacle de son corps restant là, comme un acteur mêlé aux survenants²¹⁵.

On notera que les liaisons de cachette, de sommeil et d'objet sont les seules formes de liaisons que l'on observe, dans notre corpus, entre deux scènes séparées par un entracte²¹⁶. Ces entractes enfreignent donc l'obligation de rupture à l'entracte que

²¹² *Ibid.*, I, 8, v. 263-265. On notera au passage une intéressante motivation externe de recherche : Léonor ne répond pas à l'amour du roi, et ne venait pas le voir (*ibid.*, I, 8, v. 278 : « Le roi : Où s'adressent vos pas ? – Léonor : Je passais chez l'infante. »).

²¹³ *Ibid.*, I, 9, v. 296-304.

²¹⁴ Voir également Rotrou, *Le Bélisair* (tragi-comédie, 1644), II, 7-9 et Rotrou, *La Célime* (comédie, 1636), II, 2-5, où la liaison d'objet est combinée à une liaison de sommeil.

²¹⁵ D'Aubignac, « Analyse ou examen de la première tragédie de Sophocle intitulée *Ajax* sur les principales règles que nous avons données pour la pratique du théâtre », dans *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 690. On trouve un exemple d'une telle liaison dans Boisrobert, *La Vraie Didon* (tragédie, 1643), V, 4-5.

²¹⁶ Liaison de cachette : Mairet, *La Virginie* (tragi-comédie, 1635), I-II (Philanax et Harpalice restent cachés) ; L'Estoile, *L'Intrigue des filous* (comédie, 1648), III-IV (Le Bras-de-fer reste caché). Liaison de sommeil : Du Cros, *La Fillis de Scire* (tragi-comédie, 1630), III-IV ; Pichou, *La Filis de Scire* (comédie pastorale, 1631), III-IV (Célie évanouie) ; Mareschal, *La Généreuse Allemande* (tragi-comédie, 1631),

nous évoquions en introduction, et l'on n'en trouve guère d'occurrences après 1640 : les dramaturges ont vite jugé que ces procédés étaient incompatibles avec l'entracte, même s'ils impliquent une continuité moins forte que les autres liaisons.

Liaisons de perception

Le modèle majoritaire de la liaison est de très loin la traditionnelle liaison de présence et de discours²¹⁷. Dans la mesure où elles s'écartent de cette norme et sont beaucoup plus complexes d'un point de vue technique, les liaisons de présence sans discours sont très intéressantes à analyser, mais elles sont aussi beaucoup plus rares. À l'exception de quelques liaisons de présence sans discours du premier type (sans obstacle physique) et de liaisons opérées par un corps mort, la tragédie évite notamment d'y avoir recours.

Il existe en revanche un autre type de liaison qui, tout en restant minoritaire, est fréquemment employé par les dramaturges. Il s'agit des cas où un personnage qui sort du plateau entend ou voit quelqu'un qui y entre, et de ceux où un personnage qui y entre entend ou voit quelqu'un qui en sort. Bien que les personnages ne communiquent pas et ne se trouvent même pas sur le plateau en même temps, le contact visuel ou auditif qui se produit entre eux suffit à assurer la continuité spatiale et temporelle de la représentation. On parlera alors de *liaisons de perception*.

En croisant ces deux critères (le support de la liaison, visuel ou auditif, et la direction dans laquelle elle s'opère – vers l'amont ou l'aval), on a donc quatre situations possibles, qui correspondent aux quatre exemples suivants :

– Dans *Andromaque*, après avoir expliqué à Céphise que, si elle a accepté d'épouser Pyrrhus, elle a également décidé de se tuer immédiatement après la cérémonie, Andromaque voit arriver Hermione, et sort pour ne pas la rencontrer. Hermione ne sait donc pas qu'Andromaque était là :

ANDROMAQUE

On vient. Cache tes pleurs, Céphise, et souviens-toi
Que le sort d'Andromaque est commis à ta foi.
C'est Hermione. Allons, fuyons sa violence.

SCÈNE II

HERMIONE, CLÉONE

CLÉONE

Non, je ne puis assez admirer ce silence.
Vous vous taisez, Madame, et ce cruel mépris
N'a pas du moindre trouble agité vos esprits²¹⁸ ?

« Première journée », I-II (Camille endormie). Liaison d'objet : Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (tragédie, 1623), IV-V ; La Serre, *Le Pyrame* (tragédie en prose, 1633), IV-V (les traces de pas et de sang de Thisbé) ; Mairet, *Le Roland furieux* (tragi-comédie, 1640), III-IV (les armes de Roland). Dans les pièces qui reposent sur le procédé du théâtre dans le théâtre, les spectateurs intérieurs peuvent également rester présents durant l'entracte de la pièce cadre : mais il s'agit là d'un cas trop particulier pour que nous l'intégrions au modèle général de composition. Il en va de même pour les pièces possédant un chœur, qui souvent ne quitte jamais le plateau .

²¹⁷ Que, par souci de simplicité, nous désignerons désormais uniquement par le terme de « liaison de présence ».

²¹⁸ Racine, *Andromaque*, éd. cit., IV, 1-2, v. 1131-1136.

– Dans *Le Géôlier de soi-même* de Thomas Corneille, Frédéric, qui a dû prendre la fuite à la suite d'un tournoi au cours duquel il a tué son rival, s'entretient avec son écuyer Octave. Ils entendent quelqu'un s'approcher et sortent. Le bruit qu'ils entendaient était celui que faisaient Isabelle et Flore, qui n'ont quant à elles ni vu ni entendu les deux hommes. Elles entrent sur le plateau et continuent une conversation commencée hors champ :

OCTAVE

Seigneur, j'entends du bruit, gardez d'être surpris.

FÉDÉRIC

Quelqu'un marche, en effet, et, si je ne m'abuse,
Assez proche de nous j'ois une voix confuse.
Dans un lieu plus secret viens songer avec moi
Aux moyens d'éviter les poursuites du roi.

SCÈNE II

ISABELLE, FLORE

FLORE

Oui, Madame, il est vrai que votre solitude
En cette occasion me paraît assez rude²¹⁹.

– Dans *Europe* de Desmarets de Saint-Sorlin (comédie héroïque, 1643), Germanique prend conscience de l'ambition démesurée d'Ibère et prononce un monologue où il se montre résolu à faire désormais alliance avec Francion. Il sort pour chercher ce dernier. Justement, Francion apparaît, mais Germanique ne le voit pas. Francion, en revanche, aperçoit Germanique qui s'éloigne :

GERMANIQUE

À surprendre un voisin toujours Ibère aspire :
Nous le laissons, contents de notre empire.
Il faut que d'un accord les Francs et les Germains
Le forcent à souffrir le repos des humains.

SCÈNE IV

FRANCION, EUROPE, AUSONIE

FRANCION

Je voulais détromper le vaillant Germanique
Mais il part en courroux : quelque chose le pique²²⁰.

– Dans la *Lucrece* de Du Ryer, Tarquin est sur le point de violer Lucrece : elle s'enfuit, il la poursuit, et le viol est dérobé aux yeux des spectateurs. Juste après la sortie de ces deux personnages, les domestiques de Lucrece entrent sur le plateau. Ils

²¹⁹ Thomas Corneille, *Le Géôlier de soi-même ou Jodelet prince*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1656, I, 1-2, p. 3-4.

²²⁰ Desmarets de Saint-Sorlin, *Europe*, éd. cit., V, 3-4, v. 1615-1620.

ont entendu les plaintes poussées par leur maîtresse au moment où elle s'enfuyait et les cris qu'elle continue certainement de pousser hors champ, mais ne savent pas que c'est d'elle qu'émanent ces sons :

LUCRÈCE

Ô cruauté nouvelle ! Ô violence extrême,
Qui se sert de l'honneur pour perdre le bonheur même.
Mais précipitons-nous puisque c'est là mon sort,
Et donnons pour le moins des témoins à ma mort.

TARQUIN

Libane allons après, sauvons cette insensée,
Qu'un si prompt désespoir a vivement blessée.

SCÈNE III

LIVIE, PROCULE, CORNÉLIE

LIVIE

Mais j'entends quelque bruit.

CORNÉLIE

Je l'entends comme vous.

LIVIE

N'est-ce point Collatin qui revient après nous ?

PROCULE

Ce ne peut être lui que vous venez d'entendre²²¹.

Contrairement aux liaisons de présence (« A/AB ») ou (« AB/A »), où la liaison opère entre deux scènes par l'addition ou la soustraction d'un personnage aux personnages présents dans la scène précédente, les liaisons de perception lient deux scènes qui n'ont aucun personnage en commun, et entre lesquelles les personnages ne sont coprésents que brièvement : elles correspondent à un schéma « A/B » où A aperçoit (ou entend) B ou est aperçu (ou entendu) par celui-ci en même temps qu'il sort.

Peu importe à cet égard que B soit ou non visible des spectateurs quand il aperçoit ou est aperçu par A. Peu importe également que A sorte juste après ou juste avant l'entrée de B. Dans ce dernier cas, le plateau reste vide un bref instant sans mettre en danger la liaison des scènes, puisque, avant de partir, A dit qu'il voit arriver quelqu'un. Le spectateur s'attend donc à l'arrivée imminente de B, qui est encore hors champ. C'est au metteur en scène de décider si Hermione doit apparaître sur le plateau avant ou après la sortie d'Andromaque en fonction du rythme qu'il veut donner au spectacle. Cette liberté d'interprétation confirme que la notion (textuelle) de rupture ne coïncide pas avec celle (scénique) de vide du plateau.

²²¹ Du Ryer, *Lucrèce*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1638, éd. James F. Gaines et Perry Gethner, Genève, Droz, 1994, IV, 2-3, v. 1175-1183.

L'amorce, accessoire dans les liaisons de présence, est ici essentielle. La liaison de perception ne saurait s'en passer sans cesser d'être une liaison : « j'ois une voix confuse » et « On vient » sont des amorces d'entrée, « il part en courroux », une amorce de sortie. Elle repose donc sur un rapport que l'on a déjà défini : un personnage en voit un autre, qui, lui, ne le voit pas ; il est dans la position d'un témoin qui assiste à l'arrivée ou à la sortie d'un personnage, mais très brièvement, puisque lui-même ne reste pas sur le plateau²²².

Le fonctionnement de ces liaisons a déjà été bien étudié, tout comme l'opposition entre Corneille et d'Aubignac à leur sujet²²³. On se contentera ici de confronter les textes où les deux auteurs exposent leur théorie de la liaison. Dans *La Pratique du théâtre*, d'Aubignac, après avoir défini la liaison de présence, définit trois types de liaisons : la première est baptisée « liaison de recherche » ; la deuxième, « liaison de fuite » (qu'il juge défectueuse) ; la troisième, « liaison de bruit ».

La seconde liaison, de *recherche*, se fait lorsque l'acteur qui vient au théâtre cherche celui qui en sort ; les exemples en sont assez fréquents chez les deux comiques latins ; mais il faut bien prendre garde que la raison qui fait chercher l'acteur qui se retire soit tirée du fond de l'intrigue, et qu'elle soit sensible aux spectateurs ; autrement ce serait une couleur fautive, trop affectée et sans effet. Et il faut se souvenir que cette liaison ne se fait point quand l'acteur qui était sur le théâtre en sort pour ne pas être vu de celui qui vient si celui qui vient ne cherche celui qui sort ; en quoi se sont trompés quelques modernes qui pensaient avoir bien lié leur scènes quand ils avaient fait retirer des acteurs pour n'être pas vus de ceux qui entraient, encore que ceux qui entraient n'eussent aucun dessein de les voir ; et que même ils ne les voulussent pas rencontrer ; car en ce cas ce ne serait pas une liaison de recherche, mais de fuite et il s'ensuivrait que les scènes seraient liées par l'acteur qui les délierait

La liaison qui se fait par le *bruit*, est lorsqu'au bruit qui s'est fait sur le théâtre un acteur qui vraisemblablement l'a pu ouïr y vient pour en savoir la cause, pour le faire cesser ou pour quelque autre raison, et qu'il n'y trouve personne. Le théâtre ne demeure pas sans action, et l'on ne pourrait pas y insérer le chœur ou la musique sans en rompre et gêner la suite²²⁴.

D'Aubignac montre bien que la question essentielle est celle de la continuité de la représentation : comme nous le faisons remarquer en introduction, la possibilité d'insérer un entracte, un intermède ou tout autre interruption du spectacle (« On ne pourrait pas y insérer le chœur ou la musique sans en rompre et gêner la suite ») est la pierre de touche permettant de distinguer deux scènes liées de deux scènes qui ne le sont pas.

La théorie de d'Aubignac repose sur une double confusion : d'une part entre les critères de distinction (les deux premiers types de liaisons doivent leur nom à la direction dans laquelle s'opère la liaison, le troisième au support de la liaison, en l'occurrence auditif) ; d'autre part, entre la liaison des scènes et la motivation des

²²² Cela peut introduire une certaine ambiguïté entre la liaison de perception et les liaisons de présence sans discours. Ces procédés utilisent exactement les mêmes rapports de coprésence, et ne se différencient que par le temps que dure la situation, transitoire dans un cas, étendue à toute une scène dans l'autre. Dans notre corpus, la sortie du personnage qui en voit arriver un autre ne fait cependant jamais de doute (soit que ce mouvement soit mentionné par le personnage lui-même, soit qu'on le déduise de la rubrique de la scène suivante, où son nom ne figure pas). Il y a une proximité plus grande entre les cas où un personnage qui entre voit ceux qui sortent et la liaison de cachette : dans bien des cas, on peut imaginer que B n'assiste pas seulement à la sortie de A, mais à toute une partie de la scène précédente. Dans nos statistiques, nous comptons comme des liaisons de perception toutes celles où la présence de A avant la sortie de B n'est ni mentionnée explicitement (par la rubrique de scène, une didascalie ou des apartés), ni nécessaire (B commente uniquement la présence de A sur le plateau, et non ce qu'il a dit).

²²³ Voir notamment Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 274-278.

²²⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 360-361. C'est d'Aubignac qui souligne.

entrées et des sorties. La « liaison de recherche », telle que d'Aubignac la définit, justifie l'entrée du personnage (il s'agit d'une motivation externe de recherche), mais n'assure pas la continuité de la représentation : d'Aubignac ne précise pas que celui qui entre doit voir celui qui sort, il s'intéresse uniquement à la « raison » de son entrée. Un exemple comme celui des *Bacchis* de Plaute, qu'H. Baby propose pour illustrer le propos de d'Aubignac²²⁵, montre bien qu'une telle liaison correspond en réalité à une discontinuité de la représentation :

MNÉSILOQUE

C'est bien arrêté ; je rends l'or à mon père. En même temps, à force de prières j'obtiendrai qu'il ne fasse pas de mal à Chrysale à cause de moi, et qu'il ne lui garde pas rancune du tour qu'à cause de moi il lui a joué à propos de cet argent. Il est juste que je m'inquiète du sort de ce garçon, qui ne lui a menti que pour me servir. (*À sa suite.*) Vous autres, suivez-moi.

Il sort.

SCÈNE V

PISTOCLÈRE, *sortant de chez Bacchis, et continuant de lui parler à la cantonade.*

Je n'aurai rien de plus pressé que de faire ta commission, Bacchis. Je vais de ce pas chercher Mnésiloque, et je te l'amène avec moi. (*En s'avançant sur la scène.*) Je n'arrive pas à comprendre, si vraiment mon message l'a touché, pourquoi il tarde tant. Je m'en vais voir chez lui : peut-être y est-il encore.

SCÈNE VI

PISTOCLÈRE, MNÉSILOQUE

MNÉSILOQUE, *sans apercevoir son ami.*

J'ai rendu tout l'or à mon père. Maintenant que je suis à sec, je voudrais bien la rencontrer, ma dédaigneuse. Mais que mon père a eu de peine à m'accorder la grâce de Chrysale²²⁶.

À la scène 5, Pistoclère entre sur le plateau (c'est-à-dire sort de chez Bacchis) pour aller chercher Mnésiloque, mais il ignore, justement, que celui-ci était là quelques instants auparavant. Quand Mnésiloque revient quelques vers plus tard, à la scène 6, il y a une authentique liaison de présence et de discours (même si celle-ci, comme on le voit dans l'extrait que nous citons, commence par une rupture de discours). Mais entre les scènes 4 et 5, aucun contact ne s'établit entre les personnages. La situation est donc très différente de celle que l'on observait dans les exemples de *Lucrece* ou d'*Europe* : ici, les deux scènes ne sont pas nécessairement dans la continuité temporelle et spatiale l'une de l'autre. Elles sont même vraisemblablement séparées par une ellipse qui donne le temps à Mnésiloque de rendre l'argent à son père et de le convaincre de lui « accorder la grâce de Chrysale » : elles pourraient donc très bien être séparées par un entracte. Une telle interruption nous ferait perdre la très légère ironie dramatique que présente cet enchaînement (un personnage parle de quelqu'un qui était justement

²²⁵ *Ibid.*, p. 360, n. 286.

²²⁶ Plaute, *Les Bacchis* [*Bacchides*], éd. et trad. Alfred Ernout, dans *Comédies*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1933, III, 4-6, v. 520-532.

présent), mais cette coïncidence relève du hasard²²⁷ : Pistoclère sort pour aller voir Mnésiloque, et non parce que celui-ci était présent à la scène précédente.

La « liaison de fuite » telle que d'Aubignac la définit correspond aux cas d'*Andromaque* et du *Geôlier de soi-même*. D'Aubignac ne précise pas si celui qui sort voit ou simplement entend celui qu'il ne veut pas rencontrer : là encore, il se concentre sur la motivation (il sort « pour ne pas être vu de celui qui vient ») et non sur la liaison en tant que telle, dont il ne dit rien. C'est ce qui pousse d'Aubignac à refuser à ce procédé le statut de liaison, puisque, du point de vue de la motivation, il éloigne en effet les personnages (A fuit B, B « n'a aucun dessein de voir » A), alors que la « liaison de recherche » les rapprochait : la « liaison de fuite » est une retraite réussie, la liaison de recherche une rencontre ratée. Or pour d'Aubignac, c'est l'intention des personnages qui assure la liaison ou la rupture : la « liaison de recherche » est une liaison parce que les personnages se ratent, mais auraient voulu se rencontrer s'ils avaient su être si proches l'un de l'autre (ils auraient voulu, d'une certaine manière, que les scènes soient liées) ; au contraire, la « liaison de fuite » n'assure pas la liaison des scènes parce que les personnages refusent justement que les scènes soient liées. Le fait qu'il y ait un contact visuel entre eux ne change rien : A lie les deux scènes parce qu'il voit arriver B, mais, dans l'esprit de d'Aubignac, il les « délie » en sortant, et B, qui ne cherche pas A, ne peut pas les « relier »...

Enfin, la « liaison de bruit » correspond à l'exemple du viol de Lucrèce. Là encore d'Aubignac s'intéresse avant tout à la motivation de l'entrée, même si celle-ci est moins précise (« pour en savoir la cause, pour le faire cesser ou pour quelque autre raison ») : il n'envisage pas le contact auditif indépendamment de l'intention qui pousse le personnage à venir sur le plateau.

Dans l'examen de *La Suivante*, Corneille répond à d'Aubignac sans lui faire l'honneur de le nommer :

Quelques-uns ne veulent pas que quand un acteur sort du théâtre pour n'être point vu de celui qui y vient, cela fasse une liaison, mais je ne puis être de leur avis sur ce point, et tiens que c'en est une suffisante quand l'acteur qui entre sur le théâtre voit celui qui en sort, ou que celui qui sort voit celui qui entre, soit qu'il le cherche, soit qu'il le fuie, soit qu'il le voie simplement sans avoir intérêt à le chercher ni à le fuir. Aussi j'appelle en général une liaison de vue ce qu'ils nomment une liaison de recherche. J'avoue que cette liaison est beaucoup plus imparfaite que celle de présence et de discours, qui se fait lorsqu'un acteur ne sort point du théâtre sans y laisser un autre à qui il ait parlé, et dans mes derniers ouvrages je me suis arrêté à celle-ci sans me servir de l'autre ; mais enfin je crois qu'on s'en peut contenter, et je la préférerais de beaucoup à celle qu'on appelle liaison de bruit, qui ne me semble pas supportable s'il n'y a de très justes et de très importantes occasions qui obligent un acteur à sortir du théâtre quand il en entend. Car d'y venir simplement par curiosité, pour savoir ce que veut dire ce bruit, c'est une si faible liaison que je ne conseillerais jamais de s'en servir²²⁸.

Ces deux textes montrent une opposition d'une part d'appréciation (Corneille réhabilite la « liaison de fuite » condamnée par d'Aubignac et condamne la « liaison de bruit » approuvée par celui-ci) et d'autre part de terminologie (« j'appelle en général une liaison de vue ce qu'ils nomment une liaison de recherche »). La typologie de Corneille est plus rigoureuse que celle de d'Aubignac, mais sa présentation l'est moins car il suit tantôt l'ordre logique de la nouvelle typologie qu'il propose, tantôt l'ordre de la typologie de d'Aubignac, qu'il réfute.

²²⁷ Ce procédé se rattache à « l'effet purement poétique » lié au « rythme des scènes » dont J. Morel remarque plusieurs occurrences chez Rotrou : à la fin de la scène 3 de l'acte II de *L'Hypochondriaque* (tragi-comédie, 1631), Cloridan affirme son amour pour Perside. Il sort, et après cette rupture de la liaison des scènes apparaît justement celle-ci (voir Jacques Morel, *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, op. cit., p. 181).

²²⁸ Corneille, Examen de *La Suivante*, éd. cit., p. 390.

Il commence par citer la définition de la « liaison de fuite » (« un acteur sort du théâtre pour n'être point vu de celui qui y vient »), mais il réfute d'Aubignac en proposant une typologie plus générale qui intègre des catégories nouvelles. Il commence par envisager un cas dont d'Aubignac ne parlait pas, mais qui constitue l'équivalent visuel de la « liaison de bruit » : « l'acteur qui entre sur le théâtre voit celui qui en sort. » Cette définition correspond donc à l'exemple d'*Europe*. Le second cas (« ou que celui qui sort voit celui qui entre ») correspond à la « liaison de fuite », mais contrairement à d'Aubignac, Corneille précise que le personnage doit *voir* celui qui entre, comme dans l'exemple d'*Andromaque*.

Corneille insiste également sur l'indépendance entre liaison et motivation. Alors qu'il s'est jusque-là cantonné à une description purement factuelle de ce que voient les personnages, il s'interroge sur leurs desseins, et montre que ceux-ci n'ont pas d'influence sur la liaison (« soit qu'il le cherche, soit qu'il le fuie, soit qu'il le voie simplement sans avoir intérêt à le chercher ni à le fuir »). Ces trois possibilités peuvent porter uniquement sur la « liaison de fuite », mais elles se distribuent plus vraisemblablement sur les deux cas envisagés. L'expression « soit qu'il le cherche » n'a guère de sens quand on l'applique à un personnage qui sort en voyant entrer un autre. On pourrait comprendre la phrase de cette manière : celui qui entre voit celui qui sort *soit qu'il le cherche*, soit qu'il le voie simplement sans avoir intérêt à le *chercher* ; celui qui sort voit celui qui entre, *soit qu'il le fuie*, soit qu'il le voie simplement sans avoir intérêt à le *fuir*.

Ce sont ces deux cas (A voit B, ou B voit A) que Corneille, à la phrase suivante, semble subsumer sous le nom de « liaison de vue ». Il en fait un équivalent de la « liaison de recherche » de d'Aubignac (« Aussi j'appelle en général une liaison de vue ce qu'ils nomment une liaison de recherche »), mais elle ne correspond à celle-ci que partiellement (la liaison de recherche ne correspond pas au cas où celui qui sort voit celui qui entre) et incorrectement (« chercher celui qui sort » devient chez Corneille « voir celui qui sort »).

Corneille en vient enfin à la « liaison de bruit », mais lui donne un sens plus large que d'Aubignac : sur le modèle de la « liaison de vue », il distingue deux possibilités : celui qui sort entend du bruit (comprendons : le bruit que fait celui qui entre), celui qui entre entend du bruit (comprendons : le bruit que faisait celui qui est sorti). Le premier cas, qui correspond à l'exemple du *Geôlier de soi-même*, aurait été classé par d'Aubignac parmi les « liaisons de fuite », et, à ce titre, condamné ; or c'est le seul que Corneille tolère s'il y a « de très justes et de très importantes occasions qui obligent un acteur à sortir du théâtre quand il entend [du bruit] ». Quant au deuxième cas, qui correspond à l'exemple de *Lucrece*, et qui était le seul auquel d'Aubignac donnait le nom de « liaison de bruit », Corneille l'exclut : « Car d'y venir simplement par curiosité, pour savoir ce que veut dire ce bruit, c'est une si faible liaison que je ne conseillerais jamais de s'en servir. »

Le tableau suivant résume les différences entre la terminologie de d'Aubignac et celle de Corneille (les cases grises correspondent aux situations acceptées par chacun des théoriciens) :

Situation	Terminologie de d'Aubignac	Terminologie de Corneille	Terminologie proposée
A entend B	« fuite »	« bruit »	« fuite »
A voit B	« fuite »	« vue »	« fuite »
B entend A	« bruit »	« bruit »	« recherche »
B voit A		« vue »	« recherche »
B cherche A	« recherche »		

Pour étudier en détail le fonctionnement de la liaison de perception, nous reprendrons les catégories établies par Corneille. Cependant, nous ne prendrons pas comme critère principal le mode de perception qui sous-tend la liaison. Certes, du point de vue de la « solidité » de la liaison, comme l'a bien senti Corneille, le bruit crée une liaison plus faible que la vue, mais il peut aussi être facilement ambigu. Dans l'exemple suivant, tiré de *Mithridate*, la liaison se résume à un « on vient » : « Phœdime : On vient. Que faites-vous, Madame ? – Monime : Je ne puis. / Je ne paraîtrai point dans le trouble où

je suis²²⁹. » Rien n'indique si Phœdime a entendu des pas ou vu une silhouette. En outre, du point de vue du fonctionnement de la liaison, la distinction essentielle est celle qui repose sur la direction dans laquelle elle s'opère : il y a une plus grande différence entre une liaison où A entend B entrer et une liaison où B entend A sortir qu'entre une liaison où A entend B entrer et une liaison où A voit B entrer. Nous garderons le terme de liaison de fuite pour désigner les cas où celui qui sort voit ou entend celui qui entre (même s'il ne sort pas pour le « fuir » à proprement parler), et, par souci de parallélisme, nous l'opposons à la liaison de recherche, c'est-à-dire aux cas où celui qui entre voit ou entend celui qui sort, qu'il le recherche effectivement ou non. Comme au chapitre des motivations, où nous opposons motivation de fuite et motivation de recherche, nous faisons donc ici des notions de fuite et de recherche un emploi largement désémantisé et nous leur donnons un sens purement structurel.

*

Le premier exemple de liaison de fuite que nous ayons trouvé remonte à Euripide. Le prologue des *Phéniennes* montre Antigone qui est sortie sur la terrasse du palais pour voir l'armée argienne qui encercle la ville (et qui, pour le spectateur, se trouve hors champ), quand son précepteur, qui l'accompagne, voit arriver une troupe de femmes :

LE GOUVERNEUR

Mon enfant, entre dans la maison et à l'intérieur du palais reste en ta chambre virginale, puisque tu as satisfait ton désir en voyant ce que tu voulais voir. Car devant l'agitation qui s'est répandue dans la ville, une foule de femmes se dirige vers la demeure royale²³⁰.

Cette foule, c'est justement le chœur de Phéniennes qui entre après la sortie d'Antigone et du précepteur pour chanter la parodos.

Au XVII^e siècle, la liaison de fuite est un des procédés de composition dramatique les plus facilement reconnaissables, et la forme de liaison la plus fréquemment employée après la liaison de présence. Elle reste largement minoritaire par rapport à celle-ci, mais les pièces qui l'emploient plus d'une fois sont néanmoins nombreuses. Avec dix liaisons de fuite, *L'Amour tyrannique* de Scudéry est, entre 1630 et 1660, la pièce qui possède le plus grand nombre de liaisons de fuite²³¹. Ces liaisons y sont d'autant plus repérables que les amorces sur lesquelles elles reposent sont relativement longues et s'expriment presque systématiquement sous la forme d'un quatrain bien isolé :

Mais gardons d'être vus de ce monde qui vient ;
Le dessein important dont mon cœur s'entretient,
Veut que je me retire, et que je délibère,
Avec autant de soin, qu'en mérite l'affaire²³².

Mais je le vois venir, fuyons de sa présence ;
Cet important dessein veut de la diligence ;

²²⁹ Racine, *Mithridate*, éd. cit., II, 1, v. 421-422.

²³⁰ Euripide, *Les Phéniennes* [*Phoinissai*], éd. et trad. Henri Grégoire et Louis Méridier, dans *Tragédies*, t. V, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1950, v. 193-197.

²³¹ Avec *Boniface et le pédant*, comédie anonyme publiée en 1633, dont les dix liaisons de fuite figurent également dans le *Candelaio* de Giordano Bruno, qu'elle adapte : le procédé est loin d'être une spécificité française.

²³² Scudéry, *L'Amour tyrannique*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1639, éd. Jacques Truchet, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, III, 1, v. 731-734.

Il n'est point de moments qui ne soient précieux ;
Allons, remettons-nous entre les mains des dieux²³³.

Mais toi-même, mon cœur, évite un œil jaloux,
Qui suit un œil divin qui s'approche de nous ;
Évite une fâcheuse avecque Polixène :
Quitte un objet d'amour pour un objet de haine²³⁴.

Je les vois ; mais pourtant ma fidèle Cassandre
Ne va pas droit vers eux, on te pourrait surprendre ;
Sors par l'autre côté, feins de les rencontrer ;
Mais à ton bel esprit, on ne peut rien montrer²³⁵.

Après *L'Amour tyrannique*, vient *Arminius*, du même auteur (tragi-comédie, 1644), avec neuf liaisons de fuite. Mais d'autres dramaturges que Scudéry ont fait également grand usage du procédé : on en trouve neuf dans *Aimer sans savoir qui* de d'Ouille (comédie, 1647), sept dans *L'Esprit fort* de Claveret (comédie certainement représentée en 1630 et publiée en 1637) et dans *Le Gardien de soi-même* de Scarron (comédie, 1655), cinq dans *La Suivante* (1637) et dans *L'Étourdi* (représenté en 1655 et publié en 1663), quatre dans *Le menteur* (1644). En tout, entre 1630 et 1660, vingt-huit pièces utilisent le procédé plus de deux fois²³⁶.

Dans une liaison de fuite, l'action recommence à nouveaux frais et l'entrée de B fonctionne comme n'importe quelle entrée initiale : elle peut notamment se faire sur le mode d'une conversation commençant *in medias res* et n'est pas susceptible d'être motivée par une motivation interne, puisque tous les personnages qui occupaient le plateau sont partis. En revanche, la sortie de A s'apparente à une sortie intermédiaire. Elle motivée par une motivation de fuite : ce procédé, qu'on observe dans certaines liaisons de présence combinant une sortie et une entrée (« AC/BC » : A sort pour éviter B, mais C, quant à lui, reste), opère ici sans qu'aucun personnage soit commun aux deux scènes (« A/B » : A sort pour éviter B). La liaison de fuite permet ainsi d'éviter que A et B se rencontrent et se parlent tout en assurant entre les deux scènes une liaison qui garantit la continuité spatiale et temporelle de la représentation. Comme certaines liaisons de présence sans discours, les liaisons de fuite sont donc des liaisons « superficielles ». Plus que n'importe quel autre endroit de la pièce, elles font sentir la présence du dramaturge. L'intervention de celui-ci à l'intérieur de l'histoire fictionnelle est aussi sensible que dans les cas où, par exemple, la motivation d'une entrée ou d'une sortie n'est qu'un prétexte destiné à la rendre vraisemblable et ne coïncide pas avec sa nécessité dramaturgique. De même qu'une motivation externe de recherche permet de justifier par une explication qui appartient à l'univers fictionnel une entrée à laquelle la disposition des scènes n'apporte pas d'elle-même une motivation naturelle, de même la liaison de fuite permet de lier à l'intérieur de l'histoire deux scènes qui, structurellement, ne le sont pas : le simple fait que ces deux scènes soient disposées l'une après l'une ne suffit pas à les lier, car elles n'ont aucun personnage en commun, et le dramaturge doit donc ajouter un élément supplémentaire, un contact visuel ou auditif qui est indépendant du contenu intrinsèque de chacune. La motivation externe est une *couleur de motivation* destinée à masquer une absence de motivation, la liaison de fuite une *couleur de liaison* destinée à masquer une rupture.

La parenté entre les liaisons de fuite et les ruptures est donc extrêmement forte : puisque le fait que A voit B entrer n'est qu'une couleur et ne joue pas de rôle dans

²³³ *Ibid.*, IV, 1, v. 1065-1068.

²³⁴ *Ibid.*, IV, 3, v. 1149-1152.

²³⁵ *Ibid.*, V, 2, v. 1447-1450.

²³⁶ Nous incluons dans ce décompte les liaisons de fuite combinées à une liaison de recherche, que nous allons bientôt étudier.

l'intrigue, une liaison de fuite peut toujours²³⁷ être remplacée par une simple rupture sans faire perdre au texte sa cohérence, c'est-à-dire qu'il est toujours possible de supprimer les quelques vers d'amorce où celui qui sort dit qu'il voit celui qui entre. Les deux premières scènes de l'acte IV d'*Andromaque* pourraient par exemple s'enchaîner ainsi (sans les rimes) :

ANDROMAQUE

Ne me suis point, si ton cœur en alarmes,
Prévoit qu'il ne pourra commander à tes larmes.

Elles sortent.

SCÈNE II

HERMIONE, CLÉONE

CLÉONE

Non, je ne puis assez admirer ce silence.
Vous vous taisez, Madame, et ce cruel mépris
N'a pas du moindre trouble agité vos esprits ?

L'essentiel du contenu de chaque scène est conservé, mais on perd la continuité que la liaison de fuite introduisait entre ces deux scènes.

L'équivalence entre rupture et liaison de fuite est confirmée par certaines adaptations qui utilisent ce procédé pour relier des scènes qui ne l'étaient pas dans le texte source. *La Céliane*, tragi-comédie de Rotrou des années 1630, a été adaptée (et largement plagiée) dans les années 1650 par Croisac sous le titre de *La Méliane*²³⁸. Tout en modifiant le moins possible le plan d'ensemble de la pièce, Croisac tente de mettre la pièce source, qui compte dix ruptures irrégulières, en conformité avec la règle de la liaison des scènes, qui est, comme on le verra au chapitre suivant, désormais bien établie. Il n'y parvient pas totalement, mais sa pièce ne compte plus que deux ruptures irrégulières : l'écart est considérable. Pour y parvenir, il remplace notamment certaines ruptures par des liaisons de fuite. Chez Rotrou, les deux premières scènes de l'acte III sont séparées par une rupture. Dans la première, Céliane se plaint d'avoir été délaissée par Florimant ; dans la deuxième, celui-ci exprime dans des stances à la fois son amour pour sa nouvelle maîtresse et le sentiment de culpabilité qu'il éprouve :

CÉLIANE

J'ai par trop de faveur ses esprits refroidis
Et le même moyen dont mon âme craintive
Pensait le conserver, est celui qui m'en prive.

²³⁷ Nous n'avons du moins pas rencontré dans notre corpus d'exemple qui viendrait contredire cette règle.

²³⁸ Sur cette adaptation (qui n'a jamais été publiée et est restée à l'état de manuscrit), voir Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. III, *op. cit.*, vol. I, p. 366.

RAPPORTS SYNTAXIQUES
SCÈNE II

FLORIMANT, PAMPHILE, CÉLIANE

FLORIMANT, *seul*.

Ingrat ami, volage amant
Qui t'es rendu si lâchement
Aux traits de ce nouveau martyr,
Avec qui peux-tu soupirer²³⁹ ?

Croisac ajoute quatre vers à la fin de la réplique de Céliane (rebaptisée Méliane), en imaginant qu'elle voit arriver Florimant (devenu Clorimant) :

Et le même moyen dont mon âme craintive
Pensait le conserver, est celui qui m'en prive.
Mais je le vois venir, ce volage berger.
Quel respect me retient ici de m'en venger ?
Mais sortons de ces lieux plutôt que lui mal faire.
Je ne puis offenser un si bel adversaire²⁴⁰.

Nous avons jusque-là adopté une approche poéticienne (ou généticienne) et nous nous sommes attaché à analyser le fonctionnement du texte en distinguant ce qui appartient à sa structure profonde et ce qui relève de sa surface. Néanmoins, il ne faudrait pas oublier que la liaison de fuite possède également un intérêt qui lui est propre. En supprimant la liaison de fuite dans l'exemple d'*Andromaque*, on ne perd pas seulement la continuité de la représentation que celle-ci garantissait : on perd également la référence à la « violence » d'Hermione qui dresse un portrait aussi bref qu'efficace du personnage, et l'on perd surtout un magnifique effet d'écho. À l'acte III, *Andromaque* vient trouver Hermione pour implorer son aide. Tout au bonheur d'épouser bientôt Pyrrhus, Hermione cherche alors à éviter sa rivale :

CLÉONE

Dissimulez. Votre rivale en pleurs,
Vient à vos pieds sans doute apporter ses douleurs.

HERMIONE

Dieux ! Ne puis-je à ma joie abandonner mon âme ?
Sortons. Que lui-dirais-je ?

SCÈNE IV

ANDROMAQUE, HERMIONE, CLÉONE, CÉPHISE

ANDROMAQUE

Où fuyez-vous, Madame ?

²³⁹ Rotrou, *La Céliane*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637, éd. Jean-Yves Vialleton, dans *T. C.*, t. X, III, 1-2, v. 664-668.

²⁴⁰ Croisac, *La Méliane*, pastorale, manuscrit, III, 1, f° 23 v°. On pourrait également citer *Le Geôlier de soi-même* (comédie, 1656), I, 1, où Thomas Corneille recompose sa source (*El alcalde de sí mismo* de Calderón) pour l'adapter à la règle de la liaison des scènes ; ou encore *Aimer sans savoir qui* (comédie, 1647) où d'Ouille introduit deux liaisons de fuite (IV, 6-7 et IV, 9-10) absentes de sa source (*L'Hortensio* de Piccolomini), sans que sa pièce soit cette fois entièrement régulière.

N'est-ce point à vos yeux un spectacle assez doux
Que la veuve d'Hector pleurante à vos genoux²⁴¹ ?

Il s'agit en quelque sorte d'une liaison de fuite ratée. On voit que les deux premières scènes de l'acte IV fonctionnent comme un reflet inversé de cette situation : Hermione voyait arriver Andromaque, tandis que c'est maintenant Andromaque qui voit arriver Hermione ; Hermione échouait à fuir les pleurs Andromaque, tandis qu'Andromaque parvient à fuir la violence d'Hermione. Même si, à l'acte IV, Hermione ne cherche pas Andromaque, le fait qu'à l'acte III sa tentative de fuite se solde par un échec tandis que celle d'Andromaque à l'acte IV est couronnée de succès peut être lu comme un signe de la supériorité de cette dernière. On peut donc dire que Racine a employé une liaison de fuite dans un but purement utilitaire, pour masquer une rupture qui séparerait autrement deux scènes indépendantes (celle où Andromaque explique le véritable enjeu de sa décision, et celle où Hermione réagit à l'annonce du mariage entre Pyrrhus et Andromaque). Mais on peut aussi dire que Racine a exploité ce procédé de manière à le faire participer à l'élaboration du sens global de la pièce. La liaison de fuite peut être analysée dans une perspective poéticienne, qui cherche à hiérarchiser les différents éléments du texte selon la fonction dramatique plus ou moins importante qu'ils remplissent, qui, pour rendre compte du processus de composition du texte, regarde celui-ci comme un objet en relief et qui insiste sur la différence entre sa surface et sa structure profonde ; mais elle peut aussi être analysée dans une perspective herméneutique, qui considère que tous les éléments du texte sont d'égale valeur, se situent tous au même niveau, et sont tous porteurs de sens.

Un second exemple confirmera que la liaison de fuite ne se réduit pas à une couleur de liaison. *Oroondate* de Guérin de Bouscal fait partie des pièces qui présentent un très grand nombre de liaisons de fuite (six au total). Mais celles-ci prennent un sens particulier dans la mesure où la pièce raconte précisément l'impossible communication entre deux personnes qui s'aiment et qui n'osent s'avouer leur amour par pudeur ou par peur d'offenser l'autre. La pièce est une tragi-comédie mais gagnerait beaucoup à être intitulée « comédie » : comme le montre bien Lancaster, il s'agit d'une satire des codes galants de la préciosité, poussés jusqu'à l'absurde²⁴². Les liaisons de fuite possèdent ici une forte potentialité comique, puisqu'elles incarnent le refus d'avouer à l'autre son amour alors qu'aucun obstacle extérieur ne s'y oppose :

THIAMIS

La reine entre au jardin...

OROONDATE

Faut-il que je la voie ?
Non, mon feu paraîtra aux transports de ma joie,
Remettons-nous un peu plutôt que nous montrer,
Et d'un autre côté nous l'irons rencontrer²⁴³.

Ou encore :

²⁴¹ Racine, *Andromaque*, éd. cit., III, 3-4, v. 859-864.

²⁴² Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. II (*The Period of Corneille. 1635-1651*), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1932, vol. II, p. 626-627.

²⁴³ Guérin de Bouscal, *Oroondate ou les Amants discrets*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville/Augustin Courbé/Toussaint Quinet/Nicolas de Sercy, 1645, I, 2, p. 11.

Éloignons-nous d'ici, voyez entrer la reine.

THIAMIS

Voyez-la.

OROONDATE, *en entrant*.

Je ne puis²⁴⁴.

Même si ces liaisons de fuite permettent de juxtaposer sans rupture deux scènes de confiance qui présentent le point de vue d'Oroondate puis celui de la reine, on est cette fois en droit de se demander si Guérin de Bouscal n'a pas plutôt, à l'inverse, juxtaposé à dessein ces deux scènes pour permettre une liaison de fuite qui résume à merveille la situation.

Certains cas de liaison de fuite peuvent être ambigus. À la fin de la scène 4 de l'acte V de *Bérénice*, Antiochus dit :

Tous mes moments ne sont qu'un éternel passage
De la crainte à l'espoir, de l'espoir à la rage.
Et je respire encor ? Bérénice ! Titus !
Dieux cruels ! de mes pleurs vous ne vous rirez plus²⁴⁵.

Il sort sur ces mots, avant que Titus et Bérénice entrent.

L'exclamation « Bérénice ! Titus ! » pose problème : dans « de mes pleurs vous ne vous rirez plus », « vous » englobe-t-il seulement les « Dieux cruels » (dans ce cas « Bérénice ! Titus ! » n'a pas de fonction grammaticale dans la phrase) ou également Bérénice et Titus (« Bérénice ! Titus ! Dieux cruels ! »), auxquels Antiochus, dans un désespoir proche du délire, prêterait une joie maligne à le voir souffrir ? On pourrait même voir dans « Dieux cruels » une apposition à « Bérénice ! Titus ! », comme si Antiochus voyait en eux les deux divinités qui président à son destin.

Surtout, Antiochus prononce-t-il les noms de Bérénice et de Titus parce qu'il les voit arriver (« Bérénice ! Titus ! » serait l'amorce de l'entrée de ces deux personnages), ou simplement parce qu'ils sont présents à son esprit ? Sort-il pour éviter le couple, ou simplement parce qu'il s'apprête à quitter Rome (la scène précédente lui a laissé croire que Titus allait épouser Bérénice, et il se retire de la partie) ? Il est à peu près impossible de trancher. Villars, dans sa critique, affirme que Racine « a laissé plusieurs fois le théâtre vide » (ce qui est la conséquence inévitable d'avoir fait de sa pièce « un tissu galant de madrigaux et d'élégies²⁴⁶ »). « Plusieurs fois », ce ne peut être qu'à cet endroit de l'acte V et entre les scènes 2 et 3 de l'acte IV, où il y a une authentique liaison de fuite (« J'entends du bruit, Madame, et l'empereur s'approche²⁴⁷ ») : Villars ne fait donc pas de distinction entre ces deux cas, et les assimile tous deux à une rupture, ce qui nous empêche de nous appuyer sur son témoignage pour résoudre l'ambiguïté. Il est certain que si Racine considérait cet enchaînement comme une liaison de fuite, il lui a donné une forme particulièrement incertaine, et que l'on

²⁴⁴ *Ibid.*, II, 3, p. 29-30.

²⁴⁵ Racine, *Bérénice*, éd. cit., V, 4, v. 1311-1314.

²⁴⁶ Villars, *La Critique de Bérénice*, Paris, Louis Billaine, 1671, éd. Georges Forestier, dans Racine, *Théâtre – Poésie, op. cit.*, p. 516.

²⁴⁷ Racine, *Bérénice*, éd. cit., IV, 2, v. 980.

hésiterait beaucoup moins à considérer comme une authentique rupture si elle ne constituait pas un hapax dans le corpus racinien²⁴⁸.

La liaison de fuite admet par ailleurs une variante relativement rare (nous n'en avons repéré que deux exemples dans notre corpus) que nous qualifierions de *liaison d'annonce*, dans la mesure où elle repose sur le protocole d'entrée du même nom. C vient voir A pour lui annoncer l'arrivée imminente de B, mais au lieu de rester sur le plateau, A sort avant l'entrée de B. Il y a bien une « fuite », mais A ne voit ou n'entend pas directement B. Dans *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, quand Genest est en train de répéter son rôle, le décorateur vient lui annoncer que les spectateurs vont arriver dans la salle, et qu'il est donc temps de regagner les coulisses : « Hâtez-vous, il est temps, toute la cour arrive²⁴⁹. » Il sort derrière Genest, après avoir allumé les chandelles, et c'est sur ce plateau vide que l'empereur et sa cour entrent, en continuant une conversation déjà commencée. Il y a là une forme de liaison qui garantit la continuité spatiale, mais la continuité temporelle est un peu moins forte que dans les cas où les personnages aperçoivent depuis le plateau ceux qui entrent : ici, on ne les voit pas voir ces derniers²⁵⁰.

Notre typologie ne serait pas complète si nous ne prenions en considération l'une des liaisons les plus célèbres et en même temps les plus originales de l'histoire du théâtre : nous pensons à la célèbre scène du portier dans *Macbeth*. Après que Macbeth a tué le roi Duncan, lui et sa femme entendent quelqu'un frapper à la porte sud du château. Ils sortent du plateau. Apparaît alors le portier, qui entend lui aussi frapper et prononce son célèbre monologue avant d'ouvrir la porte à Macduff et Lennox :

LADY MACBETH

Mes mains ont la couleur des vôtres, mais j'aurai honte
De porter un cœur aussi blanc.

On frappe.

J'entends frapper
À la porte sud. Retirons-nous dans notre chambre.
Un peu d'eau nous lavera de cet acte.
Et dès lors tout sera facile ! Votre sang-froid
Vous a faussé compagnie.

On frappe.

Écoutez, on frappe encore.
Mettez votre robe de chambre, de peur qu'un incident ne nous appelle
Et ne montre que nous étions éveillés. Ne soyez pas
Si piteusement perdu dans vos pensées.

MACBETH

Connaître mon acte, plutôt ne pas me connaître moi-même.

On frappe.

Réveille Duncan avec tes coups : ah ! si tu le pouvais !

²⁴⁸ Dans nos statistiques, nous n'avons considéré comme des liaisons de fuite que celles qui ne présentaient aucune ambiguïté possible.

²⁴⁹ Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, tragédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1648, éd. Pierre Pasquier, dans *T. C.*, t. IV, II, 5, v. 446.

²⁵⁰ Il en va de même entre les scènes 6 et 7 des *Précieuses ridicules*.

SCÈNE III

Entre un portier. On frappe en coulisse.

LE PORTIER

Voilà ce qui s'appelle frapper ! Si un homme était portier de l'enfer, il serait tout le temps à tourner la clef. (*On frappe.*) Toc, toc, toc. Qui est là, par Belzébuth ? [...] (*On frappe.*) On y va, on y va ! S'il vous plaît, n'oubliez pas le portier.

*Entrent Macduff et Lennox*²⁵¹.

Cet enchaînement de scènes repose lui aussi sur une variante de la liaison de fuite. Nous évoquions, au chapitre des amorces, la possibilité d'une amorce distante : A entend arriver B, mais un troisième personnage C entre avant lui. Ici, il s'agit de ce que nous appellerons une *liaison de fuite distante* : A entend B et sort, mais c'est C qui apparaît et B n'entre que dans un troisième temps. Cependant, dans l'exemple de *Macbeth*, le procédé ne garantit pas la continuité spatiale entre les scènes, contrairement aux liaisons de fuite traditionnelles : le portier est juste derrière la porte, tandis que, selon toute vraisemblance, les époux Macbeth se trouvent plus loin, dans une salle à l'intérieur du château. Les coups que les époux Macbeth aussi bien que le portier entendent introduisent bien, en revanche, une forme de continuité temporelle.

*

Le fonctionnement d'une liaison de recherche (un enchaînement « A/B », où B voit ou entend A qui sort) n'est pas l'inverse exact de celui d'une liaison de fuite. En effet, l'entrée de B est plus difficile à motiver dans une liaison de recherche que l'est la sortie de A dans une liaison de fuite (qui coïncide avec une motivation de fuite).

L'entrée de B peut être justifiée par le fait que B voulait voir A, qui part avant que B ait pu l'aborder²⁵². Mais en toute vraisemblance, B devrait à son tour sortir pour rattraper A... Dans l'exemple d'*Europe* que nous citons plus haut, l'attitude de Francion qui assiste impuissant au départ de Germanique alors qu'il voulait lui parler donne l'étrange impression que celui-ci est désormais hors de portée, séparé des personnages qui se trouvent sur le plateau par un mur infranchissable. Il y a une motivation au fait que Francion entre sur le plateau, mais il n'y en a pas au fait qu'il s'y arrête. Seule la nécessité dramaturgique peut rendre compte de cette soudaine immobilité : le dramaturge fait rester artificiellement les personnages sur le plateau pour permettre aux spectateurs d'entendre leur parole, et parce que la rencontre entre Francion et Germanique ne doit avoir lieu qu'à la dernière scène.

La liaison de recherche paraîtra donc paradoxalement plus vraisemblable quand B ne cherche pas A mais qu'il veut au contraire éviter de le rencontrer. C'est par exemple le cas dans *L'Amante vindicative* de Baro, où Fulvie et Olympie semblent avoir attendu le départ d'Oxane pour entrer à leur tour sans risquer de la croiser :

²⁵¹ Shakespeare, *Macbeth*, dans *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies*, London, John Heminges/Henry Condell, 1623, éd. Henri Suhamy et Yves Peyré, trad. Jean-Michel Déprats, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, II, 2-3, p. 356-359.

²⁵² Il s'agit donc d'une forme de motivation externe reposant sur un décalage temporel : B arrive trop tard, et la scène qui s'ouvre ne lui permet pas de réaliser le dessein qu'il avait. La seule différence avec l'exemple que nous donnions de ce procédé au chapitre des motivations (à la scène 6 de l'acte III d'*Andromaque*, Pyrrhus vient trouver Hermione, qui est déjà partie, et rencontre Andromaque à la place) est qu'ici le plateau est vide quand B entre : la rencontre souhaitée n'est pas remplacée par une autre, mais par une scène où B est seul.

Vous pouvez vous montrer, Oxane s'est coulée
Avec son vieil amant dans la prochaine allée
Et personne en ce lieu ne peut vous détourner
Du plaisir d'être seule et de vous promener²⁵³.

Ou encore dans *La Suivante*, où Florame se réjouit, en entrant sur le plateau, de voir qu'Amarante s'éloigne sans l'avoir vu : « Sans me voir elle rentre et quelque bon génie / Me sauve de ses yeux et de sa tyrannie²⁵⁴. »

Certaines liaisons de recherche jouent un rôle important dans l'intrigue : dans *Luciane* de Bénésin (tragi-comédie, 1634), Félise fait en sorte que Luciane voie Clarice dans les bras de Célidan afin de susciter sa jalousie, qu'elle a déjà éveillée en calomniant celui-ci. Toute l'action, à cet endroit de la pièce, est indiquée dans les didascalies, qui sont très précises. Clarice « feint la pâmée » ; Célidan « la soutient », et tous deux sortent pour aller chercher un remède ; au même moment « Luciane entre » et voit « Célidan qui soutient Clarice et la conduit, ce qui lui confirme le mensonge de Félise²⁵⁵ ».

Quand elle n'est pas nécessaire à l'intrigue, la liaison de recherche joue un rôle presque toujours essentiel dans le dialogue : elle sert de point de départ à la conversation, et les dramaturges ménagent parfois d'habiles transitions pour introduire le véritable objet de l'entretien. Beys apprécie particulièrement la liaison de recherche – c'est le seul dramaturge de notre période qui l'emploie plus fréquemment que la liaison de fuite. Dans *Le Jaloux sans sujet*, Alindor prononce un monologue où il se désespère de voir se retourner contre lui la vaste fourbe qu'il avait élaborée pour pouvoir épouser Clarice, et sort sans rencontrer Perside et Bélinde :

ALINDOR

Puisque tous mes desseins me sont pernicieux
Il faut voir si pour moi le destin fera mieux.

Perside et Bélinde paraissent.

Clarice m'estimant, je ne suis point en peine,
Et laisse agir sans peur leur amour et leur haine.

SCÈNE III

BÉLINDE

Il a dedans le cœur quelque souci caché.
Ne voyez-vous pas bien qu'il s'en va tout fâché,
Le regard de travers et la tête baissée ?
Sans doute quelque mal lui trouble la pensée.

PERSIDE

Le Ciel soit favorable à ses justes désirs
Et décharge son cœur de tous les déplaisirs,
De la même douleur je me sens affligée.
Bélinde, assurément je lui suis obligée
Puisqu'il a fait venir Bélanire chez nous.

²⁵³ Baro, *L'Amante vindicative*, poème dramatique, Paris, Antoine de Sommerville, 1652, III, 3, p. 47.

²⁵⁴ Corneille, *La Suivante*, éd. cit., IV, 5, v. 1105-1106.

²⁵⁵ Bénésin, *Luciane*, éd. cit., II, 4-5, p. 31-32.

La liaison de recherche se passe fort bien d'une motivation d'entrée : Perside et sa confidente semblent se promener, apercevoir Alindor qui s'en va, et se mettre à parler de lui. La réplique de Perside fait référence à l'intrigue complexe dans laquelle les personnages se trouvent mêlés sans en comprendre nécessairement tous les enjeux. À la demande d'Alindor, Arthémise avait feint d'aimer Bélanire. Bélanire a donc rendu régulièrement visite à celle-ci, mais las de feindre, Arthémise a demandé à Perside, qui est sa sœur, d'entretenir Bélanire à sa place (« Entretiens-le toi-même / [...] Dis que je suis sortie²⁵⁷. »). Or Perside est secrètement amoureuse de Bélanire, et s'est donc trouvée très heureuse de l'occasion qui lui était donnée de parler à celui-ci. On voit que Perside n'est reliée à l'intrigue principale que de manière très lâche, et la liaison de recherche que nous venons de citer, malgré sa simplicité et son naturel, trahit le rôle purement passif que ce personnage joue à ce moment de la pièce : Perside n'est mentionnée pour la première fois qu'à la fin de la scène 1 de l'acte III, et apparaît très brièvement au début de la scène 2 mais rentre aussitôt chez elle. La scène 3 est donc essentielle pour elle, puisqu'elle lui permet d'exprimer enfin son amour pour Bélanire. Beys parvient à opérer une transition entre la sortie d'Alindor et l'enjeu de cette nouvelle scène : Perside fait en effet remarquer que c'est parce qu'Alindor a demandé à Arthémise de feindre d'aimer Bélanire que celui-ci a commencé à fréquenter leur demeure : « Bélinde, assurément je lui suis obligée / Puisqu'il a fait venir Bélanire chez nous. » En distribuant la transition sur deux distiques (« obligée » rime avec « affligée », « nous » avec « doux »), Beys lui donne une certaine fluidité qui rend presque imperceptible son artificialité. La sortie d'Alindor n'a en réalité rien à voir avec l'amour de Perside, mais on sait bien que tout prétexte est bon pour parler de qui l'on aime.

Contrairement à la liaison de fuite, il est donc très rare que l'on puisse supprimer les liaisons de recherche, qui fonctionnent presque toujours comme un appui essentiel à la scène qui s'ouvre. Néanmoins, comme la liaison de fuite, elles sont parfois utilisées pour relier deux scènes qui ne l'étaient pas dans une version antérieure de la pièce. C'est Beys, là encore, qui nous fournira un exemple de cette pratique. *L'Hôpital des fous* repose sur deux intrigues qui, au début de la pièce, évoluent de manière totalement indépendante : Palamède a retrouvé la trace de sa maîtresse Méliane à Valence, où, après diverses vicissitudes, elle a trouvé refuge dans un asile d'aliénés, dont il va s'efforcer de la faire sortir. À Valence, Palamède retrouve également son ami Célian. Tous deux voient un homme être assailli par une troupe de soldats et lui portent secours. L'homme en question se nomme Aronte et propose à Palamède de l'héberger chez son ami Polidor. Mais à Valence se trouvent également Bérinte et Célie – une jeune fille que son amant a enlevée, puis (en apparence) abandonnée. Bérinte en est tombé amoureux, l'a prise sous sa protection et essaye par tous les moyens de la consoler et de s'en faire aimer :

ARONTE

Demeurez donc ici chez un de mes amis :
Son nom est Polidor, des premiers de la ville.

PALAMÈDE, à Célian, bas.

J'y consens. Sa faveur pourra nous être utile
Pour sortir Méliane et trouver des gens prêts,
Il faut me détacher de tous mes intérêts.

²⁵⁶ Beys, *Le Jaloux sans sujet*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1636, III, 2-3, p. 53-54.

²⁵⁷ *Ibid.*, III, 2, p. 46.

BÉRINTE, CÉLIE

BÉRINTE

Je vois bien maintenant qu'il vous faut demander
Les moyens de vous vaincre et de vous posséder²⁵⁸.

On a là une rupture franche entre deux scènes totalement indépendantes : Bérinte et Célie ignorent tout d'Aronte, Palamède et Célian, et réciproquement. En rééditant sa pièce en 1653 sous le titre *Les Illustres Fous*, Beys relie ces deux scènes par une liaison de recherche, tout en conservant le reste du texte²⁵⁹. Il lui suffit pour cela d'ajouter deux vers au début de la scène 2 :

*Laissons-les retirer, votre humeur est secrète,
Et mon amour, Julie, est honnête et discrète.*
Je vois bien maintenant qu'il vous faut demander²⁶⁰ [...]

La liaison de recherche repose sur le même principe que celle de *L'Amante vindicative* et de *La Suivante* : on entre quand la voie est libre, par goût de la solitude, pour éviter une fâcheuse, ou, comme ici, pour pouvoir faire sa cour en toute discrétion.

*

Liaison de fuite et liaison de recherche peuvent se combiner l'une à l'autre : celui qui sort voit celui qui entre, et réciproquement, sans pourtant qu'aucun des deux parle à l'autre. Il s'agit d'un procédé plus rare, mais bien identifiable : nous en avons compté vingt occurrences entre 1630 et 1660.

Dans *La Suivante*, Amarante est en train de s'entretenir avec Florame, qu'elle espère séduire mais qui lui préfère sa maîtresse Daphnis. Or celle-ci arrive. Amarante la voit, mais non Florame :

AMARANTE

Peut-être ; mais enfin il faut le confesser,
Vous vous trouveriez mieux auprès de ma maîtresse.

FLORAME

Ne pensez pas...

AMARANTE

Non, non, c'est là ce qui vous presse.
Allons dans le jardin ensemble la chercher.

[*À part.*]

Que j'ai su dextrement à ses yeux la cacher²⁶¹ !

²⁵⁸ Beys, *L'Hôpital des fous*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1636, II, 1-2, p. 29-30.

²⁵⁹ À l'exception des noms propres : Polidor devient Dom Pedro ; Palamède, Dom Alfrede ; Célian, Dom Gomez ; Bérinte, Tirinte ; Célie, Julie.

²⁶⁰ Beys, *Les Illustres Fous*, comédie, Paris, Olivier de Varennes, 1653, éd. Merle I. Protzman, Baltimore/Paris, Johns Hopkins Press/Les Belles Lettres, 1942, II, 2, v. 579-580.

Pour éviter que Florame rencontre Daphnis, Amarante lui propose justement d'aller la chercher là où elle sait qu'elle ne se trouvera pas : sans que Florame en ait conscience, la motivation de recherche recouvre en réalité une motivation de fuite. Contrairement aux exemples précédents, Amarante ne mentionne pas qu'elle voit Daphnis en même temps qu'elle la voit. C'est uniquement l'aparté qu'elle prononce en sortant qui permet de comprendre qu'elle l'a aperçue. L'actrice pourra faire comprendre au spectateur sa motivation réelle par un jeu de regard, mais le lecteur doit réinterpréter rétrospectivement la réplique « Allons dans le jardin ensemble la chercher », dont il ne peut comprendre l'enjeu à la première lecture.

Daphnis arrive avec Théante, l'ancien amant d'Amarante, qui, en secret, convoite désormais lui aussi Daphnis, et tous deux voient s'éloigner le couple :

SCÈNE VI

DAPHNIS

Voyez comme tous deux ont fui notre rencontre !
Je vous l'ai déjà dit, et l'effet vous le montre :
Vous perdez Amarante, et cet ami fardé
Se saisit finement d'un bien si mal gardé²⁶².

On voit que Daphnis mésinterprète cette sortie : pour elle, Florame a vu Théante et cherche à lui ravir Amarante. Elle impute donc à Florame le stratagème d'Amarante²⁶³.

Scènes de transition

La notion de « liaison superficielle » que nous avons utilisée pour rendre compte du rôle joué par certaines liaisons de présence ou de perception peut être étendue à un autre type d'enchaînement entre les scènes, où A et B se rencontrent et dialoguent effectivement, selon un schéma « A/AB/B », mais où leur rencontre n'est pas une scène essentielle à l'action, et sert uniquement de transition entre deux autres scènes²⁶⁴.

Ces *scènes de transition* présentent des enjeux dramaturgiques comparables aux procédés que nous avons étudiés, mais ne relèvent pas à proprement parler des techniques de liaison. En effet, la définition des diverses formes de liaison de présence ou de perception est indépendante de l'approche critique que l'on adopte : on peut analyser différemment une liaison de fuite selon que l'on se place d'un point de vue poéticien ou herméneutique, mais, dans les deux cas, ce procédé conserve sa spécificité. Au contraire, parler de « scène de transition » n'a de sens que quand on cherche à mettre au jour le fonctionnement profond du texte, et à rendre compte de son processus d'élaboration : la définition de ce procédé repose entièrement sur l'idée que la scène AB est structurellement moins importante que les deux scènes qui l'entourent, et non sur les procédés formels mis en œuvre par le dramaturge. C'est uniquement ce parti pris qui peut nous pousser à considérer cet enchaînement dans sa globalité, et par là même à donner une réalité à la notion de scène de transition. En effet, les autres liaisons opèrent entre deux scènes (A et AB, ou AB et A pour les liaisons de présence, A et B pour les liaisons de perception), tandis que la scène de

²⁶¹ Corneille, *La Suivante*, éd. cit., I, 5, v. 228-232.

²⁶² *Ibid.*, I, 6, v. 233-236.

²⁶³ On retrouve un procédé proche dans Quinault, *La Généreuse Ingratitude* (tragi-comédie pastorale, 1656), IV, 1-2 et Corneille, *La Galerie du Palais*, IV, 3-4.

²⁶⁴ Pour une réflexion plus approfondie sur la notion de « transition », nous renvoyons au récent article de Christine Noille, « Le montage dramatique », *Poétique*, n° 189, 2021, p. 27-46, et notamment à la distinction qu'elle établit entre transitions « conjonctives » et « disjonctives ».

transition repose sur un schéma ternaire (il y a les deux scènes A et B, et la scène intermédiaire AB) : on peut très bien soutenir que ces trois scènes possèdent le même statut et analyser indépendamment les deux liaisons qui les relient, et qui fonctionnent comme n'importe quelle liaison de présence. Décomposer cet enchaînement ne nous apprendra rien de nouveau : les procédés que l'on observera sont les mêmes que ceux que nous avons déjà définis. Pour comprendre la spécificité de la scène de transition en tant que modèle de composition dramatique, il est au contraire nécessaire de prendre du recul, et de considérer que ces deux liaisons forment un tout et fonctionnent en symbiose.

Nous avons vu que l'acte II d'*Attila* présentait un exemple de motivation externe de recherche avec une entrée « en avance ». Or ce procédé permet de faire précéder la rencontre entre Ildione et Ardaric de deux autres (entre Ardaric et Octar, et entre Ardaric et Valamir), mais il permet surtout de relier les deux grandes scènes de l'acte : celle entre Honorie et Valamir d'une part (II, 2) et celle entre Ildione et Ardaric d'autre part (II, 6). Ces deux rencontres symétriques sont indépendantes l'une de l'autre et permettent de présenter la situation bloquée dans laquelle les quatre personnages se trouvent : Attila doit épouser Honorie ou Ildione, mais chacune de ces princesses est courtisée respectivement par Valamir et Ardaric, deux rois « amis²⁶⁵ » d'Attila, c'est-à-dire « sans pouvoir²⁶⁶ ». Elles les aiment en retour, mais sont partagées à des degrés divers entre cet amour, leur ambition personnelle et le dépit de voir que le choix d'Attila balance entre elles. Pour relier les deux scènes entre chaque couple d'amants, Corneille a donc imaginé, à la scène 4, une brève rencontre entre Valamir, qui vient de rencontrer Honorie, et Ardaric, qui va voir Ildione :

ARDARIC

Qu'avez-vous obtenu, Seigneur, de la princesse ?

VALAMIR

Beaucoup, et rien. [...]
Voyez votre Ildione ; et puissiez-vous, Seigneur,
Y trouver plus de jour à lire dans son cœur²⁶⁷.

Le bref récit que Valamir fait de son entretien avec Honorie (douze vers) n'influence pas l'attitude d'Ardaric quand il rencontre Ildione. Du point de vue de la cohérence de l'action, cette rencontre n'est donc pas nécessaire, et, si l'on renonçait à respecter la liaison des scènes, on pourrait insérer une rupture entre la scène 3 (Valamir dialogue avec la confidente d'Honorie après le départ de celle-ci) et la scène 5 (Ardaric dialogue avec Octar avant l'arrivée d'Ildione) : les scènes de transition se reconnaissent à ce que, tout comme les liaisons de fuite, elles sont supprimables. Tout comme elles, elles fonctionnent comme une couleur de liaison, une liaison superficielle qui permet de lier deux scènes qui, structurellement, ne le sont pas. Cependant, les scènes de transition assurent en général cette fonction de manière beaucoup plus naturelle, car elles constituent aussi une véritable rencontre entre les personnages et se nourrissent de plus de matière fictionnelle que les liaisons de fuite, qui se limitent à un contact visuel ou auditif et à une motivation de fuite plus ou moins développée.

Dans *Attila*, la transition se fait sur un pied d'égalité. La scène 4 est instable parce qu'elle est à la fois très brève et ne résulte pas de la volonté d'Ardaric de parler à Valamir (son entrée est justifiée par une motivation externe, et non interne). Les deux personnages se croisent, mais cette rencontre résulte uniquement de deux

²⁶⁵ Corneille, *Attila*, éd. cit., I, 2, v. 73.

²⁶⁶ *Ibid.*, II, 1, v. 363.

²⁶⁷ *Ibid.*, II, 4, v. 517-528.

mouvements symétriques qui ont une direction opposée (Valamir vient de quitter Honorie, Ardaric va trouver Ildione) : elle est donc intrinsèquement éphémère.

Une scène de transition est beaucoup plus souvent dissymétrique. C'est ce qui se produit notamment quand un personnage entre et, sans développer aucun autre discours, demande à celui qui était sur le plateau de sortir. Dans la *Phèdre* de Racine, Cénone demande ainsi à Hippolyte de laisser le plateau à Phèdre :

CÉNONE

Elle veut voir le jour ; et sa douleur profonde
M'ordonne toutefois d'écarter tout le monde...
Elle vient.

HIPPOLYTE

Il suffit, je la laisse en ces lieux,
Et ne lui montre point un visage odieux²⁶⁸.

Cette courte scène (qui fonctionne également comme une annonce de l'entrée de Phèdre) possède évidemment un contenu que la mise en scène devra exploiter, et dont une approche herméneutique du texte pourra rendre compte : l'opposition symbolique entre l'intérieur et l'extérieur (le jour, le soleil, l'ancêtre de Phèdre...), la contradiction dans l'attitude de Phèdre qui veut voir le « jour » mais non le « monde », etc. Mais si l'on se place du point de vue de la composition dramatique et de l'élaboration du texte, on sera au contraire sensible à sa fonction de liaison. Toutes les adaptations du mythe de Phèdre précédemment écrites juxtaposent, au début de la pièce, deux scènes d'exposition : l'une où Hippolyte dialogue avec son confident et exprime son mépris pour les femmes et son amour de la chasse, et une autre où Phèdre avoue à sa confidente son amour pour Hippolyte. Or ces deux scènes sont toujours séparées par une rupture, parce qu'une rencontre entre Phèdre et Hippolyte est inenvisageable à ce moment de la pièce : ces deux scènes servent précisément à préparer cette rencontre à venir. Elles sont séparées par la parodos dans l'*Hippolyte* d'Euripide, par une rupture à l'intérieur du premier acte de la *Phèdre* de Sénèque et par le premier entracte dans l'*Hippolyte* Garnier (1573) ; l'*Hippolyte* de La Pinelière (1635) fait se succéder, au premier acte, un monologue de Phèdre, une scène entre Hippolyte et son confident et une scène entre Phèdre et sa confidente, toutes trois séparées par deux ruptures. Gilbert consacre tout le premier acte son *Hippolyte* (1647) à Phèdre, et commence le deuxième par une scène entre Hippolyte et Pithée.

Racine juxtapose également ces deux scènes (en modifiant l'exposition d'Hippolyte, largement consacrée à l'amour que celui-ci éprouve pour Aricie). Mais pour les relier, il imagine cette courte scène de transition, qu'il tire avec vraisemblance de la situation et du « mal » qui tourmente Phèdre²⁶⁹.

Dans cet exemple, l'instabilité de la scène de transition vient de ce que B ne fait que demander à A de sortir, sans que la communication porte sur aucun autre sujet. À l'exception de cette requête, les personnages n'ont rien à se dire. À l'inverse, l'instabilité peut venir de ce que B voudrait parler à A, mais que celui-ci refuse cet entretien. Dans ce cas, la communication entre les personnages se résume uniquement à l'explicitation d'un refus de communiquer, sans aucun autre contenu. La scène de transition peut alors se lire comme une liaison de fuite qui se serait étendue et se serait transformée en une véritable scène – soit un enchaînement « A/AB/B » où A ne fait

²⁶⁸ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., I, 2, v. 149-152.

²⁶⁹ On trouve une structure comparable dans Pradon, *Phèdre et Hippolyte* (1677), I, 1-3 ; Racine, *Bajazet*, V, 1-3 ; ou encore Molière, *Le Dépit amoureux*, II, 4-6, où la scène de transition est le seul moyen de respecter, en les forçant quelque peu, l'unité de lieu et la liaison des scènes.

que répéter à B qu'il sort²⁷⁰. C'est ce qui se produit à la scène 2 de l'acte I de *Polyeucte*. À la fin de la scène 1, Polyeucte et Néarque voient arriver Pauline, et Néarque craint que celle-ci contrarie la volonté de son ami de se faire baptiser :

NÉARQUE

Fuyez.

POLYEUCTE

Je ne puis.

NÉARQUE

Il le faut.

Fuyez un ennemi qui sait votre défaut,
Qui le trouve aisément, qui blesse par la vue,
Et dont le coup mortel vous plaît quand il vous tue.

SCÈNE II

POLYEUCTE, NÉARQUE, PAULINE, STRATONICE

POLYEUCTE

Fuyons, puisqu'il le faut. Adieu, Pauline ; adieu :
Dans une heure au plus tard je reviens en ce lieu.

PAULINE

Quel sujet si pressant à sortir vous convie ?
Y va-t-il de l'honneur ? Y va-t-il de la vie ?

POLYEUCTE

Il y va de bien plus.

PAULINE

Quel est donc ce secret ?

POLYEUCTE

Vous le saurez un jour : je vous quitte à regret ;
Mais enfin il le faut²⁷¹.

Cette brève rencontre entre Pauline et Polyeucte permet, comme celle entre Hippolyte et Œnone, de relier deux scènes d'exposition : l'une entre Polyeucte et Néarque, l'autre entre Pauline et Stratonice. Certes, la scène suivante se nourrit de la fuite de Polyeucte, qui inquiète Pauline. Mais le songe prophétique que celle-ci vient de faire, et son amour passé pour Sévère fournissait à Corneille suffisamment de matière pour

²⁷⁰ On reconnaît là les deux grandes modalités de la motivation de fuite : demander à l'autre de sortir, sortir de soi-même pour éviter la rencontre.

²⁷¹ Corneille, *Polyeucte, martyr*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1643, dans *O. C.*, t. I, I, 1-2, v. 103-113.

développer de manière autonome une scène qui aurait commencé à nouveaux frais. Là encore, du point de vue de l'économie dramatique, la scène de transition est supprimable : on peut la remplacer soit par une simple liaison de fuite (Néarque réussit à faire sortir Polyeucte avant l'entrée de Pauline), soit, de manière encore plus radicale, par une rupture. Mais cette scène ne se résume évidemment pas à sa fonction de liaison : il serait plus juste de dire que Corneille a profité du fait qu'il devait lier les scènes pour susciter dès le début de la pièce une très forte tension dramatique et créer une situation qui résume en partie les enjeux de la pièce. La fuite de Polyeucte, écartelé entre sa foi et son amour, est trop chargée de sens pour passer pour un simple artifice de composition. Dans une perspective poéticienne, on peut dire que cette scène fonctionne comme une transition entre deux scènes d'exposition. Mais si l'on se place dans une perspective herméneutique, on pourra au contraire aller jusqu'à dire qu'elle constitue le véritable « temps fort » de ce premier acte²⁷².

Cas particuliers et théoriques

Il reste à évoquer, en marge de notre typologie des liaisons, quatre cas particuliers. Le premier est cette « liaison de discours sans présence » que Corneille, sans l'illustrer d'exemples, définit en même temps que la « liaison de présence sans discours » :

Un acteur qui parle à un autre d'un lieu caché, sans se montrer, fait une liaison de discours sans présence, qui ne laisse pas d'être fort bonne ; mais cela arrive fort rarement²⁷³.

En nous fondant sur les différents degrés de coprésence pour établir notre typologie, nous avons dû, pour notre part, adopter une définition plus large de la notion de « présence » : nous avons considéré que, même dans le cas où le personnage caché n'est plus visible du spectateur, il reste d'une certaine manière présent sur le plateau puisqu'il voit ou entend tout ce qui s'y passe. Dans cette perspective, on pourra donc dire que le cas décrit par Corneille fonctionne comme une *liaison de cachette et de discours*. À la fin de la scène 1 de l'acte II de *La Cour bergère* de Mareschal, Lyzidor se cache en voyant arriver Zelmane (« Dieux ! Quel objet nouveau vient du fond de ce bois ? / Il parle ; cachons-nous pour entendre sa voix. »), avant de répondre aux stances de celui-ci sans se faire voir, si bien que Zelmane le prend pour la voix mystérieuse de son « amoureux génie²⁷⁴ ». Lyzidor finit par se montrer, mais le début de la scène (qui s'inspire du procédé célèbre du dialogue avec l'écho) correspond bien à ce cas très particulier où la cachette n'empêche pas la communication entre les personnages : même si les personnages ne dialoguent pas complètement (Zelmane ne s'adresse pas à Lyzidor, Lyzidor feint de ne pas s'adresser à Zelmane), ils entendent chacun ce que l'autre dit.

*

Un dispositif dramaturgique s'apparente ensuite, d'assez loin, à la liaison de présence sans discours, qu'il généralise à l'échelle de la pièce : il s'agit du théâtre dans le théâtre. Même si ce procédé est bien représenté dans notre corpus, nous n'entrerons pas ici dans le détail des enjeux qui lui sont propres, et qui ont été analysés en profondeur dans l'ouvrage de référence que G. Forestier a consacré à la

²⁷² On pourrait analyser de la même manière Racine, *Andromaque*, III, 4.

²⁷³ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 136-137.

²⁷⁴ Mareschal, *La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippe Sidney*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640, II, 1-2, p. 28-30.

question²⁷⁵. On se contentera de distinguer les ruptures et les liaisons qui se produisent à l'intérieur de la pièce enchâssée (qu'on qualifiera de ruptures et de liaisons *intérieures*), et celles qui se produisent à l'extérieur de celle-ci et affectent la pièce-cadre (qu'on qualifiera de ruptures et de liaisons *extérieures*). Il y a donc rupture extérieure quand tous les personnages de la pièce-cadre (qui sont alors en position de témoins, ou plus précisément de spectateurs « intérieurs ») quittent le plateau et rupture intérieure quand tous les personnages de la pièce intérieure quittent l'aire de jeu qui leur est réservée, que les spectateurs intérieurs demeurent ou non à leur place. La présence de ces spectateurs change évidemment l'effet produit par la pièce, et introduit une continuité très forte. Mais dans la mesure où, en termes de composition dramatique, les ruptures intérieures fonctionnent de la même manière que les autres ruptures, nous avons pris le parti, dans les statistiques que nous présentons au chapitre suivant, de les comptabiliser parmi les ruptures. Nous considérons par exemple que les scènes 3 et 4 de l'acte III du *Véritable Saint Genest* de Rotrou (tragédie, 1648) sont séparées par une rupture, même si celle-ci n'affecte que la pièce enchâssée (« Le Martyre d'Adrian ») et que les spectateurs de cette pièce restent quant à eux sur le plateau : Maximin prononce un monologue après avoir envoyé Adrian en prison. À la scène suivante, l'action se transporte dans le cachot où se trouve Adrian, qui reçoit la visite de sa femme Natalie.

Nous faisons de même pour les quelques pièces de notre corpus où intervient un chœur, qui peut être assimilé à un spectateur intérieur²⁷⁶. On qualifiera donc de « ruptures intérieures » les moments où tous les personnages quittent le plateau abstraction faite du chœur, et, même si celui-ci reste et assure une « liaison extérieure », on comptera ces occurrences parmi les ruptures. Sa présence sur le plateau bouleverse là encore la question de la continuité de la représentation, mais elle n'empêche pas les ruptures d'avoir le même fonctionnement dramatique que s'il était absent, d'autant plus que, dans notre corpus, il interagit rarement avec les autres personnages, et qu'il est donc plus difficile de lui accorder le même statut qu'eux.

*

Tous les procédés étudiés jusqu'à présent reposent sur un contact direct (liaison de présence ou de perception) ou indirect (liaison d'annonce) entre les personnages d'une scène et ceux de la suivante. Il existe cependant un procédé de liaison dont ce principe ne permet pas de rendre compte. La définition en est simple : celui qui entre ne trouve pas sur le plateau quelqu'un qu'il savait y être précédemment, et qu'il s'attendait à y retrouver. On parlera alors de *liaison d'absence*, puisque c'est l'absence de quelqu'un qui, paradoxalement, assure ici la continuité spatiale entre les deux scènes.

²⁷⁵ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1981.

²⁷⁶ On en compte dix-sept, principalement des pastorales ou des pièces religieuses : La Croix, *L'Inconstance punie* (« tragi-comédie nouvelle », 1630) ; Grandchamp, *Les Aventures amoureuses d'Omphale, son combat, sa perte, son retour et son mariage* (tragi-comédie, 1630) ; Gombauld, *L'Amarante* (pastorale, 1631) ; Mairet, *La Silvanire* (tragi-comédie pastorale, 1631) ; Baussays, *La Cydippe* (pastorale, 1632) ; Bello, *Tragédie sur la vie et martyre de saint Eustache* (1632) ; Dalibray, *L'Aminte du Tasse* (pastorale, 1632) ; Frénicle, *La Niobé* (« fable bocagère », 1632) ; Frénicle, *Palémon* (« fable bocagère et pastorale », 1632) ; Croisilles, *La Chasteté invincible* (« bergerie en prose », 1633) ; Frénicle, *La Fidèle Bergère* (comédie pastorale, 1634) ; Vallin, *Israël affligé* (tragi-comédie, 1637) ; Le Riche, *Les Amours d'Angélique et de Médor* (tragi-comédie, 1638) ; d'Ennetières, *Sainte Aldegonde* (comédie, 1645) ; et les trois pièces de Le Ville publiées dans *La Cynosure de l'âme* (1658). Sur ce corpus, voir Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002, p. 276-285. Pour une analyse des origines « chorales » du théâtre dans le théâtre, voir Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, op. cit., p. 59-66.

Il y a, dans notre corpus, deux exemples de ce procédé²⁷⁷. Dans *Les Noces de Vaugirard* de Discret, Pancrace se fâche contre Polydas, l'amant de sa fille Amarille. Il sort et le laisse seul sur le plateau avec Pysandre. Les deux jeunes hommes sortent à leur tour. Pancrace revient bientôt avec sa hallebarde pour châtier Polydas, mais il ne trouve plus personne :

POLYDAS

Pysandre il s'en va tard, retournons au village.
Nous nous verrons demain dedans ce même lieu.

PYSANDRE

Je n'y faillirai pas, et cependant adieu.

SCÈNE VI

PANCRACE, *seul, une hallebarde à la main.*

Il revient.

Que sont-ils devenus ? Certes ils n'avaient garde,
De m'attendre au retour, j'eusse donné nasarde²⁷⁸.

Cette liaison obéit à un schéma « AB/A/B » où B revient chercher A. Elle est donc assez proche de la « liaison de recherche » telle que d'Aubignac la définit : cependant sa caractéristique essentielle n'est pas que B cherche A, mais qu'il s'étonne de ne pas trouver celui-ci sur le plateau alors qu'il sait qu'il s'y trouvait précédemment²⁷⁹.

Le procédé est plus développé dans *L'Amante ennemie* de Sallebray. Lucine (déguisée en homme sous le nom de Dorimon), la suivante de Claironde (déguisée en Floridan), et Clymène, la suivante de Flaviane, laissent leurs maîtresses respectives s'entretenir et « vont faire un tour de parc ensemble, tandis que [leurs maîtresses] s'entretiennent²⁸⁰ ». Les deux femmes sont rejointes par Tersandre et Alcinor (scène 3) qui, après le départ de Tersandre et de Claironde, prend la place de cette dernière auprès de Flaviane. Flaviane et Alcinor sortent à leur tour avant que Lucine et Clymène reviennent à la scène 5 – soit le tableau d'occupation scénique suivant (nous notons la liaison d'absence par un trait pointillé) :

	IV				
	2	3	4	5	
Lucine	■	■	■	■	■
Clymène	■	■	■	■	■
Claironde	■	■	■	■	■
Flaviane	■	■	■	■	■
Tersandre	■	■	■	■	■
Alcinor	■	■	■	■	■

²⁷⁷ Sans compter les liaisons d'absence qui sont combinées à une autre liaison, par exemple à une liaison de fuite dans Scarron, *L'Écolier de Salamanque* (tragi-comédie, 1655), V, 3-4 ou à une liaison d'objet (en l'occurrence un corps mort) dans Rotrou, *La Doristée* (tragi-comédie, 1635), I, 4-5.

²⁷⁸ Discret, *Les Noces de Vaugirard ou les Naïvetés champêtres*, pastorale, Paris, Jean Guignard, 1638, III, 5-6, p. 83-84.

²⁷⁹ L'exemple des *Bacchis* que nous avons analysé plus haut en discutant des liaisons de recherche ne fonctionne donc pas non plus comme une liaison d'absence, bien qu'il en ait l'apparence : Pistooclère entre sur le plateau pour chercher Mnésiloque, mais ne sait pas qu'il s'y trouvait justement quelques instants auparavant.

²⁸⁰ Sallebray, *L'Amante ennemie*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1642, IV, 2, p. 75.

Lucine-Dorimon et Clymène ne trouvent donc personne à l'endroit où elles avaient laissé Claironde-Floridan et Flaviane (« Nous approchons du lieu d'où nous sommes partis ; / Mais je n'y vois personne, ils sont déjà sortis²⁸¹ »). Elles reprennent alors en liberté le cours de leur conversation. Comme les liaisons d'annonce, cette forme de liaison ne garantit pas une continuité temporelle entre les scènes (on peut imaginer qu'un certain laps de temps s'écoule entre la sortie de Flaviane et d'Alcinor et le retour des deux suivantes), et n'assure qu'une continuité spatiale. Celle-ci repose uniquement sur la présence des différents personnages qui se succèdent sur le plateau, et non sur des références aux spécificités du lieu lui-même, qui peut rester abstrait et indéterminé : c'est parce que Lucine-Dorimon et Clymène se trouvent exactement au « lieu d'où [ils, ou plutôt elles sont] partis » qu'elles s'étonnent de ne pas voir les autres personnages. Même si le plateau reste vide, les deux scènes sont reliées par un fil invisible et se déroulent nécessairement exactement au même endroit : la présence des personnages qui viennent de partir apparaît en creux dans la seconde scène, comme si l'on voyait se dessiner dans l'air l'empreinte que leurs corps occupaient.

On voit qu'il n'est même pas nécessaire, pour qu'il y ait une liaison d'absence, qu'aucune autre scène ne s'intercale entre la sortie de A et le retour de B sur le plateau. Il suffit que B croie que A s'y trouve encore. Dans l'exemple de *L'Amante ennemie*, Claironde est sortie bien plus tôt, et le procédé fonctionnerait de la même manière si Flaviane sortait avec elle, laissant seuls Alcinor et Tersandre (avec dans ce cas un schéma « AB/AC/C/B » où B revient pour chercher A).

*

Il nous faut, enfin, rendre compte d'une mystérieuse « liaison de temps » définie par d'Aubignac :

Quant à la dernière [liaison] qui se fait par le *temps*, c'est quand un acteur qui n'a rien à démêler avec ceux qui sortent du théâtre, y vient aussitôt après, mais dans un moment si juste qu'il n'y pourrait raisonnablement venir plus tôt ni plus tard. Plaute l'a pratiquée plusieurs fois, et nous en avons un exemple bien précis dans *L'Eunuque* de Térence au troisième acte, où Antiphon, qui n'a rien à faire avec Chrémès ni avec les autres après lesquels il paraît, dit qu'il est en peine de trouver Chéréa qui devait prendre soin ce jour-là d'une débauche, que l'heure de l'assignation est passée, qu'il va le chercher dans son logis, et le rencontre aussitôt. Or dans la représentation de la pièce, il est très sensible qu'Antiphon paraît sur le théâtre justement dans le temps qu'il fallait, et que Chéréa n'avait manqué à l'heure de l'assignation que pour s'être abusé à l'intrigue de Parménon, qui l'avait fait passer pour eunuque auprès d'une belle fille dont il était amoureux. Cette liaison de scènes, à mon avis, est un peu trop licencieuse, et à moins que de la faire avec grande justesse, et avec des couleurs bien adroites, je ne l'approuverais pas. Plaute en a même usé trop librement²⁸².

Cette étrange affaire mérite que l'on établisse clairement les faits. Voici la déclaration d'Antiphon quand il arrive seul sur le plateau :

Nous nous sommes réunis hier avec quelques jeunes gens au Pirée pour faire ce jour un dîner par écot. Nous avons chargé Chéréa de la chose, on a remis les anneaux, convenu du lieu, et de l'heure. L'heure est passée, et au lieu dit il n'y a rien de prêt. Notre homme lui-même n'est nul part : je ne sais que

²⁸¹ *Ibid.*, IV, 5, p. 89.

²⁸² D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 361-362.

dire et que supposer. Maintenant les autres m'ont donné mission d'aller à sa recherche, et c'est pour cela que je vais voir s'il est à la maison²⁸³.

Antiphon entre sur le plateau pour chercher Chérea, qui ne va pas tarder à sortir non de chez lui, mais de la maison voisine, où il s'est introduit sous le déguisement d'un eunuque.

Comme dans sa définition de la liaison de recherche, d'Aubignac s'intéresse ici non à la continuité de la représentation mais à la motivation de l'entrée. Même si d'Aubignac a bien conscience qu'Antiphon « n'a rien à faire avec Chrémès ni avec les autres après lesquels il paraît », la motivation de l'entrée de celui-ci, particulièrement bien élaborée, lui suffit pour affirmer que les scènes sont liées, et détourne son attention de la discontinuité fondamentale qui existe entre les deux scènes. En effet, Antiphon paraît sur le plateau parce que l'heure du rendez-vous (qui est censé se dérouler hors champ, au Pirée) est passée : « il va chercher Chérea dans son logis, et le rencontre aussitôt » – en d'autres termes, il s'agit d'une motivation de recherche. Mais même si cette entrée est déterminée par l'heure du rendez-vous (ce qui fait dire à d'Aubignac qu'il paraît « dans le temps qu'il fallait »), cette heure n'est aucunement déterminée par la scène précédente : ce n'est ni sur le plateau, ni avec Chrémès qu'Antiphon avait rendez-vous. On peut même imaginer que quelques heures s'écoulent, dans le temps fictionnel de l'histoire, entre la sortie de Chrémès et l'entrée d'Antiphon, qui ferait donc un très bon début d'acte.

Corneille a pour sa part dénié toute validité à la liaison théorisée par d'Aubignac. Au sein d'un exposé où il montre que les dramaturges antiques ignoraient la règle de la liaison des scènes, il répond indirectement à celui-ci (toujours sans le nommer) en comptant l'exemple de *L'Eunuque* au nombre des ruptures : « L'autre [exemple] est du troisième acte de *L'Eunuque* de Térence, où [la scène] d'Antiphon seul n'a aucune communication avec Chrémès et Pythias qui sortent du théâtre quand il y entre²⁸⁴. »

Lancaster propose comme exemple de liaison de temps un passage de *La Clorinde* de Rotrou (comédie, 1637) où

Célimant quitte le plateau pour aller d'une maison à une autre qui se trouve dans la même rue, où il arrive vingt-cinq vers plus tard. Apparemment, il ne s'écoule durant cet intervalle pas plus de temps que celui que prend la conversation de la scène intermédiaire²⁸⁵.

Les scènes en question (IV, 4-6) correspondent au tableau suivant :

	IV		
	4	5	6
Célimant	■	■	■
Clorinde	■	■	■
Lysante	■	■	■
Dorimène	■	■	■
Polydor	■	■	■

Clorinde demande à Célimant d'aller porter une lettre à Dorimène. Celui-ci arrive chez cette dernière, qui est en train d'éconduire Polydor, à la scène 6.

Pour qualifier cet enchaînement de « liaison de temps », Lancaster s'appuie uniquement sur le fait qu'il peut ne s'accompagner d'aucune ellipse. Cette particularité est, comme on le verra au chapitre du temps, commune à de nombreuses autres

²⁸³ Térence, *L'Eunuque* [*Eunuchus*], éd. et trad. Jules Marouzeau, dans *Comédies*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1942, III, 4, v. 539-545.

²⁸⁴ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 136.

²⁸⁵ Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. II, *op. cit.*, vol. I, p. 105. Sauf mention particulière, les traductions de citations en langue étrangère tirées d'ouvrages qui n'ont jamais été traduits en français sont de notre fait.

ruptures. Mais elle relève uniquement des rapports sémantiques entre les scènes. La liaison repose quant à elle sur un rapport syntaxique, et il est nécessaire de ne pas confondre ces deux niveaux d'analyse. Les ruptures sont plus ou moins fortes selon qu'elles fonctionnent ou non comme des ellipses, mais le fait que, d'un point de vue sémantique, une rupture puisse n'être pas une ellipse n'empêche pas que, d'un point de vue syntaxique, elle soit une rupture comme une autre.

Peu satisfait par l'exemple de d'Aubignac aussi bien que par celui de Lancaster, J. Scherer donne quant à lui comme exemple de liaison de temps les scènes 4 et 5 de l'acte V de *Bérénice* :

Nous allèguerions plus volontiers un passage pathétique du dernier acte de *Bérénice* de Racine, où un monologue désespéré d'Antiochus à la scène 4 est suivi d'une discussion animée entre Titus et Bérénice à la scène 5. Antiochus sort après avoir prononcé son monologue, sans que rien indique dans le texte qu'il ait vu les deux héros entrant à ce moment-là, ou qu'il ait été vu par eux. Mais à la scène 3, Titus disait à Antiochus de le suivre chez la reine. Bouleversé parce qu'il vient d'apprendre que Bérénice a décidé de quitter Rome le soir même, Antiochus n'obéit pas à cet ordre et reste sur le plateau pour monologuer. Il voudrait ne plus jamais revoir la femme qu'il aime et l'empereur dont il est l'ami ; c'est pourquoi, après avoir prononcé dix vers, il sort. Si Titus rentrait sur le plateau avant qu'Antiochus ait terminé son monologue, il le verrait et s'étonnerait de ne pas avoir été obéi ; la situation serait gênante et diminuerait le pathétique, qui est intense à ce moment ; si un intervalle de temps appréciable s'écoulait entre le départ d'Antiochus et le retour de Titus, Racine ne pourrait le remplir qu'avec des personnages secondaires, qui seraient également nuisibles au pathétique. Il semble donc qu'ici les conditions exigées par d'Aubignac pour la liaison de temps soient remplies. Parmi les nombreuses critiques que les contemporains ont adressées à *Bérénice*, aucune ne porte sur cette liaison de scènes. Dans la préface de la pièce, Racine ne se défend pas non plus sur ce point. C'est peut-être parce qu'on voyait là une forme admissible de la liaison de temps et qu'ainsi l'obligation de la liaison des scènes, devenue alors d'un usage général, paraissait respectée²⁸⁶.

J. Scherer rend extrêmement bien compte de l'enjeu de cet enchaînement, mais son raisonnement permet uniquement de comprendre pourquoi une scène entre Antiochus et Titus est impossible à cet endroit de la pièce. Or on pourrait en dire autant de nombreuses ruptures, qui n'existent que parce qu'une rencontre entre les personnages concernés serait inenvisageable. L'analyse de J. Scherer décrit avec justesse le processus de composition d'où résulte le plan de l'acte V, mais ne s'intéresse pas aux rapports syntaxiques qu'entretiennent ces deux scènes. Or eux seuls peuvent assurer la continuité de la représentation, et, là encore, le fait qu'« aucun intervalle appréciable » ne s'écoule entre les deux scènes n'implique pas que celles-ci soient liées. De plus, même s'il n'est pas « appréciable », cet intervalle peut très bien correspondre à une très courte ellipse : on peut imaginer que le dialogue qui a lieu hors champ entre Bérénice et Titus pendant le monologue d'Antiochus dure plus longtemps que celui-ci. Si l'on veut éviter d'avoir à considérer *Bérénice* comme la seule pièce de Racine ne respectant pas la règle de la liaison des scènes, le plus simple nous semble être de choisir l'hypothèse de la liaison de fuite : s'il est en effet impossible qu'Antiochus soit aperçu par Titus, il n'est pas tout à fait vrai que « rien [n']indique dans le texte qu'il ait vu les deux héros entrant à ce moment-là », puisque, comme nous l'avons vu, on peut interpréter dans ce sens l'exclamation « Bérénice ! Titus ! ».

*

²⁸⁶ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 275-276.

Combinées les unes aux autres, les techniques que nous venons de passer en revue (annonces, préparations, motivations, changements successifs dans le degré de coprésence) confèrent à la liaison des scènes des formes et des enjeux extrêmement variés. Les liaisons de perception et les ruptures de discours (notamment quand celles-ci sont associées à une liaison de présence sans discours) nous ont amené à qualifier certains enchaînements de « liaisons de superficielles » : nous avons montré qu'ils fonctionnent structurellement comme des ruptures, auxquelles différents procédés confèrent une apparence de continuité, soit que les dramaturges cherchent par là à respecter la règle de la liaison des scènes, soit que, sans forcément souhaiter la généraliser, ils soient ponctuellement sensibles à l'intérêt intrinsèque que présente la liaison. L'emploi des formes les plus diverses de liaison des scènes dans les pièces irrégulières aussi bien que régulières montre aussi que l'importance accordée par les dramaturges au processus de transition dépasse la simple question de la règle de la liaison des scènes, et peut être étudiée pour elle-même : il témoigne d'une exigence constante de fluidité, de vraisemblance et d'efficacité dramatique dans le traitement de ces moments charnières.

CHAPITRE II

Régulation

Changeons maintenant d'approche, et, après avoir envisagé la technique de la liaison des scènes en faisant abstraction de l'opposition entre pièces régulières et pièces irrégulières, interrogeons-nous, dans une perspective historique, sur la systématisation dont elle a progressivement fait l'objet au XVII^e siècle.

ANTIQUITÉ : L'INVENTION DU VIDE

La règle de la liaison des scènes trouve sa source dans les théories dramatiques de l'Antiquité et de la Renaissance. D'Aubignac affirme que le théâtre antique la respectait déjà et constitue dans ce domaine un exemple à suivre :

Les Anciens, qui n'avaient point ces divisions d'actes ou d'épisodes en parcelles, c'est-à-dire de ces choses qui étaient comprises entre deux chants du chœur, y ont toujours conservé fort exactement la liaison des scènes¹.

Dans la tragédie grecque, la présence continue du chœur dans l'*orchèstra* lie automatiquement toutes les scènes par des liaisons extérieures. Mais même si l'on s'intéresse uniquement à la présence des acteurs sur le *proskènion*, on constate que les dramaturges avaient en effet tendance à lier les scènes. En général, le *proskènion* n'est vide que durant les chants du chœur. De même, Plaute et Térence semblent avoir eu à cœur d'assurer le plus possible la continuité de la représentation : leurs pièces présentent souvent de longues suites de scènes liées entre elles, et exploitent non seulement les liaisons de présence, mais également les liaisons de perception ou de cachette.

Cependant, les exceptions existent. Corneille, au contraire de d'Aubignac, a toujours été sensible à l'irrégularité du théâtre antique : « Les Anciens n'ont pas toujours observé [la règle de la liaison des scènes] quoiqu'il leur fût assez aisé, ne mettant qu'une scène ou deux à chaque acte². » En réponse à *La Pratique du théâtre*, il revient sur cette idée en 1660 :

¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 359.

² « Au lecteur », en tête de Corneille, *Œuvres de Corneille. Seconde partie*, Paris, Antoine de Sommerville, 1648, dans *O. C.*, t. II, p. 188-189.

Les Anciens ne s'y sont pas toujours assujettis, bien que la plupart de leurs actes ne soient chargés que de deux ou trois scènes : ce qui la rendait bien plus facile pour eux, que pour nous, qui leur en donnons quelquefois jusqu'à neuf ou dix. Je ne rapporterai que deux exemples du mépris qu'ils en ont fait. L'un est de Sophocle dans l'*Ajax*, dont le monologue avant que de se tuer n'a aucune liaison avec la scène qui le précède, ni avec celle qui le suit. L'autre est du troisième acte de *L'Éunuque* de Térence, où celle d'Antiphon seul n'a aucune communication avec Chrémès et Pythias qui sortent du théâtre quand il y entre³.

Les deux exemples convoqués par Corneille sont également cités par d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre*. Mais là où Corneille les voit comme des exemples d'irrégularités, d'Aubignac ne considère pas qu'ils enfreignent la règle de la liaison des scènes. Nous avons vu qu'il s'appuie sur *L'Éunuque* pour définir la « liaison de temps » (qui est en réalité une manière de motiver l'entrée d'Antiphon, et non d'assurer la continuité de la représentation). Quant au monologue d'Ajax, nous avons vu que d'Aubignac pouvait à bon droit considérer qu'il est lié à la scène suivante, le cadavre du personnage restant sur le plateau après son suicide. Il y a en revanche une rupture indéniable entre ce monologue et la scène précédente, et il s'agit d'un des rares exemples de tragédie grecque où le chœur s'absente momentanément pendant la pièce : après une scène entre Tecmesse, le messager et le coryphée, tous les personnages, y compris le chœur, sortent, et Ajax est donc totalement seul quand il arrive sur le plateau. D'Aubignac fait plusieurs fois référence à ce passage comme étant le troisième entracte, ce qui lui permet justement d'ôter à la rupture son caractère irrégulier :

Entre le troisième et quatrième acte il n'y a point d'intervalle, parce que le chœur même est sorti du théâtre, lequel demeurant vide fait assez connaître la distinction des actes⁴.

Pour d'Aubignac, le système de division en actes qui est en vigueur au XVII^e siècle, et où les actes sont délimités par les ruptures, n'est pas incompatible avec le système antique, où, selon la définition d'Aristote, « l'« épisode » est la partie formant un tout qui se situe entre des chants du chœur formant chacun un tout⁵ ». Au contraire, il les voit comme deux systèmes complémentaires que l'on peut convoquer à tour de rôle pour une même pièce. Dans son esprit, c'est une rupture qui marque le troisième entracte d'*Ajax*, et un chant du chœur les trois autres.

*

Cependant, les comédies latines présentent une caractéristique bien plus importante que les ruptures irrégulières qu'on peut y trouver : en effet, l'affirmation de Corneille selon laquelle, dans l'Antiquité, les actes n'étaient « chargés que de deux ou trois scènes » ne vaut que pour la tragédie. Dans les comédies latines, le nombre de scènes est beaucoup plus élevé, et surtout, dans certaines, les séquences de scènes liées entre elles sont si longues qu'on peine même à trouver quatre ruptures qui pourraient constituer des entractes. *Le Soldat fanfaron* de Plaute ne présente que trois ruptures, *Le Bourreau de soi-même* de Térence, trois, *L'Andrienne*, une seule⁶. De plus, même dans les

³ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 136.

⁴ D'Aubignac, « Analyse ou examen de la première tragédie de Sophocle intitulée *Ajax* », éd. cit., p. 691.

⁵ Aristote, *La Poétique*, éd. cit., XII, 52b20-21, p. 74-75.

⁶ Ou même aucune si l'on admet que la dernière scène de l'acte IV est liée à la première de l'acte V par une liaison de fuite, puisque Dave sort avec Mysis et Criton en disant : « Je vais les suivre. Je ne veux pas que le vieux me voie en ce moment. » (Térence, *L'Andrienne* [*Andria*], éd. et trad. Jules Marouzeau, dans *Comédies*, t. I, *op. cit.*, IV, 5, v. 820.) Or le « vieux », c'est son maître Simon, qui apparaît justement au début de l'acte V.

comédies qui présentent un nombre de ruptures supérieur ou égal à quatre, celles-ci ne sont pas toujours placées de façon à pouvoir séparer des actes de longueur relativement égale (c'est par exemple le cas du *Phormion* de Térence). Dans ce cas, c'est tout simplement la division en actes qui fait défaut, et tout porte à croire que les comédies latines ignoraient le célèbre précepte énoncé pour la première fois par Horace (« Une longueur de cinq actes, ni plus ni moins, c'est la mesure d'une pièce qui veut être réclamée et remise sur le théâtre⁷ »), qui leur est postérieur de plus d'un siècle⁸.

Dès l'Antiquité, les commentateurs de Térence ont malgré tout tenté de mettre ses textes en conformité avec cette règle et de les diviser en cinq actes, sans que l'on sache s'ils croyaient vraiment que celui-ci avait lui-même adopté une telle division (qu'il leur appartenait donc de restituer), ou s'ils pensaient ainsi améliorer le texte en le mettant au goût du jour.

Selon Evanthius, les dramaturges grecs de la comédie nouvelle (fin du IV^e siècle avant notre ère) ont choisi de supprimer les chœurs afin de mieux attacher les spectateurs à l'action, mais ont conservé l'habitude d'introduire des ruptures de la liaison des scènes, c'est-à-dire des moments, où, le plateau étant vide, il aurait été possible d'insérer un intermède :

Car une fois que les spectateurs, lassés des temps morts, eurent commencé, dès que l'action passait des acteurs aux chanteurs, à se lever et à quitter le théâtre, l'expérience poussa les poètes d'abord à supprimer les chœurs tout en leur ménageant une place dans le texte, comme fit Ménandre, pour cette seule et unique raison malgré les dires de certains⁹.

Dans un second temps, qui correspond à la comédie latine (fin du III^e siècle et début du II^e siècle avant notre ère), ces ruptures mêmes disparaissent :

Par la suite, ils ne leur ménagèrent même plus de place, comme ont fait les comiques latins, *ce qui rend difficile chez eux la séparation en cinq actes [dirimere actus quinquepartitos]*¹⁰.

Evanthius se trouve donc dans une situation instable : d'une part il affirme que, contrairement à Ménandre, Plaute et Térence ne ménagent pas de place pour les chœurs ; mais, d'autre part, il n'exclut pas la possibilité de séparer ses pièces en cinq actes. À ses yeux, l'opération est difficile, mais néanmoins pertinente.

Donat exprime exactement la même idée. Dans la préface de *L'Andrienne*, il souligne qu'« il est difficile de connaître clairement la division des actes [*diuisionem actuum*] dans les pièces latines, car elle est masquée [*obscurè editam*], pour une raison que

⁷ Horace, *Art poétique [De arte poetica liber]*, éd. et trad. François Villeneuve, dans *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1934, v. 189-190.

⁸ Sur ce point, voir l'introduction de J. Marouzeau dans Térence, *Comédies*, t. I, *op. cit.*, p. 30-31. Cette rareté des ruptures, qui s'observe parfois chez Plaute, mais encore plus chez Térence, a fait l'objet de nombreuses études (voir notamment Clinton C. Conrad, *The Technique of Continuous Action in Roman Comedy*, Menasha, The Collegiate Press, 1915 ; Reinhard T. Weissinger, *A Study of Act Divisions in Classical Drama*, Scottsdale, Mennonite Publishing House, coll. « Iowa Studies in Classical Philology », 1940 ; William Beare, *The Roman Stage*, Londres, Methuen, 1950 ; Christian Nicolas, « À la recherche des fins d'acte et des fins de scène dans les comédies de Térence lues par Donat », dans Bruno Bureau et Christian Nicolas [dir.], *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine. Actes du congrès organisé les 29 et 30 septembre 2006 par l'Université Jean Moulin – Lyon 3 et l'ENS-LSH*, t. II, Lyon, Université Jean Moulin – Lyon 3, coll. « Collection du Centre d'études romaines et gallo-romaines », 2008, p. 595-620).

⁹ Evanthius, « De fabula », III, 1, en tête de Donat, *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti*, éd. et trad. Bruno Bureau et Christian Nicolas, dans *Hyperdonat. Collection d'éditions numériques de commentaires anciens avec traduction, commentaire et annotation critique*, <<http://hyperdonat.huma-num.fr>>, 2008.

¹⁰ Evanthius, « De fabula », trad. cit., III, 1.

nous avons déjà montrée¹¹ », et, dans celle de *L'Eunuque*, que « les actes y sont particulièrement imbriqués [*sane implicatiores*] et difficiles à séparer si l'on n'est pas tant soit peu spécialiste [*qui non facile a parum doctis distingui possint*]¹² ». Là encore, aux yeux de Donat, le fait que les actes soient « *implicati* » ne remet nullement en cause leur existence et la possibilité de les distinguer : il s'agit d'un exercice d'autant plus intéressant qu'il est difficile, d'un défi qui rehausse le prestige de celui qui saura le relever¹³.

Dans la préface de *L'Andrienne*, Donat s'attarde longuement sur la méthode à mettre en œuvre pour y parvenir. En effet, Evanthius ne dit pas encore explicitement que « ménager une place » pour le chœur implique de laisser le plateau vide. Donat, au contraire, immédiatement après avoir souligné que la division en actes dans les comédies latines est « masquée », affirme que c'est ce critère qui permet de la mettre au jour :

Mais sur quels critères et comment il est possible (bien que ce soit difficile) de la comprendre et de la repérer, cela vaut la peine de l'apprendre. Commençons par dire qu'un personnage déjà entré cinq fois sur scène ne peut plus y revenir. Souvent nous nous trompons en pensant à tort qu'un personnage, du fait qu'il était silencieux, vient d'entrer en scène, alors qu'il attend sans parler à l'avant-scène le moment pour lui de donner une réplique. Il faut donc observer attentivement où et quand la scène se vide de tous les personnages, en sorte que l'on peut y écouter le chœur ou le flûtiste [*Est igitur attente animaduertendum, ubi et quando scaena uacua sit ab omnibus personis, ita ut in ea chorus uel tibicen obaudiri possint*]. Quand nous voyons cela, nous devons reconnaître qu'il y a là la fin d'un acte [*Quod cum uiderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere*]. Souvent le lecteur est abusé par le fait qu'un personnage donne la dernière réplique de la scène précédente et la première de la scène suivante sans se rendre compte qu'il est sorti et rentré dans l'intervalle, ce que les experts déterminent aussitôt grâce à l'enchaînement des événements et à la durée écoulée. Car il peut arriver qu'un personnage soit sorti puis entré alors qu'on croyait bêtement qu'il n'avait pas bougé de l'avant-scène¹⁴.

Ce texte constitue l'acte de naissance de la conception classique de la composition dramatique. « Un personnage déjà entré cinq fois sur scène ne peut plus y revenir » est en effet la première formulation, embryonnaire (et sans aucune justification), de l'interdiction des liaisons-retours. Il est vrai qu'un personnage peut entrer deux fois au cours d'un acte sans enfreindre le précepte énoncé par Donat pourvu qu'il soit totalement absent au cours d'un autre acte. Néanmoins, le fait que le nombre maximum d'entrées soit le même que le nombre d'actes que comporte traditionnellement une pièce ne saurait être une pure coïncidence : mettre ces deux nombres en rapport est la seule manière de ne pas considérer la règle des cinq entrées comme arbitraire et de lui donner un sens¹⁵. Il n'est donc pas invraisemblable de

¹¹ « Praefatio », en tête de Donat, « Aelii Donati in Andriam Terenti commentum », dans *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti*, trad. cit., II, 3. *L'Andrienne* venant en premier aussi bien dans la chronologie des pièces de Térence que dans le commentaire de Donat, la formule « que nous avons déjà montrée » ne peut faire référence qu'au « De fabula » d'Evanthius, que Donat place en tête de son commentaire sans en mentionner l'auteur et qu'il semble ici s'attribuer.

¹² « Praefatio », en tête de Donat, « Aelii Donati in Eunuchum Terenti commentum », dans *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti*, trad. cit., I, 5.

¹³ Voir Pierre Letessier, « La division en actes et son commentaire dans les comédies de Plaute traduites par Mme Dacier », dans Véronique Lochert et Zoé Schweitzer [dir.], *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècle)*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 132.

¹⁴ Donat, Préface de *L'Andrienne*, trad. cit., II, 3.

¹⁵ Entre la formulation de Donat (fréquemment reprise par les théoriciens du XVI^e siècle) et celle que l'on trouve par exemple chez d'Aubignac (d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., IV, I, p. 400 : « J'ai quelquefois ouï disputer, si dans un même acte un même acteur pouvait paraître plusieurs fois »), il y

supposer que, même si la lettre de cette loi ne le précise pas, elle vise bien, dans son esprit, à interdire qu'un personnage entre plus d'une fois par acte, c'est-à-dire à imposer qu'un entracte au moins sépare la sortie et le retour d'un personnage.

Surtout, Donat énonce ici pour la première fois un principe fondamental : *il peut y avoir un intermède* (on peut écouter le chœur ou le flûtiste) quand (et seulement quand) le plateau est vide. Cette idée est assez intuitive, même si Donat n'envisage pas la possibilité d'un intermède musical auquel assisteraient les personnages : dans son esprit, le chœur ou le flûtiste prennent la place des acteurs sur le plateau sans possibilité de cohabitation (il faut que les acteurs sortent du plateau pour que l'on puisse y [« *in ea* »] écouter le chœur ou le flûtiste). Tout en reprenant à son compte l'affirmation d'Evanthius, pour qui Plaute et Térence ne ménagent pas de place pour les intermèdes musicaux, Donat énonce donc un principe qui est en contradiction directe avec celle-ci : ces « places » existent bel et bien et correspondent aux moments où le plateau est vide.

Dès la phrase suivante, Donat franchit un pas décisif : *il y a une fin d'acte* à chaque fois que le plateau est vide. Il y a une faute logique dans l'association de ces deux propositions : ce n'est pas parce qu'il peut y avoir un intermède qu'il y en a effectivement un (la proposition « Tout entracte est une rupture » n'implique pas la proposition « Toute rupture est un entracte »). Mais dans le contexte des pièces de Térence (et notamment de *L'Andrienne*), les ruptures sont trop rares pour que Donat puisse envisager que certaines ne servent pas d'entracte.

Or c'est précisément dans le passage de la première à la seconde proposition que naît l'idée de la règle de la liaison des scènes. Donat ne donne aucun précepte pour la composition de pièces nouvelles et sa théorie n'est qu'une règle éditoriale (il faut reconnaître qu'il y a une fin d'acte quand le plateau est vide), mais il suffit d'en faire une règle d'écriture pour aboutir à la règle de la liaison des scènes (le plateau ne doit être vide qu'à la fin d'un acte). En d'autres termes, si l'on veut que la règle éditoriale de Donat puisse s'appliquer à une pièce, il faut que dans cette pièce toutes les scènes d'un même acte (et d'un même acte uniquement) soient liées entre elles.

Le principe énoncé par Donat a d'autant plus retenu l'attention que celui-ci indique comment résoudre deux difficultés qui pourraient résulter de son application. Un personnage peut être présent sur le plateau tout en étant muet : quand il envisage le cas d'un personnage qui « attend sans parler à l'avant-scène le moment pour lui de donner une réplique », il décrit donc très exactement le procédé que nous avons défini au chapitre précédent sous le nom de « rupture de discours », et qui est extrêmement fréquent dans la comédie latine. Inversement, un personnage peut donner « la dernière réplique de la scène précédente et la première de la scène suivante » mais être « sorti et rentré dans l'intervalle » : cette fois, c'est la rupture-retour que Donat définit.

C'est sans doute dans ce passage qu'il faut chercher l'origine théorique des discussions concernant l'irrégularité de ce procédé¹⁶, sur laquelle nous reviendrons au chapitre du temps : si un personnage ne peut pas être présent à la fin d'un acte et au début du suivant, c'est que ce phénomène s'apparente trop à une liaison, avec laquelle un lecteur inattentif peut le confondre. De la sorte, ce sont les quatre règles principales de la composition dramatique qui découlent du texte de Donat, maintes fois cité aux XVI^e et XVII^e siècles, et aussi important pour la théorie classique de la disposition des scènes que *La Poétique* d'Aristote l'est pour celle de l'élaboration de l'intrigue. L'interdiction des ruptures-retours et celle des liaisons-retours sont moins importantes

a celle Minturno, qui, sans dire encore qu'un personnage ne peut entrer sur le plateau qu'une fois par acte, est le seul théoricien à mettre en rapport le nombre d'entrées possibles et le nombre d'actes : « De même qu'une pièce ne peut avoir plus de cinq actes, de même chaque personnage ne peut entrer sur scène plus de cinq fois. » (Minturno, *Antonii Sebastiani Minturni de poeta*, Venetiis, apud Franciscum Rampazetum, 1559, p. 255.)

¹⁶ Rappelons la formule de d'Aubignac : « Le même acteur qui ferme un acte, ne doit pas ouvrir celui qui suit. [...] Il y a néanmoins quelques exceptions. » (D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, v, p. 344-345.)

que la règle de la liaison des scènes et l'interdiction de la liaison des actes, et leur application pratique n'a pas connu de véritable évolution, ce qui explique que nous ne nous y intéressions que d'un point de vue anhistorique, quand elles recourent (dans le traitement des motivations, du temps ou de l'espace) les enjeux de la règle de la liaison des scènes. Mais il était néanmoins important de souligner que, même si les théoriciens n'y font pas explicitement référence, elles trouvent leur origine dans le même texte que celle-ci.

Cependant, pour l'instant, la rupture-retour est théorisée sans être aucunement condamnée, et se révèle même extrêmement utile dans le cadre de l'entreprise éditoriale de Donat. Après avoir proposé un résumé acte par acte de *L'Andrienne*, celui-ci revient sur la possibilité d'un tel procédé, qui lui offre la souplesse nécessaire pour justifier ce découpage :

Nous ne devons pas nous choquer du fait que, dans cette division des actes, certains personnages paraissent ne pas quitter le devant de la scène ; il nous faut en revanche garder en tête que Térence fait mention dans le début du voisinage des deux maisons pour nous faire comprendre qu'un personnage peut entrer et sortir d'un mouvement très discret. Les Anciens n'ont donc pas procédé autrement quand ils ont divisé les pièces de Térence de cette manière¹⁷.

Dans la pratique, le découpage de Donat est pourtant fort peu convaincant, et contredit doublement la théorie qu'il élabore. En effet, dans certaines pièces de Térence, il y a plus de quatre ruptures : on en compte par exemple sept dans *L'Eunuque*, qui devraient donc délimiter huit actes de longueur très inégale si l'on s'en tenait au principe selon lequel « il y a la fin d'un acte quand la scène se vide de tous les personnages ».

Inversement, certaines pièces comptant, comme on l'a vu, moins de quatre ruptures, Donat a parfois dû, pour trouver quatre entractes, en insérer un entre deux scènes qui sont indéniablement liées. Son découpage jouit de l'autorité que lui confère son ancienneté (on le trouve non seulement dans le commentaire de Donat, mais dans les quelques manuscrits qui indiquent les changements d'acte) et est par ailleurs extrêmement commode quand il s'agit de donner les références d'un passage d'une pièce. Il a donc été repris par les éditions modernes, mais celles-ci soulignent néanmoins les incohérences qu'il comporte. J. Marouzeau fait ainsi remarquer qu'à la fin de l'acte II de *L'Andrienne*, « Simon et Dave restent en scène à l'entrée de Mysis et Lesbie : il n'y a donc pas proprement d'entracte, malgré l'indication du manuscrit E¹⁸ ».

La théorie de Donat s'applique en revanche fort bien au théâtre classique – sans surprise, puisque le théâtre classique ne fait en réalité qu'appliquer la théorie de Donat, devenue entre-temps une règle d'écriture. Faute d'avoir réussi à reconstituer les textes du passé, celui-ci a involontairement inventé une des caractéristiques fondamentales d'un théâtre à venir.

*

Si la notion de liaison, en tant que précepte d'écriture, n'est pas présente dans la théorie dramatique de l'Antiquité, elle apparaît néanmoins en poétique et en rhétorique : elle s'applique alors à l'enchaînement des sons, des mots ou des phrases. Contrairement à la liaison des scènes, qui concerne la *dispositio* du poème dramatique, ces trois procédés se situent donc entièrement dans le champ de l'*elocutio*. Ils méritent cependant qu'on s'y attarde, dans la mesure où le discours qui les entoure présente un

¹⁷ Donat, Préface de *L'Andrienne*, trad. cit., III, 6. Tout porte donc à croire que Donat a repris le découpage proposé par ses prédécesseurs tout en élaborant un modèle théorique capable de le justifier.

¹⁸ Térence, *L'Andrienne*, éd. cit., p. 156.

champ sémantique très proche de celui de la dramaturgie. Au I^{er} siècle de notre ère, Quintilien critique ainsi l'accumulation de sentences :

Cette même accumulation rend aussi le style haché [*concisam orationem*] : en effet, tout trait [*sententia*] a une fin, et par suite, toujours, après lui, un autre développement commence. Il en résulte un style quasi morcelé [*soluta oratio*], composé, non pas de membres, mais de lambeaux [*e singulis non membris sed frustis*], et dépourvu de structure [*conlata structura caret*], car des corps arrondis [*rutunda*] et façonnés de tous côtés [*undique circumcisa*] ne peuvent se soutenir mutuellement [*insistere invicem*¹⁹].

Les termes employés par Quintilien ne sont pas les mêmes que ceux de Donat (qui qualifiait les actes des pièces de Térence d'« *implicati* »), mais au XVII^e siècle, c'est bien sous le terme de « liaison » que s'affirme un précepte commun à la rhétorique et à la dramaturgie, qui partagent ainsi un même espace théorique : le discours et la pièce de théâtre se définissent chacun comme un ensemble de parties qui doivent être liées entre elles pour former un tout²⁰. D'un point de vue lexical, la description de la liaison des scènes par d'Aubignac est par exemple étonnamment proche de la critique du style haché que faisait Quintilien :

Sachant bien que l'acte ne pouvait contenir qu'une seule action sensible sur le théâtre, [les Anciens] jugèrent fort raisonnablement qu'il n'en fallait pas séparer les parties qui le composaient, et que tous les acteurs qui y contribuaient quelque chose, devaient tellement attacher leurs actions les unes aux autres, que l'on n'y vît rien de désuni, ni de détaché²¹.

Tout au long du XVII^e siècle, la notion de liaison est employée dans les deux domaines, où elle s'exprime à chaque fois sous la forme d'une règle. La règle de la liaison des parties du discours est antérieure à la règle de la liaison des scènes, comme en témoigne par exemple cet extrait du *Discours sur les œuvres de M. de Malherbe* de Godeau :

La liaison unit toutes les parties du discours, et fait que celui qui lit ou qui écoute, étant conduit d'un point à l'autre par une méthode facile, imprime si parfaitement les choses dans sa mémoire, qu'elles n'en peuvent plus échapper²².

Furetière ne mentionne également que le sens rhétorique du mot « liaison » : « Liaison se dit aussi de la suite naturelle des choses. Un discours ne vaut rien s'il n'y a quelque liaison entre ses parties²³ ». En revanche, dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, ce sens précède immédiatement le sens dramaturgique :

[Liaison] se dit aussi figurément de ce qui lie les parties d'un discours les unes aux autres. J'ai ajouté ce membre, cette période pour faire la liaison de mon discours. Il a divisé son discours en trois points, mais il n'y a point de liaison, cette période n'a point de liaison avec la précédente.

¹⁹ Quintilien, *L'Institution oratoire* [*Institutio oratoria*], VIII, v, 27, éd. et trad. Jean Cousin, t. V (*Livres VIII-IX*), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1978, p. 101.

²⁰ Sur l'emploi de la notion de liaison en rhétorique, voir Christine Noille-Clauzade, « Le sillon et la liaison : rémanence d'un modèle scriptural en rhétorique », dans Delphine Denis et Anne-Élisabeth Spica [dir.], *Les Langages au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 50, 2004, p. 101-118.

²¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 359.

²² Godeau, « Discours sur les œuvres de M. de Malherbe », en tête de Malherbe, *Les Œuvres de M. François de Malherbe*, Paris, Charles Chappellain, 1630, n. p.

²³ Furetière, *Dictionnaire universel*, t. II (F-O), La Haye/Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690, « Liaison ».

On dit en termes de poésie dramatique que la liaison des scènes est bien observée, lorsque les scènes se suivent et sont liées de telle sorte que le théâtre ne demeure point vide avant la fin de l'acte²⁴.

Cependant, l'analogie ne doit pas être poussée trop loin. L'emploi d'un même terme avec, dans les deux cas, une valeur normative témoigne d'une proximité entre les deux discours théoriques, mais recouvre des réalités différentes. Comme nous l'avons vu, l'opposition entre rupture et liaison, au théâtre, relève du rapport syntaxique entre les scènes. Son équivalent, en rhétorique, serait l'opposition entre la parataxe et la syntaxe. Or ce n'est pas dans ce sens que la notion de liaison est employée dans les textes que nous avons cités : en rhétorique, la liaison fait référence non au lien formel entre les phrases, mais au lien logique entre les parties du discours, qui permet de « conduire » le lecteur ou l'auditeur « d'un point à l'autre », et non à leur connexion grammaticale. Elle relève donc de la sémantique. Lamy a certes insisté sur la dimension grammaticale de la liaison :

Un discours doit être lié, une particule retranchée fait que la liaison ne paraît plus. La délicatesse, et en même temps la force du style consistent dans l'union et la liaison des parties du discours. Il ne faut point laisser aux lecteurs cette liaison à deviner ; ce ne sont, comme je l'ai dit, que de petits mots qui la font ; il faut donc bien prendre garde de ne les pas retrancher²⁵.

Mais même chez lui, on voit que la liaison ne se résume pas à l'emploi de procédés de coordination entre les phrases. Expliciter la liaison par des transitions ou des « particules » la souligne, la fait « paraître », mais ne la crée pas ; il s'ensuit que la liaison peut rester implicite, pourvu qu'elle soit perceptible à l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. Immédiatement après avoir affirmé qu'il ne fallait pas « laisser au lecteur cette liaison à deviner », Lamy est d'ailleurs amené à nuancer son propos :

Mais aussi il faut avouer que lorsque le discours est clair par lui-même, ces mots étant inutiles, ils ne font que l'embarrasser. C'est pourquoi on a raison de condamner notre « car » en plusieurs occasions ; par exemple en celle-ci : « Il fait jour, car le soleil est levé ». Cette conséquence est trop claire pour qu'il soit besoin de la marquer²⁶.

La question du hiatus et celle de l'enchaînement des mots, étudiées de manière approfondie dans l'Antiquité, fournissent aux théoriciens du XVII^e siècle deux autres modèles pour penser la liaison des scènes. En 1648, dans l'avis au lecteur de l'édition de ses œuvres, Corneille s'interroge sur les origines antiques de la règle de la liaison des scènes. Il n'en trouve aucune trace ni chez Aristote (« Je n'en vois rien dans Aristote²⁷ »), ni, comme on l'a vu, dans la pratique dramatique des Anciens. Le seul fondement possible serait dans une expression qu'il attribue à Horace, mais dont le sens lui paraît bien incertain : « Notre Horace n'en dit que ce petit mot "*Neu quid hiet?*", dont la signification peut être douteuse²⁸. » Comme on le sait, l'expression n'est pas d'Horace, mais d'Ausone, et elle n'a en effet pas de rapport avec la question de la liaison des scènes. Elle est tirée d'une églogue où Ausone trace le portrait de l'homme de bien « d'après la doctrine de Pythagore » :

²⁴ *Le Dictionnaire de l'Académie française*, t. I (A-L), Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, « Liaison ».

²⁵ Lamy, *De l'art de parler*, Paris, André Pralard, 1675, rééd. sous le titre *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Florentin Delaulne, 1715, I, XII, éd. Christine Noille-Clauzade, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1998, p. 155-156.

²⁶ *Ibid.*, p. 156.

²⁷ Corneille, Avis au lecteur de l'édition collective de 1648, éd. cit., p. 188.

²⁸ *Ibid.*

Sans souci de l'opinion des grands et des vains discours du vulgaire, il est comme le globe du monde, arrondi et ramassé en lui-même pour que nulle souillure extérieure ne s'attache à sa surface lisse. Tant que dure le jour sous le signe du Cancer, tant que la nuit se prolonge sous le tropique du Capricorne, il s'examine, il se pèse au plateau d'une juste balance : rien de moins [*ne quid hiet*], rien de trop [*ne quid protuberet*] ; il faut que l'angle se forme de lignes égales, que le niveau ne dévie pas, que tous les contours soient solides, et que le son produit sous le doigt qui le frappe n'annonce pas du vide [*nec inania subter / Indicet admotus digitis pellentibus ictus*²⁹].

Le « *ne quid hiet* » ne désigne donc pas le vide de la scène (c'est d'ailleurs « *inanis* » et non « *vacuus* » qui sert à désigner le vide intérieur de l'homme), mais on comprend que ce passage ait retenu l'attention de Corneille : « surface lisse » et « solidité » des contours s'appliquent parfaitement à l'esthétique classique d'une pièce « formant un tout », sans rien d'inutile, présentant une parfaite continuité. Plus loin, Ausone multiplie les expressions qui pourraient facilement être appliquées à l'unité de temps d'une pièce de théâtre : « Jamais le doux sommeil n'appesantit ses yeux avant qu'il n'ait repassé tous les actes [*acta*] de sa longue journée³⁰ » ; « repassant tout depuis le lever jusqu'au coucher du soleil [*ortoque a vesperè*], il condamne le mal, et donne la palme et le prix au bien³¹ ». Il a donc pu être tentant de voir dans l'homme de bien la métaphore d'une pièce de théâtre bien faite.

Surtout, le verbe *hiare* possède de très fortes résonances poétiques. Dès l'Antiquité, le hiatus a retenu l'attention des rhétoriciens, et notamment de Quintilien : « En second lieu, les rencontres [*concursum*] de voyelles : lorsqu'elles se produisent, le style bâille [*hiat*] et il marque un temps d'arrêt [*intersistit*] et il est, en quelque sorte, laborieux³². » Si Quintilien ne condamne pas absolument ce procédé, qui parfois « n'est pas sans grâce, et donne un certain air de grandeur à ce que nous disons », il n'est pas étonnant que le classicisme ait proscrit à la fois les hiatus et les ruptures de la liaison des scènes : à deux échelles différentes, il s'agit d'une même exigence de continuité qui prend en considération l'effet produit sur le public (à la « béance » entre les sons qui se heurtent sans qu'aucune consonne leur permettent de s'enchaîner de manière fluide correspond le vide du plateau qui rompt le souffle continu de la succession des scènes).

Il est d'autant plus significatif que *hiare* suscite immédiatement chez Corneille l'idée de rupture de la liaison des scènes (même s'il souligne l'ambiguïté de ce mot), qu'il décrit l'effet produit par celle-ci en des termes qui conviendraient parfaitement au hiatus :

Nous y avons tellement accoutumé nos spectateurs, qu'ils ne sauraient plus voir une scène détachée sans la marquer pour un défaut : l'œil et l'oreille même s'en scandalisent avant que l'esprit y ait pu faire de réflexion³³.

Nous avons vu que, pour Corneille, la liaison était autant une affaire d'occupation du plateau (c'est la liaison de présence) que d'énonciation (c'est la liaison de discours). En interrompant l'une comme l'autre, la rupture procure un désagrément pour l'œil, mais aussi l'oreille. Comme le hiatus, elle produit donc avant tout un effet physique, elle choque les sens sans médiation de l'intellect. Sans recourir à l'argumentation théorique mobilisée d'ordinaire pour justifier la règle de la liaison des scènes (et dont on étudiera les enjeux dans notre seconde partie), Corneille l'assimile ici à une exigence d'euphonie dramatique. Mais en faisant appel à l'oreille du spectateur, en s'en tenant à

²⁹ Ausone, *Églogues* [*Eclogarum liber II*], 16, éd. et trad. Étienne-François Corpet, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, C. L. F. Pancoucke, 1843, p. 129.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Quintilien, *L'Institution oratoire*, trad. cit., IX, IV, 33, p. 240.

³³ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 136.

un plan strictement sensoriel, il ne cherche pas à démontrer que la liaison est, dans l'absolu, supérieure à la rupture : les ruptures choquent les oreilles uniquement parce que les oreilles ont été « accoutumées » à la liaison. Les dramaturges répondent à une attente du public, mais cette attente n'est elle-même due qu'à la pratique des dramaturges.

Si la rupture peut être comparée à un enchaînement malencontreux de sonorités, l'arrangement des mots dans la phrase fournit un dernier modèle pour penser la composition dramatique. Dans l'examen d'*Horace*, Corneille conclut par un vers tiré de *L'Art poétique* une analyse où il démontre empiriquement l'intérêt de la liaison des scènes :

[Sabine] ne sert pas davantage à l'action que l'infante à celle du *Cid*, et ne fait que se laisser toucher diversement, comme elle, à la diversité des événements. Néanmoins on a généralement approuvé celle-ci, et condamné l'autre. J'en ai cherché la raison, et j'en ai trouvé deux : l'une est la liaison des scènes, qui semble, s'il m'est permis de parler ainsi, incorporer Sabine dans cette pièce, au lieu que, dans *Le Cid*, toutes celles de l'infante sont détachées, et paraissent hors œuvre :

*Tantum series juncturaque pollet*³⁴.

Le terme de « *junctura* » est fréquemment employé dans les traités de rhétorique pour désigner la liaison, l'enchaînement des mots ou des phrases. Dans le vers d'Horace en question, il s'agit d'utiliser des mots courants dans une disposition nouvelle :

Au moyen d'éléments connus [*ex noto*], je m'attacherai à façonner mes vers de sorte que chacun espère en faire autant, mais ensuite sue et se travaille en vain s'il se risque à la même entreprise : tant l'ordre [*series*] et l'arrangement [*junctura*] ont de prix, tant on peut ajouter d'éclat à des termes empruntés à la langue courante³⁵.

La notion de *junctura* est centrale dans la poétique d'Horace. Un développement précédent exprimait exactement la même idée :

Apportant, dans l'enchaînement des mots [*in verbis serendis*] aussi, de la délicatesse et de la prudence, on écrira avec distinction si, d'un terme courant [*notum verbum*], on fait par une adroite alliance [*callida junctura*] un terme nouveau³⁶.

Même si, là encore, on se situe à des niveaux bien distincts, la *junctura* des mots offre une analogie commode avec la liaison des scènes : de même que les mots peuvent produire un sens et un effet différents selon les mots auxquels ils sont rattachés, de même une scène inutile à l'action ne résonnera pas de la même manière, ne produira pas le même effet si elle est isolée ou si elle s'enchaîne avec une autre qui appartient à l'action principale.

XVI^E SIÈCLE ET DÉBUT DU XVII^E SIÈCLE : DE LA DÉFINITION DE L'ACTE À LA RÈGLE DE LA LIAISON DES SCÈNES

Au XVI^e siècle, les théories de Donat, dont le commentaire de Térence est par ailleurs fréquemment réédité, sont abondamment reprises par les théoriciens. Nous

³⁴ Corneille, « Examen » d'*Horace*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Seconde partie, op. cit.*, dans *O. C.*, t. I, p. 841.

³⁵ Horace, *Art poétique*, trad. cit., v. 240-243.

³⁶ *Ibid.*, v. 46-48.

avons vu qu'il était extrêmement difficile de proposer une division en actes des comédies de Térence qui respecte à la fois la règle des cinq actes et la coïncidence entre entracte et vide du plateau : cette difficulté se révèle féconde, et suscite une intense réflexion sur la composition dramatique. Muret corrige ponctuellement la division proposée par Donat en s'appuyant sur le principe même que celui-ci a énoncé. Il consacre par exemple une note à la rubrique de la scène 3 de l'acte IV des *Adelphes* :

Scène 3 du quatrième acte. Je pense pour ma part qu'il s'agit de la première scène du cinquième acte. En effet, Demea s'en va quérir son frère, Syrus, pour aller boire des verres : la scène reste donc vide. En outre, le début du cinquième acte ne peut pas se situer à l'endroit où il est plus bas indiqué, car Eschine reste sur scène [*in scena maneat*]³⁷.

Mais c'est surtout dans les traités de poétique que l'on constate l'influence exercée par le texte de Donat. Les théoriciens reprennent parfois mot pour mot son développement sur la division en actes, tout en généralisant son propos : on passe d'un principe éditorial destiné à reconstituer le texte de Térence (il faut dire qu'il y a une fin d'acte quand le plateau est vide) à une définition de l'acte qui se veut de plus en plus universelle (les actes sont les parties d'une pièce de théâtre entre lesquelles le plateau est vide). Chez Josse Bade, la définition de l'acte apparaît encore dans le contexte spécifique des « Praenotamenta » aux comédies de Térence :

Le mot acte vient du verbe *agere*, agir. Une partie dure, en effet, aussi longtemps que les acteurs agissent sans interruption [*sine intermissione*], c'est-à-dire sans que la scène se vide. L'acte prend fin quand tous ceux qui sont sur la scène la quittent sans qu'aucun y entre. Or, c'est ce qui se produit cinq fois dans chaque comédie, comme nous le constaterons. Il est pourtant difficile maintenant, affirme Donat, de voir où les actes prennent fin parce que les comiques ont supprimé le chœur qui marquait la fin de chaque acte, tandis que le chœur est resté dans les tragédies³⁸.

La fin du développement fait explicitement référence à la démarche éditoriale de Donat (« il est difficile de voir où les actes prennent fin »), mais Bade abstrait de cette réflexion une définition qui est, quant à elle, totalement indépendante et qui vaut pour elle-même (« L'acte prend fin quand tous ceux qui sont sur la scène la quittent sans qu'aucun n'y entre ») : la division en actes s'énonce comme une question de poétique, elle ne sert plus uniquement à proposer un découpage du texte, mais à comprendre son fonctionnement et sa composition.

On retrouve la même attitude chez Minturno, qui insiste longuement sur la définition de l'acte :

Il serait très difficile et fastidieux de distinguer les cinq actes qui divisent les comédies [*quinque partitos actus comoediarum distinguere*] si ceux qui se sont appliqués à gloser celles-ci et à en expliquer le sens ne les avaient séparés nettement et méthodiquement [*distincte, ac partite sejunctissimè*]. On les distingue selon le critère suivant [*ratio distribuendi, ac dirimendi*] : quand les acteurs sortent de scène ou laissent le chœur parler de sorte qu'il n'y ait plus que lui

³⁷ Muret, *Terentius a M. Antonio Mureto locis prope innumerabilibus emendatus. Ejusdem Mureti argumenta in singulas comedias et annotationes*, Venetiis, apud Paulum Manutium Aldi F., 1555, p. 29 r^o.

³⁸ Josse Bade, « Jodoci Badii Ascensii familiaris in Terentium praenotamenta », en tête de *P. Terentii Aphi comicorum elegantissimi comediae a Guidone Juvenale viro perquam litterato familiariter explanatae et ab Jacobo Badio Ascensio una cum explanationibus rursus annotatae atque recognitae*, Lyon, Fradin, 1502, XIX, éd. et trad. Maurice Lebel, dans *Préfaces de Josse Bade (1462-1535), humaniste, éditeur-imprimeur et préfacier*, Louvain, Peeters, 1988, p. 105.

que nous entendions, alors nous devons considérer que l'acte est fini [*tunc finitum esse actum intelligamus*]³⁹.

Minturno paraphrase certains passages de Donat : « *tunc finitum esse actum intelligamus* » reprend par exemple « *ibi actum esse finitum debemus agnoscere* ». Néanmoins, son propos est beaucoup plus général : il ne fait plus du tout référence à Térence, mais à la comédie en général.

Jason Denores, de son côté, est plus concis :

Les Latins divisèrent la comédie en cinq actes, et par « acte », ils entendent la partie de la représentation qui dure jusqu'au moment où il n'y a plus aucun interlocuteur sur scène [*fin là dove non è piu alcun interlocutor in scena*]⁴⁰.

Un nouveau pas est ici franchi, dans la mesure où Denores ne conserve que la définition de l'acte, sans évoquer la difficulté de lecture dont Minturno faisait encore état. Il s'agit uniquement de fournir au lecteur une définition claire et synthétique d'une notion centrale dans la théorie dramatique, sans s'interroger sur ses origines et ses raisons d'être. En France, Laudun d'Aigualiers fait de même : « Des actes, il y en a cinq sans plus ni moins. [...] L'acte est tout le contenu de ce qui se joue sans pauser, qui est en entrant et sortant⁴¹. »

Tous ces textes ont en commun d'adopter une logique non pas normative, mais descriptive. Ils ne cherchent pas à aider les dramaturges en énonçant des règles de composition pour la production de textes nouveaux, mais à donner aux lecteurs les outils nécessaires pour comprendre les textes antiques, et, de plus en plus, les textes modernes qui les imitent.

Par ailleurs, aucun de ces textes n'envisage la possibilité d'une exception, d'une pièce dont les actes ne correspondraient à la définition donnée et qui, de fait, introduirait une distinction entre pièces « régulières » et « irrégulières ». En effet, ils énoncent tous deux principes : d'une part, un acte est fini quand le plateau est vide ; d'autre part, il y a cinq actes. Or pas plus que Donat, les théoriciens du XVI^e siècle n'imaginent que ces deux énoncés puissent entrer en contradiction l'un avec l'autre, alors même que, comme on l'a vu, les comédies latines fournissent de nombreux exemples où il est nécessaire de compter plus ou moins de cinq actes si l'on veut pouvoir définir ceux-ci par l'absence de rupture, ou de définir les actes autrement que par l'absence de rupture si l'on veut pouvoir en compter cinq.

Pour passer d'une logique descriptive à une logique normative, il faut donc cesser de postuler que toutes les pièces respectent la règle de la liaison des scènes : il n'y a de sens à énoncer celle-ci que si l'on part du principe qu'elle peut (au moins en théorie) être enfreinte.

Scaliger se distingue des textes que nous venons de citer et élabore une réflexion originale. La définition de la scène qu'il propose permet en effet de rendre compte de pièces qui ne respecteraient pas la règle de la liaison des scènes :

Une scène est une partie d'un acte dans laquelle deux ou plusieurs personnages parlent ensemble. Elle commence tantôt par l'entrée de tous ces personnages, tantôt par l'entrée d'un seul d'entre eux, qui rencontre un autre personnage de la scène précédente. Elle se termine par la sortie parfois de tous les personnages, quelquefois d'un seul d'entre eux [*abitu interdum omnium, nonnumquam unius tantum*], de telle sorte que, s'il y en avait trois, les

³⁹ Minturno, *Antonii Sebastiani Minturni de poeta*, éd. cit., III, p. 253. Minturno formule la même idée en italien dans Minturno, *L'Arte poetica del sig. Antonio Minturno*, in Venetia, per Giovanni Andrea Valuassori, 1563, II, p. 74.

⁴⁰ Denores, *Poetica*, in Padova, appresso Paulo Meietto, 1588, III, VI, p. 138 v^o.

⁴¹ Laudun d'Aigualiers, *L'Art poétique français*, Paris, Antoine du Brueil, 1597, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, 2000, p. 190.

deux qui restent forment la scène suivante. Parfois un seul personnage reste à la scène suivante [*Aliquando unus solus relinquitur ad futuram scaenam*]⁴².

Scaliger ne se contente pas de dire, comme les autres théoriciens qui ont abordé ce sujet, qu'une scène commence ou finit quand un personnage entre ou sort du plateau. Soucieux de rendre compte de la diversité de la pratique, il précise qu'une scène se termine aussi bien quand un personnage sort que quand *tous* les personnages sortent. En envisageant qu'une scène puisse commencer par l'entrée ou finir par la sortie de tous les personnages qui interviennent dans cette scène, il admet donc qu'une scène n'est pas nécessairement liée à la suivante. On pourrait imaginer que Scaliger ne fait ici référence qu'aux premières et aux dernières scènes de chaque acte. Dans le cadre d'une pièce qui respecte la règle de la liaison des scènes, la dernière scène d'un acte finit en effet « *abitu omnium* ». Cependant, Scaliger ne précise pas que ce cas ne se rencontre qu'à la fin des actes : la formule très générale « *interdum* » semble indiquer que cette éventualité peut se produire à n'importe quel moment. En 1647, la définition de Scaliger se retrouvera chez Vossius :

Les scènes se distinguent tantôt par l'arrivée de nouveaux personnages, tantôt par l'arrivée d'un seul nouveau personnage qui rejoint les autres, ou par la sortie d'un personnage de la scène précédente [*Scenae distinguuntur nunc novarum personarum adventu nunc novae unius interventu vel veteris abitu*].

En effet une scène peut commencer de deux manières, selon que tous les personnages ou un seul uniquement sont nouveaux. De même, elle finit si tous ou bien un seul s'en vont [*si vel omnes vel una discedat*]⁴³.

Scaliger et Vossius adoptent donc une définition très ouverte de la scène, avec une volonté sensible de prendre en considération la totalité des cas possibles. Si les héritiers de Donat n'ont pas encore adopté une logique normative et ne formulent pas leurs définitions comme une règle d'écriture, ces deux théoriciens sont encore moins prescriptifs, puisqu'il est impossible de déduire de leur définition une quelconque règle.

Parallèlement à cette tradition critique, qui adopte une logique descriptive, et qui apparaît dès le début du XVI^e siècle, on peut isoler un second ensemble de textes, qui se situent quant à eux dans une logique normative. Plus tardive, cette attitude apparaît dans le dernier tiers du XVI^e siècle. Il suffit de transformer l'énoncé « un acte est une partie d'une pièce où le plateau n'est jamais vide » en l'énoncé « le plateau ne *doit* jamais être vide au cours d'un acte ». Ce changement de modalité peut sembler insignifiant, mais il implique une différence radicale dans la manière d'appréhender le texte : il ne s'agit pas seulement d'aider le lecteur à comprendre un texte déjà écrit, mais de conseiller l'auteur d'un texte qui reste à écrire.

Il ne faut pas, néanmoins, forcer cette opposition : si Donat et Josse Bade adoptent uniquement une position de commentateurs (puisque la comédie et la tragédie appartiennent pour eux au passé, et que personne n'a encore ressuscité ces deux genres), Laudun écrit un « art poétique » : sa définition de l'acte s'énonce comme une simple description, mais elle voisine avec des considérations pratiques longuement argumentées (il *faut* écrire en alexandrins à rimes plates alternativement masculines et féminines⁴⁴, on *peut* enfreindre la règle des vingt-quatre heures⁴⁵, etc.). Dans ce contexte, l'énoncé « L'acte est tout le contenu de ce qui se joue sans pauser » a bien la valeur implicite d'un précepte, et la même réflexion vaudrait pour Minturno et

⁴² Scaliger, *Poetics libri septem*, Lugduni, apud Antonium Vincentium, 1561, I, IX, éd. Gregor Vogt-Spira, Luc Deitz et Immanuel Musäus, t.I (*Buch 1 und 2*), Stuttgart/Bad Cannstatt, Frommann/Holzboog, 1994, p. 158.

⁴³ Vossius, *Gerardi Johannis Vossii poetiarum institutionum libri tres*, Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirum, 1647, II, v, 10, éd. Jan Bloemendal, Leiden/Boston, Brill, 2010, p. 386.

⁴⁴ Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique français*, éd. cit., p. 213-214.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 214-216.

Denores. C'est donc avant tout pour les besoins de l'analyse que nous isolons les textes où la règle de la liaison des scènes est explicitement formulée comme un impératif.

Le premier à donner à la liaison des scènes la forme d'une règle est, à notre connaissance, Jean de La Taille :

Voilà quant au sujet ; mais quant à l'art qu'il faut pour disposer [la tragédie] et la mettre par écrit, c'est de la diviser en cinq actes, et faire de sorte que la scène étant vide de joueurs un acte soit fini, et le sens aucunement parfait⁴⁶.

La Taille ne cherche nullement à justifier la règle de la liaison des scènes. De plus, il l'énonce de manière purement négative : il n'envisage que la coïncidence entre les vides du plateau et les entractes, sans énoncer le corrélat de cette exigence, la liaison des scènes à l'intérieur d'un acte. Si ces deux formulations sont équivalentes, la première témoigne d'un discours qui est encore entièrement tributaire de la réflexion de Donat sur la distinction des actes. La Taille ne théorise donc pas la liaison en tant que telle : le vide du plateau est une question qui ne se pose qu'entre deux actes, sans que l'on s'interroge sur la nature et les enjeux de la continuité à l'intérieur des actes.

À notre connaissance, Ingegneri est, en 1598, le premier à avoir à la fois théorisé la règle de la liaison des scènes comme une exigence positive de liaison, cherché à la justifier, et dénoncé comme défectueuses les pièces qui la négligent. Il consacre un long développement à la question :

Après avoir discoursu des scènes, il convient de ne pas passer sous silence leur enchaînement [*concatenazione*], qui est nécessaire jusqu'à la fin de l'acte pour ne pas laisser la scène vide [*necessaria sin alla fine dell'atto, per non far scena vuota*]. Autant beaucoup d'auteurs italiens et latins ont failli en ce sens, autant je crois que les Grecs n'ont pas commis d'erreur, eux qui étaient pour la plupart habitués à ne pas diviser leurs actes en scènes, et tout particulièrement Sophocle, qui, dans *Œdipe roi* (entre autres pièces), s'est montré à cet égard très avisé. Et vraiment, si ne pas laisser la scène vide sauf quand le chant du chœur ou l'intermède (c'est-à-dire uniquement la musique) marquent la fin de l'acte est, je ne dirai pas une règle, mais un conseil essentiel et une très juste convenance [*non dirò già precetto ma sì bene ricordo essenziale e convenevolezza grandissima*], qui découle de la division de la pièce en actes [*divisione della favola in atti*] (division qui doit être différente de la distinction des scènes les unes des autres [*distinzione delle scene fra di esse*], car autrement, on ne pourrait discerner l'une de ces séparations de l'autre [*altramente non si discernerebbe l'una dall'altra separazione*]) – si c'est en quelque sorte (dis-je) un précepte véritable [*ammaestramento reale*], le poète doit se servir de ce modèle [...] ⁴⁷

Ingegneri a bien conscience que toutes les pièces ne respectent pas la règle de la liaison des scènes, et c'est justement ce qui le pousse à justifier celle-ci. Néanmoins, il n'envisage pas les avantages de la liaison des scènes en termes d'efficacité dramatique, et ne s'appuie pas sur l'effet que celle-ci produit sur le spectateur. La nécessité de la liaison répond pour lui à une exigence logique : si le plateau peut être vide à l'intérieur d'un acte, alors la division en actes n'a plus aucune spécificité.

Ingegneri poursuit son raisonnement par un développement où il souligne que la liaison des scènes est bien une affaire de composition dramatique, et non de mise en scène.

⁴⁶ « De l'art de la tragédie », en tête de La Taille, *Saül le furieux*, tragédie, Paris, Frédéric Morel, 1572, éd. Elliott Forsyth, dans *Saül le furieux – La Famine ou les Gabéonites*, Paris, Marcel Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1968, p. 7-8.

⁴⁷ Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598, éd. Maria Luisa Doglio, Modène, Panini, coll. « Testi/Istituto di studi rinascimentali Ferrara », 1989, p. 14-15.

[...] le poète doit se servir de ce modèle, et ne pas laisser cette charge au chef de troupe, auquel reviendrait tout l'honneur d'avoir pris ce soin s'il faisait sortir si rapidement les personnages de la scène suivante que ceux de la précédente ne seraient pas encore partis [*mandar fuori i personaggi della scena susseguente, che quei della precedente non fossero ancora forniti di partire*]. Mais il en va autrement, et la louange ou le blâme de cette tâche très importante reviennent uniquement à l'auteur du poème [...]⁴⁸

Même si les acteurs sortent et entrent très rapidement, et que, de fait, le plateau ne reste pas vide, il n'y en a pas moins une rupture tant que, au niveau fictionnel de l'histoire représentée, les personnages n'interagissent pas. Il est donc nécessaire de préciser que la règle formulée ne porte pas sur la présence continue des acteurs sur le plateau, mais bien, en amont du spectacle, sur la notion textuelle de liaison des scènes : le dramaturge ne doit pas mettre le metteur en scène dans l'obligation de corriger les défauts de la composition.

Après avoir démontré la nécessité de lier les scènes, Ingegneri définit les différents procédés qui permettent d'y parvenir :

[...] l'auteur du poème, qui doit disposer ses dialogues de façon que, quand les acteurs d'une scène partent, ils voient et entendent l'arrivée de ceux qui leur succéderont à la scène suivante [*ovvero partendo gl'istrioni d'una scena veggano e accusino la sovraggiunta de' loro successori nell'altra*], ou bien qu'une partie des premiers reste à parler avec les seconds [*ovvero parte dei primi si rimanga a favellare con i secondi*], et que les scènes s'enchaînent ainsi les unes après les autres [*si vadano concatenando le scene*] jusqu'à la fin de l'acte⁴⁹.

« Que, quand les acteurs d'une scène partent, ils voient et perçoivent l'arrivée de ceux qui leur succéderont à la scène suivante » est l'exacte définition de la liaison de fuite, qu'Ingegneri est donc également le premier à avoir théorisée.

Il conclut son raisonnement en revenant sur la justification de la règle de la liaison des scènes, qu'il démontre par l'absurde :

Faire autrement, c'est diviser l'action en autant d'actes qu'il y a de fois où la scène resterait vide [*dividere l'azione in tanti atti quante volte in così fatta guisa resterebbe vuoto il palco*] si la diligence du chef de troupe ne paraissait corriger cette faute en faisant, comme nous l'avons dit, sortir les personnages promptement et au moment opportun⁵⁰.

Ingegneri répète donc sous une autre forme le même argument qu'il énonçait quelques lignes plus haut : il faut lier les scènes pour que le critère du vide du plateau reste le critère exclusif de la division en actes. Ne pas respecter la règle de la liaison des scènes implique de modifier la définition de l'acte ou d'admettre qu'il peut y avoir plus de cinq actes – deux postulats qu'Ingegneri n'envisage justement pas de remettre en cause.

L'argumentation mise en œuvre par d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* et par Corneille dans le « Discours des trois unités » sera exactement comparable, dans sa structure, à celle d'Ingegneri : la justification de la règle de la liaison des scènes s'appuie sur un examen de la pratique des Anciens (qu'on considère ou non que ceux-ci l'ont respectée), et débouche sur une typologie des procédés à mettre en œuvre. Seul change le jugement porté sur la dramaturgie antique (on a déjà étudié les divergences entre Corneille et d'Aubignac à ce sujet), le nombre et la définition des différents types de liaisons (là encore, on a vu la différence entre la typologie de Corneille et celle d'Aubignac) et la manière de justifier la règle de la liaison des scènes

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

(nous aurons l'occasion de revenir sur les raisonnements mis en œuvre à cet effet par les deux théoriciens).

En 1621, le *Commentaire sur la tragédie, la comédie et l'épique* de Galluzzi permet de mesurer le chemin parcouru entre la théorie de Donat et l'affirmation de la règle de la liaison des scènes. Galluzzi transforme en effet en cinq « préceptes » d'écriture les remarques disséminées dans le commentaire de Donat (auquel il fait explicitement référence). Le troisième concerne la liaison des scènes :

Qu'il y ait toujours un personnage sur scène, qu'il parle ou qu'il agisse. C'est pourquoi [*ergo*] les scènes doivent se succéder sans interruption [*singulas ergo scenas singulis succedere continenter oportet*], afin que le lieu où jouent les acteurs ne soit jamais vide [*ne vacet aliquando locus, ubi recitant histriones*]. C'est une faute qu'on ne peut tolérer, que la scène soit vide d'acteurs ne serait-ce qu'un instant⁵¹.

Si la règle d'écriture de Galluzzi découle explicitement de la règle éditoriale de Donat (dont il prétend uniquement synthétiser le propos), elle prend désormais, comme chez La Taille et Ingegneri, la forme d'un impératif (« *oportet* ») destiné à éviter une faute (« *minime ferendus error* »). Comme La Taille, Galluzzi ne cherche pas à justifier la règle de la liaison des scènes : la structure logique de son argumentation (« *ergo oportet... ne vacet... est enim* ») correspond en réalité à une simple répétition d'un même précepte. En revanche, il ne formule pas uniquement la règle de la liaison des scènes comme une interdiction de laisser le plateau vide : la notion de liaison est également bien présente chez lui à travers l'expression « *singulas scenas singulas succedere continenter* ».

*

L'application de cette règle dans le théâtre français du XVI^e siècle est loin d'être absolue. Dans *Saül le furieux* de La Taille (tragédie, 1572), la liaison des scènes est respectée, à l'exception d'une rupture intérieure. À l'acte III, le chœur dialogue avec un soldat amalécite, et reste sur le plateau entre la sortie de celui-ci et l'entrée de Saül, qui dialogue avec la Phitonisse :

LES LÉVITES

Tu peux donc y aller, car les deux camps sont prêts
De se charger l'un l'autre, et sont ici auprès.
Voici avec le roi, vêtu d'étrange guise,
La dame Phitonisse, ô damnable entreprise !

LA PHITONISSE, SAÛL, LE PREMIER ET LE SECOND ÉCUYER

[LA PHITONISSE]

Quiconque sois, Seigneur, qui viens, comme tu dis,
Au secours de mon art d'un étrange pays [...]⁵²

À deux vers adressés au soldat succèdent l'amorce de l'entrée de Saül, puis une rupture de discours. L'amorce assure une transition très forte entre les deux scènes, mais cette séquence (un dialogue entre le chœur et un personnage suivi d'une scène où

⁵¹ Galluzzi, *Tarquinii Gallutii Sabini e societate Jesu Virgilianae Vindicationes et Commentarii tres de tragedia, comedia, elegia*, Romae, ex typ. A. Zannetti, 1621, « De tragoedia », x, p. 274-275, traduit dans Emmanuelle Hélin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2003, p. 423.

⁵² La Taille, *Saül le furieux*, éd. cit., III, v. 595-600. Les rubriques de scène de *Saül le furieux* sont constituées uniquement de la liste des personnages, sans numérotation.

le chœur ne joue qu'un rôle secondaire) fait plus penser au style de composition d'une tragédie grecque qu'à celui qui se développera au XVII^e siècle. Dans *La Famine* (tragédie, 1573), on trouve d'authentiques ruptures de la liaison des scènes, tout comme dans *Les Corrivaux* (comédie certainement écrite en 1562 et publiée en 1573). On observe cependant dans cette dernière pièce plusieurs liaisons de fuite : même si La Taille n'applique pas systématiquement la règle de la liaison des scènes, ces liaisons témoignent d'une recherche consciente de continuité.

Chez Garnier, les scènes ne sont systématiquement liées que dans l'*Hippolyte* (1573), si l'on admet que la première scène de l'acte I (l'ombre d'Égée) constitue un prologue détaché du reste de la pièce, pour lequel la règle de la liaison des scènes ne saurait donc s'appliquer. Mais le nombre très réduit de scènes (une seule à l'acte II) ôte beaucoup de pertinence à la question. On peut en dire de même pour Jodelle, dont les trois pièces ont été publiées en 1574. On note plusieurs ruptures dans *L'Eugène* et dans *Didon*. Dans la *Cléopâtre captive*, les actes II, IV et V sont constitués d'une unique scène dramatique, l'acte I de deux scènes dramatiques (dont l'une prend la forme d'un prologue détaché prononcé par l'ombre d'Antoine), et l'acte III de deux scènes dramatiques également, dont la seconde est un dialogue entre un personnage et le chœur : la question de la liaison des scènes ne se pose donc même pas.

En revanche, dans *Les Contents* d'Odet de Turnèbe (comédie, 1584), la règle est parfaitement respectée malgré un très grand nombre de scènes. Qui plus est, on y rencontre de nombreuses liaisons de fuite et de recherche, qui montrent, là encore, qu'Odet de Turnèbe a pratiqué la liaison des scènes de manière totalement réfléchie : du point de vue de la composition dramatique, la pièce ne diffère en rien de certaines pièces régulières du XVII^e siècle.

La comédie (avec ses nombreuses scènes et ses fréquentes liaisons de perception) et la tragédie (avec son nombre de scènes extrêmement réduit et son chœur) présentent donc des enjeux qui n'ont rien de comparable. C'est bien dans le dernier tiers du XVI^e siècle que l'on observe pour la première fois la rencontre d'une réflexion théorique et d'une pratique consciente de la liaison des scènes, mais on est loin de la systématisation mise en œuvre au siècle suivant.

Le théâtre italien du Cinquecento présente un degré d'irrégularité comparable au XVI^e siècle français. Dans l'avis au lecteur de l'édition collective de 1648, Corneille, après avoir rappelé que les Anciens avaient parfois enfreint la règle de la liaison des scènes, fait remarquer que « le miracle de l'Italie, le *Pastor fido*⁵³, l'a entièrement négligée⁵⁴ ».

Cependant, le *Candelaio* de Giordano Bruno (comédie, 1582) respecte parfaitement la règle : tout comme dans *Les Contents*, un très grand nombre de liaisons de fuite et de recherche témoignent d'une recherche approfondie en matière de composition dramatique. De même, Ingegneri applique dans les deux pièces qu'il a publiées les principes qu'il énonce dans *Della poesia rappresentativa* et respecte parfaitement la liaison des scènes. Il n'utilise pas encore de liaisons de fuite dans *La Danza di Venere* (pastorale, 1584), mais exploite abondamment ce procédé dans *Tomiri* (tragédie, 1607), où l'on en compte trois⁵⁵.

*

⁵³ Pastorale de Guarini (1590).

⁵⁴ Corneille, Avis au lecteur de l'édition collective de 1648, éd. cit., p. 189.

⁵⁵ III, 2-3 ; V, 1-2 ; V, 2-3. *Il Negromante* de l'Arioste témoigne également d'un souci de la liaison des scènes : aucune des deux versions de la pièce (Ariosto, *Il Negromante*, comedia, [s. l.], [s. n.], [s. d.] et Ariosto, *Il Negromante*, comedia, in Venegia, appresso Gabriel Gioloto, 1551) n'est entièrement régulière, mais la seconde version transforme en liaison de fuite la rupture entre les scènes 1 et 2 de l'acte I en ajoutant un vers qui indique que Margherita et la nourrice voient entrer Fazio avant de sortir (p. 6 v^o) : « Mais voici Fazio qui sort de chez lui [*Ma ecco che vien fuor di casa Fazio*] », inaugurant donc un procédé de réécriture que l'on a déjà rencontré, au siècle suivant, chez d'Ouille, Croisac et Thomas Corneille.

Au début du XVII^e siècle, les dramaturges espagnols réfléchissent également à la question de la liaison des scènes. Lope de Vega lui consacre six vers de son *Arte nuevo de hacer comedias*. Le passage en question a suscité un très grand nombre de commentaires, et pose d'importants problèmes d'interprétation. Le texte espagnol est le suivant :

*Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fabula se alarga ;
que, fuera de ser esto un grande vicio,
aumenta mayor gracia y artificio*⁵⁶.

On peut distinguer cinq endroits où le texte présente deux sens possibles, chacun de ces sens étant attesté chez des critiques ou des traducteurs différents, qui tentent, chacun à leur manière, de donner une cohérence à l'ensemble :

(1) Lope n'exige pas que toutes les scènes soient liées. Il se contente de dire que le plateau doit rester vide « un très petit nombre de fois » (« *Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable.* »). Faut-il privilégier la valeur négative de « *muy pocas veces* » (il faut éviter d'introduire *trop* de ruptures) ou sa valeur positive (il faut *parfois* introduire des ruptures) ?

(2) « *Inquieta* » et « *alarga* » doivent-ils être compris comme des effets négatifs (les ruptures impatientent le spectateur et lui ôtent une partie de son plaisir ; la fable *s'allonge* excessivement) ou positifs (l'impatience du spectateur correspondrait alors à l'« effet d'attente » qui pousse le spectateur à rester au théâtre pour connaître la suite ; les ruptures donnent de l'*ampleur* à la fable) ?

(3) « *Fuera de* » a-t-il une valeur de concession (« même si c'est un grand vice ») ou de renchérissement (« outre que c'est un grand vice ») ?

(4) L'antécédent de « *que* » n'est pas explicité, ce qui renouvelle le problème posé par les deux premiers vers : est-ce le fait d'éviter de laisser le plateau vide qui augmente la grâce et l'artifice, ou, au contraire, le fait de laisser le plateau vide ?

(5) Le même problème se pose pour « *esto* », dont l'antécédent peut être ou non le même que « *que* ».

Les traductions françaises de J.-J. Damas-Hinard, A. Labertit et J.-J. Préau adoptent le même parti pris pour les quatre premiers vers :

Que le théâtre reste rarement vide de personnages. Ces délais impatientent le spectateur et prolongent inutilement le spectacle⁵⁷ ;

Qu'en de très rares fois le théâtre demeure
Vide de comédiens ; en effet, le vulgaire,
Au cours de ces arrêts, montre de l'impatience
Et la fable s'allonge à ne plus en finir⁵⁸.

Que le théâtre reste le moins possible
sans personne qui parle, le commun en effet
s'impatiente dans de tels moments
et la fable s'allonge considérablement⁵⁹ ;

⁵⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dans *Rimas de Lope de Vega Carpio, aora de nuevo añadidas, con el Nuevo arte de hacer comedias deste tiempo*, t. II, Madrid, por Alonso Martín, 1609, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, coll. « Ediciones críticas », 1994, v. 240-245.

⁵⁷ Lope de Vega, *Nouvel art dramatique*, éd. et trad. Jean-Joseph Damas-Hinard, dans *Chefs d'œuvre du théâtre espagnol. Lope de Vega*, t. I, Paris, Charliou et Huillery, 1861, p. LXXI.

⁵⁸ Lope de Vega, *Nouvel art de faire des comédies en ce temps*, éd. Jean Canavaggio et André Labertit, trad. André Labertit, dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1420.

Dans les deux derniers vers en revanche, J.-J. Damas-Hinard et A. Labertit comprennent « *fuera* » comme un renchérissement, et ne considèrent que le sujet de « *ser un grande vicio* » est le même que celui de « *umenta mayor gracia y artificio* » : « et outre que cela est un grand vice, l'éviter c'est ajouter à une composition de l'art et de la grâce » (J.-J. Damas-Hinard) ; « Outre que c'est un grand défaut, en l'évitant, / On est sûr d'augmenter la grâce et l'artifice » (A. Labertit). La traduction de J.-J. Damas-Hinard est commentée en ces termes par A. Morel-Fatio, qui souligne le problème que pose le texte de Lope de Vega : « pour arriver à ce sens, qui paraît être le bon, il faut suppléer quelque chose d'équivalent à "l'éviter" et qui n'est pas dans l'espagnol⁶⁰. »

Au contraire, J.-J. Préau choisit la valeur concessive de « *fuera* » et fait de l'antécédent de « *que* » et de « *esto* » le fait de laisser parfois le plateau vide : « ce qui toutefois, sans cesser d'être un grand vice, / sert parfois beaucoup mieux la grâce et l'artifice. » Cette interprétation est moins satisfaisante intellectuellement (si Lope vient de démontrer pourquoi il faut laisser « le moins possible » le plateau vide, comment justifier cette palinodie finale ?). Cependant, elle est loin d'être invraisemblable si l'on songe que Lope se montre très souvent ironique dans l'*Arte nuevo*, où il affirme que c'est l'indifférence aux règles qui a été la cause de son succès⁶¹.

J. M. Rozas voit quant à lui dans le passage de Lope une analyse des effets positifs des ruptures, assimilées à des « fondus au noir » sur lesquels « peut reposer la structuration épique d'un théâtre qui vient souvent de la chronique et du *romancero* épiques⁶² ». Cette hypothèse, reprise par E. Rodríguez⁶³, a le mérite d'être en accord avec la pratique de Lope, dont la plupart des pièces ne respectent effectivement pas la règle de la liaison des scènes.

Cependant, il est peut-être plus simple de supposer que la théorie énoncée par Lope ne cherche pas à rendre compte de sa pratique – que cette contradiction soit la conséquence volontaire de l'ironie de l'auteur ou relève d'une dissociation entre les deux domaines comparable à celle que l'on a observée par exemple chez La Taille. On peut en effet se demander pourquoi Lope insisterait sur l'exigence de rareté des ruptures (« *muy pocas veces* ») s'il voulait avant tout montrer en quoi celles-ci suscitent l'intérêt du spectateur. Il y a une sorte d'absurdité à dire qu'il ne faut pas abuser des bonnes choses tout en ne faisant que répéter à quel point on y prend du plaisir. Par ailleurs, le sens positif de « *inquieta* » et « *alarga* » paraît légèrement plus forcé (et plus susceptible d'anachronisme) que le sens négatif, et, dans l'hypothèse soutenue par Rozas, il est impossible de rendre compte de manière satisfaisante de la proposition « *fuera de ser esto un gran vicio* » (qui ne peut alors avoir qu'une valeur concessive : « même si c'est un grand défaut ») : on ne comprend pas pourquoi Lope viendrait détruire la cohérence de son argumentation sans expliquer pourquoi, pour qui ou à quel point de vue le vide du plateau est un vice.

F. Pedraza Jiménez propose quant à lui la même lecture que J.-J. Damas-Hinard, A. Labertit et A. Morel-Fatio : pour lui, « l'auteur conseille d'éviter si possible toujours ces vides, qui sont antidramatiques et impatientent le spectateur⁶⁴ ». Une telle interprétation est conforme à la règle de la liaison des scènes telle qu'elle est traditionnellement formulée chez les autres théoriciens. C'est sans doute la plus vraisemblable : la seule chose dont elle ne rende pas compte de manière totalement satisfaisante est le fait que Lope a choisi d'écrire « très peu de fois » alors que « le

⁵⁹ Lope de Vega, *L'Art nouveau de faire les comédies*, éd. et trad. Jean-Jacques Préau, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Corps éloquent », 1992, p. 84.

⁶⁰ Alfred Morel-Fatio, « L'«*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*» de Lope de Vega », *Bulletin hispanique*, vol. III, n° 4, 1901, p. 365-405, p. 379.

⁶¹ Voir notamment Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, éd. cit., v. 362-376.

⁶² Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del «*Arte nuevo*» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad general española de librería, coll. « Temas », 1976, p. 107-108.

⁶³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, op. cit., éd. Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, coll. « Clásicos Castalia », 2011, p. 137-138 et 321.

⁶⁴ Lope de Vega, *Rimas*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez cit., t. II, p. 380.

moins de fois possible » aurait été plus efficace et aurait immédiatement montré la cohérence globale du passage. Il est donc également nécessaire de garder présent à l'esprit la part d'incertitude qui entoure cette solution, et de ne pas simplifier excessivement un texte dont l'ambiguïté est certainement volontaire. Là encore, les derniers vers de l'*Arte nuevo* sont là pour nous rappeler que Lope conserve une certaine distance à l'égard des préceptes qu'il énonce :

Prends ce conseil : cesse de disputer sur l'art ;
C'est dans la comédie qu'on trouve les réponses :
En l'allant voir jouer tu sauras tout sur elle⁶⁵.

Feliciana Enríquez de Guzmán offre un contrepoint dogmatique au discours de Lope de Vega. En 1624, dans le prologue de *Los Jardines y campos sabeos*, la règle de la liaison des scènes est énoncée avec force : « Il ne faut pas laisser avant la fin de l'acte [la scène] sans aucun personnage qui participe à la scène suivante, même s'il ne parle pas avec le nouveau personnage qui entrera dans celle-ci [*sin alguna persona, que concurra / en la scena siguiente, aunque no hable / con quien saliere nuevamente a ella*]⁶⁶. » Théorie et pratique sont ici en accord parfait, puisque chacune des deux parties qui composent la pièce compte cinq actes à l'intérieur desquels toutes les scènes sont liées.

1630-1640 : « EMBELLISSEMENT » OU « VAINES CURIOSITÉ » ?

J. Scherer a décrit avec précision l'essor de la règle de la liaison des scènes à partir de 1630, et nous ne pouvons que renvoyer à ses analyses⁶⁷. Il distingue à juste titre les pièces régulières⁶⁸ mais qui ont recours à des liaisons de perception, et celles où toutes les scènes sont liées par des liaisons de présence. Celles-ci n'apparaissent que dans un second temps, aussi bien à l'échelle globale (la première pièce française du XVII^e siècle qui respecte la règle de la liaison des scènes est *L'Esprit fort* de Claveret, comédie certainement représentée en 1630 et publiée en 1637 ; la première pièce qui la respecte sans avoir recours à des liaisons de perception est *l'Alcimédon* de Du Ryer, tragi-comédie représentée entre 1632 et 1633 et publiée en 1634), qu'à l'échelle des différents genres (la première tragédie régulière est la *Lucrece* de Du Ryer, représentée en 1636 et publiée en 1637 ; la première tragédie régulière sans liaison de perception est *Le Thyeste* de Monlégon, certainement représenté en 1637 et publié en 1638), ou encore à l'échelle de l'œuvre de Corneille (qui respecte pour la première fois la règle de la liaison des scènes dans *La Suivante*, représentée entre 1632 et 1634 et publiée en 1637, et la respecte pour la première fois sans utiliser de liaison de perception dans *Horace*, représenté en 1640 et publié en 1641).

Comme le fait remarquer J. Scherer, rien n'exclut, pour les pièces qui respectent la règle en employant parfois des liaisons de perception, que ces liaisons aient été introduites lors de l'édition, surtout si la pièce a attendu extrêmement longtemps avant d'être publiée⁶⁹. Comme nous l'avons vu, le procédé est extrêmement facile, et bien attesté dans le cas de rééditions.

Deux pièces méritent également d'être mentionnées parmi les premiers exemples de pièces régulières. La première pièce régulière à avoir été imprimée est *La Fidèle Bergère* de Frénicle, pastorale publiée en 1634 au sein de *L'Entretien des illustres bergers*,

⁶⁵ Lope de Vega, *Nouvel art de faire des comédies en ce temps*, trad. André Labertit cit., v. 362-389.

⁶⁶ « Prólogo », en tête de Enríquez de Guzmán, *Los Jardines y campos sabeos. Primera y segunda parte*, tragicomedia, en Coimbra/en Lisboa, por Iacome Caruallo/por Pedra Crasbeeck, 1624, éd. Louis C. Pérez, dans *The Dramatic Works of Feliciana Enríquez de Guzmán*, Valence, Albatros-Hispanófila, v. 85-96.

⁶⁷ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 277.

⁶⁸ Rappelons que nous employons ce terme au sens de « qui respecte la règle de la liaison des scènes ».

⁶⁹ *Ibid.*, p. 277.

dont la trame narrative est un prétexte à insérer des textes de genres très variés. En l'occurrence, *La Fidèle Bergère* est une pastorale à laquelle assistent les personnages de l'histoire cadre. Même si elle ne fut jamais représentée, cette pièce possède toutes les caractéristiques d'un texte dramatique, et témoigne d'un art de la composition parfaitement maîtrisé. Elle ne fait appel à aucune liaison de perception, tout comme *Alcimédon*, dont la publication est postérieure de plusieurs mois (son achevé d'imprimer date du 2 avril 1634, celui d'*Alcimédon* du 28 décembre).

La Florimonde de Rotrou est également remarquable. Elle respecte parfaitement la règle de la liaison des scènes et n'a recours qu'à des liaisons de présence. Publiée après la mort du dramaturge en 1655, cette comédie (d'inspiration pastorale) remonte, selon les critiques, à la saison 1631-1632 ou à 1635⁷⁰, et est donc peut-être plus ancienne qu'*Alcimédon*. En outre, Rotrou exploite ce procédé avec une virtuosité bien plus grande que Du Ryer dans cette dernière pièce.

Comme on l'a vu, ces pièces ne sont pas les premières pièces françaises (et encore moins européennes) à respecter la règle de la liaison des scènes, mais leur spécificité, par rapport aux exemples que l'on peut trouver au XVI^e siècle, est d'être destinées au grand public, et non à des représentations privées dans les collèges, et surtout de marquer le début d'une transformation d'ampleur qui va conduire à l'abandon complet de la pratique irrégulière.

Dans les années 1630, le respect de la règle de la liaison des scènes reste cependant extrêmement minoritaire. Outre les pièces que nous venons de citer, seules douze pièces jouées ou publiées entre 1630 et 1640 la respectent : *Le Jaloux sans sujet* de Beys (comédie publiée en 1636), *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (comédie, 1637), *L'Aveugle de Smyrne* des Cinq auteurs (tragi-comédie, 1638), *Scipion* de Desmarets de Saint-Sorlin (tragi-comédie, 1639), *L'Amour tyrannique* de Scudéry (tragi-comédie, 1639), la seconde partie du *Dom Quichot* de Guérin de Bouscal (comédie, 1640), *Iphigénie* de Rotrou (tragédie certainement représentée entre fin 1639 et début 1640 et publiée en 1641), *Marguerite de France* de Gilbert (tragi-comédie représentée en 1640 et publiée en 1641), *Saül* de Du Ryer (tragédie certainement représentée vers 1640 et publiée en 1642), *Le Mausolée* de Mareschal (tragi-comédie certainement représentée en 1640 et publiée en 1642), *Zénobie* de d'Aubignac (tragédie certainement représentée en 1640 et publiée en 1647), et deux pièces écrites par des auteurs mineurs, *Le Cartel ou le Défi entre Braquemart et Gaillard sur la bonté de leurs ouvrages* de Gaillard (comédie publiée en 1634, où l'on ne compte que deux scènes par acte) et *La Simonie* de Gay (tragi-comédie, 1636).

Ces pièces attirent d'autant plus l'attention que le reste de la production non seulement ignore la règle de la liaison des scènes, mais prend même plaisir à multiplier les ruptures. Au XVI^e siècle, les tragédies ignoraient la règle mais n'étaient composées que d'un petit nombre de scènes, tandis que dans les comédies, même irrégulières, on observait souvent de longues suites de scènes liées entre elles. Dans les années 1630 au contraire, la tragi-comédie, qui est de loin le genre prédominant, joue précisément sur la succession rapide d'un très grand nombre de tableaux : l'esthétique de la discontinuité lui est consubstantielle.

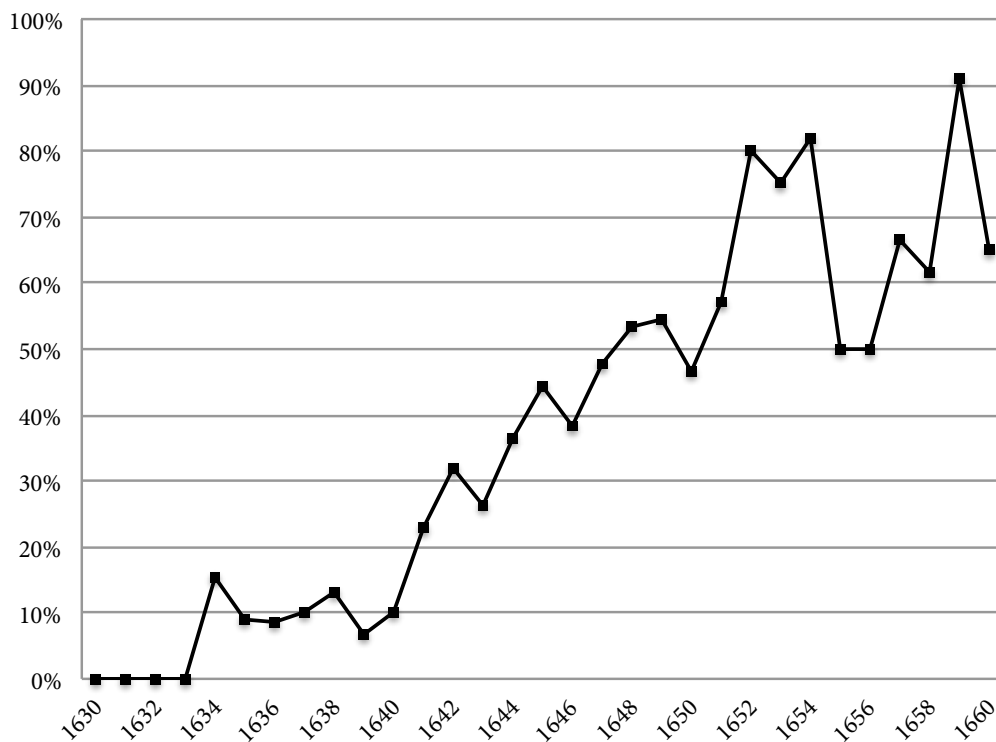
Plusieurs tragi-comédies de Scudéry publiées en 1636 contiennent même des séquences très longues qui présentent un niveau maximal de discontinuité, c'est-à-dire où aucune scène n'est liée aux autres. Les quatre premières scènes de l'acte I d'*Orante*, les quatre premières de l'acte III du *Vassal généreux*, les cinq premières de l'acte IV du *Fils supposé* sont systématiquement entrecoupées par une rupture, et les personnages qui y apparaissent restent solidaires les uns des autres : ils entrent et sortent du plateau

⁷⁰ Sur la datation de cette pièce, voir S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, t. I (1548-1635), Paris, Nizet, 1968, p. 162-164 ; Perry Gethner, « La chronologie du théâtre de Jean Rotrou. Mise au point », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, vol. XLIII, n° 3, 1991, p. 242-257 ; Rotrou, *La Florimonde*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1655, éd. Sandrine Berrégard, dans *T. C.*, t. X, p. 431-432.

en même temps. À de tels endroits, non seulement la règle de la liaison des scènes n'est pas respectée, mais la technique de la liaison des scènes (c'est-à-dire l'ensemble des procédés que nous avons définis au chapitre précédent) est même complètement ignorée : protocoles d'entrée et de sortie, amorces, attaques, etc. sont des notions qui n'ont aucune pertinence pour décrire ces passages.

Les pièces régulières des années 1630 ne marquent le début de l'essor de la règle de la liaison des scènes que si on les considère rétrospectivement. Il faut ici se garder de toute interprétation finaliste : on ne peut pas déceler, avant 1640, une augmentation significative du nombre de pièces qui la respectent, et il n'est alors nullement certain que la liaison des scènes soit l'avenir de la composition dramatique. Elle suscite l'hésitation des dramaturges et des théoriciens, qui y voient avant tout un objet de curiosité et d'expérimentation, qu'elle aurait très bien pu rester : contrairement aux trois unités, sa dimension purement technique l'empêche de cristalliser les opinions et de donner lieu à un véritable débat.

L'évolution du pourcentage de pièces qui la respectent montre l'inertie de la pratique dramatique et le statut incertain de cette règle⁷¹ :



Proportion des pièces régulières par rapport au nombre total de pièces (par année de publication⁷²)

⁷¹ En se fondant sur l'année de création des pièces, quand on la connaît, on obtient une courbe sensiblement comparable, mais l'année de publication est le seul élément qui permette un calcul rigoureux : quand on peut dater avec une certitude satisfaisante la création de la pièce, on en connaît tantôt l'année, tantôt la saison théâtrale, ce qui rendrait difficile un classement précis et uniforme. La courbe ci-dessous peut donc être lue comme une image fidèle, mais légèrement floue et décalée de l'évolution de la composition dramatique. Il ne serait guère pertinent, dans ce domaine, de prétendre à une plus grande précision, et c'est également la raison pour laquelle nous avons divisé notre propos en décennies sans chercher à établir une périodisation propre à notre objet d'étude : on peut dire que les années 1639-1642 puis la période de la Fronde constituent des tournants dans le respect de la liaison des scènes, mais aucune année en particulier ne fait « date ».

On constate une certaine stagnation à partir de 1634, et même une remontée de l'irrégularité juste avant 1640 : deux pièces publiées en 1634 sont régulières, une en 1635, deux en 1636, trois en 1637, trois en 1638, deux en 1639, une seule en 1640. Ces chiffres s'expliquent par l'hésitation des dramaturges, qui, très souvent, après s'être essayés à la règle de la liaison des scènes, la délaissent dans leurs productions suivantes :

– après *L'Esprit fort*, Claveret écrit *Le Ravissement de Proserpine* (tragédie publiée en 1639), qui compte six ruptures irrégulières ;

– après *La Suivante*, Corneille ne revient à la règle de la liaison des scènes que dans *Horace* (1641) ; il l'enfreint de nouveau dans *Cinna* (1643), avant d'y revenir de manière définitive dans *Polyeucte* (1643) ; passée cette date, *La Suite du Menteur* (1645) – sa dernière comédie – est la seule pièce qui contienne des irrégularités ;

– Beys l'a respectée dans *Le Jaloux sans sujet*, puis abandonnée dans *L'Hôpital des fous*, tragi-comédie publiée la même année, en 1636⁷³ ;

– après *Lucrece*, Du Ryer écrit deux pièces irrégulières, *Clarigène* (tragi-comédie, 1639) et *Alcionée* (tragédie, 1640), avant d'y revenir avec *Saül* (tragédie, 1642) ; au milieu d'une production totalement régulière, il l'enfreindra de nouveau dans *Sévole* (tragédie, 1647) et *Thémistocle* (tragédie, 1648) ;

– après *Les Visionnaires* et *Scipion*, Desmarets écrit *Roxane* (tragédie, 1640) et *Mirame* (tragi-comédie, 1641), qui présentent chacune une rupture ; il respectera de nouveau la règle dans ses deux dernières pièces, *Érigone* (tragi-comédie, 1642) et *Europe* (comédie héroïque, 1643) ;

– après un unique essai, *L'Amour tyrannique* (marqué, on l'a vu, par le très grand nombre de liaisons de fuite), Scudéry ne respectera plus jamais la règle de la liaison des scènes ;

– Rotrou, qui a été un des premiers à l'expérimenter dans *La Florimonde*, mettra très longtemps avant d'y revenir ; il ne la respectera que dans *Iphigénie* (tragédie, 1641), et à partir de 1647, dans ses trois dernières pièces : *Venceslas* (tragédie, 1648), *Cosroès* (tragédie, 1649) et *Dom Lope de Cardone* (tragi-comédie publiée à titre posthume en 1652).

Tous les auteurs ayant écrit une pièce régulière avant 1640 et qui ont continué à écrire pour le théâtre sont donc revenus à l'irrégularité au moins temporairement.

*

Cette hésitation des pionniers de la liaison des scènes s'accompagne d'une hésitation dans le discours théorique. En 1635, dans le *Discours de la poésie représentative* de Chapelain, la liaison des scènes est vue comme une « beauté », mais non une règle nécessaire :

Quelques-uns ont désiré que les scènes de chaque acte fussent liées les unes avec les autres, et il est vrai que cela fait beauté et que par ce moyen la scène n'est jamais vide, mais cela n'est point nécessaire⁷⁴.

⁷² On trouvera en annexe les données détaillées de cette courbe. Quand une pièce est divisée en plusieurs journées, chaque journée ne compte pour une pièce indépendante que si elle a fait l'objet d'une publication séparée.

⁷³ Sur la datation de ces deux pièces, voir Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, t. I (*The Pre-classical Period. 1610-1634*), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1929, vol. II, p. 548 et 551.

⁷⁴ Chapelain, *Discours de la poésie représentative [première version]*, manuscrit [fin 1634-début 1635], éd. Alfred C. Hunter, dans *Opuscules critiques, op. cit.*, p. 273.

C'est la première fois, à notre connaissance, que le terme de « liaison » est employé en France pour décrire la règle de la liaison des scènes et remplace la définition négative par le vide du plateau que l'on rencontrait au XVI^e siècle.

Plusieurs paratextes témoignent, dans la seconde moitié des années 1630, d'un intérêt pour la question. *L'Esprit fort* est ainsi une pièce d'autant plus capitale pour l'histoire de la règle de la liaison des scènes qu'en 1637, dans l'avis au lecteur, Claveret prend soin de faire remarquer qu'il l'a respectée :

En effet tu pourras voir qu'il ne faut guère plus de temps pour représenter cet intrigue, qu'il en a fallu pour en faire naître tous les incidents, et que la liaison des scènes, jointe à l'unité d'action, que représente le mariage d'Orilame et d'Angélie, est observée dans tous les actes⁷⁵.

Cette déclaration trouve un écho dans le cours de la pièce, où une didascalie confirme que ce procédé est bien employé de manière consciente et volontaire par Claveret. À la scène 4 de l'acte I, Orante échappe à Cléronte (qui lui faisait la cour) en se cachant, et après la sortie de ce dernier « elle revient par derrière un buisson du bois, si bien que le théâtre n'est point vide⁷⁶ ».

La même année (ou plutôt à quelques jours d'intervalle, puisque les deux pièces sont respectivement achevées d'imprimer le 30 août et le 9 septembre), on retrouve dans la dédicace de *La Suivante* (dédicace adressée à un destinataire fictif, et que Corneille utilise pour mettre en valeur la régularité de sa pièce) une formulation comparable à celle de l'avis au lecteur de *L'Esprit fort* :

Les règles des Anciens sont assez religieusement observées en celle-ci : il n'y a qu'une action principale à qui toutes les autres aboutissent, son lieu n'a point plus d'étendue que celle du théâtre, et le temps n'en est point plus long que celui de la représentation, si vous en exceptez l'heure du dîner qui se passe entre le premier et le second acte. La liaison même des scènes, qui n'est qu'un embellissement, et non pas un précepte, y est gardée⁷⁷.

Quelques années plus tard, Mareschal se vante également d'avoir respecté la règle dans l'avis au lecteur du *Véritable Capitain Matamore* (1640), adapté du *Soldat fanfaron* de Plaute : « J'ai observé la liaison des scènes, qui n'est point dans Plaute même⁷⁸. » Cette dernière affirmation n'est cependant pas entièrement fondée, car les scènes ne sont pas moins liées chez Plaute que chez Mareschal. Celui-ci supprime par endroits les ruptures de discours présentes dans le texte latin, mais il se contente dans ce cas de renforcer une liaison qui était déjà présente⁷⁹.

En 1636, dans l'avis au lecteur de *L'Hôpital des fous* (qui contient plusieurs ruptures irrégulières, contrairement au *Jaloux sans sujet*), Beys est beaucoup plus critique à l'égard de cette innovation :

⁷⁵ « Avertissement au lecteur », en tête de Claveret, *L'Esprit fort*, éd. cit., p. 60.

⁷⁶ *Ibid.*, I, 4, v. 220-227. Il s'agit d'une liaison de cachette un peu particulière : Cléronte croit qu'Orante est sortie, alors qu'elle s'est cachée. Il ne prononce qu'un seul vers avant de partir (en vain) à sa recherche : « Encore un mot, rieuse, est-ce pour m'offenser / Que... Mais elle s'enfuit, il faut que je la suive. » (*Ibid.*, v. 221.) L'enjeu était en fait de faire sortir Cléronte au lieu Orante, pour que celle-ci soit présente à la scène suivante, où elle rencontre Orilame. Or elle seule peut vouloir mettre un terme à l'entretien : on a là un exemple où la motivation interne qui paraîtrait la plus vraisemblable entre en contradiction avec la nécessité dramaturgique.

⁷⁷ « Épître », en tête de Corneille, *La Suivante*, *op. cit.*, dans *O. C.*, t. I, p. 387.

⁷⁸ « Avertissement », en tête de Mareschal, *Le Véritable Capitain Matamore*, éd. cit., p. 253.

⁷⁹ Il subsiste également une rupture à l'intérieur de la scène 2 de l'acte I : avant que Matamore et Artotroque reviennent sur le plateau, Palestrion et Phylazie quittent le compartiment qu'ils occupaient pour passer dans un autre, qui paraît être masqué par une tapisserie, et où ils resteront en tout cas muets, sans intervenir dans la suite de la scène.

Je n'ai pas lié cette pièce comme celle du *Jaloux sans sujet* que j'ai fait imprimer en même temps. C'est une vaine curiosité que j'ai imitée : j'ai fait le sujet pour les règles, et non pas les règles pour le sujet ; j'ai bâti en l'air. Il y en a qui estiment les choses plutôt par l'industrie de l'auteur que par leur beauté ; fais-en de même ; je sais bien pourtant qu'il y a une négligence agréable et que trop d'ajustement déplaît⁸⁰.

Beys prend donc ses distances vis-à-vis de la règle de la liaison des scènes, mais aussi de la régularité en général, qu'il assimile à un simple exercice de virtuosité formelle où le contenu de la pièce est sans valeur. Même s'il ne faut pas exclure que Beys, implicitement, s'enorgueillisse de la régularité du *Jaloux sans sujet* et cherche à minimiser l'irrégularité de *L'Hôpital des fous*, son discours prend une forme paradoxale et très originale pour l'époque : il s'excuse de sa régularité comme d'une erreur de jeunesse.

Il est donc certain que, dans les années 1630, la liaison systématique des scènes fait l'objet de discussions : outre les textes que nous venons de citer, un passage de *L'Apologie du théâtre* confirme la présence de cette notion dans le discours théorique. Scudéry s'en prend à la prétention de « quelques jeunes gens de la cour » à légiférer en matière de poétique, et la liaison des scènes fait partie de leurs « galimatias » :

[...] lorsque pour condamner un ouvrage par une lumière confuse, ils feront un galimatias de belles paroles et voudront parler de règles, d'unité d'action et de lieu, de vingt-quatre heures, de liaison des scènes et de péripétie, qu'ils ne trouvent pas étrange si ceux qui savent l'art s'en moquent et si leur opinion n'est point suivie⁸¹.

Cependant, elle ne fait pas encore l'objet d'une véritable théorisation. L'idée de régularité dramatique, qui triomphe dans le discours théorique dès le début de la décennie et que les dramaturges cherchent de plus en plus à respecter, laisse de côté la question de la liaison des scènes. On verra que la liaison des scènes est intimement liée à l'unité de lieu absolue, mais le débat des années 1628-1631 n'a porté que sur l'unité de lieu relative, qui s'accommode fort bien d'une multiplicité de tableaux. Mairet n'en fait par exemple nulle mention dans la « Préface en forme de discours poétique » publiée en tête de *La Silvanire* (1631). On regrette d'autant plus l'inachèvement de *La Poétique* de La Mesnardière (publiée en 1639) que la question de la liaison des scènes aurait certainement été abordée dans le second tome. Surtout, elle ne suscitera jamais un débat comparable à celui qui a entouré l'instauration des trois unités.

Celles-ci ont pu être critiquées au nom d'une certaine idée du théâtre (celle par exemple que défend le *Discours à Cliton* : « Toute action et tout effet possible et naturel peut être imité par l'art de poésie. [...] Il n'est point d'histoire, pour longue qu'elle soit, qui ne puisse être mise dessus la scène⁸². »). En revanche, aucune voix ne s'élève pour défendre la discontinuité en tant que telle. Ceux qui expriment une réticence à l'égard de la règle de la liaison des scènes l'associent aux trois unités, explicitement, comme Scudéry, ou implicitement, comme Beys⁸³, sans développer une argumentation qui serait spécifiquement dirigée contre elle.

⁸⁰ « Au lecteur », en tête de Beys, *L'Hôpital des fous*, *op. cit.*, éd. Marc Douguet, dans *Les Idées du théâtre*, <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=55>>, 2015, n. p. 2.

⁸¹ Scudéry, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639, p. 94.

⁸² Durval, *Discours à Cliton sur les Observations du Cid, avec un traité de la disposition du poème dramatique et de la prétendue règle de vingt-quatre heures*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1637, éd. Giovanni Dotoli, dans *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1996, p. 280.

⁸³ Dont la formulation est très proche de celle employée par Mareschal dans la préface de *La Généreuse Allemande* pour défendre l'irrégularité en général : « [Les] sujets [des Anciens] semblent avoir été faits plus pour les règles, que les règles pour eux. » (Mareschal, « Préface », en tête de *La Généreuse Allemande ou le Triomphe d'amour*, tragi-comédie, Paris, Pierre Rocolet, 1631, éd. Hélène Baby, dans *Tragi-comédies*, t. I, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2010, p. 212.)

Ce relatif silence théorique est aussi dû au fait que les dramaturges qui, de leur côté, y voient un ornement n'y voient, justement qu'un ornement, et ne cherchent pas à la justifier pour elle-même. Elle n'est pas encore considérée comme une règle, parce qu'il n'y a pas de raison pour ne pas l'appliquer, mais qu'il n'y en pas non plus pour l'appliquer systématiquement. Au mieux, elle n'est donc « qu'un embellissement » (pour Corneille) ou « fait beauté » mais « n'est point nécessaire » (pour Chapelain) ; au pire, selon l'expression de Beys, elle n'est qu'une « vaine curiosité ». Elle apparaît comme un simple surplus de régularité, mais son efficacité dramaturgique n'est pas examinée. Ce statut particulier fera son succès : si seul le refus général de la régularité peut empêcher d'y voir un ornement, le triomphe définitif de celle-ci devait, automatiquement et discrètement, emporter son adoption.

À cette époque, seul d'Aubignac voit dans son absence un défaut qui entache la valeur de l'œuvre. Dans le « Jugement de la tragédie intitulée *Panthée* », publié avec *La Pratique du théâtre*, mais dont la composition remonte à la création de la pièce de Tristan L'Hermitte à la saison 1637-1638, la présence de ruptures irrégulières s'ajoute à la liste des défauts de celle-ci :

Davantage les scènes me semblent tellement déliées, que l'on pourrait compter plusieurs actes en cette pièce ; car il en faut toujours compter autant qu'il y a de dissolutions de scènes, les actes étant divisés par la division des actions qui veulent un intervalle de temps⁸⁴.

D'Aubignac reprend le raisonnement par l'absurde d'Ingegneri, et ne cherche pas à justifier l'exigence de liaison par l'effet produit sur le spectateur : il faut lier les scènes uniquement parce que l'acte se définit comme une suite de scènes liées. Si une pièce ne respecte pas la règle de la liaison des scènes, on est forcé d'admettre qu'elle comporte plus de cinq actes, ce qui est en contradiction avec le postulat de base hérité d'Horace (car c'est bien ce principe qui se cache derrière l'évidence selon laquelle « on pourrait compter plusieurs actes en cette pièce »).

On retrouvera la même idée au chapitre « Des scènes » de *La Pratique du théâtre*, où d'Aubignac critique l'emploi abusif de ruptures irrégulières chez les dramaturges préclassiques :

Quand nos poètes ont commencé de travailler pour le théâtre, ils ont si peu connu le métier dont ils faisaient profession, qu'ils ignoraient ce que c'était qu'un acte et une scène ; ils mettaient un homme sur le théâtre simplement pour réciter tout ce qu'ils s'étaient imaginés, et l'en retiraient quand le caprice de leur Muse était épuisé ; après ils en faisaient paraître un autre ou plusieurs, qui disparaissaient de même sans aucune raison. Et qui leur eût demandé pourquoi leurs acteurs paraissaient en cet ordre, ils ne l'eussent pu dire ; ainsi ce n'était que des pièces détachées qui n'avaient aucune suite nécessaire, et que l'on eût pu transporter les unes devant les autres sans rien gêner : de sorte que l'on pouvait dire que chaque scène faisait un acte, puisque finissant elle laissait le théâtre sans action ; et même il n'y avait pas moins de raison de mettre la musique après chaque scène, qu'aux autres endroits marqués par le poète⁸⁵.

La critique adressée à *Panthée* fonctionne ici d'autant mieux que d'Aubignac caricature la pratique des dramaturges irréguliers du début du siècle et envisage une pièce où aucune scène ne serait liée à la suivante : une pièce composée uniquement de tableaux simples – qu'il s'agisse de monologues (« ils mettaient un homme sur le théâtre et l'en

⁸⁴ D'Aubignac, « Jugement de la tragédie intitulée *Panthée*, écrit sur le champ et envoyé à M. le Cardinal de Richelieu par son ordre exprès », dans *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 695.

⁸⁵ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 359. Nous reviendrons sur la question de l'ordre des scènes, qui figure au milieu de ce passage (« Et qui leur eût demandé [...] et que l'on eût pu transporter les unes devant les autres sans rien gêner. »).

retiraient ») ou de dialogues (« après ils en faisaient paraître un autre ou plusieurs, qui disparaissaient de même »).

Cependant, l'attitude de d'Aubignac vis-à-vis de la règle de la liaison des scènes dans l'ensemble de son œuvre n'est pas exempte d'ambiguïté. D'Aubignac la respecte dans *Zénobie* (tragédie, 1647), mais l'enfreint dans *La Pucelle* (tragédie, 1642) et dans *La Cyminde* (tragédie, 1642). Par ailleurs, il avait déjà abordé la question de la liaison des scènes dans un chapitre précédent de *La Pratique du théâtre* (« Des actes »), où il était loin de condamner les ruptures irrégulières :

On a quelquefois demandé quand on peut dire qu'un acte est fini, et l'on a répondu après Donat que c'est quand le théâtre demeure vide, et sans aucun acteur. Mais s'il était ainsi, nous pourrions dire qu'il serait permis aux histrions d'accourcir et d'allonger les actes comme il leur plairait ; car s'ils voulaient ôter la musique dans le temps nécessaire pour l'intervalle de l'acte, ils pourraient paraître les uns après les autres, sans laisser jamais le théâtre vide. Davantage quand les scènes sont déliées (ce qui est encore assez ordinaire en ce temps) il y aurait lieu de faire jouer les violons, et de finir un acte autant de fois que le théâtre demeurerait vide : mais j'estime que l'acte finit, non pas quand le théâtre est sans acteur, mais quand il demeure sans action⁸⁶.

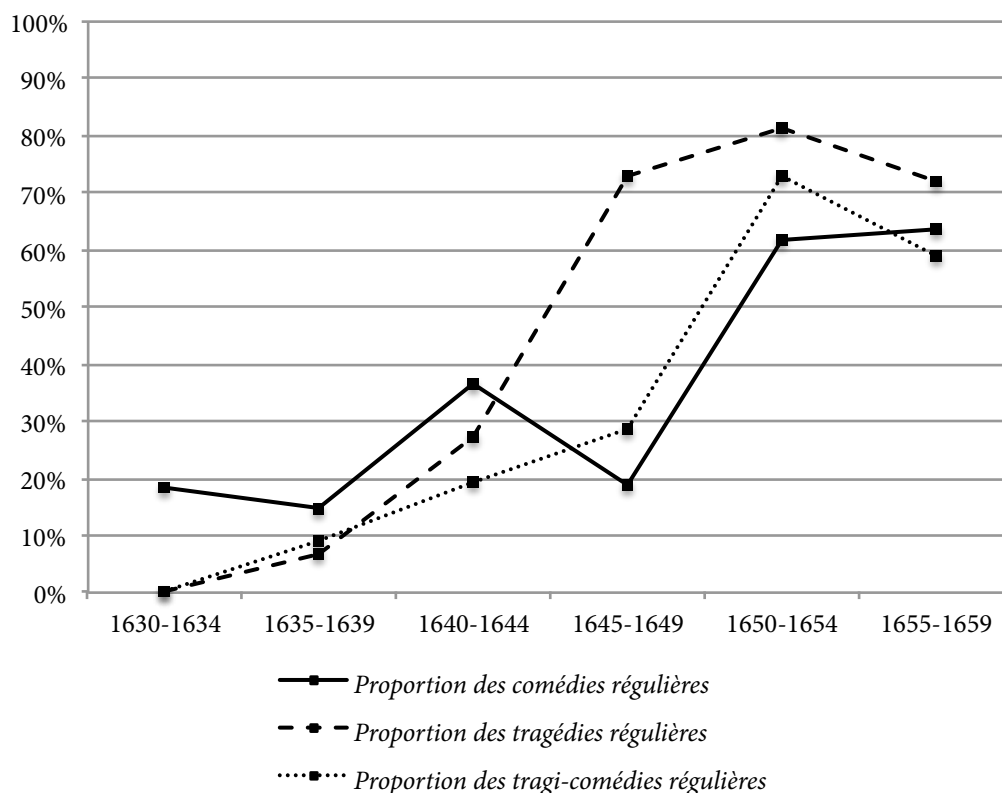
D'Aubignac cite la définition de l'acte par Donat (« Un acte est fini quand le théâtre demeure vide ») avant de la réfuter en utilisant un argument par l'absurde qui se fonde sur une pratique irrégulière de la liaison des scènes : si un acte est fini quand le plateau est vide, alors une pièce où « les scènes sont déliées » devrait compter autant d'actes que de tableaux, ce qui contredit le principe horatien des cinq actes. Pour résoudre cette contradiction, d'Aubignac fait un choix surprenant : au lieu de condamner ces pièces comme irrégulières (comme il le fait pour *Panthée* ou pour les pièces sans aucune liaison qu'il envisage au chapitre « Des scènes »), il change la définition de l'acte afin qu'elle les englobe (« l'acte finit, non pas quand le théâtre est vide, mais quand il demeure sans action »). En d'autres termes, la contradiction entre pratique et théorie se résout au détriment de cette dernière. On voit que d'Aubignac ne condamne nullement la pratique irrégulière (« ordinaire en ce temps ») mais la pose au contraire comme une donnée immuable : en se démarquant de Donat, il contredit directement les raisonnements qu'il a lui-même mis en œuvre dans le « Jugement de *Panthée* » ou même à d'autres endroits de *La Pratique du théâtre*. D'Aubignac adopte donc une stratégie polémique où l'efficacité ponctuelle l'emporte sur l'élaboration d'une théorie cohérente : il n'hésite pas à modifier ses raisonnements selon la cible qu'il attaque (*Panthée* et les dramaturges irréguliers dans un cas, la théorie de Donat dans l'autre).

Cette incohérence est d'autant plus visible que d'Aubignac n'explique pas ce qu'il entend par « demeurer sans action ». Si la définition de Donat (« un acte finit quand le théâtre est vide ») ne permet pas de rendre compte des pièces où les scènes sont déliées, celle de d'Aubignac (« un acte finit quand le théâtre demeure sans action »), par son incomplétude, ne le permet pas non plus : il faudrait pour cela préciser en quoi, contrairement à un véritable entracte, une rupture irrégulière ne laisse pas le théâtre sans action, ce que d'Aubignac ne fera jamais.

*

La prise en compte de l'appartenance générique permet de décrire plus finement l'essor de la règle de la liaison des scènes. Il est ici nécessaire de choisir comme unité de base non l'année, mais le lustre, afin de pouvoir comparer entre elles des périodes suffisamment étendues et représentatives.

⁸⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, v, p. 330.



Nous nous sommes fondé sur le genre déclaré de chaque pièce, tel qu'il apparaît à la suite du titre ou dans le titre lui-même. Nous avons défini, par ordre de priorité :

– comme tragi-comédie toute pièce dont le genre ou le titre comporte le nom « tragi-comédie » ou l'adjectif « tragi-comique » ;

– comme « comédie » toute pièce dont le genre ou le titre comporte le nom « comédie » ou « farce » ou l'adjectif « comique », sauf s'il comporte l'expression « comédie héroïque » ;

– enfin comme tragédie toute pièce dont le genre ou le titre comporte le nom « tragédie » ou l'adjectif « tragique ».

Ne sont donc pas prises en compte :

– les quelques pièces dont le genre n'est pas du tout précisé, ou ne répond à aucun de ces critères : « pièce nouvelle », « poème de nouvelle invention », « entretiens », tous les « poèmes dramatiques » de Baro ;

– les « comédies héroïques », dont l'esthétique s'apparente à celle de la tragédie (elles respectent toutes la règle de la liaison des scènes) ;

– les pastorales, qui deviennent très rapidement extrêmement rares (malgré un renouveau dans les années 1650). Néanmoins, les « tragi-comédies pastorales », « comédies pastorales » et « tragédies pastorales » ont été respectivement classées avec les tragi-comédies, comédies et tragédies.

Ce choix a le mérite d'être objectif et rigoureux, mais n'est pas entièrement satisfaisant. D'une part, l'inscription dans un genre est parfois arbitraire, et il y a une continuité entre pastorale, comédie et tragi-comédie et entre tragi-comédie et tragédie : les zones frontalières entre deux genres sont extrêmement peuplées au XVII^e siècle⁸⁷.

⁸⁷ Sur la porosité des genres dramatiques, voir notamment Bénédicte Louvat-Molozay, « La tragédie de Rotrou au carrefour des genres dramatiques », dans Pierre Pasquier [dir.], *Le Théâtre de Rotrou*,

La catégorisation sur laquelle nous nous fondons ne rend pas compte de ces diverses nuances et accentue beaucoup trop le contraste entre les genres. Les courbes ci-dessus sont donc des instruments extrêmement grossiers, qu'il faut regarder avec la plus grande précaution.

On observe cependant une différence entre l'évolution de la comédie et celle de la tragédie qui est trop sensible pour n'être pas significative. Dans les années 1630, c'est la comédie qui est le terrain privilégié de la liaison des scènes. Tous les paratextes que nous avons cités sont d'ailleurs des paratextes de comédies, et la liste des premières pièces respectant la règle de la liaison des scènes, que nous avons étudiée au début de ce chapitre, montre que c'est le plus souvent dans une comédie que les dramaturges s'y sont essayés. Quand la tragédie renaît à partir de 1634, elle utilise moins de ruptures que la tragi-comédie, mais ne se les interdit nullement : *Hercule mourant* de Rotrou (certainement représenté en 1634 et publié en 1636) contient deux ruptures irrégulières, tout comme *Médée* de Corneille (représentée durant la saison 1634-1635 et publiée en 1639). Tandis que la première comédie régulière date de 1630 (*L'Esprit fort* de Claveret), la première tragédie régulière n'est jouée qu'en 1636 (*Lucrece* de Du Ryer).

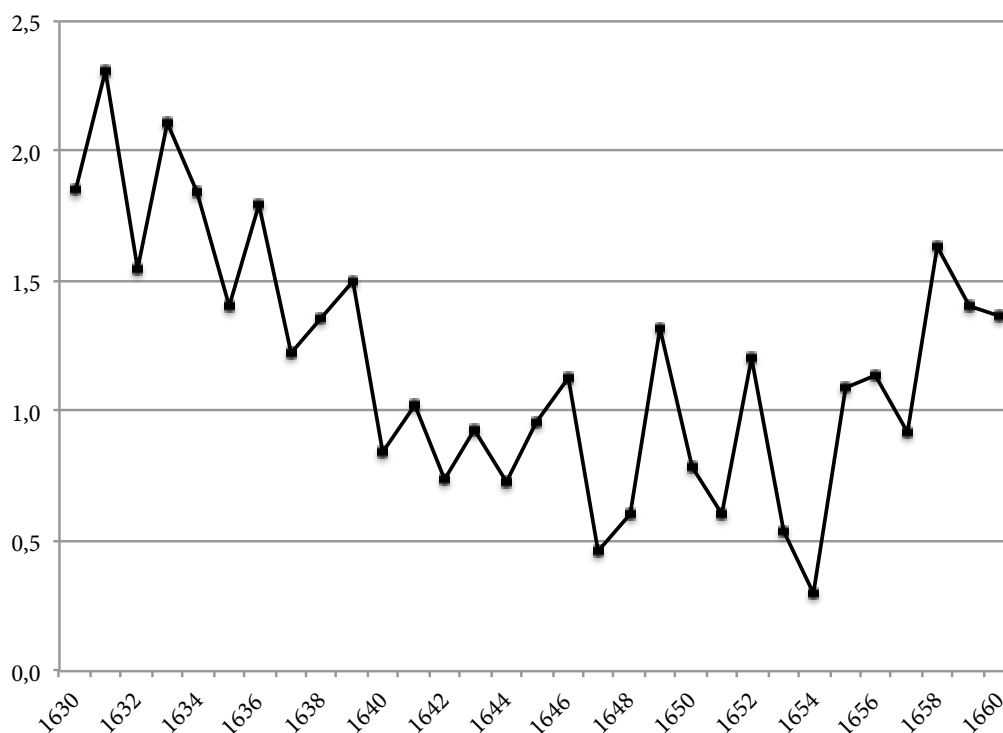
À partir des années 1640-1644, les courbes se croisent, et c'est désormais la comédie qui est en retard dans l'application de la règle de la liaison des scènes (tout en conservant un taux de régularité à peu près constant jusqu'en 1650) : moins de 20% des comédies publiées dans les années 1645-1649 sont régulières contre plus de 70% des tragédies. La comédie connaît ensuite à partir de 1650 l'essor que la tragédie a connu à la décennie précédente, tout en restant plus irrégulière : l'écart entre ces deux genres est alors du même ordre que celui que l'on constatait, mais au bénéfice de la comédie, dans les années 1630.

On cherchera à rendre compte de ce phénomène dans les prochains chapitres, mais on peut déjà émettre l'hypothèse qu'à une époque où la liaison des scènes relève encore de l'expérimentation formelle, la comédie et la pastorale s'y prêtent mieux que la tragédie régulière : leurs intrigues reposent sur un jeu presque mécanique de combinaisons amoureuses et de stratagèmes qui amène plus naturellement à lier les scènes que la peinture de violentes passions et le traitement d'un sujet historique ou mythologique, où l'idée même de s'imposer une contrainte formelle (qui donne à la composition dramatique une dimension indéniablement ludique) n'aurait sans doute pas pu apparaître en premier lieu – pour reprendre l'expression de Beys, ces deux genres se prêtent plus à « bâtir en l'air ». Mais le pendant de ce goût pour l'innovation et la recherche de nouveaux procédés dramaturgiques est aussi une plus grande liberté, qui explique que la comédie hésite moins à enfreindre la règle de la liaison des scènes au moment où celle-ci se systématisait dans la tragédie.

*

Le nombre de pièces régulières n'est cependant pas le seul critère à prendre en considération pour analyser l'évolution de la composition dramatique. Il faut également s'intéresser au nombre de ruptures présentes dans chaque pièce : *Cinna* (1643), qui n'en compte qu'une, est bien moins irrégulier que la seconde journée de *L'Argénis* de Du Ryer (tragi-comédie, 1631), qui en compte vingt-cinq (c'est, entre 1630 et 1660, la pièce qui comporte le plus grand nombre de ruptures). Nous nous fonderons sur le nombre de ruptures par acte et non par pièce : en effet, à nombre de ruptures égal, une pièce en un ou trois actes peut être dite plus discontinue qu'une pièce en cinq.

Littératures classiques, n° 63, 2007, p. 61-70 et « Au carrefour des genres : l'élaboration du modèle tragique français dans les années 1630-1640 », dans Dominique Moncond'huy et Henri Scepi [dir], *Les Genres de travers : littérature et transgénéricité*, *La Licorne*, n° 82, 2007, p. 63-74.



Nombre moyen de ruptures par acte dans les pièces irrégulières⁸⁸

Or cette courbe permet de constater que, même si la proportion de pièces régulières n'a pas augmenté sensiblement avant 1640, le nombre de ruptures par acte a diminué tout au long des années 1630, même dans les pièces irrégulières. En d'autres termes, les pièces irrégulières le sont de moins en moins : alors qu'on compte en moyenne entre 1,5 et 2 ruptures par acte au début de la décennie, ce taux se stabilise entre 0,5 et 1 dès 1640, et ce jusqu'à la fin de la période qui nous intéresse.

Dès avant l'essor de la règle de la liaison des scènes les dramaturges emploient donc de moins en moins de ruptures, soit que, sans se soucier de systématiser la liaison des scènes, ils commencent à privilégier la continuité, soit que les sujets qu'ils abordent, les nouveaux genres qu'ils embrassent et l'essor des trois unités les y poussent naturellement : comme nous l'avons vu, la tragédie régulière qui apparaît à partir de 1634 ne cherche pas une continuité absolue mais est beaucoup moins gourmande en ruptures que les tragi-comédies irrégulières.

*

Le regard que Corneille, en 1660, porte sur ses premières pièces est également révélateur d'une indulgence vis-à-vis de l'irrégularité qui diminue. La règle est bien établie au moment où Corneille écrit ses examens et ses discours, mais le traitement qu'il réserve aux ruptures irrégulières montre que celles-ci lui paraissent moins excusables dans les pièces écrites à une époque où la liaison systématique des scènes est déjà devenue une règle, et au contraire plus excusables dans ses premières pièces, écrites à une époque où celle-ci n'était qu'un procédé à l'avenir incertain et beaucoup moins fréquemment mis en œuvre.

⁸⁸ On a exclu des statistiques la *Tragédie sainte divisée en trois théâtres* de Davesne (1651), dont le nombre de ruptures extrêmement élevé fausserait l'analyse (soixante-quatre pour l'ensemble des trois « théâtres »).

Dans l'examen de *La Veuve* (comédie sans doute représentée durant la saison 1631-1632), les ruptures sont vues comme un moyen qui permet de minimiser l'irrégularité temporelle. C'est grâce à elles que chaque acte peut durer une journée entière sans incohérence :

L'excuse qu'on pourrait y donner, aussi bien qu'à ce que j'ai remarqué de Tircis dans *Mélite*, c'est qu'il n'y a point de liaison de scènes, et par conséquent point de continuité d'action. Ainsi l'on pourrait dire que ces scènes détachées qui sont placées l'une après l'autre ne s'entre-suivent pas immédiatement, et qu'il se consume un temps notable entre la fin de l'une et le commencement de l'autre, ce qui n'arrive point quand elles sont liées ensemble, cette liaison étant cause que l'une commence nécessairement au même instant que l'autre finit⁸⁹.

L'absence de liaison est donc décrite sans aucune nuance négative. Les ruptures irrégulières permettent d'apporter une « excuse » à une autre forme d'irrégularité (en l'occurrence temporelle).

Dans les pièces suivantes, c'est au contraire à elles qu'il est nécessaire d'apporter une excuse. L'argumentation s'inverse donc. L'avantage que le dramaturge tire des ruptures n'est plus gratuit : elles doivent être rentables. Dans l'examen de *La Galerie du Palais* (sans doute représentée durant la saison 1632-1633), cette excuse est fournie par la volonté du dramaturge de changer le lieu où se déroule l'action pour introduire le décor pittoresque qui donne son titre à la pièce : « Sans cet agrément la pièce aurait été très régulière pour l'unité du lieu et la liaison des scènes, qui n'est interrompue que par là⁹⁰. »

En revanche, pour *La Place Royale* (sans doute représentée durant la saison 1633-1634), le simple « agrément » ne suffit déjà plus à excuser l'emploi de ruptures irrégulières, et il faut faire appel à une exigence plus forte :

J'ai mieux aimé rompre la liaison des scènes, et l'unité de lieu qui se trouve assez exacte en ce poème à cela près, afin de la faire soupirer dans son cabinet avec plus de bienséance pour elle, et plus de sûreté pour l'entretien d'Alidor⁹¹.

Les ruptures de l'acte III (l'une entre les scènes 4 et 5, l'autre à l'intérieur de la scène 6) se trouvent justifiées par la nécessité (pour la bienséance aussi bien que pour la vraisemblance) de ne pas placer dans la rue les monologues d'Angélique et les dialogues entre celle-ci et Alidor.

Pour *La Galerie du Palais* aussi bien que pour *La Place Royale*, la formulation employée par Corneille sous-entend que les ruptures ont un coût qui doit être compensé par l'avantage que le dramaturge en retire, mais celles-ci ne sont pas explicitement qualifiées de défectueuses. Leur utilité *suffit* à les excuser.

Dans l'examen de *Cinna* (représenté en 1642), Corneille reprend le même raisonnement que pour *La Place Royale* :

C'est ce qui m'a fait rompre la liaison des scènes au quatrième acte, n'ayant pu me résoudre à faire que Maxime vînt donner l'alarme à Émilie de la conjuration découverte au lieu même où Auguste en venait de recevoir l'avis

⁸⁹ Corneille, « Examen » de *La Veuve*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie, op. cit.*, dans O. C., t. I, p. 217.

⁹⁰ Corneille, « Examen » de *La Galerie du Palais*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie, op. cit.*, dans O. C., t. I, p. 302.

⁹¹ Corneille, « Examen » de *La Place Royale*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie, op. cit.*, dans O. C., t. I, p. 472.

par son ordre, et dont il ne faisait que de sortir avec tant d'inquiétude et d'irrésolution⁹².

Là encore, la rupture de l'acte IV est justifiée par la vraisemblance spatiale. Cependant, dans le « Discours des trois unités », Corneille complète son propos par une critique beaucoup plus ouverte de ce procédé : « Le quatrième acte de *Cinna* demeure au-dessous des autres par ce manquement⁹³. » Corneille justifie la rupture irrégulière de *La Place Royale* aussi bien que celle de *Cinna* par une exigence de vraisemblance spatiale, mais on a l'impression que la seconde est plus grave, car il insiste plus sur le défaut qu'elle représente que sur son utilité, comme si l'avantage qu'il en a retiré ne la compensait plus qu'en partie, et bien mal. Il s'agit certes d'une simple différence de formulation, mais qui témoigne d'une hésitation beaucoup plus grande à enfreindre la règle de la liaison des scènes (au lieu de dire : « J'ai mieux aimé rompre la liaison des scènes », Corneille dit, en substance : « J'ai dû me résigner, à regret, à rompre la liaison des scènes. »). Les ruptures de la liaison des scènes étaient moins gênantes dans les trois comédies de jeunesse ; même si elles sont loin d'avoir disparu en 1642, elles sont moins fréquentes, et si Corneille affirme que l'acte IV de *Cinna* est « au-dessous des autres », c'est qu'à cette époque la liberté qu'il a prise pouvait désormais passer pour une régression.

Ces cinq textes théoriques, bien que composés à la même époque, bien des années après les pièces dont ils traitent, présentent donc des variations qui permettent de retracer l'évolution de la pensée de Corneille entre 1631 et 1642 : le regard rétrospectif ne nivelle pas l'évolution diachronique de sa pratique et le dramaturge se replace tout naturellement dans l'état d'esprit où il était au moment de la composition de chaque pièce. On y voit Corneille rompre la liaison des scènes avec de plus en plus de réticence et de déplaisir.

1640-1650 : DE L'ORNEMENT À LA RÈGLE

On observe, dans les années 1640, une hausse significative de la proportion de pièces régulières, qui ne représentent que 5% des pièces publiées en 1640, mais 80% en 1652. Cette décennie est capitale pour la règle de la liaison des scènes, qui cesse d'être une innovation expérimentale et devient une véritable règle : après plus de cinq années où elle était restée assez marginale, elle réussit enfin à s'imposer, et ce avec une extraordinaire rapidité (il y a 44% de pièces régulières dès 1645). C'est à cette époque notamment que la plupart des dramaturges qui s'y étaient essayés avant 1640 et qui l'avaient ensuite délaissée y reviennent de manière plus ou moins définitive, comme s'ils avaient découvert empiriquement qu'il était désormais impossible de s'en passer, et que l'esthétique de la discontinuité caractéristique des années 1630 paraissait aussi datée que le fait de ne pas respecter les trois unités.

La plupart des dramaturges des années 1630 qui n'ont quant à eux jamais adopté la règle de la liaison des scènes (et notamment Mairet) n'écrivent plus pour le théâtre dans la décennie suivante. Sauf d'Ouille, tous les principaux dramaturges actifs dans les années 1640 ont donc écrit au moins une pièce qui respecte cette règle.

D'Ouille lui-même n'est d'ailleurs pas insensible à la question. Dans *Les Soupçons sur les apparences*, Alcippe a réussi à faire croire à Léandre que Philémon convoitait sa femme Astrée, alors que c'est lui-même qui cherche à la séduire. Il a poussé Léandre à provoquer Philémon en duel et, de son côté, a tenté une nouvelle fois de séduire Astrée, qui a réussi à s'enfuir. Il s'apprête maintenant à la poursuivre jusque chez elle :

⁹² Corneille, « Examen » de *Cinna*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Seconde partie, op. cit.*, dans O. C., t. I, p. 911.

⁹³ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 136.

Vous fuyez, mais en vain. J'irais pour vous trouver
Où le flambeau du jour ne saurait arriver.

SYLVAIN

Monsieur...

ALCIPPE

Ne me dis rien.

SYLVAIN

Mais Léandre peut-être...

ALCIPPE

Léandre ne vit plus, ou n'ose plus paraître.

*Pour lier cette scène, il faut que
Léandre apparaisse en un coin du
théâtre.*

SCÈNE VI

LÉANDRE, PHILÉMON

LÉANDRE

Je le vois, le perfide, il vient, le suborneur.
Mourons dans ce combat, ou vengeons notre honneur :
Défends-toi, lâche ami.

PHILÉMON

Léandre.

LÉANDRE

L'artifice
Ne saurait d'un moment reculer ton supplice⁹⁴.

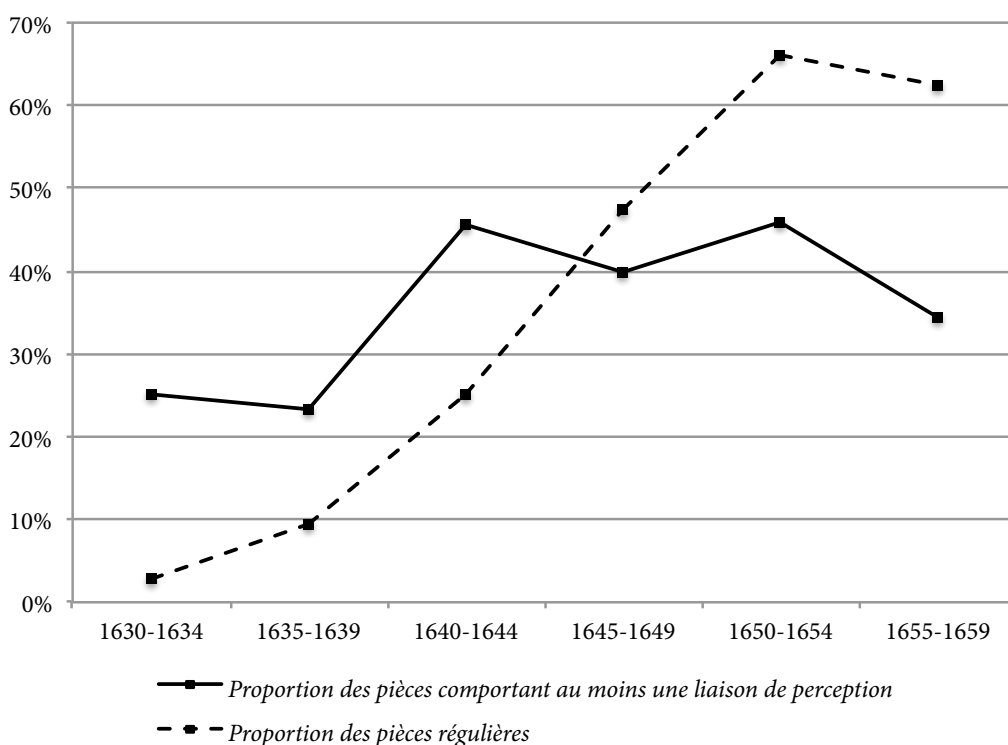
Alcippe et Sylvain entrent chez Astrée au moment précis où Léandre et Philémon entrent sur le plateau, et où Léandre provoque celui-ci en duel. La réplique d'Alcippe (« Léandre ne vit plus, ou n'ose plus paraître ») n'est donc pas tout à fait vraie : le duel ne fait que commencer, alors qu'Alcippe le croit achevé (et croit par conséquent que Léandre est soit mort, soit en fuite après avoir tué son adversaire). Mais malgré cette allusion verbale, qui crée un plaisant effet d'ironie dramatique (Léandre entre juste après qu'on a parlé de lui), et malgré la didascalie « Pour lier cette scène, il faut que Léandre apparaisse en un coin du théâtre », il n'y a aucune communication entre les

⁹⁴ D'Ouville, *Les Soupçons sur les apparences*, héroïco-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1650, éd. Anne Teulade, dans *Théâtre complet*, t. II, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2020, V, 5-6, v. 1435-1442.

personnages de la scène 5 et ceux de la scène 6, et donc aucune liaison (quand Léandre dit « Je le vois », il parle de Philémon, qui entre en même temps que lui, mais d'un autre côté). La didascalie est une simple indication de jeu : il faut enchaîner ces deux scènes le plus rapidement possible pour masquer, justement, qu'il y a une rupture.

On pourrait faire exactement la même analyse à propos des scènes 5 et 6 de l'acte III du *Curieux impertinent* de Brosse le Jeune : trois vers avant la sortie de Camille et de Filandre et l'entrée de Lotaire, on lit la didascalie : « Lotaire paraît pour lier la scène⁹⁵ », mais ces deux groupes de personnages ne s'aperçoivent pas non plus. Ces didascalies montrent bien qu'une rupture peut être plus ou moins atténuée par la mise en scène et le jeu des comédiens (au niveau du spectacle, donc) sans introduire une véritable liaison (intervenant au niveau de l'histoire représentée) ni renoncer, en profondeur, à un mode de composition irrégulier – solution, comme on l'a vu, explicitement condamnée par Ingegneri. Elles montrent également que, dans les années 1640, les ruptures irrégulières sont désormais perçues comme des défauts qu'il faut maquiller.

Il en va de même pour les liaisons de perception, dont l'augmentation est une des conséquences de l'essor de la règle de la liaison des scènes : nous avons vu que ce procédé permettait de transformer à peu de frais une rupture en liaison. L'évolution de la proportion de pièces qui comportent au moins une liaison de ce type est révélatrice :



On voit que le nombre de pièces qui ont recours aux liaisons de perception augmente sensiblement à partir de 1640, c'est-à-dire quand la règle de la liaison des scènes s'impose. Il se stabilise ensuite autour de 40%, tandis que le taux de régularité continue de croître.

⁹⁵ Brosse le Jeune, *Le Curieux impertinent ou le Jaloux*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1645, III, 5-6, p. 53.

Le détail des données année par année révèle notamment un pic de liaisons de perception dans les pièces publiées en 1644 et 1645 (jouées pour la plupart entre 1642 et 1644). Le taux moyen de liaisons de perception par acte atteint 0,45 en 1644 et 0,24 en 1645, alors qu'il n'avait jamais dépassé 0,2 auparavant. Pour ces deux années, on en recense au total quarante-six, et dix-sept pièces sur vingt-neuf en comportent. Or ces années, marquées par une augmentation sans précédent de la proportion de pièces régulières (qui dépasse pour la première fois les 40%), peuvent précisément être considérées comme le moment où s'instaure vraiment la règle de la liaison des scènes.

L'utilisation de liaisons de perception concerne aussi bien les pièces régulières que les pièces irrégulières : comme nous l'avons vu, même les dramaturges qui ne poussent pas le souci de continuité jusqu'à respecter entièrement la règle de la liaison des scènes essayent pour la plupart de diminuer le nombre de ruptures dans leurs pièces. Quand l'occasion s'en présente, ils ont donc autant de raisons que les autres d'utiliser les liaisons de perception.

Dans les années 1630, les pièces régulières comportaient un nombre conséquent de liaisons de perception (sept liaisons de fuite dans *L'Esprit fort* de Claveret, six dans *La Suivante*, qui compte également une liaison de recherche et une autre combinant ces deux procédés, etc.), mais on peut voir celles-ci comme l'émanation d'une tendance à l'expérimentation et d'un intérêt global pour la technique de la liaison des scènes (et pas seulement pour son application systématique). Dans les années 1640 en revanche, leur rôle de palliatif est plus clair (la proportion de liaisons de fuite, les plus faciles à mettre en œuvre, augmente au détriment des liaisons de recherche, qui exigent une technique beaucoup plus élaborée : celles-ci représentent 24% des liaisons de perception entre 1630 et 1635 contre 7% entre 1640 et 1645). Il va de soi que les liaisons de perception ne sauraient se réduire à ce rôle : le dramaturge ne les utilise pas nécessairement comme un pis-aller, et tout dépend du contexte. Mais une telle simplification est pertinente quand on étudie le procédé de manière globale, et que l'on constate qu'il entre en corrélation avec l'essor de la règle de la liaison des scènes.

Les liaisons de perception, et surtout les liaisons de fuite, resteront toujours très fréquentes et ne seront pas entraînées dans la chute du nombre de pièces irrégulières. Les dramaturges qui respectent la règle de la liaison des scènes n'hésitent pas à y avoir recours (même si certains critiques, comme on l'a vu, les assimilent à des ruptures). Racine, notamment, les utilise fréquemment : on compte dans l'ensemble de son théâtre sept pièces comportant une liaison de fuite⁹⁶. Peu de dramaturges se passent totalement des liaisons de perception. Durant la période qui nous intéresse, seuls Magnon et Quinault n'utilisent aucune liaison de fuite (on compte deux liaisons de recherche chez Quinault), suivant en cela la pratique de Corneille, qui s'est très rapidement interdit d'y avoir recours⁹⁷ : on ne compte, après *Médée* (1639), que trois liaisons de fuite – dans *Le Menteur* (1644) – et une liaison de recherche – dans *Andromède*⁹⁸ (1651).

⁹⁶ *Andromaque*, IV, 1-2 ; *Les Plaideurs*, I, 5-6 ; *Bérénice*, IV, 2-3 ; *Mithridate*, II, 1-2 ; *Iphigénie*, IV, 1-2 ; *Esther*, III, 2-3 ; *Athalie*, II, 2-3. C'est d'ailleurs un des traits distinctifs qu'ont retenus Reboux et Müller dans leur recueil de pastiches littéraires : celui consacré à Racine est le premier acte d'une tragédie intitulée « Cleopâtre », acte composé de trois scènes d'exposition qui sont toutes reliées par une liaison de fuite. À la fin de la première scène, Zoé voit arriver Antoine : « Madame, Antoine approche et sous quelque moment... / – Cléopâtre : C'est lui ! Retyrions-nous dans mon appartement. » (Paul Reboux et Charles Müller, *À la manière de...* Paris, Grasset, 1913, rééd. Paris, coll. « Les Cahiers rouges », 1998, p. 249.) À la fin de la deuxième, Adjudpète entend Auguste : « Ô ciel ! J'entends sa voix ! Et sous quelque moment... / – Antoine : C'est lui. Retyrions-nous dans mon appartement. » (*Ibid.*, p. 251.)

⁹⁷ Il le dit explicitement dans l'examen de *La Suivante* : « Dans mes derniers ouvrages je me suis arrêté à celle-ci [la liaison de présence et de discours] sans me servir de l'autre [la "liaison de vue"]. » (Corneille, Examen de *La Suivante*, éd. cit., p. 390.)

⁹⁸ Si l'on peut qualifier ainsi l'étrange liaison entre les scènes 3 et 4 de l'acte III, où les Néréides courroucées sortent des flots après avoir vu Persée enlever Andromède.

Néanmoins, le fait que le taux de régularité continue d'augmenter tandis que le nombre de pièces qui ont recours aux liaisons de perception reste constant montre que, globalement, les dramaturges apprennent de plus en plus à s'en passer.

Enfin, une nouvelle génération de dramaturges, qui adoptent d'emblée la règle de la liaison des scènes, apparaît dans les années 1640. Magnon, dont la carrière théâtrale commence avec *Artaxerce* (tragédie, 1645), est le premier à l'avoir respectée dans toutes ses pièces. Certains hésitent brièvement à leur début, mais s'y plient rapidement : Gilbert, qui commence sa carrière avec *Marguerite de France* (tragi-comédie, 1641), ne l'enfreint que dans sa deuxième pièce, *Téléphonte* (tragi-comédie, 1642), qui ne compte qu'une seule rupture ; Boyer, dans sa première, *La Sœur généreuse* (tragi-comédie, 1647) – il est vrai qu'il faut ajouter à cette exception *Ulysse dans l'île de Ciré* (1650), qui compte six ruptures, mais celles-ci possèdent un enjeu spécifique : dans cette « tragi-comédie à machines », les changements de tableaux sont des prétextes aux changements de décor. Boyer assume totalement l'irrégularité de sa pièce : sans chercher à circonscrire le lieu de l'action, la didascalie liminaire annonce fièrement que « la scène est différente, selon les divers changements des machines ». Scarron, qui est plus jeune que Corneille de seulement quatre ans, mais qui commence sa carrière dramatique avec *Le Jodelet ou le Maître valet* (comédie, 1645), montre qu'il est possible d'écrire une comédie à l'espagnole tout en respectant la liaison des scènes, se démarquant ainsi de la pratique irrégulière de d'Ouille. Là encore, sa deuxième pièce (*Les Trois Dorotheés ou le Jodelet souffleté*, comédie publiée en 1647) est son unique exception, et ne présente qu'une seule rupture – il faut y ajouter *l'Abrégé de comédie ridicule de Matamore* (1647), mais il s'agit d'une comédie burlesque en un acte, et l'on verra qu'il n'est pas pertinent d'analyser ce genre de pièce à l'aune de la règle de la liaison des scènes.

Par ailleurs, dans les pièces qui font exception à la règle, le nombre de ruptures reste, comme nous l'avons vu, beaucoup plus bas qu'au début des années 1630. Surtout, dans la plupart des cas, les ruptures de la liaison des scènes sont moins sensibles. Toutes les ruptures, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, ne créent pas le même effet : elles correspondent par exemple à des ellipses ou à des changements de lieu plus ou moins importants. Les statistiques que nous présentons ne permettent pas de rendre compte de ce phénomène ; elles ne sont donc que des aperçus extrêmement schématiques de l'évolution de la composition dramatique, qui ne saurait évidemment se résumer à des séries de chiffres.

*

En 1648, Corneille revient sur la question de la liaison des scènes pour la première fois depuis la dédicace de *La Suivante*. Dans la préface du second tome de ses œuvres complètes, il souligne la régularité des pièces que celui-ci contient, tout en défendant une conception élargie des unités de temps et de lieu :

Elles sont toutes assez régulières, avec cette différence toutefois, que les règles sont observées avec plus de sévérité dans les unes que dans les autres ; car il y en a qu'on peut élargir et resserrer, selon que les incidents du poème le peuvent souffrir. Telle est celle de l'unité de jour [...] Telle est encore celle de l'unité de lieu [...] Je dirais la même chose de la liaison des scènes, si j'osais la nommer une règle, mais comme je n'en vois rien dans Aristote, que notre Horace n'en dit que ce petit mot « *Neu quid biet* » dont la signification peut être douteuse, que les Anciens ne l'ont pas toujours observée quoiqu'il leur fût assez aisé, ne mettant qu'une scène ou deux à chaque acte, que le miracle de l'Italie, le *Pastor fido* l'a entièrement négligée, j'aime mieux l'appeler un embellissement qu'une règle ; mais un embellissement qui fait

grand effet, comme il est aisé de le remarquer par les exemples du *Cid* et de l'*Horace*⁹⁹.

La complexité de la construction souligne le statut paradoxal de la liaison des scènes dans l'idée que Corneille se fait de la régularité. Celle-ci participe à la régularité des pièces sans être une règle, de même que, dans la dédicace de *La Suivante*, Corneille l'énumérait à la suite des trois unités tout en refusant, dans le même mouvement, de lui accorder le même statut¹⁰⁰. Dire « la même chose », ce n'est pas dire que la liaison des scènes peut être elle aussi « élargie » ou « resserrée » (comme le voudrait la cohérence grammaticale de l'enchaînement des énoncés), mais *présupposer* qu'elle mérite le nom même de règle. Comme en 1637, Corneille lui refuse ce privilège pour lui réserver le titre de simple « embellissement ».

Mais si, dans son discours théorique, Corneille n'accepte pas l'idée que les ruptures irrégulières puissent être imputées à défaut, il s'est depuis longtemps prémuni contre ce risque en faisant du respect de la règle de la liaison des scènes l'un des piliers de sa dramaturgie : tolérant dans l'énoncé de principes généraux, il se montre intransigeant dans sa propre pratique.

On constate cependant une évolution depuis la dédicace de *La Suivante* : Corneille ne se contente pas de dire que la liaison des scènes n'est qu'un embellissement, il explique pour la première fois en quoi consiste cet embellissement. Nous reviendrons sur l'analyse comparée du *Cid* et d'*Horace* quand nous traiterons des rapports entre liaison des scènes et unité d'action. Contentons-nous ici de souligner que la structure même du raisonnement de Corneille témoigne d'une volonté d'accorder une place un peu plus grande à la liaison des scènes. Le raisonnement en deux temps de 1637 (qui dit en substance : « j'y ai gardé la liaison des scènes, *mais* ce n'est qu'un embellissement et non un précepte ») est remplacé par un raisonnement en trois temps qu'il est impossible de résumer en une thèse univoque : « Je dirais la même chose de la liaison des scènes si j'osais la nommer une règle *mais* j'aime mieux l'appeler un embellissement qu'une règle *mais* un embellissement qui fait grand effet. » Les deux « *mais* » successifs introduisent deux nuances opposées qui limitent puis au contraire soulignent l'importance du procédé.

En 1660, Corneille revient une troisième et dernière fois sur le statut de la règle de la liaison des scènes :

La liaison des scènes qui unit toutes les actions particulières de chaque acte l'une avec l'autre, et dont j'ai parlé en l'examen de *La Suivante*, est un grand ornement dans un poème, et qui sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation. Mais enfin ce n'est qu'un ornement, et non pas une règle. Les Anciens ne s'y sont pas toujours assujettis [...] Nous y avons tellement accoutumé nos spectateurs, qu'ils ne sauraient plus voir une scène détachée sans la marquer pour un défaut : l'œil et l'oreille même s'en scandalisent avant que l'esprit y ait pu faire de réflexion. Le quatrième acte de *Cinna* demeure au-dessous des autres par ce manquement, et ce qui n'était point une règle autrefois l'est devenu maintenant par l'assiduité de la pratique¹⁰¹.

Ce n'est ni aux effets de la rupture de la liaison des scènes, ni à l'examen de la pratique des Anciens que nous nous intéresserons cette fois, mais à la distinction entre « règle » et « ornement » (cette dernière notion exprimant la même idée que l'« embellissement » des textes précédents). Comme le fait justement remarquer J. Scherer, la fin du passage introduit une « restriction qui équivaut presque à une

⁹⁹ Corneille, Avis au lecteur de l'édition collective de 1648, éd. cit., p. 188-189.

¹⁰⁰ « La liaison même des scènes, qui n'est qu'un embellissement, et non pas un précepte, y est gardée. » (Corneille, Dédicace de *La Suivante*, éd. cit., p. 387.)

¹⁰¹ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 135-136.

contradiction¹⁰² ». La réflexion de Corneille se résume en effet aux propositions suivantes : « La liaison des scènes est un grand ornement. Mais enfin ce n'est qu'un ornement, et non pas une règle. Ce qui n'était point une règle l'est devenu maintenant. »

Là encore, le lecteur se trouve face à un raisonnement en trois temps, mais l'opposition entre les deux dernières propositions est cette fois beaucoup plus nette. Le passage du présent (« ce n'est qu'un ornement, et non pas une règle ») à l'imparfait (« ce qui n'était point une règle ») donne l'impression au lecteur que plusieurs années se sont écoulées non seulement entre les deux époques auxquelles il est fait référence, mais aussi entre l'énonciation même de ces propositions, et que la liaison des scènes devient effectivement une règle au détour de quelques lignes, dans le cours même du texte, comme si celui-ci accomplissait l'évolution qu'il retrace.

La notion d'« ornement » mérite qu'on s'y attarde. L'essor considérable de la liaison des scènes dans les années 1640 n'a pas été perçu comme l'application d'une règle jusqu'alors ignorée (ce qui était le cas des trois unités dans les années 1630) ; il n'a pas non plus été vu comme l'évolution naturelle de l'écriture théâtrale, qui fait que certains procédés stylistiques tombent en désuétude tandis que d'autres deviennent à la mode. Au contraire, cet essor s'accompagne d'un véritable changement de statut : simple ornement à l'origine, la liaison systématique des scènes est devenue une règle. Comme on l'a vu, l'opposition entre ces deux notions (ou entre celles équivalentes de « précepte » et d'« embellissement ») est récurrente chez Corneille et Chapelain (pour qui la liaison des scènes « fait beauté » mais n'est pas « nécessaire¹⁰³ »), et mérite donc qu'on s'y attarde.

Corneille emploie le terme d'« ornement » à plusieurs reprises dans ses écrits théoriques de 1660, par exemple pour désigner la folie d'Éraste, dans *Mélite* :

La folie d'Éraste n'est pas de meilleure trempe. Je la condamne dès lors en mon âme ; mais comme c'était un ornement de théâtre qui ne manquait jamais de plaire, et se faisait souvent admirer, j'affectai volontiers ces grands égarements¹⁰⁴.

Le dénouement par reconnaissance est également qualifié d'« ornement » : « Je sais que l'agnition est un grand ornement dans les tragédies, Aristote le dit, mais il est certain qu'elle a ses incommodités¹⁰⁵. » Les sentences ou les maximes ont le même statut :

Il ne les faut pas pousser loin sans les appliquer au particulier, autrement c'est un lieu commun qui ne manque jamais d'ennuyer l'auditeur, parce qu'il fait languir l'action, et quelque heureusement que réussisse cet étalage de moralités, il faut prendre garde que ce ne soit un de ces ornements ambitieux, qu'Horace nous ordonne de retrancher¹⁰⁶.

La règle, pourvu qu'on l'accepte, est pensée comme un précepte nécessaire applicable à toute pièce, et qui peut être suivi aveuglément : quand on l'élargit, c'est justement pour qu'elle puisse rester universellement valide. Au contraire, l'ornement dépend du jugement du dramaturge, d'une part parce que sa pertinence dépend du sujet traité (seuls certains sujets peuvent donner lieu à une reconnaissance ou à une scène de folie), d'autre part parce qu'il est ambivalent et présente toujours un risque :

¹⁰² Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 276.

¹⁰³ Chapelain, *Discours de la poésie représentative [première version]*, op. cit., p. 273.

¹⁰⁴ Corneille, « Examen » de *Mélite*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie*, op. cit., dans O. C., t. I, p. 6.

¹⁰⁵ « Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire », en tête de Corneille, *Le Théâtre de P. Corneille. Seconde partie*, op. cit., éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, op. cit., p. 110.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 67.

des ornements mal placés ou en trop grand nombre deviennent des défauts. Un ornement peut plaire, mais aussi déplaire : la folie et la reconnaissance risquent de choquer la vraisemblance, les sentences d'ennuyer le spectateur.

La liaison des scènes n'est pas un ornement dans le même sens que ces trois procédés. D'une part, elle n'est pas ponctuelle, mais s'applique à l'ensemble de la pièce : une sentence ne dure qu'une seule phrase, la folie quelques scènes, la reconnaissance ne concerne que le dénouement. On peut sans difficulté retrancher une sentence, on peut modifier ponctuellement l'intrigue pour faire disparaître l'épisode de la folie d'Éraste ou transformer le dénouement pour n'avoir pas recours à une reconnaissance : l'ornement est par définition ce qui vient s'ajouter à la structure essentielle et fonctionnelle d'un objet (bâtiment, habit, mélodie, etc.). Au contraire la liaison des scènes est inscrite dans le plan de la pièce. Certaines liaisons (notamment les liaisons de fuite, plus superficielles que la plupart des liaisons de présence) sont effectivement facilement supprimables, mais quand Corneille dit que la liaison des scènes est un ornement, il entend par là la liaison systématique de toutes les scènes. Prise individuellement, chaque liaison participe à la beauté globale de l'ensemble, mais il n'y aurait guère de sens à dire que *chacune* est « un ornement qui fait grand effet ».

D'autre part, la liaison des scènes ne retient que l'aspect positif de la notion d'ornement. Puisqu'elle consiste précisément à lier toutes les scènes d'une pièce, il n'y a par définition pas de danger d'en faire trop. Elle ne possède pas non plus de risques intrinsèques, contrairement aux dénouements par reconnaissance ou aux épisodes de folie, qui peuvent facilement tomber dans l'invraisemblance et l'effet spectaculaire gratuit si le dramaturge ne sait pas les ménager assez habilement.

Dans ce système de pensée, qui ne reconnaît pas les charmes intrinsèques de la discontinuité et de la fragmentation, la seule raison pour ne pas lier toutes les scènes ne peut venir que des contraintes que pose la liaison, qui exclut certains des rapports sémantiques que nous étudierons dans les chapitres suivants. On verra que l'instauration des trois unités et l'évolution plus profonde de la composition dramatique ont amené les dramaturges à renoncer à ces schémas ou à les employer moins souvent. Il devenait donc possible de les cantonner aux entractes ou d'utiliser au besoin des liaisons superficielles, et il était dans ces conditions inévitable que la liaison systématique des scènes devienne le mode majoritaire de composition et que les dramaturges, cessant de ne voir en elle qu'un simple ornement, se mettent peu à peu à l'estimer trop belle pour n'être pas indispensable.

1650-1660 : UNE RÈGLE ET DES EXCEPTIONS

Dès avant la Fronde, la règle de la liaison des scènes est bien en place. Les dramaturges qui ont persisté dans une pratique irrégulière se retirent les uns après les autres au cours des années 1640 : Scudéry, qui n'avait respecté la règle que dans *L'Amour tyrannique*, n'écrit plus pour le théâtre après *Arminius* (tragi-comédie, 1644), et d'Ouille, qui l'a systématiquement refusée, publie sa dernière pièce (*Les Soupçons sur les apparences*, « héroïco-comédie ») en 1650. Il en va de même pour les dramaturges qui n'ont adopté la règle que ponctuellement (comme Guérin de Bouscal) : ils semblent l'avoir respectée accidentellement, quand le sujet s'y prêtait. Néanmoins, on constate une baisse du nombre de ruptures par pièce même chez ces trois dramaturges irréguliers.

Désormais, l'absence de liaison systématique ne se rencontre que chez des dramaturges mineurs. Les dramaturges qui commencent à écrire pendant ou après la Fronde adoptent la règle encore plus facilement que ceux qui ont commencé dans la décennie précédente : Pousset de Montauban la respecte dans toutes ses pièces, Quinault également. Thomas Corneille a pris plus de liberté à ses débuts, avec une

rupture dans *L'Amour à la mode* (comédie, 1653) et deux dans *Le Feint Astrologue*¹⁰⁷ (comédie, 1651), mais ses tragédies n'en présentent aucune et ses autres comédies plient leurs sources espagnoles à la liaison des scènes aussi bien que celles de Scarron.

Très actif dans les années 1650, Boisrobert est le seul dramaturge qui continue à ignorer la règle de la liaison des scènes, suivant en cela l'exemple de son frère aîné d'Ouille. En vingt-cinq ans de carrière dramatique (de *Pyrandre et Lisimène*, tragi-comédie jouée sans doute durant la saison 1631-1632, à *Théodore*, tragi-comédie créée selon toute vraisemblance durant la saison 1656-1657), il a vu la règle de la liaison des scènes naître et s'imposer, mais ne semble jamais s'en être soucié. Seules quatre de ses dix-neuf pièces la respectent : *Le Couronnement de Darie* (tragi-comédie, 1642), *Les Trois Orontes* (comédie, 1653), *Théodore* (tragi-comédie, 1658) et une pièce en un acte, *L'Amant ridicule* (comédie, 1655). L'irrégularité des frères Le Métel est due autant au fait qu'ils privilégient des sources irrégulières qu'à une indifférence personnelle : alors qu'ils adaptent souvent le même type de source, Scarron et Thomas Corneille se sont très vite imposé de respecter la règle de la liaison des scènes.

Françoise Pascal présente un cas intéressant : ses deux premières pièces, *Agathonphile* et *La Mort du grand et véritable Cyrus*, publiées en 1655, se caractérisent par un style et une composition très archaïques, avec de très nombreuses ruptures. Dans la préface d'*Agathonphile*, elle s'excuse de ces irrégularités en des termes révélateurs des multiples difficultés rencontrées par les femmes pour accéder au statut d'autrices :

Au reste, je ne te donne pas cette pièce, comme une chose rare, et où toutes les règles de la poésie de ce temps soient observées : mon sexe, le peu d'expérience que j'ai dans cet art, et la bassesse de mon esprit, ne me permettent pas d'avoir des pensées si hautes et si relevées que ces Apollons, qui y réussissent si bien tous les jours, se composant avec leurs merveilleux ouvrages des couronnes d'immortalité¹⁰⁸.

Mais dès 1656, la dramaturge lyonnaise a fait sienne les techniques de composition les plus récentes : ses deux dernières pièces, *L'Endymion* (tragi-comédie, 1657) et *Sésostriis* (tragi-comédie, 1661), respectent parfaitement la règle de la liaison des scènes.

*

Malgré tout, on constate une diminution très marquée de la proportion de pièces régulières après la Fronde : alors que 80% des pièces publiées entre 1652 et 1654 respectaient la règle, cette proportion baisse au-dessous de 70% à partir de 1655, descendant même certaines années jusqu'à 50%. La diminution sensible de l'activité théâtrale durant la Fronde s'accompagne donc d'une plus grande régularité, tandis que son renouveau correspond à une pratique proportionnellement plus irrégulière.

Cette baisse est due à plusieurs facteurs : l'activité très importante de Boisrobert, qui publie au moins une pièce irrégulière par an entre 1653 et 1656 ; le nombre important de dramaturges mineurs qui ne respectent pas la règle de la liaison des scènes (Villemot, Yvernaud, Vallée, Nicole, Morel qui n'ont chacun publié qu'une seule pièce¹⁰⁹) ; enfin, ce qui est le plus intéressant pour nous, l'augmentation considérable du nombre de comédies en un acte, où l'application de la règle est beaucoup moins fréquente.

¹⁰⁷ Il y en avait en revanche six dans *Jodelet astrologue* de d'Ouille (1646), tiré de la même source (*El astrólogo fingido* de Calderón).

¹⁰⁸ « Avis au lecteur », en tête de Pascal, *Agathonphile, martyr*, tragi-comédie, Lyon, Clément Petit, 1655, éd. Theresa Varney Kennedy, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2008, p. 146.

¹⁰⁹ Villemot, *La Conversion de saint Paul* (tragi-comédie, 1655) ; Yvernaud, *Le Martyre de sainte Ursule, princesse de onze mille vierges* (tragédie, 1655) ; Vallée, *La Forte Romaine* (« entretiens et soliloques », 1656) ; Nicole, *Le Fantôme* (comédie, 1656) ; Morel, *Timoclée* (tragi-comédie, 1658).

Le fait de publier les pièces en un acte est en effet une des grandes nouveautés de la seconde moitié des années 1650 : le succès des *Précieuses ridicules* (1660) entraîne une très forte augmentation de ce phénomène. Or la très grande majorité de ces pièces (dont les comédiens auteurs sont les grands pourvoyeurs) s'affranchissent de la règle de la liaison des scènes : les trois pièces de Villiers et les sept de Dorimond ne respectent pas la règle de la liaison des scènes, y compris leurs rares pièces en cinq actes¹¹⁰. Il en va de même pour *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660) de Molière et les premières pièces de Poisson et Brécourt, jouées à la toute fin de la période que nous étudions.

La liberté est intrinsèque à ces petites comédies, qui peuvent échapper à toute prétention à la régularité. Dans l'avis au lecteur du *Procès des précieuses en vers burlesques* (qui montre *a contrario* que la liaison des scènes est bien devenue une règle absolue), Somaize déclare ainsi :

Les scènes déliées qui sont présentement tout à fait condamnées dans les pièces régulières et que j'ai laissé passer dans cette comédie, me fourniraient une ample matière d'apporter quantité d'excuses, ce que je ne ferais pourtant pas, croyant qu'elles ne sont pas tout à fait condamnables dans une pièce burlesque, qui est proprement un ouvrage où tout est permis, pourvu qu'il fasse rire¹¹¹.

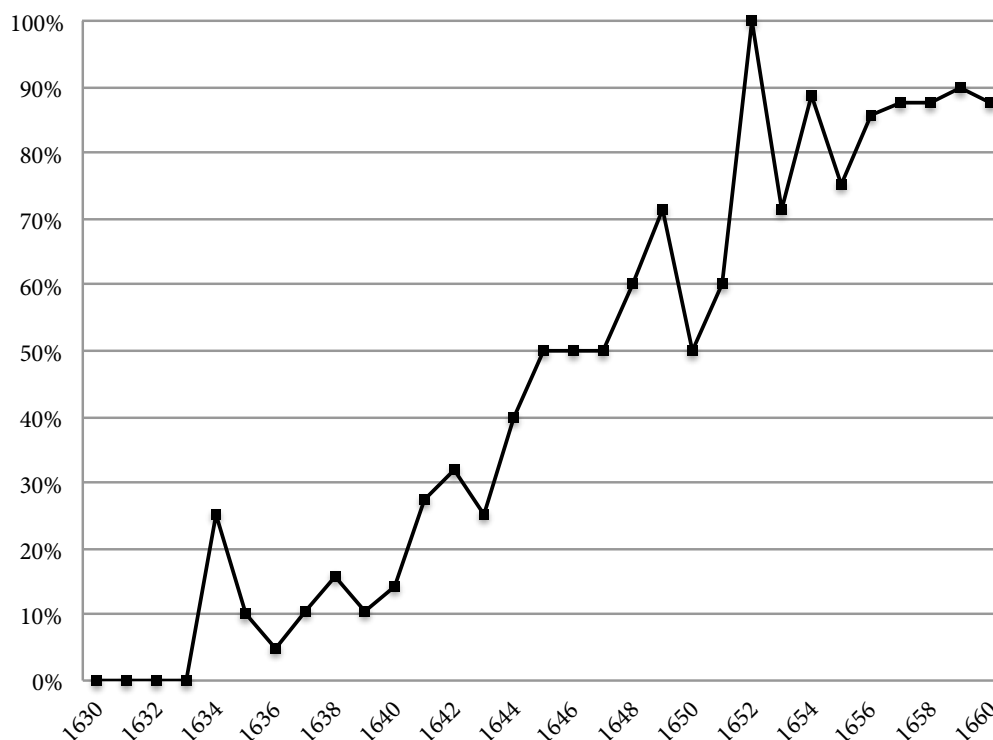
Même si l'argumentation de Somaize ne se fonde pas sur le critère de la longueur, les pièces en un acte entretiennent un rapport privilégié avec la tonalité burlesque, et notamment l'écriture en vers burlesques (c'est-à-dire en octosyllabes). Toutes les pièces de notre corpus écrites entièrement en vers burlesques sont des pièces en un acte, et aucune ne respecte la règle de la liaison des scènes (outre *Le Procès des précieuses*, on en compte deux : l'*Abrégé de comédie ridicule de Matamore*, publié par Scarron en 1647, et *Lubin*, publié par Poisson en 1661).

L'irrégularité des pièces en un acte est également révélatrice. Dans les pièces en trois ou cinq actes, le dramaturge dispose, automatiquement et en toute régularité, des deux ou cinq ruptures que constituent les entractes : or, comme on le verra, une rupture, qu'elle soit irrégulière ou non, permet d'introduire dans la composition certains rapports focaux, temporels, logiques ou spatiaux qui seraient incompatibles avec une liaison mais dont il est difficile de faire totalement l'économie. Lier les scènes est donc plus difficile dans une pièce en un acte : même si les scènes sont moins nombreuses, le dramaturge doit développer toute une intrigue, depuis l'exposition jusqu'au dénouement, sans avoir recours à aucune rupture.

Si l'on exclut Boisrobert de nos statistiques et que l'on ne prend en compte que les pièces en cinq actes écrites par des dramaturges ayant publié plus d'une pièce (afin de minimiser la proportion des dramaturges non professionnels peu représentatifs des grandes tendances de l'écriture théâtrale), on voit que le taux de régularité se stabilise, à la fin des années 1650, entre 80 et 90% :

¹¹⁰ *Rosélie* de Dorimond (comédie, 1661) et leurs deux *Festin de Pierre*, qui renouent avec la tragi-comédie irrégulière (Dorimond publie sa pièce en 1659, Villiers en 1660).

¹¹¹ « Au lecteur », en tête de Somaize, *Le Procès des précieuses en vers burlesques*, comédie, Paris, Jean Guignard/Estienne Loyson/Jean Ribou, 1660, éd. Coline Piot, dans *Les Idées du théâtre*, <<http://idt.humanum.fr/notice.php?id=408>>, 2015, n. p. 4-5.



*Proportion des pièces régulières
(pour les pièces en cinq actes écrites par un dramaturge ayant publié plus d'une pièce)*

*

Il serait évidemment intéressant d'étudier l'application de la règle de la liaison des scènes après 1660, et jusqu'au XVIII^e siècle (le nombre d'exceptions reste-t-il constant ? si oui, le profil des dramaturges irréguliers évolue-t-il¹¹² ?), ainsi que dans les autres pays. On se contentera, en guise d'ouverture, de rappeler que Victor Hugo continue de respecter systématiquement cette règle et sait exploiter avec virtuosité les liaisons de perception : on note une liaison de fuite dans *Cromwell* (V, 6-7), et deux magnifiques liaisons de recherche dans *Ruy Blas* (IV, 1-2 et 5-6). Le seul élément irrégulier est la subdivision de certains actes en deux ou trois parties, qui apparaît dans *Lucrece Borgia*, *Marie Tudor* et *Angelo*, mais ne remet pas en cause la liaison des scènes à l'intérieur de ces parties. En revanche, Musset abandonne totalement la liaison des scènes dès *André del Sarto*, où (comme dans la tradition éditoriale du théâtre de Shakespeare) chaque scène éditoriale correspond à un tableau isolé.

¹¹² Sur les formes que prend ce procédé au XVIII^e siècle, voir Renaud Bret-Vitoz, « Entre coulisse et plateau : théorie et pratique de la liaison des scènes dans la tragédie française du XVIII^e siècle », dans Pierre Frantz et Thomas Wynn [dir.], *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 15-32.

SECONDE PARTIE

Rapports sémantiques

Rapports focaux

La liaison des scènes a une influence directe sur les rapports que peuvent entretenir, au niveau de l'histoire représentée, les événements qui constituent la pièce. Ces rapports, que nous avons qualifiés de « sémantiques », concernent la focalisation adoptée pour les représenter, la durée qui les sépare, les liens de causalité qui les unissent et leur inscription dans l'espace. Après avoir défini les techniques qui assurent la liaison entre deux scènes et retracé l'histoire de leur systématisation, il s'agit donc maintenant d'explorer cet autre aspect de la composition dramatique et de voir comment l'instauration de la règle de la liaison des scènes a pu l'affecter.

Nous évoquions en introduction l'existence d'un certain rapport focal entre les scènes. En l'absence de narrateur, la notion de focalisation ne s'applique *a priori* pas au théâtre. La seule focalisation qui puisse être mise en œuvre est une *focalisation externe*, où, selon l'expression de G. Genette, « le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou ses sentiments¹ » : le spectateur assiste aux actions et aux discours des personnages tout en y restant fondamentalement extérieur, puisqu'il n'a pas accès à leurs pensées. Quand deux personnages se rencontrent, il n'adopte le point de vue d'aucun des deux. Malgré cela, et même si l'application au théâtre des catégories de la narratologie doit se faire avec les plus grandes précautions, cette notion se révèle extrêmement utile pour décrire deux phénomènes propres à la représentation théâtrale.

Tout d'abord, le spectateur peut dans une certaine mesure être informé des pensées et des sentiments des personnages. On peut en effet distinguer deux grands types de scènes. Les unes sont des rencontres entre deux ou plusieurs personnages principaux, c'est-à-dire entre des individus qui sont chacun autonomes et qui cherchent chacun à obtenir quelque chose. Nous les qualifierons de *scènes de confrontation*. Durant ces scènes, le discours et les actions de chaque personnage sont déterminés par l'effet qu'il cherche à produire sur son interlocuteur : il est donc très fréquent qu'il cache ce qu'il pense ou éprouve véritablement. Même s'il exprime son avis, il ne s'exprime jamais vraiment librement. Ce sont les rencontres entre les personnages principaux qui font progresser l'action (qu'il s'agisse de batailles, de meurtres, de déclarations d'amour, de révélations, de menaces, de requêtes, de tentatives pour pousser quelqu'un à prendre une décision, etc.).

¹ Gérard Genette, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 207.

Au contraire, quand un personnage principal est seul sur le plateau, ou uniquement accompagné d'un personnage secondaire qui lui est attaché et n'a pas d'intérêt propre dans l'intrigue (en d'autres termes un confident, quelles que soient les réalités diverses que peut recouvrir ce terme²), il peut donner libre cours à ses pensées : qu'il soit seul ou en présence d'un personnage qui ne poursuit pour lui-même aucun but, et dont le seul rôle est au contraire d'être à son écoute et à son service, il n'a pas à produire un effort pour vaincre la résistance d'un interlocuteur. On qualifiera ces scènes de *scènes de confiance*, qu'elles prennent la forme d'un monologue ou d'un dialogue avec un confident. Contrairement aux scènes de confrontation, elles ne font pas progresser l'action : ce peut être au cours d'une scène de confiance qu'un personnage prend une décision capitale, mais ce n'est pas au cours de cette scène qu'il met à exécution son dessein, le transformant alors en un événement irréversible.

Évidemment, cette distinction est extrêmement poreuse. Certains personnages principaux peuvent posséder un intérêt commun ou des intérêts qui ne sont pas en concurrence, ce qui leur permet de s'exprimer plus librement entre eux. Mais même s'ils partagent le même objectif, ils ne sont pas nécessairement d'accord sur les stratégies à adopter pour y parvenir. Chacun cherche donc, sur un pied d'égalité, à convaincre l'autre. Comme chacun est maître de ses décisions et que la suite des événements dépend aussi bien des actions de l'un que de l'autre, leur rencontre possède toujours des enjeux plus complexes et plus importants qu'une scène de confiance où un personnage se contente d'en conseiller un autre. Le spectateur n'oublie pas non plus qu'ils évoluent de manière autonome dans l'action et que, contrairement au lien qui unit le personnage principal et son confident, leur alliance pourrait être rompue si la situation venait à changer.

Certains personnages principaux peuvent par ailleurs jouer ponctuellement le rôle de confident auprès d'un ou de plusieurs personnages : dans *Suréna*, Palmis est pleinement un personnage principal dans la confrontation qui l'oppose à son ancien amant Pacorus à la scène 3 de l'acte III, mais certaines scènes qui la mettent en présence d'Eurydice se rapprochent d'une scène de confiance. En outre, il arrive qu'un personnage principal ignore que celui qu'il croit n'être que son confident sert en réalité les intérêts d'un autre personnage (c'est le cas de Narcisse, dans *Britannicus*) ou ses propres intérêts (c'est le cas d'Eriphile, dans *Iphigénie*). Mais ce double rôle n'empêche pas de définir un modèle général où confidents et personnages principaux, scènes de confiance et scènes de confrontation se différencient sans ambiguïté : il ne fait qu'ajouter un autre niveau de lecture possible.

Les scènes de confiance s'intercalent, dans le cours de la pièce, entre les scènes de confrontation : elles servent à les préparer, si elles les précèdent (nous parlerons de *scènes de préparation*), ou permettent de montrer l'effet que celles-ci auront produit sur le personnage auquel elles sont consacrées, si elles les suivent (nous parlerons de *scènes de réaction*). Même si un personnage ne cherche pas à en tromper un autre, de telles scènes sont nécessaires pour faire la peinture fidèle de ses sentiments. Lors d'une confrontation, chacun prend en considération la présence de l'autre : les sentiments ne peuvent donc y être exprimés à l'état pur, de manière gratuite et désintéressée. On peut en voir les effets, mais non l'essence car, s'il arrive qu'un personnage ne cache rien à son interlocuteur, son discours obéit toujours à une visée rhétorique.

Là encore, cette distinction est toute relative : si un personnage en rencontre successivement deux autres et qu'une scène de confiance s'intercale entre ces deux confrontations, celle-ci fonctionnera comme une scène de réaction vis-à-vis de la première, et comme une scène de préparation vis-à-vis de la seconde. La scène 2 de l'acte III de *Bérénice* (entre Antiochus et Arsace) est une scène de réaction par rapport à la scène précédente, où Titus a demandé à Antiochus de dire adieu de sa part à Bérénice (Antiochus peut exprimer pleinement ce que suscite en lui cette nouvelle, ce qu'il ne pouvait évidemment pas faire en présence de Titus, qui ignore qu'il est son

² Voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 39-50.

rival) mais une scène de préparation par rapport à la scène suivante, où Antiochus rencontre Bérénice (il hésite à faire ce que Titus lui demande, et est même décidé à ne pas aller voir Bérénice au moment où celle-ci entre sur le plateau).

Les scènes de confiance sont justement ce qui permet à la représentation théâtrale d'échapper à une stricte focalisation externe. Bien entendu, si elles prennent la forme d'un dialogue avec un confident, rien ne garantit que le personnage dise à celui-ci ce qu'il pense réellement, mais une telle interprétation suppose de lui prêter une arrière-pensée qui ne possède le plus souvent aucune utilité dramatique : tout l'intérêt de ces scènes est justement de nous informer de ce que pense le personnage pour que nous puissions mieux comprendre la stratégie qu'il met en œuvre quand il est confronté à d'autres. Nous qualifierons ce procédé de *focalisation interne*, dans la mesure où, même s'il fonctionne de manière très différente, il présente une certaine analogie avec la focalisation interne utilisée dans les textes narratifs : il permet au spectateur d'avoir accès à l'intériorité d'un personnage, dont le reste du spectacle ne lui offre que les actions et le discours extérieurs. Cette focalisation interne s'applique aux scènes de confiance elles-mêmes, mais aussi aux scènes de confrontation qui les entourent : une scène de préparation permet, durant la confrontation qui suit, de se faire une idée assez fidèle des pensées du personnage auquel elle était consacrée ; une scène de réaction produit le même effet, mais rétrospectivement.

Cependant, il est rare qu'un seul personnage ait droit à des scènes de confiance. Au XVII^e siècle, les dramaturges s'attachent à faire connaître les pensées de la plupart des personnages principaux. On pourra parler, dans ce cas (là encore en vertu d'une lointaine analogie avec le procédé narratif du même nom), de *focalisation omnisciente*³, qui découle de la succession de scènes de confiance faisant intervenir des personnages différents : dès la fin de la scène 1 de l'acte II de *Phèdre*, on connaît, grâce à trois scènes de confiance, les amours secrètes d'Hippolyte (I, 1), de Phèdre (I, 3) et d'Aricie (II, 1) tout aussi bien que si un narrateur nous avait dit : « Hippolyte et Aricie s'aimaient sans s'être jamais avoué leur amour, et Phèdre aimait Hippolyte en secret. »

D'Aubignac prend d'ailleurs les textes narratifs comme pierre de touche pour montrer la spécificité de ce qu'il nomme les « scènes de nécessité » et les « scènes d'éclaircissement », qui permettent de « donner fondement à des choses grandes et notables qui se doivent dire, ou quelque éclaircissement nécessaire à celles qui sont déjà dites » : dans ces scènes, les personnages font « par action théâtrale, ce que le poète ferait lui-même dans un autre genre de poésie⁴ » : une scène de confiance est une incursion dans l'esprit d'un personnage qui nécessite que le « narrateur » abandonne temporairement la focalisation externe pour faire connaître les pensées de celui-ci.

Notons que cet emploi de la focalisation interne ou omnisciente menace la vraisemblance, puisque le dramaturge s'immisce dans l'univers fictionnel pour faire dire aux personnages ce qu'ils devraient, en toute rigueur, se contenter de penser. Cette invraisemblance est particulièrement sensible dans les monologues⁵. Le dialogue avec un confident, quant à lui, permet certes de donner une couleur de vraisemblance à la focalisation interne, mais la fonction de cette scène reste néanmoins perceptible (et le spectateur s'accommode fort bien de cette convention⁶). Dans un roman, Aricie n'avouerait pas à sa confidente qu'elle aime Hippolyte : le narrateur nous dirait simplement ce qu'elle ressent pour lui. Plus le confident jouera un rôle actif et plus il

³ On sait que, dans un récit, c'est le narrateur qui est omniscient, et non la focalisation en tant que telle : nous nous permettons ce raccourci dans la mesure où il n'y a pas au théâtre d'instance à laquelle appliquer ce qualificatif.

⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 363.

⁵ Sur les débats théoriques dont le monologue a fait l'objet, voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 258-260 et Clotilde Thouret, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2010.

⁶ Sur les critiques adressées à cette convention au XVII^e siècle et sur son évolution, voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 39-47.

influencera le personnage principal, moins la nécessité à laquelle répond la scène de confiance sera visible. Mais les scènes de confiance seront toujours des moments où la présence du dramaturge se fera plus sentir que dans les confrontations. Dans celles-ci, la communication directe entre les personnages fait oublier la communication indirecte entre le plateau et la salle, et le spectateur peut se sentir totalement exclu de l'histoire. Une scène de confiance, au contraire, est adressée avant tout au spectateur, et celui-ci sent qu'elle n'aurait pas lieu, ou de manière beaucoup moins développée s'il n'assistait pas à la représentation de cette histoire.

L'opposition entre ces deux types de scènes est en rapport avec la question de la liaison des scènes. Si une pièce était uniquement constituée de scènes de confiance, aucune scène ne pourrait être liée. Pour qu'elles le soient, il faut que les personnages principaux se rencontrent. Cette évidence permet de comprendre la différence entre tragédie et comédie à l'égard de la règle de la liaison des scènes. Comme nous l'avons vu, cette règle apparaît dans la comédie, et n'est appliquée que plus tard dans les tragédies. Il n'y a là rien d'étonnant, car une comédie repose essentiellement sur les rencontres, qui permettent aux personnages de mettre en œuvre les différents stratagèmes propres à ce genre. Les scènes de confiance peuvent n'y avoir qu'une fonction utilitaire et informative. Au contraire, l'expression des passions et l'analyse psychologique sont des éléments dont une tragédie ne saurait se passer : les scènes de confiance y sont donc souvent plus développées, et pourraient à la rigueur suffire à la pièce. On peut imaginer une tragédie constituée uniquement de scènes de confiance⁷, mais une comédie sans rencontres entre les personnages principaux n'aurait pas de sens.

Dès lors, pour que la tragédie pût devenir régulière, il fallait qu'elle accorde, dès le stade de l'*inventio* des scènes, autant d'importance aux confrontations qu'aux confidences : en ne représentant plus seulement l'expression de la passion ou du malheur mais en insistant sur le conflit qui oppose les personnages, elle pouvait ainsi prendre la forme d'une suite de scènes liées entre elle. C'est un des apports fondamentaux des dramaturges des années 1630 et il est visible notamment dans l'adaptation par Rotrou de l'*Hercule sur l'Œta* du Pseudo-Sénèque. Chez celui-ci, Hercule, Iole et Déjanire ne se rencontrent jamais. Le début de l'acte I est consacré à Hercule, la fin à Iole, l'acte II à Déjanire. En simplifiant, ces deux actes présentent le schéma suivant : Hercule//Iole//Déjanire. Dans l'*Hercule mourant* de Rotrou (1636), les mêmes actes présentent – toujours en simplifiant – l'enchaînement suivant : Hercule/Hercule-Déjanire/Déjanire//Hercule-Iole/Hercule-Iole-Déjanire/Hercule-Iole//Déjanire/Déjanire-Iole/Iole. Si la pièce de Rotrou comporte des ruptures irrégulières, elle compte aussi beaucoup plus de scènes que celle de Sénèque, et le rapport entre le nombre de ruptures et le nombre de scènes y est beaucoup moins élevé grâce aux confrontations qui relient systématiquement les scènes de confiance consacrées à chaque personnage, et qui sont aussi développées que celles-ci⁸.

*

Un second phénomène nous invite à avoir recours à la notion de focalisation. La focalisation interne, que nous avons jusqu'à présent définie comme un supplément d'information donné au spectateur (qui sait ce que pense en secret un personnage, contrairement à ce qui se passe dans le cas de la focalisation externe) peut aussi être définie comme une restriction : « Le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage⁹. »

⁷ La *Cléopâtre captive* de Jodelle (1574) s'approche de ce modèle : on y voit Cléopâtre et ses suivantes (acte I), puis Octave et ses lieutenants (II), Octave et Cléopâtre (III), Cléopâtre et ses suivantes (IV), Séleucé annonçant au chœur la mort de Cléopâtre (V), la seule confrontation de la pièce étant la rencontre entre Octave et Cléopâtre à l'acte III.

⁸ Sur ce point, voir l'introduction de D. Moncond'huy (Rotrou, *Hercule mourant*, tragédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1636, éd. Dominique Moncond'huy, dans *T. C.*, t. II, p. 33).

⁹ Gérard Genette, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 206.

Au théâtre, un tel principe pourra se traduire en ces termes : « Le dramaturge ne montre que les scènes auxquelles tel personnage assiste. »

La focalisation, en ce sens, découle entièrement de ce que M. Pfister a appelé la *configuration scénique* (« Par configuration, nous entendons l'ensemble des personnages qui sont présents sur le plateau à un moment donné au cours de la pièce¹⁰ »), et qui permet d'opposer, pour chaque scène, les personnages présents (inclus dans la focalisation) et les personnages absents (exclus de la focalisation). On peut donc parler de focalisation interne même en l'absence de scènes de confidence, pour décrire une suite de scènes où un personnage ou un groupe de personnages ne quitte jamais le plateau, et où le spectateur ne voit donc que ce que voit ce personnage, qu'on qualifiera de *personnage focal*.

Là encore, le personnage focal, au théâtre, ne fonctionne pas de la même manière que dans un texte narratif : à l'échelle d'une seule scène, le spectateur n'aura jamais l'impression de voir la scène du point de vue d'un des personnages présents sur le plateau plutôt que d'un autre. Cette formule n'a de pertinence que si l'on compare plusieurs scènes successives entre elles : le personnage focal est le dénominateur commun de ces scènes, celui dont la vision coïncide exactement avec celle du spectateur, qui aura donc bien, en un certain sens, l'impression de voir ces scènes « à travers ses yeux ».

Cette focalisation réduit le champ de vision du spectateur. Dans *Horace*, Sabine est présente durant tout l'acte III. Le spectateur voit l'action à travers ses yeux : il ne voit pas le combat, apprend en même temps qu'elle qu'il a commencé et est induit dans la même erreur qu'elle par le récit erroné qu'en fait Julie.

Mais quand toute l'action se déroule sur le plateau pendant plusieurs scènes successives, le personnage focal (et le spectateur avec lui) se trouve au contraire dans une position de supériorité vis-à-vis des autres personnages, qui, n'étant pas présents durant toutes les scènes, n'en ont qu'une vision partielle. À l'acte II de *L'Esprit fort* de Claveret (comédie, 1637), Orilame fait successivement la cour à Orante (II, 2), puis, à la scène suivante, à Célirée, chacune ignorant qu'il tient le même discours à l'autre, et même qu'il vient de la rencontrer ou va la rencontrer. Le spectateur, qui assiste aux deux scènes, est le complice de sa fourberie : il possède la même vision surplombante de la situation que lui¹¹.

Au XVII^e siècle, ce type de focalisation n'est presque jamais mis en œuvre à l'échelle de la pièce. Le spectateur en voit toujours plus que chaque personnage pris individuellement parce que tous les personnages sont à un moment donné absents du plateau quand un autre s'y trouve : Orilame est le personnage focal à l'échelle de ces deux scènes, mais il y a de nombreuses scènes auxquelles il n'assiste pas. Ponctuellement, la vision du spectateur peut donc coïncider avec celle d'un personnage, mais cette coïncidence ne dure jamais très longtemps. Dès que deux scènes n'ont aucun personnage en commun, le spectateur se trouve dans une position de supériorité vis-à-vis de chacun des personnages qui y participent. À la scène 6 de l'acte III de *La Suivante*, Amarante fait croire à Géraste, le père de Daphnis, que celle-ci aime en secret Clarimond, afin qu'il la lui fasse épouser (et que Daphnis soit ainsi à jamais séparée de son véritable amant, Florame, qu'Amarante cherche à conquérir). À la scène suivante, Géraste rencontre sa fille et lui annonce qu'il a été informé de ses sentiments, et qu'il acceptera son amant pour gendre. Mais comme il ne donne aucun nom, Daphnis ne comprend pas qu'il pense à Clarimond, et croit qu'il parle de Florame. Elle se réjouit donc dans le monologue qui constitue la scène 8 et annonce à Florame (scène 9) que son père consent à leur union. Aucun personnage n'assiste à

¹⁰ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Wilhelm Fink, coll. « UTB », 1977, p. 235.

¹¹ On retrouve le même procédé dans Mareschal, *L'Inconstance d'Hylas* (tragi-comédie pastorale, 1635), I, 2-3 et dans Rotrou, *La Célimène* (comédie, 1636), III, 3 et IV, 1 (avec deux scènes distantes l'une de l'autre).

cette suite de scènes dans son ensemble : Amarante ignore les conséquences inattendues de sa fourbe, Géraste ignore que son discours a été mal interprété, Daphnis et Florame ignorent que Géraste n'a pas consenti à leur union, mais à celle de Daphnis et de Clarimond. Seul le spectateur a une vision globale de la situation.

Nous parlions plus haut de focalisation omnisciente pour désigner le procédé par lequel le dramaturge nous donne accès aux pensées de plusieurs personnages, qui ont chacun droit à une scène de confidence. Mais cette notion peut être convoquée en un autre sens : on peut en effet dire qu'une suite de scènes est représentée en focalisation omnisciente pourvu qu'un même personnage ne reste pas en permanence sur le plateau. Peu importe dans ce cas qu'il n'y ait aucune scène de confidence et que l'on ne voie que les actions et les discours extérieurs des personnages au cours de confrontations successives. Dans l'exemple de *La Suivante* auquel nous venons de faire référence, le spectateur en sait plus que chacun des personnages parce qu'il en sait autant qu'Amarante et Géraste à la scène 6, autant que Géraste et Daphnis à la scène 7, et enfin autant de Daphnis et Florame à la scène 9. Le personnage focal change en permanence, ce qui permet au spectateur, qui cumule les points de vue successifs, de voir *in fine* plus de choses que chacun d'eux.

Dans notre corpus, les exceptions à ce principe d'omniscience concernent des cas bien particuliers : les pièces-cadres à l'intérieur desquelles est enchâssé un autre spectacle et qui ne sont pas développées pour elles-mêmes (le spectateur voit *L'Illusion comique* à travers les yeux de Pridamant) ; les pièces qui reposent sur le modèle du défilé (le spectateur reste aux côtés d'Éraste dans *Les Fâcheux*, aux côtés de Sganarelle dans *Le Mariage forcé*) ; enfin, celles qui reposent sur le modèle de la querelle littéraire (Uranie et Élise ne quittent jamais le plateau dans *La Critique de L'École des femmes*) : c'est-à-dire, à chaque fois, des pièces dont l'intrigue est extrêmement ténue. Dans *Le Malade imaginaire*, le personnage focal est essentiellement Argan, mais il doit à plusieurs reprises sortir faire ses besoins afin que l'on puisse connaître les desseins secrets de Toinette, Angélique, Cléandre et Béralde. En revanche, *L'École des femmes* constitue un exemple remarquable où Molière a volontairement restreint la focalisation : à l'exception d'une scène comique entre Alain et Georgette qui n'a pas d'incidence sur l'intrigue (II, 3), Arnolphe est présent en permanence, et cette pièce nous est pour ainsi dire racontée « à la première personne ». Nous ne voyons pas les entrevues secrètes entre Horace et Agnès, et nous n'en sommes informés qu'en même temps qu'Arnolphe, ce qui renforce l'effet comique de ces révélations (qui surprennent autant le spectateur que le personnage) : grâce aux confidences indiscrettes de son rival, il est lui-même omniscient, mais perpétuellement en retard sur la situation.

Il s'agira donc ici d'étudier la manière dont les ruptures et les liaisons interagissent avec la focalisation employée, dans les deux sens que nous venons de donner à cette notion (existence ou non de scènes de confidence qui introduisent une part de focalisation interne dans la représentation et tempère la focalisation externe qui en constitue le régime par défaut ; présence ou non d'un personnage focal unique durant une suite de scènes).

FONCTIONNEMENT FOCAL DES RUPTURES

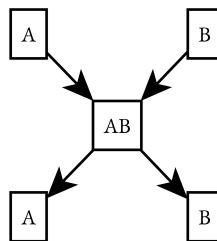
Du point de vue de la focalisation, les ruptures-retours (quelle que soit leur forme : « A//A », « AB//A », « A//AB » ou « AB//AC ») fonctionnent comme les liaisons, puisqu'un même personnage est présent de part et d'autre de la rupture et constitue le personnage focal à l'échelle des deux scènes en question. Au contraire, les autres ruptures, qui impliquent un renouvellement complet des personnages (« A//B »), correspondent à un changement également complet dans la focalisation : ce sont les seules qui nous intéresseront ici. Le spectateur voit ce qui se passe dans les deux scènes, tandis que chacun des personnages ignore (ou du moins n'assiste pas directement à) ce qui se passe durant la scène où il est absent, et ce quel que soit le rapport temporel ou spatial qu'entretiennent par ailleurs ces deux scènes (ellipse,

continuité temporelle, changement de lieu, etc.) : le rapport de focalisation dépend uniquement des personnages présents dans chaque scène.

Sur la base de la distinction entre scène de confiance et scène de confrontation, on peut distinguer deux grands types de ruptures, que celles-ci soient ou non régulières (c'est-à-dire correspondent ou non à un entracte). Dans les unes, les deux personnages qui occupent le plateau se rencontrent peu avant ou peu après cette rupture, et la rupture « naît » de la présence d'une scène de confiance qui a lieu avant ou après cette rencontre ; dans les autres, les personnages ne se rencontrent pas dans le voisinage immédiat de la rupture, qui est uniquement due à cette absence de confrontation.

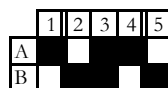
Ruptures dues à la présence d'une scène de confiance

La confrontation entre deux personnages peut en théorie générer quatre autres scènes : deux scènes de préparation en amont, et deux scènes de réaction en aval, permettant chacune de montrer au spectateur, en focalisation interne, les sentiments et les desseins des deux personnages avant et après la rencontre, sentiments et desseins qu'ils n'expriment pas directement en présence de leur interlocuteur. Une confrontation et les scènes périphériques qui l'entourent peuvent se modéliser selon le schéma suivant :



Dès lors, si le dramaturge veut montrer à la fois les sentiments de A et ceux de B avant la confrontation de ces deux personnages, il lui faudra consacrer une scène à chacun de ces personnages en amont de la scène AB, et il en découlera automatiquement une rupture, selon le schéma « A//B/AB » : en effet, les deux scènes A et B ne pourront en aucun cas être liées puisque tout l'intérêt du procédé est justement d'introduire deux scènes indépendantes l'une de l'autre qui préparent chacune la rencontre à venir. A et B ne sont pas encore « prêts » à se rencontrer. Inversement, si le dramaturge veut montrer à la fois la réaction de A et celle de B, il devra là encore consacrer deux scènes à chacun, entre lesquelles se produira une rupture (« AB/A//B ») : s'il faisait de nouveau se rencontrer A et B, cette rencontre serait redondante par rapport à la première.

In fine, présenter les deux scènes de préparation et les deux scènes de réaction coûtera donc nécessairement deux ruptures¹², selon le tableau d'occupation scénique suivant :



¹² En définissant les « scènes de nécessité » et les « scènes d'éclaircissement », d'Aubignac expliquait d'ailleurs qu'elles sont intrinsèquement génératrices de ruptures : « Telles scènes étant d'ordinaire comme des pièces hors d'œuvre, elles délient quelquefois les autres. » (D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 363.)

Selon une opposition que nous avons déjà eu l'occasion d'exploiter à deux reprises (pour les motivations et les liaisons), on qualifiera la première rupture de *rupture de recherche* et la seconde de *rupture de fuite*, en faisant là encore un emploi largement désémantisé de ces termes. Il y a « recherche » dans le premier cas dans la mesure où la rupture prépare une rencontre à venir. Elle ne sépare les deux personnages que pour mieux les réunir : s'ils ne se rencontrent pas à ce moment, c'est qu'ils sont appelés à le faire dans un avenir proche (et de fait, le plus souvent, la scène de préparation qui précède la rupture montre l'un des deux qui part à la recherche de l'autre). Il y a « fuite » dans le second cas dans la mesure où la rupture se situe dans la continuité d'une séparation : les deux personnages ne se rencontrent pas de nouveau parce qu'ils viennent de se quitter.

Ce modèle est extrêmement fréquent, aussi bien dans les pièces régulières qu'irrégulières. On le rencontre par exemple à l'acte III de *La Plume Royale*. À la scène 4, Alidor rencontre Cléandre qui lui apprend l'échec de la fourbe qu'il avait mise en œuvre : Alidor a réussi à faire croire à Angélique qu'il lui était infidèle afin de la donner à son ami, mais Doraste a été plus rapide et l'a résolue à l'épouser avant que Cléandre ait eu le temps de rien entreprendre. Avant la fin de la scène, Cléandre sort, et Alidor reste seul sur le plateau, son monologue de huit vers constituant donc une seconde scène dramatique à l'intérieur de la scène 4 : à l'issue d'un bref dilemme, il décide d'aller voir Angélique pour mettre en œuvre un nouveau stratagème, et « reprendre de l'amour afin d'en donner mieux¹³ » (c'est-à-dire regagner le cœur d'Angélique afin de le donner de nouveau à Cléandre au moyen du projet d'enlèvement que l'on sait). Après une première rupture, Angélique apparaît « dans son cabinet ». Ses stances, qui occupent toute la scène 5, permettent au spectateur de connaître les sentiments qu'elle éprouve à ce moment de la pièce, après avoir accepté la main de Doraste. La rencontre entre Angélique et Alidor a enfin lieu à la scène 6. Les deux monologues fonctionnent donc comme deux scènes de préparation qui montrent les desseins ou l'état d'esprit de deux personnages avant leur confrontation. Le jeu de focalisation est particulièrement sensible dans la mesure où Alidor manipule Angélique et tient auprès d'elle un discours bien différent de celui qu'il tenait quand il était seul.

Alidor sort après avoir fait consentir Angélique à sa proposition d'enlèvement : une nouvelle scène dramatique s'ouvre alors à l'intérieur de la scène 6, constituée par les stances d'Angélique, qui exprime le trouble où l'a jetée ce retournement de situation (« À quoi t'engage ici ta folle passion¹⁴ ? »). Une seconde rupture a ensuite lieu. Alidor, « sortant de la porte d'Angélique et repassant sur le théâtre », se réjouit, dans une troisième scène dramatique de quatre vers, du succès de son stratagème (« Que ne peut l'artifice et le fard du langage¹⁵ ? »). Ce sont cette fois deux scènes de réaction qui nous sont données à voir, opposant avec une ironie cruelle les sentiments d'Angélique et ceux d'Alidor. Elles sont séparées par une rupture qui n'est, elle non plus, pas marquée par un changement de scène éditoriale : la confrontation et les deux monologues appartiennent à une même séquence dont Corneille n'a pas voulu briser l'unité, les didascalies suffisant à indiquer les mouvements des personnages.

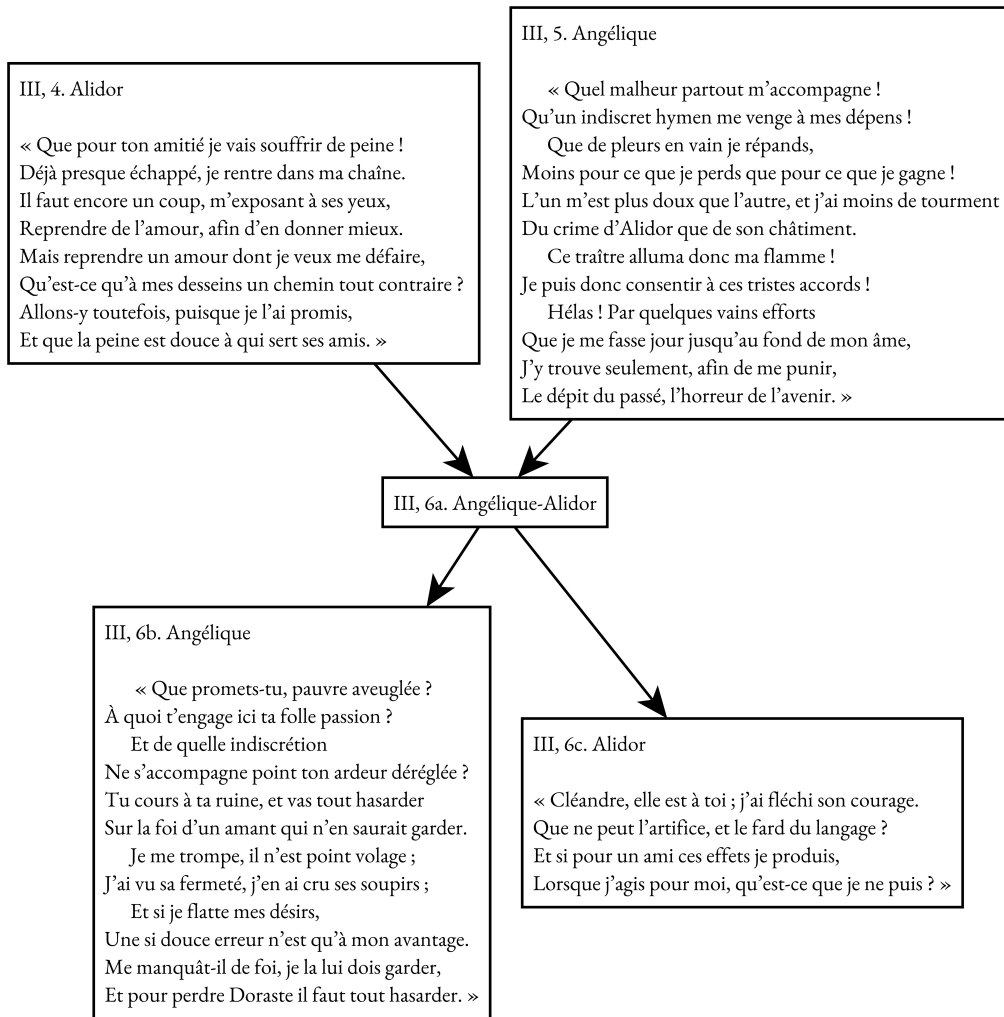
Dans sa globalité, l'enchaînement de ces scènes constitue donc un modèle parfait où l'on voit deux scènes de préparation et deux scènes de réaction qui entourent une confrontation centrale, séparées respectivement par une rupture de recherche et une rupture de fuite. Les quatre monologues sont suffisamment courts pour que nous les citions intégralement afin de mieux montrer la manière dont ils s'opposent deux à deux¹⁶ :

¹³ Corneille, *La Plume Royale*, éd. cit., III, 4, v. 760.

¹⁴ *Ibid.*, III, 6, v. 894.

¹⁵ Corneille, *La Plume Royale*, éd. cit., III, 6, v. 906.

¹⁶ Nous utilisons les lettres a, b et c pour indiquer que la scène 6 est divisée en trois scènes dramatiques distinctes.



Ce modèle est le plus souvent tronqué, soit que l'on ne représente que les scènes de préparation et la confrontation, soit que l'on ne représente que la confrontation et les scènes de réaction. À la scène 2 de l'acte I de la *Didon* de Scudéry, Énée exprime sa joie de goûter « à la fin les délices du port¹⁷ » tandis que ses compagnons l'exhortent à « retente[r] de nouveau l'inconstance de l'onde¹⁸ » pour accomplir la mission fondatrice que les dieux lui ont confiée. À la scène 3, Hermon vient lui annoncer que la reine le mande et Énée sort pour se rendre auprès d'elle. Didon apparaît alors avec sa suite, à laquelle elle fait part du dessein qu'elle a d'implorer le secours de son hôte contre son frère. La rencontre a enfin lieu à la scène 5. Scudéry a donc tenu à présenter individuellement les deux personnages principaux avant de les faire se rencontrer, la rupture entre les scènes 3 et 4 correspondant au passage de l'un à l'autre. Il en va de même à l'acte III : à la fin de la scène 2, Achate et les compagnons d'Énée sortent pour aller trouver Énée et le presser de quitter Carthage et de ne pas renoncer à sa mission pour l'amour de Didon (« Allons à son lever, je le veux, suivez-moi¹⁹. »).

¹⁷ Scudéry, *Didon*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1637, éd. Christian Delmas, dans *Didon à la scène*, Toulouse, Société de littératures classiques, coll. « Collection des rééditions de textes du XVII^e siècle », 1992, I, 2, v. 96.

¹⁸ *Ibid.*, I, 2, v. 122.

¹⁹ *Ibid.*, III, 2, v. 828.

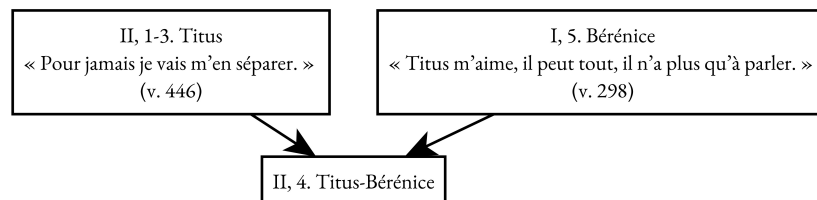
À la scène 3, Énée prononce un monologue délibératif où il hésite entre son ambition et son amour. Enfin, il est rejoint par ses compagnons à la scène 4.

Ce type de rupture produit une impression de discontinuité bien moins forte qu'une rupture qui séparerait des personnages qui ne se sont pas rencontrés juste avant et qui ne se rencontreront pas avant longtemps. Ici, il y a une discontinuité syntaxique, mais le fait que les scènes déliées se rapportent à une même rencontre qu'elles préparent ou à laquelle elles réagissent réintroduit dans la succession des scènes une sorte d'unité qui est cette fois purement sémantique²⁰.

On comprend que, plus ce procédé est employé, plus il est difficile de respecter la règle de la liaison des scènes : ce type de raccord explique à lui seul une bonne partie des ruptures irrégulières. Cependant, dans les pièces régulières, de nombreux entractes fonctionnent de la même manière, car l'entracte est justement un des rares moyens dont dispose le dramaturge pour employer ce procédé en toute régularité. Ainsi, dans *Bérénice*, avant la première rencontre entre Titus et Bérénice, à l'acte II, Racine prend soin de donner à chacun de ces deux personnages une ou plusieurs scènes où celui-ci peut exprimer les sentiments qu'il éprouve. Pour Bérénice, c'est la dernière scène de l'acte I. Elle exprime sa confiance en l'avenir et son amour pour Titus, et annonce qu'elle va rendre visite à celui-ci après qu'elle se sera rendue au temple :

Phénice, allons nous joindre aux vœux qu'on fait pour nous.
Aussitôt sans l'attendre, et sans être attendue,
Je reviens le chercher²¹

Titus, de son côté, fait part à Paulin de sa résolution de quitter Bérénice à la scène 2 de l'acte II. Les scènes 1 (où Titus congédie sa suite) et 3 de l'acte II (où Rutile annonce l'entrée de la reine) se situent dans la périphérie de la scène de préparation consacrée à Titus et ne changent pas le fonctionnement global de l'ensemble. À la scène 4, comme elle l'avait annoncé, Bérénice vient trouver Titus. L'entracte fonctionne pleinement comme une rupture de recherche, selon le schéma suivant :



Inversement, le troisième entracte de *Bérénice* fonctionne comme une rupture de fuite caractéristique. Antiochus rencontre Bérénice à la scène 3 de l'acte III (« Titus m'a commandé... – Bérénice : Quoi ? – Antiochus : De vous déclarer / Qu'à jamais l'un de l'autre il faut vous séparer²². »). Il reste ensuite sur le plateau après le départ courroucé de celle-ci (« Bérénice : Non, je ne vous crois point. Mais quoi qu'il en puisse être, / Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître²³ ») et réagit aux accusations qu'elle a proférées (« Ne me trompé-je point ? L'ai-je bien entendue²⁴ ? »). Bérénice revient après l'entracte (elle a envoyé Phénice mander Titus), et le spectateur

²⁰ Christian Delmas (*La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1994, p. 128-129) voit dans ce passage un exemple de « liaison de recherche » : dans la mesure où il n'y a à cet endroit aucun contact d'aucune sorte entre les personnages, nous préférons garder ce terme pour qualifier la sous-catégorie de liaisons de perception que nous avons précédemment définie.

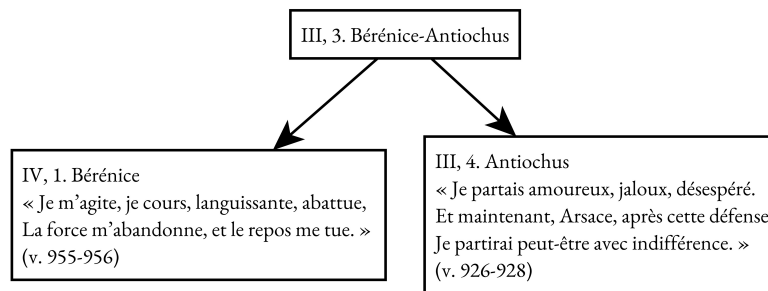
²¹ Racine, *Bérénice*, éd. cit., I, 5, v. 322-324.

²² *Ibid.*, III, 3, v. 894-896.

²³ *Ibid.*, III, 3, v. 915-916.

²⁴ *Ibid.*, III, 4, v. 919.

peut voir le trouble où l'a jetée le discours d'Antiochus, qu'elle prétendait, en la présence de celui-ci, ne pas croire :



Dans ces deux exemples, les deux scènes de confiance sont symétriques, mais on rencontre souvent des schémas plus complexes. La rencontre entre Oreste et Hermione à la scène 2 de l'acte II d'*Andromaque* est précédée d'une scène de préparation consacrée à Hermione, mais celle qui lui fait pendant, et qui est consacrée à Oreste, se trouve au tout début de l'acte I, et elle est suivie d'une autre confrontation, entre Oreste et Pyrrhus (I, 2). Le premier entracte fonctionne donc bien comme une rupture de recherche, mais une rupture de recherche dont la première branche (I, 1-4) est considérablement plus développée que la seconde (II, 1), et ne se réduit pas à une présentation du personnage en focalisation interne. La scène de confiance entre Oreste et Pylade qui ouvre la pièce sert de scène de préparation à la fois à la scène Pyrrhus-Oreste (Oreste y expose les raisons officielles et politiques de sa présence à Buthrot) et à la scène Oreste-Hermione (Oreste y expose les raisons secrètes et sentimentales qui l'ont poussé à briguer et à accepter le rôle d'ambassadeur²⁵).

*

Le même modèle peut rendre compte des liaisons de fuite, qui, en ce qui concerne la focalisation, fonctionnent exactement comme une rupture : c'est l'autre moyen auquel peut recourir un dramaturge régulier qui ne voudrait pas se priver d'une rupture de recherche ou de fuite. Nous avons déjà vu que les premières scènes de l'acte IV de *Bérénice* montraient l'inquiétude de la reine. À la fin de la scène 2, Phénice voit arriver Titus et sa cour et invite Bérénice à se retirer :

J'entends du bruit, Madame, et l'empereur s'approche,
Venez, fuyez la foule, et rentrons promptement.
Vous l'entretenez seul dans votre appartement²⁶.

À la scène suivante, Titus congédie sa suite et envoie Paulin prévenir la reine de sa visite :

De la reine, Paulin, flattez l'inquiétude.
Je vais la voir. Je veux un peu de solitude.
Que l'on me laisse²⁷.

²⁵ On trouve le même cas de figure, mais appliqué à une rupture de fuite dans *Bajazet* : la confrontation entre Roxane et Atalide (IV, 3) est suivie par une scène de réaction consacrée à Roxane (IV, 4), sur laquelle se greffe un nouveau fil (entrée d'Acomat) qui occupe toute la suite de l'acte (IV, 5-7) ; la scène de réaction consacrée à Atalide n'intervient qu'au début de l'acte V.

²⁶ Racine, *Bérénice*, éd. cit., IV, 2, v. 980-982.

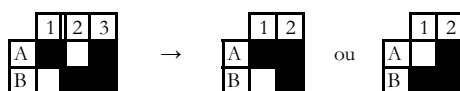
²⁷ *Ibid.*, IV, 3, v. 983-985.

Il reste seul et prononce un long monologue délibératif, interrompu par l'entrée de Bérénice : Paulin n'a visiblement pas réussi à « flatter » son inquiétude, et elle vient au contraire au-devant de Titus (« Non, laissez-moi, vous dis-je. / En vain tous vos conseils me retiennent ici²⁸. »). La liaison de fuite entre les scènes 2 et 3 répond donc parfaitement au schéma de la rupture de recherche : il s'agissait pour Racine de montrer de nouveau les sentiments des deux personnages (inquiétude de Bérénice et hésitations de Titus) avant leur confrontation décisive – les scènes consacrées à Bérénice fonctionnant à la fois comme une réaction à sa rencontre avec Antiochus, et comme une préparation à sa rencontre avec Titus. Pour mettre en œuvre ce procédé sans rompre la liaison des scènes, il fallait à la fois justifier que Bérénice sorte au moment où Titus entre, alors même qu'elle souhaite le voir – c'est la raison pour laquelle Titus est accompagné de sa suite, qui pousse la reine à se retirer pour attendre de le voir en privé – et, dans un mouvement contraire, la faire revenir sur le plateau, alors que la logique aurait voulu que Titus la rejoigne dans son appartement. Racine y parvient par un magnifique coup de force : les conseils de Paulin, au lieu de rassurer Bérénice, produisent l'effet contraire et la poussent à ne pas attendre la visite de l'empereur. On retrouve donc ici l'opposition soulignée précédemment entre la structure profonde de la pièce (ici une rupture de recherche) et la couleur qui l'habille (une liaison de fuite²⁹). Les ruptures de discours, que nous avons précédemment étudiées, remplissent aussi le plus souvent la même fonction que les ruptures de recherche : présenter le personnage qui entre en focalisation interne avant que le dialogue commence sans pour autant rompre la liaison des scènes, en instaurant un décalage entre le moment où le personnage entre et le moment où il s'adresse à celui qui l'a précédé sur le plateau.

*

Dans tous les exemples que nous avons analysés, le dramaturge veut montrer les sentiments de deux personnages avant ou après leur confrontation, ce qu'il ne peut faire qu'en leur consacrant à chacun une scène de confiance, en focalisation interne : ces deux scènes ne pouvant être liées par une liaison de présence (ce qui supposerait que les personnages se rencontrent deux fois en trois scènes sans qu'aucun changement ait eu lieu dans la situation dramatique, et sans qu'ils aient donc rien de nouveau à se dire), il se produit nécessairement une rupture ou, ce qui revient ici au même, une liaison de fuite. Cette rupture vient donc de ce qu'il y a une scène de confiance « en trop ».

Il suffit, pour qu'elle disparaisse, de renoncer à une des deux scènes de confiance. On pourra transformer par exemple une rupture de recherche en une liaison de présence précédée d'une seule scène de préparation, selon le schéma suivant :



Un des deux personnages n'aura donc pas l'occasion d'exprimer librement les desseins qu'il forme ou les sentiments qu'il éprouve à ce moment de la pièce. Le spectateur pourra en voir les effets durant la confrontation, mais ils ne lui seront pas montrés directement. Une autre scène de confiance plus ancienne pourra éclairer le discours du personnage, mais le spectateur devra faire un effort de mémoire pour se rappeler la position que celui-ci occupe au sein de l'intrigue.

²⁸ *Ibid.*, IV, 5, v. 1040-1041.

²⁹ On retrouve le même procédé dans Racine, *Mithridate*, II, 1-2. Une liaison de fuite peut également fonctionner selon le schéma d'une rupture de fuite : c'est par exemple le cas dans Claveret, *L'Esprit fort*, IV, 2-3.

Cette opération est loin d'être une hypothèse purement théorique, et l'on en rencontre des exemples réels dans des réécritures ou des adaptations. Dans *Le Sac de Carthage* de La Serre (tragédie en prose, 1642), les deux derniers actes comportent chacun une rupture irrégulière, selon le tableau d'occupation scénique suivant :

	IV							V				
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
Amilcar	■	■				■	■					
Cliphax		■					■					
Cléobule		■					■					
Lucius							■					
Soldat carthaginois		■										
Sophronice			■	■	■	■	■					
Clorise			■	■	■	■	■					
Faustine			■	■	■	■	■					
Gobrias			■	■	■	■	■					
Soldat carthaginois							■					
Soldat carthaginois							■					
Scipion								■	■	■	■	■
Caton								■	■	■	■	■
Soldat romain								■	■	■	■	■
Lélie										■	■	■
Asdrubal											■	■

Ce sont les deux seules ruptures irrégulières de la pièce, et elles constituent des exemples parfaits de rupture de recherche. Les scènes de préparation sont signalées par une bordure supérieure double, et les confrontations par un fond gris. À la scène 1 de l'acte IV, Amilcar et ses compagnons décident de tuer la femme d'Asdrubal, Sophronice, et ses filles, Clorise et Faustine, pour se venger de lui, car il a accepté de livrer la forteresse de Carthage aux assiégeants romains. À la scène 2, un soldat leur annonce que les trois femmes « sont sur le point de sortir de leur maison³⁰ », et ils sortent pour les devancer. Les scènes 3 à 5 nous font passer du côté de Sophronice, qui cherche, en allant se battre pour la défense de la forteresse, à sauver son honneur, que la trahison de son mari a entaché. Un domestique lui apprend que le peuple a commencé à se révolter contre elle, et un soldat annonce l'arrivée d'Amilcar et de sa troupe. Enfin, la confrontation a lieu, et le patriotisme de Sophronice, qui montre qu'elle n'a aucune part aux actions d'Asdrubal, désarme Amilcar. Durant l'entracte, les Romains emportent la forteresse grâce à l'aide d'Asdrubal. Scipion et Caton célèbrent leur victoire et expriment leur compassion généreuse à l'égard des vaincus. Un soldat vient leur faire le récit du dernier combat, et Lélie annonce que Sophronice et ses filles se sont donné la mort. Une nouvelle rupture permet de montrer le désespoir d'Asdrubal, qui se lamente sur la mort de sa femme et de ses filles et s'apprête, pour racheter son crime, à se tuer à son tour. Surviennent alors Scipion, Caton et Lélie : les Romains tentent de le détourner de son dessein, qu'il met finalement à exécution sous leurs yeux.

L'adaptation en vers de la pièce de La Serre par Montfleury père sous le titre *La Mort d'Asdrubal* (1647) suit à peu près le même plan, mais respecte entièrement la règle de la liaison des scènes. Montfleury y est parvenu en supprimant à chaque fois, dans les deux derniers actes, une des scènes de confidence : les deux scènes consacrées au projet d'Amilcar, et le monologue d'Asdrubal. Les deux ruptures de recherche sont donc transformées en liaisons de présence. Suite à d'autres modifications, qui permettent notamment de compenser la suppression des deux premières scènes de l'acte IV (fusion des scènes 4 et 5 de l'acte IV, fusion des scènes 1 et 2 de l'acte V, interversion des rôles de Lélie et de Caton, ajout de scènes faisant intervenir Asdrubal

³⁰ La Serre, *Le Sac de Carthage*, tragédie en prose, Paris, Jacques Villery, 1642, IV, 2, p. 70.

et les Romains à l'acte IV³¹), on aboutit donc au tableau d'occupation scénique suivant :

	IV					V		
	1	2	3	4	5	1	2	3
Sophonie (= Sophronice)	■	■	■	■	■			
Sophonisbe (= Clorise ou Faustine)	■	■	■	■	■			
Hianisbe (= Faustine ou Clorise)		■	■	■	■			
Soldats d'Amilcar			■	■	■			
Amilcar			■	■	■			
Trébase								■
Caton								■
Asdrubal								■
Lélie								■
Scipion								■

Comme chez La Serre, les scènes de l'acte IV consacrées à Sophronie s'enchaînent à la confrontation qui l'oppose à Amilcar : celui-ci vient la punir de la trahison d'Asdrubal, dont il la croit complice. La suppression des deux scènes de préparation montrant Amilcar et ses compagnons permet d'éviter une rupture, mais ce n'est pas le seul intérêt de cette opération : Montfleury a sans doute jugé ces scènes inutiles d'un point de vue dramatique, et redondantes par rapport à l'annonce de l'entrée d'Amilcar, qui suffit amplement à informer le spectateur du dessein de celui-ci. À l'acte V, la transformation est plus délicate, car c'est la seconde scène de préparation qui est supprimée : il ne s'agit donc pas uniquement de supprimer une scène, il faut également lier deux scènes qui ne l'étaient pas dans la pièce source, le récit du combat et de la mort de la femme d'Asdrubal d'une part, et la confrontation finale entre celui-ci et les Romains d'autre part. Montfleury y parvient facilement en imaginant qu'Asdrubal s'est porté le coup fatal hors champ et que Trébase, un capitaine romain, l'amène mourant auprès de Scipion et de Caton.

Le même type de transformation (« A//B/AB » devenant « A/AB ») se rencontre dans la réédition de *Mélite* en 1660. Dans cette pièce (dont la première version a été publiée en 1633), Tircis aime et est aimé de Mélite, et Cloris, la sœur de Tircis, aime Philandre et est aimée de lui. Mais à l'acte III, Tircis apprend à sa sœur que Philandre a été séduit par Mélite, et lui fait lire les lettres que cette dernière est censée avoir adressées à son nouvel amour, et que Philandre avait, en se vantant de l'amour de Mélite, imprudemment données à Tircis³². Après la sortie de Tircis, dont la douleur va bientôt se changer en folie, Cloris prononce un monologue désabusé (III, 5) où elle annonce son intention de se venger en montrant à Mélite les lettres en question. Dans l'édition originale de la pièce, elle sort à la fin de ce monologue. Entre alors Philandre, qui regrette justement de s'être aussi imprudemment défait des lettres de Mélite. Il les croit toujours entre les mains de Tircis et annonce son intention d'aller les lui reprendre car il craint que celui-ci ne cherche à les utiliser pour se venger. En d'autres termes, il craint de la part de Tircis ce que Cloris est précisément en train d'entreprendre. Philandre appelle Tircis depuis la rue mais c'est Cloris qui répond. Dans la mesure où le frère et la sœur habitent dans la même maison, cette préparation directe permet de faire facilement se rencontrer Cloris et Philandre, qui croit que cette dernière ignore son infidélité :

PHILANDRE

Tircis.

³¹ Outre les changements de nom des personnages féminins, que nous indiquons dans le tableau.

³² Peu importe ici que Mélite ne soit en réalité nullement amoureuse de Philandre et que ces lettres aient été forgées par un autre personnage, Éraste : ni lui ni Mélite n'interviennent dans ces scènes, où tout le monde croit les lettres authentiques.

Que lui veux-tu ?

PHILANDRE

Cloris, pardonne-moi
Si je cherche plutôt à lui parler qu'à toi,
Nous avons entre nous quelque affaire qui presse³³.

Cloris montre alors à Philandre les lettres de Mélite. Celui-ci essaye en vain de les reprendre, et Cloris le congédie, le laissant mesurer l'étendue de son malheur :

Assure, assure-toi que Cloris te dépîte
De les ravoir jamais que des mains de Mélite
À qui je veux montrer avant qu'il soit huit jours
La façon dont tu tiens secrètes ses amours³⁴.

La séquence correspond au tableau suivant :

	III						
	1	2	3	4	5	6	7
Philandre							
Tircis							
Cloris							

Dans l'édition de 1660, le monologue de Cloris est en grande partie réécrit, mais son contenu demeure essentiellement le même. En revanche, celui de Philandre est supprimé, et ce dernier entre sur le plateau quand Cloris s'y trouve encore :

CLORIS

Quoi ! Tu passes, Philandre, et sans me regarder ?

PHILANDRE

Pardonne-moi, de grâce ; une affaire importune
M'empêche de jouir de ma bonne fortune ;
Et son empressement, qui porte ailleurs mes pas,
Me remplissait l'esprit jusqu'à ne te voir pas³⁵.

La scène se poursuit ensuite de la même manière que dans l'édition originale, quoiqu'en des termes légèrement différents. On aboutit donc au tableau suivant :

	III					
	1	2	3	4	5	6
Philandre						
Tircis						
Cloris						

D'un point de vue technique, la modification était extrêmement facile : il suffisait de remplacer la préparation directe par une motivation externe de recherche (Philandre

³³ Corneille, *Mélite ou les Fausses Lettres*, pièce comique, Paris, François Targa, 1633, dans *O. C.*, III, 7, v. 1137-1139.

³⁴ *Ibid.*, III, 7, v. 1159-1162.

³⁵ Corneille, *Mélite*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie, op. cit.*, dans *O. C.*, t. I, III, 6, p. 1180-1181.

« passe » sur le plateau pour se rendre où l'appelle l'« affaire importune » qu'il évoque). Le dialogue entre Philandre et Cloris se trouve donc désormais lié au monologue de Cloris par une liaison de présence. On pourra regretter l'effet d'ironie dramatique présent dans l'édition originale, qui développait le caractère de Philandre et renforçait son rôle de parfaite dupe, mais Corneille a sans doute jugé son monologue dramatiquement inutile et trop explicatif (tout comme l'était certainement, aux yeux de Montfleury, le dialogue entre Amilcar et ses compagnons présent dans *Le Sac de Carthage*) : l'empressement avec lequel il tente de reprendre les lettres de Mélite que lui montre Cloris suffit à comprendre la crainte qui l'occupe.

Pour mieux cerner les enjeux de la rupture de recherche, on peut également comparer *Bérénice* et *Tite et Bérénice* (pièces rivales représentées toutes deux en 1670 et publiées l'année suivante). On a vu que, chez Racine, la première rencontre entre les deux amants est précédée de deux scènes de préparation (I, 5 et II, 1-3), séparées par le premier entracte, et qui présentent les sentiments respectifs des deux personnages. La pièce de Corneille est trop différente pour qu'on puisse la comparer scène à scène avec celle de Racine, mais on constate qu'aucune scène n'y est consacrée à Bérénice avant qu'elle rencontre Tite. Contrairement à la Bérénice de Racine, elle ne réside pas dans le palais de l'empereur au moment où commence la pièce et est venue de Palestine en secret : elle appartient à un autre lieu, et son entrée est l'aboutissement d'un voyage. Tite apprend au début de l'acte II qu'elle a envoyé des ambassadeurs pour le féliciter de son futur mariage avec Domitie. Le bruit court qu'elle est elle-même dans Rome, mais ce bruit n'est confirmé qu'un vers avant son entrée : « Elle est dans ce palais, Seigneur, et la voici », annonce Flavien, et Bérénice est déjà là quand Tite s'exclame, au vers suivant : « Ô Dieux ! Est-ce, Madame, aux reines de surprendre³⁶ ? »

Cette entrée, sans doute l'une des plus originales et des plus belles du théâtre du XVII^e siècle, est d'autant plus frappante qu'elle intervient à un moment où tous les personnages de la pièce sont présents sur le plateau. Elle n'est pas sans évoquer, dans un tout autre registre, le retour de Pertharite à la scène 4 de l'acte III de *Pertharite*³⁷, pour lequel Corneille avait déjà employé le même procédé, qui consiste à faire annoncer une entrée inattendue et qui change radicalement la situation dramatique juste avant cette entrée (dans les termes que nous avons définis au chapitre de la technique de la liaison des scènes, on dira qu'il s'agit de transformer dans le cours d'une même phrase une annonce – « Elle est dans ce palais » – en une amorce – « la voici »).

Contrairement à Racine, Corneille n'a accordé aucune scène de confiance préalable à Bérénice, où celle-ci aurait pu exprimer en liberté les sentiments qui l'animent et annoncer son dessein d'aller retrouver Tite : une telle scène aurait fait perdre beaucoup de sa force au procédé. Ici, la « surprise » des personnages est aussi une surprise pour le spectateur (le mot est présent à deux reprises dans la première réplique que Tite adresse à Bérénice, comme si Corneille, par la bouche de ses personnages, décrivait l'enjeu poétique de ce passage). G. Couton a bien montré qu'il est légitime de voir des effets d'écho entre la pièce de Racine et celle de Corneille, alors même qu'elles ont été créées à une semaine d'intervalle³⁸. On pourrait volontiers voir dans l'absence de scène de préparation consacrée à Bérénice une réponse de Corneille à la technique de composition dramatique de Racine, qui reste très traditionnelle, multiplie les ruptures de recherche et de fuite, et dépeint souvent, avant et après une confrontation, les sentiments éprouvés par chaque personnage. En l'occurrence, Corneille semble développer deux vers de la fin l'acte I de *Bérénice*

³⁶ Corneille, *Tite et Bérénice*, éd. cit., II, 4-5, v. 618-619.

³⁷ « Pertharite est vivant : / Ce n'est plus un bruit sourd, le voilà qu'on amène. » (Corneille, *Pertharite*, éd. cit., III, 4, v. 1002-1003.)

³⁸ Voir Corneille, *Tite et Bérénice*, éd. cit., p. 1615.

(« Aussitôt sans l'attendre, et sans être attendue, / Je reviens le chercher³⁹ »), mais il pousse malicieusement la situation à l'extrême (non seulement Bérénice n'est pas attendue, mais on la croit à l'autre bout du monde) et joue avec le spectateur en lui faisant partager la surprise de Tite.

On peut dire que les dramaturges ont, dans ces trois exemples, réduit l'importance de la focalisation interne afin de respecter la règle de la liaison des scènes, mais une telle explication est insatisfaisante : elle revient à considérer cette règle comme un impératif absolu au lieu de la questionner en tant que telle. On fera donc l'hypothèse inverse : cette réduction de la focalisation interne pourrait bien être ce qui, aux yeux de certains dramaturges réguliers, confère justement à la liaison des scènes cette « beauté » si souvent évoquée.

Deux tendances dramaturgiques (non des catégories dans lesquelles on pourrait ranger les pièces elles-mêmes, mais plutôt des ensembles de procédés que celles-ci combinent selon un dosage qui leur est propre) peuvent ainsi être distinguées. La première tendance s'observe non seulement dans les pièces irrégulières, où les ruptures de recherche et de fuite sont très fréquentes, mais aussi dans certaines pièces régulières (notamment celles de Racine), qui exploitent massivement les entractes et les liaisons de fuite pour introduire des scènes de confiance parallèles avant ou après les confrontations entre les personnages principaux. Si ces dernières respectent bien en apparence la règle de la liaison des scènes, elles ne font en réalité que s'en accommoder, et reposent, en profondeur, sur les mêmes principes dramaturgiques que les pièces irrégulières : les ruptures de recherche et de fuite participent de ce que l'on pourrait appeler une dramaturgie de l'*exhaustivité* : il s'agit de développer tous les aspects d'une confrontation, et de représenter non seulement le dialogue entre les personnages, mais aussi les pensées de chacun.

Dans une seconde tendance, au contraire, le respect de la règle de la liaison des scènes va de pair avec une modification de la structure profonde des pièces. On tend, comme chez Corneille, vers une diminution du nombre de ruptures de recherche et de fuite, et donc vers une réduction de la focalisation interne au profit de la focalisation externe : dramaturgie de l'*objectivité*, pourrait-on dire, qui se limite à la représentation des comportements manifestement observables⁴⁰. Elle présente trois enjeux.

Tout d'abord, la liaison des scènes implique ici un changement dans la nature de la tension dramatique⁴¹ qui naît de la rencontre entre deux personnages. Dans une rupture de recherche « A/B/AB », A peut exprimer, dans la scène de préparation qui lui est consacrée, son intention d'aller trouver B. Le spectateur s'attend donc à ce que la rencontre ait lieu, et se trouve ainsi dans une position de supériorité par rapport à B : dans *Bérénice*, Bérénice annonce qu'elle va aller rendre visite à Titus, dans *La Place Royale*, Alidor annonce qu'il va tenter de regagner l'amour d'Angélique, etc. En l'absence de rupture de recherche, l'entrée de A pourra au contraire être moins attendue, voire complètement inattendue, comme l'est celle de Bérénice dans *Tite et Bérénice* : dans tous les cas, le spectateur s'y attendra tout autant ou tout aussi peu que B. En d'autres termes, la liaison des scènes privilégie la surprise, tandis que les ruptures permettent de susciter un suspense.

³⁹ Racine, *Bérénice*, éd. cit., I, 5, v. 323-324.

⁴⁰ Notons que l'utilisation de ruptures-retours témoigne d'une dramaturgie qui ne profite même pas des entractes pour introduire des ruptures de recherche ou de fuite régulières : nous soulignons justement en introduction que ce procédé est fréquent chez Corneille, ce qui confirme la tendance à l'objectivité que l'on observe chez lui. En ce sens, la rupture-retour est un procédé qui va au-delà de la liaison des scènes dans l'application d'un même principe dramaturgique.

⁴¹ La définition que R. Baroni donne de la tension narrative s'applique fort bien au théâtre : « phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception » (Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 18).

Ensuite, la diminution du nombre de ruptures de recherche et de fuite permet d'accroître la vraisemblance de l'histoire représentée en réduisant la proportion de scènes de confiance par rapport aux scènes de confrontation. Le spectateur qui assiste à la rencontre entre Tite et Bérénice sans que celle-ci ait été préparée par une scène de confiance destinée à l'informer des sentiments et des desseins de la reine dispose de moins d'informations, mais a aussi plus l'impression qu'il est le simple témoin d'une histoire qui se déroule sous ses yeux. L'essor de la règle de la liaison des scènes rejoint donc ici la baisse du nombre de monologues (qui permettent de donner encore plus artificiellement accès aux pensées secrètes des personnages).

Enfin, la place plus importante que cette dramaturgie accorde à la focalisation externe ne doit pas être vue comme un simple moyen de renforcer la vraisemblance. Le refus de l'exhaustivité donne aux personnages une part d'ombre et de mystère qui n'est pas sans charme. Le spectateur a moins accès à leur intériorité, et doit donc lui-même interpréter leur conduite et imaginer leurs motivations : cette liberté d'interprétation participe à la richesse et à la complexité du spectacle.

Ruptures dues à l'impossibilité d'une scène de confrontation

Dans tous les exemples que nous avons étudiés jusqu'à présent, la rupture sépare deux scènes ou groupes de scènes qui montrent les sentiments de deux personnages différents avant ou après qu'ils se rencontrent : la rupture A//B ne pourrait donc être remplacée par une scène AB (« A/AB/B ») puisque cette scène doit justement avoir lieu plus tard ou vient d'avoir lieu. Même si ce modèle est très fréquent, il arrive au contraire qu'aucune confrontation n'ait lieu en amont ou en aval de la rupture : dans ce cas, on pourrait, dans l'absolu, imaginer que les personnages se rencontrent, car une telle confrontation ne serait pas redondante. Si elle n'a pas lieu, c'est que les données de l'intrigue ne fournissent pas au dramaturge une matière suffisante pour écrire un tel dialogue, et que cette rencontre ne pourrait jouer aucun rôle dans le développement de l'action. Ce modèle est beaucoup moins défini que le précédent, et peut posséder des enjeux beaucoup plus variables. Il est impossible d'en distinguer différentes formes qui fonctionneraient toutes de la même manière : seule une étude de cas particuliers est ici pertinente.

Ces ruptures qui séparent deux scènes dont les personnages ne se rencontrent ni avant ni après introduisent une discontinuité bien plus forte que les ruptures de recherche ou de fuite, où les deux scènes de confiance successives appartiennent d'une certaine manière à la même séquence. On dispose donc là d'un premier critère sémantique pour évaluer la force d'une rupture ou d'un entracte.

Le meilleur exemple d'une rupture due à une absence de confrontation est sans doute l'unique rupture irrégulière de *Cinna*. Les trois premières scènes de l'acte IV se déroulent dans l'appartement d'Auguste, à qui Euphorbe révèle la conspiration de Cinna. Auguste envoie Polyclète chercher Cinna, puis reste seul. Il est enfin rejoint par Livie, qui lui conseille de se montrer clément envers les criminels. Les trois dernières scènes se déroulent chez Émilie, qui apprend de la bouche de sa confidente qu'Auguste a mandé Cinna, puis reçoit la visite de Maxime. Dans l'examen de la pièce, Corneille impute cette rupture à la volonté de respecter une certaine vraisemblance spatiale : il n'a pu se « résoudre à faire que Maxime vînt donner l'alarme à Émilie de la conjuration découverte au lieu même où Auguste en venait de recevoir l'avis par son ordre, et dont il ne faisait que de sortir avec tant d'inquiétude et d'irrésolution⁴² ». Cette raison n'est peut-être pas la principale. Après tout, Corneille n'a pas hésité dans d'autres pièces à faire conspirer ses personnages les uns contre les autres dans le même lieu et dans des scènes qui sont liées entre elles. C'est par exemple ce qui se passe dans *Héraclius*. À l'acte I, une première scène de confiance réunit Crispe et le

⁴² Corneille, Examen de *Cinna*, éd. cit., p. 911.

tyran Phocas, qui s'inquiète d'un bruit qui veut qu'Héraclius, le fils de Maurice, l'empereur légitime, soit encore en vie et s'apprête à soulever le peuple contre lui. Deux scènes centrales (I, 2-3) réunissent Phocas, Pulchérie, Martian et Léonce⁴³ : Phocas veut forcer Pulchérie, la fille de Maurice, à épouser son fils Martian, alors qu'elle aime en réalité Léonce. Aussitôt Phocas sorti, Pulchérie, Léonce et Martian, qui est prêt à se révolter contre son père, réfléchissent aux moyens de faire échouer ses projets (« J'irai pour l'empêcher jusqu'à la force ouverte⁴⁴ », affirme Martian, « Tu t'es fait des amis, je sais des mécontents, / Le peuple est ébranlé, ne perdons point de temps⁴⁵ », déclare Pulchérie à Léonce). Si la liaison des scènes est possible, c'est que Pulchérie et Phocas sont ouvertement en conflit l'un avec l'autre : Phocas menace, Pulchérie refuse. Phocas ignore que Léonce et Martian sont prêts à se révolter contre lui, mais il a bien conscience de l'inimitié de Pulchérie.

Au contraire, dans *Cinna*, la conspiration reste totalement secrète : jusqu'à l'avant-dernière scène de la pièce, Auguste n'imagine pas que sa fille adoptive cherche en réalité à venger la mort de son père et à rétablir la république. Dans la mesure où Émilie tient sa haine secrète, il n'y aurait donc aucun intérêt à ce que ces deux personnages se rencontrent : ils n'auraient tout simplement rien à se dire. Toute l'action repose sur une alternance entre des scènes qui se déroulent chez Auguste et des scènes qui se déroulent chez Émilie, et c'est seulement quand Émilie revendique sa responsabilité qu'il devient intéressant de la confronter à Auguste. La rupture irrégulière de l'acte IV découle donc de la manière dont l'intrigue est construite. Pour qu'une rencontre entre Émilie et Auguste ait un sens à ce moment de la pièce, il aurait fallu qu'elle possède un enjeu dramatique, c'est-à-dire que, sur le modèle d'*Héraclius*, la haine qu'éprouve Émilie pour Auguste soit ouvertement déclarée et puisse servir de base à un dialogue argumenté où elle aurait reproché à celui-ci d'avoir usurpé le pouvoir.

La liaison de fuite entre les scènes 1 et 2 de l'acte IV d'*Andromaque*, qui sépare deux scènes de confidences consacrées respectivement à Andromaque et à Hermione, repose sur un principe similaire. L'absence de rencontre entre les personnages n'est cependant pas due ici à la construction de l'intrigue, mais plutôt à son traitement par Racine. Les deux femmes se sont rencontrées à l'acte III. Depuis, la situation a changé (Pyrrhus a annulé son mariage avec Hermione). Sans avoir d'influence sur le déroulement de l'intrigue, une nouvelle confrontation ne serait pas sans intérêt : il suffirait, pour en écrire le dialogue, de s'inspirer des rencontres entre Sophonisbe et Éryxe dans la *Sophonisbe* de Corneille. Tout comme Andromaque et Hermione à ce moment de la pièce, ces deux personnages n'ont *a priori* rien à se dire, et Corneille a pourtant construit trois scènes qui reposent sur leur rivalité : quand l'une chute, l'autre triomphe. Leur dernière rencontre a même lieu dans des circonstances qui ne sont pas éloignées de celles de l'acte IV d'*Andromaque* (un mariage annulé). Le refrain qui scande ces confrontations (« Sophonisbe : Tout a changé de face, / Madame, et les destins vous ont mise en ma place⁴⁶ » ; « Éryxe : Une seconde fois tout a changé de face, / Madame, et c'est à moi de vous quitter la place⁴⁷ » ; « Sophonisbe : Une troisième fois mon sort change de face, / Madame, et c'est mon tour de vous quitter la place⁴⁸ ») aurait toute sa place dans la bouche d'Hermione.

La règle de la liaison des scènes n'est donc pas qu'un procédé purement formel : tout comme elle peut modifier le rapport que le spectateur entretient avec les personnages, on peut avancer l'hypothèse qu'elle a poussé les dramaturges à modifier

⁴³ Pour plus de simplicité, nous utilisons les noms supposés des personnages au début de la pièce : point n'est besoin ici de savoir que Léonce est en réalité Martian, et Martian, Héraclius, puisque ni les spectateurs ni les personnages eux-mêmes ne sont au courant de leur véritable identité.

⁴⁴ Corneille, *Héraclius*, éd. cit., I, 4, v. 366.

⁴⁵ *Ibid.*, I, 4, v. 375-376.

⁴⁶ Corneille, *Sophonisbe*, éd. cit., II, 3, v. 575-576.

⁴⁷ *Ibid.*, III, 3, v. 917-918.

⁴⁸ *Ibid.*, V, 4, v. 1643-1644.

en profondeur leur manière de concevoir les intrigues ou de traiter leurs sujets. Une pièce irrégulière peut reposer sur une conspiration où l'on passe sans cesse d'un camp à l'autre – outre l'exemple *Cinna*, on pourrait citer celui de *La Mort de César* de Scudéry (tragédie, 1636). Au contraire, pour pouvoir lier facilement les scènes, il faut que les personnages soient constamment en relation les uns avec les autres : il faut qu'un conflit les oppose, mais que ce conflit, au lieu de les pousser à s'éviter et à mettre uniquement en œuvre des desseins secrets, leur donne des raisons de se rencontrer et de dialoguer, soit qu'ils cherchent à se braver ouvertement, soit qu'ils entreprennent de négocier.

Si l'irrégularité découle en partie d'un goût pour les scènes de confidence parallèles (il suffit d'en supprimer une pour supprimer également une rupture), elle découle donc également de l'absence de communication entre les personnages, qui évoluent chacun de leur côté sans être en relation les uns avec les autres : de toutes les combinaisons possibles entre les personnages, seul un petit nombre est exploité (ou peut être exploité de manière intéressante) par la disposition des scènes.

FONCTIONNEMENT FOCAL DES LIAISONS

Contrairement aux ruptures de la liaison des scènes et aux liaisons de perception, qui (à l'exception des ruptures-retours) impliquent un renouvellement complet des personnages et donc un changement également complet de personnage focal, les liaisons de présence ne permettent qu'un changement partiel de celle-ci : dans le cas d'un enchaînement « A/AB », par exemple, A a la même vision d'ensemble de ces deux scènes que le spectateur. À supposer que l'essentiel de l'action ne se déroule pas hors champ à ce moment de la pièce, il est tout autant que celui-ci dans une position de supériorité par rapport au personnage B, qui ne sait pas ce qui s'est passé et ce qui s'est dit sur le plateau avant son entrée. Au contraire, dans un enchaînement « A//B », il n'y a pas de personnage focal unique : le spectateur est donc dans une position de supériorité par rapport à A aussi bien que B.

Pour étudier le fonctionnement de cette transformation partielle de la focalisation, nous nous intéresserons dans un premier temps aux modèles de base que l'on peut définir pour rendre compte d'une suite de scènes liées entre elles, avant de nous intéresser aux modèles globaux, qui résultent de la mise en œuvre répétée de plusieurs modèles de base.

Modèles de base

Définir les modèles de base de la liaison des scènes et leurs enjeux focaux implique de ne pas considérer les suites de scènes liées entre elles dans leur intégralité (par exemple à l'échelle d'un acte entier), mais de se placer à une échelle plus locale, d'abstraire des séquences plus courtes qui reposent sur un même schéma, et qui constituent des groupements dont le fonctionnement peut être décrit de manière autonome. Pour cela, on s'appuiera sur les différentes manières dont peuvent se combiner les entrées et les sorties : soit elles *s'accumulent*, soit elles *alternent* les unes avec les autres.

Accumulation d'entrées ou de sorties

L'accumulation d'entrées (« A/AB/ABC/etc. ») est un procédé très souvent employé dans les dénouements : les personnages entrent les uns après les autres sans qu'aucun sorte. Ce procédé n'est pas sans rapport avec celui analysé par J. Scherer, et

qui consiste à « rassembler le plus grand nombre de personnages possible pour la fin de la pièce⁴⁹ ». Dans ce cas, les personnages arrivent rarement tous ensemble, mais plutôt par groupes, les uns après les autres, remplissant progressivement tout le plateau. Citons par exemple les dernières scènes du *Filandre*, comédie de Rotrou publiée en 1637⁵⁰ (« Thimante/+Céphise-Théane-Dorilas/+Ménalche-Damète/+Filandre-Nérée-Célidor »), de *Mélite* (« Tircis-Mélite/+Cloris/+Éraste-la nourrice »), de *Cinna* (« Auguste-Cinna/+Livie-Émilie-Fulvie/+Maxime »), du *Menteur* (« Dorante-Cliton / +Sabine / +Lucrèce-Clarice / +Géronte-Isabelle-Alcippe ») de *Rodogune* (« Cléopâtre/+Laonice/+Antiochus-Rodogune-Oronte/+Timagène »), ou encore de *Nicomède* (« Laodice-Arsinoé-Cléone/+Attale/+Prusias-Flaminius/+Nicomède »).

Ce procédé ne repose qu'en partie sur un jeu de focalisation. Il permet d'inclure l'ensemble des personnages dans le dénouement, et s'accompagne très souvent d'une révélation globale : il suffisait de mettre en présence les différents personnages pour que tombent les quiproquos et que se dissipent les erreurs. En ce sens, l'accumulation met progressivement un terme à l'opposition des focalisations internes qui avait présidé au déroulement de la pièce : une fois que tous les personnages sont présents en même temps sur le plateau, chacun découvre les secrets des autres et accède peu à peu à la même vision globale de la situation que celle dont bénéficiait le spectateur depuis le début de la pièce.

Mais l'accumulation permet aussi de faire entrer successivement différents personnages qui annonceront chacun un événement survenu hors champ, ou révéleront chacun un élément de l'histoire antérieure au début de la pièce, précipitant ainsi le dénouement. Ici, l'accumulation d'entrées ne sert pas à réduire la différence entre la vision des spectateurs et celle des personnages, puisque ces entrées successives apportent des informations nouvelles tout autant aux premiers qu'aux seconds : elle permet de faire connaître progressivement l'intégralité de l'histoire non représentée (antérieure ou extérieure) et de vider le hors-champ de tous les personnages qui étaient en train d'y agir et que le dramaturge transporte les uns après les autres sur le plateau.

Le procédé inverse – une accumulation de sorties successives sans nouvelle entrée, sur le modèle « ABC/AB/A » – apparaît également dans les dénouements, mais de manière beaucoup moins fréquente. Ce procédé se combine le plus souvent au précédent : les personnages entrent les uns après les autres, puis sortent les uns après les autres, ne laissant plus qu'un seul personnage ou un petit groupe de personnages sur le plateau⁵¹. C'est sur ce modèle que repose le dénouement de *La Plume Royale*. Un premier mouvement réunit l'ensemble des personnages et un second mouvement vide le plateau. Le procédé est d'autant plus remarquable que l'ordre des sorties est le même que celui des entrées :

	V				
	4	5	6	7	8
Doraste	■	■	■	■	■
Lycante	■	■	■	■	■
Phylis	■	■	■	■	■
Cléandre	■	■	■	■	■
Angélique	■	■	■	■	■
Alidor	■	■	■	■	■

L'isolement final d'Alidor est dû aux mouvements mêmes des personnages qui l'abandonnent consciemment à son sort. Le vide – synonyme de liberté à ses yeux – se

⁴⁹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 141.

⁵⁰ Le signe + indique qu'un ou plusieurs personnages s'ajoutent à ceux déjà présents.

⁵¹ J. Scherer a bien décrit l'impression de « mélancolie » qui se dégage de ce procédé (*ibid.*, p. 143).

créée autour de lui, progressivement, inexorablement, comme les musiciens de la *Symphonie des adieux* qui disparaissent les uns après les autres.

L'accumulation d'entrées ou de sorties crée un effet visuel très fort, mais elle fonctionne surtout comme une sorte de coda dramatique qui marque la fin de la pièce. Ce modèle de composition ne pourrait être le régime normal selon lequel l'action progresse dans le cours de la pièce, car il n'est pas *durable*, en ce sens qu'il porte en lui-même sa propre fin.

Alternance des entrées et des sorties

Pour un dramaturge du XVIII^e siècle, c'est au contraire l'*alternance* des entrées et des sorties qui fait avancer l'action, et il est rare qu'une entrée ne soit pas bientôt compensée par une sortie, et inversement. Évidemment, cette alternance n'est pas stricte, et il peut s'écouler plusieurs scènes avant qu'elle se produise, mais les accumulations successives d'entrées ou de sorties prennent rarement la même ampleur dans le cours de la pièce qu'au dénouement.

Cette alternance peut fonctionner selon deux principes : soit le personnage qui sort est le même que celui qui était précédemment entré (« A/AB/A »), soit c'est un personnage différent (« A/AB/B »).

Le premier modèle repose sur la *permanence* d'un même personnage qui reste sur le plateau avant l'entrée et après la sortie d'un second. Le spectateur voit donc cette suite de scènes à travers ses yeux. À l'échelle locale de ces trois scènes, il bénéficie d'un poids plus grand. Le spectateur l'a en permanence sous les yeux, et a deux fois l'occasion de connaître ses sentiments puisqu'une scène de préparation et une scène de réaction lui sont consacrées de part et d'autre de la confrontation centrale. C'est par exemple le cas d'Antiochus à l'acte III de *Bérénice*, qui reste présent en amont et en aval de sa rencontre avec Bérénice (III, 3) : c'est à travers ses yeux que le spectateur voit entrer et sortir celle-ci. Si A correspond à un groupe de plusieurs personnages principaux, ceux-ci ne s'exprimeront pas aussi librement que dans une scène de confiance, mais les deux scènes périphériques seront toujours d'un caractère plus privé que la scène centrale, puisque le discours que tiennent les personnages appartenant au groupe A devront nécessairement prendre en considération la présence supplémentaire de B (comme dans les scènes 5 à 8 de l'acte V de *Britannicus*, où Agrippine et Burrhus sont présents sur le plateau avant que Néron y entre, et y restent après la sortie de celui-ci).

Sans être rare, ce modèle est minoritaire. Les dramaturges ont en effet tendance à privilégier les successions de scènes où le personnage qui entre n'est pas le premier à sortir. Dans *Andromaque*, par exemple, sur les huit confrontations qui sont entourées par deux scènes de confiance⁵², seules deux correspondent au modèle « A/AB/A ». Toutes les autres correspondent au modèle « A/AB/B »⁵³. Dans *Polyeucte*, seule une sur quatre⁵⁴.

⁵² Cette condition est nécessaire : les confrontations qui se produisent au tout début ou à la toute fin d'un acte ne permettent pas, par définition, de savoir auquel des deux personnages aurait été consacrée la scène de confiance qui l'aurait précédée ou suivie.

⁵³ Modèle « A/AB/A » : III, 5-8 (« Andromaque/Andromaque-Pyrrhus/Andromaque ») ; IV, 2-4 (« Hermione/Hermione-Oreste/Hermione »). Modèle « A/AB/B » : I, 1-3 (« Oreste/Oreste-Pyrrhus/Pyrrhus ») ; II, 1-3 (« Hermione/Hermione-Oreste/Oreste ») ; II, 3-5 (« Oreste/Oreste-Pyrrhus/Pyrrhus ») ; III, 1-3 (« Oreste/Oreste-Hermione/Hermione ») ; III, 3-5 (« Hermione/Hermione-Andromaque/Andromaque ») ; IV, 4-6 (« Hermione/Hermione-Pyrrhus/Pyrrhus ») ; V, 2-4 (« Hermione/Hermione-Andromaque-Oreste/Oreste »).

⁵⁴ Modèle « A/AB/A » : V, 1-4 (« Félix/Félix-Polyeucte/Félix-Polyeucte-Pauline/Félix » – avec une double confrontation centrale). Modèle « A/AB/B » : I, 1-3 (« Polyeucte/Polyeucte-Pauline/Pauline ») ; II, 1-3 (« Sévère/Sévère-Pauline/Pauline ») ; II, 3-6 (« Pauline/Pauline-Polyeucte/Polyeucte ») ; III, 2-5 (« Pauline/Pauline-Félix/Félix ») – occurrences auxquelles on pourrait

On peut définir ce modèle comme une double alternance : alternance dans le mouvement (entrée puis sortie) et alternance dans le sujet de ce mouvement (A puis B). Aucun personnage ne reste donc présent en permanence sur le plateau, et il y a au contraire une *variation* dans le personnage focal : le spectateur voit l'action dans un premier temps à travers les yeux de A, puis à travers les yeux de B. Il se trouve donc dans une position de supériorité et d'omniscience, puisqu'il assiste aux scènes de confidence de deux personnages différents. Évidemment la distinction entre ces deux modèles relève uniquement de l'analyse, et le changement ou la permanence du personnage focal ne produit un effet sur le spectateur qu'au moment de la sortie de A ou de B : quand il voit entrer B, le spectateur ne sait pas qui des deux sortira.

On comprend la préférence des dramaturges pour ce type d'enchaînement, qui leur permet justement d'offrir au spectateur un maximum d'informations. Si les ruptures de recherche et de fuite permettent de présenter successivement et sans transition deux personnages en focalisation interne, une liaison « A/AB/B » permet d'obtenir un effet comparable. On perdra la symétrie des scènes de confidence parallèles, mais la focalisation interne sera tout de même distribuée à part égale entre les deux personnages : à l'un sera consacrée la scène de préparation, à l'autre la scène de réaction, ce qui suffit le plus souvent amplement pour donner au spectateur une vision complète de la situation. La scène de réaction, tout en montrant les sentiments du personnage à l'issue de la scène de confrontation, pourra même faire connaître rétrospectivement quels étaient ceux qu'il avait avant d'entrer sur le plateau. À la scène 4 de l'acte IV de *Phèdre*, Phèdre rencontre Thésée. Celui-ci a bénéficié d'un monologue à la scène 3, où il déplorait la situation où le crime de son fils l'a réduit (« Misérable, tu cours à ta perte infaillible. [...] / Ai-je pu mettre au jour un enfant si coupable⁵⁵ ? »). À la scène suivante, Phèdre, qui implore la pitié de Thésée en faveur d'Hippolyte, apprend incidemment que celui-ci aime Aricie. Le monologue qu'elle prononce une fois seule montre à la fois la jalousie qu'a suscitée chez elle cette nouvelle (« Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi⁵⁶ ! »), mais s'attarde aussi sur le dessein qu'elle avait en venant trouver Thésée :

Je volais toute entière au secours de son fils.
Et m'arrachant des bras d'Œnone épouvantée,
Je cédaï au remords dont j'étais tourmentée⁵⁷.

On imagine volontiers la scène de préparation que, pour représenter la même situation, un dramaturge irrégulier aurait pu consacrer à Phèdre, et qui aurait pris la forme d'un dialogue entre Œnone « épouvantée » et Phèdre « tourmentée » par le remords et prête à avouer la vérité à Thésée. Phèdre serait alors sortie, en s'« arrachant des bras d'Œnone » qui l'aurait poursuivie hors champ. Après cette rupture, le monologue de Thésée et l'entrée de Phèdre auraient pu, à peu de chose près, s'enchaîner comme chez Racine. On aurait donc eu une rupture de recherche, caractéristique à la fois d'une dramaturgie de l'exhaustivité (on connaît avec précision les sentiments de Phèdre avant sa rencontre avec Thésée) et du suspense (le spectateur s'attend à ce que Phèdre vienne trouver Thésée et se demande si elle ira jusqu'au bout de son projet – qui menace évidemment le dénouement traditionnel du mythe). Au contraire, la solution retenue par Racine permet de laisser planer un doute et de ne pas montrer trop explicitement quelle était l'intention de Phèdre au début de la scène précédente : d'une part, cette intention appartient désormais au passé et n'est plus d'actualité ; d'autre part elle est modalisée (« qui sait », « peut-être »). Le fait que Phèdre ne bénéficie que d'une scène de réaction rend le texte infiniment plus riche,

ajouter un enchaînement plus complexe à l'acte IV, centré sur une rencontre entre trois personnages (IV, 2-6 : « Polyeucte/Polyeucte-Pauline/Polyeucte-Pauline-Sévère/Pauline-Sévère/Sévère »).

⁵⁵ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., IV, 3, v. 1157-1166.

⁵⁶ *Ibid.*, IV, 5, v. 1203.

⁵⁷ *Ibid.*, IV, 5, v. 1196-1198.

car au lieu d'être montré directement, le sentiment de repentir qu'elle éprouve n'est mentionné qu'au moment où il cesse d'exister : il apparaît uniquement par le biais d'une analepse, au prisme de la jalousie qui vient de naître en Phèdre. Quand un personnage bénéficie à la fois d'une scène de préparation et d'une scène de réaction, le spectateur est invité à comparer le discours qu'il tient dans l'une et dans l'autre scènes pour voir l'effet qu'a eu sur lui la confrontation centrale. Ici, la scène de réaction est occupée en partie par un récit de la scène de préparation, qui n'est pas montrée au spectateur. Le choix de ce dispositif a pour conséquence d'amener Phèdre à comparer elle-même ses sentiments d'alors et sa jalousie présente, et à accomplir ainsi une opération réservée d'ordinaire au spectateur. De la sorte, le personnage accède à un degré de réflexivité supplémentaire : au lieu de simplement éprouver des passions diverses et de les exprimer, il a lui-même conscience de sa propre évolution.

Modèles globaux

Il convient maintenant d'étudier la manière dont ces modèles peuvent se combiner les uns aux autres, c'est-à-dire s'enchaîner les uns avec les autres pour former une suite de scènes plus longue, qui peut s'étendre à un tableau entier, dans une pièce irrégulière, ou à un acte entier, dans une pièce régulière.

Confrontation unique

Certains actes sont entièrement occupés par un seul modèle de base de type « A/AB/A » ou « A/AB/B ». Ils ne comportent donc qu'une seule scène de confrontation, entourée de scènes de confiance et éventuellement d'autres scènes qui s'y rattachent : l'entrée de B peut être annoncée ou préparée, ce qui introduira une scène supplémentaire (une scène d'attente), et des entrées de messagers ou des sorties d'émissaires peuvent venir se greffer à ce modèle de base sans en altérer le fonctionnement. L'acte I de *Bérénice* correspond à un schéma « A/AB/B ». Il comporte une scène centrale (la confrontation entre Antiochus et Bérénice), suivie d'une scène de réaction consacrée à Bérénice (I, 5), et précédée de trois scènes qui la préparent et présentent Antiochus en focalisation interne (I, 1-3) : à la fin de la première scène, Arsace sort pour demander à Bérénice si Antiochus peut « lui parler sans témoins⁵⁸ » et laisse celui-ci seul sur le plateau. Il revient enfin lui porter la réponse de la reine, ce qui marque le début d'une troisième et dernière scène de confiance (« Vous la verrez, Seigneur. Bérénice est instruite / Que vous voulez ici la voir seule, et sans suite⁵⁹. »). On retrouve le même schéma à l'acte suivant (Titus congédie sa suite, reste avec son confident, reçoit Rutile qui annonce l'entrée de la reine ; la rencontre a lieu ; elle est suivie d'une scène de réaction consacrée à Bérénice). Dans *La Mort de Pompée*, l'acte I est construit selon un schéma « A/AB/A » : Ptolomée envoie Achilles et Septime assassiner Pompée (I, 1), puis reste avec son confident Photin (I, 2) ; une scène centrale l'oppose à Cléopâtre (I, 3) ; après la sortie de celle-ci, il reste de nouveau seul avec Photin (I, 4).

L'acte s'organise dans ce cas autour d'un pic central où la tension dramatique augmente, entouré de deux scènes où elle est moins élevée. Comme le bon roman selon Flaubert, l'acte « fait la pyramide ». Il possède une structure extrêmement forte, immédiatement visible par le spectateur. Le nombre de scènes se trouvera nécessairement limité, mais sera compensé par un développement plus approfondi de chacune d'entre elles.

⁵⁸ Racine, *Bérénice*, éd. cit., I, 1, v. 18.

⁵⁹ *Ibid.*, I, 3, v. 63-64.

N'introduire qu'une scène de confrontation par acte ou par tableau permet de privilégier la focalisation interne, puisque chaque confrontation peut être suivie d'une scène de préparation et d'une scène de réaction. Le dramaturge peut utiliser les entractes comme des ruptures de recherche ou de fuite, multipliant ainsi les occasions de laisser les personnages seuls avec leur confident tout en respectant facilement la règle de la liaison des scènes (comme c'est le cas dans les deux premiers actes de *Bérénice*).

Confrontations multiples

Mais pour qu'une intrigue complexe puisse se développer, cinq confrontations suffisent rarement. Le plus souvent, il y en a plus d'une par acte. C'est par exemple le cas dans *Andromaque* : rencontre entre Oreste et Pyrrhus, puis entre Pyrrhus et Andromaque à l'acte I ; entre Oreste et Hermione, puis entre Oreste et Pyrrhus à l'acte II ; entre Oreste et Hermione, puis entre Hermione et Andromaque et enfin entre Andromaque et Pyrrhus à l'acte III ; entre Hermione et Oreste, puis entre Hermione et Pyrrhus à l'acte IV. Seul l'acte V ne comporte qu'une seule scène de confrontation, entre Hermione, Oreste et Andromaque.

La multiplicité des confrontations réduit l'importance de la focalisation interne. Même à supposer que chaque confrontation soit précédée et suivie d'une scène de confiance (ce qui n'est pas toujours le cas), le rapport entre les unes et les autres sera nécessairement moins en faveur de ces dernières que dans le cas d'une confrontation unique (1/2 pour un acte du type « A/AB/B », mais 2/3 pour un acte du type « A/AB/B/BC/C », 3/5 pour un acte du type « A/AB/B/BC/C/CD/D », etc.)

Pour analyser plus précisément les enjeux de ce type de composition, on s'intéressera d'une part à la proportion plus ou moins importante des scènes de confiance par rapport aux scènes de confrontation, et d'autre part à la nature des modèles de base qui s'y trouvent combinés les uns aux autres.

La succession, à l'intérieur d'une suite de scènes liées entre elles, de plusieurs confrontations entre des personnages principaux fonctionnera en effet d'une manière totalement différente selon que celles-ci sont systématiquement précédées et suivies par une scène de confiance (soit par exemple un schéma « A/AB/B/BC/C/CD ») ou qu'elles s'enchaînent au contraire sans qu'aucune scène de ce type vienne s'intercaler entre elles (soit par exemple un schéma « AB/BC/CD », où chaque liaison combine une sortie et une entrée) – ces deux modèles extrêmes étant évidemment reliés par un continuum.

Le choix de l'un ou l'autre de ces modèles a des conséquences en termes de focalisation. Dans le premier, le dramaturge peut montrer, en focalisation interne, les sentiments d'un personnage entre deux rencontres successives. Cette alternance est totalement différente, dans sa définition, des ruptures de recherche et de fuite, et ne se rencontre pas forcément dans les mêmes pièces. Néanmoins, elle tend, comme celles-ci, vers la dramaturgie de l'exhaustivité que nous décrivions plus haut.

Le second, au contraire, relève d'une dramaturgie de l'objectivité. Toutes les scènes sont traitées en focalisation externe. À aucun moment le dramaturge ne laisse la possibilité aux personnages de s'exprimer totalement librement : ils sont toujours en situation de confrontation, face à un interlocuteur qu'ils cherchent à convaincre, auquel ils doivent éventuellement résister ou cacher leurs intentions, etc. On ne montre presque pas les sentiments des personnages directement : ils ne sont exprimés que dans une visée rhétorique – non pour s'épancher en liberté, mais pour produire un effet sur un interlocuteur qui possède un certain poids dans la situation dramatique et dont on cherche à obtenir quelque chose. Il en résulte une certaine opacité des

personnages. Mme de Sévigné jugeait le personnage de Bajazet « glacé⁶⁰ », et l'on serait tenté d'imputer cette froideur au fait que ce personnage est le seul de la pièce (et l'un des rares du corpus racinien) qui n'a droit ni à une scène de confidence, ni à un monologue – ce qui peut aussi bien, si l'on préfère, renforcer l'intérêt du spectateur pour ce personnage qui n'a jamais l'occasion d'exprimer librement son amour, et qui se trouve en permanence dans une situation conflictuelle : il s'agit toujours pour lui de résister ou de céder aux pressions qu'exercent sur lui les autres personnages (résister aux sollicitations politiques et amoureuses d'Acomat et de Roxane, céder tantôt aux pleurs et tantôt aux reproches d'Atalide).

Le premier modèle est largement privilégié par Racine : il n'utilise le second que dans sa deuxième pièce, *Alexandre* (1666), tragédie sans confident (mais qui compte un monologue), avant de faire l'exact contraire dans *Andromaque* (1668), où seule la première confrontation entre Andromaque et Pyrrhus, qui clôt l'acte I, n'est pas suivie par un monologue ou un dialogue entre un personnage principal et son confident. Les pièces suivantes tendront la plupart du temps vers ce modèle, sans forcément le systématiser de manière aussi évidente.

Corneille (qui imagine ainsi, une nouvelle fois, une manière de révolutionner fondamentalement l'écriture théâtrale) a, au contraire, tendance à restreindre de plus en plus la part réservée à la focalisation interne, non seulement, comme on l'a vu, en réduisant le nombre de ruptures de recherche et de fuite, mais aussi, plus fondamentalement, en réduisant celui des scènes de confidence. Dans *Polyeucte* (1643), chaque personnage est encore accompagné d'un confident (quel que soit le statut exact de ce dernier : Néarque est « ami » de Polyeucte, Stratonice, « confidente » de Pauline, Albin, « confident » de Félix, Fabian, « domestique » de Sévère), avec lequel, après une confrontation il reste la plupart du temps seul. On pourrait faire la même remarque à propos de *La Mort de Pompée* (1644), de *Sophonisbe* (1663) ou de *Tite et Bérénice* (1671).

Mais très souvent, la plupart des personnages n'ont aucun confident. Dans *Nicomède* (1651), seuls Arsinoé (avec Cléone) et Prusias (avec Araspe) peuvent dialoguer avec quelqu'un qui ne possède aucun intérêt personnel dans l'intrigue. Dans *Agésilas* (1666), seuls le personnage éponyme (avec Xénoclès) et Lysander (avec Cléon). Dans *Attila* (1668), seuls le personnage éponyme (avec Octar) et Honorie (avec Flavie⁶¹). Dans *Suréna* (1675), seuls Eurydice (avec Ormène) et Orode (avec Sillace). Dans *Sertorius* (1662), seule Viriate (avec Thamire). Même si cette évolution doit être nuancée (et que la distinction entre personnages principaux et confidents, comme nous l'évoquions au début de ce chapitre, est elle-même parfois poreuse), le confident semble donc devenir de plus en plus rare chez Corneille, ce qui permet de relativiser l'importance de ce personnage très souvent considéré comme emblématique de la dramaturgie classique.

Corneille n'a jamais appliqué la focalisation externe de façon absolue : il a toujours senti le besoin de conserver une place pour un discours privé, et de donner un confident à un personnage au moins. Mais le fait que (tout en continuant d'employer à certains moments, sous certains aspects et dans le traitement de certains personnages des procédés caractéristiques d'une dramaturgie de l'exhaustivité) ses pièces tendent vers une abolition complète de la focalisation interne permet de comprendre pourquoi elles comptent moins de scènes (vingt-huit en moyenne pour ses pièces régulières, et seulement vingt-six pour les pièces qu'il a écrites après l'interruption temporaire de sa carrière dramatique dans les années 1650) que celles de Racine (trente et une en moyenne pour ses pièces en cinq actes). Si l'écart n'est pas

⁶⁰ Sévigné, « À Madame de Grignan. À Paris, mercredi 16 mars [1672] », éd. Roger Duchêne, dans *Correspondance*, t. I (*mars 1646-juillet 1675*), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 459.

⁶¹ Même si Octar est également amoureux Flavie et lui rapporte parfois ce que lui confie Attila, les scènes où celui-ci est seul avec lui fonctionnent bien comme des scènes de confidence.

plus grand, c'est que la plus grande rareté des scènes de confiance est compensée par le fait que les confrontations sont en général plus nombreuses chez Corneille que chez Racine. L'acte III de *Nicomède* en compte par exemple cinq (Prusias-Laodice/Laodice-Flaminius/Laodice-Nicomède/Nicomède-Attale/Attale-Arsinoé, auxquelles il faut encore ajouter des confrontations intermédiaires faisant intervenir trois personnages), tandis qu'*Andromaque*, *Bérénice* et *Phèdre* n'en comptent qu'une ou deux par acte, rarement trois. Et les confrontations sont plus nombreuses parce que, dans les pièces où les confidents sont peu nombreux, Corneille introduit également plus de personnages principaux que Racine dans la plupart de ses pièces (il y en a cinq dans *Attila* et *Suréna*, six dans *Nicomède* et *Sertorius*, mais seulement trois dans *Bérénice* et quatre dans *Andromaque*, *Bajazet*, *Mithridate* et *Phèdre*).

*

À côté de la proportion plus ou moins grande de scènes de confiance, un autre paramètre doit être pris en considération quand on analyse un acte ou un tableau comportant plusieurs scènes de confrontation. Nous avons défini plus haut les deux modèles de base de la composition dramatique – permanence ou changement du personnage focal qui reste sur le plateau avant et/ou après la confrontation. Quand plusieurs confrontations se succèdent, le modèle employé peut évidemment varier. L'acte IV de *Mithridate* comporte deux confrontations (Xipharès-Monime puis Monime-Mithridate) : la première correspond au modèle de la permanence (Monime reste sur le plateau avant et après sa rencontre avec Xipharès), la seconde au modèle de la variation (c'est Monime qui est présente sur le plateau avant l'entrée de Mithridate, mais c'est Mithridate qui reste après le départ de Monime). Dans ce cas, la succession des scènes ne répond pas à un modèle global définissable. Ce qui nous intéressera ici, ce sont les cas où un même modèle de base est répété plusieurs fois.

En tant que modèle global, la permanence du personnage focal suppose qu'un même personnage est confronté successivement à plusieurs interlocuteurs – que ces rencontres soient ou non séparées par des scènes de confiance (soit un enchaînement « AB/AC/AD » ou « AB/A/AC/A/AD »). Ce modèle est très souvent employé quand un personnage doit prendre une décision et en reçoit plusieurs autres qui le font alternativement changer de position. À l'acte IV de *Britannicus*, Néron rencontre successivement Agrippine (il feint de se réconcilier avec Britannicus), Burrhus (il accepte réellement de se réconcilier avec lui) et Narcisse (qui le convainc finalement de faire périr son rival). À l'acte IV d'*Iphigénie*, Agamemnon rencontre successivement Clytemnestre et Iphigénie (il résiste à leurs supplications, mais se plaint, dans le bref monologue qu'il prononce après leur sortie, de la difficile position dans laquelle il se trouve), puis Achille.

Dans ces deux exemples, le modèle de la permanence ne s'applique pas à l'acte tout entier (Agrippine est présente sur le plateau avant l'entrée de Néron, Clytemnestre avant celle d'Agamemnon), mais il en gouverne néanmoins une portion très étendue, ce qui le rend visuellement très fort : la disposition des scènes est une image du choix auquel est confronté un personnage central dont tout dépend.

Avec des enjeux différents, le même modèle se retrouve dans les comédies, par exemple quand un personnage reçoit chez lui différents visiteurs (à l'acte III du *Malade imaginaire*, Argan, accompagné de Béralde, reçoit la visite de M. Fleurant, de M. Purgon, de Toinette déguisée en médecin, puis, alors qu'il feint d'être mort, de Béline, d'Angélique et de Cléante) ou qu'il croise successivement plusieurs personnages dans un lieu extérieur (à l'acte III du *Festin de Pierre* de Molière, Don Juan rencontre dans la forêt le pauvre, Don Alonso et Don Carlos, puis pénètre sans rompre la liaison des scènes dans le tombeau du commandeur, dont il « rencontre » la statue). C'est évidemment à ce modèle que correspond le procédé du défilé de fâcheux (par exemple dans *Les Fâcheux*, ou à l'acte IV du *Festin de Pierre*).

Comme nous le disions plus haut, il est rare, au XVII^e siècle, qu'un même personnage reste sur le plateau durant toute la pièce. Il est donc rare que tous les actes

d'une pièce fonctionnent sur le modèle de la permanence et que ce modèle soit à chaque fois centré sur le même personnage, même si c'est le cas dans *Les Fâcheux*, et à quelques exceptions près, dans *L'École des femmes* et *Le Festin de Pierre* de Molière. Un des principes fondamentaux de la composition dramatique telle qu'elle est pratiquée au XVII^e siècle est la multiplicité des personnages focaux, qui permet de placer le spectateur dans une double position de supériorité : d'une part, on est le plus souvent informé, en focalisation interne, des sentiments et des desseins de plusieurs personnages ; d'autre part, quand il n'y a aucune scène de confidence, on aura toujours une vision de la pièce plus complète que chacun des personnages pris individuellement car on assiste à des confrontations n'ayant aucun personnage en commun. L'action est *décentralisée* : on ne suit pas un héros unique, mais plusieurs personnages qui sont tout aussi importants les uns que les autres.

Pour parvenir à cette omniscience du spectateur, deux solutions sont possibles. Le modèle de la permanence peut être employé dans tous les actes, mais il reposera à chaque fois sur un personnage différent. C'est par exemple le cas dans *Suréna* : Eurydice est présente dans toutes les scènes de l'acte I et V, tandis que les actes II et III se concentrent sur chacun de ses antagonistes (Pacorus à l'acte II, Orode à l'acte III). Chaque acte possède donc une unité très forte : c'est l'acte « d'Eurydice », l'acte « de Pacorus », l'acte « d'Orode ». Chacun de ces personnages est « à demeure » dans l'acte où il reste présent en permanence, tandis qu'il n'est qu'un visiteur parmi d'autres dans les autres actes, où il ne fait que des apparitions limitées dans le temps. Seul l'acte IV présente une légère exception à ce principe de composition : Eurydice est présente dans les quatre premières scènes (elle rencontre successivement Palmis et Pacorus), mais laisse Pacorus seul avec Suréna dans la dernière scène.

L'autre solution, beaucoup plus fréquente, est de faire varier le personnage focal dans le cours de chaque acte. Au lieu de combiner plusieurs modèles « A/AB/A », il s'agira alors de combiner plusieurs modèles « A/AB/B » pour former des chaînes de rencontres du type « AB/BC/CD », ou, de manière plus développée, avec des scènes de confidence intermédiaires, « AB/B/BC/C/CD ». En d'autres termes, celui qui entre n'est jamais le premier à sortir : on assiste à une sorte de *tuilage* dans l'occupation du plateau⁶².

Andromaque est un exemple presque parfait de ce procédé. Les trois premiers actes s'ouvrent sur une scène de confidence, se poursuivent par une première confrontation à l'issue de laquelle sort le personnage auquel était consacrée la scène de confidence, laissant l'autre prononcer un monologue ou dialoguer avec son confident avant de rencontrer un troisième personnage, selon un schéma « A/AB/B/BC ». Si cette rencontre est suivie d'une troisième scène de confidence, comme à l'acte I et III, celle-ci est consacrée au personnage qui vient d'entrer (« A/AB/B/BC/C »). À l'acte IV, le même schéma se retrouve pour les scènes qui suivent la première scène de confidence, détachée du reste de l'acte par une liaison de fuite. L'acte V est centré sur une unique confrontation, mais obéit lui aussi au principe du changement de personnage focal. Seul l'acte III présente une perturbation dans ce modèle, avec la rencontre entre Pyrrhus et Andromaque, précédée et suivie par un dialogue entre celle-ci et sa confidente. Le tableau d'occupation scénique de la pièce permet de bien mettre en valeur le changement systématique de personnage focal au cours de chaque acte⁶³ :

⁶² L'image de la chaîne est extrêmement prégnante au XVII^e siècle : il serait intéressant de mettre en rapport ces chaînes de rencontre avec les chaînes amoureuses, qui structurent nombre d'intrigues dramatiques, ou encore avec la théorie picturale de la « liaison des groupes » (étudiée par Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum, op. cit.*, p. 421-423). Qu'il s'agisse de rencontres, de sentiments ou de regards, il s'agit toujours de relier des individus distincts par une chaîne ininterrompue qui met chacun en relation (plus ou moins indirecte) avec les autres.

⁶³ Nous n'indiquons pas la présence des confidents pour rendre plus visible la géométrie de l'ensemble. La liaison de fuite est représentée par un trait pointillé.

	I				II					III								IV						V				
	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5
Oreste	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Pyrrhus	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Andromaque	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
Hermione	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	

La disposition des scènes suffit à montrer que tous les personnages sont en relation (c'est-à-dire en négociation) les uns avec les autres. Même si Oreste et Andromaque ne se rencontrent qu'à la toute fin de la pièce, les scènes où ils sont présents sont à plusieurs reprises liées entre elles comme le sont leurs destins respectifs.

Ce modèle sera d'autant plus remarquable que les confrontations successives seront nombreuses. Dans *Andromaque*, on n'en compte en moyenne que deux par acte. Mais ces chaînes de rencontres sont parfois plus longues. À l'acte II d'*Attila*, l'ensemble des personnages de la pièce, à l'exception d'Attila, se succèdent sur le plateau selon ce principe (deux scènes entre Ardaric ou Valamir et le confident d'un autre personnage, Flavie ou Octar, viennent légèrement perturber le dispositif) :

	II					
	1	2	3	4	5	6
Honorie	■	■	■	■	■	■
Flavie	■	■	■	■	■	■
Valamir	■	■	■	■	■	■
Ardaric	■	■	■	■	■	■
Octar	■	■	■	■	■	■
Ildione	■	■	■	■	■	■

Il en va de même à l'acte IV (c'est cette fois Valamir qui n'apparaît pas) :

	IV						
	1	2	3	4	5	6	7
Octar	■	■	■	■	■	■	■
Honorie	■	■	■	■	■	■	■
Flavie	■	■	■	■	■	■	■
Attila	■	■	■	■	■	■	■
Ardaric	■	■	■	■	■	■	■
Ildione	■	■	■	■	■	■	■

Ou encore à l'acte III de *Britannicus*, où le procédé ne souffre aucune exception et n'exclut aucun des personnages de la distribution :

	III								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Néron	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Burrhus	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Agrippine	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Albine	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Narcisse	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Britannicus	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Junie	■	■	■	■	■	■	■	■	■

Nous avons vu que *La Florimonde* est une des premières pièces à respecter la règle de la liaison des scènes sans avoir recours à des liaisons de perception. Rotrou y a justement exploité avec virtuosité le modèle de la variation, qui gouverne les trois premiers actes (à l'exception de perturbations ponctuelles comme l'apparition de Florimonde à l'acte II ou la seconde apparition d'Évandre à l'acte III) :

RAPPORTS SÉMANTIQUES

	I					II								III								
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8	
Cléante	■													■	■	■	■					
Florimonde	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Théaste																						
Cléonie																					c	■
Évandre						■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
Tyrsis																						

Tout l'intérêt de ce modèle est de faire varier les personnages qui occupent le plateau sans introduire de discontinuité dans la représentation. Tout comme dans l'exemple de *Suréna*, l'action est décentralisée, mais il n'est pas ici nécessaire de se placer à l'échelle de la pièce entière pour observer cette décentralisation, qui affecte chaque acte pris individuellement. De la sorte, aucun personnage n'occupe de manière durable la position de personnage focal. La supériorité et l'omniscience du spectateur sont renforcées, car les personnages ne sont jamais que de passage sur le plateau : leur présence est toujours éphémère, instable. Le spectateur a rapidement une vision de la situation beaucoup plus complète que chacun d'entre eux. À l'acte III de *Britannicus*, on voit en neuf scènes la position adoptée par chaque personnage, et le rapport que ce personnage entretient avec deux autres (on voit Néron face à Burrhus et Britannicus, Agrippine face à Burrhus et Britannicus, etc.).

Tandis que les pièces irrégulières parviennent à ce résultat par une juxtaposition de tableaux qui font chacun intervenir des personnages différents, ce modèle repose sur la transformation progressive du personnage focal. Comme une vie humaine, une pièce de théâtre est une succession de rencontres, qui peuvent être espacées les unes des autres, mais qui sont néanmoins reliées entre elles, car nous ne cessons pas d'exister dans l'intervalle qui les sépare. Mais tandis que nous n'assistons qu'aux rencontres auxquelles nous participons, sans pouvoir vivre ce que vivra la personne que nous venons de quitter, la liaison des scènes nous offre la possibilité d'assister à une succession de rencontres sans suivre en permanence le même personnage, et sans pour autant que cette succession soit fragmentée, c'est-à-dire sans qu'elle soit moins continue que la succession de rencontres qui forme le tissu de notre existence.

Le spectateur voit donc la pièce à travers les yeux d'un personnage sans cesse différent, mais il la voit néanmoins en permanence à travers les yeux d'un personnage : il y a toujours quelqu'un sur le plateau pour voir en même temps que lui entrer ou sortir les autres personnages. C'est là un grand avantage de la liaison des scènes : le spectateur ne reste jamais seul. Même si une rupture est extrêmement brève, elle rappelle toujours au spectateur sa position de spectateur étranger à l'univers fictionnel, car rien ne soutient son attention entre les deux scènes : il est le seul à pouvoir comprendre du regard le passage d'une scène à l'autre. Si les dramaturges irréguliers cherchent tout autant à donner au spectateur une vision d'ensemble de l'histoire, la liaison des scènes permet d'y parvenir insensiblement : le spectateur se retrouve omniscient sans avoir jamais quitté un personnage des yeux.

*

La notion de focalisation est donc essentielle pour comprendre certains des enjeux de la liaison des scènes. Elle permet de définir ses conditions de possibilité et de déterminer l'origine des ruptures (une scène de confiance en trop, ou une rencontre impossible). Elle permet aussi d'observer comment les dramaturges s'accommodent voire tirent profit de l'occupation ininterrompue du plateau et de distinguer deux modèles fondamentaux de composition, l'un minoritaire (la permanence d'un personnage focal unique), l'autre majoritaire (son renouvellement progressif, qui procure au spectateur une forme d'omniscience, entendue comme le contraire de la focalisation interne). Elle permet, enfin, selon une autre perspective, de définir deux grandes tendances dramaturgiques : une dramaturgie de l'exhaustivité, d'une part, plus ancienne, qui procure également au spectateur une forme

d'omniscience, mais entendue cette fois comme le contraire de la focalisation externe (cette dramaturgie est caractérisée par la prépondérance des scènes de confiance, c'est-à-dire par la limitation du nombre de confrontations, par l'alternance systématique entre confrontations et confidences ou par l'utilisation des ruptures de recherche et de fuite ; à ce titre, elle se prête moins naturellement à la liaison systématique des scènes) ; une dramaturgie de l'objectivité, d'autre part, plus émergente, caractérisée par la prépondérance des scènes de confrontation et un accès limité à l'intériorité des personnages (et qui est donc structurellement plus compatible avec la règle de la liaison des scènes).

CHAPITRE II

Rapports temporels

Les rapports de focalisation permettent d'expliquer les enjeux des ruptures, mais non de répondre à la question que nous posions en introduction, c'est-à-dire de savoir si celles-ci entraînent nécessairement une interruption de la représentation (nous avons d'ailleurs vu qu'une rupture-retour fonctionne, du point de vue de la focalisation, de la même manière qu'une liaison). L'opposition entre continuité et discontinuité, sur laquelle nous allons nous pencher à présent, découle directement du rapport temporel et spatial qu'entretiennent deux scènes : si deux scènes se déroulent dans des lieux différents ou que la fin de l'une ne coïncide pas avec le début de l'autre, il faudra supposer que la représentation s'est interrompue ; si deux scènes se déroulent dans le même lieu et que la fin de l'une coïncide avec le début de l'autre, la représentation (toujours au sens d'« action de représenter ») continuera.

Le temps théâtral a été abondamment étudié, notamment parce qu'il occupe, avec la fameuse règle de l'« unité de temps », une place très importante dans la conception classique du théâtre. On se contentera donc ici de synthétiser cette réflexion en prenant comme fil directeur l'opposition entre liaisons et ruptures.

On peut distinguer trois questions qui s'y rapportent. Tout d'abord, à quel moment a lieu telle action dans le temps fictionnel de l'histoire représentée, ou, plus généralement, quand se passe la pièce (à quelle époque, en quelle année, en quelle saison, quel jour, à quelle heure, etc.) ? Cette question ne porte que sur un instant donné ou sur la pièce dans sa globalité. Elle ne nous intéressera donc que dans la mesure où elle nous permet de répondre à la deuxième : quelle est la durée qui (toujours dans le temps fictionnel de l'histoire représentée) s'écoule entre deux instants donnés – par exemple entre le début et la fin d'un acte, entre la fin d'un acte et le début du suivant, etc. ? Si l'on sait à quelle heure ont lieu respectivement deux événements, on peut en déduire la durée qui les sépare, mais cette durée peut également être connue directement. On pourra enfin se demander si cette durée est supérieure, inférieure ou égale à celle qui, dans le temps réel du spectacle, sépare la représentation de ces deux instants.

Quatre types de marqueurs temporels nous renseignent sur la durée d'une action ou sur le moment où elle commence et le moment où elle finit. Tout d'abord, les mentions temporelles présentes dans le texte même peuvent nous renseigner sur le laps de temps qui sépare deux scènes. Ces marqueurs textuels peuvent être plus ou moins vagues ou précis, et n'indiquent parfois qu'une durée maximum ou minimum. Ils peuvent reposer sur la combinaison de deux mentions qui indiquent le moment où se déroule chacune de ces scènes : c'est le procédé, analysé en détail par J. Scherer, qui

consiste à faire référence, à plusieurs reprises, au moment de la journée¹. Mais ils peuvent aussi reposer sur un seul marqueur qui indique (prospectivement) quand aura lieu ou (rétrospectivement) quand a eu lieu un autre événement. La durée du *Cid* se déduit de tels indices, comme quand l'infante, après la victoire de Rodrigue sur les Maures, mentionne la scène où Chimène a demandé justice au roi (« Hier ce devoir te mit en une haute estime² »), ou quand, immédiatement après que Rodrigue lui a fait le récit de sa victoire, le roi, sur les instances de Don Diègue, fixe l'heure du duel qui l'opposera à Don Sanche (« Du moins une heure ou deux je veux qu'il se délasse³. »).

Ensuite, l'éclairage du plateau peut changer en fonction de l'heure du jour, et des éléments de décor peuvent représenter les différents états du ciel (le soleil, plus ou moins haut au-dessus de l'horizon, la lune, etc.) : c'était par exemple le cas lors de la création de *Mirame* au Palais-Cardinal en 1641⁴. Ces marqueurs scénographiques ne peuvent être utilisés de façon pro- ou rétrospective, mais fonctionnent, autrement, comme les marqueurs textuels, avec lesquels nous les confondrons désormais.

Les actions hors champ ont également des implications sur l'écoulement du temps fictionnel. Même si nous n'en connaissons pas la durée exacte, elles prennent nécessairement un certain temps : nous avons de leur durée plus ou moins longue une idée intuitive. La vraisemblance permet de déterminer la durée qui s'écoule entre ce que nous appellerons le *terminus post quem* et le *terminus ante quem* de l'action hors champ : dans *Andromaque*, le *terminus post quem* du meurtre de Pyrrhus correspond à la sortie de ce dernier à la fin de l'acte IV, le *terminus ante quem*, à l'entrée d'Oreste, au début de la scène 3 de l'acte V, qui en fait le récit. Le meurtre a nécessairement eu lieu entre ces deux instants. Ces actions peuvent être de nature très diverse. Ce peut être des actions au sens propre : un combat, un voyage entre deux villes ou deux pays, un simple déplacement entre deux lieux d'une même ville ou deux endroits d'un même palais, etc. Mais ce peut être également la naissance et le développement, chez un personnage, d'un sentiment que celui-ci n'éprouvait pas auparavant : l'amour, évidemment, mais aussi le remords, ou tout simplement l'impatience. À la fin de la scène 5 de l'acte III de *Mithridate*, Monime sort après que Mithridate lui a annoncé qu'il allait lui envoyer Xipharès. Mithridate prononce alors un bref monologue qui ferme l'acte. Au début de l'acte suivant, Monime s'inquiète de ne pas voir arriver Xipharès (« Que tarde Xipharès ? [...] / Son père en me quittant me l'allait envoyer⁵. »). L'impatience et l'inquiétude de Monime ont donc crû progressivement entre sa sortie et son retour sur le plateau, mais il faut plus de temps que celui que dure le monologue de Mithridate pour que le retard de Xipharès paraisse anormal.

Enfin, l'occupation continue du plateau constitue également un marqueur temporel. La liaison des scènes implique, comme nous le faisons remarquer en introduction, une continuité de la représentation : pendant tout le temps qu'un personnage en jeu est présent sur le plateau (c'est-à-dire pendant une scène ou un groupe de scènes liées entre elles), la durée de l'histoire représentée coïncide donc forcément avec la durée du spectacle. Selon la formule de Corneille, la liaison entre deux scènes est « cause que l'une commence nécessairement au même instant que l'autre finit⁶ ». Tandis qu'on peut distinguer quatre vitesses de narration (« scène », « ellipse », « pause » et « sommaire⁷ »), la représentation théâtrale n'en connaît que

¹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 114-115 et 120-123.

² Corneille, *Le Cid*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637, dans *O. C.*, t. I, IV, 2, v. 1179.

³ *Ibid.*, IV, 5, v. 1459.

⁴ Voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 122-123 ; Desmarets de Saint-Sorlin, *Mirame*, op. cit., éd. Catherine Guillot et Colette Scherer, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2010, p. 25-29 ; Desmarets de Saint-Sorlin, *Mirame*, éd. Claire Chaineaux cit., p. 968-971 et 556-561.

⁵ Racine, *Mithridate*, éd. cit., IV, 1, v. 1130-1132.

⁶ Corneille, Examen de *La Veuve*, éd. cit., p. 217.

⁷ Gérard Genette, « Discours du récit », op. cit., p. 129. Sur l'application au théâtre des catégories de la narratologie, voir José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid,

deux, la « scène » (la durée de l'histoire représentée est égale à la durée du spectacle) et l'ellipse (la représentation de l'histoire s'interrompt, et la durée des événements fictionnels est infiniment supérieure à celle du spectacle). Ce qu'on pourrait assimiler à une « pause » et à un « sommaire » ne se rencontre qu'à titre expérimental (acteurs se figeant dans leurs positions, acteurs accélérant ostensiblement leur jeu). Quant aux ellipses, elles ne peuvent être introduites qu'à l'occasion d'une rupture (rupture irrégulière ou entracte).

CONTRADICTION DES MARQUEURS TEMPORELS

Ce principe d'égalité n'a d'intérêt que dans la mesure où il entre parfois en contradiction avec les autres marqueurs. En effet, chacun des marqueurs temporels peut *a priori* entrer en contradiction avec les autres. Si l'on assimile les marqueurs scénographiques et les marqueurs textuels, il existe en toute logique trois types de contradictions possibles, que nous analyserons l'une après l'autre : entre la durée vraisemblable des actions hors champ et un marqueur textuel, entre un marqueur textuel et la liaison des scènes, et entre la durée vraisemblable des actions hors champ et la liaison des scènes.

La plupart des pièces où l'on observe une contradiction du premier type sont celles où le respect de la règle des vingt-quatre heures est soulignée dans le texte par diverses mentions, mais où les événements hors champ sont, selon la vraisemblance, trop longs ou trop nombreux pour tenir dans cet intervalle. *Le Cid*, avec ses deux duels et sa bataille, présente une incohérence maintes fois soulignée et que Corneille reconnaît lui-même :

Je ne puis dénier que la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce. La mort du comte et l'arrivée des Maures s'y pouvaient entre-suivre d'aussi près qu'elles font, parce que cette arrivée est une surprise qui n'a point de communication, ni de mesures à prendre avec le reste ; mais il n'en va pas ainsi du combat de Don Sanche, dont le roi était le maître, et pouvait lui choisir un autre temps que deux heures après la fuite des Maures. Leur défaite avait assez fatigué Rodrigue toute la nuit pour mériter deux ou trois jours de repos, et même il y avait quelque apparence qu'il n'en était pas échappé sans blessures, quoique je n'en aie rien dit, parce qu'elles n'auraient fait que nuire à la conclusion de l'action⁸.

La durée qui correspond au repos de Rodrigue et qui, selon la vraisemblance, devrait être de « deux ou trois jours », se trouve réduite, par les marqueurs textuels, à quelques heures. On voit que Corneille ne cherche pas à s'excuser de cette invraisemblance, qui est de pure convention⁹. En outre, certains marqueurs textuels que l'on trouve dans *Le Cid* permettent de devancer les critiques, car ils soulignent justement cette précipitation, et en font un objet de débat entre les personnages, ce qui l'intègre complètement dans l'univers fictionnel (« Sortir d'une bataille et combattre à l'instant¹⁰ ! », répond le roi à Don Diègue, qui insiste pour que le combat entre Rodrigue et Don Sanche ait lieu sur-le-champ, et non le lendemain).

Une intrigue sentimentale peut tout autant presser le temps. Dans *La Célimène* de Rotrou (comédie, 1636), les différents moments de la journée sont évoqués à plusieurs

Sintesis, 2001, trad. par Christophe Herzog sous le titre *Comment analyser une pièce de théâtre. Éléments de dramatologie*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 81-121.

⁸ Corneille, « Examen » du *Cid*, dans *Le Théâtre de P. Corneille. Seconde partie, op. cit.*, dans *O. C.*, t. I, p. 703-704.

⁹ Un même problème se rencontre dans *La Silvanire* de Mairet, qui défend pour sa part la vraisemblance temporelle de la pièce dans la « Préface en forme de discours poétique » qui l'accompagne (Mairet, *La Silvanire*, éd. cit., p. 422-423).

¹⁰ Corneille, *Le Cid*, éd. cit., IV, 5, v. 1457.

reprises. La fin de l'acte II semble correspondre à la fin de la matinée, et la chaleur du soleil commence à se faire sentir (« Nous souffrons le soleil et le logis est près. / Vous plaît-il de le voir¹¹ ? ») ; l'acte III correspond au zénith (« Le soleil en ces lieux ne laisse plus d'ombrage¹² ») ; à l'acte V, « le soleil est dans l'onde, et la nuit tend ses voiles¹³ », c'est l'heure où les voleurs s'embusquent et où les amants se retrouvent. Mais Célimène et Félicie, qui rencontrent pour la première fois Floridan (c'est-à-dire Florante déguisée en homme) à la fin de l'acte II, en tombent aussitôt passionnément amoureuses alors que Célimène était jusque-là totalement insensible à l'amour et que Félicie avait accepté Lysis pour amant. Il s'agit d'un coup de foudre, qui pourrait être tout à fait réaliste s'il ne donnait pas lieu, dès l'acte III, à un discours construit : en quelques heures, le discours, mais aussi le caractère même des deux jeunes filles change complètement. L'unité de temps a poussé les dramaturges à privilégier les situations de crise et faire commencer leur pièce le plus près possible du dénouement¹⁴, mais elle n'est nullement incompatible avec des pièces où la situation initiale de l'histoire est presque concomitante du début de la pièce (dans *La Célimène* de Rotrou l'histoire antérieure se résume à l'abandon de Florante par Filandre). Dans ce cas, sans changer la structure de l'intrigue, elle change considérablement l'effet que celle-ci produit. Le fait que, dans une même journée, Floridan-Florante (entre autres hauts faits) rencontre Célimène et Félicie, les séduise, regagne l'amour de Filandre (qui est séduit par sa prouesse) et révèle enfin sa véritable identité à ses conquêtes ne permet pas seulement de respecter une tradition théâtrale : il confère à la pièce toute son énergie et son irréfrenable vivacité, et donne au charme de Florante, si rapide et si efficace, une dimension presque surnaturelle.

La contradiction peut opérer en sens inverse, c'est-à-dire le marqueur textuel impliquer une durée supérieure à celle des actions hors champ. Ce phénomène est cependant très rare : à la scène 2 de l'acte III des *Amours d'Astrée et de Célidon* de Rayssiguier, Hylas s'entretient avec Astrée, Silvandre et Diane, auxquels se joint bientôt Paris, qui était auparavant avec sa sœur Alexis. Diane lui demande : « Quel dessein si matin vous tire d'auprès elle¹⁵ ? », ce qui indique donc que la scène se déroule en début de matinée. Tous les personnages sortent ensuite pour rendre visite à Alexis :

HYLAS

Hâtons-nous de marcher, il me tarde de voir
Cette belle Alexis dont je sens le pouvoir.

PARIS

Nous voilà déjà près, traversons ce bocage,
Qui nous offre en passant son agréable ombrage¹⁶.

La rupture de la liaison des scènes qui s'ensuit n'est pas marquée par un changement de scène éditoriale. La seconde partie de la scène 2 se déroule devant la demeure d'Adamas, le père d'Alexis. Celle-ci sort en compagnie de sa cousine Léonide. Elles

¹¹ Rotrou, *La Célimène*, éd. cit., II, 4, v. 687-688.

¹² *Ibid.*, III, 3, v. 900.

¹³ *Ibid.*, V, 4, v. 1361.

¹⁴ Voir d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., II, VII, p. 190 : « Le plus bel artifice est d'ouvrir le théâtre le plus près qu'il est possible de la catastrophe, afin d'employer moins de temps au négoce de la scène, et d'avoir plus de liberté d'étendre les passions et les autres discours qui peuvent plaire. »

¹⁵ Rayssiguier, *Tragi-comédie pastorale, où les amours d'Astrée et de Célidon sont mêlées à celles de Diane, de Silvandre et de Paris, avec les inconstances d'Hylas*, Paris, Nicolas Bessin, 1630, éd. Stéphane Macé et Lauriane Mouraret-Maisonneuve, dans *Théâtre complet*, t. I, op. cit., III, 2, v. 944.

¹⁶ *Ibid.*, III, 2, v. 981-984.

sont bientôt rejointes par leurs visiteurs. On a donc un exemple caractéristique de rupture de recherche, qui s'accomplit dans le cadre d'un décor non unifié : au lieu d'aller directement de l'endroit du plateau où ils se trouvaient au début de la scène à celui qui correspond à la maison d'Adamas, les personnages font un détour hors champ par ce bocage ombragé qu'évoque Paris. Celui-ci permet de ne pas s'exposer au soleil, mais surtout de laisser le plateau libre pour un dialogue entre Alexis et Léonide. À la fin de la scène, Adamas, qui est lui aussi sorti, dit aux autres personnages : « Allons dedans la salle attendre le dîner¹⁷. » En l'espace de quelques vers, on est donc passé du début à la fin de la matinée. Or le trajet d'Hylas et de ses compagnons n'a pas pu durer toute une matinée, puisque Paris précisait qu'ils se trouvaient près de la maison d'Adamas : l'action hors champ est donc cette fois dilatée, ralentie par rapport au temps qu'elle aurait vraisemblablement dû prendre¹⁸.

Les contradictions entre les marqueurs textuels et le principe d'égalité entre le temps fictionnel de l'histoire et le temps réel du spectacle qu'implique l'occupation continue du plateau sont beaucoup plus rares, mais aussi beaucoup plus troublantes. Nous n'en avons pas rencontré dans notre corpus, mais M. Pfister en donne un bon exemple :

La durée du monologue final du *Docteur Faust* de Christopher Marlowe est déterminée précisément : au début du monologue, l'horloge sonne onze heures et Faust y réagit par une exclamation désespérée : « Tu n'as plus maintenant qu'une pauvre heure à vivre¹⁹. » Trente vers plus tard, elle sonne onze heures trente, suscitant ce commentaire de Faust : « Ah, la demi-heure est passée... Le reste va passer²⁰... » Et de nouveau, dix-neuf vers plus tard, l'horloge sonne enfin minuit, et Faust crie : « Minuit ! Minuit²¹ ! » [...] Dans cette scène, la compression du temps reflète le sentiment éprouvé par Faust qu'il ne lui reste que peu de temps, et que l'heure de sa damnation approche à une vitesse terrifiante²².

Dans ce cas, les marqueurs scénographiques et textuels (les coups de l'horloge, soulignés par les répliques de Faust) indiquent une durée plus longue que celle suggérée par la présence ininterrompue du personnage sur le plateau. L'inverse est également possible, mais il faut là encore convoquer un exemple étranger, analysé par M. Pfister :

Dans *Time and the Conways* de J. B. Priestley, par exemple, tout le deuxième acte est présenté comme étant un rêve éveillé de Kay, au cours duquel elle a une vision prémonitrice de son avenir et de celui de sa famille. La représentation de ce rêve dure un tiers du spectacle, mais le rêve lui-même ne dure que quelques instants, comme l'indiquent clairement les marqueurs chronologiques présents à la fin de l'acte I et au début de l'acte III²³.

Dans le théâtre du XVII^e siècle, les marqueurs scénographiques et textuels restent cependant purement superficiels, en ce sens que les actions représentées pourraient se produire à peu près à n'importe quel moment de la journée. On apprend à l'acte III

¹⁷ *Ibid.*, III, 2, v. 1057.

¹⁸ Voir à propos de cet exemple Bénédicte Louvat-Molozay, « Le traitement du temps dans la tragi-comédie et dans la pastorale (1628-1632) : les enjeux dramaturgiques du débat autour de la règle des vingt-quatre heures », dans Pierre Pasquier [dir.], *Le Temps au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 43, 2001, p. 139.

¹⁹ Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, London, printed by Valentine Simmes for Thomas Law, 1604, trad. par Fernand C. Danchin sous le titre *La Tragique Histoire du docteur Faust*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Théâtre anglais de la Renaissance », 1935, 17, v. 69, p. 114-115.

²⁰ *Ibid.*, 17, v. 100, p. 116-117.

²¹ *Ibid.*, 17, v. 119, p. 118-119.

²² Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, op. cit., p. 371.

²³ *Ibid.*, p. 373.

qu'au matin Phèdre n'avait pas encore déclaré son amour à Hippolyte (« Je mourais ce matin digne d'être pleurée²⁴ ») : mais cette déclaration a-t-elle eu lieu en fin de matinée ? à midi ? en début d'après-midi ? Rien ne permet de le savoir, car elle pourrait en fait avoir lieu à n'importe quelle heure. Seules les actions où l'obscurité joue un rôle essentiel (notamment quand celle-ci occasionne un quiproquo) se déroulent nécessairement la nuit.

La dramaturgie classique est bien consciente de cette dissociation possible entre les actions et le moment où elles ont lieu. Elle l'assume totalement, au point de tendre de plus en plus vers une abolition pure et simple des marqueurs textuels et une complète indétermination temporelle. Prenant le contre-pied de certains dramaturges des années 1630 qui se plaisaient à évoquer les différents moments de la journée, Corneille déclare ainsi :

Qu'est-il besoin de marquer à l'ouverture du théâtre que le soleil se lève, qu'il est midi au troisième acte, et qu'il se couche à la fin du dernier ? C'est une affectation qui ne fait que l'importuner. Il suffit d'établir la possibilité de la chose dans le temps où on la renferme, et qu'il le puisse trouver aisément, s'il y applique son esprit malgré lui. Dans les actions même qui n'ont point plus de durée que la représentation, cela serait de mauvaise grâce, si l'on marquait d'acte en acte qu'il s'est passé une demi-heure de l'un à l'autre²⁵.

Cette indétermination temporelle a justement comme avantage de résoudre en partie le problème posé par les actions qui sont trop longues pour tenir dans une seule journée. Une pièce qui ne contient aucune référence précise à l'écoulement du temps n'enfreint pas explicitement l'unité de temps, mais ne presse pas non de manière flagrante les événements au-delà de la vraisemblance :

Surtout je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs, et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte, si le sujet n'en avait besoin ; principalement quand la vraisemblance y est un peu forcée, comme au *Cid*, parce qu'alors cela ne sert qu'à les avertir de cette précipitation²⁶.

Schlegel compare souvent le théâtre classique (c'est-à-dire le théâtre antique et le théâtre français du XVII^e siècle) à la sculpture, par opposition le théâtre « romantique » (dont le théâtre élisabéthain et le théâtre espagnol du Siècle d'or sont les principaux représentants), qui se rapproche quant à lui de la peinture :

On peut comparer la tragédie antique au groupe dans la sculpture ; les figures répondent aux caractères dramatiques, le groupe à l'action, et c'est vers ces objets seulement que l'attention est dirigée, dans l'un et l'autre de ces deux arts. On doit considérer, au contraire, le drame romantique comme un grand tableau, où sont représentés, non seulement des figures dans des attitudes variées et formant des groupes divers, mais encore les objets qui environnent les personnages, et même les échappées de vue lointaine, où l'ensemble paraît enveloppé d'un clair-obscur magique qui en détermine l'effet²⁷.

Cette comparaison du théâtre classique et de la sculpture rend bien compte de son caractère non circonstancié : seuls comptent les personnages, leurs discours et leurs actions, sur lesquels l'attention du spectateur est invitée à se focaliser afin d'en dégager la portée universelle, et non le contexte où ils se trouvent ou l'arrière-plan

²⁴ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., III, 3, v. 837.

²⁵ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 145.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Schlegel, *Über dramatische Kunst und Litteratur*, Heidelberg, Mohr/Zimmer, 1809-1811, trad. par Albertine A. Necker de Saussure sous le titre *Cours de littérature dramatique*, Paris/Genève, J. J. Paschoud, 1814, rééd. Paris, A. Lacroix/Verboeckoven, 1865, t. I, p. 136.

dont ils se dégagent, qui demeurent volontairement flous. Ils sont pour ainsi dire *abstrait*s de leur milieu – ce qui vaut pour l'absence de détails réalistes, pour l'indétermination du lieu où se déroulent les actions (et sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant), mais aussi pour l'indétermination temporelle qui entoure celles-ci.

Dès lors, les rapports temporels que le spectateur peut percevoir entre les scènes sont surtout fondés sur les actions elles-mêmes, c'est-à-dire d'une part sur la durée vraisemblable des actions hors champ et d'autre part sur le principe d'égalité entre la durée de l'action représentée et la scène ou le groupe de scènes liées entre elles qui la représente. Ils sont par définition imprécis : personne ne peut vraiment dire combien de temps dure une bataille s'il n'y a pas participé et si on ne lui en a pas fait pas le récit circonstancié. La seule question qui compte n'est donc pas celle du moment où les actions ont lieu ou du temps qu'elles durent dans l'absolu, mais celle de la cohérence ou de la contradiction qui peut exister entre les durées que, selon sa propre appréciation, chacune d'elles peut avoir – ou, selon l'expression de Corneille, de « la possibilité de la chose dans le temps où on la renferme ».

Les contradictions qui peuvent apparaître entre ces deux marqueurs introduisent une compression temporelle beaucoup plus criante que celles qui reposent sur les marqueurs textuels. On rejoint ici la question des liaisons-retours. En effet, une telle contradiction apparaît quand, à l'intérieur d'une suite de scènes liées entre elles, un personnage sort, accomplit une action et revient sur le plateau, tandis qu'un ou plusieurs personnages y restent en permanence, selon un schéma « AB/A/AB », et que l'action accomplie hors champ doit vraisemblablement durer plus longtemps que les scènes qui se déroulent dans le même temps sur le plateau. Dans la mesure où ces trois scènes, étant liées, durent autant de temps que l'action qu'elles représentent, et que l'action hors champ est liée à ces scènes, la durée de cette action doit forcément s'aligner sur la durée des scènes représentées, qui lui servent d'étalon. Il en va d'ailleurs de même si le personnage qui est précédemment sorti ne revient pas lui-même sur le plateau, mais qu'un autre personnage vient raconter l'issue des actions qu'il a accomplies. Les liaisons-retours (le retour d'un même personnage sur le plateau) posent des problèmes spécifiques du point de vue de la motivation, mais, du point de vue du temps, elles relèvent d'un phénomène plus général qu'on pourrait qualifier de *bouclage scénique*, et qui se produit à chaque fois que le début et la fin d'une action hors champ ont nécessairement lieu entre deux scènes distantes mais liées entre elles (par opposition à une composition *ouverte* du type « AB/BC/CD/etc. » où chaque personnage qui sort ne réapparaît pas dans le même tableau, ni n'interagit hors champ après sa sortie avec un personnage qui apparaîtra dans le même tableau).

Ce problème a été très souvent décrit. Corneille fait de cette contradiction un privilège du dernier acte :

J'estime toutefois que le cinquième par un privilège particulier a quelque droit de presser un peu le temps, en sorte que la part de l'action qu'il représente en tienne davantage qu'il n'en faut pour sa représentation. La raison en est que le spectateur est alors dans l'impatience de voir la fin, et que quand elle dépend d'acteurs qui sont sortis du théâtre, tout l'entretien qu'on donne à ceux qui y demeurent en attendant de leurs nouvelles ne fait que languir, et semble demeurer sans actions. Il est hors de doute que depuis que Phocas est sorti au cinquième d'*Héraclius*, jusqu'à ce qu'Amyntas vienne raconter sa mort, il faut plus de temps pour ce qui se fait derrière le théâtre que pour le récit des vers qu'Héraclius, Martian, et Pulchérie emploient à plaindre leur malheur. Prusias et Flaminius dans celui de *Nicomède* n'ont pas tout le loisir dont ils auraient besoin pour se rejoindre sur la mer, consulter ensemble, et revenir à la défense de la reine et *Le Cid* n'en a pas assez pour se battre contre Don Sanche, durant l'entretien de l'infante avec Léonor et

de Chimène avec Elvire. Je l'ai bien vu, et n'ai point fait de scrupule de cette précipitation²⁸.

L'exemple du *Cid* ne fonctionne cependant pas comme ceux d'*Héraclius* et de *Nicomède*. Entre la sortie de Rodrigue à la fin de la scène 1 et l'entrée de Don Sanche à la scène 5, les scènes ne sont pas liées : il y a deux ruptures qui, nous y reviendrons, peuvent fonctionner comme des ellipses. Dans ce passage, le privilège de « précipitation » dont jouit le cinquième acte doit donc se comprendre comme la possibilité d'y insérer des ellipses : la durée de l'histoire (représentée et non représentée) peut être supérieure à la durée du spectacle (« la part de l'action qu[e l'acte] représente en tient davantage qu'il n'en faut pour sa représentation ») alors qu'il faudrait que « chacun [des autres actes] n'eût en son particulier que ce que la représentation en consume²⁹ ». Mais la liaison des scènes des actes V d'*Héraclius* et de *Nicomède* remplace cette licence par une autre : l'histoire non représentée ne peut même plus profiter des ruptures pour durer autant de temps qu'il serait naturel, elle doit nécessairement se dérouler dans le même temps que l'histoire représentée.

Si d'Aubignac interdit dans certains cas les liaisons-retours, c'est justement parce qu'elles présentent ce risque d'incohérence temporelle :

J'ai quelquefois ouï disputer si dans un même acte un même acteur pouvait paraître plusieurs fois. Premièrement, pour bien répondre à la question, il faut distinguer les poèmes ; car dans la comédie, dont les personnages sont pris du menu peuple, tous jeunes débauchés, esclaves fort empressés, femmes étourdies, ou vieillards fort affairés, il n'y a pas d'inconvénient de la part des personnages que les mêmes ne puissent paraître plusieurs fois dans un même acte, parce que ce sont des gens dont les négoes sont de petite considération, les actions promptes, la manière de vivre inquiète, et dont souvent les intrigues sont renfermées dans l'étendue de leur voisinage, si bien qu'ils n'ont pas besoin d'un long temps pour aller et venir. On en peut dire autant de la pastorale, dont les acteurs ne sont d'ordinaire que de condition basse et champêtre ; mais dans la tragédie, où sont les rois et les princes, les grandes dames et les personnes de condition, cela ne me semble pas facile ni raisonnable, parce que leur manière de vivre est toute différente des premiers ; leurs actions ont beaucoup de gravité, leurs intrigues sont ordinairement avec des personnes éloignées, leurs desseins grands, et qui ne s'exécutent que par des moyens lents, et avec beaucoup de circonspection ; de sorte qu'il faut plus de temps régulièrement pour faire mouvoir les ressorts de leurs affaires³⁰.

D'Aubignac définit ensuite un second critère, qui rejoint le premier, puisqu'il se fonde lui aussi sur la condition des personnages, et la rapidité avec laquelle ils peuvent, tout en respectant la bienséance, agir hors champ :

Il faut considérer la condition du personnage qui revient plusieurs fois sur le théâtre dans un même acte, parce que cela ne serait pas étrange d'un valet, mais d'un homme de condition la chose serait peu vraisemblable, et plus encore d'une femme, si quelque raison particulière ne l'obligeait à courir et précipiter son action, sans pécher contre la bienséance³¹.

Le troisième, enfin, est la distance qui sépare le lieu représenté par le plateau et le lieu hors champ où se rend le personnage (qui détermine donc la durée plus ou moins longue de son déplacement) :

²⁸ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 146.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., IV, I, p. 400-401.

³¹ *Ibid.*, p. 401.

En troisième lieu, il faut examiner si l'acteur va loin, s'il a eu quelque sujet de revenir promptement, et les autres circonstances de son action : car le lieu où il va étant fort proche, n'y ayant affaire que pour peu de temps et étant obligé de revenir sur ses pas, j'estime qu'il n'est pas contre les règles de voir en ce cas dans un même acte un personnage deux fois sur le théâtre ; [...] je conseillerais néanmoins au poète de le faire tout le moins qu'il lui sera possible, et avec beaucoup de discrétion, car quelques considérations qu'il y emploie, j'ai toujours trouvé dur et choquant de voir une personne de condition aller et venir si promptement et agir avec apparence de précipitation³².

Comme Corneille, d'Aubignac souligne la précipitation qu'implique une action non représentée dont la durée est limitée par celle des scènes qui se déroulent en parallèle sur le plateau. Mais cette contradiction, à laquelle Corneille accorde le statut de licence dramaturgique, n'est pas en soi problématique aux yeux de d'Aubignac. Si elle présente un risque, c'est qu'elle se résout selon lui moins au détriment de la vraisemblance que de la bienséance : le spectateur aura l'impression de voir se transformer Prusias, entre sa sortie et son retour, en une sorte de *servus currens*.

Nous n'avons en revanche pas rencontré d'occurrence du phénomène inverse, c'est-à-dire d'une scène qui durerait plus longtemps que l'action hors champ. Pour cela, il faudrait par exemple que, lors de la préparation d'une entrée, un personnage demande à un domestique de faire entrer un visiteur qui attendrait dans la pièce voisine, mais que celui-ci n'entre qu'après une scène d'attente extrêmement longue, sans que rien justifie que le domestique et le visiteur s'entretiennent aussi longtemps hors champ, ou qu'on annonce qu'un personnage est en train de monter l'escalier, mais qu'il n'entre que bien plus tard, sans que rien l'ait arrêté en chemin.

Cette contradiction est extrêmement facile à éviter, car on peut toujours prêter au visiteur une activité quelconque qui le retarde dans son déplacement. Dans *Le Misanthrope*, l'intervalle entre l'annonce de l'entrée d'Arsinoé (« Arsinoé, Madame, / Monte ici pour vous voir³³ ») et son entrée effective doit être suffisamment long pour permettre à Célimène d'en dresser, en plus de quinze vers, le fameux portrait. Mais Molière a justement pris soin de faire préciser par Basque qu'« Éliante, là-bas, est à l'entretenir³⁴ » : Célimène sait donc qu'elle a le temps d'en dire tout le mal qu'elle veut.

COHÉRENCE DES MARQUEURS TEMPORELS

À l'exception de la compression des événements à l'intérieur d'une même journée, c'est essentiellement la liaison des scènes qui produit des distorsions temporelles dans la représentation, et la précipitation qu'implique un événement hors champ qui a lieu en même temps que l'action qui se déroule sur le plateau est l'exemple principal de ce phénomène. Au contraire, les ruptures permettent de gérer de manière cohérente la différence entre la durée vraisemblable des actions hors champ et la durée du spectacle : c'est la question, maintes fois débattue, du « temps à perdre ».

Piccolomini a longuement développé la théorie selon laquelle les entractes sont un moyen de résorber la différence entre ces deux durées. C'est une des raisons (et la principale) qu'il donne à l'existence des entractes. Elle s'ajoute à la nécessité de permettre aux spectateurs de se reposer, et aux acteurs de changer de costume et de préparer les différents accessoires dont ils auront besoin :

³² *Ibid.*, p. 401-402.

³³ Molière, *Le Misanthrope*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1667, dans *O. C.*, t. I, III, 3, v. 849-850.

³⁴ *Ibid.*, III, 3, v. 851.

Dans la mesure où le temps que doit embrasser l'action, qui doit imiter l'histoire, ne doit pas dépasser la durée d'une révolution du soleil, il aurait été nécessaire, s'il n'y avait pas eu de distinction entre les actes, que, pour respecter l'exigence de ressemblance entre la chose imitée et l'imitation [*la somiglianza, che ha da esser trà la cosa imitata e l'imitatione*], la représentation durât durant tout le dit temps qui sépare le lever et le coucher du soleil : ce qui aurait été si incommode pour les spectateurs, que, pour ne pas avoir à rester aussi longtemps devant ce spectacle, ils n'y seraient pas allés du tout. Pour respecter à la fois la vraisemblance [*verisomiglianza*] et éviter cette incommodité et cette fatigue, les poètes accordèrent trois ou quatre heures à la représentation, et prescrivirent qu'à quatre reprises les acteurs s'arrêtassent de jouer et restassent en coulisse pendant un certain temps, afin que les spectateurs pussent imaginer qu'ils accomplissaient, pendant qu'ils ne paraissaient pas sur scène, des actions qui auraient duré trop longtemps si elles avaient été accomplies sur scène. Ils supposaient donc (et ils voulaient que les spectateurs acceptassent cette supposition) que ces intervalles de temps, qui étaient en réalité très courts, emportaient plus de temps qu'en réalité [*tali interpositioni di tempo, che veramente eran piccolissime, importasser piu tempo, che non importavano*], si bien que, quand les acteurs revenaient sur scène, ils pouvaient dire qu'ils avaient accompli durant ce temps des choses qui demandaient plus de temps – temps dont la proportion est déterminée par le fait que, si l'on soustrait au temps d'une journée (c'est-à-dire douze heures) le temps destiné à la représentation (c'est-à-dire quatre heures), il reste huit heures³⁵.

Si Piccolomini accorde une importance considérable à ce raisonnement, il n'est pas le premier à le formuler. Il apparaît en effet chez Pigna, dans le cadre d'une analogie entre la réduction du temps et la réduction de l'espace par la représentation, dont E. Hénin a bien montré la récurrence dans la théorie dramatique :

La scène étant une perspective, il faut imaginer l'espace plus grand qu'il n'est en réalité, et les édifices plus grands à proportion. On peut dire la même chose des intervalles entre chaque acte : on y présuppose plus de temps qu'il ne s'en déroule en réalité³⁶.

Cette théorie sera reprise par Chapelain :

J'estime encore que les distinctions des actes, où le théâtre se rend vide d'acteurs et où l'auditoire est entretenu de musique ou d'intermèdes, doivent tenir lieu du temps que l'on se peut imaginer à rabattre sur les vingt-quatre heures³⁷.

Ou encore par Corneille, qui ajoute que seuls les entractes peuvent s'accompagner d'un tel « raccourcissement » :

Je sais bien que la représentation raccourcit la durée de l'action, et qu'elle fait voir en deux heures, sans sortir de la règle, ce qui souvent a besoin d'un jour entier pour s'effectuer ; mais je voudrais que, pour mettre les choses dans leur justesse, ce raccourcissement se ménageât dans les intervalles des actes, et que le temps qu'il faut perdre s'y perdît, en sorte que chaque acte n'en eût,

³⁵ Piccolomini, *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel libro della poetica d'Aristotele, con la tradutionne del medesimo libro in lingua volgare*, in Vinegia, presso Giovanni Guarisco, 1575, p. 180-181.

³⁶ Pigna, *I Romanzi di M. Giovan Battista Pigna*, in Vinegia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554, p. 115, traduit dans Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum*, op. cit., p. 308.

³⁷ Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, éd. cit., p. 229.

pour la partie de l'action qu'il représente, que ce qu'il en faut pour sa représentation³⁸.

La « perte de temps » qui se produit dans les entractes peut, comme ces textes le suggèrent, se déduire mathématiquement en comparant *globalement* la durée de l'histoire (vingt-quatre heures) et la durée du spectacle (deux ou trois heures). Mais elle peut aussi se déduire *localement* en comparant la durée des actions accomplies par les personnages hors champ et la durée des actions accomplies sur le plateau pendant le même temps, entre le *terminus post quem* et le *terminus ante quem* des premières. C'est cette dernière perspective qu'adopte d'Aubignac au chapitre des intervalles des actes, où il souligne que

s'il y avait toujours quelque acteur présent au théâtre, les spectateurs ne se pourraient pas imaginer que les acteurs qui ont disparu, et souvent ont besoin de beaucoup de temps pour ce qu'ils veulent faire, en eussent employé plus que ce qui s'en serait écoulé durant le discours ou l'action de ceux qu'ils auraient vus³⁹.

Si l'on observe une contradiction entre la durée vraisemblable d'une action hors champ et l'intervalle de temps qui sépare, dans le spectacle, son *terminus post quem* de son *terminus ante quem*, celle-ci ne peut donc se résoudre que s'il y a au moins une rupture entre ces points, et qu'on la considère comme une rupture *elliptique* : le spectacle continue, mais la représentation s'interrompt et reprend à un moment qui, dans le temps fictionnel, est postérieur à celui où elle s'était arrêtée. Ce fonctionnement de la rupture est théorisé par Corneille et lui permet de justifier que certaines scènes de *La Veuve*, bien qu'appartenant au même acte, soient séparées par un laps de temps supérieur à la durée qu'occupe cet acte dans le spectacle :

L'excuse qu'on pourrait y donner, aussi bien qu'à ce que j'ai remarqué de Tircis dans *Mélie*, c'est qu'il n'y a point de liaison de scènes, et par conséquent point de continuité d'action. Ainsi l'on pourrait dire que ces scènes détachées qui sont placées l'une après l'autre ne s'entre-suivent pas immédiatement, et qu'il se consume un temps notable entre la fin de l'une et le commencement de l'autre, ce qui n'arrive point quand elles sont liées ensemble, cette liaison étant cause que l'une commence nécessairement au même instant que l'autre finit⁴⁰.

Selon l'analogie avec le cinéma que nous avons développée en introduction, on dira que l'on assiste à la projection continue d'images tournées de manière discontinue (la caméra s'est arrêtée pendant un certain temps), et juxtaposées par le montage.

Deux catégories de ruptures ou d'entractes elliptiques peuvent être distinguées. Si le *terminus post quem* et le *terminus ante quem* de l'action coïncident avec la fin d'un tableau ou d'un acte et le début du suivant, la rupture ou l'entracte fonctionnera automatiquement comme une ellipse. Dans *Iphigénie*, Ériphile sort à la fin de l'acte IV

³⁸ Corneille, Examen de *Mélie*, éd. cit., p. 8. Voir aussi Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 145-146.

³⁹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VI, p. 351.

⁴⁰ Corneille, Examen de *La Veuve*, éd. cit., p. 216-217. Corneille précise que cette remarque concerne les scènes I, 1 et I, 5 (entre lesquelles Philiste et Clarice font des visites qui durent toute l'après-midi, et entre lesquelles s'intercalent deux ruptures : I, 2-3 et I, 4-5) et les scènes V, 3 (qui se déroule vraisemblablement vers midi) et V, 9 (qui doit avoir lieu la nuit), entre lesquelles s'intercalent deux ruptures (V, 3-4 et V, 6-7). Notons que, dans ce contexte, la notion de « continuité d'action » semble recouvrir celle de « continuité de la représentation », et n'a donc pas tout à fait le même sens que dans le passage du « Discours des trois unités » que nous avons déjà cité, où elle opère au niveau de l'histoire représentée et est cette fois non l'équivalent, mais la conséquence de la liaison des scènes, qui « sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation » (Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 136).

dans l'intention de révéler à Calchas la tentative de fuite d'Iphigénie (« À Calchas je vais tout découvrir⁴¹. »). Au tout début de l'acte V, Iphigénie se rend compte que l'armée la tient désormais prisonnière (« Vois comme tout le camp s'oppose à notre fuite⁴². »). La trahison d'Ériphile a donc eu lieu entre ces deux bornes temporelles. Il y a là une ellipse qu'on qualifiera de *nécessaire*, car même en pressant le temps que dure cette action, on est obligé de supposer que la représentation s'interrompt.

La rupture-retour et l'ellipse nécessaire sont apparentées. Toutes les ellipses nécessaires ne sont pas des ruptures-retours (comme en témoigne l'exemple d'*Iphigénie*), mais, du moins dans notre corpus, toutes les ruptures-retours sont des ellipses nécessaires. Quand un personnage revient au début de l'acte (accompagné ou non de nouveaux personnages), il s'est toujours passé quelque chose hors champ. S'il ne s'agit pas d'une action à proprement parler, il s'agit d'un temps d'attente, d'une légère évolution psychologique, du début d'une conversation avec un autre personnage, etc. Même si la durée qui sépare les scènes situées de part et d'autre de la rupture-retour est extrêmement brève, celles-ci ne peuvent, dans le temps de l'histoire, se suivre immédiatement. Ce laps de temps est d'ailleurs fort utile pour éviter que les mouvements du personnage paraissent immotivés : si rien ne se passait dans l'intervalle, rien ne justifierait que le personnage sorte⁴³. Dans les cas où l'entracte ne se justifie que par la nécessité de respecter le découpage de la pièce entre cinq actes équilibrés, le dramaturge prend souvent soin d'imaginer un prétexte pour faire sortir et revenir les personnages (comme c'est le cas à la fin de l'acte I de *L'École des femmes*, où Arnolphe tente en vain de retrouver Horace et revient au début de l'acte II).

Mais il arrive souvent qu'une ou plusieurs scènes s'intercalent entre le moment où le personnage qui agira hors champ sort du plateau et celui où il y revient en personne, ou bien celui où l'on assiste aux conséquences de son action. Le *terminus ante quem* et/ou le *terminus post quem* de celle-ci se situe alors avant ou après le début ou la fin d'un des deux actes. Cette action se déroule donc entre ces deux moments, mais bénéficie d'un supplément de durée, puisqu'elle peut en partie se dérouler en même temps que les scènes où les personnages, sur le plateau, n'en ont pas encore connaissance. La discontinuité temporelle est alors beaucoup moins forte. On parlera d'ellipse simplement *vraisemblable*, car si l'on peut supposer (en privilégiant la cohérence temporelle) que la rupture fonctionne comme une ellipse, on peut également supposer (en privilégiant la continuité de la représentation) que les actions hors champ sont « pressées » comme l'est la mort de Phocas dans *Nicomède*, et qu'elles ne durent pas plus de temps que les scènes représentées dans l'intervalle.

À la fin de la dernière scène de l'acte IV d'*Andromaque*, par exemple, Pyrrhus sort pour se rendre au temple où il doit épouser Andromaque, et où il trouve la mort. Le *terminus ante quem* du début de la cérémonie correspond à l'entrée de Cléone (V, 2), qui en fait le récit, et il est précédé par un monologue d'Hermione (V, 1) qui ne sait rien de ce que fait Pyrrhus ; quant au *terminus ante quem* du meurtre lui-même, il correspond à l'entrée d'Oreste (V, 3). C'est trop peu que du monologue pour résorber le temps que met Pyrrhus pour se rendre au temple et celui que prennent les quelques événements auxquels a assisté Cléone :

Je l'ai vu vers le temple, où son hymen s'apprête,
Mener en conquérant sa nouvelle conquête
[...]
Andromaque, au travers de mille cris de joie,
Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie

⁴¹ Racine, *Iphigénie*, éd. cit., IV, 11, v. 1492.

⁴² *Ibid.*, V, 1, v. 1498.

⁴³ On rencontre un tel cas limite dans d'Ouville, *La Coiffense à la mode* (comédie, 1647). Le monologue de Flore qui ouvre l'acte V réagit directement à la dernière scène de l'acte IV, à laquelle elle participait : rien n'implique qu'elle quitte le plateau, et les deux actes pourraient s'enchaîner sans aucune interruption.

[...]

Autour du fils d'Hector il a rangé sa garde

[...]

Oreste, avec ses Grecs, dans le temple est entré⁴⁴.

C'est surtout trop peu que du monologue d'Hermione et de la scène entre celle-ci et Cléone pour que s'achève à la fois la cérémonie et le meurtre de Pyrrhus. Il faut donc supposer que l'entracte correspond à une ellipse de quelques heures. Contrairement à ce qui se passe dans *Iphigénie*, le spectateur ne s'en rend pas immédiatement compte, car le monologue d'Hermione pourrait, en soi, avoir lieu immédiatement après la sortie de Pyrrhus : il en a donc une connaissance *rétrospective*.

On peut évidemment rencontrer le cas inverse, où, sans que le *terminus post quem* de l'action hors champ coïncide avec la fin d'un tableau ou d'un acte, le *terminus ante quem* coïncide avec le début du suivant. Dans *Mélite*, Éraste quitte Tircis au milieu de la scène 8 de l'acte II. Tircis reste sur le plateau, où il rencontre Méliste : ils s'entretiennent de leur amour, et Méliste lui décrit la jalousie que leur relation suscite chez Éraste. L'acte III s'ouvre sur Philandre, qui est désormais passionnément amoureux de Méliste, dont il croit avoir reçu plusieurs lettres, forgées en réalité par Éraste et son complice Cliton. Il s'est donc passé plusieurs jours entre les deux actes, mais l'action qui réclame cette durée ne fait intervenir qu'Éraste, Cliton et Philandre. Le dialogue entre Méliste et Tircis qui clôt l'acte II en est totalement indépendant, mais il ne suffit évidemment pas à faire s'écouler assez de temps pour que les fausses lettres s'accumulent entre les mains de Philandre. L'ellipse est donc *immédiate*, car on voit aussitôt après l'entracte ou la rupture les conséquences de l'action accomplie hors champ : le spectateur se rend compte dès les premiers mots de Philandre que l'entracte représente une ellipse de plusieurs jours.

Nous n'avons envisagé jusqu'ici que des actions hors champ qui durent vraisemblablement plus longtemps que les scènes représentées dans l'intervalle. La continuité de la représentation ne peut dans ce cas se gagner qu'en forçant la vraisemblance. Mais un continuum relie en réalité les ellipses vraisemblables et les *ruptures non elliptiques*, et ces deux notions ne sont que deux interprétations d'un même procédé, vers l'une ou l'autre desquels le spectateur tend selon l'écart plus ou moins grand qu'il y a entre la durée de l'histoire représentée et celle de l'histoire non représentée. Toutes les ruptures qui ne fonctionnent pas comme des ellipses nécessaires se situent quelque part sur ce continuum. Quand une action hors champ ne dure pas, selon la vraisemblance, plus longtemps que les scènes qui sont représentées entre son *terminus post quem* et son *terminus ante quem*, il n'y a pas besoin, même si ces scènes ne sont pas liées, de supposer qu'elles sont séparées par une ellipse. La théorie dramatique s'est concentrée sur les cas où il y a un écart temporel manifeste parce qu'ils sont les plus problématiques et les plus intéressants à étudier, mais ceux-ci restent minoritaires. À la demande d'Oreste, Pylade sort à la fin de la scène 1 de l'acte I d'*Andromaque* pour disposer Hermione « à revoir un amant qui ne vient que pour elle⁴⁵ ». Au tout début de l'acte II, Hermione attend la visite d'Oreste : Pylade a eu tout le temps nécessaire pour délivrer son message durant les trois scènes de l'acte I où il est absent du plateau. *A fortiori*, l'hypothèse d'une ellipse perd toute utilité quand aucune action hors champ n'est accomplie entre deux tableaux ou deux actes. Entre les actes II et III de *Rodogune*, rien ne se passe, si ce n'est que Laodice va informer Rodogune des exigences formulées par Cléopâtre à la scène 3 de l'acte II (on assiste à la fin de leur entretien à la scène 1 de l'acte III) et qu'Antiochus et Séleucus, à la fin de la dernière scène de l'acte II (II, 4) vont trouver Rodogune, auprès de qui ils se présentent à la scène 2 de l'acte III. La durée de l'histoire représentée est alors l'unique repère temporel qui existe. Mais il suffit que l'action hors champ demande un

⁴⁴ Racine, *Andromaque*, éd. cit., V, 2, v. 1441-1467.

⁴⁵ Racine, *Andromaque*, éd. cit., I, 1, v. 142.

peu plus de temps ou que les scènes représentées dans l'intervalle durent un peu moins longtemps pour qu'un écart se crée et qu'il faille faire appel à la notion d'ellipse vraisemblable.

Dans l'absolu, les ellipses nécessaires rendent la représentation du temps tout aussi cohérente que les ellipses vraisemblables. Les secondes ont cependant le mérite d'atténuer fortement, dans l'esprit du spectateur, la discontinuité temporelle de la représentation. Cette raison explique que d'Aubignac réprovoque les ruptures-retours :

Ce que j'ai touché ci-dessus comme en passant, que le même acteur qui ferme un acte ne doit pas ouvrir celui qui suit, m'oblige à l'expliquer un peu plus au long, et d'avertir le poète que régulièrement cela doit être ainsi, parce que l'acteur qui sort de la scène pour quelque action importante à laquelle il faut qu'il s'emploie ailleurs doit avoir quelque temps raisonnable pour la faire ; et s'il revient aussitôt que la musique assez courte et assez mauvaise a cessé, l'esprit des spectateurs est trop surpris en le voyant revenir si tôt, au lieu que quand un autre a paru devant son retour, l'imagination des spectateurs, qui a été divertie par cet autre acteur, ne trouve rien à redire quand il revient ; et comme les spectateurs aident eux-mêmes au théâtre à se tromper, pourvu qu'il y ait quelque vraisemblance, ils s'imaginent facilement que ce personnage a eu assez de temps pour ce qu'il voulait faire, quand avec la musique ils ont eu devant les yeux un autre objet qui a presque effacé l'image qu'ils avaient de celui qui leur était demeuré le dernier à l'esprit dans l'acte précédent ; l'expérience découvrira la vérité de ce raisonnement⁴⁶.

Les scènes intercalées entre le *terminus post quem* et le *terminus ante quem* permettent donc de « divertir » l'attention du spectateur de l'écoulement du temps dans l'univers fictionnel : s'il y a bien, quand on examine la pièce avec un regard critique, une ellipse et une discontinuité de la représentation, celles-ci ne sont pas sensibles pour le spectateur.

Nous ne faisons pas de distinction, dans cette analyse des ellipses, entre ruptures irrégulières et entractes. Cependant, les premières ne possèdent, dans le spectacle, aucune épaisseur temporelle, tandis que les seconds peuvent occuper un certain laps de temps. La forme de l'entracte dépend entièrement des choix ou des habitudes de mise en scène : l'entracte peut s'accompagner d'un intermède musical d'une dizaine de minutes (comme au XVII^e siècle), être marqué par une fermeture du rideau (comme au XIX^e siècle⁴⁷) ou, comme c'est souvent le cas de nos jours, n'être souligné par aucun procédé scénographique et être traité comme une simple rupture, sans que le spectacle s'interrompe. Nous avons volontairement fait abstraction de ces considérations pour nous en tenir à un niveau purement textuel, mais la durée de l'entracte a une influence sur la perception de l'ellipse : si une action hors champ est accomplie entre la fin d'un acte et le début du suivant et qu'elle peut vraisemblablement ne pas durer plus dix minutes, on pourra imaginer que le temps de l'histoire a continué de s'écouler à la même vitesse que le temps du spectacle. Ces dix minutes ne seront pas assez pour la trahison d'Ériphile, mais peuvent par exemple suffire pour que, entre les actes IV et V du *Tartuffe*, Orgon sorte chercher la cassette compromettante, s'aperçoive qu'elle a disparu, et revienne sur le plateau (même si, on le verra, il s'agit là d'une solution qui demande un effort supplémentaire d'interprétation). Dans le cas d'une action qui excède cette durée, un entracte traité comme une interruption du spectacle permet également de minimiser la force de l'ellipse. Il s'agit d'un principe comparable à celui qui poussait d'Aubignac à condamner les ellipses nécessaires et à privilégier les ellipses vraisemblables. Il ne suffit pas, en effet, que l'écoulement du temps soit cohérent selon les critères que nous avons précédemment définis : encore faut-il que cette

⁴⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, v, p. 344-345.

⁴⁷ Voir sur ce point Georges Védier, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique. L'influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*, Paris, Presses universitaires de France, 1955.

cohérence soit acceptable pour le spectateur. De ce point de vue, la simple rupture de la liaison des scènes est limitée, car elle oblige, pour percevoir la cohérence temporelle de l'histoire, à adopter une attitude réflexive et critique. L'intermède musical permet au contraire de détourner l'attention du spectateur, non pas en proposant un autre objet à son regard (comme le font les scènes intercalées dans une ellipse vraisemblable), mais en lui signalant que la représentation s'interrompt sans qu'il ait à le déduire par lui-même. C'est la raison pour laquelle les théoriciens préfèrent limiter les ellipses aux seuls entractes. Si, dans l'examen de *La Veuve*, Corneille évoque la possibilité d'un fonctionnement elliptique des ruptures irrégulières, il reconnaît qu'il s'agit là d'un pis-aller : dans l'extrait de l'examen de *Mélie* que nous avons cité, il précise bien que ce « raccourcissement » doit se ménager « dans les intervalles des actes⁴⁸ » et qu'il convient de respecter une unité de temps absolue à l'intérieur de chaque acte. C'est également la raison pour laquelle les ruptures-retours restent, contrairement au précepte de d'Aubignac, relativement fréquentes dans le théâtre du XVII^e siècle : à l'entracte, elles sont tout à fait acceptables.

D'Aubignac se contredit lui-même à ce sujet. Dans un autre passage de *La Pratique du théâtre*, il défend lui aussi l'idée selon laquelle les entractes, empêchant le spectateur de prêter attention à l'écoulement du temps dans l'univers fictionnel, peuvent fonctionner comme des ellipses :

C'est pourquoi les poètes ont conservé ces intervalles, afin que la musique, qui n'est point partie de l'action théâtrale, facilite cette agréable illusion qu'il faut faire aux spectateurs ; car l'imagination se trompe bien plus aisément, lorsque les sens ne s'y opposent point ; aussi quand nous sommes quelque temps sans voir aucun acteur sur la scène, et que la représentation sensible est interrompue par un divertissement qui porte notre esprit ailleurs, nous prenons volontiers ces moments pour des heures entières⁴⁹.

D'Aubignac aurait pu formuler la nécessité d'une double précaution : il faut limiter les ellipses aux entractes pour que ceux-ci divertissent l'imagination du spectateur, et il faut par ailleurs renouveler complètement les personnages pour que les scènes intercalées contribuent également à cet effet. Pourtant, il ne fait pas ici des ruptures-retours un cas particulier à proscrire. Plus encore, son jugement sur la qualité de la musique change du tout au tout : alors qu'elle est « fort courte et fort mauvaise » dans l'extrait précédemment cité, elle « facilite » ici « cette agréable illusion⁵⁰ ».

Prendre en considération la durée de l'entracte permet par ailleurs de mieux comprendre certains aspects du discours théorique de l'époque. Nous avons fait appel à la notion d'ellipse, mais celle-ci est anachronique dans ce contexte. En effet, si le cinéma aussi bien que la narratologie nous l'ont rendue familière, il semble que le XVII^e siècle envisage plutôt la représentation du temps sur le mode d'une continuité ininterrompue. Quand la durée de l'histoire excède celle du spectacle, cette différence ne se résorbe donc pas par une ellipse qui interromprait le processus de représentation pour passer sans transition d'un moment à un autre, mais par une *accélération* de l'histoire. C'est de cette accélération que l'attention du spectateur doit être détournée grâce à l'entracte, dont les quelques minutes emportent sans qu'il s'en aperçoive plusieurs heures du temps fictionnel.

Les formules employées par les théoriciens sont révélatrices de ce mode de pensée (« l'imagination, qui *raccourcit* les temps comme il lui plaît, faisait passer les moments pour des années⁵¹ », « nous prenons volontiers *ces moments* pour des heures

⁴⁸ Corneille, Examen de *Mélie*, éd. cit., p. 8.

⁴⁹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VI, p. 352.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 352 (sur cette contradiction, voir l'analyse d'H. Baby dans d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 344, n. 253).

⁵¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, IV, p. 318.

entières⁵² », « je voudrais que [...] ce raccourcissement se ménageât dans les intervalles des actes⁵³ ». Celui-ci est une autre raison qui explique que l'on juge préférable d'observer une unité de temps absolue à l'intérieur des actes. Les ruptures irrégulières peuvent en théorie fonctionner comme des ellipses (et c'est bien une ellipse pure et simple que Corneille envisage quand il déclare, à propos des scènes « détachées » de *La Veuve*, qu'il peut se consumer « un temps notable entre la fin de l'une et le commencement de l'autre⁵⁴ »), mais comme ces ruptures n'ont aucune durée dans le temps réel du spectacle, elles ne peuvent, contrairement aux entractes, servir de support à une telle accélération.

Un passage de *La Pratique du théâtre* montre encore plus clairement que d'Aubignac n'envisage pas que la représentation puisse s'interrompre à l'entracte :

Le principal avantage que le poète peut tirer des intervalles des actes est que par ce moyen il se peut décharger de toutes les choses embarrassantes, et de toutes les superfluités de son sujet : car s'il ne peut rien retrancher de sa matière, et qu'il craigne d'en avoir trop, il en doit supposer toutes les rencontres incommodes derrière la tapisserie, et surtout dans ces intervalles qui lui fourniront un temps convenable pour tout exécuter. Mais il doit bien prendre garde de tomber dans une faute très grossière, et néanmoins très commune aux nouveaux poètes, qui est de supposer dans l'intervalle d'un acte une chose qui ne peut vraisemblablement avoir été faite sans être vue ; ce qui arrive quand on suppose qu'elle a été faite dans le lieu de la scène : car étant ouvert et exposé aux yeux des spectateurs, ils doivent vraisemblablement avoir vu tout ce qui s'y passe, ou bien il n'est pas vraisemblable que cette chose y soit arrivée, puisqu'ils ne l'y ont pas vue. Comme il me souvient d'avoir assisté à la représentation d'un poème, d'ailleurs assez considérable, dont la scène était au pied d'un bastion de la ville assiégée, et sur lequel on voyait des gens armés pour sa défense : et puis dans l'intervalle d'un acte, on supposa que la ville avait été forcée et prise, sans que néanmoins on eût vu ce bastion attaqué ni défendu durant ce temps, ce qui était contre la vraisemblance ; en tout cas il fallait trouver quelque couleur pour faire entendre qu'il n'avait pas été besoin d'attaquer ni de défendre la ville de ce côté-là ; autrement il restait toujours dans la pensée des spectateurs que cette ville n'avait point été prise, puisqu'on n'en avait rien aperçu⁵⁵.

D'Aubignac suppose que la caméra continue de tourner : simplement elle filme un lieu vide, et s'il s'y passait quelque chose, il faudrait le montrer, faute de donner l'impression que c'est une armée d'hommes invisibles qui y est venue à l'insu du spectateur (rappelons qu'au XVII^e siècle le rideau ne tombait pas à l'entracte et que le décor restait en permanence sous les yeux des spectateurs, ce qui explique que cette hypothèse ait pu paraître naturelle et que l'interruption du spectacle n'implique pas, dans l'esprit des théoriciens, celle de la représentation).

Dès lors, le temps continue également de s'écouler, mais, pour être à égalité avec le temps que prennent les actions accomplies hors champ, il le fait plus rapidement. J. D. Lyons a bien décrit les enjeux de cette conception :

Si le temps s'écoule plus rapidement hors champ entre les actes, alors cette même accélération affecte, durant l'entracte, le plateau, qui reste constamment visible. Puisqu'il n'y a aucun mouvement sur le plateau durant

⁵² *Ibid.*, III, vi, p. 352.

⁵³ Corneille, Examen de *Mélite*, éd. cit., p. 8.

⁵⁴ Corneille, Examen de *La Veuve*, éd. cit., p. 216-217.

⁵⁵ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, vi, p. 353. Comme le souligne H. Baby (*ibid.*, n. 267), d'Aubignac fait ici référence à Scudéry, *L'Amour tyrannique* (tragi-comédie, 1639), II-III. L'importance de ce raisonnement dans la pensée de d'Aubignac est confirmée par le fait qu'il l'a déjà formulé dans les mêmes termes quelques chapitres plus haut (*ibid.*, II, vi, p. 160).

cet intervalle, le spectateur n'a plus conscience de l'écoulement du temps, mais le temps passe théoriquement plus vite sur le plateau que dans la salle, même si ces deux espaces sont contigus et qu'on peut apercevoir l'un depuis l'autre. Les deux espaces ont en théorie des propriétés différentes, si bien que, si le dramaturge faisait par erreur entrer un personnage durant cet intervalle, ce personnage devrait bouger avec une extrême rapidité pour aller aussi vite que le temps accéléré de l'espace scénique – ce qui est, bien sûr, une réduction à l'absurde de la théorie du rapport variable entre le temps du spectateur et le temps du personnage⁵⁶.

Dans le cadre d'un modèle théorique, la notion d'ellipse reste cependant parfaitement opératoire, et nous continuerons de la préférer à celle d'accélération : elle a le mérite de résumer un phénomène dont la complexité ne doit pas être oubliée, mais qui paralyserait l'analyse si l'on n'en faisait pas parfois abstraction.

*

On dispose donc de deux nouveaux critères sémantiques pour classer les ruptures et les entractes. Ceux-ci seront plus ou moins forts selon la durée fictionnelle plus ou moins longue qui est censée s'écouler entre les scènes qu'ils séparent : pour une rupture ou un entracte non elliptique, cette durée sera nulle ; pour une rupture ou un entracte elliptique, cette durée pourra varier de quelques minutes à plusieurs années ; par ailleurs, une rupture ou un entracte elliptique sera plus ou moins fort selon que l'ellipse est nécessaire ou simplement vraisemblable : à durée fictionnelle approximativement égale, la trahison d'Eriphile introduit une discontinuité bien plus grande que l'assassinat de Pyrrhus.

Les ruptures non elliptiques autorisent en théorie une stricte continuité temporelle entre les scènes (et donc une continuité de la représentation) : la caméra a filmé en continu le plateau, y compris quand, pendant un court instant, il a été vide. Cependant, l'étude des rapports logiques à laquelle nous allons à présent nous consacrer montre que cette interprétation n'est pas la plus économique.

⁵⁶ John D. Lyons, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, coll. « Purdue Studies in Romance Literatures », 1999, p. 186.

CHAPITRE III

Rapports logiques

Aristote a insisté sur les liens de causalité qui doivent unir les différents éléments constitutifs de l'intrigue : une pièce de théâtre est « une série d'événements enchaînés selon le vraisemblable ou le nécessaire¹ ». Chaque événement doit découler du précédent :

Tout cela [le renversement] doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance ; car il est très différent de dire « ceci se produit à cause de cela » et « ceci se produit après cela² ».

Par conséquent, chaque partie de l'intrigue devra obéir à un double principe, qui constitue une sorte de test empirique pour déterminer si la pièce respecte l'unité d'action : aucune de ces parties ne doit pouvoir être ni déplacée, ni supprimée sans faire perdre à l'ensemble sa cohérence (« Les parties que constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé³. »).

La question se pose de savoir si cet enchaînement des événements les uns avec les autres, ou, selon la formule de Corneille, « la liaison des actions et leur dépendance l'une à l'autre⁴ » opère de la même manière, dans le théâtre classique, au niveau de la composition dramatique qu'au niveau de la constitution de la fable, c'est-à-dire de savoir si les scènes sont aussi inamovibles que sont censés l'être les différents événements et les différentes situations qui constituent l'intrigue⁵.

Or les deux reproches les plus fréquemment adressés aux ruptures sont justement que deux scènes qui ne sont pas liées entre elles peuvent être interverties, et qu'une scène qui n'est pas liée aux autres peut être supprimée.

On examinera donc successivement ces deux possibilités, qui recouvrent la distinction entre *dispositio* et *inventio*. L'interversion possible des scènes n'implique pas

¹ Aristote, *La Poétique*, éd. cit., VII, 51a12-13, p. 60-61.

² *Ibid.*, X, 52a18-21, p. 68-69.

³ *Ibid.*, VIII, 51a32-34, p. 62-63.

⁴ Corneille, « Discours de la tragédie », éd. cit., p. 130.

⁵ Pour une analyse plus approfondie de la construction de la cohérence fictionnelle dans le théâtre du XVII^e siècle, nous renvoyons au récent ouvrage de Jean de Guardia, *Logique du genre dramatique*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2018.

nécessairement que celles-ci ne soient pas essentielles à la progression de l'intrigue, et à la bonne compréhension que le spectateur doit en avoir. Elle témoigne simplement d'une disposition des scènes qui, du point de vue de la cohérence de la pièce, est arbitraire : les scènes en question doivent être présentes, mais leur ordre est indifférent. En revanche, qu'une scène puisse être supprimée témoigne d'une faiblesse dans la constitution de l'intrigue elle-même : le processus d'*inventio* aurait pu en faire l'économie sans que cela modifie l'économie globale de l'ensemble.

DISPOSITIO ET INTERVERSION

Deux scènes données peuvent entretenir deux rapports : soit un rapport de *dépendance*, qui implique que l'une se déroule nécessairement après l'autre, soit un rapport d'*indépendance*, qui implique que l'ordre dans lequel elles sont effectivement disposées pourrait être modifié sans incohérence. Précisons que la définition de ces rapports est tout aussi pertinente pour des scènes voisines que distantes, et peut également rendre compte du rapport entre deux groupes de scènes (les scènes d'un groupe donné pouvant par exemple être dépendantes les unes des autres tout en étant indépendantes de l'ensemble des scènes d'un autre groupe).

Dépendance

Le principal rapport de dépendance est celui qui opère entre deux scènes dont l'une est la conséquence de l'autre. On dira alors que la première « gouverne » l'autre, comme un verbe gouverne son complément. C'enone calomnie Hippolyte à la scène 1 de l'acte IV de *Phèdre*, ce qui pousse Thésée à bannir et maudire son fils à la scène suivante : chaque scène correspond à une étape de l'intrigue qui découle de la précédente.

Il faut envisager ce rapport de causalité d'une manière large : la transmission d'une information ou d'un objet fonctionne selon ce modèle et implique une stricte successivité entre les scènes : quand un personnage raconte à quelqu'un un événement auquel il vient d'assister, ce récit est d'une certaine manière l'effet de cet événement, et ne pourrait évidemment le précéder ; quand plusieurs scènes s'enchaînent sur le mode de la variation du personnage focal ou du « tuilage » des scènes (« AB/BC/CD »), la succession des scènes permet souvent de suivre la transmission d'une même information ou d'un même objet qui passe d'un personnage à l'autre, et ainsi de suite, ce qui crée un lien très fort entre les scènes. Il en va ainsi pour les scènes 2 à 5 de l'acte II de *La Place Royale* :

	II			
	2	3	4	5
Alidor				
Angélique				
Phylis				
Doraste				

Alidor quitte Angélique, qui raconte son malheur à Phylis, qui en informe son frère.

Dans *Mélite*, l'acte III est en grande partie occupé par la transmission des fausses lettres, qui passent des mains de Philandre à celles de Tircis (III, 2), puis à celles de Cloris (III, 4). La séquence s'achève par une sorte de « retour à l'envoyeur », puisque Cloris montre les lettres à Philandre (III, 6). Comme nous l'avons vu plus haut, dans la première édition (1633), cet enchaînement est interrompu par une rupture de recherche, que Corneille a évitée en réécrivant sa pièce en 1660. S'il a apporté cette modification, ce n'est donc pas uniquement parce que le monologue de Tircis lui semblait inutile, mais aussi parce que la liaison des scènes était le meilleur moyen pour montrer dans son intégralité l'itinéraire des lettres, qui constitue le nœud de la pièce.

Leur permanence sur le plateau rend leur changement de propriétaire plus frappant : la disposition des scènes reproduit la progression de l'intrigue.

L'acte III de *La Suivante* répond à un schéma comparable : Amarante déclare à Géraste que Daphnis aime Clarimond (III, 6), ce qui pousse Géraste à donner son consentement à sa fille, qui croit qu'il parle de son véritable amant Florame (III, 7). Quand Amarante revient sur le plateau, Daphnis la nargue donc en lui annonçant que son père a accepté qu'elle épouse ce dernier (III, 9). Dans ces trois exemples, la liaison des scènes renforce l'effet comique car elle permet de montrer dans la continuité les conséquences inattendues d'une action, et éventuellement la surprise de celui qui avait initié le mouvement et qui ne comprend pas comment son stratagème a pu produire un effet aussi contraire à celui qu'il espérait.

Dans tous ces exemples, le rapport de causalité entre les scènes opère entre deux confrontations, mais il peut également rendre compte du rapport entre une confrontation et une scène de confiance qui montre la réaction d'un personnage à cette confrontation : si l'on ne considère plus l'acte III de *Mélite* dans son ensemble, mais qu'on s'intéresse au seul enchaînement entre les scènes 2 et 3, on voit que le monologue désespéré de Tircis est la conséquence directe de la scène précédente, où Philandre lui a montré les lettres de Mélite.

Comme nous le faisons remarquer dans notre introduction, l'histoire non représentée peut souvent être considérée, au même titre que l'histoire représentée, comme une succession de rencontres entre des personnages bien déterminés, qui sont distinctes les unes des autres et qui pourraient être précédées chacune d'une rubrique de scène. L'assassinat de Britannicus est une scène qui fait intervenir Britannicus, Néron, Narcisse, une foule de courtisans, et Burrhus, qui y apparaît dans le rôle d'un témoin muet : c'est cette position de témoin qui lui permet de faire le récit de cette péripétie à Agrippine. Par là même, la causalité peut survivre à un entracte ou à une rupture de la liaison des scènes, car elle peut opérer à l'intérieur de l'histoire non représentée, ou entre l'histoire non représentée et l'histoire représentée : l'assassinat de Britannicus (qui a lieu hors champ durant l'acte V) est la conséquence de la scène 9 de l'acte IV, où Narcisse persuade Néron de se défaire de son rival ; le récit de Burrhus à la scène 4 de l'acte V est la conséquence de cet assassinat.

Le plus souvent, les dramaturges prennent soin de préciser comment le personnage qui entre sur le plateau a été mis au courant des actions qui se sont déroulées hors champ. Dans *La Mort de Pompée*, quand Achorée raconte à Cléopâtre l'assassinat de Pompée, il précise qu'il n'a assisté que de loin aux événements qui ont précédé le débarquement de Pompée (« Madame, j'ai couru par votre ordre au rivage⁶ ») mais que Philippe, qui accompagnait Pompée, lui en a fait un récit détaillé, et lui a notamment rapporté les discours tenus par les différents personnages sur le vaisseau de Pompée, puis dans la barque qui a amené celui-ci sur le rivage (« Son affranchi Philippe est le seul qui le suit ; / C'est de lui que j'ai su ce que je viens de dire⁷. »). En revanche, Achorée a assisté de près à l'assassinat, qui a eu lieu sur le rivage (« Mes yeux ont vu le reste⁸. »). On peut donc retracer très précisément la succession des événements et l'itinéraire de l'information : une première scène se déroule sur le vaisseau de Pompée et fait intervenir celui-ci, Cornélie, Achilles, Septime et Philippe ; après avoir quitté son vaisseau et Cornélie, Pompée monte dans une barque avec Achilles, Septime et Philippe ; sur le rivage, une troisième scène réunit Pompée, Achilles, Septime, Philippe et Achorée, ces deux derniers étant dans une position de témoins ; enfin, après le départ d' Achilles et de Septime, qui vont porter la tête de Pompée à Ptolomé, une dernière scène a permis à Philippe de raconter à Achorée ce qui s'était passé sur le vaisseau et dans la barque.

⁶ Corneille, *La Mort de Pompée*, éd. cit., II, 2, v. 449.

⁷ *Ibid.*, II, 2, v. 492-493.

⁸ *Ibid.*, II, 2, v. 494.

Il arrive cependant qu'on ne sache pas précisément comment les personnages ont eu connaissance d'un événement. À la scène 3 de l'acte II du *Cid*, Chimène s'entretient avec l'infante. Elle craint les suites funestes de la querelle entre Don Diègue et le comte, qui a eu lieu sur le plateau, à la scène 4 de l'acte I. Elle a appris cette nouvelle hors champ, juste avant le début de cette scène (qui est précédée d'une rupture) :

J'aimais, j'étais aimée, et nos pères d'accord ;
Et je vous en contais la première nouvelle,
Au malheureux moment que naissait leur querelle,
Dont le récit fatal, sitôt qu'on vous l'a fait,
D'une si douce attente a ruiné l'effet⁹.

On peut supposer que l'infante a rapporté à Chimène le récit de la querelle qu'on venait de lui faire, ou que Chimène était à ses côtés au moment où ce récit a été fait. Mais qui est ce « on » qui est venu annoncer cette nouvelle à l'infante ? Est-ce quelqu'un qui a assisté à la scène ? Quelqu'un à qui le comte ou Don Diègue se seraient confiés ? On ne le saura jamais, et peu importe. Il y a bien un rapport de causalité entre la scène 3 de l'acte II et la scène 4 de l'acte I, mais cette causalité (qu'on pourra qualifier de *non circonstanciée*) emprunte un chemin que l'on ne connaît pas : l'histoire non représentée, dans ce cas, ne peut entièrement se résumer à une succession de scènes, car il nous manque un maillon pour reconstituer cet enchaînement.

Dans tous ces exemples, une scène ne pourrait exister sans celle qui la précède. Les rapports de cause à conséquence ne permettent cependant pas de rendre compte de tous les cas où l'ordre dans lequel sont disposées les scènes ne pourrait être modifié. Une scène qui précède l'annonce d'un événement qui a eu lieu hors champ ne pourra par exemple jamais être considérée comme la cause de cette annonce, mais elle ne pourra néanmoins pas lui être postérieure, car elle correspond à une situation qui est rendue caduque par cette annonce. Dans *Phèdre*, le monologue où, juste avant d'apprendre le retour de Thésée, Phèdre implore Vénus d'inspirer de l'amour à Hippolyte (III, 2) ne pourrait évidemment pas être placé après cet événement. Il y a entre ces deux scènes une sorte de rapport de dépendance inversé (l'annonce du retour de Thésée ne dépend pas du monologue de Phèdre, mais le monologue de Phèdre dépend du fait qu'elle ignore ce retour), ou plutôt un rapport de *pertinence* : la seconde n'est pas l'effet de la première, elle l'invalide.

Indépendance

Même dans les pièces les plus régulières, il reste malgré tout de nombreuses scènes entre lesquelles il n'existe aucun lien logique direct. Comme pour les rapports focaux, le renouvellement complet des personnages est ici un critère plus important que la liaison des scènes : dans un premier temps, seules les ruptures qui ne sont pas des ruptures-retours nous intéresseront donc.

L'absence de personnage commun à deux scènes voisines autorise en effet une absence de lien logique entre elles : dans la mesure où les personnages de la première scène ne rencontrent pas ceux de la seconde, ils ne peuvent influencer leur comportement ou leur transmettre une information (sauf à supposer que l'enchaînement causal passe par le hors-champ). Même si la seconde scène appartient à la même intrigue que la première, elle n'en est donc pas la conséquence. Dans *Le Cid*, les scènes 3 et 4 de l'acte I sont séparées par une rupture et font respectivement intervenir Léonor et l'infante, qui envoie son page mander Chimène et exprime son

⁹ Corneille, *Le Cid*, éd. cit., II, 3, v. 454-458.

amour pour Rodrigue, et Don Diègue et le comte (c'est la scène du soufflet). Or cette dernière scène n'est nullement dépendante de la précédente : elle pourrait exister sans elle.

Elles n'entretiennent pas non plus un rapport de pertinence comparable à celui qui unit le monologue de Phèdre et l'annonce du retour de Thésée, car elles n'ont, là encore, aucun personnage en commun : la querelle entre Don Diègue et le comte change la situation dans laquelle se trouve l'infante (en posant un obstacle à l'union entre Chimène et Rodrigue, elle rend une union entre Rodrigue et l'infante un peu moins impossible), mais comme l'infante n'assiste justement pas à cette scène, le discours qu'elle tient avant celle-ci pourrait aussi bien être tenu après sans perdre tout son sens.

Si, dans le spectacle, ces deux scènes sont représentées dans un certain ordre, cela n'est donc pas nécessaire : elles pourraient être *interverties* sans nuire à la cohérence de l'ensemble et sans donner l'impression d'un retour en arrière. En termes aristotéliens, on pourra dire que la scène du soufflet a lieu après celle de l'infante, mais non à cause d'elle – et n'ayant pas lieu à cause d'elle, il n'est pas nécessaire qu'elle ait lieu après elle. On verra que l'ordre effectivement retenu peut avoir ses raisons d'être, mais, structurellement, il est contingent¹⁰.

On qualifiera, par hypallage, la rupture qui sépare ces deux scènes de rupture *flottante* (car la position des deux scènes pourrait varier et n'est pas déterminée de manière nécessaire par un lien logique qui les unit), par opposition aux ruptures *fixes* où la seconde scène est comme « ancrée » dans la première, où elle trouve ses racines et ses conditions de possibilité.

Toutes les ruptures qui s'accompagnent d'un renouvellement complet des personnages ne fonctionnent pas comme des ruptures flottantes, car une scène peut dépendre de la précédente même si elle n'a aucun personnage en commun avec elle. La première scène de l'acte V d'*Iphigénie* est la conséquence de la décision prise par Ériphile à la fin de l'acte IV : l'entracte fonctionne comme une rupture fixe, car les deux scènes sont reliées par un lien de causalité qui passe par le hors-champ (Ériphile va voir Calchas, qui fait en sorte que les soldats empêchent Iphigénie de quitter le camp : Iphigénie n'interagit pas directement avec Ériphile ou Calchas, mais avec l'armée qui s'oppose à sa fuite). En d'autres termes, toute rupture qui s'accompagne d'un renouvellement complet des personnages est flottante *à condition qu'elle ne soit pas une ellipse nécessaire*, c'est-à-dire qu'aucun événement hors champ n'ait nécessairement lieu entre les deux scènes qu'elle sépare. En revanche, on postulera à titre provisoire que toute rupture-retour est une rupture fixe, et que, si l'absence d'un personnage commun à deux scènes autorise une absence de lien logique entre elles, sa présence suffit à créer un tel lien, ou du moins un rapport qui n'a rien de comparable avec l'indépendance absolue que l'on observe dans le cas d'une rupture flottante.

Les possibilités d'interversion, nous y reviendrons, restent limitées dans *Le Cid*. Mais d'autres pièces n'hésitent pas à faire se succéder un grand nombre de scènes déliées qui ne présentent aucun lien logique entre elles. *Orante* de Scudéry (tragi-comédie, 1636) s'ouvre par exemple sur cinq scènes faisant intervenir chacune des personnages différents :

¹⁰ La mise en scène d'*Hamlet* par Peter Brook (Théâtre des Bouffes du Nord, 2000) joue justement avec ce principe : non seulement elle supprime certaines scènes, mais elle reconfigure aussi complètement l'ordre de la pièce de Shakespeare, qui autorise de nombreuses interversions.

	I				
	1	2	3	4	5
Isimandre	■				
Rosimond	■				
Ormin		■			
Nérine			■		
Clindor				■	
Palinice					■
Lucinde					
Florange					
Orante					■

On a donc, dès le début de la pièce, un aperçu rapide des principaux personnages : les cinq tableaux simples qui se succèdent sont tous le reflet d'une même situation dramatique (Orante est promise à Florange alors qu'elle aime Isimandre et est aimée de lui), vue à chaque fois à travers les yeux d'un personnage focal différent. À Naples, Isimandre s'entretient de son amour avec son ami Rosimond et lui montre les vers qu'il a composés en l'honneur d'Orante ; à Pise, Ormin, l'oncle d'Orante (chez qui celle-ci réside avec sa mère) nous révèle dans un monologue qu'il aime également Orante ; à Pise encore, Clindor remet à la suivante d'Orante un billet d'Isimandre (même si l'on peut croire qu'il s'agit du même sonnet que celui écrit par Isimandre à la scène 1, on apprendra par la suite qu'il s'agit d'une autre lettre, qui peut donc être aussi bien postérieure qu'antérieure à ce sonnet) ; Florange s'inquiète auprès de sa future belle-mère de la froideur qu'Orante lui témoigne ; enfin, Orante s'apprête à mourir pour éviter de devoir épouser Florange. Du point de vue de la cohérence de l'intrigue, ces cinq scènes pourraient être placées dans n'importe quel ordre.

C'est sur cette absence de lien logique entre les scènes déliées que s'appuie la condamnation des ruptures irrégulières par d'Aubignac :

Sachant bien que l'acte ne pouvait contenir qu'une seule action sensible sur le théâtre, [les Anciens] jugèrent fort raisonnablement qu'il n'en fallait pas séparer les parties qui le composaient, et que tous les acteurs qui y contribuaient quelque chose devaient tellement attacher leurs actions les unes aux autres, que l'on n'y vît rien de désuni, ni de détaché : mais quand nos poètes ont commencé de travailler pour le théâtre, ils ont si peu connu le métier dont ils faisaient profession, qu'ils ignoraient ce que c'était qu'un acte et une scène ; ils mettaient un homme sur le théâtre simplement pour réciter tout ce qu'ils s'étaient imaginés, et l'en retiraient quand le caprice de leur Muse était épuisé ; après ils en faisaient paraître un autre ou plusieurs, qui disparaissaient de même sans aucune raison. Et qui leur eût demandé pourquoi leurs acteurs paraissaient en cet ordre, ils ne l'eussent pu dire ; ainsi ce n'était que des pièces détachées qui n'avaient aucune suite nécessaire, et que l'on eût pu transporter les unes devant les autres sans rien gâter¹¹.

D'Aubignac ne reproche pas seulement à ces pièces l'ordre arbitraire de leurs scènes, mais aussi l'absence de motivation des entrées et des sorties (les personnages disparaissent « sans aucune raison »), et, implicitement, le fait que chaque scène soit inutile d'un point de vue dramatique et permette uniquement au dramaturge de déployer ses talents de poète (« Ils mettaient un homme sur le théâtre simplement pour réciter tout ce qu'ils s'étaient imaginés, et l'en retiraient quand le caprice de leur Muse était épuisé. »). On verra que l'absence de motivation est intrinsèque à la rupture de la liaison des scènes. En revanche, les ruptures n'impliquent pas nécessairement que les personnages viennent « simplement pour réciter » ce que la Muse a inspiré au

¹¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 359. Sur ce passage, voir aussi *supra* (nous avons vu que d'Aubignac apporte, juste après cet extrait, un autre argument contre les ruptures irrégulières, qui repose uniquement sur la définition théorique de l'acte : quand les scènes ne sont pas liées, il n'y a « pas moins de raison de mettre la musique après chaque scène, qu'aux autres endroits marqués par le poète »).

poète : si d'Aubignac montre fort bien que les ruptures rendent la disposition arbitraire, il force également à dessein le trait en caricaturant une pièce dont l'intrigue ne serait qu'un prétexte pour juxtaposer des morceaux lyriques.

*

Dans le spectacle, deux scènes indépendantes séparées par une rupture peuvent donc être interverties. Mais si cette interversion possible est le signe d'une indépendance sur le plan logique, cette même indépendance a pour conséquence que, dans le temps fictionnel, ces scènes pourraient être *simultanées*.

Selon ce modèle, on pourra dire que le spectacle représente et dispose dans un certain ordre des scènes qui, au niveau de l'histoire, se déroulent en même temps – et il ne peut en être autrement, car, contrairement à l'histoire, le spectacle est par nature successif et linéaire (les scènes ne pourraient être représentées en même temps sur le plateau car cela rendrait le spectacle incompréhensible). La représentation nous fait donc passer d'une scène à l'autre comme un narrateur raconte deux événements qui ont lieu en même temps, et qu'il relie par une formule comme « pendant ce temps ». On pourra aussi bien dire : « Pendant que Don Diègue et le comte se querellaient, l'infante se lamentait sur son sort » que : « L'infante se lamentait sur son sort. Pendant ce temps, Don Diègue et le comte se querellaient¹². »

L'argument de certaines pièces explicite d'ailleurs parfois la simultanéité entre les scènes qui, dans le spectacle, sont séparées par une rupture. On lit ainsi dans l'argument des *Bergeries* de Racan :

Peu de temps après Alcidor reprit ses esprits, et l'horreur de ce spectacle fit tant de pitié au bonhomme Silène qu'il se résolut de ne se plus opposer au mariage de lui et d'Arténice ; de sorte qu'il n'y avait plus rien à surmonter que les défenses que la Bonne Déesse lui avait faites en songe. *Pendant que cela se passait*, Damoclès, continuant son dessein, eût fait sacrifier sa fille Ydalie sans le retardement que causa Tisimandre en s'offrant de mourir pour elle¹³.

« Pendant que cela se passait » correspond très exactement à la rupture entre les scènes 1 et 2 de l'acte IV. À la fin de l'acte III, Alcidor revient de son évanouissement, et Silène consent à son union avec Arténice ; la scène 1 de l'acte IV montre Arténice qui se réjouit de ce retournement de situation et s'inquiète malgré tout que ce mariage aille « contre l'avis de la Bonne Déesse¹⁴ » qui lui interdit d'épouser un étranger. À la scène 2, on passe à l'action parallèle que constitue le sacrifice d'Ydalie (Ydalie, qui ignore encore la menace qui pèse sur elle, rejette les vœux de Tisimandre ; ces deux personnages sont rejoints par le sacrificateur Daramet, qui vient se saisir d'Ydalie).

Il s'agit donc d'une forme d'analepse interne hétérodiégétique¹⁵ (on revient légèrement en arrière dans le temps fictionnel pour représenter des événements appartenant à un autre fil de l'intrigue), mais qui n'est qu'une possibilité

¹² Chimène affirmera plus tard que la scène hors champ où elle rend visite à l'infante et la scène du soufflet étaient simultanées (Corneille, *Le Cid*, éd. cit., II, 3, v. 455-456 : « je vous en contais la première nouvelle, / Au malheureux moment que naissait leur querelle »), ce qui, en toute rigueur, invalide l'hypothèse selon laquelle cette dernière scène pourrait se dérouler en même temps que la scène entre l'infante et Léonor. Mais il ne s'agit là que d'une interprétation que fait Chimène du déroulement des événements, et elle choisit en quelque sorte l'hypothèse qui est la plus cruelle pour elle : cette simultanéité alléguée ne découle pas d'une nécessité dramatique mais d'un souci d'exacerber le pathétique de la situation. Comme c'est un modèle théorique que nous construisons, on peut faire abstraction de ce détail car ces deux scènes sont dans tous les cas bien indépendantes.

¹³ Racan, « Argument », dans *Les Bergeries*, pastorale, Paris, Toussaint Du Bray, 1625, éd. Stéphane Macé, dans *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2009, p. 206. Nous soulignons.

¹⁴ *Ibid.*, IV, 1, v. 1748.

¹⁵ Gérard Genette, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 91.

d'interprétation parmi d'autres, contrairement aux analepses narratives, qui sont à peu près toujours explicites et certaines. Il ne s'agit évidemment pas de dire que ces scènes ont réellement lieu en même temps. Elles le peuvent, mais elles peuvent également avoir lieu soit l'une immédiatement après l'autre, dans le même ordre que celui du spectacle (la scène de l'infante et celle du soufflet forment alors un ensemble au sein duquel la durée du spectacle et celle de l'histoire représentée sont égales), ou dans l'ordre inverse (ce qui équivaut là encore à une analepse) ; soit l'une quelque temps après l'autre (ce qui suppose qu'il y a une ellipse entre la sortie de l'infante et l'entrée du comte et Don Diègue). La simultanéité dont il sera question ici est donc différente de la simultanéité qu'on peut observer entre une scène et une action hors champ qui, selon le procédé du bouclage scénique, se déroulent nécessairement en même temps (comme la mort de Phocas, qui, à l'acte V d'*Héraclius*, a lieu en même temps que la scène 5) : il s'agit uniquement d'une simultanéité possible, qui constitue un modèle (ou une fiction) théorique destiné à mettre en lumière le rapport logique entre ces scènes. Elle n'est pas nécessaire, mais c'est l'hypothèse qui rend le mieux compte du rapport qu'elles entretiennent, car elle souligne justement qu'il n'y a aucun ordre nécessaire entre elles.

Ce fonctionnement particulier des scènes déliées a fréquemment été souligné pour les pièces irrégulières. H. Baby commente ainsi les deux premières scènes de *L'Hypocondriaque* de Rotrou (1631) : « La scène d'adieu entre Perside et Cloridant se déroule dans le même temps que la scène de dispute entre Lysidor¹⁶. » J.-P. van Elslande fait remarquer pour sa part, à propos des scènes 4 et 5 de l'acte II de *La Silvanire* de Mairet (1631), que « l'absence de liaison entre cette scène et la précédente pourrait signifier qu'elles sont simultanées¹⁷ ». Enfin, J. Morel évoque la « quasi-simultanéité » des différentes scènes dans *Clitandre* (1632¹⁸).

*

La question se pose de savoir jusqu'où l'on peut pousser le modèle de la simultanéité. Si une scène peut être simultanée de celle qui la précède immédiatement dans l'ordre du spectacle, peut-elle aussi l'être de celle qui précède cette dernière, et ainsi de suite ? Sur quelle distance les scènes peuvent-elles être ainsi « transportées » sans que l'ensemble devienne incohérent ? L'indépendance donne une certaine souplesse à la disposition : à quel moment celle-ci se brisera-t-elle ? On a vu que d'Aubignac critiquait « les pièces détachées qui n'avaient aucune suite nécessaire, et que l'on eût pu transporter les unes devant les autres sans rien gâter », mais, même dans les pièces les plus décousues, il est rare qu'aucune intrigue, même minimale, ne fixe l'ordre d'au moins quelques scènes.

En amont et en aval des deux scènes du *Cid* que nous avons prises comme exemple (I, 3-4), la pièce se déroule selon le schéma suivant :

¹⁶ Rotrou, *L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Du Bray, 1631, éd. Hélène Baby, dans *T. C.*, t. V, p. 26.

¹⁷ Mairet, *La Silvanire ou la Morte vive*, éd. cit., p. 499.

¹⁸ Jacques Morel, « Corneille metteur en scène », dans Alain Niderst [dir.], *Pierre Corneille. Actes du colloque tenu à Rouen (2-6 octobre 1984)*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, rééd. dans *Agréables Mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, op. cit., p. 131.

	I							II		
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3
Le comte	■			■				■		
Elvire	■	■								
Chimène										■
L'infante			■							
Léonor										■
Un page			■							
Don Diègue				■	■	■	■			
Don Rodrigue									■	■
Don Arias									■	

La scène entre l'infante et Léonor (I, 3) est indépendante non seulement de la scène du soufflet (I, 4), mais également de toutes les autres scènes qui appartiennent à ce tableau (I, 4-7). Elle l'est également du tableau suivant, constitué du dialogue entre Don Arias et le comte (II, 1) et de la scène où Rodrigue provoque celui-ci en duel (II, 2). Elle peut donc se dérouler en même temps que n'importe laquelle de ces scènes, et pourrait être représentée après chacune d'elles sans que cela pose un problème de cohérence. En revanche, elle est nécessairement antérieure à la scène 3 de l'acte II, où l'infante réapparaît sur le plateau après avoir appris l'affront fait par le comte à Don Diègue.

La scène 4 de l'acte I, de son côté, pourrait être placée avant la scène 3, mais aussi avant la scène 2. En revanche, elle est nécessairement postérieure à la scène 1, où le comte était présent sur le plateau et ignorait la querelle qui allait l'opposer au père de Rodrigue (il n'y aurait aucun sens à ce que le comte tienne, après avoir souffleté Don Diègue, le même discours que celui qu'il tient dans la scène où il consent à l'union de Chimène et de Rodrigue).

D'après ces deux exemples, on peut dire qu'une scène peut être déplacée en amont ou en aval jusqu'à la précédente ou à la prochaine apparition d'un des personnages qui y participent (on supposera, pour simplifier, que la réapparition d'un même personnage entraîne entre les deux scènes auxquelles il participe un rapport de causalité ou, comme c'est le cas ici, de pertinence).

Mais deux scènes, sans avoir pourtant aucun personnage commun, peuvent également être unies par un lien de causalité si cette causalité emprunte le chemin du hors-champ : comme nous l'avons vu plus haut, la scène 3 de l'acte II (Chimène s'inquiète des suites funestes de la dispute entre son père et Don Diègue) est la conséquence de la scène 4 de l'acte I (la dispute en question, à laquelle Chimène n'a pas assisté, mais dont elle a été informée hors champ, sans qu'on sache précisément comment). Elle peut donc avoir lieu en même temps que la scène où Rodrigue provoque en duel le comte (II, 2), voire en même temps que celle où Don Diègue demande à son fils de le venger (I, 6), car Chimène ignore encore, à la scène 3 de l'acte II, le comble de son malheur. Mais elle doit nécessairement avoir lieu après le soufflet.

On qualifiera de *portée* d'une scène (au sens où l'on parle, en narratologie, de la portée d'une analepse¹⁹) la durée qui s'écoule, dans le temps réel du spectacle, entre le début de cette scène et la fin de la dernière scène dont elle dépend (portée *négative*, ou encore portée de l'*entrée* des personnages qui interviennent dans cette scène) ou entre la fin d'une scène et le début de la prochaine scène qui en dépende (portée *positive*, ou encore portée de la *sortie* des personnages qui interviennent dans cette scène) : la portée négative de la scène II, 3 est égale aux scènes I, 5 à II, 2 comprises, la portée positive de la scène I, 3 est égale aux scènes I, 4 à II, 2. La scène I, 3 a une portée négative infinie, car elle ne dépend d'aucune des scènes représentées depuis le début du spectacle. La portée négative d'une scène détermine ainsi l'effort de mémoire plus ou moins grand que le spectateur aura à fournir pour relier cette scène à une scène précédente : quand nous voyons entrer le comte à la scène 4 de l'acte I, nous relierons

¹⁹ Gérard Genette, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 89.

cette entrée à sa précédente sortie (I, 1), et son dialogue avec Don Diègue nous permet de retracer ce qu'il a fait entre-temps. Quand nous voyons entrer Chimène et l'infante (II, 3) nous revenons mentalement au dernier événement dont elles aient eu connaissance (I, 4). Cette question a une importance plus grande pour les entrées initiales que pour les entrées intermédiaires. Quand une scène est liée à la précédente par l'entrée d'un personnage qui rencontre sur le plateau quelqu'un qui s'y trouvait déjà (« A/AB »), elle dépend de ce que B aura fait hors champ ou, antérieurement, sur le plateau, mais aussi de la scène qui la précède immédiatement (la scène A). En revanche, quand une scène n'est pas liée à la précédente, la seule manière pour le spectateur de la rattacher au reste de la pièce est de se rappeler quand il a vu pour la dernière fois le personnage ou le groupe de personnages qui entre : la dernière apparition de ces personnages est le seul « point d'appui » de la scène qui s'ouvre, et la seule preuve que cette scène appartient à la même pièce que les scènes précédentes. Plus la portée de cette entrée est longue, plus le spectateur doit revenir en arrière, et plus l'impression de discontinuité sera forte. Dans *La Sylvie* de Mairet (tragi-comédie pastorale, 1628), l'entrée de Florestan à la scène 1 de l'acte V renvoie ainsi à la première scène de la pièce : il n'a pas été question de ce personnage entre-temps.

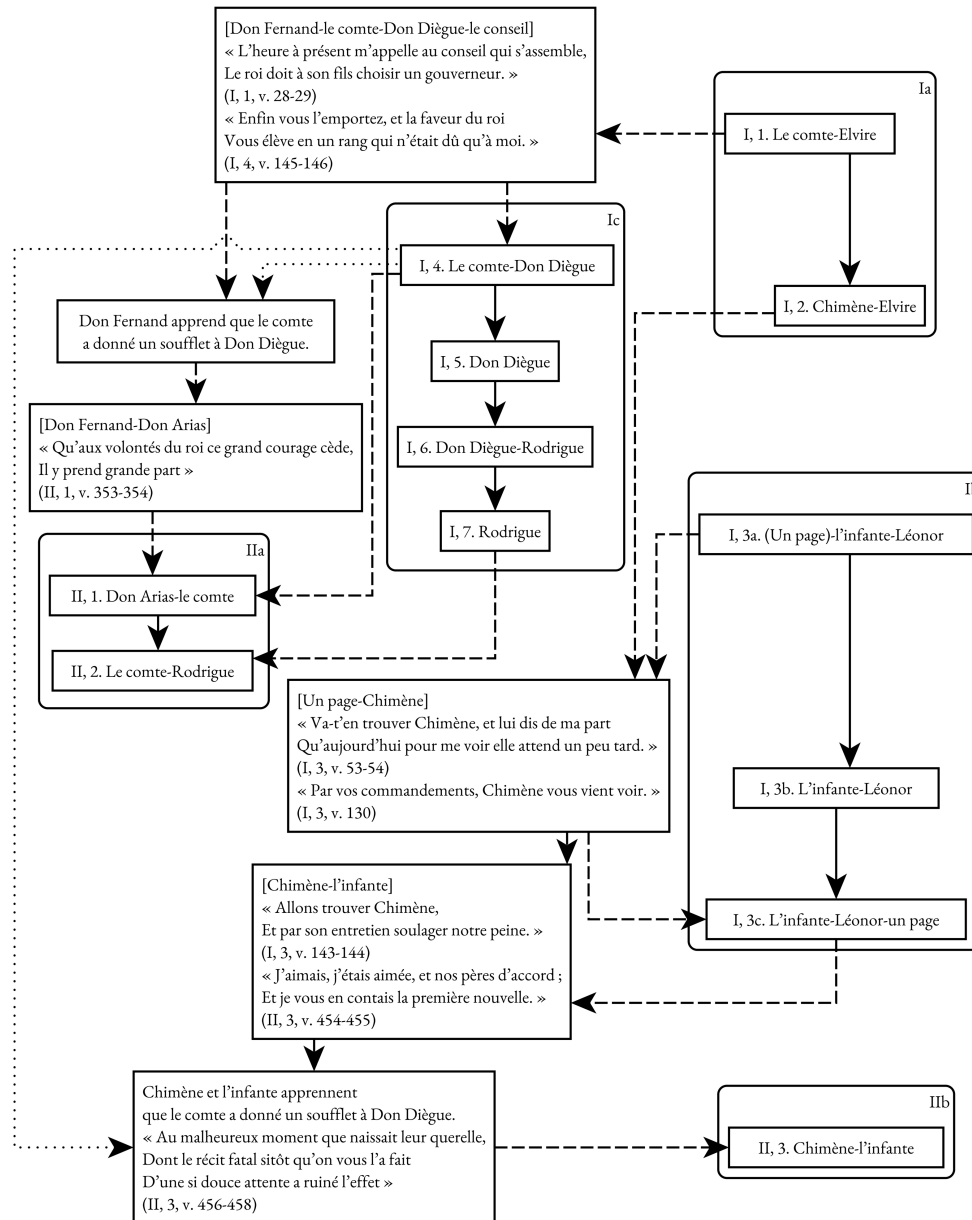
Ainsi, deux scènes indépendantes ne sont pas seulement indépendantes l'une par rapport à l'autre : elles appartiennent à des fils ou à des « branches » de l'histoire également indépendants et qui sont plus ou moins longs. La dernière scène dont toutes les deux soient dépendantes détermine le point de *bifurcation* où ces deux branches se séparent : à la fin de la scène 1 de l'acte I, Elvire et le comte, se séparant, donnent naissance à deux branches parallèles (Elvire retrouve Chimène tandis que le comte se rend au conseil du roi où il retrouvera Don Diègue). La première scène qui dépend de ces deux scènes à la fois détermine le point de *réunification* où ces deux branches se rejoignent : quand Rodrigue aborde le comte, la branche formée par le monologue de Don Diègue, le dialogue entre celui-ci et Rodrigue, et les stances de ce dernier rejoint celle formée par le dialogue entre Don Arias et le comte, qui ignorait jusqu'alors le dessein que Don Diègue a entrepris pour laver son honneur. Ce principe d'indépendance entre plusieurs branches qui bifurquent, évoluent parallèlement puis fusionnent, et entre lesquelles la représentation alterne, passant de l'une à l'autre à l'occasion d'une rupture ou d'un entracte, est tout à fait similaire au procédé romanesque ou cinématographique de l'entrelacement ou des séquences alternées.

Chaque branche peut comporter à la fois des actions représentées et des actions non représentées, car les rapports de causalité opèrent aussi bien sur le plateau que hors champ. Plutôt que de parler de scène, il faudrait donc plutôt dire que le point de bifurcation (ou de réunification) entre deux branches correspond au dernier (ou au premier) *événement* (représenté ou non) qui leur est commun. La branche de Chimène et celle de l'infante, indépendantes durant tout le début de la pièce, se rejoignent quand ces deux personnages se rencontrent hors champ (il est fait référence à cette rencontre en amont, quand l'infante dit : « Allons trouver Chimène, / Et par son entretien soulager notre peine²⁰ », et en aval, quand Chimène dit à l'infante : « J'aimais, j'étais aimée, et nos pères d'accord ; / Et je vous en contais la première nouvelle²¹. »).

Nous schématisions, dans notre introduction, l'évolution parallèle de l'histoire non représentée de l'acte V de *Phèdre* (la mort d'Hippolyte) et de l'histoire représentée (les scènes qui se déroulent dans le même temps sur le plateau). Le modèle de la simultanéité nous invite à utiliser le même principe pour rendre compte de la simultanéité possible entre deux scènes séparées par une rupture. On représentera donc ainsi l'ordre logique des scènes I, 1 à II, 5 du *Cid* :

²⁰ Corneille, *Le Cid*, éd. cit., I, 3, v. 143-144.

²¹ *Ibid.*, II, 3, v. 454-455.



Selon le principe que nous avons établi dans notre introduction générale, les scènes représentées sont regroupées à l'intérieur d'un cadre aux bords arrondis, chaque cadre correspondant à un tableau différent. Les flèches pointillées décrivent l'itinéraire des personnages entre le plateau et le hors-champ, ou à l'intérieur du hors-champ ; les flèches pleines, l'« itinéraire » des personnages qui restent sur le plateau, c'est-à-dire la liaison des scènes. Nous avons représenté par des pointillés plus fins les rapports de causalité non circonstanciée où l'on ne peut reconstituer le détail des scènes non représentées qui ont amené un personnage à avoir connaissance d'un événement. Nous distinguons les différents tableaux par une lettre apposée au numéro de l'acte, et nous résumons les actions hors champ en renvoyant aux vers qui y font référence en amont et en aval de celles-ci. Nous distinguons de même les différentes scènes dramatiques appartenant à une même scène éditoriale (en l'occurrence, la scène 3 de l'acte I commence par une très brève scène dramatique qui se termine par la sortie d'un page que l'infante envoie chercher Chimène).

Il y a donc en réalité autant de branches que de personnages, et autant de points de bifurcation et de réunification qu'il y a de rencontres et de séparations entre ces personnages : les branches constituées par les actions de deux personnages ne fusionnent que durant le temps où ceux-ci sont ensemble.

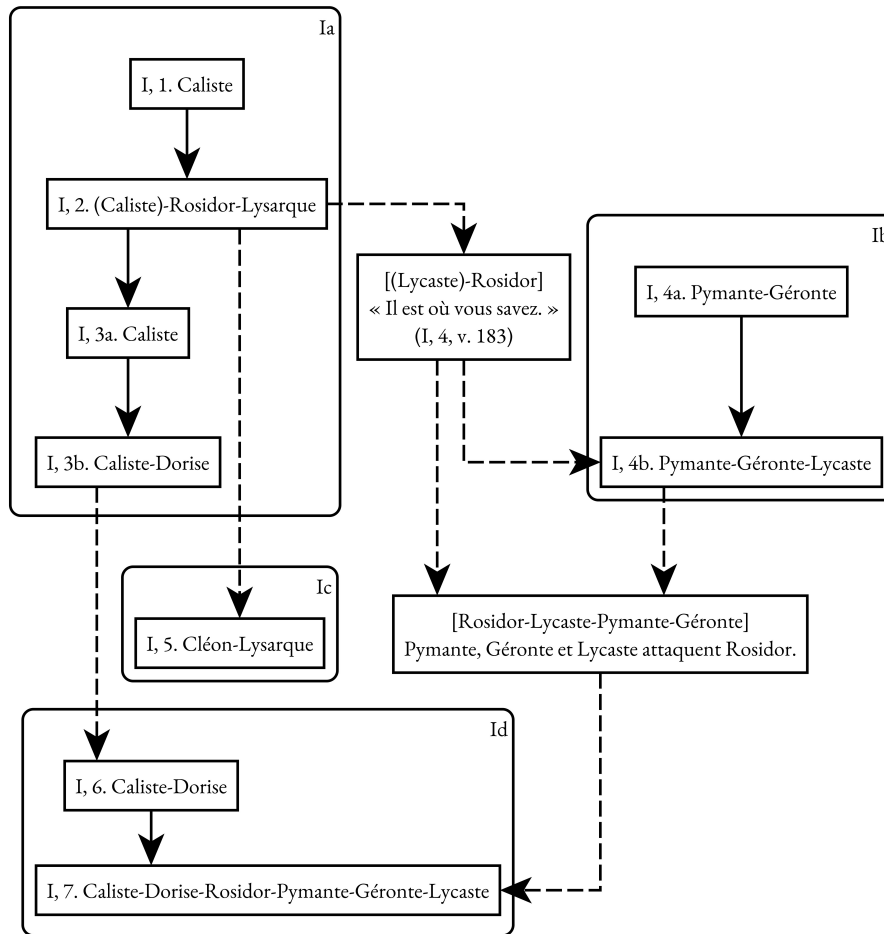
Dans *Le Cid*, toutes les branches ne sont pas (pour l'intrigue) aussi importantes les unes que les autres : on peut ainsi reconstituer un fil principal qui relie la séance de conseil, le soufflet, la scène entre Don Diègue et son fils, et l'amorce du duel. Toutes les branches qui bifurquent de cet axe central permettent uniquement d'informer les autres personnages, et de montrer l'effet que produisent sur eux ces événements.

En revanche, dans *Clitandre*, les différentes branches de l'histoire correspondent également à des branches de l'intrigue distinctes. L'acte I est composé de quatre tableaux :

	I						
	1	2	3	4	5	6	7
Caliste		c					
Lysarque							
Rosidor							
Dorise							
Pymante							
Géronte							
Lycaste							
Cléon							

Nous simplifions la scène 7, dont la structure interne est extrêmement complexe (les cinq personnages sont tout d'abord coprésents sans s'apercevoir, et Lycaste et Géronte sont tués par Rosidor pendant que Dorise et Pymante s'enfuient l'un après l'autre). Le premier tableau présente Caliste, qui attend Dorise (celle-ci lui a donné rendez-vous sous prétexte de lui faire voir l'infidélité de son amant Rosidor) ; elle se cache quand Rosidor entre et surprend le dialogue de celui-ci avec son écuyer Lysarque (Rosidor a reçu un cartel de Clitandre et s'apprête à se rendre à cette assignation, dans la forêt) ; après la sortie de Rosidor, Dorise rejoint Caliste, et les deux femmes s'enfoncent dans la forêt sur les pas de Rosidor. Le deuxième tableau montre Pymante et Géronte, qui s'apprêtent à surprendre Rosidor et à le tuer (c'est Pymante qui a attiré Rosidor dans la forêt en lui envoyant, sous le nom de Clitandre, un faux cartel) ; ils sont rejoints par Lycaste, qui annonce que Rosidor s'approche. Le troisième tableau est constitué d'une unique scène, où Lysarque apprend avec étonnement d'un gentilhomme de la cour, Cléon, que Clitandre est à la chasse, et non au lieu où il est censé avoir donné rendez-vous à Rosidor : ils soupçonnent tous deux que Rosidor a été victime d'une fourbe. Au début du quatrième tableau, on retrouve, dans la forêt, Dorise et Caliste qui cherchent en vain Rosidor ; Dorise découvre alors son dessein et tente de tuer Caliste ; elle est interrompue par l'arrivée de Rosidor, poursuivi par Pymante, Géronte et Lycaste. On a donc le schéma suivant²² :

²² On trouvera en annexe le schéma de l'ensemble de la pièce. Nous avons utilisé les parenthèses pour indiquer qu'un personnage se cache pour en observer ou en écouter un autre (Caliste, sur le plateau, écoute Rosidor et Lysarque ; Lycaste a vu, hors champ, que Rosidor était bien au lieu du rendez-vous). On consultera également avec intérêt le schéma de la pièce que propose J. Morel (Jacques Morel, « Corneille metteur en scène », art. cit., p. 128) : cherchant à indiquer à la fois l'ordre des scènes dans le spectacle et leur rapport logique, il perd cependant en lisibilité ce qu'il gagne en exhaustivité.



Ce schéma met en valeur le parallélisme entre la tentative d'assassinat de Caliste (à gauche) et celle de Rosidor (à droite), qui échouent justement toutes deux parce que, par une extraordinaire coïncidence, les personnages se retrouvent au même endroit de la forêt. Dans un premier temps, ces deux branches ne se croisent que de manière superficielle, à l'occasion des liaisons de cachette entre les scènes 1, 2 et 3. Elles convergent réellement à la scène 7. La scène 5 correspond à la naissance d'une nouvelle branche de l'action qui se développera aux actes suivants (Lysarque part à la recherche de son maître).

*

Les notions de portée et de point de bifurcation et de réunification permettent d'étendre aux tableaux entiers le modèle de la simultanéité. Dans une pièce comme *Orante* de Scudéry et dans la condamnation par d'Aubignac des ruptures irrégulières que nous citons plus haut, les scènes que l'on peut intervertir ne sont elles-mêmes liées à aucune autre en amont ou en aval et constituent des tableaux simples. Mais le plus souvent, elles s'intègrent à des tableaux plus vastes (comme la scène entre Don Diègue et le comte, par exemple). La question se pose donc de savoir à quelles conditions on peut intervertir non plus deux scènes, mais deux tableaux entiers.

Ainsi étendu, le modèle de la simultanéité nous fournit un nouveau critère sémantique pour classer les ruptures, et nous permet d'en établir une typologie selon la souplesse plus ou moins grande qu'elles donnent à la disposition. À côté des ruptures fixes, dont nous avons déjà parlé, qui séparent des scènes appartenant à la même branche de l'histoire, et qui n'autorisent donc aucune interversion, on peut en effet distinguer trois catégories parmi les ruptures flottantes :

(1) On qualifiera de ruptures flottantes *en sens strict* celles où les deux tableaux séparés par la rupture peuvent être entièrement intervertis. C'est par exemple le cas, dans *Le Cid*, du premier et du deuxième tableau (I, 1-2 et I, 3), ainsi que du deuxième et du troisième (I, 3 et I, 4-7) : le dialogue entre l'infante et Léonor peut être simultanément aussi bien de l'ensemble des deux premières scènes que de l'ensemble des scènes entre le comte, Don Diègue et Rodrigue. C'est le cas pour les trois ruptures irrégulières que compte le premier acte de *Clitandre* : le premier et le second tableau sont indépendants (I, 1-3 et I, 4), tout comme le deuxième et le troisième (I, 4 et I, 5), etc. Dire que deux tableaux sont totalement indépendants revient à dire que la portée de toutes les scènes du premier est supérieure à la durée du second : les deux tableaux n'ont aucun personnage en commun, et aucune scène du second ne dépend d'une scène du premier ou d'une action qu'aurait accomplie un des personnages qui y étaient présents. En d'autres termes, les deux tableaux correspondent dans leur intégralité à des branches de l'histoire qui sont indépendantes, qui se sont séparées (si jamais elles ont été unies par le passé) avant le début du premier tableau et qui se réuniront (si jamais elles se réunissent un jour) après la fin du second. La disposition est donc extrêmement souple, car on peut réellement intervertir ces deux tableaux sans rien changer d'autre au texte (si, par exemple, l'actrice qui joue l'infante manque son entrée, les acteurs qui jouent Don Diègue et le comte pourront prendre sa place, et l'infante attendra que Rodrigue ait fini ses stances pour venir jouer sa scène). Dans le tableau suivant, les flèches pointillées représentent la portée positive de la scène du deuxième tableau du *Cid* qui possède la portée plus brève, et la portée négative de la scène du troisième tableau qui possède également la portée la plus brève. Chacune de ces portées s'étend au moins jusqu'à la fin ou au début du tableau suivant ou précédent, ce qui montre qu'une interversion complète est possible (les scènes pouvant être interverties de part et d'autre de la rupture sont signalées par une bordure supérieure double).

	I							II		
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3
Le comte	■	←	←	■				■	■	
Elvire	■	■								
Chimène										■
L'infante			
Léonor			■							■
Un page			■							
Don Diègue			■	■	■	■	■			
Don Rodrigue								■	■	
Don Arias										■

(2) On qualifiera de ruptures *semi-flottantes* celles où seule une partie du premier tableau peut être représentée après le second tableau, ou seule une partie du second tableau peut être placée avant le premier²³. Les ruptures de recherche et de fuite fournissent en général de bons exemples de ce cas de figure : le modèle de la simultanéité s'applique en effet parfaitement à ce procédé, car deux scènes de préparation ou de réaction qui préparent ou réagissent à une même confrontation sont par définition deux scènes indépendantes qui pourraient se dérouler en même temps. Cependant, l'une de ces deux scènes est liée à la confrontation, tandis que l'autre en est séparée par une rupture. Dans le cas d'une rupture de recherche « A//B/AB », les scènes A et B peuvent être interverties, mais la scène A doit nécessairement avoir lieu avant la scène AB. Il en va de même pour une rupture de fuite « AB/A//B », où seule la seconde moitié du premier tableau (la scène A) peut être intervertie avec le second

²³ Précisons que « ou » possède ici un sens inclusif : les deux propositions peuvent se combiner (une partie, et une partie seulement du tableau A peut être placée après le tableau B et une partie du tableau B peut être placée avant le tableau A). Cette combinaison possible n'a aucune incidence sur le fonctionnement de la rupture, et nous nous limiterons ici à des exemples où seule une des deux propositions est vraie.

tableau (la scène B). C'est ainsi que fonctionnent les deux ruptures de l'acte III de *La Place Royale*, qui est composé des trois tableaux suivants²⁴ :

		III							
		1	2	3	4	5	6	7	8
Phylis		■	■	■	■				■
Cléandre		■	■	■	■				
Doraste			■						
Alidor						→			
Angélique	←	←	←	←	←	■	■	■	■
Lysis									■

On pourrait placer le monologue d'Angélique (scène 5) au tout début de l'acte (il est indépendant des scènes 1 à 4 entre Cléandre, Phylis et Doraste, de la scène entre Cléandre et Alidor et du monologue de ce dernier), mais non la rencontre entre Alidor et Angélique (scène 6), qui découle de l'ensemble de ces scènes (dans le tableau ci-dessus, on voit que la portée positive de la scène 4 ne s'étend pas jusqu'à la fin du tableau suivant, et que seule la scène 5 peut donc être intervertie avec les précédentes). De même, le tableau composé du monologue d'Alidor (qui sort de chez Angélique), du monologue de Phylis et de la scène entre celle-ci et Lysis (scènes 6c, 7 et 8) peut être interverti avec le monologue qu'Angélique prononce après le départ d'Alidor (scène 6b), mais est nécessairement postérieur à la grande confrontation entre Alidor et Angélique (scène 6a). En outre, si de telles interversions sont possibles, elles ne pourront pas être réalisées sans modifier le texte, car elles supposent de rompre des scènes qui étaient liées, et éventuellement de relier des scènes qui ne l'étaient pas. Il faudrait ainsi faire sortir Angélique au lieu d'Alidor du plateau après leur confrontation (scène 6a) pour placer le monologue de ce dernier (scène 6c) immédiatement après celle-ci.

(3) On qualifiera enfin de ruptures *semi-fixes* celles où une partie seulement du premier tableau peut être intervertie avec une partie seulement du second. Seules les dernières et les premières scènes de chaque tableau n'ont aucun personnage en commun : elles correspondent à deux branches indépendantes, mais dont le point de bifurcation se situe à l'intérieur du premier tableau, et le point de réunification à l'intérieur du second. C'est le cas, dans *Le Cid*, pour le dernier tableau de l'acte I et le premier de l'acte II : la scène entre le comte et Don Arias (II, 1) est indépendante des scènes 5 à 7 de l'acte I, mais est nécessairement postérieure à la scène entre le comte et Don Diègue (I, 4) ; inversement, les scènes 5 à 7 de l'acte I sont nécessairement antérieures au moment où Rodrigue aborde le comte (II, 2). Dans ce cas, l'intervention impliquera de modifier le texte en deux endroits : il faut à la fois délier artificiellement la scène entre Don Arias et le comte et celle où Rodrigue provoque ce dernier en duel, et délier aussi le monologue de Don Diègue et la scène du soufflet. On voit, dans le tableau suivant, que la portée positive de la scène I, 7 et la portée négative de la scène II, 1 viennent chacune « buter » contre une scène du tableau suivant ou précédent qui en est dépendante ou dont elle est dépendante :

²⁴ Nous marquons par un trait pointillé la liaison de recherche entre les scènes 6 et 7. Loin d'être superficielle, cette liaison est essentielle à l'intrigue (Phylis voit Alidor sortir de chez Angélique, ce qui éveille ses soupçons : elle suivra donc Angélique quand celle-ci s'éclipsera du bal et sera finalement enlevée par erreur à sa place).

RAPPORTS SÉMANTIQUES

	I							II		
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3
Don Gomès	■			■	←	←	←	■		
Elvire	■	■								
Chimène										■
Dona Urrique			■							
Léonor										■
Un page			■							
Don Diègue				■	■	■	■			
Don Rodrigue								→	■	
Don Arias									■	

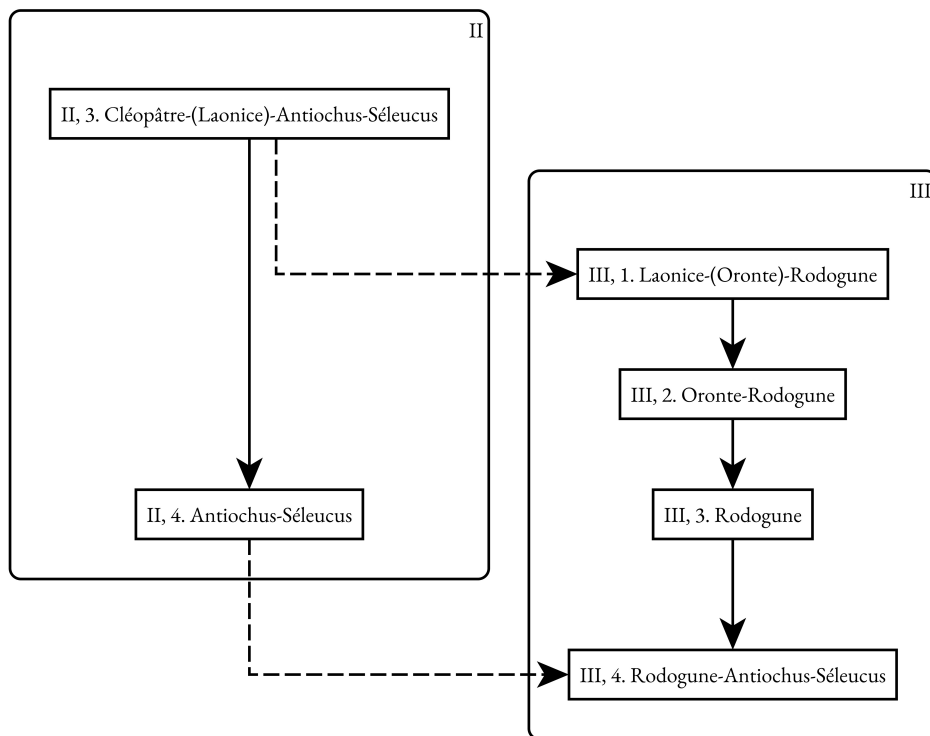
Plus les tableaux sont brefs, plus deux tableaux voisins ont des chances de n'avoir aucun personnage en commun, et donc d'être totalement indépendants ; plus ils se développent, et plus ces chances diminuent : la simultanéité sera le plus souvent réduite à une seule partie d'un des deux tableaux. Les pièces extrêmement irrégulières des années 1630, comme *Clitandre*, présentent un très grand nombre de ruptures flottantes au sens strict. En revanche, les pièces irrégulières qui sont postérieures à l'instauration de la règle de la liaison des scènes (comme *Cinna*) présentent des ruptures non seulement moins nombreuses, mais dont le fonctionnement est également différent : elles séparent rarement des tableaux qui pourraient être entièrement intervertis les uns avec les autres (la rupture irrégulière que l'on trouve dans *Cinna* est par exemple une rupture flottante du troisième type, ou « semi-fixe »). *Le Cid* se situe entre ces deux modèles : des douze ruptures ou entractes que compte la pièce, seules les deux premières ruptures et celle entre les scènes 1 et 2 de l'acte V relèvent du premier type (ruptures flottantes au sens strict). Les troisième et quatrième entractes sont des ruptures fixes (Chimène est informée au début de l'acte IV de l'issue de la bataille à laquelle s'est rendu Rodrigue à la fin de l'acte III, et Rodrigue est présent à la fin de l'acte IV et au début de l'acte V). Les autres ruptures ou entractes relèvent du troisième type (ruptures semi-fixes).

*

Nous n'avons jusqu'à présent évoqué que des pièces irrégulières, mais le modèle de la simultanéité peut également rendre compte des entractes des pièces régulières. La seule différence est que ceux-ci ne fonctionnent jamais comme des ruptures flottantes au sens strict (du moins n'en avons-nous trouvé aucun exemple) : il n'arrive jamais qu'aucun personnage ne soit commun à deux actes.

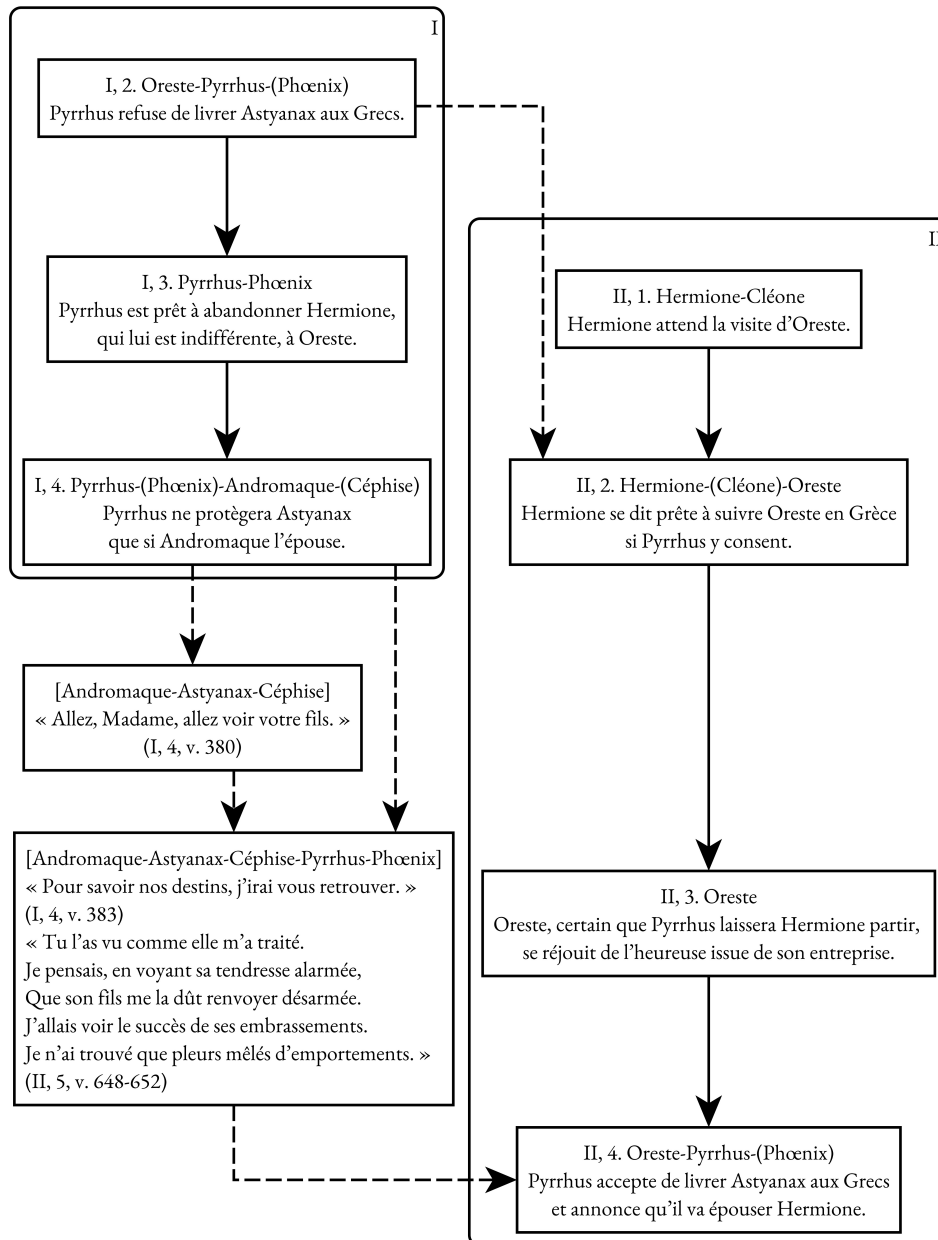
En revanche, de nombreux entractes fonctionnent comme des ruptures flottantes du deuxième type (ruptures semi-flottantes), et plus encore du troisième type (ruptures semi-fixes). Le premier entracte de *Rodogune* et de *Nicomède* constituent des exemples parfaits de ruptures semi-flottantes : dans les deux cas, la scène 1 de l'acte II est indépendante de l'acte I dans son ensemble et pourrait très bien ouvrir la pièce. Il s'agit de scènes d'exposition qui font intervenir des personnages que le spectateur n'a pas encore vus sur le plateau : Cléopâtre exprime dans un monologue sa haine et, à mots couverts, son dessein de faire périr Rodogune ; Prusias s'entretient avec Araspe de la désobéissance de son fils qui a quitté l'armée et est revenu à Nicomédie sans son ordre. La réunification entre la branche que constitue l'acte I et celle à laquelle appartiennent les personnages qui paraissent après l'entracte intervient dans les deux cas à la scène 2 de l'acte II : Laonice, que nous avons vue aux côtés de Rodogune (I, 5), rejoint Cléopâtre ; Nicomède, que nous avons vu aux côtés de Laodice (I, 3), se présente auprès de Prusias.

Le deuxième entracte de *Rodogune* fonctionne quant à lui comme une rupture semi-fixe. Les scènes II, 3 à III, 4 peuvent en effet se modéliser de la façon suivante :

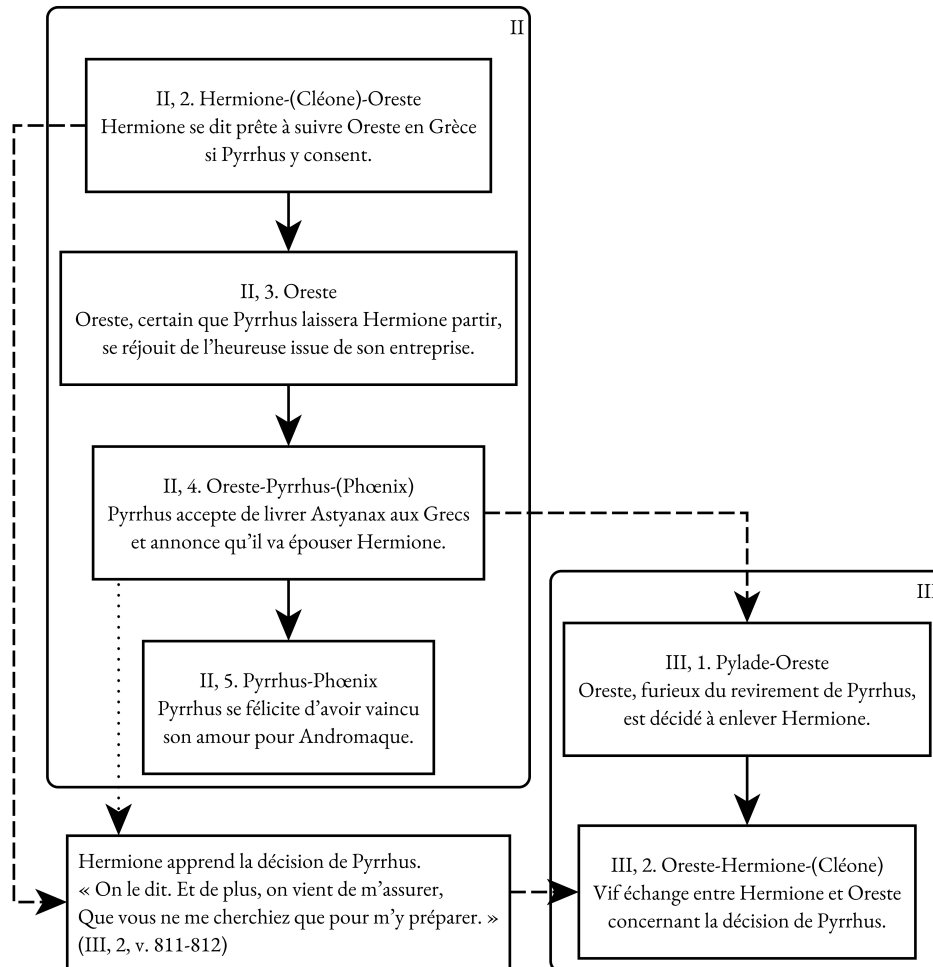


La fin de la confrontation (à laquelle assiste Laonice) où Cléopâtre déclare à ses fils qu'elle cédera le trône à celui qui tuera Rodogune correspond à la naissance de deux branches parallèles : celle où Laonice va prévenir Rodogune de la menace qui pèse sur elle, puis où Rodogune écoute les conseils d'Oronte avant de rester enfin seule sur le plateau ; et celle des deux frères, qui réagissent aux conditions posées par leur mère et cherchent un moyen de contourner cet obstacle. Ces deux branches se rejoignent quand ils viennent trouver Rodogune afin de lui proposer de choisir elle-même celui qui l'épousera et qui héritera du trône.

On pourrait en dire tout autant du premier entracte d'*Andromaque*, avec des actions hors champ plus développées :



Le deuxième entracte de cette pièce fonctionne de la même manière, avec un bon exemple de causalité non circonstanciée (qui est ce « on » qui a dit à Hermione que Pyrrhus était résolu à l'épouser, et qu'il avait demandé à Oreste d'aller la voir pour l'y préparer ? qui est ce « on », en d'autres termes, qui semble avoir assisté à la scène 4 de l'acte II ?) :



Dans tous ces exemples, l'entracte permet de passer d'une branche à l'autre, et de représenter successivement (dans la linéarité du spectacle) des scènes qui pourraient tout à fait être simultanées, soit que ces branches n'aient encore jamais convergé sous les yeux des spectateurs (c'est le cas du premier entracte de *Rodogune* et de *Nicomède*), soit qu'elles aient divergé dans un acte et convergent de nouveau au suivant. On voit que ce modèle est donc loin de se limiter aux pièces irrégulières constituées d'une multiplicité de tableaux (nous reviendrons, au chapitre suivant, sur les problèmes que ce modèle pose évidemment concernant l'unité de lieu, dont nous faisons ici abstraction : si l'on considère que certaines scènes sont simultanées, il faut également considérer qu'elles ne se déroulent pas au même endroit).

Il se prête notamment fort bien aux doubles expositions, qui permettent de placer le spectateur, dès le début du spectacle, dans une position d'omniscience. Un premier personnage expose les événements de l'histoire antérieure dont il a connaissance, et, au début de l'acte II, un autre personnage expose d'autres événements (par exemple concernant son propre passé), ou les mêmes événements, mais d'un autre point de vue. Comme le fait remarquer Marmontel :

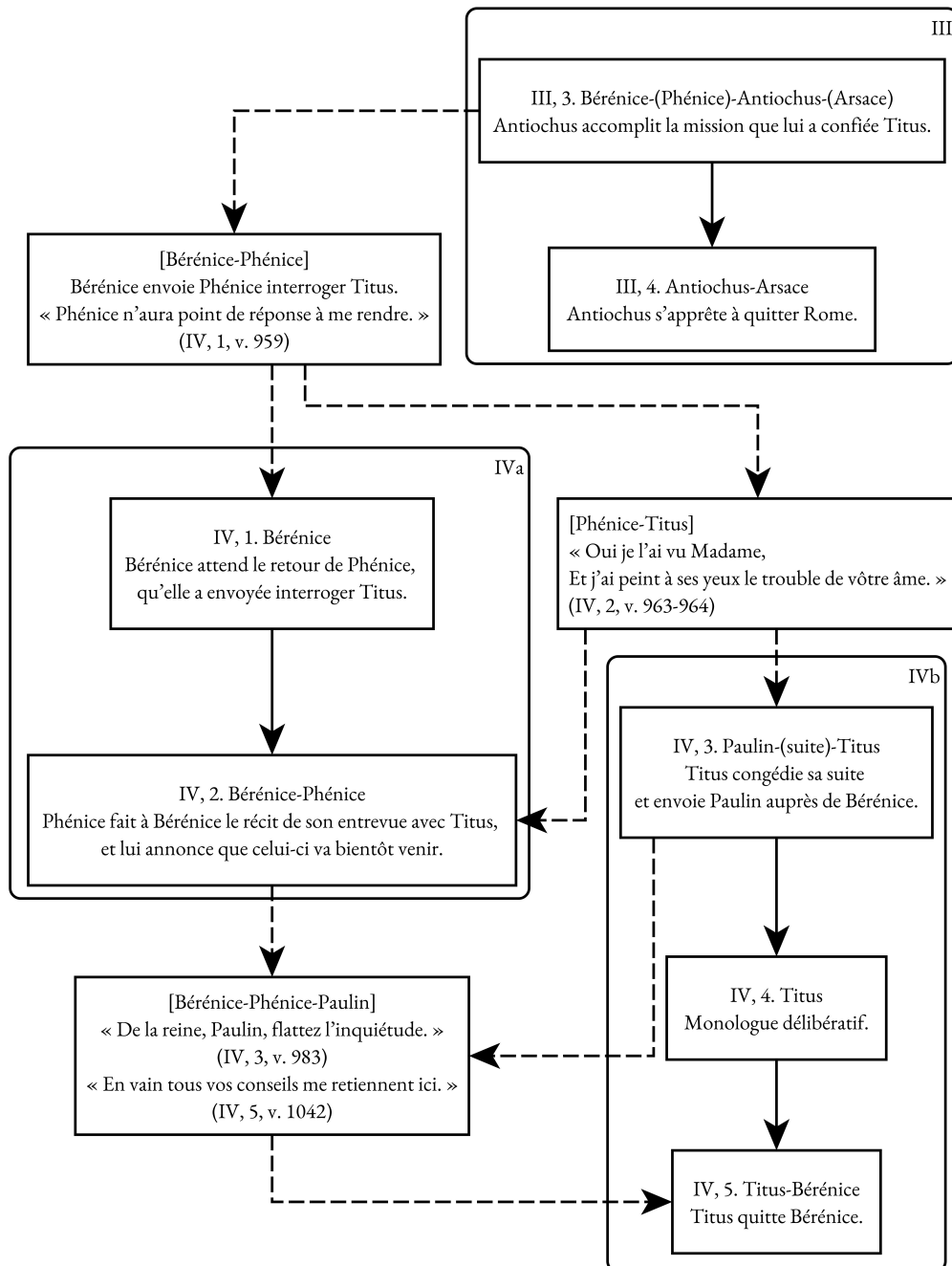
Dans les tragédies à double intrigue, l'exposition est nécessairement double ;
et Racine est assez dans l'usage d'en réserver une partie pour le second acte ;
formule qui a mis dans ses fables un peu trop d'uniformité²⁵.

²⁵ Marmontel, « Exposition », dans *Supplément à l'Encyclopédie*, t. II, Paris/Amsterdam, Panckoucke/Stoupe/Brunet/Marc-Michel Rey, 1776, éd. Sophie Le Méhanèze, dans *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2005, p. 538.

C'est en effet le cas dans *Andromaque*, où le dialogue entre Hermione et Cléone constitue une nouvelle exposition, qui complète celle faite par Oreste ; entre les deux, l'intrigue a même commencé à se nouer avec l'ambassade d'Oreste auprès de Pyrrhus et la première scène entre celui-ci et Andromaque. Mais, comme on le voit avec les exemples de *Rodogune* et de *Nicomède*, Corneille emploie aussi fréquemment ce procédé.

*

Du point de vue du rapport logique entre les scènes, les liaisons de fuite fonctionnent exactement comme les ruptures et les entractes. Elles introduisent une continuité temporelle entre les scènes (parce que les personnages de la première voient ou entendent arriver ceux de la suivante), mais cette continuité est purement superficielle : dans la mesure où les personnages qui entrent ne voient pas ceux qui sortent, la seconde scène ne saurait dépendre de la première. On pourra donc représenter ainsi la succession des scènes III, 3 à IV, 5 de *Bérénice*, en numérotant les deux parties de l'acte IV qui sont séparées par une liaison de fuite (IV, 2-3) de la même manière que les tableaux des pièces irrégulières (IVa et IVb), car elles possèdent les mêmes propriétés :



Structurellement, n'étaient les quelques vers qui introduisent une liaison de fuite (« J'entends du bruit, Madame, et l'empereur s'approche, / Venez, fuyez la foule, et rentrons promptement ²⁶ »), et qui, comme nous l'avons vu, sont tout à fait suppressibles, le monologue de Titus pourrait avoir lieu en même temps que la scène où Phénice fait à Bérénice le récit de leur entrevue, et en même temps aussi que la scène entre Antiochus et Arsace qui clôt l'acte III. Au moment où la tension dramatique est à son plus haut point, l'isolement des personnages est donc développé sous la forme de trois scènes ou groupes de scènes indépendantes, où chacun exprime en secret sa tristesse, ses inquiétudes ou ses hésitations.

²⁶ Racine, *Bérénice*, éd. cit., IV, 2, v. 980-981.

On voit donc que les scènes obéissent rarement au critère d'inamovibilité défini par Aristote pour les éléments de l'intrigue. Cependant, l'interversion possible des scènes dans le spectacle n'empêche pas que leur place soit bien fixée dans le réseau que forme l'entrelacement des différentes branches de l'histoire : elles ne pourraient pas être déplacées d'une branche à l'autre.

En outre, Aristote dit que les événements doivent s'enchaîner les uns avec les autres, mais il ne dit jamais qu'il ne doit y avoir qu'une suite unique d'événements. En effet, un événement n'a jamais une seule cause : il faut toujours la conjonction d'au moins deux facteurs pour qu'il se produise (la boule avait été lancée dans telle direction, *or* la quille se trouvait sur sa trajectoire, *donc* celle-ci est tombée). En d'autres termes, on ne pourra jamais résumer une pièce de théâtre par une suite de propositions qui seraient toutes reliées par « donc ». Même dans les pièces où les scènes principales sont reliées par un fil continu, l'issue de chaque scène est toujours le résultat combiné des desseins distincts de deux personnages. Dans sa définition de l'unité d'action, Schlegel décrit admirablement bien ce phénomène :

On aurait tort de se figurer la suite des événements, dans une tragédie, comme un fil délié qui ne doit se rompre nulle part, car la pluralité inévitable des intérêts et des actions subordonnées rendrait cette comparaison tout à fait fautive. Il faut voir l'action tragique comme un torrent impétueux qui renverse toutes ses digues et finit par se perdre dans l'immensité de l'océan. Il se divise quelquefois, plus souvent encore il reçoit les ruisseaux étrangers qui se trouvent sur la route de ses flots. Pourquoi ne verrait-on pas sous une image pareille la fiction qui nous représente la dépendance mutuelle des destinées humaines ? Pourquoi, si le poète a su nous placer à une telle hauteur, qu'un vaste horizon se découvre à la fois à nos regards, pourquoi ne nous montrerait-il pas le cours d'abord séparé des passions et des volontés humaines se réunir bientôt en un torrent unique et irrésistible ? Et si les eaux débordées, venant à franchir leurs rives, courent se précipiter dans la mer par plusieurs embouchures, ne sera-ce pas toujours un seul et même torrent²⁷ ?

Une telle image convient aussi bien à la progression de l'intrigue qu'à l'ordre logique des scènes qui composent l'histoire et que nous n'avons effectivement pas pu schématiser comme une ligne unique et ininterrompue. Du point de vue de l'unité d'action, ce sont uniquement les deux phénomènes que nous étudierons bientôt – l'indépendance entre les scènes qui sont liées (et qui appartiennent donc à la même branche) et la suppression possible de certaines scènes – qui peuvent poser un problème.

Le modèle de la simultanéité a des conséquences sur le rapport entre la durée fictionnelle de l'histoire et la durée réelle du spectacle. Si l'on considère que les scènes ont lieu l'une après l'autre, la durée de l'histoire ne peut être qu'égale (si les scènes sont séparées par des ruptures non elliptiques ou liées entre elles) ou supérieure à la durée du spectacle (si les scènes sont séparées par des ellipses). La simultanéité invite à envisager une troisième possibilité : la durée de l'histoire peut également être inférieure à la durée du spectacle. La nécessaire linéarité de celui-ci oblige à représenter l'une après l'autre des scènes qui se déroulent en même temps. Les entractes et les ruptures ne servent pas seulement à faire perdre du temps à l'histoire en introduisant des ellipses dans la représentation, ils peuvent aussi lui en faire gagner, comme si la pièce était à cet endroit une ombre plus longue que le corps qui la projette. On peut donc distinguer trois modes de fonctionnement temporel des ruptures : dans le modèle de l'exacte continuité temporelle, la représentation ne

²⁷ Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, trad. cit., t. I, p. 366-367.

s'interrompt pas ; dans le modèle de l'ellipse, elle s'interrompt pour reprendre à un point postérieur à celui où elle s'était arrêtée ; dans le modèle de la simultanéité, elle s'interrompt pour reprendre à un point antérieur à celui où elle s'était arrêtée : on projette (en continu ou non selon que la rupture s'accompagne ou non d'un entracte) des images tournées en même temps par deux caméras différentes.

Cette remarque peut être généralisée à une pièce entière pourvu que tous les entractes et toutes les ruptures qu'elle comporte fonctionnent comme des ruptures flottantes. C'est le cas dans *Phèdre* : Aricie fait son exposition (II, 1) pendant qu'on annonce à Phèdre la mort de Thésée (I, 4-5) ; Hippolyte apprend que le fils de Phèdre hérite du trône d'Athènes (II, 6) pendant que Phèdre réagit à cette même nouvelle, et surtout à l'issue malheureuse de l'aveu qu'elle vient de faire à Hippolyte (III, 1) ; Œnone calomnie Hippolyte (IV, 1) pendant que celui-ci s'inquiète des soupçons que Thésée vient de concevoir en retrouvant Phèdre (III, 6) ; Phèdre se lamente sur son malheur et en accuse Œnone (IV, 5-6) pendant qu'Hippolyte et Aricie préparent leur fuite (V, 1). En forçant le trait, on peut dire que *Phèdre* va en quelque sorte au-delà de l'unité de temps absolue, et que tous ces événements, qui demandent deux heures pour être représentés, peuvent bien tenir en une heure et demie.

Il s'agit cependant là d'une exagération qui simplifie la pièce outre mesure afin de mettre en lumière sa structure. Dans la réalité, le fait que les personnages agissent hors champ empêche de considérer que les scènes indépendantes se déroulent absolument en même temps. Même s'ils ne font que se déplacer, il faut tenir compte du temps que prennent ces déplacements. Ainsi, la scène 1 de l'acte V (entre Hippolyte et Aricie) ne peut pas commencer exactement en même temps que le monologue de Thésée qui suit la sortie d'Hippolyte à l'acte IV (IV, 3) : il faut que celui-ci ait préparé son départ, soit allé trouver Aricie, et lui ait révélé de quel crime Phèdre était coupable (ce qu'il a déjà fait au moment où la scène commence). Cette limitation est encore plus vraie pour le quatrième entracte de *Phèdre*. Selon la vraisemblance, la scène 1 de l'acte IV ne peut pas se dérouler en même temps que la scène entre Hippolyte et Thérémène (III, 5) qui suit immédiatement la scène de l'aveu. Elle ne peut même pas commencer avant la fin de cette scène, car il faut que Phèdre apprenne que son fils hérite du trône d'Athènes et reçoive les hommages qu'on lui envoie (l'acte IV s'ouvre sur ces vers : « Ah ! que l'on porte ailleurs les honneurs qu'on m'envoie. / Importune, peux-tu souhaiter qu'on me voie²⁸ ? »), et ces actions ne peuvent pas prendre moins de temps que les vingt-deux vers que dure la scène entre Hippolyte et Thérémène. On retrouve donc ici la notion d'ellipse vraisemblable, que nous avons définie au chapitre précédent.

Même quand aucune action hors champ n'est mentionnée, le fait que le personnage ait été absent quelque temps du plateau donne automatiquement l'impression d'une légère évolution dans les émotions qu'il ressent, impression généralement soulignée par le texte : cela oblige à supposer un décalage entre le moment où il sort et celui où il revient. Nous avons déjà donné comme exemple de simultanéité les scènes situées de part et d'autre du deuxième entracte d'*Andromaque*. À la scène 4 de l'acte II, Pyrrhus annonce à Oreste sa décision d'épouser Andromaque. Oreste sort dépité par ce retournement inattendu (« Ah Dieux²⁹ ! »). La suite de l'acte est consacrée à Pyrrhus. Mais quand Oreste revient sur le plateau au début de l'acte III, sa stupéfaction initiale a eu le temps de se transformer en une colère que Pylade tente de calmer (« Modérez donc, Seigneur, cette fureur extrême³⁰ »), et a fait place à un projet d'enlèvement : il n'est donc pas représenté immédiatement au sortir de son entretien avec Pyrrhus. On peut considérer que la représentation effectue un retour en arrière, mais pas jusqu'au moment où les personnages se sont séparés. Ce principe est

²⁸ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., III, 1, v. 737-738.

²⁹ Racine, *Andromaque*, éd. cit., II, 4, v. 625.

³⁰ *Ibid.*, III, 1, v. 713.

comparable à celui qui nous a amené à considérer toute rupture-retour comme une ellipse nécessaire.

La simultanéité n'est jamais, comme nous le faisons remarquer plus haut, que possible, et elle n'est jamais non plus (quand on convoque cette notion pour révéler la structure logique d'une pièce) que partielle. Elle est donc reliée à l'ellipse vraisemblable par un continuum. Selon que les actions hors champ sont, selon la vraisemblance, plus ou moins longues, l'indépendance entre les scènes tend vers le modèle de la simultanéité (comme dans *Phèdre*, IV-V ou *Andromaque*, II-III) ou vers celui de l'ellipse vraisemblable (comme dans *Phèdre*, II-III) : s'il n'y en a pas ou qu'elles peuvent durer moins longtemps que les scènes représentées, on se situera du côté de la simultanéité ; si elles durent vraisemblablement plus longtemps, du côté de l'ellipse vraisemblable. Mais ces deux modèles ne sont que deux interprétations possibles d'un même procédé (défini comme l'absence d'ellipse nécessaire), et le choix entre l'un ou l'autre dépend aussi de ce que l'on veut mettre en valeur : l'indépendance entre les scènes dans un cas, la cohérence temporelle de l'histoire dans l'autre.

Pourquoi, dès lors, ne pas envisager l'hypothèse d'une exacte continuité temporelle entre les actes (hypothèse d'une « rupture non elliptique » que nous affirmions, dans le chapitre précédent, être reliée par un continuum à celle de l'ellipse vraisemblable) ? On pourrait imaginer que tout ce que fait Hippolyte entre sa sortie à la fin de la scène 2 de l'acte IV et son retour au début de l'acte V ne dure ni plus ni moins longtemps que les scènes qui sont représentées dans l'intervalle (IV, 3-6 : monologue de Thésée, rencontre entre celui-ci et Phèdre, etc.). Les deux actes pourraient s'enchaîner parfaitement, aussi bien dans le temps fictionnel que dans celui de la représentation.

Mais cette dernière hypothèse nécessite un effort supplémentaire d'interprétation, car rien dans le texte ne détermine jamais la durée des actions hors champ avec autant de précision que la durée du spectacle. Il faudrait la fixer de manière arbitraire, dans l'unique but de respecter une exigence de continuité que l'on poserait comme première.

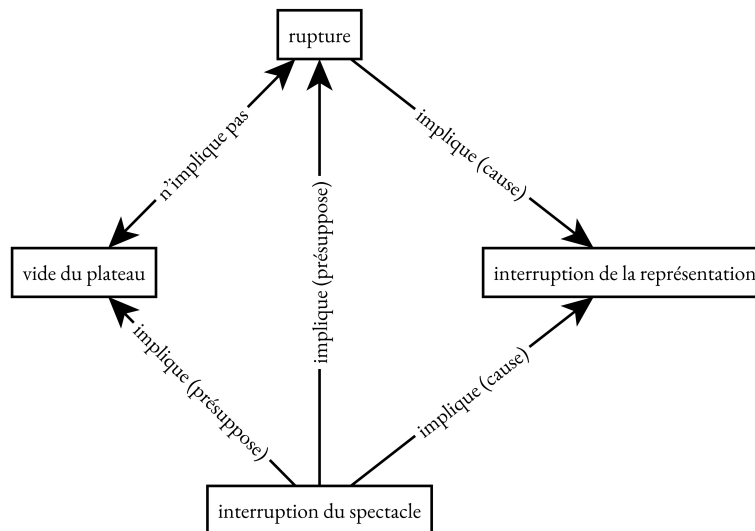
Le même raisonnement vaut pour les ellipses nécessaires qui peuvent être considérées comme des « ruptures non elliptiques » en supposant qu'il suffit, comme entre les actes IV et V du *Tartuffe*, des quelques minutes que dure l'entracte pour qu'aient lieu les événements qui se déroulent entre la fin de l'acte et le début du suivant. Celle-ci peut certes durer autant de temps, mais elle peut aussi durer moins, ou plus. Or, pour la construction d'un modèle théorique, l'hypothèse d'une ellipse est préférable, car c'est celle qui est la plus facilement généralisable : c'est la seule qui n'implique pas d'interpréter le texte, et qui ne dépend pas de la mise en scène.

On comprend donc pourquoi nous pouvons affirmer, dans notre introduction générale, que toutes les ruptures et tous les entractes s'accompagnent d'une discontinuité de la représentation : la continuité n'est jamais une interprétation « économique », car elle nécessite d'ajouter au texte un élément qu'il ne contient pas (en l'occurrence, elle nécessite de donner à l'action hors champ une durée exacte). En effet, la vraisemblance peut exiger qu'une action dure *plus longtemps* qu'une autre, mais elle ne peut exiger qu'elle dure *aussi longtemps* qu'elle. Par conséquent, seule la liaison peut assurer une continuité temporelle entre les scènes ; les seuls rapports temporels possibles entre deux scènes qui ne sont pas liées sont l'ellipse (vraisemblable ou nécessaire) ou la simultanéité. Le tableau suivant résume les quatre cas de figure possibles avec le type d'enchaînement, le rapport focal (absence de renouvellement ou renouvellement complet ou partiel des personnages) et le rapport logique sur lesquels ils reposent (celui-ci n'a pas d'importance pour une liaison ou une rupture-retour, que les deux autres paramètres suffisent à distinguer), ainsi que le rapport temporel qui en découle :

Type d'enchaînement	Rapport focal	Rapport logique	Rapport temporel	Exemple
liaison	permanence du personnage focal A/AB ou AB/A		continuité	
rupture	permanence du personnage focal A//AB, AB//A, AB//AC ou A//A (rupture-retour)		ellipse nécessaire	<i>Le Tartuffe</i> , IV-V
rupture	changement du personnage focal A//B	dépendance (rupture fixe)	ellipse nécessaire	<i>Iphigénie</i> , IV-V
rupture	changement du personnage focal A//B	indépendance (rupture flottante)	ellipse vraisemblable ou simultanéité	<i>Andromaque</i> , II-III

Les ellipses nécessaires sont un procédé à part, bien identifié. Elles englobent toutes les ruptures-retours, même quand l'action accomplie est extrêmement brève, et, de manière générale, toutes les ruptures fixes. Les autres ruptures fonctionneront sur le modèle de l'ellipse vraisemblable ou de la simultanéité selon l'écart plus ou moins important entre la durée des actions hors champ et celle des scènes représentées. Il y a entre ces deux modèles un continuum qui passe en théorie par un point d'équilibre où ces deux durées coïncident, mais il est impossible de s'y tenir sans dépenser un surcroît d'énergie et sans dire quelque chose que le texte ne dit pas.

Nous distinguons en introduction quatre notions proches, mais qui ne sauraient être confondues : la rupture, l'entracte, le vide du plateau et l'interruption de la représentation. La discontinuité temporelle qu'implique toute rupture nous permet désormais de compléter cette analyse et de synthétiser dans le schéma suivant les liens qui les unissent :



Ce schéma diffère du système mis en œuvre par les théoriciens du XVII^e siècle (et notamment de celui de d'Aubignac) en deux endroits : d'une part, nous avons vu que le vide du plateau et la rupture, souvent assimilés à cette époque, sont des notions totalement hétérogènes (une liaison de perception peut laisser le plateau vide un bref instant sans cesser d'être une liaison ; la mise en scène peut faire entrer et sortir les acteurs de part et d'autre d'une rupture si rapidement que le plateau n'est jamais vide, sans instaurer pour autant une véritable liaison) ; d'autre part, d'Aubignac pose comme première la continuité de la représentation, qui, chez lui, survit même aux entractes, alors que nous avons vu que son interruption était l'hypothèse la plus efficace pour rendre compte de toutes les formes de ruptures.

Jusqu'ici, nous avons posé une exigence de cohérence dramatique, et nous avons cherché à départager ce qui, d'un strict point de vue logique, pouvait être modifié dans la disposition des scènes. Déterminer si deux scènes peuvent être interverties ou non nous a permis de comprendre le rapport logique qu'elles entretiennent, et d'accomplir pleinement le programme que nous nous étions fixé.

Mais l'absence d'un ordre nécessaire entre les scènes nous amène naturellement à nous interroger sur les raisons (s'il y en a) qui ont poussé le dramaturge à choisir un ordre plutôt qu'un autre parmi tous les possibles qui s'offraient à lui. Dans ce cas, l'analyse du fonctionnement du texte n'est pas une fin en soi, mais permet d'émettre un jugement de valeur, soit pour justifier le texte, soit pour en souligner les défauts. Il devient alors impossible de ne prendre en considération que la seule cohérence logique de l'histoire (qui nous servait de critère pour départager le possible de l'impossible) : il faut se demander si ces différentes dispositions produisent ou non le même effet sur le spectateur.

Il est cependant impossible de définir une règle générale de disposition des scènes indépendantes qui s'appliquerait à tous les cas, car les éléments qui peuvent justifier qu'une disposition particulière soit préférable à une autre sont trop nombreux et trop hétérogènes, et font intervenir une part d'appréciation subjective : on ne saurait donc en rendre compte de manière exhaustive, mais l'examen de quelques cas particuliers peut nous donner des pistes de réflexion.

Pour les pièces régulières, cette question n'a guère de pertinence. Il est tout à fait possible, en théorie, d'intervertir la première scène de l'acte III d'*Andromaque* avec la dernière de l'acte II. Il faudrait alors supposer que c'est Pyrrhus et non Oreste qui sort du plateau après leur confrontation. Oreste y reste, et réagit directement à l'annonce du mariage de Pyrrhus : on verrait donc naître sous nos yeux cette « fureur extrême³¹ » qui s'est déjà exprimée hors champ dans le texte de Racine. Cela ne pose pour l'instant aucun problème, et l'on pourra s'inspirer de très nombreuses scènes qui montrent un personnage dans une situation comparable. Oreste reçoit alors la visite d'Hermione, qui a appris la décision de Pyrrhus. Les scènes pourraient alors s'enchaîner comme dans le texte original : Hermione reste seule et reçoit à son tour la visite d'Andromaque. C'est uniquement après le départ d'Hermione et la brève scène de confiance entre Andromaque et Céphise qui lui fait suite que l'on pourrait introduire une rupture : on assisterait alors à la scène entre Pyrrhus et Phœnix qui clôt chez Racine l'acte III, et au moment où Pyrrhus s'apprêterait à rejoindre Hermione, Andromaque paraîtrait. On pourrait tout simplement imaginer qu'Andromaque, sensible aux discours d'Hermione et de Céphise (« Je croirais ses conseils, et je verrais Pyrrhus³² », lui dit celle-ci) s'est décidée à venir supplier Pyrrhus. La rencontre entre Andromaque et Pyrrhus serait plus vraisemblable, mais la passion que celui-ci éprouve toujours pour sa captive paraîtrait beaucoup moins forte, car le personnage serait placé dans une position de supériorité manifeste : nous n'aurions qu'une scène de supplication ordinaire. Surtout, et c'est là le vrai problème, cette disposition aboutirait à un acte III beaucoup trop long, et à un acte IV beaucoup trop bref.

La comparaison entre les différentes dispositions possibles est surtout intéressante dans les cas où deux tableaux d'un même acte sont entièrement indépendants, car l'interversion pourrait alors se faire sans modifier autre chose que l'ordre des scènes. L'ordre effectivement retenu par le dramaturge peut s'expliquer par la volonté de montrer au spectateur les personnages de l'action principale avant les personnages épisodiques : dans *Le Cid*, la scène entre l'infante et Léonor (I, 3) est placée après la scène entre Chimène et Elvire (I, 2) ; dans *Orante* de Scudéry, la scène d'exposition faite par l'amant, Isimandre (I, 1), précède celle faite par le rival, Ormin (I, 2).

³¹ Racine, *Andromaque*, éd. cit., III, 1, v. 713.

³² *Ibid.*, III, 5, v. 892.

Dans cette dernière pièce, la scène entre Isimandre et Rosimond (I, 1) est également celle qui permet de donner le plus d'informations au spectateur (Isimandre sait qu'Orante doit épouser Florange ; il ne sait pas que son oncle Ormin en est également amoureux, mais il sait qu'il est son hôte). Il peut donc être plus judicieux de la placer en premier.

En outre, cette disposition permet d'éviter de faire passer plus de fois que nécessaire d'un lieu à un autre lieu qui en est considérablement éloigné : la première se déroule à Naples, et les suivantes à Pise. Passer de Pise (avec Ormin) à Naples (avec Isimandre) pour revenir à Pise (avec la scène entre Nérin et Clindor) aurait inutilement perturbé le spectateur.

À ces considérations peut parfois s'ajouter un argument temporel. Dans *Le Cid*, la scène entre l'infante et Léonor (I, 3) pourrait également être placée après le tableau constitué par la scène entre le comte et Don Diègue et celle entre Don Diègue et Rodrigue (I, 4-7), mais, placée avant, elle donne plus de temps à la séance du conseil qui a nécessairement lieu avant ce tableau : de la sorte, le spectateur a moins besoin de considérer les ruptures qui entourent la scène de l'infante comme des ellipses, car il est « diverté » non seulement par la scène entre Chimène et Elvire, mais aussi par cette seconde scène.

Enfin, si la scène de l'infante était placée après les stances de Rodrigue (I, 7), cela créerait un effet d'ironie dramatique totalement gratuit, car le discours de l'infante serait en décalage avec les événements qui viennent de se produire. Si un personnage est destiné à apprendre un événement peu de temps après que celui-ci a eu lieu (c'est-à-dire s'il n'est pas essentiel pour la cohérence de l'intrigue qu'il ignore cet événement), il n'y a pas de sens à consacrer un tableau entier pour le montrer dans cet état d'ignorance alors que le spectateur en est informé.

Ce principe rejoint un principe de gradation à la fois qualitative et quantitative : on place la scène de confiance (qui plus est scène d'exposition) avant la confrontation (même si elles ne se rapportent pas l'une à l'autre), afin de ménager une augmentation de la tension dramatique qui retomberait malencontreusement si on les intervertissait, et on évite l'effet de cadence mineure que susciterait un long tableau suivi d'une scène isolée.

*

L'absence de lien logique entre les scènes ne se cantonne cependant pas aux ruptures. En effet, même quand les scènes sont liées, leur ordre n'est parfois pas absolument nécessaire, et pourrait être modifié sans rendre l'ensemble incohérent. L'indépendance que l'on peut observer dans ce cas diffère de celle qui définit les ruptures flottantes : elle opère en profondeur, au niveau de la structure du texte, et suppose souvent de faire abstraction de sa surface, où les personnages paraissent bien réagir à la scène précédente. Aucun modèle global ne permet d'en rendre compte, mais certains exemples sont extrêmement révélateurs.

Le plus frappant d'entre eux est celui que d'Aubignac convoque à la suite du passage que nous avons cité plus haut, et où il critiquait l'absence de liaison des scènes dans les pièces préclassiques et la disposition arbitraire qui en découlait :

Nous avons vu sur notre théâtre un capitaine, un poète, et un amant visionnaire, sans qu'ils eussent à faire les uns aux autres, et leurs récits ressemblaient proprement à des oraisons de trois écoliers qui montent successivement dans la même chaire pour faire trois discours sans aucun rapport, liaison, ni dépendance³³.

³³ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, VII, p. 359.

D'Aubignac fait ici référence aux *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (comédie, 1637). Or, contrairement à ce qu'il laisse entendre, cette pièce respecte parfaitement la règle de la liaison des scènes, car les différents personnages se croisent effectivement en permanence sur le plateau. Le début de l'acte I présente ainsi, sur le modèle du tuilage des scènes, la succession des scènes suivantes : Artabaze/Artabaze-Amidor/Amidor/Amidor-Filidan/Filidan/Filidan-Hespérie. Mais ces rencontres n'empêchent effectivement pas que chaque scène n'ait « aucun rapport » avec les autres : les personnages se livrent à leurs visions dans leurs monologues, et les dialogues fonctionnent comme des dialogues de sourds, chacun étant enfermé dans sa folie. Cependant, bien que les scènes puissent être placées dans n'importe quel ordre, le fait que chaque personnage en rencontre deux autres accroît considérablement l'effet comique de l'ensemble.

Dans un tout autre registre, mais sur le même modèle du tuilage des scènes, on pourrait faire la même remarque à propos de l'acte III de *Britannicus*. Certaines scènes dépendent de la précédente, ou entretiennent avec elle un rapport de pertinence (la scène entre Narcisse et Britannicus est nécessairement antérieure à la scène entre Britannicus et Junie), mais aucun lien de causalité ne traverse l'ensemble de l'acte. Chaque scène permet de présenter le point de vue d'un personnage sur la situation (l'enlèvement de Junie, son infidélité supposée, la défaveur d'Agrippine), ou de faire débattre deux personnages à propos de cette même situation. La scène entre Agrippine et Burrhus et celle entre Agrippine et Britannicus pourraient parfaitement être interverties. À une échelle plus réduite, les scènes de confiance qui suivent les confrontations permettent de voir les réactions d'un personnage. Mais même là, ces réactions n'occupent qu'une partie de la scène : après la réaction d'Albine à la confrontation entre Agrippine et Burrhus (« Dans quel emportement la douleur vous engage³⁴ »), la scène 4 s'affranchit très rapidement du contenu de la scène précédente, où la véhémence d'Agrippine (prête à tout pour rendre la « puissance » de Néron et celle de Burrhus « odieuses³⁵ ») s'opposait à l'optimisme de Burrhus, qui a perdu une partie de ses illusions concernant l'empereur, mais espère le faire revenir dans le droit chemin par ses seuls conseils. Une fois seule avec sa confidente, Agrippine ne mentionne plus Burrhus, et se concentre sur sa propre disgrâce. De même, le dialogue entre Britannicus et Agrippine s'intéresse exclusivement aux enjeux politiques de la situation, et Britannicus ne fait plus référence au discours d'Agrippine une fois que celle-ci est sortie : il n'est plus alors question que de l'infidélité supposée de Junie.

L'indépendance entre les scènes peut également s'observer dans certains exemples où un personnage doit faire un choix et rencontre successivement différents personnages qui tentent de l'influencer. La résolution finale de Néron à l'acte IV de *Britannicus* découle de la dernière scène (entre Néron et Narcisse, qui pousse l'empereur à se défaire de son rival), mais celle-ci ne découle pas de la précédente (entre Néron et Burrhus, qui l'invite à se réconcilier avec lui). Certes, Narcisse sait que Burrhus l'a précédé sur le plateau, et son discours en tient compte (il s'efforce de mettre en doute la fidélité de celui-ci à l'empereur). Mais l'essentiel de cette scène (c'est-à-dire le but auquel elle parvient) ne dépend pas de ce qui vient de se passer : il n'est pas nécessaire que Burrhus ait réussi à convaincre Néron d'épargner Britannicus pour que Narcisse le persuade du contraire. Marmontel a d'ailleurs exploité cette indépendance pour proposer une version alternative, et à ses yeux meilleure :

D'où vient que [le dénouement] de *Britannicus* a nui au succès de cette belle tragédie ? C'est qu'en prévoyant le malheur de Britannicus et le crime de Néron, on ne voit aucune ressource à l'un ni aucun obstacle à l'autre ; ce qui

³⁴ Racine, *Britannicus*, éd. cit., III, 4, v. 872.

³⁵ *Ibid.*, III, 3, v. 851.

ne serait pas (qu'on nous permette cette réflexion) si la belle scène de Burrhus venait après celle de Narcisse³⁶.

Là encore, la cohérence dramatique reste la même quel que soit l'ordre adopté, mais l'effet produit diffère.

On observe un phénomène comparable à l'acte IV d'*Iphigénie*. La scène entre Agamemnon et Achille (IV, 6) ne découle pas de la scène entre Agamemnon, Iphigénie et Clytemnestre (IV, 4). On pourrait imaginer qu'Achille vienne menacer Agamemnon avant que sa fille et sa femme viennent le supplier, puisque, dans tous les cas, la résolution finale d'Agamemnon dépend d'un revirement spontané. La solution retenue permet simplement d'introduire un retournement dramatique entre les deux scènes, car elle permet de montrer les menaces détruire les pleurs, alors que l'on verrait, dans l'ordre inverse, les pleurs renchérir sur les menaces : montrer l'intervention d'Achille en dernier est la seule manière de lui donner (bien que ponctuellement) une importance. En annulant l'effet produit par la scène précédente, elle permet de justifier la décision que prend Agamemnon de sacrifier sa fille mieux que si celle-ci succédait uniquement à la grande scène de supplication.

On est donc loin de ces longues chaînes de causes et d'effets que l'on observait dans *Mélie*, *La Suivante* ou *La Place Royale*. On pourra cependant émettre l'hypothèse que dans tous ces exemples, les scènes, bien qu'intrinsèquement indépendantes, donnent l'impression au spectateur d'entretenir un rapport de causalité. Si on l'abstrait de la scène précédente, le discours que tient Agrippine à la scène 4 de l'acte III de *Britannicus* paraît être dû à sa seule colère. Mais si on le place immédiatement après la confrontation entre Burrhus et Agrippine, cette même colère et ces mêmes mots semblent être l'effet de la trop grande bienveillance de Burrhus à l'égard de Néron, comme si le discours plein d'espoir que tient celui-ci, au lieu de calmer Agrippine, l'irritait davantage. La liaison des scènes, de ce point de vue, fonctionne exactement de la même manière que l'« effet Koulechov » au cinéma : un même plan sur un personnage donnera l'impression que celui-ci éprouve des émotions différentes selon la situation que montre le plan précédent.

De plus, si les actes III et IV de *Britannicus* et l'acte IV d'*Iphigénie* donnent l'impression de progresser, c'est que la situation dramatique, tout en restant sensiblement la même, est instable et parcourue par des tensions contradictoires : elle semble naturellement aller à sa chute, ce qui crée chez le spectateur un effet d'attente. La pièce n'est pas poussée vers l'avant par la succession des événements qui s'enchaînent inéluctablement, elle est tirée par l'attente du dénouement.

Tout comme pour les ruptures flottantes, l'indépendance entre deux scènes liées ne met donc pas nécessairement en péril l'unité d'action de la pièce : dans *Britannicus* et *Iphigénie*, les différentes scènes présentent des variations autour d'une même situation ; au contraire, dans *Les Visionnaires*, l'indépendance des scènes découle effectivement d'une absence d'unité et d'une juxtaposition d'éléments hétérogènes.

En revanche, on voit que l'indépendance qui peut exister entre les scènes liées reste d'une nature fondamentalement différente de celle qu'on observe autour des ruptures : les ruptures flottantes s'opposent aux ruptures fixes sans qu'il y ait de degré intermédiaire, car l'absence de personnage commun entre deux scènes rend impossible l'existence d'un rapport de causalité entre elles (sauf, là encore, si les deux scènes sont reliées par des rencontres entre les personnages qui ont lieu hors champ) ; au contraire, la présence d'un personnage commun rend *a priori* possible l'existence d'un tel rapport. Dès lors, il y aura un continuum : selon leur contenu, mais aussi selon la manière dont on choisit de les voir, les scènes sont ou paraîtront plus ou moins indépendantes les unes des autres. En outre, la notion d'indépendance ne peut pas ici

³⁶ Marmontel, « Dénoûement », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. IV (*Conseil – Dizier, Saint*), Paris, Briasson/David l'Aîné/Le Breton/Durand, 1754, éd. Sophie Le Méhanèze, dans *Éléments de littérature*, op. cit., p. 381.

se traduire par un modèle temporel, car l'ordre des scènes est complètement déterminé, au niveau de l'histoire, par la permanence des personnages : imaginer que les scènes séparées par une rupture flottante ont lieu en même temps n'est qu'une opération d'interprétation et n'implique pas de modifier cette histoire, tandis qu'intervertir deux scènes possédant des personnages communs est forcément une opération de réécriture. Cette remarque est valable également pour les ruptures-retours, ce qui explique qu'on puisse les assimiler dans leur ensemble à des ruptures fixes : même si les scènes qu'elles séparent sont indépendantes, cette indépendance n'a pas les mêmes enjeux que dans le cas d'une rupture flottante.

INVENTIO ET SUPPRESSION

Deux scènes indépendantes l'une de l'autre peuvent être interverties, mais elles peuvent être chacune nécessaires à l'intrigue. Dans *Clitandre*, l'histoire ne pourrait pas progresser si Caliste ne tentait pas de tuer Dorise pendant que Pymante tente de tuer Rosidor : si les scènes qui correspondent à chacune de ces branches n'étaient pas représentées, il faudrait toujours supposer qu'elles ont eu lieu hors champ. Il s'agit maintenant d'étudier les enjeux de la seconde opération envisagée par Aristote : la suppression d'une partie de la pièce, dont l'impossibilité est considérée par l'auteur de la *Poétique* comme un critère de l'unité d'action.

Pour qu'une scène ou un groupe de scènes puisse être totalement supprimé de l'univers fictionnel, il faut qu'aucune autre scène n'en soit dépendante : on qualifiera ces scènes d'*inutiles*. Tout comme pour la question de l'ordre des scènes, nous posons ici comme invariant la cohérence de l'intrigue : qu'une scène soit inutile de ce point de vue ne veut évidemment pas dire qu'elle ne participe pas à l'effet produit par la pièce³⁷. Ce sont donc les formes de cette inutilité et le rapport qu'elle entretient avec la question de la liaison des scènes que nous allons à présent explorer.

Indépendance réciproque

Quand une pièce est entièrement composée de deux ou plusieurs groupes de scènes, que chaque groupe n'a aucune conséquence sur les autres et qu'il constitue par ailleurs un tout achevé, on aboutit à une forme radicale d'inutilité : une inutilité *réciproque*, qui parcourt l'ensemble de la pièce, celle-ci possédant alors deux intrigues parallèles, auxquelles correspondent deux séries de scènes pouvant chacune être entièrement supprimée. Représentée isolément, la série de scènes restante suffit à elle seule à constituer une pièce de théâtre complète. *La Lizimène* de de Coste (comédie pastorale, 1632) entrelace ainsi trois intrigues : les amours de Mirindor, Filismont, Bélaris et Clarisbé ; l'amour de Bérénilis et Nisbé pour Lizimène ; le vol de la bourse de Bretolin par Nisbé. Nisbé est le seul personnage commun à deux intrigues (Bretolin et un Gascon, qui avaient, au début de la pièce, menacé d'enlever Lizimène avant de s'enfuir, réapparaissent à la toute fin de la pièce, mais de manière anecdotique). Chacune de ces intrigues pourrait être détachée des autres, et cette absence d'unité est soulignée par la rupture systématique de la liaison des scènes quand on passe de l'une à l'autre (même le double rôle joué par Nisbé n'est pas utilisé pour lier le vol de la bourse à la rivalité amoureuse entre Nisbé et Bérénilis). Seules quelques liaisons de

³⁷ Voir sur ce point Gilles Declercq, « Rhétoricité et théâtralité raciniennes : réflexions sur une scène inutile (*Iphigénie*, V, 4) », dans Ronald W. Tobin et Angus J. Kennedy [dir.], *Changing Perspective. Studies on Racine in Honor of John Campbell*, op. cit., p. 51, qui distingue « dramaticité » (« le "système des faits", principe aristotélicien de concaténation causale des événements » qui « se fonde sur la nécessité et la finalité de l'action ») et « théâtralité » : « Celle-ci est relative à l'action ; celle-là au regard. La dramaticité régit la structure intrascénique ; la théâtralité est d'ordre extrascénique ; elle a pour fin et origine le spectateur tel que le dispositif théâtral le constitue, en structurant son regard. » Les italiques sont dans le texte.

perception indiquent que tous les personnages évoluent dans le même univers (à l'acte I, Bélaris et Clarisbé fuient en entendant venir le ravisseur de Lizimène poursuivi par Nisbé et Bérénilis).

La liaison des scènes n'empêche nullement certaines pièces de fonctionner de la même manière. Dans *L'Aveugle clairvoyant* de Brosse (comédie, 1650), Cléanthe feint d'être aveugle pour espionner les intrigues amoureuses menées par son fils Lidamas (qui est l'amant d'Olimpe, et qui se trouve donc le rival de son père) et par sa fille Mélice (il voit d'un mauvais œil – si l'on ose dire – la relation que celle-ci entretient avec Thélame). Le croyant réellement aveugle, Lidamas, Olimpe, Mélice, Thélame et les suivantes des deux femmes entreprennent de l'abuser de diverses manières. Mais leurs fourbes restent indépendantes : à aucun moment les deux couples n'agissent de concert, et ils ne se rencontrent d'ailleurs jamais dans la pièce, sauf à la dernière scène. Dans la mesure où Cléanthe est au centre des deux intrigues, il est facile de lier les scènes : celui-ci rencontre successivement les personnages de l'une, puis les personnages de l'autre. En revanche, pour passer d'une scène où interviennent seulement Lidamas et Olimpe ou seulement Mélice et Thélame, il faut avoir recours à des liaisons de fuite (il y en a en tout cinq dans la pièce). Grâce à ces deux procédés, la pièce peut respecter parfaitement la règle de la liaison des scènes tout en n'ayant qu'une unité de surface. Malgré la présence d'un personnage commun aux deux intrigues, celles-ci fonctionnent de manière autonome, et l'on pourrait très bien supprimer complètement l'une en ne gardant que les scènes qui se rapportent à l'autre.

On pourrait étendre cette réflexion à une grande partie du théâtre de Molière, où, comme nous l'évoquions dans notre introduction, la juxtaposition de séquences de scènes destinées à produire un effet comique ponctuel prime sur la cohérence de l'ensemble. J. de Guardia a bien montré qu'une comédie de Molière repose sur la répétition d'un même élément dramaturgique. Or, dans la mesure où la causalité est par définition incompatible avec la répétition, les différentes itérations d'un même élément seront toujours indépendantes les unes des autres³⁸. *Le Tartuffe* est ainsi composé de groupes de scènes qui se concentrent chacun sur un nouveau danger que Tartuffe fait peser sur la famille d'Orgon (un mariage forcé, un adultère, la ruine, l'emprisonnement). Or ces dangers s'accumulent sans qu'aucun engendre l'autre. Cette construction rend tout à fait possible la suppression de vastes pans de la pièce, notamment les actes II et V, centrés sur le mariage forcé et l'intrigue politique, et qui, comme l'ont montré G. Forestier et C. Bourqui, ne figuraient sans doute pas dans la première version de la pièce, en trois actes³⁹. Inversement, on pourrait supprimer tout ce qui se rapporte à la question de l'adultère : l'opération serait plus lourde, car elle impliquerait de trouver un nouveau dénouement, et la pièce certainement moins riche, mais l'on pourrait néanmoins conserver un grand nombre de scènes (notamment les deux premiers actes), qui ne dépendent nullement de ce fil de l'intrigue. Comme dans bon nombre de comédies de Molière, la menace d'un mariage forcé serait l'unique ressort de l'intrigue.

Là encore, si certaines pièces de Molière peuvent malgré tout dégager l'impression d'un enchaînement causal, c'est parce que le spectateur perçoit comme une relation de cause à effet ce qui n'est qu'une couleur de causalité liant artificiellement des scènes qui sont structurellement indépendantes. Dans *Le Tartuffe*, cette impression est due à la gradation entre les périls successifs que courent les personnages, qui, selon l'expression de J. de Guardia, fonctionne comme un

³⁸ Jean de Guardia, *Poétique de Molière, op. cit.*, p. 10-11.

³⁹ Voir la notice consacrée à la pièce dans Molière, *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. II, p. 1361-1365 et la reconstitution proposée par Georges Forestier (*Le Tartuffe ou l'Hypocrite, comédie en trois actes restituée par Georges Forestier*, Arles, Portaparole, 2021). Christine Noille formule également plusieurs hypothèses sur ce sujet (« Quel meilleur début pour *Le Tartuffe* ? », dans Patrizia De Capitani, Marc Douguet et Marc Vuillemoz [dir.], *Acte I, scène 1. Ouvertures du théâtre. France, Italie, Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2022).

« succédané de causalité » : « Tout élément d'une série graduée *semble* être la conséquence de l'élément précédent, alors qu'elle ne l'est nullement⁴⁰. »

Indépendance unilatérale

L'inutilité des scènes peut également opérer de manière *unilatérale* : certaines scènes dépendent d'une intrigue principale, mais elles n'ont aucune conséquence sur celle-ci. C'est le cas, notamment, des scènes de confiance. Même si elles éclairent les sentiments et les desseins des personnages, et que certaines sont à ce titre nécessaires à la compréhension de l'histoire, d'autres ont pu paraître inutiles. C'est la critique que l'abbé de Villars formule à l'encontre de *Bérénice* :

Il ne faut dont pas s'étonner s[il] Racine] ne s'est pas mis en peine de la liaison des scènes, s'il a laissé plusieurs fois le théâtre vide et si la plupart des scènes sont si peu nécessaires. Le moyen d'ajuster tant d'élégies et de madrigaux ensemble, avec la même suite que si on eût voulu faire une comédie dans les règles ? On se soucie bien dans le monde si une scène est nécessaire, pourvu qu'elle exprime tendrement et naturellement quelque sentiment délicat⁴¹.

Nous avons vu que les scènes de confiance sont génératrices de ruptures. Dans *Bérénice*, les scènes 2 et 3 de l'acte IV sont liées par une liaison de fuite, et les scènes 4 et 5 de l'acte V par une liaison de fuite si ambiguë qu'on peut à bon droit la considérer comme une authentique rupture. Racine aurait facilement pu faire l'économie de ces deux irrégularités en réduisant la part de la focalisation interne et en renonçant à ce que nous avons appelé la dramaturgie de l'« exhaustivité ». Il suffisait de supprimer les scènes de confiance consacrées à Bérénice au début de l'acte IV (IV, 1-2) et le monologue d'Antiochus à l'acte V (V, 4), en liant d'une manière ou d'une autre la confrontation entre Titus et Antiochus (V, 3) et celle entre Titus et Bérénice (V, 5), qui entourent celui-ci. Ces scènes ne sont pas supprimables parce qu'elles ne sont pas liées : c'est l'importance accordée par Racine à l'expression des sentiments qui rend difficile, voire inévitable l'absence de liaison.

L'inutilité d'une scène possède des enjeux beaucoup plus importants quand on peut non seulement la supprimer, mais supprimer également les personnages qui y participent. C'est le risque que courent en permanence les personnages qui, bien qu'animés d'un dessein qui leur est propre, le garde secret et ne font même rien pour le faire aboutir : ils n'ont donc aucune influence sur l'action principale. Ce phénomène a été amplement étudié, et nous nous contenterons de revenir sur le rôle qu'y tiennent les liaisons et les ruptures.

J. Scherer a très bien résumé la règle que doit respecter le rapport entre l'action principale et l'action « épisodique » pour que, selon la conception classique, on puisse considérer qu'il y a une unité d'action dans la pièce :

Une action secondaire ne sera vraiment liée à une action principale que si cette dernière, en quelque façon, dépend d'elle. [...] La trahison de Maxime joue un rôle déterminant dans l'action de *Cinna*, la présence de Sévère est décisive pour l'orientation des événements dans *Polyeucte*⁴².

L'infante, dans *Le Cid*, est l'exemple canonique d'un personnage qui enfonce cette règle. Elle aime Rodrigue en secret, et ses réactions aux différents événements

⁴⁰ Jean de Guardia, *Poétique de Molière*, op. cit., p. 476.

⁴¹ Villars, *La Critique de Bérénice*, éd. cit., p. 516.

⁴² Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 101-103. Sur cette question, voir également Bénédicte Louvat et Marc Escola, « Le statut de l'épisode dans la tragédie classique : *Œdipe* de Corneille ou le complexe de Dircé », *XVII^e siècle*, n° 200, 1998, p. 453-470.

sont dictées par cet amour, mais elle n'entreprend rien pour parvenir à ses fins et se contente d'espérer. Cet amour est si inutile à la progression de l'action qu'aucun autre personnage n'en aura jamais connaissance. Elle n'influence donc pas l'action principale, et les ruptures de la liaison des scènes sont le signe de son inutilité : à part les deux vers qu'elle prononce à la dernière scène, on ne la voit jamais que seule avec sa confidente, ou en compagnie de Chimène. Les scènes de confidence qui lui sont consacrées pourraient être totalement supprimées ; dans celles où elle dialogue avec Chimène, elle occupe en quelque sorte la place d'une seconde confidente : l'amour qu'elle éprouve pour Rodrigue permet simplement de rendre ces scènes plus piquantes en introduisant le procédé de l'amie rivale. À deux reprises, un tableau isolé lui est entièrement consacré (I, 3 et V, 2-3) : cet isolement du personnage dans la disposition des scènes trahit son isolement dans l'intrigue. Tant que son amour reste secret et ne se transforme pas en action, il est extrêmement difficile de la faire interagir avec les autres personnages. Corneille a bien conscience de ce problème, qu'il décrit en ces termes :

Aristote blâme fort les épisodes détachés, et dit que les mauvais poètes en font par ignorance, et les bons en faveur des comédiens pour leur donner de l'emploi⁴³. L'infante du *Cid* est de ce nombre, et on la pourra condamner ou lui faire grâce par ce texte d'Aristote, suivant le rang qu'on voudra me donner parmi nos modernes⁴⁴.

Corneille ne fait pas ici référence aux ruptures de la liaison des scènes qui entourent si souvent l'infante, mais l'expression « épisodes détachés » montre bien que l'absence d'unité action et l'absence de liaison des scènes ont des enjeux communs. Là encore, ce n'est pas parce que les scènes ne sont pas liées qu'elles sont inutiles : c'est parce que le personnage est inutile (et qu'il n'y a donc pas matière à le confronter aux autres personnages principaux) qu'il est difficile de lier ses scènes aux autres. La seule solution pour y parvenir est de lui faire jouer, ponctuellement, un autre rôle que le sien, celui d'un personnage secondaire côtoyant les personnages principaux, comme l'infante qui se change parfois en messagère et en confidente de Chimène. Mais cet artifice peut rarement être appliqué tout au long de la pièce.

Même si Ériphile joue un rôle bien plus important dans *Iphigénie* que l'infante dans *Le Cid*, les difficultés qu'elle éprouve à agir sur les autres personnages permettent également de rendre compte de certaines libertés que la pièce prend à l'égard de la règle de la liaison des scènes.

L'action décisive d'Ériphile (révéler la fuite d'Iphigénie) se fait attendre. Jusqu'à la fin de l'acte IV, celle-ci reste purement passive : elle attend son heure et ne fait que répéter son désir de traverser l'amour d'Iphigénie et d'Achille sans rien entreprendre. Même à la fin de la pièce, Ériphile apparaît en décalage avec l'action principale. Quand elle agit, c'est à contretemps et « sur une mauvaise interprétation de la décision incomplètement annoncée par Agamemnon à la scène 10⁴⁵ » de l'acte IV (elle ne sait pas, en effet, qu'Agamemnon renonce à sacrifier Iphigénie mais que, pour humilier Achille, « elle vivra pour un autre que pour lui⁴⁶ » : la décision qu'il prend est donc loin d'être contraire à son amour). Pour désigner cette difficulté du personnage à agir de manière pertinente dans l'action principale, on pourra parler, avec M. Escola, d'un

⁴³ « J'appelle "histoire à épisodes" celle où les épisodes s'enchaînent sans vraisemblance ni nécessité. Les mauvais poètes composent ce genre d'œuvres parce qu'ils sont ce qu'ils sont, les bons, à cause des acteurs. » (Aristote, *La Poétique*, éd. cit., IX, 51b34-37, p. 66-67.)

⁴⁴ « Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique », en tête de Corneille, *Le Théâtre de P. Corneille. Première partie, op. cit.*, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, dans *Trois discours sur le poème dramatique, op. cit.*, p. 91.

⁴⁵ Racine, *Iphigénie*, éd. Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, p. 54.

⁴⁶ Racine, *Iphigénie*, éd. cit., IV, 8, v. 1460.

« complexe » d'Ériphile, personnage perpétuellement « en quête de sa propre scène, d'un espace dramatique dont elle puisse être la véritable héroïne⁴⁷ ».

Et justement, Ériphile est à trois reprises isolée de l'action par la disposition des scènes : par la très longue rupture de discours qui dure toute la scène 2 de l'acte II (dont elle pourrait parfaitement être absente, sa présence ne servant qu'à lier les scènes de manière assez superficielle), par la liaison de fuite entre les scènes 1 et 2 l'acte IV, qui, comme le souligne justement M. Escola, « témoigne de la difficulté éprouvée par Racine à intégrer désormais le personnage épisodique à l'action principale⁴⁸ », et, enfin, par une liaison de présence sans discours entre les scènes 10 et 11 du même acte.

Dans le cours de la pièce, Ériphile n'a en effet pas sa place auprès des autres personnages : elle ne peut apparaître que dans le rôle de confidente d'Iphigénie (II, 3) ou en tant que témoin muet. Les seules opportunités qui lui sont offertes pour interagir à égalité avec Iphigénie et Achille, elle ne les saisit pas : à la scène 5 de l'acte II, Iphigénie l'accuse d'avoir séduit Achille, mais au lieu de dévoiler son secret (ou de faire croire qu'Achille est effectivement amoureux d'elle, ce qui serait un excellent moyen de précipiter le départ d'Iphigénie), elle se retranche derrière sa position officielle (« Madame, à ce discours je ne puis rien comprendre. [...] / Moi j'aimerais, Madame, un vainqueur furieux⁴⁹ ? ») et participe par là même à un éclaircissement auquel elle n'a rien à gagner. Même chose à la scène 7, où Ériphile a droit à un dialogue avec Achille qu'elle exploite bien maladroitement. Tout son discours n'est qu'exclamation et surprise en apprenant qu'Achille ignorait la venue d'Iphigénie à Aulis : une seconde amante de comédie n'aurait pas hésité à saisir l'occasion pour tenter sa chance auprès d'Achille, ou pour brouiller encore mieux la situation.

L'auteur anonyme des *Remarques sur les Iphigénies de M. Racine et de M. Coras* a bien vu que la liaison de fuite à la fin de la scène 1 de l'acte IV, qu'il assimile à une rupture (« J'entends du bruit, on vient, Clytemnestre s'avance. / Remettez-vous, Madame, ou fuyez sa présence⁵⁰ »), témoigne d'un problème d'unité d'action :

Je ne sais si la faute que monsieur Racine fait contre les règles du théâtre, à l'ouverture du quatrième acte, mérite une remarque, parce que je crois qu'il n'y a personne qui ne s'en soit aperçu : la première scène de cet acte n'a aucune liaison avec la deuxième ; ainsi on pourrait la supprimer sans rien ôter de l'action⁵¹.

Il serait simplement plus juste de dire non que la scène peut être supprimée parce qu'elle n'est pas liée, mais que la faible intégration d'Ériphile à l'intrigue principale, en limitant les possibilités de rencontre, rend difficile la liaison des scènes, et que cette liaison de fuite est symptomatique d'une action épisodique détachée du reste de la pièce.

Inversement, l'inutilité d'un personnage paraîtra moins frappante si l'on parvient à surmonter cette difficulté et à lier systématiquement ses scènes aux autres. C'est même, aux yeux de Corneille, ce qui fait la beauté de la liaison des scènes :

La liaison des scènes, qui unit toutes les actions particulières de chaque acte l'une avec l'autre, et dont j'ai parlé en l'examen de *La Suivante*, est un grand

⁴⁷ Racine, *Iphigénie*, éd. Marc Escola cit., p. 44.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹ Racine, *Iphigénie*, éd. cit., II, 5, v. 661-675.

⁵⁰ *Ibid.*, IV, 1, v. 1141-1142.

⁵¹ *Remarques sur les Iphigénies de M. Racine et de M. Coras*, [s. n.], [s. l.], 1675, éd. Georges Forestier, dans Racine, *Théâtre – Poésie, op. cit.*, p. 808.

ornement dans un poème, et qui sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation⁵².

La continuité de l'action ne découlerait donc pas des propriétés intrinsèques de l'intrigue, mais de l'enchaînement ininterrompu des scènes, qui confère à la pièce une couleur d'unité. Prenant l'exemple du *Cid* et d'*Horace*, Corneille avait déjà expliqué les ressorts de cet artifice de composition dans l'avis au lecteur de l'édition collective de 1648 :

Sabine ne contribue non plus aux incidents de la tragédie dans ce dernier que l'infante dans l'autre, étant toutes deux des personnages épisodiques qui s'émeuvent de tout ce qui arrive selon la passion qu'elles en ressentent, mais qu'on pourrait retrancher sans rien ôter de l'action principale. Néanmoins l'une a été condamnée presque de tout le monde comme inutile, et de l'autre personne n'en a murmuré, cette inégalité ne provenant que de la liaison des scènes qui attache Sabine au reste des personnages et qui n'étant pas observée dans *Le Cid*, y laisse l'infante tenir sa cour à part⁵³.

Dans l'examen d'*Horace*, Corneille reprend le même raisonnement :

[Sabine] ne sert pas davantage à l'action que l'infante à celle du *Cid*, et ne fait que se laisser toucher diversement, comme elle, à la diversité des événements. Néanmoins on a généralement approuvé celle-ci, et condamné l'autre. J'en ai cherché la raison, et j'en ai trouvé deux : l'une est la liaison des scènes, qui semble, s'il m'est permis de parler ainsi, incorporer Sabine dans cette pièce, au lieu que, dans *Le Cid*, toutes celles de l'infante sont détachées, et paraissent hors œuvre :

Tantum series juncturaque pollet.

L'autre, qu'ayant une fois posé Sabine pour femme d'Horace, il est nécessaire que tous les incidents de ce poème lui donnent les sentiments qu'elle en témoigne avoir, par l'obligation qu'elle a de prendre intérêt à ce qui regarde son mari et ses frères⁵⁴.

Sabine ne paraît pas détachée de l'action principale parce que les scènes où elle intervient ne le sont pas : la continuité de la représentation crée l'illusion d'une unité d'action. On comprend donc pourquoi la *junctura* a pu servir de modèle à la liaison des scènes : tout comme l'ordre des mots peut changer le sens que nous leur prêtons, l'ordre des scènes peut à lui seul modifier la perception que nous en avons.

Notons cependant que les deux raisons données par Corneille sont en réalité liées, et que la solution adoptée dans *Horace* aurait difficilement pu être appliquée au *Cid*. Sabine est aussi inutile que l'infante, mais elle ne l'est pas de la même manière, car elle ne nourrit pas un dessein secret qu'elle peinerait à mettre en œuvre. La liaison des scènes l'intègre à l'action, mais c'est aussi parce que ses rôles de femme d'Horace et de sœur de Curiaçe, officiels et clairement définis, lui donnent plus de raisons d'interagir avec les autres personnages que sa présence ne met pas en péril la liaison des scènes.

*

Que l'on se place au niveau de la *dispositio* ou de l'*inventio*, les rapports logiques ne sont donc pas affectés par la liaison des scènes de la même manière que les rapports temporels. Deux scènes peuvent être dépendantes ou indépendantes l'une de l'autre

⁵² Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 135-136.

⁵³ Corneille, Avis au lecteur de l'édition collective de 1648, éd. cit., p. 189.

⁵⁴ Corneille, Examen d'*Horace*, éd. cit., p. 841.

qu'elles soient ou non liées : simplement, la liaison tend à rendre moins perceptibles les cas où il n'y a aucun lien logique entre elles, alors que la rupture, pourvu qu'elle s'accompagne d'un renouvellement complet des personnages, souligne fortement ce phénomène. Le rapport de simultanéité que l'on peut observer dans ce cas est précisément la notion qui nous manquait au chapitre précédent pour rendre compte correctement des ruptures non elliptiques et comprendre pourquoi il est toujours plus pertinent de considérer que celles-ci s'accompagnent tout autant que les autres d'une discontinuité dans la représentation. L'analyse des rapports spatiaux ne fera qu'apporter une nouvelle confirmation à cette hypothèse.

CHAPITRE IV

Rapports spatiaux

La représentation de l'espace pose des questions similaires à celle du temps. À la question du moment où a lieu un événement correspond la question du lieu où se trouvent les personnages à un moment donné, et à la question de la durée qui sépare deux événements correspond celle de la distance entre les lieux où se trouvent les personnages à deux moments distincts de la pièce.

Tout comme la durée et le moment de l'action, le lieu et la distance entre les lieux sont déterminés par quatre types de marqueurs. Le plus évident est ici le marqueur scénographique : dans le cadre d'un décor unifié, le changement ou la permanence du décor indiquent le changement ou la permanence du lieu fictionnel représenté ; dans le cadre d'un décor à compartiments, qui juxtapose sur le plateau, les uns à côté des autres, différents éléments de décor représentant des lieux également différents, ceux-ci restent en permanence visibles du spectateur, mais l'action est censée se dérouler à chaque fois dans le lieu que représente le compartiment où (ou à proximité duquel) se trouvent les acteurs.

Comme celles relatives au temps, les mentions relatives à l'espace qui sont présentes dans le texte sont plus ou moins précises : elles peuvent indiquer que les personnages se trouvent dans tel pays, dans telle ville, chez tel personnage, etc. Ces marqueurs sont constitués des éléments de discours qui font référence au lieu où se trouvent actuellement les personnages (marqueurs immédiats), au lieu où ils se trouvaient auparavant (marqueurs rétrospectifs), ou à celui où ils se rendent (marqueurs prospectifs). Au discours des personnages s'ajoutent ici les didascalies liminaires qui, au début d'une scène, d'un acte ou de la pièce indiquent au lecteur le lieu où se déroule l'action.

De même que la vraisemblance détermine la durée approximative que dure une action, elle détermine le lieu où celle-ci peut se dérouler. Mais la nécessité entre ici également en jeu. Elle impose parfois qu'une action ne puisse, sans incohérence pour l'intrigue, se dérouler que dans un lieu précis, ou que deux actions ne puissent se dérouler que dans des lieux différents. Cette nécessité peut prendre plusieurs formes. Les tragi-comédies irrégulières qui reposent sur l'éloignement des personnages et sur les longs voyages qu'ils accomplissent exigent que ceux-ci ne se trouvent pas dans le même pays ou la même ville. Dans *La Généreuse Allemande* de Mareschal (tragi-comédie, 1631), la séparation entre Camille, qui reste à Prague, et Aristandre, qui part en Silésie, est une donnée fondamentale de l'intrigue : c'est de cet éloignement que découle toute l'action de la pièce, qui ne pourrait avoir lieu si les deux amants restaient dans la même ville. Lorsqu'une armée assiège une ville, la répartition spatiale entre les

assiégeants et les assiégés est également essentielle : la différence entre les lieux (à l'intérieur et l'extérieur de la ville) est là encore nécessaire à l'intrigue. Il en va de même pour l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur d'une prison.

Dans ces trois cas, les deux lieux appartiennent à des *univers* distincts, en partie hermétiques, à l'intérieur desquels on peut circuler librement, mais entre lesquels on ne peut passer qu'à certaines conditions. Il faut pour cela un voyage, une trêve, une victoire, un emprisonnement, une libération, une évasion, etc. Autrement dit, le passage d'un lieu à l'autre est toujours un événement en soi, et il fait partie de l'intrigue. Cette différence nécessaire peut s'observer aussi bien entre des lieux représentés qu'entre un lieu représenté et un lieu qui ne l'est pas, et qui appartient à l'histoire extérieure ou antérieure : *Antigone* de Rotrou (tragédie, 1639) montre à la fois ce qui se passe dans le camp des assiégeants et à l'intérieur de Thèbes, tandis que *La Thébaiide* de Racine ne montre que ce second lieu. Dans *Bérénice*, tous les personnages habitent le même palais dès le début de la pièce, et l'Orient n'est pour eux qu'une demeure passée ou future, tandis que dans *Tite et Bérénice*, le début de la pièce oppose Rome, où se trouvent Tite, Domitian et Domitie, et un ailleurs où est censée se trouver Bérénice. L'éloignement de celle-ci est essentiel à la situation sur laquelle s'ouvre la pièce : elle est non seulement absente du plateau, mais aussi de l'univers où évoluent les autres personnages. En entrant sur le plateau à l'acte II, elle change également d'univers : son entrée constitue donc un événement capital, tout comme, dans *La Généreuse Allemande*, l'arrivée de Camille en Silésie. Tant qu'ils habitent dans des univers distincts, les personnages ne peuvent se rencontrer par hasard ; en revanche, tous les personnages qui appartiennent au même univers le peuvent (même s'ils ne font pas, ils le pourraient). Pour les tragi-comédies, la distinction entre les pièces qui se déroulent dans plusieurs univers et celles qui n'en montrent qu'un recouvre à peu près la distinction opérée par J. Morel¹ entre les « tragi-comédies de la route » (où les personnages passent à plusieurs reprises d'un univers à un autre) et les « tragi-comédies de palais » (où tous les personnages cohabitent dans le même univers). L'intérieur et l'extérieur d'une maison peuvent également fonctionner sur ce modèle. Dans les comédies à l'espagnole, le simple fait qu'un amant rende visite à sa maîtresse chez elle peut suffire à renverser la situation, car cette visite peut compromettre celle-ci : l'intérieur et l'extérieur sont deux univers contigus mais bien séparés, entre lesquels on ne peut passer qu'à certaines conditions².

La différence entre les lieux peut au contraire découler de la simple vraisemblance³. À l'intérieur d'un même univers, certaines actions sont plus propres à certains lieux qu'à d'autres (selon la formule de d'Aubignac, « il y a des choses qu'on ne peut dire ni faire vraisemblablement qu'en certains lieux⁴ »), mais elles pourraient se dérouler ailleurs sans rendre l'intrigue incohérente. Une scène de confidence entre une jeune fille et sa confidente paraîtra plus vraisemblable si elle a lieu dans un cabinet, mais on peut aussi la placer, par convention, sur le pas de la porte. Dans *Cinna*, comme nous l'avons vu, Corneille place les scènes qui réunissent les conjurés dans l'appartement d'Émilie, et celles où Auguste est présent dans l'appartement de celui-ci,

¹ Jacques Morel, *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, op. cit., p. 156-161.

² Voir la remarque de P. Pasquier dans *Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mabelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673* [*Le Mémoire de Mabelot*], manuscrit, éd. Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2005, p. 193-196.

³ Notons que la distinction entre différence nécessaire et différence vraisemblable entre les lieux n'est qu'en partie comparable à celle entre ellipse nécessaire et ellipse vraisemblable : pour la première, la nécessité en question renvoie à la cohérence de l'histoire (qui doit forcément se dérouler dans différents lieux) ; pour la seconde, à la cohérence de la représentation (dont on doit forcément supposer qu'elle s'interrompt). L'ellipse ne se produit que parce que l'histoire est représentée, tandis que la diversité des lieux est une donnée intrinsèque à celle-ci : la distinction entre nécessité et vraisemblance reste valable même si les lieux en question n'existent que dans le hors-champ.

⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., II, II, p. 127.

mais cette différence n'est pas une donnée essentielle de l'action, car Émilie et Auguste cohabitent dans le même univers :

Tout s'y peut passer, non seulement dans Rome ou dans un quartier de Rome, mais dans le seul palais d'Auguste, pourvu que vous y vouliez donner un appartement à Émilie qui soit éloigné du sien⁵.

Cet éloignement n'est même pas nécessaire : on pourrait imaginer que le plateau représente une galerie du palais située à équidistance entre les deux appartements. Corneille exclut cette possibilité :

J'aurais été ridicule si j'avais prétendu que cet empereur délibérât avec Maxime et Cinna s'il quitterait l'empire ou non, précisément dans la même place où ce dernier vient de rendre compte à Émilie de la conspiration qu'il a formée contre lui⁶.

Pourtant, un lieu unique, bien que moins vraisemblable, n'est pas impensable : songeons à Britannicus et Agrippine qui, à la scène 5 de l'acte III de *Britannicus*, forment des desseins contre Néron alors que celui-ci était présent quelques scènes plus tôt, ou à Héraclius, Martian et Pulchérie qui, à la scène 4 de l'acte I de *Héraclius*, en font de même contre Phocas alors que celui-ci vient de quitter le plateau. Il ne s'agit pas de tentatives d'assassinat, mais la proximité de ces situations montre bien que la distinction des lieux ne repose pas dans *Cinna* sur une nécessité intrinsèque à l'intrigue.

Une troisième question que pose la représentation de l'espace concerne la manière dont s'opère les changements de lieu. Tout comme elle implique que la durée de l'histoire soit égale à la durée du spectacle, la permanence d'un personnage sur le plateau implique *a priori* que le lieu ne change pas : le lieu ne peut changer qu'à l'occasion des ruptures ou des entractes, suscitant alors une discontinuité dans la représentation (en termes cinématographiques, cela revient à dire que la caméra se déplace, ou que l'on projette successivement les images filmées par deux caméras placées à des endroits différents). Dès lors, la présence ininterrompue d'un personnage fonctionne comme un quatrième marqueur spatial : contrairement aux trois autres, ce marqueur peut seulement indiquer que le lieu représenté est toujours le même.

On dispose donc dès à présent de deux nouveaux critères sémantiques pour évaluer la force d'une rupture. D'une part, une rupture est d'autant plus forte qu'elle sépare des scènes qui se déroulent dans des lieux éloignés. Ce critère peut admettre trois degrés distincts : les deux scènes se déroulent dans le même lieu ; elles se déroulent dans deux lieux différents mais contigus (l'intérieur et l'extérieur d'une maison, par exemple) ; elles se déroulent dans deux lieux distants l'un de l'autre – ce dernier degré pouvant à son tour varier selon un continuum (les deux scènes se déroulent dans deux salles d'un même palais, deux quartiers d'une même ville, deux villes d'un même pays, deux pays différents, etc.). D'autre part, indépendamment de la distance qui sépare ces lieux, une rupture est d'autant plus forte que la différence entre ceux-ci est nécessaire, et non simplement vraisemblable.

Tout comme le temps, le lieu fictionnel est largement indéterminé dans le théâtre du XVII^e siècle. Les marqueurs textuels sont rares, et seule la vraisemblance permet souvent de s'en faire une idée. Cette conception est donc à l'opposé d'une conception réaliste, qu'on rencontre par exemple dans le théâtre naturaliste, et qu'André Antoine résume en ces termes :

Il m'a donc paru d'abord utile, indispensable, de créer avec soin, et sans aucune préoccupation des événements qui devaient s'y dérouler, le décor, le

⁵ Corneille, Examen de *Cinna*, éd. cit., p. 911.

⁶ *Ibid.*

milieu. – Car c'est le milieu qui détermine les mouvements des personnages, et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu⁷.

Le lieu que représente le plateau résulte ici d'un choix, et ce choix est premier. Au contraire, dans la dramaturgie classique, ce sont les actions qui importent avant tout, que l'unité de lieu soit respectée ou non. Comme les groupes sculptés de Schlegel, les personnages sont donc abstraits de leur contexte, dont la représentation n'est jamais une fin en soi.

La représentation de l'espace, comme celle du temps, peut parfois poser un problème de cohérence. Les ruptures (et la discontinuité de la représentation qu'elles autorisent) et les liaisons (et la continuité de la représentation qu'elles impliquent) présentent des enjeux différents, et c'est leur opposition qui nous guidera ici.

ESPACE ET RUPTURE

Le problème des entrées initiales et des sorties finales

Les entrées et les sorties intermédiaires, nous l'avons vu, peuvent être facilement motivées, car il suffit de supposer qu'un personnage entre sur le plateau pour parler à celui s'y trouve déjà, et en sort parce qu'il lui a dit ce qu'il voulait lui dire. Ces motivations internes ne sont disponibles ni pour les entrées initiales (où les personnages entrent sur un plateau vide), ni pour les sorties finales (où leur sortie laisse le plateau vide : leur séparation, si séparation il y a, s'ajoute à leur sortie, mais n'en est pas la cause), ni non plus pour les entrées et les sorties qui s'accompagnent d'une liaison de perception ou d'une liaison de présence sans discours. Dès lors, il est extrêmement difficile de justifier, à l'intérieur de l'univers fictionnel, que le personnage vienne dans le lieu que représente le plateau ou en sorte, car ce lieu ne possède que les propriétés qui lui sont inhérentes : il n'est habité par aucun personnage que l'on pourrait vouloir rencontrer ou quitter. Ces mouvements sont donc dépourvus de motivation, et répondent uniquement à une nécessité dramaturgique : il faut que les personnages qui participent à la première scène viennent sur le plateau tout simplement parce que cette scène serait autrement dérobée aux yeux du public, et il faut que ceux qui participent à la dernière scène en sortent pour le laisser vide durant l'entracte, ou pour laisser la place libre à ceux qui viendront ensuite. On voit que la notion de nécessité dramaturgique recouvre ici celle d'« action nécessaire », définie par Corneille dans le « Discours de la tragédie », où il utilise la « réduction de la tragédie au roman » comme « pierre de touche pour démêler les actions nécessaires d'avec les vraisemblables⁸ » :

Tout ce qui s'y passe d'une autre façon qu'il ne se passerait dans un roman n'a point de vraisemblance, à le bien prendre, et se doit ranger entre les actions nécessaires⁹.

⁷ André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, vol. II, 1903, p. 603.

⁸ Corneille, « Discours de la tragédie », éd. cit., p. 121.

⁹ *Ibid.*, p. 122. Nous avons vu que d'Aubignac formulait la même idée au sujet de certaines scènes destinées à donner au spectateur des informations essentielles à la compréhension du spectacle. Notons que « nécessaire » n'a pas ici le sens aristotélicien que possède ordinairement cet adjectif quand il est employé absolument et qu'il est appliqué aux actions : il s'agit d'un impératif d'écriture qui trouve sa source en dehors de l'univers fictionnel et porte sur les choix du dramaturge (qui n'a pas d'autre solution que d'enfreindre la vraisemblance), et non d'une règle de fonctionnement intrinsèque à cet univers qui justifierait les actions des personnages. Selon la formule de M. Escola et B. Louvat, « ce “nécessaire”-là mériterait mieux le nom de “vraisemblable élargi” ou théâtral ou mieux encore de “convention” » (éd. cit., p. 187, n. 71). Notons également que la réduction du théâtre au roman ne rend pas compte de tout ce qui

Quand elles ne sont pas motivées, les entrées initiales et les sorties finales sont des actions nécessaires, mais sans vraisemblance, que le dramaturge doit introduire parce qu'il y est contraint par les nécessités du spectacle. Le romancier, au contraire, n'a pas à faire venir les personnages sur le plateau ou à le leur faire quitter : il peut les laisser dans le lieu où ils se trouvaient.

Ces entrées et ces sorties courent donc le risque d'enfreindre un principe d'inertie, qui veut qu'on ne se mette en mouvement que si l'on a une raison de le faire. Ce problème est purement ponctuel, et ne se pose qu'au moment de l'entrée ou de la sortie : on pourrait le résumer en disant que le mouvement des personnages suppose de distinguer deux lieux différents (celui que représente le plateau et le hors champ), alors qu'il devrait en toute rigueur n'y en avoir qu'un.

Concernant les entrées initiales, cette difficulté est résolue de manière radicalement différente par Corneille et d'Aubignac. Corneille souligne que, dans ce cas, l'absence de motivation ne paraît jamais choquante, et relève d'une simple convention :

Je ne serais pas si rigoureux pour les entrées. L'auditeur attend l'acteur ; et bien que le théâtre représente la chambre ou le cabinet de celui qui parle, il ne peut toutefois s'y montrer qu'il ne vienne de derrière la tapisserie, et il n'est pas toujours aisé de rendre raison de ce qu'il vient de faire en ville avant que de rentrer chez lui, puisque même quelquefois il est vraisemblable qu'il n'en est pas sorti. Je n'ai vu personne se scandaliser de voir Émilie commencer *Cinna* sans dire pourquoi elle vient dans sa chambre : elle est présumée y être avant que la pièce commence, et ce n'est que la nécessité de la représentation qui la fait sortir de derrière le théâtre pour y venir. Ainsi je dispenserais volontiers de cette rigueur toutes les premières scènes de chaque acte¹⁰.

Il faut donc avoir recours à une « fiction » pour rendre compte de cette entrée. Dans cet exemple, Corneille « présume » que le personnage est déjà présent dans le lieu représenté bien qu'on ne le voie pas. Mais ce n'est pas la seule solution envisageable : on peut aussi imaginer une seconde « fiction » et présumer que le plateau, qui représentait, quand il était vide, un certain lieu, change de nature et devient le lieu où se trouvait auparavant le personnage, qui l'« apporte » avec lui sur le plateau : il territorialise et s'approprie un lieu qui était jusqu'alors un lieu vide et sans réalité. H. Merlin-Kajman compare à juste titre ce procédé à la fiction d'exterritorialité qui « répute l'ambassadeur ne jamais être sorti de son propre pays encore qu'il habite en territoire étranger¹¹ » – convention assez analogue à celle qui, dans un décor à compartiments, permet à un acteur de quitter parfois l'intérieur d'un compartiment où il sera dans un premier temps apparu « pour situer le lieu de l'action », puis de s'avancer « vers le milieu de la scène pour débiter son rôle¹² » et être ainsi mieux visible des spectateurs¹³.

relève de la nécessité dramaturgique : comme au théâtre, certaines rencontres entre les personnages n'auraient, dans un roman, pas lieu si l'auteur ne les provoquait (en leur apportant éventuellement une couleur vraisemblable s'il veut masquer le rôle que joue le hasard dans l'histoire).

¹⁰ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 141.

¹¹ Hélène Merlin-Kajman, « Le lieu de la scène », dans Erec R. Koch [dir.], *Classical unities. Place, Time, Action. Actes du trente-deuxième congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Tulane University, 13-15 avril 2000*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2002, p. 16.

¹² Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 152.

¹³ On connaît la défense faite par La Mesnardière aux prisonniers de sortir de prison : « Jamais la personne captive ne doit sortir en parlant hors des bornes de sa prison pour se jeter de ce lieu-là sur le devant du théâtre. » (La Mesnardière, *La Poétique. Tome premier*, Paris, Antoine de Sommaville, 1639, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2015, p. 474). Cependant, comme l'a bien montré P. Pasquier (*Le Mémoire de Mabelot*, éd. cit., p. 134-150), ce procédé restait sans doute largement minoritaire.

Quelle que soit la solution (la « fiction ») que l'on adopte, il s'ensuit que le mouvement d'entrée est assumé par l'acteur, et non par le personnage : il n'a pas de réalité à l'intérieur de l'univers fictionnel, où le personnage est censé être présent sur le plateau alors que l'acteur n'y est pas encore, ou rester hors champ alors que l'acteur entre sur le plateau.

Ces deux fictions ne s'appliquent cependant pas tout à fait aux mêmes cas. Il y a en effet dans le théâtre classique deux grands types de lieux. Certains sont définis de manière *relative* : ils sont définis (au sens étymologique) par les lieux qui les entourent et qui leur sont contigus. C'est le cas par exemple du « carrefour comique » bordé par les maisons où habitent différents personnages. Quand un personnage sort du plateau pour entrer dans une maison, il reste donc, bien qu'invisible, juste à côté du lieu représenté. Et même si le personnage ne le précise pas, le simple fait qu'il entre dans telle maison plutôt que telle autre suffit à indiquer au spectateur où il va.

Au contraire, certains lieux sont définis de manière *absolue* : on ne sait rien des autres lieux qui les jouxtent. C'est le cas d'une salle dont on sait simplement qu'elle se trouve à l'intérieur du palais : les lieux qui l'entourent ne sont pas définis. Qu'on sorte par une porte ou par une autre, on pourra toujours se rendre n'importe où. P. Voltz a bien décrit le fonctionnement de ces lieux, qui correspond, selon son expression, à un système « en hiatus » : il y a un hiatus, un espace indéterminé, non peuplé et non défini entre le lieu représenté et les lieux hors champ auxquels il peut être fait référence dans le cours de la pièce. Le système de la tragédie classique maintient

une sorte de hiatus entre l'espace global évoqué par le texte et l'espace du jeu ramené au minimum. « La scène est à Rome dans le palais impérial » écrit Corneille pour *Tite et Bérénice*, exactement comme pour *Othon* ; « La scène est à Constantinople, autrement dit à Byzance, dans le sérail du Grand Seigneur », écrit Racine pour *Bajazet*. Le lieu scénique n'est pas même nommé avec précision par rapport au reste du palais : dans *Bajazet* on apprendra qu'il s'agit d'un lieu écarté, sans plus. L'extérieur est évoqué, la ville, le port, l'armée, mais l'articulation de ces lieux différents reste flottante¹⁴.

Cette distinction ne recouvre cependant pas tout à fait celle entre les lieux extérieurs et intérieurs, même si elle y est apparentée. Dans *Bérénice*, le cabinet que représente le plateau fonctionne exactement de la même manière qu'un carrefour comique, car on sait dès le début de la pièce qu'il se situe entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice¹⁵. Inversement, le bocage où se joue une pastorale n'est bordé que par d'autres bocages, et rien ne permet de situer les demeures respectives des bergers.

Quand le plateau représente un lieu relatif, c'est à la seconde fiction qu'il faut avoir recours. Si l'on voit un personnage sortir de chez lui alors que, selon la vraisemblance, rien ne le pousse à en sortir, le spectateur devra imaginer que le spectacle transporte à l'extérieur une scène qui en réalité se déroule à l'intérieur. Le personnage n'est pas présumé être déjà présent dans le lieu que représente le plateau alors que l'acteur en est absent, car ce lieu est défini par opposition aux lieux hors champ, et le personnage lui-même n'a pas de raison de s'y trouver. En entrant sur le plateau, l'acteur ne rejoint pas le lieu où le personnage est censé se trouver, il fait artificiellement sortir ce personnage d'un lieu où il devrait rester : si l'acteur est sur le pas de la porte, le personnage demeure virtuellement entouré des murs de sa maison comme un somnambule sort dans la rue sans s'en rendre compte.

¹⁴ Pierre Voltz, « *Bérénice, Bajazet, Athalie* : réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », dans Pierre Ronzeaud [dir.], *Racine. La Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*. Rencontre de Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1986, p. 54-55. Sur cette question, nous renvoyons également à notre article « Dans la chambre prochaine. L'intégration des coulisses à l'action scénique dans le théâtre français du XVII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 281, 2019, p. 29-40.

¹⁵ Racine, *Bérénice*, éd. cit., I, 1, v. 1-8.

Dans ce cas, il y a deux invraisemblances distinctes : d'une part le personnage entre sur le plateau sans raison, et d'autre part il parle comme s'il était chez lui alors qu'il est dehors. L'acte II de *La Place Royale* s'ouvre sur une scène entre Angélique et Polymas qui, même si les acteurs se trouvent devant la maison d'Angélique (qui donne sur la place Royale), devrait se dérouler dans son cabinet (Polymas est venu remettre à Angélique la fausse lettre d'Alidor : il s'agit donc d'un dialogue d'ordre privé). De même, au début de l'acte IV de *Bérénice*, Bérénice quitte son appartement et vient sur le plateau, alors que son monologue serait plus vraisemblable s'il était prononcé dans cet appartement : sans représenter un lieu aussi public que la place Royale, le plateau, dans *Bérénice*, représente un lieu qui est un peu moins privé que les appartements de Bérénice et de Titus, puisqu'il sert de passage pour aller de l'un à l'autre.

En revanche, quand les lieux qui entourent le plateau ne sont pas définis, la première fiction est plus rentable : dans *Cinna*, le lieu n'est pas défini comme un passage entre l'appartement d'Auguste et celui d'Émilie. Rien ne lui confère une identité qui pourrait contredire le fait qu'Émilie y prononce son monologue. Seul le mouvement d'entrée est dans ce cas invraisemblable, et non le discours qu'Émilie tient dans le lieu que représente le plateau : on peut donc présumer que celle-ci y était présente avant que l'actrice vienne l'incarner.

La tragédie dispose sur ce point d'un avantage sur la comédie. L'univers qui réunit tous les personnages d'une tragédie est celui du palais, et le décor peut donc se contenter de représenter une salle quelconque à l'intérieur de ce palais sans déterminer les lieux qui l'entourent. En revanche, l'univers qui réunit les personnages de la comédie est le plus souvent celui du voisinage : les différentes maisons donnent sur la même place, mais aucun lieu intérieur ne leur est commun. Si l'on veut ne représenter qu'un seul lieu, ce lieu doit être celui du carrefour comique, qui est extérieur et relatif : il faut donc faire sortir sans raison les personnages de leur maison, et « faire dire dans la rue à nos amantes de comédie ce que vraisemblablement elles diraient dans leur chambre¹⁶ ». Le rang moins élevé des personnages autorise justement une tolérance plus grande vis-à-vis de la localisation des scènes, mais on peut à l'inverse émettre l'hypothèse que c'est l'impossibilité de représenter un lieu unique et intérieur qui a forcé les dramaturges et les spectateurs à accepter cette convention. Le problème est le même dans la tragédie antique, où la présence du chœur (aussi bien que l'architecture du théâtre) suppose de placer l'action à l'extérieur des palais :

Nos Anciens, qui faisaient parler leurs rois en place publique, donnaient assez aisément l'unité rigoureuse de lieu à leurs tragédies. [...] Nous ne prenons pas la même liberté de tirer les rois et les princesses de leurs appartements¹⁷.

En plaçant l'action à l'intérieur d'un palais, la dramaturgie classique résout une partie du problème, mais une partie seulement : même si le décor n'implique pas de contradiction entre le contenu de la scène et sa localisation, le passage du hors-champ au plateau reste immotivé.

L'entrée initiale pose donc un problème insoluble : si l'on considère que c'est le personnage lui-même qui entre (c'est-à-dire que cette entrée fait partie de l'histoire au même titre que les autres actions qu'accomplit ce personnage ou que les discours qu'il tient), c'est l'histoire qui est invraisemblable, car cette entrée n'a pas de raison d'être ; si l'on considère que cette entrée n'existe pas dans l'histoire et qu'elle est uniquement assumée par l'acteur, l'histoire est vraisemblable, mais la représentation ne l'est pas, car le spectacle comporte un élément qui est extérieur à l'univers fictionnel.

La seule manière de conserver la vraisemblance de l'histoire sans dissocier l'acteur du personnage est soit de ne faire entrer les spectateurs dans la salle qu'après

¹⁶ Corneille, Examen de *La Place Royale*, éd. cit., p. 472.

¹⁷ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 149.

que les acteurs ont pris place sur le plateau, soit de cacher le lieu où ils se trouvent par un rideau ou une tapisserie. Le personnage aussi bien que l'acteur n'auront pas à entrer, puisqu'il suffira de lever le rideau pour les faire apparaître. Il faudra toujours introduire dans le spectacle un élément réel (en l'occurrence le rideau), mais celui-ci sera moins intrusif qu'un mouvement d'entrée qui implique le corps de l'acteur. Cette solution peut être facilement mise en œuvre dans les décors à compartiments quand un de ces compartiments représente un lieu intérieur et peut être masqué ou dévoilé par une tapisserie représentant soit une véritable tapisserie (aussi mobile dans le spectacle que dans l'univers fictionnel), soit un mur (immobile dans l'univers fictionnel, mais escamotable dans la magie du spectacle¹⁸). En se soulevant, elle peut révéler au public des acteurs qui se trouvent dans une certaine pose : comme l'a bien montré D. Moncond'huy¹⁹, la scène fait alors « tableau » – au sens pictural du terme cette fois. Ainsi, au début de la scène 2 de l'acte II de *La Mort de César* de Scudéry (qui est séparée de la précédente par une rupture), « la chambre de César s'ouvre, sa femme est sur un lit endormie, il achève de s'habiller²⁰ ». Dans cette didascalie, qui n'apparaît que dans la deuxième édition de la pièce, en 1637, l'aspect duratif ou terminatif des verbes exploite très bien la possibilité qu'offre la tapisserie de dévoiler une action en cours d'accomplissement. Il en va de même à la scène 3 de l'acte I de *Hercule mourant* de Rotrou (tragédie, 1636) : Hercule apparaît « appuyé sur les genoux d'Iole, qui travaille en tapisserie²¹ ». Même si la didascalie n'indique pas ici l'emploi d'une tapisserie, on peut supposer que c'était le cas, car la pose des personnages produirait un effet beaucoup moins fort si on les voyait entrer sur le plateau. Enfin, nous avons supposé qu'Angélique et Polymas entraient sur le plateau au début de l'acte II de *La Place Royale* ; mais à la scène 5 de l'acte III, le monologue d'Angélique se fait « dans son cabinet ». On peut imaginer, dans ce cas, que la tapisserie représentant le mur de sa maison se tire et la révèle au spectateur. Dès lors, rien n'interdit non plus de penser que le même procédé était également employé au début de l'acte II.

Le rideau d'avant-scène pourrait fonctionner de la même manière, mais on sait qu'au XVII^e siècle, quand il était utilisé, il ne l'était qu'au début et à la fin de la pièce. Et même dans ce cas, comme l'a montré G. Védier, « le rideau s'ouvrait *un certain temps avant* l'entrée en scène des personnages » afin de faire « admirer l'œuvre d'art qu'était le décor en perspective²² ». Le problème de la motivation des entrées demeurait donc entier : le spectacle ne commence pas *in medias res* par la représentation des personnages en train d'agir, mais par la représentation d'un lieu vide qui retient seul, dans un premier temps, l'attention du spectateur. En revanche, au début de l'acte I du *Malade imaginaire*, il paraît nécessaire qu'un rideau s'ouvre sur Argan, puisqu'il est précisé que celui-ci « seul dans sa chambre assis, une table devant lui, compte des parties d'apothicaire avec des jetons²³ ».

Au contraire de Corneille, d'Aubignac insiste sur la nécessité de donner aux entrées initiales une motivation qui fonctionne comme une couleur, un prétexte permettant de les expliquer. Les entrées initiales sont même les seuls exemples qu'il convoque dans sa réflexion sur les motivations. Cette exigence est répétée à maintes

¹⁸ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 175-179.

¹⁹ Voir Dominique Moncond'huy, « La scène et le tableau au XVII^e siècle. Du décor à compartiments au décor unique », dans Dominique Moncond'huy et François Noudelmann [dir.], *Scène et image, La Licorne*, n° 11, coll. « Hors-série – Colloques », 2000, p. 109-120 et Dominique Moncond'huy, « La scène comme tableau(x) : les ambiguïtés de la tragédie vers 1635-1640 », dans Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hélin [dir.], *La Scène comme tableau, La Licorne*, n° 14, coll. « Hors-série – Colloques », 2004, p. 53-61.

²⁰ Scudéry, *La Mort de César*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1636, éd. Évelyne Dutertre et Dominique Moncond'huy, dans *Le Prince déguisé – La Mort de César*, Paris, Société des textes français modernes, coll. « Société des textes français modernes », 1992, II, 2, p. 325.

²¹ Rotrou, *Hercule mourant*, éd. cit., I, 3, p. 88.

²² Georges Védier, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique. L'influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*, op. cit., p. 138-139.

²³ Molière, *Le Malade imaginaire*, éd. cit., I, 1, p. 642.

reprises dans tous les textes théoriques de d'Aubignac. Elle nous a servi plus haut à définir la notion de couleur, et il convient à présent de l'étudier pour elle-même :

Il faut savoir que tous les acteurs qui paraissent au théâtre ne doivent jamais entrer sur la scène sans une raison qui les oblige à se trouver en ce moment plutôt dans ce lieu-là qu'ailleurs ; autrement ils n'y doivent pas venir, et en beaucoup d'acteurs il ne sera pas vraisemblable qu'ils y soient venus : comme si la scène représentait un camp, il ne serait pas vraisemblable qu'une reine sortît de sa tente pour se plaindre de son malheur aux dieux, et à sa confidente seulement ; ces plaintes se doivent faire dans le cabinet : ce n'est pas que l'on ne puisse représenter en certains lieux ce qui n'y doit pas arriver d'ordinaire ; mais il faut trouver une couleur tirée de la vérité de l'action, pour mettre les acteurs dans ces lieux, où puis après on leur fait dire et faire par adresse tout ce qu'on veut. Comme dans l'exemple proposé, cette reine pourrait sortir de sa tente sous prétexte de n'oser y parler librement, ou par quelque impatience de savoir des nouvelles qu'elle attendrait, ou pour voir l'ordre d'un camp, ou pour se divertir à la promenade ; et puis, par une réflexion d'esprit sur ses affaires présentes, faire des plaintes et des récits selon l'intention du poète²⁴.

D'Aubignac n'a d'ailleurs pas manqué de critiquer la pratique de Corneille, notamment dans *Œdipe* :

À l'ouverture de la pièce, Thésée et Dirce continuent un discours qu'ils avaient commencé ailleurs, il eût donc été bien à propos de nous faire entendre pourquoi ils ne l'avaient pas continué où ils étaient, et quel est le lieu de la scène où ils le viennent continuer, autrement tout cela se fait sans raison²⁵.

Les motivations d'entrées initiales possèdent des enjeux assez proches des motivations d'entrées intermédiaires, que nous avons précédemment étudiées, si ce n'est qu'elles se réduisent aux motivations externes de recherche ou de fuite, qui, en l'absence de personnage sur le plateau, sont les seules disponibles. Racine, contrairement à Corneille, prend souvent soin d'exploiter ce procédé et suit donc parfaitement les recommandations de d'Aubignac. La recherche ou la fuite peut porter uniquement sur le lieu où l'on se rend ou sur celui que l'on quitte – c'est-à-dire uniquement sur les propriétés intrinsèques que celui-ci possède, et non sur les personnages qui le peuplent (« se divertir à la promenade ») –, mais le procédé est plus convaincant s'il fait intervenir d'autres personnages (clairement identifiés ou non) qui se trouvent hors champ et auxquels on cherche à échapper (ou dont on redoute qu'ils viennent surprendre la conversation) : le personnage entre sur le plateau non parce qu'un personnage s'y trouve, mais parce qu'il ne s'y trouve pas. Un personnage peut fuir ceux qui se trouvaient hors champ et qui l'empêchaient de s'exprimer librement. C'est par exemple le cas d'Ériphile au début de l'acte II d'*Iphigénie* :

Ne les contrainçons point, Doris, retirons-nous,
Laissons-les dans les bras d'un père et d'un époux,
Et tandis qu'à l'envi leur amour se déploie,
Mettons en liberté ma tristesse et leur joie²⁶.

²⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., IV, 1, p. 398-399. Comme le fait remarquer H. Baby (*ibid.*, p. 399, n. 20), d'Aubignac fait ici référence à Scudéry, *L'Amour tyrannique* (tragi-comédie, 1639), I, 1.

²⁵ D'Aubignac, *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée l'Œdipe*, Paris, Jacques Du Brueil, 1663, éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, dans *Dissertations contre Corneille*, Exeter, University of Exeter Press, coll. « Textes littéraires », 1995, p. 99.

²⁶ Racine, *Iphigénie*, éd. cit., II, 1, v. 395-398.

C'est également une « fuite », cette fois préventive, qui fait sortir Frosine et Ascagne à la scène 1 de l'acte II du *Dépit amoureux*. Frosine fait remarquer à Ascagne qu'ils sont bien plus en sécurité à l'extérieur qu'à l'intérieur où « on » peut les surprendre plus facilement :

ASCAGNE

Mais, pour un tel discours, sommes-nous bien ici ?
Prenons garde qu'aucun ne nous vienne surprendre,
Ou que de quelque endroit on ne nous puisse entendre.

FROSINE

Nous serions au logis beaucoup moins sûrement :
Ici de tous côtés on découvre aisément,
Et nous pouvons parler avec toute assurance²⁷.

Souvent aussi, un personnage en fuit un autre qui parvient à le rejoindre sur le plateau, comme Alceste au tout début du *Misanthrope* (« Philinte : Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ? – Alceste : Laissez-moi, je vous prie²⁸. »).

Sur le modèle de la motivation de recherche, un personnage peut sortir de chez lui parce qu'il doit se rendre dans un autre lieu : Louise et Geneviève apparaissent au tout début des *Contents* d'Odet de Turnèbe (comédie, 1584) pour se rendre à la messe. Mais dans ce cas, il faut aussi trouver un prétexte pour l'arrêter dans son mouvement afin que la scène ait lieu sur le plateau : d'un strict point de vue logique, le problème est donc insoluble, mais l'artifice évite de le rendre perceptible (Turnèbe imagine que Geneviève tarde à s'apprêter à l'intérieur de la maison tandis que Louise la presse de se dépêcher). On peut aussi entrer sur le plateau pour venir au-devant de quelqu'un, comme la reine de d'Aubignac qui vient « par quelque impatience de savoir des nouvelles qu'elle attendrait » : dans *Bérénice*, on pourra par exemple prêter cette motivation à Bérénice qui, au tout début de l'acte IV, attend le retour de Phénice. Enfin, un personnage peut être en avance à un rendez-vous qui aurait été fixé au lieu que représente le plateau (c'est le cas dans *La Thébaïde* : « Oui, Créon, c'est ici qu'il doit bientôt se rendre, / Et tous deux en ce lieu nous le pouvons attendre²⁹. »).

*

Les sorties finales sont moins problématiques, car il est toujours possible de prêter au personnage une motivation externe de recherche qui réponde à une nécessité dramaturgique (il va où l'action l'appelle). Contrairement aux motivations externes d'entrée, les motivations externes de sortie ne fonctionnent pas toujours comme des prétextes (ce cas est même largement minoritaire). Cependant, certaines motivations sont très suspectes. Bérénice motive exemplairement sa sortie à la fin de l'acte I de *Bérénice*, mais on voit trop que la cérémonie à laquelle elle prétend vouloir se rendre n'est pas nécessaire à la progression de l'intrigue (« Phénice, allons nous joindre aux vœux qu'on fait pour nous³⁰. »). Les personnages peuvent également donner à leur sortie une raison qui ne nécessite pas vraiment de changer de lieu (par exemple dans *Phèdre* : « Allons chercher ailleurs par quelle heureuse adresse / Je pourrai de mon père émuouvoir la tendresse³¹. »).

²⁷ Molière, *Le Dépit amoureux*, comédie, Paris, Claude Barbin, 1663, dans O. C., t. I, II, 1, v. 342-347.

²⁸ Molière, *Le Misanthrope*, éd. cit., I, 1, v. 1. Le même procédé se retrouve au début du *Tartuffe*.

²⁹ Racine, *La Thébaïde*, éd. cit., IV, 1, v. 1003-1004.

³⁰ Racine, *Bérénice*, éd. cit., I, 5, v. 322.

³¹ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, éd. cit., III, 6, v. 997-998.

En l'absence de motivation de sortie, il est besoin de faire appel aux mêmes « fictions » que pour les entrées : le personnage est présumé demeurer dans le même lieu alors que l'acteur sort, ou « emporte » avec lui le lieu où il se trouve. Là encore, pour d'Aubignac, donner une motivation vraisemblable aux sorties est la seule solution acceptable, mais la formule qu'il emploie pour justifier cet impératif est l'exact symétrique de celle par laquelle Corneille dispensait les entrées initiales d'une semblable obligation : « S'ils ne quittent le lieu de la scène avec raison, il sera vraisemblable qu'ils y devaient demeurer encore³². » La seule différence est qu'il inenvisageable pour d'Aubignac d'accorder un tel privilège.

Les changements de lieu

Les ruptures occasionnent, avec les entrées et les sorties qui les entourent, une contradiction dans la représentation du lieu, mais celle-ci est extrêmement fugace. Elles permettent en revanche de gérer de manière cohérente les changements de lieu.

Pour analyser leur fonctionnement, on fera dans un premier temps abstraction du décor dans lequel ces pièces peuvent être jouées, et l'on se placera du point de vue d'un lecteur qui chercherait à définir le lieu où chaque scène se passe en se fondant uniquement sur les marqueurs textuels et sur la vraisemblance, sans que son imagination soit influencée par le marqueur scénographique que la mise en scène impose à la vue du spectateur. Nous ferons également abstraction de la didascalie liminaire, qui se situe en quelque sorte à l'extérieur du texte, et dont nous étudierons plus bas le fonctionnement.

Dans ces conditions, on verra que tout concourt à donner l'impression que les différents actes (ou les différents tableaux) ne se déroulent pas au même endroit, et que le lieu change à l'occasion des entractes (ou des ruptures), dès que la discontinuité de l'occupation du plateau autorise une discontinuité de la représentation.

Selon l'expression de J.-Y. Vialleton, « c'est le caractère impératif des règles de comportement selon les circonstances qui, selon Corneille, rend peu de sujets compatibles avec le lieu unifié³³ ». Ces règles de comportement posent en effet trois problèmes :

Le premier est la vraisemblance des secrets entretiens et des entretiens en confidence : on retrouve ici le problème de la pièce de conspiration, élargi à toutes pièces où les personnages ont des « intérêts trop divers pour exprimer leurs secrètes pensées en un même lieu³⁴ ».

Si l'on se place à l'échelle globale de la pièce, on voit qu'il est peu vraisemblable que les actes I et III et le premier tableau de l'acte IV de *Cinna*, qui nous font pénétrer dans le secret des conspirateurs, se déroulent dans le même endroit que les actes II et V et le premier tableau de l'acte IV, qui se concentrent au contraire sur Auguste. Dans *Rodogune*, l'acte II comporte deux scènes de confidence consacrées à Cléopâtre, tandis que l'acte III fait de même avec Rodogune, sans que Cléopâtre ou Rodogune apparaissent dans l'acte où apparaît son ennemie. On a donc bien l'impression que chacun de ces actes se déroule dans l'appartement de chacune de ces deux femmes, et que l'on alterne de même, dans *Cinna*, entre l'appartement d'Émilie et celui d'Auguste.

Le second problème « concerne la territorialisation du lieu³⁵ ». Même en l'absence de scène de confidence ou de conspiration, chaque acte peut être dominé par un personnage qui apparaît comme le maître des lieux : c'est autour de sa présence

³² D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., IV, 1, p. 399.

³³ Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, op. cit., p. 45.

³⁴ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 149. Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, op. cit., p. 45.

³⁵ *Ibid.*

que s'organisent les scènes, car les autres ne sont auprès de lui que des visiteurs. Dans *Rodogune*, Antiochus et Séleucus rendent visite à Cléopâtre à l'acte II et à Rodogune à l'acte III, ce qui confirme qu'il doit bien y avoir un changement de lieu entre ces deux actes. Ce problème est, selon Corneille, inhérent aux pièces qui possèdent deux personnages principaux féminins. Dans la mesure où, selon les règles de comportement en vigueur au XVII^e siècle, une femme ne peut rendre visite à un homme, il faut nécessairement que la pièce alterne entre un lieu réservé à l'une, et un lieu réservé à l'autre, sauf si chacune a une bonne raison de se déplacer :

Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point pût s'arrêter dans une chambre, ou dans une salle, suivant le choix qu'on en aurait fait : mais souvent cela est si malaisé, pour ne dire impossible, qu'il faut de nécessité trouver quelque élargissement pour le lieu comme pour le temps. Je l'ai fait voir exact dans *Horace*, dans *Polyeucte*, et dans *Pompée*. Il faut pour cela ou n'introduire qu'une femme, comme dans *Polyeucte*, ou que les deux qu'on introduit aient tant d'amitié l'une pour l'autre et des intérêts si conjoints qu'elles puissent toujours être ensemble, comme dans l'*Horace*, ou qu'il leur puisse arriver comme dans *Pompée*, où l'empressement de la curiosité naturelle fait sortir de leurs appartements Cléopâtre au second acte et Cornélie au cinquième, pour aller jusque dans la grande salle du palais du roi au-devant des nouvelles qu'elles attendent³⁶.

Enfin, le troisième problème est celui de la « bienséance des déplacements³⁷ ». Contrairement aux précédents, il concerne les entrées et les sorties des personnages, et opère donc au niveau de deux scènes liées entre elles : nous y reviendrons quand nous étudierons les contradictions spatiales qui ne peuvent être résolues en supposant que la rupture fonctionne comme un changement de lieu.

On ajoutera à ces arguments, qui reposent sur la vraisemblance, un argument qui repose sur la probabilité. On peut en effet tenter de trouver un lieu qui serve de dénominateur commun à toutes les scènes, et où tous les personnages puissent vraisemblablement se rencontrer et s'entretenir avec leurs confidents. Un lieu public, donc, qui peut être un lieu de passage (galerie, vestibule, salon d'une maison, etc.), ou mieux encore un jardin où chacun pourrait venir à la faveur d'une promenade – c'est sur ce modèle bien commode que repose par exemple *La Comédie des Tuileries* des Cinq auteurs (1638) et *Mirame* de Desmarets de Saint-Sorlin (tragi-comédie, 1641). Tant qu'on est seul dans un lieu, il n'y a après tout rien d'irréaliste dans le fait d'y exprimer ses secrets.

Mais on court alors le risque non plus d'une invraisemblance, mais d'une extraordinaire coïncidence : même s'il est vraisemblable que chaque scène prise individuellement se déroule dans ce lieu, la probabilité pour que ce soit le cas de toutes est, d'un simple point de vue mathématique, extrêmement faible. Il ne s'agit donc pas d'une interprétation économique, car elle suppose de faire intervenir le hasard, qui placerait tous les personnages exactement au même endroit ; il faudrait que le lecteur fasse un effort d'imagination pour forcer le lieu à rester le même, car rien dans le texte ne le suppose. Au contraire, l'interprétation la plus économique, qui est aussi la plus facile, est d'imaginer que le lieu change dès qu'aucun marqueur ne s'y oppose : si cette hypothèse n'est pas plus certaine que la précédente, elle est tout simplement plus probable (et cette probabilité augmente avec le nombre d'actes ou de tableaux que l'on prend en compte). Le lieu est donc gouverné par une force centrifuge, et non centripète.

³⁶ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 148-149.

³⁷ Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, op. cit., p. 45.

À ces marqueurs de changement de lieu qui se reposent sur la simple présence des personnages sur le plateau peuvent s'en ajouter d'autres, qui reposent quant à eux sur leurs mouvements. À la fin de l'acte II de *Rodogune*, Antiochus et Séleucus décident d'aller voir Rodogune (« Allons la voir, mon frère, et demeurons unis, / C'est l'unique moyen de voir nos maux finis³⁸. »). Rodogune apparaît avec Oronte au début de l'acte III, et peu après, comme annoncé, les deux frères la rejoignent (« Ne vous offensez pas, Princesse, de nous voir / De vos yeux à vous-même expliquer le pouvoir³⁹. »). Si l'on considère que le lieu est resté le même, il faut imaginer d'une part que, pendant que les deux frères allaient chercher Rodogune, celle-ci est venue précisément à l'endroit qu'ils venaient de quitter, et d'autre part que ceux-ci reviennent sur leurs pas. Cette interprétation est tout à fait possible, mais on gagne l'unité de lieu au prix d'un troublant jeu d'aller-retour, de cache-cache et de chassé-croisé : elle n'est pas économique, car elle suppose que quelque chose a fait revenir Antiochus et Séleucus à leur point de départ (il faudrait alors dire, par exemple, qu'ils reviennent sur leur pas parce qu'ils n'ont pas trouvé Rodogune chez elle : là encore, on doit ajouter au texte quelque chose que celui-ci ne dit pas). Il est donc plus simple de leur supposer une trajectoire rectiligne : Antiochus et Séleucus quittent un lieu (le lieu que représente le plateau à l'acte II) pour aller dans un autre (celui que représente le plateau à l'acte III, et où Rodogune se trouve dès le début de cet acte).

Il en va de même dans *Andromaque*. À l'acte I, Pyrrhus autorise Oreste à aller trouver Hermione :

Vous pouvez cependant voir la fille d'Hélène.
Du sang qui vous unit je sais l'étroite chaîne.
Après cela, Seigneur, je ne vous retiens plus,
Et vous pourrez aux Grecs annoncer mon refus⁴⁰.

Pyrrhus reste seul sur le plateau, puis rencontre Andromaque. Hermione paraît au début de l'acte II et Oreste, comme la fin de la scène 2 de l'acte I le laissait attendre, vient bientôt la trouver. Face à cette succession de scènes, on peut faire le pari de l'unité de lieu et considérer que ces différentes rencontres ont toutes lieu dans la même salle du palais de Pyrrhus. Cependant, le déplacement d'Oreste paraît alors étrange, puisqu'il quitte le lieu que représente le plateau pour aller trouver Hermione, mais y revient également pour la même raison. Pour éviter ce chassé-croisé, on peut donc choisir d'interpréter l'entracte comme un changement de lieu : tout porte là encore à croire que l'on est passé du cabinet de Pyrrhus à l'appartement d'Hermione, et qu'Oreste se déplace de l'un à l'autre.

Dans ces deux cas, le changement de lieu découle d'une rupture de recherche. Les ruptures de fuite, même dans les pièces régulières, accréditent également l'hypothèse du changement de lieu. Après la rencontre entre Oreste et Pyrrhus à l'acte II d'*Andromaque*, ce dernier reste sur le plateau. Oreste y revient au début de l'acte III. Oreste n'a rien fait dans l'intervalle (si ce n'est exprimer sa colère et former le projet d'enlever Hermione), et tout se passe comme si on le voyait au sortir de la salle où il a rencontré Pyrrhus. Là encore, il n'y a aucune raison pour supposer qu'il revient sur ses pas.

On voit que cette interprétation est en parfait accord avec le modèle de la simultanéité que nous avons précédemment décrit : les scènes séparées par l'entracte (la scène de confiance consacrée à Pyrrhus, d'une part ; celle consacrée à Oreste, d'autre part) se déroulent en même temps, dans des lieux différents. Mais les ruptures-retours fonctionnent souvent de la même manière : à la fin de l'acte III de *Rodogune*, Antiochus sort pour tenter de fléchir Rodogune (« Cependant allons voir si nous

³⁸ Corneille, *Rodogune*, éd. cit., II, 4, v. 749-750.

³⁹ *Ibid.*, III, 4, v. 897-898.

⁴⁰ Racine, *Andromaque*, éd. cit., I, 2, v. 245-248.

vaincrons l'orage⁴¹ »), avec qui il apparaît au début de l'acte IV. Tout suggère, là encore, qu'il a changé de lieu.

Nous n'avons donné que des exemples de ruptures ou d'entractes, mais il va de soi que le fonctionnement de toutes les liaisons superficielles (au premier rang desquelles les liaisons de fuite) est, du point de vue du lieu aussi bien que du temps, le même que celui des ruptures. La continuité de la représentation qu'elles créent n'opère qu'à la surface du texte : elles correspondent donc, structurellement, à un changement de lieu, qui apparaîtra en pleine lumière si l'on supprime les quelques vers qui assurent la liaison.

*

Le contenu des scènes et les mouvements de personnages constituent ainsi un ensemble de marqueurs qui indiquent que, au moins structurellement, le lieu n'est pas le même dans les différents actes ou les différents tableaux. Les marqueurs textuels et scénographiques peuvent ne pas infirmer ces changements de lieu, ou même les confirmer (par exemple par un changement de décor ou le passage d'un compartiment à un autre). Mais ils peuvent aussi entrer en contradiction avec eux. On dira alors qu'ils « interprètent » les différents lieux comme étant un lieu unique. Le spectateur a le choix entre cette interprétation et celle que lui suggère la vraisemblance.

Si le décor reste le même, il peut en effet supposer que ce décor représente en permanence le même lieu. De la sorte, le spectacle respecte l'exigence d'unité de lieu absolue, ce qui permet de sauvegarder la vraisemblance de la représentation telle que d'Aubignac la définit :

Il n'est pas moins contraire à la vraisemblance qu'un même espace et un même sol, qui ne reçoivent aucun changement, représentent en même temps deux lieux différents⁴².

Mais cette vraisemblance de la représentation se gagne au détriment de la vraisemblance de l'histoire représentée.

Le spectateur peut au contraire supposer que le décor, tout en restant le même, représente successivement des lieux différents. De la sorte, la représentation est discontinuë, l'illusion mimétique est rompue à chaque entracte, mais la vraisemblance de l'histoire est intacte.

Cette interprétation est celle de Corneille. Dans l'examen de *Cinna*, il déclare explicitement que le lieu change entre chaque tableau :

Il est vrai qu'il s'y rencontre une duplicité de lieu particulière. La moitié de la pièce se passe chez Émilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste⁴³.

Dans le « Discours des trois unités », il fait la même remarque à propos de *Rodogune* :

Je pourrais en dire ce que j'ai dit de *Cinna*, où en général tout se passe dans Rome, et en particulier moitié dans le cabinet d'Auguste, et moitié chez Émilie. Suivant cet ordre, le premier acte de cette tragédie serait dans l'antichambre de Rodogune, le second dans la chambre de Cléopâtre, le troisième dans celle de Rodogune⁴⁴.

Mais surtout, il montre que l'unicité du décor n'implique pas celle du lieu, et n'est au contraire qu'une manière de rendre ces changements moins visibles :

⁴¹ Corneille, *Rodogune*, éd. cit., III, 6, v. 1128.

⁴² D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., II, vi, p. 156.

⁴³ Corneille, Examen de *Cinna*, éd. cit., p. 911.

⁴⁴ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 149.

Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu quand elle est inévitable, je voudrais qu'on fit deux choses : l'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre, comme il se fait dans les trois premiers de *Cinna* ; l'autre, que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc. Cela aiderait à tromper l'auditeur, qui ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevrait pas, à moins d'une réflexion malicieuse et critique, dont il y en a peu qui soient capables, la plupart s'attachant avec chaleur à l'action qu'ils voient représenter⁴⁵.

L'absence de marqueurs textuels indiquant le lieu précis où se déroule chaque acte et la présence d'un marqueur scénographique qui ne change pas permettent donc à la fois de ne pas expliciter la pluralité des lieux, et de ne pas l'interdire : le texte ne dit rien, et le décor ne veut rien dire.

L'indétermination du lieu fonctionne de la même manière que l'indétermination du temps : comme les ellipses, les changements de lieu doivent être réservés aux entractes ; ils ne doivent pas être imposés au spectateur par des marqueurs textuels, mais exister au titre de conséquence implicite de la diversité des situations représentées et des mouvements des personnages – conséquence que le spectateur n'a lui-même pas le loisir de tirer s'il ne se livre pas à une « réflexion malicieuse et critique ».

Dans *La Pratique du théâtre*, d'Aubignac analysait au contraire *Cinna* au prisme de l'unicité du lieu, et condamnait par conséquent exactement les mêmes invraisemblances que celles que Corneille évitait en choisissant l'hypothèse de la pluralité :

Je n'ai jamais pu bien concevoir comment Corneille peut faire qu'en un même lieu *Cinna* conte à Émilie tout l'ordre et toutes les circonstances d'une grande conspiration contre Auguste, et qu'Auguste y tienne un conseil de confiance avec ses deux favoris : car si c'est un lieu public, comme il le semble puisque Auguste en fait retirer les autres courtisans, quelle apparence que *Cinna* vienne y faire visite à Émilie avec un entretien de cent trente vers et un récit de choses si périlleuses, qui pouvaient être entendues de ceux de la cour qui passaient en ce lieu ? Et si c'est un lieu particulier, par exemple le cabinet de l'empereur, qui en fait retirer ceux qu'il ne veut pas rendre participants de son secret, comment est-il vraisemblable que *Cinna* y soit venu faire ce discours à Émilie ? et moins encore qu'Émilie y fasse des plaintes enragées contre l'empereur⁴⁶ ?

J.-Y. Vialleton a bien analysé les enjeux de cette divergence d'interprétation :

C'est l'unification du décor qui seule introduit le problème ici. La critique de d'Aubignac se fonde sur une erreur, mais ce qui est intéressant, c'est que celui-ci pense le lieu en termes de circonstances et qu'au-delà du malentendu il partage ce point de vue avec l'auteur de la pièce. L'unification du lieu met au jour l'écart entre le lieu comme décor et le lieu comme circonstance, écart qui apparaissait moins vivement dans le décor composé, qui représentait plusieurs lieux pouvant correspondre à autant de circonstances et permettait de suivre bien plus facilement les règles de cérémonie ou de civilité⁴⁷.

La contradiction entre la vraisemblance et le marqueur scénographique découle donc bien uniquement de l'interprétation unifiante que celui-ci donne du texte. Si le

⁴⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁶ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., III, III, p. 426-427.

⁴⁷ Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, op. cit., p. 42.

spectateur veut résoudre cette contradiction, il lui suffit de suivre le chemin inverse, et de faire apparaître, sous le décor unique, les lieux différents.

Cependant, il faut pour cela que le décor soit de même nature que les différents lieux qu'il représente. Il faut donc qu'il représente un lieu absolu, car s'il représente un lieu relatif, les lieux qui lui sont contigus le déterminent de manière immuable (selon l'expression de V. Sternberg, « le moyen le plus simple de rappeler la présence de l'espace est d'insister sur sa délimitation contraignante⁴⁸ »), et la réinterprétation est impossible : là encore, une place publique ne peut pas représenter l'intérieur des différentes maisons qui la bordent. Si certaines scènes devraient, selon la vraisemblance, se dérouler à l'intérieur, il faut donc rendre compte de cette contradiction par une convention.

Il faut par ailleurs que le décor soit suffisamment neutre. Comme le souligne A. Surgers, « le respect de la vraisemblance et la multiplicité des lieux de l'action tragique interdisent une caractérisation trop précise de chaque lieu particulier⁴⁹ ». Plus le décor sera réaliste (c'est-à-dire plus il sera caractérisé par un grand nombre de détails), moins il sera probable que chaque lieu possède les mêmes caractéristiques, car le spectateur devra fournir un effort d'interprétation plus important pour expliquer ces coïncidences, et l'impression d'unité dominera. De ce point de vue, la meilleure manière de permettre au spectateur d'imaginer que le lieu change est donc de ne pas avoir de décor du tout : l'effort à fournir est alors nul et le spectateur peut à sa guise imaginer le lieu qui entoure les personnages sans que la permanence d'aucun élément matériel résiste à cette interprétation.

Par sa neutralité, le « palais à volonté » est justement un compromis entre le réalisme du spectacle (nécessaire à l'illusion mimétique) et la possibilité de réinterpréter le décor. Tout comme le « carrefour comique », c'est un décor polyvalent, qui peut être utilisé pour des pièces différentes. Mais tandis que le carrefour représente un lieu relatif, fortement délimité (et donc *défini*) par les maisons qui l'entourent et où se trouvent souvent les personnages quand ils ne sont pas sur le plateau, le palais à volonté est polyvalent à l'intérieur même de la pièce. C'est un palais que le décorateur construit « à sa volonté », et qui peut être réinterprété de même : « Il suffit que la parole de l'acteur le définisse pour transformer le lieu neutre en un lieu particulier, à *volonté* de l'auteur et du spectateur qui accepte de le suivre⁵⁰. » A. Surgers a bien décrit son fonctionnement en le qualifiant d'« elliptique⁵¹ » : le palais à volonté fait l'ellipse à la fois des détails que contiendrait chaque lieu particulier, et des autres lieux qui les entourent.

Le palais à volonté interprète donc le lieu comme unique, mais cette interprétation reste extrêmement ouverte. Le marqueur scénographique peut au contraire interpréter le lieu de manière plus contraignante. On sait que c'était le cas dans les premières mises en scène de Racine. Comme l'a fait remarquer R. W. Herzl⁵², les décors créés par Laurent sont souvent beaucoup plus spécifiques que les palais à volonté, et ne pourraient pas être utilisés pour n'importe quelle tragédie : pour *Andromaque*, « théâtre est un palais à colonne, et dans le fond une mer avec des vaisseaux » ; pour *Phèdre*, « théâtre est un palais voûté⁵³ » – alors que ces deux pièces auraient pu être jouées dans une même salle de palais sans spécificité. En

⁴⁸ Véronique Sternberg, « Espaces et comédie au XVIII^e siècle », dans *Espaces classiques, Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 1-2, 2002, p. 206.

⁴⁹ Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 172.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 175.

⁵¹ Anne Surgers, « D'une "scène-tableau" à une "scène théâtre" : quelques pistes pour une lecture des adaptations du modèle à l'italienne en France au XVII^e siècle », dans Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin [dir.], *La Scène comme tableau, op. cit.*, p. 20.

⁵² Roger W. Herzl, « Laurent and the "Palais à volonté" », *Publications of the Modern Language Association in America*, vol. CVIII, n° 5, 1993, p. 1064-1075.

⁵³ *Le Mémoire de Mabelot*, éd. cit., p. 329.

offrant au spectateur un décor plus détaillé que ceux dont il a l'habitude, Laurent (et, derrière lui, comme le montre R. W. Herzog, Racine lui-même) suggère beaucoup plus fortement que le lieu reste le même tout au long de la pièce.

Pour donner encore plus de poids à l'interprétation unifiante, on peut, en plus de bannir tout marqueur textuel qui soulignerait que le lieu change (comme le préconise Corneille), en introduire qui indiquent qu'il ne change pas. Ce rôle est essentiellement dévolu à la didascalie liminaire : plus ou moins précise, elle peut en effet indiquer que la pièce se déroule dans tel pays, telle ville, ou dans tel palais ; mais elle peut aussi préciser qu'elle se déroule dans une seule salle de ce palais. Une telle précision empêche de distinguer plusieurs lieux qui seraient contenus dans le lieu plus général indiqué par la didascalie, et force donc à considérer le lieu représenté comme unique, malgré tous les marqueurs qui pourraient suggérer le contraire. La didascalie liminaire d'*Andromaque*, par exemple (« La scène est à Buthrot, ville d'Épire, dans une salle du palais de Pyrrhus⁵⁴ »), choisit sans ambiguïté l'interprétation unifiante en plaçant l'action dans une salle unique. Il en va de même pour les didascalies qui indiquent que l'action se déroule sur une place publique ou devant un bâtiment, même si cette place sera toujours plus ou moins représentée à échelle réduite. Dans notre bibliographie, nous indiquons systématiquement, s'il y en a une, le contenu de la didascalie liminaire : on peut ainsi constater que seules 8% des pièces de notre corpus présentent une localisation précise. Corneille est, à l'échelle de notre corpus, le premier à avoir utilisé ce procédé, aussi bien dans sa variante « place publique » que dans sa variante « salle » : « La scène est à la place Royale⁵⁵ », dans *La Place Royale* (1637) ; « La scène est à Rome dans une salle de la maison d'Horace⁵⁶ », dans *Horace* (1641). Mais ce sont aussi les deux seules occurrences qu'on trouve de ce procédé dans son théâtre. Ailleurs, la didascalie liminaire est plus vague (« La scène est à Rome⁵⁷ » dans *Cinna*, « La scène à Séleucie, dans le palais royal⁵⁸ » dans *Rodogune*). Racine en fait un usage beaucoup plus développé (dans six pièces sur douze), sans que ses pièces soient structurellement plus unifiées.

Cette didascalie n'a d'effet que sur le lecteur, mais le dramaturge peut également introduire dès les premiers vers de la pièce un marqueur spatial dont la précision aussi bien que la position liminaire suggèrent fortement au spectateur que toute l'action se déroulera dans le même lieu. C'est par exemple le cas dans *Britannicus* (« La mère de César veille seule à sa porte⁵⁹ »), *Bajazet* (« Viens, suis-moi. La sultane en ce lieu se doit rendre⁶⁰ ») et *Athalie* (« Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel⁶¹. »).

Enfin, ces marqueurs textuels sont d'autant plus efficaces qu'ils définissent, comme dans *Bérénice*, un lieu non pas absolu, mais relatif, et indiquent également de quels lieux ce lieu est contigu. Ils confèrent alors à celui-ci une plus grande réalité et servent à justifier son unicité par son caractère central :

Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux,
Je le vois bien, Arsace, est nouvelle à tes yeux.
Souvent ce cabinet superbe et solitaire
Des secrets de Titus est le dépositaire.
C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,
Lorsqu'il vient à la reine expliquer son amour.
De son appartement cette porte est prochaine,

⁵⁴ Racine, *Andromaque*, éd. cit., p. 198.

⁵⁵ Corneille, *La Place Royale*, éd. cit., p. 472.

⁵⁶ Corneille, *Horace*, éd. cit., p. 844.

⁵⁷ Corneille, *Cinna*, éd. cit., p. 912.

⁵⁸ Corneille, *Rodogune*, éd. cit., p. 204.

⁵⁹ Racine, *Britannicus*, éd. cit., I, 1, v. 4.

⁶⁰ Racine, *Bajazet*, tragédie, Paris, Pierre Le Monnier, 1672, dans *T. P.*, I, 1, v. 1.

⁶¹ Racine, *Athalie*, tragédie tirée de l'écriture sainte, Paris, Claude Barbin, 1691, dans *T. P.*, I, 1, v. 1.

Et cette autre conduit dans celui de la reine⁶².

Cependant, ces précisions ne sont pas constitutives de la pièce au même titre que son intrigue, que la succession des rencontres entre les personnages, que le contenu de leurs dialogues. Elles ne sont pas essentielles : il serait tout à fait possible de les supprimer sans que cela ait de conséquences sur le reste du texte. En d'autres termes, elles ne soulignent pas l'unité de lieu : elles la créent. Au même titre que le décor, elles donnent du texte une certaine interprétation : le texte s'interprète lui-même, en donnant au lieu une couleur d'unité et en interdisant d'interpréter celui-ci comme une succession de lieux distincts. Elles n'ont donc aucun effet sur la structure profonde de la pièce, qui conserve les mêmes potentialités.

Comme toute interprétation, l'interprétation « officielle » que le texte propose en son sein possède une part d'arbitraire. Elle appartient à sa surface et peut en être détachée. Pour s'en convaincre, on pourra faire l'opération inverse : ajouter à *Cinna* et à *Rodogune* une didascalie liminaire qui restreigne le lieu à une seule salle, et faire commencer ces pièces par quelques vers destinés à convaincre le spectateur de la réalité de ce lieu. Imaginons (sans les rimes) que *Cinna* commence ainsi :

Arrêtons un moment. La pompe de ces lieux,
Je le vois bien, Maxime, est nouvelle à tes yeux.
Souvent ce cabinet superbe et solitaire
Des secrets de César est le dépositaire.
De son appartement, cette porte est prochaine,
Et cette autre conduit dans celui de sa fille.

Ces quelques mots suffiraient pour que le spectateur n'ait pas d'autre choix que de considérer le lieu représenté comme unique, même si cette interprétation est moins vraisemblable. Ces références spatiales complètent le choix d'un décor unique. Elles transforment ce décor unique, qui, on l'a vu, peut recevoir des interprétations différentes, en un lieu fictionnel unique, où tous les personnages sont réellement supposés se trouver : on passe ainsi d'une simple convention scénographique à une convention dramaturgique.

Mais, en l'absence de marqueurs textuels unifiants intégrés au discours des personnages, rien n'interdit au metteur en scène de suivre le chemin inverse, et, au lieu de dissimuler les changements de lieu comme le préconise Corneille, de les rendre visibles par des changements de décor. C'est cette entreprise de pluralisation du lieu que mettaient en œuvre les décors d'Henri-Gabriel Ibels utilisés par André Antoine dans sa mise en scène du *Tartuffe*⁶³. Il paraît en effet peu vraisemblable que toutes les scènes de cette pièce se déroulent dans la même pièce, et notamment qu'Elmire, à l'acte IV, donne rendez-vous à Tartuffe exactement dans le même lieu que celui où ils ont été surpris par Damis à l'acte précédent. Pour rétablir la vraisemblance, Antoine utilise quatre décors différents : le jardin de la maison d'Orgon à l'acte I, le salon aux actes II et III, le boudoir d'Elmire à l'acte IV, une galerie à l'acte V.

De même, le décor créé par Pierre Sonrel pour la mise en scène de *Cinna* par Charles Dullin⁶⁴ repose sur un principe comparable au décor à compartiments, et accentue la différence entre l'appartement d'Émilie et celui d'Auguste, qui sont représentés respectivement à jardin et à cour, et sont meublés différemment (avec un trône du côté d'Auguste) :

Ce décor comprend quatre lieux scéniques :

⁶² Racine, *Bérénice*, éd. cit., I, 1, v. 1-8.

⁶³ Théâtre de l'Odéon, 1907. Voir James B. Sanders, *André Antoine, directeur à l'Odéon. Dernière étape d'une odyssee*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1978, p. 160-166.

⁶⁴ Théâtre de la Cité, 1947.

- (1) Chambre d'Émilie.
- (2) Salle dans le palais flanquée côté cour d'une galerie intérieure.
- (3) Ces deux pièces sont séparées par une longue galerie qui divise les appartements, les éloigne aux yeux du spectateur et permet de donner toute leur valeur aux entrées et sorties des personnages. Elle conduit en ligne directe à la zone neutre du proscenium, et en oblique à chaque appartement ; il suffit de la relier par l'éclairage à la mansion qu'on veut employer.
- (4) Le proscenium qui devient une zone neutre en dehors des appartements⁶⁵.

On imagine le parti que les décorateurs du XVII^e siècle auraient pu tirer de la lumière électrique, qui permet ici d'éclairer uniquement le compartiment où se déroule l'action :

Étant donné que nous avons choisi le parti pris des « mansions » dans un décor unique : le palais d'Auguste, il convient que, lorsque l'action se passe dans la chambre d'Émilie, la salle du trône soit plongée dans la pénombre et vice-versa ; quand l'action se passe dans cette salle, la chambre d'Émilie ne doit plus compter.

Le couloir qui sépare les deux mansions doit être éclairé de façon à pouvoir desservir l'une et l'autre à tour de rôle ; il doit donner de la profondeur au décor et, pour cela, sera traversé d'au moins deux traînées lumineuses qui éclaireront en même temps, au passage, les visages des personnages⁶⁶.

ESPACE ET LIAISON

Dans tous les exemples que nous avons analysés, les marqueurs indiquant que deux scènes ne se déroulent pas au même endroit sont présents dans des actes ou des tableaux différents : de la sorte, il suffit de considérer, pour que l'espace fictionnel soit cohérent, que les entractes ou les ruptures fonctionnent comme des changements de lieu et, si le décor reste le même, de l'interpréter différemment selon les besoins de la vraisemblance.

En revanche, quand les marqueurs d'un changement de lieu sont présents dans le même acte ou le même tableau, il se produit une contradiction bien plus difficile à résoudre, comparable à l'incohérence temporelle que peut susciter un phénomène de bouclage scénique.

Décor non unifié

Dans les décors non unifiés, deux scènes peuvent se passer dans des compartiments différents tout en étant liées entre elles par le déplacement d'un personnage de l'un à l'autre. J. Scherer a très bien étudié ce phénomène, qu'il a théorisé sous le nom de « travelling⁶⁷ » :

Le cinquième acte de *Scédase* se passe à Sparte. Scédase est venu de Leuctres demander justice pour le viol et le meurtre de ses deux filles. Toute la première partie de l'acte nous le montre plaidant devant le tribunal. Le roi et les éphores, qui jugent ce procès, estiment qu'il n'y a pas de preuve suffisante contre les accusés et refusent d'accueillir la plainte de Scédase. Ce dernier proteste avec véhémence, et l'un des éphores met fin à la discussion

⁶⁵ Corneille, *Cinna. Mise en scène et commentaires de Charles Dullin*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mises en scène », 1948, p. 23.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁷ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France, op. cit.*, p. 180.

par ce vers : « Huissiers ! holà, quelqu'un, jetez-le-moi dehors⁶⁸. » Scédase est donc expulsé de la salle des séances. Pourtant, il ne quitte pas la scène, et c'est au contraire le tribunal qui disparaît. Les juges ne prononcent plus un mot jusqu'à la fin de la pièce ; Scédase s'entretient avec ses compatriotes de l'injustice des Spartiates, et, désespéré, se tue. Là encore, l'objectif s'est déplacé et a suivi le héros ; quand la salle du tribunal a cessé d'avoir un intérêt dramatique, elle est sortie du champ de cet objectif. Il y a dans ces quelques pièces les linéaments d'une esthétique du mouvement que le théâtre classique abandonnera et qu'on ne retrouvera qu'à l'âge du cinéma⁶⁹.

Si Scédase ne quitte pas le plateau, il ne reste certainement pas à la même place : on peut supposer que les huissiers l'expulsent du compartiment qui représente le tribunal, et qu'il se retrouve au centre du plateau. Par ailleurs, il est tout à fait possible que les juges ne sortent pas réellement du plateau, mais qu'une tapisserie se referme sur le compartiment où ils se trouvent. Les exemples où ce procédé est explicité par une didascalie sont nombreux : dans *La Suzanne* de Rampalle, l'impératrice Sereine et sa confidente Justine rendent visite à Gabin et Suzanne en prison. La scène se termine par la « sortie » des prisonniers qui sont masqués par une tapisserie tandis que Sereine et Justine restent seules sur le plateau (« La prison se referme et Sereine et Justine se trouvent dehors⁷⁰. »).

On qualifiera ces deux exemples de travellings *de sortie* : ils correspondent à un enchaînement « AB/A » où A sort du lieu où il se trouvait avec B, mais reste visible des spectateurs car le plateau représente à la fois le lieu où se déroule la première scène et celui où se déroule la seconde, tandis que B est censé rester dans le même lieu, mais disparaît aux yeux des spectateurs.

Le travelling *d'entrée* fonctionne de la même manière : dans un enchaînement « A/AB », A se trouve initialement dans un premier lieu, puis pénètre dans un second, où B se trouve. Là encore, ce procédé implique le plus souvent une tapisserie, qui s'ouvre sur B et permet à A de le rejoindre. Entre les scènes 1 et 2 de l'acte IV du *Mausolée* de Mareschal, le Mausolée s'ouvre et Doralie y entre (« Doralie : On dispute ma cause ; allons au moins l'entendre. (*On ouvre le Mausolée, où l'on tient le conseil de guerre, et Doralie y entre*⁷¹). »).

Les travellings d'entrée et de sortie permettent à un personnage de passer d'un lieu à un autre qui lui est contigu (l'intérieur et l'extérieur d'un bâtiment) tout en restant visible parce que le décor n'est pas unifié, soit que ces deux lieux soient représentés par deux compartiments distincts, soit qu'un compartiment se distingue du centre du plateau. Le passage d'un lieu à un autre est ponctuel, et correspond le plus souvent à un changement de scène, car il fait également apparaître ou disparaître les personnages qui se trouvaient dans le second ou le premier de ces lieux.

Le travelling peut également opérer entre des lieux distants. Dans ce cas, il peut durer toute une scène, pendant laquelle le personnage, tout en parlant, est censé se déplacer d'un lieu à un autre. Si ces lieux sont, selon la vraisemblance, plus éloignés l'un de l'autre que les compartiments qui les représentent, la distance qui les sépare aussi bien que la durée du trajet sont raccourcies par la représentation, le mouvement de l'acteur étant évidemment tout aussi synecdotique du mouvement du personnage qu'un compartiment l'est du lieu qu'il représente : il le signifie plus qu'il ne le

⁶⁸ Hardy, *Scédase ou l'Hospitalité violée*, tragédie, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, Jacques Quesnel, 1624, éd. Jacques Scherer, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, V, v. 1231.

⁶⁹ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 181.

⁷⁰ Rampalle, *La Suzanne*, tragédie chrétienne, Lyon, Michel Duhan, 1658, III, 2, p. 47.

⁷¹ Mareschal, *Le Mausolée*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642, éd. Hélène Baby, dans *Tragi-comédies*, t. II, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », IV, 1, v. 1102.

représente⁷². J. Scherer donne de ce procédé l'exemple de la scène 4 de l'acte IV de *Cornélie* d'Alexandre Hardy (tragi-comédie, 1625) :

Alphonse cherche Cornélie, qu'il aime et qui a disparu. Au début de la scène, il est chez son ami Antoine à Bologne ; il croyait y trouver Cornélie, mais elle n'y est plus. Il erre à travers la ville, puis en sort et marche dans la campagne, et arrive enfin à la fin de la scène à un ermitage, où précisément Cornélie s'était réfugiée. Le lieu a changé, mais en suivant le personnage, qui est toujours resté en scène⁷³.

Dans ce cas, le lieu est non seulement non unifié, mais la liaison des scènes implique également qu'il soit représenté de manière disproportionnée, à échelle réduite.

Un autre procédé qui aboutit au même résultat est celui des liaisons de perception qui opèrent entre deux lieux représentés chacun par un compartiment ou une zone du plateau. Tout comme les travellings, ces liaisons peuvent impliquer une disproportion dans le décor, car dans un lieu extérieur la portée du regard dépasse l'étendue d'un plateau de théâtre. Dans *L'Amour tyrannique* (tragi-comédie, 1639), Scudéry montre à la fois les assiégés (sur les remparts de la ville) et les assiégeants. Un tel choix suscite d'ordinaire des ruptures irrégulières qui permettent de passer d'un camp à un autre – comme dans *l'Antigone* de Rotrou (tragédie, 1639) ou *La Mort de Mithridate* de La Calprenède (tragédie, 1637). Or Scudéry parvient à respecter la règle de la liaison des scènes en supposant à plusieurs reprises qu'avant de rentrer dans leur tente ou de gagner une autre partie du camp, les assiégeants aperçoivent les assiégés, qui apparaissent sur les remparts et auxquels la scène suivante est consacrée. À la fin de la scène 4 de l'acte II, Phraate aperçoit ainsi Tigrane et Polixène :

Tigrane que je vois
Sur le haut de la tour pâle et transi d'effroi,
Et la princesse encore aussi morte que vive,
Semblent me reprocher que mon aide est tardive⁷⁴.

Les liaisons de fuite, dont on a déjà remarqué la surabondance dans cette pièce, atteignent ici le comble de l'artificialité. Ce procédé est aisément reconnaissable : on le retrouve par exemple à la fin de la scène 4 de l'acte II d'*Andromire* de Scudéry (tragi-comédie, 1641) et à la fin de la scène 3 de l'acte III du *Saint Eustache* de Baro (« poème dramatique », 1649), où la liaison opère entre les personnages qui se trouvent sur le rivage et ceux qui sont à bord d'un navire. Le *Thésée* de La Serre (tragédie en prose, 1644) est la pièce qui l'emploie le plus fréquemment : elle ne compte aucune rupture de la liaison des scènes, mais les liaisons de perception y sont très nombreuses (quatre liaisons de fuite et une liaison de fuite et de recherche) et relient toutes des scènes qui se situent dans Athènes et des scènes qui se situent dans le camp des Amazones⁷⁵.

Décor unifié

Ce type de liaison de fuite n'a par définition pas de raison d'être dans un décor qui ne représente qu'un seul lieu. En revanche, certains phénomènes s'apparentent

⁷² Sur ce processus de « figuration », voir Dominique Moncond'huy, « La scène et le tableau au XVIII^e siècle. Du décor à compartiments au décor unique », art. cit., p. 110-111 et Dominique Moncond'huy, « La scène comme tableau(x) : les ambiguïtés de la tragédie vers 1635-1640 », art. cit., p. 55.

⁷³ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 179.

⁷⁴ Scudéry, *L'Amour tyrannique*, éd. cit., II, 4, v. 575-578.

⁷⁵ La liaison de fuite distante que nous relevons dans *Macbeth* opère également entre des lieux éloignés l'un de l'autre, mais repose sur le bruit et non la vue, et fait intervenir le personnage intermédiaire du portier.

aux travellings d'entrée et de sortie. Ils se produisent quand deux scènes devraient, selon la vraisemblance, se dérouler dans des lieux différents mais qu'elles sont liées entre elles : la continuité de la représentation entre alors en contradiction avec la vraisemblance, puisque le lieu unique que représente le plateau ne devrait en toute rigueur pas changer.

Dans *Cinna*, chaque tableau peut se dérouler entièrement chez Émilie ou entièrement chez Auguste, car, à l'intérieur de chacun, aucun marqueur n'est *a priori* en contradiction avec cette localisation ; il en va de même pour les trois premiers actes de *Rodogune*. Mais Corneille montre bien qu'il y a, à l'acte IV de cette pièce, une contradiction insoluble :

Je pourrais en dire ce que j'ai dit de *Cinna*, où en général tout se passe dans Rome, et en particulier moitié dans le cabinet d'Auguste, et moitié chez Émilie. Suivant cet ordre, le premier acte de cette tragédie serait dans l'antichambre de Rodogune, le second dans la chambre de Cléopâtre, le troisième dans celle de Rodogune ; mais si le quatrième peut commencer chez cette princesse, il n'y peut achever, et ce que Cléopâtre y dit à ses deux fils l'un après l'autre y serait mal placé⁷⁶.

Toutes les scènes de l'acte IV sont liées, mais elles ne peuvent se dérouler dans le même lieu, car cet acte comporte à la fois une scène où Antiochus rend visite à Rodogune, et une scène où il rend visite à Cléopâtre. Il en va de même dans *Andromaque* : l'acte III peut commencer dans l'appartement d'Hermione, mais l'entrevue entre Pyrrhus et Oreste y est mal placée. La première scène de l'acte IV peut se dérouler dans l'appartement d'Andromaque, mais non les suivantes, qu'il serait plus vraisemblable de situer dans celui d'Hermione.

C'est le même raisonnement que formule d'Aubignac à propos de *Sertorius*. Contrairement à l'analyse qu'il faisait de *Cinna* dans *La Pratique du théâtre*, il admet que le même décor peut représenter des lieux différents ; mais après avoir défini un lieu vraisemblable où pourrait commencer chaque acte, il montre que les scènes suivantes ne peuvent s'y dérouler :

Le premier acte est vraisemblablement dans la maison de Perpenna, car c'est le seul lieu où je puis croire qu'il puisse entretenir Aufide son confident de la conjuration qu'il avait faite contre la vie de Sertorius ; le second dans la chambre ou dans le cabinet de Viriate, si je devine bien, parce qu'il me semble qu'elle ne pouvait expliquer ailleurs raisonnablement avec sa suivante ses sentiments particuliers et secrets. Le troisième dans la maison de Sertorius, parce que je ne saurais m'imaginer où plus civilement et plus justement Pompée pouvait conférer avec lui des intérêts de leur parti. Et le quatrième, autant que je le puis juger, est dans la chambre de Viriate où Sertorius la vient chercher et où Thamire sa suivante dit avoir ordre de l'entretenir en attendant le retour de la reine. [...] Mais si dans le second acte Viriate est dans sa chambre où Sertorius et ensuite Perpenna lui viennent parler, je doute fort qu'il soit raisonnable qu'en ce même lieu Perpenna et Aufide y traitent ouvertement de leur secret, il faudrait supposer qu'ils parlent tout bas, ou qu'il ne reste en ce lieu ni courtisan ni officiers du palais, et cela mériterait peut-être bien qu'on en fit dire quelque petit mot aux acteurs. Et si le quatrième est dans la chambre ou dans le cabinet de Viriate, il est encore aussi peu vraisemblable que Sertorius et Perpenna s'y puissent entretenir sur les sentiments de la reine et encore moins qu'Aufide y parle à Perpenna du détestable dessein qu'ils étaient prêts d'exécuter. Voilà des chambres ou des cabinets qui changent bien aisément et bien tôt sans

⁷⁶ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 149.

aucun agent extraordinaire, et des personnages qui sont transportés d'une façon toute miraculeuse d'un lieu en un autre sans qu'on s'en aperçoive⁷⁷.

Dans l'analyse de Corneille comme dans celle de d'Aubignac, la contradiction se déduit par une analyse globale d'un acte comportant des scènes qui ne peuvent se dérouler au même endroit. C'est donc qu'il y a un problème quelque part à l'intérieur de l'acte.

On peut maintenant tenter de localiser ce problème et de comprendre où, précisément, se situe la contradiction, c'est-à-dire à l'occasion de quel changement de scène les personnages sont « transportés » d'un lieu en un autre – ce qui revient à prendre comme marqueur spatial non plus le contenu des scènes et la présence des personnages sur le plateau, mais les mouvements d'entrée et de sortie qu'ils effectuent. À l'acte IV de *Rodogune*, deux changements de scène sont problématiques. Si Antiochus a rendu visite à Rodogune chez elle, ce devrait être lui et non elle qui sort du plateau à la fin de la scène 1. On peut, à la rigueur, réduire l'in vraisemblance de ce mouvement en supposant que la scène a eu lieu dans l'antichambre de Rodogune. Une antichambre est un peu moins territorialisée qu'une chambre ou un cabinet : des personnages qui attendent d'être reçus ou sortent d'une visite peuvent s'y trouver voire s'y rencontrer en l'absence de la maîtresse des lieux, et, en forçant un peu les choses, on peut même imaginer qu'une entrevue avec celle-ci s'y déroule plutôt que dans un lieu plus privé (où Rodogune se retirerait à la fin de la scène). Mais au début de la scène 3, Antiochus va voir Cléopâtre pour la supplier de renoncer à sa vengeance, alors que ce devrait clairement être lui et non elle qui entre sur le plateau :

Cléopâtre vient trouver Antiochus au même lieu où il vient de fléchir Rodogune, bien que, dans l'exacte vraisemblance, ce prince devrait aller chercher sa mère dans son cabinet, puisqu'elle hait trop cette princesse pour venir parler à lui dans son appartement, où la première scène fixerait le reste de cet acte, si l'on n'apportait ce tempérament dont j'ai parlé à la rigoureuse unité de lieu⁷⁸.

L'entrée de Cléopâtre enfreint la bienséance et les règles de civilité, car Cléopâtre est une femme, et qui plus est une reine : elle devrait donc mander Antiochus au lieu de lui rendre visite. Cette entrée enfreint par ailleurs la vraisemblance, car c'est Antiochus qui veut voir Cléopâtre, et non l'inverse : l'entrée de Cléopâtre n'est pas motivée, tandis qu'une entrée d'Antiochus le serait parfaitement. La motivation (qu'on pourrait qualifier ici de *contre-motivation*) est donc tout entière du côté de celui qui n'en a justement pas besoin.

La sortie de Rodogune et l'entrée de Cléopâtre fonctionnent exactement comme les travellings de sortie et d'entrée que l'on rencontre dans le cadre d'un décor non unifié. Selon toute vraisemblance, Antiochus sort de chez Rodogune à la fin de la scène 1 (travelling de sortie) et, après avoir marché quelque temps dans le palais, entre chez Cléopâtre (travelling d'entrée). Il serait d'ailleurs tout à fait possible de représenter cet enchaînement dans un décor à compartiments, où, au lieu de sortir ou d'entrer sur le plateau, Rodogune et Cléopâtre se trouveraient en permanence dans leur cabinet, qu'un rideau viendrait masquer ou montrer. Mais dans un décor unifié, ce sont elles qui vont et viennent tandis qu'Antiochus reste à la même place, ce qui suscite une contradiction entre la vraisemblance (Antiochus devrait se déplacer d'un lieu à un autre) et la liaison des scènes (il reste dans le même lieu).

Quand le travelling d'entrée découle uniquement d'une contre-motivation (et non d'une simple entorse à la bienséance), on voit qu'il présente une analogie

⁷⁷ D'Aubignac, *Deux Dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius*, Paris, Jacques Du Brueil, 1663, éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, dans *Dissertations contre Corneille*, op. cit., p. 41-42.

⁷⁸ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 151-152.

structurelle avec le procédé de la préparation de l'entrée : dans les deux cas, c'est le personnage présent sur le plateau (A) qui veut en rencontrer un autre (B), qui n'y est pas et qui n'a pas de raison d'y venir. Dans le cas de la préparation, A fait venir B (soit en l'appelant directement, soit en chargeant un personnage intermédiaire de le mener de sa part). Le choix entre travelling et préparation dépend du lieu représenté (pour une préparation directe, il faut que le lieu soit relatif, et que B se trouve dans un lieu contigu) ; de l'intérêt ou au contraire de l'inconvénient qu'il y aurait à introduire une scène d'attente (dans le cas d'une préparation indirecte) ; et surtout de la bienséance : s'il paraît contraire à l'étiquette que Cléopâtre vienne à Antiochus, il serait encore plus choquant que celui-ci la fasse venir à lui.

L'approche locale des contradictions spatiales permet d'en déceler un plus grand nombre. Corneille souligne une invraisemblance supplémentaire à l'acte I de *Rodogune*, qui peut vraisemblablement se passer « dans l'antichambre de Rodogune⁷⁹ », mais où celle-ci « vient trouver Laonice, qu'elle devrait mener pour parler à elle⁸⁰ ». On pourra appliquer le même type de raisonnement à *Cinna* : si le second tableau de l'acte IV se déroule chez Émilie, elle devrait congédier Maxime à la fin de la scène 5 au lieu de le laisser monologuer chez elle (invraisemblance que, comme à l'acte IV de *Rodogune*, l'hypothèse de l'antichambre peut légèrement atténuer) ; si l'acte III s'y déroule également, Maxime ne devrait pas ouvrir l'acte seul avec Euphorbe alors qu'il n'exprime pas la volonté de parler à Émilie (il sort après avoir rencontré Cinna à la scène 2, qui vient quant à lui attendre le retour d'Émilie pour lui rendre compte des événements de l'acte II, et celle-ci n'arrive qu'à la scène 4).

Le seul moyen de résoudre cette contradiction est de faire appel, comme pour les entrées initiales, à une convention. C'est ce « tempérament » apporté à la « rigoureuse unité de lieu » qu'évoquait Corneille :

Comme les personnes qui ont des intérêts opposés ne peuvent pas vraisemblablement expliquer leurs secrets en même place, et qu'ils sont quelquefois introduits dans le même acte avec liaison de scènes qui emporte nécessairement cette unité, il faut trouver un moyen qui la rende compatible avec cette contradiction qu'y forme la vraisemblance rigoureuse, et voir comment pourra subsister le quatrième acte de *Rodogune* [...] où j'ai déjà marqué cette répugnance du côté des deux personnes ennemies qui parlent en l'un et en l'autre. Nos jurisconsultes admettent des fictions de droit ; et je voudrais, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne serait ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune [...] mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements, à qui j'attribuerais deux privilèges : l'un, que chacun de ceux qui y parleraient fût présumé y parler avec le même secret que s'il était dans sa chambre ; l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes⁸¹.

On sait que Corneille n'est pas le premier à exprimer une telle idée. Dans le « Discours de la tragédie » (1639), Sarasin définissait une fiction comparable pour la critiquer, et condamner ainsi la régularité toute superficielle des dramaturges contemporains :

Nos poètes n'ont pas été assez diligents à s'en prendre garde exactement ; leur scène est bien en une seule ville, mais non pas en seul lieu ; on ne sait si les acteurs parlent dans les maisons ou dans les rues, et le théâtre est comme

⁷⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁸¹ *Ibid.*

une salle du commun, qui n'est affectée à personne, et où chacun pourtant peut faire ce que bon lui semble⁸².

Corneille reprend donc la même idée mais l'assume entièrement, et en démontre la nécessité. Le fait qu'on ne sache pas où les personnages se trouvent (qui est le principal argument de Sarasin pour condamner cette convention) ne gêne pas à ses yeux les spectateurs, car, si ceux-ci sont « attachés avec chaleur à l'action qu'ils voient représenter⁸³ » et ne perçoivent pas les changements de lieu qui se produisent à chaque entracte derrière la permanence d'un décor unique, ils ne perçoivent pas non plus les contradictions qui se produisent à l'intérieur de chaque acte : ils ne s'intéressent qu'au groupe sculpté des personnages qui sont abstraits de leur milieu, et non à la toile de fond dont ceux-ci se détachent.

Il s'agit bien dans les deux cas d'une fiction (« le théâtre est *comme* une salle du commun », « chacune de ceux qui y parleraient fût *présumé* [...] »). La salle où Corneille préconise de placer l'action n'est pas un lieu qui aurait une existence à l'intérieur de l'univers fictionnel, et où l'on pourrait supposer que les différentes scènes aient lieu en préservant au maximum la vraisemblance. Ce serait la position de d'Aubignac, pour qui

Il faut donc avant toutes choses qu[e le poète] considère exactement de quels personnages il a besoin sur son théâtre, et qu'il choisisse un lieu où ceux dont il ne saurait se passer puissent vraisemblablement se trouver ; car comme il y a des lieux que certaines personnes ne peuvent quitter sans des motifs extraordinaires, aussi y en a-t-il où d'autres ne se peuvent trouver sans une grande raison⁸⁴.

Corneille au contraire n'énonce pas une exigence, mais un privilège. Il ne dit pas que le plateau doit représenter un lieu où puissent se rencontrer tous les personnages, mais que le lieu représenté ne possède aucun équivalent réel : ses propriétés en font un lieu impossible, ou, selon l'expression de B. Louvat et M. Escola, « une *zone de franchise*, qui n'est plus, en tant que telle, directement soumise à la vraisemblance et aux bienséances⁸⁵ ». Dans cette fiction, les mouvements d'entrée et de sortie obéissent au même principe que les entrées initiales et les sorties finales. L'entrée du personnage n'est pas assumée par celui-ci à l'intérieur de l'univers fictionnel : en l'absence de motivation interne d'entrée, c'est le dramaturge qui doit le faire entrer lui-même. Il s'agit donc, selon l'expression de Corneille dans le « Discours de la tragédie », d'une action « nécessaire » mais non « vraisemblable⁸⁶ » : l'entrée de Cléopâtre à la scène 3 de l'acte IV de *Rodogune* répond à une nécessité dramaturgique (il faut la faire entrer pour éviter qu'Antiochus sorte et que les scènes soient déliées), mais est dépourvue de motivation. Et on peut là aussi prendre le roman comme « pierre de touche » : un romancier pourrait suivre Antiochus dans son mouvement, car il n'est pas contraint par la fixité du plateau.

La conception du lieu dramatique de d'Aubignac et de Corneille s'oppose donc à celle du théâtre naturaliste telle qu'Antoine l'exprimait : pour tous deux, ce sont les actions et les personnages qui sont premiers, et le lieu doit en être déduit. Mais tandis que, pour d'Aubignac, cette déduction peut aboutir à un résultat (il y a un lieu qui est à la fois le dénominateur commun de tous les personnages et qui a un équivalent réel : il

⁸² Sarasin, « Discours de la tragédie ou Remarques sur *L'Amour tyrannique* de M. Scudéry », en tête de Scudéry, *L'Amour tyrannique*, *op. cit.*, éd. Hélène Baby, dans *Les Idées du théâtre*, <<http://idt.humanum.fr/notice.php?id=400>>, 2013, p. 11.

⁸³ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 150.

⁸⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., II, vi, p. 167.

⁸⁵ Corneille, « Discours des trois unités », éd. cit., p. 208. Les italiques sont dans le texte.

⁸⁶ Corneille, « Discours de la tragédie », éd. cit., p. 122.

suffit de le trouver, de le « choisir »), Corneille voit dans cette opération une aporie, et conclut que le lieu théâtral est purement fictionnel : il faut l'« établir ».

Dans l'examen du *Cid*, Corneille donne une autre version de la même fiction, qui lui permet de répondre à une critique formulée par Scudéry (« le spectateur ne sait le plus souvent où sont les acteurs⁸⁷ ») :

Tout s'y passe donc dans Séville, et garde ainsi quelque espèce d'unité de lieu en général ; mais le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais du roi, tantôt l'appartement de l'infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue ou place publique. On le détermine aisément pour les scènes détachées ; mais pour celles qui ont leur liaison ensemble, comme les quatre dernières du premier acte, il est malaisé d'en choisir un qui convienne à toutes. Le comte et Don Diègue se querellent au sortir du palais ; cela se peut passer dans une rue ; mais, après le soufflet reçu, Don Diègue ne peut pas demeurer en cette rue à faire ses plaintes, attendant que son fils survienne, qu'il ne soit tout aussitôt environné de peuple, et ne reçoive l'offre de quelques amis. Ainsi il serait plus à propos qu'il se plaignît dans sa maison, où le met l'Espagnol, pour laisser aller ses sentiments en liberté ; mais, en ce cas, il faudrait délier les scènes comme il a fait. En l'état où elles sont ici, on peut dire qu'il faut quelquefois aider au théâtre, et suppléer favorablement ce qui ne s'y peut représenter. Deux personnes s'y arrêtent pour parler, et quelquefois il faut présumer qu'ils marchent, ce qu'on ne peut exposer sensiblement à la vue, parce qu'ils échapperaient aux yeux avant que d'avoir pu dire ce qu'il est nécessaire qu'ils fassent savoir à l'auditeur. Ainsi, par une fiction de théâtre, on peut s'imaginer que Don Diègue et le comte, sortant du palais du roi, avancent toujours en se querellant, et sont arrivés devant la maison de ce premier lorsqu'il reçoit le soufflet qui l'oblige à y entrer pour y chercher du secours⁸⁸.

Le personnage ne se déplace pas d'un lieu à un autre, ce sont les lieux qui s'éloignent ou qui viennent à lui. Il s'agit bien du même phénomène que celui que Corneille décrit dans le « Discours des trois unités » ; simplement, tandis que, dans ce texte, il prêtait à un même lieu fictionnel les propriétés, incompatibles entre elles, de plusieurs lieux à la fois, il présume ici que le plateau représente successivement ces différents lieux : les personnages semblent arrêtés, mais, en réalité, ils marchent de l'un à l'autre. Si l'on applique ce principe à l'acte IV de *Rodogune*, on pourra dire que le plateau représente tout d'abord le cabinet de Rodogune, puis celui de Cléopâtre, et qu'Antiochus, quoiqu'immobile, passe de l'un à l'autre. Quand Rodogune sort, elle emporte avec elle son cabinet, et quand Cléopâtre entre, elle apporte le sien, à l'intérieur duquel son visiteur se trouve donc inclus sans avoir bougé. C'est ce que J. Morel appelle « la convention du lieu que l'on transporte avec soi⁸⁹ » : le lieu se *transforme* en permanence autour des personnages.

J. Scherer a pour sa part bien montré qu'il y a plus de ressemblances que de différences entre le déplacement du personnage à l'intérieur d'un décor non unifié et ce phénomène, qui mérite donc tout autant d'être qualifié de « travelling » : « les lieux viennent d'eux-mêmes se mettre à la place qui convient⁹⁰ ». En d'autres termes, la liaison des scènes implique une représentation continue qui s'apparente à un plan-séquence, mais un plan-séquence qui est loin d'être un plan fixe.

Sous cette forme, les travellings d'entrée et de sortie sont très fréquents dans la dramaturgie classique. P. Voltz en donne deux exemples tirés de *Bajazet* : « Dans

⁸⁷ Scudéry, *Observations sur Le Cid*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1637, éd. Jean-Marc Civardi, dans *La Querelle du Cid*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004, p. 404. On voit que c'est la même critique que celle que Sarasin adresse en général aux dramaturges contemporains (« On ne sait si les acteurs parlent dans les maisons ou dans les rues. »).

⁸⁸ Corneille, Examen du *Cid*, éd. cit., p. 705.

⁸⁹ Jacques Morel, « Corneille metteur en scène », art. cit., p. 161.

⁹⁰ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 181.

Bajazet, II, 2, Roxane ordonne à Acomat de sortir (du sérail), mais c'est elle qui sort (de scène) ; en III, 4, Bajazet veut aller voir Roxane, mais : «La voici⁹¹ !» » Du point de vue de la bienséance, et non plus de la vraisemblance, ce procédé a également été très souvent critiqué. Dans *Andromaque*, l'in vraisemblance de l'entrée de Pyrrhus à la scène 4 de l'acte II a ainsi été soulignée par Subligny :

Avec tout le respect que je vous dois, Madame, je croyais que les rois dussent être un peu plus jaloux de leur rang. Cette grandeur qui est attachée à leurs personnes, fait que ce qui s'appellerait honnêteté en d'autres, est une grande faute en leur conduite, et je n'ai point encore vu de gens qui n'aient ri à cette pièce lorsque Pyrrhus y vient dire à Oreste : «Je vous cherchais partout, Seigneur », au lieu de le mander dans son cabinet⁹².

Subligny force le trait (Pyrrhus ne dit pas «Je vous cherchais partout», mais simplement «Je vous cherchais⁹³ »), mais l'entrée de Pyrrhus équivaut bien, structurellement, à une sortie d'Oreste, qui passerait dans le cabinet de celui-ci. La précédente entrée de Pyrrhus, à la scène 2 de l'acte I, pose le même problème : il serait là aussi plus vraisemblable que ce soit Oreste qui sorte pour trouver Pyrrhus dans le cabinet où celui-ci lui accorde une audience.

Lessing remonte à la source de ces invraisemblances, ce qui lui permet de condamner dans son ensemble la règle de la liaison des scènes qui en est la cause. Voltaire est à ses yeux coupable de l'avoir trop respectée. Il « laisse souvent le théâtre plein plus longtemps qu'il ne devrait l'être », comme dans *Mérope* (1744) :

Ainsi au premier acte, lorsque Polyphonte se rend auprès de la reine, et que la reine s'éloigne après la troisième scène, de quel droit Polyphonte demeure-t-il dans la chambre de la reine ? Cette chambre est-elle un lieu convenable pour les libres propos qu'il tient à son confident⁹⁴ ?

Mais si on accepte cette convention, et qu'on imagine que le lieu représenté se transforme réellement, ce n'est pas le moindre charme du théâtre classique que de présenter au spectateur une image toujours mouvante qui permet de lier les confidences les plus privées aux situations les plus officielles et de suivre sans remords les personnages dans leurs déplacements au lieu de s'enfermer dans le lieu unique auquel on veut trop souvent le réduire.

Si les entrées initiales correspondent à une territorialisation par le personnage d'un lieu jusqu'alors vide et indéfini (qu'il s'approprie pour en faire un lieu privé dont il est le maître), la transformation du lieu à l'intérieur d'un acte peut être décrite comme un incessant processus de « déterritorialisation » (dans le cas d'un travelling de sortie) ou de « reterritorialisation⁹⁵ » (dans le cas d'un travelling d'entrée). Il y a reterritorialisation quand un personnage entre sur le plateau alors que celui-ci est occupé par un autre personnage qui, selon la vraisemblance ou les règles de civilité, devrait se déplacer pour lui rendre visite (dans *Rodogune*, entrée de Rodogune qui vient trouver Laodice à la scène 5 de l'acte I ; entrée de Cléopâtre qui vient trouver Antiochus à la scène 3 de l'acte IV ; dans *Andromaque*, entrée de Pyrrhus qui vient trouver Oreste à la scène 4 de l'acte II). Et il y a déterritorialisation quand un personnage sort du plateau alors que ce devrait être son interlocuteur qui le fasse

⁹¹ Racine, *Bajazet*, éd. cit., III, 4, v. 1011. Pierre Voltz, « Bérénice, Bajazet, Athalie : réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », art. cit., p. 58.

⁹² Subligny, *La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*, comédie, Paris, Thomas Jolly, 1668, éd. Georges Forestier, dans Racine, *Théâtre – Poésie*, op. cit., I, 7, p. 272-273.

⁹³ Racine, *Andromaque*, éd. cit., II, 4, v. 605.

⁹⁴ Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Hambourg/Brême, Cramer, 1767-1769, 2 t., trad. par Jean-Marie Valentin sous le titre *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, Klincksieck, coll. « Germanistique », 2010, rééd. Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque allemande », 2011, p. 261-262.

⁹⁵ Sur ces notions, voir Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde*, op. cit., p. 48-49.

(dans *Rodogune*, sortie de Rodogune qui quitte Antiochus à la fin de la scène 1 de l'acte IV ; dans *Cinna*, sortie d'Émilie qui quitte Maxime à la fin de la scène 5 de l'acte IV).

Notons que la déterritorialisation se produit également quand un personnage entre sur le plateau en étant guidé par une motivation externe de recherche et non pour parler à celui qui l'occupe. En entrant sur le plateau à la scène 2 de l'acte I d'*Andromaque*, Pyrrhus reterritorialise le lieu qu'occupait Oreste, comme si l'on passait à l'intérieur de son cabinet. En laissant Pyrrhus avec son confident, la sortie d'Oreste confirme cette territorialisation. Mais l'entrée d'Andromaque, à la scène 4, introduit une nouvelle transformation : en déclarant qu'elle ne vient pas voir Pyrrhus et qu'elle ne fait que passer, elle déterritorialise le lieu et « signifie au spectateur que ce que lui et Pyrrhus pouvaient percevoir comme un lieu territorialisé n'est en fait qu'un lieu de passage⁹⁶ », comme si Pyrrhus, bien qu'étant resté à la même place, était sorti dans la galerie sur laquelle donne son cabinet.

Ces phénomènes sont liés la variation du personnage focal, qui constitue, comme nous l'avons vu au chapitre de la focalisation, un modèle majoritaire. Dans un enchaînement de scènes « A/AB/B/BC/C » où, selon un principe de tuilage, le personnage focal change sans cesse, il est souvent inévitable que les entrées et les sorties successives déterritorialisent ou reterritorialisent le lieu.

Le modèle de la permanence du personnage focal (un enchaînement « A/AB/A/AC/A »), au contraire, permet plus facilement de respecter la vraisemblance spatiale (sans néanmoins l'impliquer nécessairement). La dernière pièce de Corneille, *Suréna* (1675), témoigne par exemple d'un souci remarquable de « transformer » le moins possible le lieu représenté au cours d'un acte tout en le territorialisant le plus possible. Les actes I et V peuvent se dérouler entièrement dans la chambre d'Eurydice, car tous les personnages qui entrent dans ces actes viennent voir celle-ci et ont une bonne raison de le faire. L'acte III peut se dérouler entièrement dans le cabinet d'Orode, qui y a mandé Suréna et Palmis. Seuls les actes II et IV comportent chacun une déterritorialisation. À l'acte IV, toutes les entrées sont en accord avec une territorialisation au profit d'Eurydice, mais la sortie de celle-ci au début de la dernière scène introduit une très légère déterritorialisation. À l'acte II, les scènes entre Suréna et Pacorus, et entre Palmis et Pacorus peuvent se dérouler dans le cabinet de ce dernier, même si la territorialisation est plus faible que dans les cas précédents. En revanche, la motivation externe de recherche qui justifie l'entrée d'Eurydice (« J'allais chercher Palmis⁹⁷ ») implique nécessairement une déterritorialisation et marque le lieu comme étant un lieu public : Eurydice doit passer par le « cabinet » de Pacorus pour se rendre chez Palmis.

*

Tout comme les changements de lieu à l'entracte, cette transformation n'est pas un phénomène dont le spectateur aurait pleinement conscience : elle n'est qu'une impression diffuse, comme si l'on avait ôté tout repère spatial sans que le manque s'en fit sentir. C'est pour les besoins de l'analyse que nous l'accentuons et que nous l'explicitons.

Elle entretient par ailleurs avec les marqueurs textuels et scénographiques le même rapport que les changements de lieu. Un décor réaliste et représentant un lieu relatif impose au spectateur une interprétation unifiance : même s'ils sont invraisemblables, les mouvements d'entrée et de sortie des personnages paraîtront pleinement assumés par les personnages à l'intérieur de l'univers fictionnel. Inversement, un décor neutre et représentant un lieu absolu permet au spectateur de moins ressentir la contradiction, car il confirme moins fortement l'unicité qu'implique la liaison des scènes. Il n'est pas anodin, à cet égard, que le palais à volonté soit non

⁹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁷ Corneille, *Suréna*, éd. cit., II, 2, v. 455.

seulement un décor « elliptique », mais représente aussi parfois un lieu architecturalement impossible, comme le fait justement remarquer A. Surgers en s'appuyant sur le travail de Ferdinando Bibiena⁹⁸ :

Si l'on en croit les écrits de Bibiena, le palais à volonté se déduirait d'un palais réel. Si l'on regarde attentivement les décors, on s'aperçoit qu'il n'en est rien : en effet, en effectuant la démarche recommandée par Bibiena à rebours et que, partant de l'aspect de la perspective, on en déduit le plan qui en serait la source, on obtient un plan de palais tout à fait invraisemblable, en tout cas irréel : galerie qui s'ouvre sur un vide ou ne conduit nulle part, coupole qu'aucune structure architecturale ne porte, voûtes en berceau apparemment semblables portées par des colonnades différentes, etc. Le palais à volonté est un objet en-soi, qui ne renvoie à aucune réalité d'architecture, et qui pourtant ressemble à un palais⁹⁹.

Si l'architecture du décor peut ainsi s'affranchir des règles qui s'appliquent à la construction des palais réels, c'est que le lieu représenté est lui-même contradictoire et purement fictionnel.

Tout comme le décor peut proposer une interprétation pluralisante des changements de lieu, il peut également matérialiser la transformation du lieu à l'intérieur des actes. La didascalie liminaire de *L'École des femmes* indique que « La scène est dans une place de ville¹⁰⁰ ». Mais, dans chaque acte, les rencontres entre Arnolphe et Horace (qui ne peuvent avoir lieu que sur cette place) sont liées à des scènes entre Arnolphe et Agnès, qu'il serait plus vraisemblable de placer à l'intérieur. Dans le décor de Christian Bérard utilisé par Louis Jouvet pour sa célèbre mise en scène au Théâtre de l'Athénée (1936), les murs qui entourent la maison d'Arnolphe s'ouvrent pour dévoiler le jardin (et, inversement, se referment quand l'action se déroule dans la rue) : ainsi, les scènes entre Arnolphe et Agnès peuvent être situées dans le jardin plutôt que dans la rue. Cette modification du décor n'empêche pas la liaison des scènes, car, en même temps que les murs s'ouvrent ou se ferment par magie, le spectateur voit Arnolphe passer d'un lieu à un autre par une porte (bien réelle cette fois) qui donne sur la rue. Tout comme Dullin s'inspirait du décor à compartiments, Jouvet s'inspire ici du procédé de la « tapisserie » qui se soulève pour dévoiler l'intérieur d'un bâtiment.

*

On voit que le procédé décrit par J. Scherer à propos de *Scédase* et de *Cornélie* est loin d'avoir été abandonné par les dramaturges réguliers : il est même la clef de voûte du respect de la règle de la liaison des scènes, car il permet seul de faire rester sur le plateau un personnage qui devrait vraisemblablement en sortir. La seule différence est que ces travellings sont moins perceptibles, tout d'abord parce que le personnage ne se déplace pas, ensuite parce que le décor ne change pas, et enfin parce que les lieux entre lesquels il se déplace ne sont jamais que vraisemblablement différents (dans *Rodogune*, il n'est pas nécessaire à l'intrigue que l'entretien entre Rodogune et Antiochus et celui entre Cléopâtre et Antiochus se déroulent dans des endroits différents).

Les dramaturges ont par ailleurs appris à les rendre encore moins visibles et à donner une réalité, à l'intérieur de l'univers fictionnel, au mouvement d'entrée ou de sortie du personnage qui devrait rester sur le plateau ou dans le lieu hors champ où il se trouvait.

⁹⁸ Bibiena, *Direzioni a giovani studenti nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle scienze*, t. II (*Prospettiva teorica*), in Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1732.

⁹⁹ Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, op. cit., p. 170.

¹⁰⁰ Molière, *L'École des femmes*, éd. cit., p. 398.

Les travellings de sortie présentent à cet égard une difficulté moins grande que les travellings d'entrée, car l'invraisemblance découle uniquement du fait qu'un personnage reste seul dans un lieu où il n'a que faire : celui avec qui il était lui abandonne son cabinet ou sa chambre comme si ce n'était plus le sien. Comme nous l'avons vu, toute sortie peut, selon le principe de la motivation interne, être motivée par le fait que la conversation est arrivée à son terme.

En revanche, les travellings d'entrée sont souvent dus à un phénomène de contre-motivation. Nous avons vu au chapitre des motivations les procédés par lesquels les dramaturges cherchaient à donner une couleur de vraisemblance aux entrées intermédiaires. L'inversion du mouvement que l'on observe en cas de travelling rend l'opération encore plus délicate, sans modifier sa finalité. Il ne faut pas seulement motiver l'entrée, il faut justifier que le dessein que formait un personnage d'en aller voir un autre se transforme en une entrée de ce dernier. Une des solutions possibles est de renoncer à toute motivation et d'expliquer cette entrée par le hasard, sur lequel on insiste grâce à une expression du type « Le voici fort à propos », plus ou moins développée, comme Sganarelle rencontrant un philosophe quand il en cherche un (« En voici un fort à propos¹⁰¹ ») ou encore Scapin rencontrant Géronte après avoir dupé Argante (« Et un. Je n'ai qu'à chercher l'autre. Ah, ma foi, le voici. Il semble que le Ciel, l'un après l'autre, les amène dans mes filets¹⁰². »). On trouve parfois des formes encore plus développées de ce procédé, qui en soulignent avec humour l'artificialité, et par lesquelles le personnage semble remercier le dramaturge d'avoir exaucé son souhait. Dans *Les Contents* d'Odet de Turnèbe, Françoise vient d'apprendre qu'Eustache avait renoncé à épouser Geneviève, qui aime Basile et est aimée de lui, quand elle aperçoit ce dernier :

Par ces propos j'ai pu comprendre que tout était rompu, dont je suis très aise. Et le serais encore davantage si j'avais trouvé Basile pour le faire participant de ma joie. Mais on dit bien vrai, quand on parle du loup on en voit la queue. Monsieur, je prie à Dieu qu'il vous donne ce que vous désirez¹⁰³.

Expression que l'on retrouve sans surprise dans *La Comédie de proverbes*, où elle remplit la même fonction : « Lidias : Quand on parle du loup, on en voit la queue. – Florinde : Le voilà comme si on l'avait mandé¹⁰⁴. »

Mais ce qui fait le bonheur des uns peut faire le malheur des autres : si l'heureux hasard de la rencontre peut être souligné par le personnage qui reste sur le plateau et qui remercie le Ciel de lui éviter un déplacement, celui qui y entre peut au contraire imputer son entrée à un mauvais génie qui l'a conduit en ce lieu. Dans *l'Aminte* de Rayssiguier (tragi-comédie pastorale, 1632), Nérine entre sur le plateau et y voit Elpin, qui est amoureux d'elle. Elle n'est pas aussi ravie que lui de cette rencontre, et s'exclame : « Quelque mauvais démon conduit ici mes pas / Et me fait rencontrer ce que je ne veux pas¹⁰⁵. »

Le procédé se rencontre également dans les tragédies, quoique moins fréquemment, et de manière toujours moins développée. À l'acte III de *Britannicus*, Burrhus commence à prendre conscience de la véritable nature de Néron, et cherche l'appui d'Agrippine, qu'il voit alors arriver : « Mais quoi ? Si d'Agrippine excitant la tendresse / Je pouvais... La voici, mon bonheur me l'adresse¹⁰⁶. » Structurellement,

¹⁰¹ Molière, *Le Mariage forcé*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1668, dans *O. C.*, t. I, 4, p. 946.

¹⁰² Molière, *Les Fourberies de Scapin*, éd. cit., II, 6, p. 396.

¹⁰³ Turnèbe, *Les Contents*, comédie nouvelle en prose française, Paris, Félix Le Mangnier, 1584, éd. Norman B. Spector, Paris, Société des textes français modernes, 1964, II, 7, p. 66.

¹⁰⁴ Montluc [?], *La Comédie de proverbes*, pièce comique, Paris, François Targa, 1633, éd. Michael Kramer, Genève, Droz, 2003, II, 3, p. 221.

¹⁰⁵ Rayssiguier, *L'Aminte du Tasse*, éd. cit., II, 2, v. 507-508.

¹⁰⁶ Racine, *Britannicus*, éd. cit., III, 2, v. 807-808.

Burrhus a quitté le lieu où il se trouvait pour se rendre dans l'appartement d'Agrippine, que celle-ci « apporte » avec elle sur le plateau.

Dans tous les cas, il s'agit, à défaut de pouvoir justifier l'entrée, d'empêcher le spectateur de s'apercevoir lui-même de cette absence de motivation et de s'interroger dessus en lui faisant comprendre qu'il n'y a, justement, rien à comprendre. L'artificialité du procédé est assumée, et même parfois plaisamment soulignée, ce qui évite au spectateur de s'engager dans un examen critique qui ne le mènerait nulle part mais le divertirait du spectacle¹⁰⁷.

Au contraire, le dramaturge peut expliquer l'entrée par un prétexte, par une des couleurs de motivation que nous avons précédemment étudiées. C'est ce que fait remarquer P. Voltz à propos de l'entrée de Bérénice à l'acte I de *Bérénice* :

Antiochus dit qu'il veut un entretien secret, donc il est justifié d'emprunter la porte de derrière. Il envoie Arsace demander audience, il est donc en situation d'attente, favorable à la confiance (monologue de la scène 2). Quand Arsace revient, c'est pour annoncer une inversion de mouvement, et la chose est remarquable car elle est soulignée par une bizarrerie du texte : dans la logique du mouvement, Antiochus dit : « Arsace, entrons-nous¹⁰⁸ ? », à quoi Arsace répond un peu plus loin : « Vous la verrez, Seigneur ; Bérénice est instruite / Que vous voulez ici la voir seule et sans suite¹⁰⁹. » Il voulait la voir seule, mais il ne savait pas que ce serait ici ! Peu importe la distraction : l'inversion du mouvement en tout cas, en rapport avec la fixité du spectateur, nous rappelle la primauté du lieu matériel de la scène sur la cohérence du lieu fictif. Elle trouve cependant sa « couleur » dans le fait que Bérénice veut fuir sa cour, et cherche elle aussi ce lieu solitaire, plus marqué dans cet acte du caractère de « secret » que de son appartenance à Titus¹¹⁰.

De même, une attaque dynamique estompe automatiquement l'impression de travelling. Comme nous l'avons vu, ce procédé permet toujours de prêter une motivation implicite à l'entrée : on peut toujours imaginer que, si le personnage entre, c'est pour dire à celui qui est déjà sur le plateau ce qu'il lui dit dans sa première réplique. Dans l'exemple de *Britannicus* que nous citons plus haut, l'impression que l'on pourrait avoir de passer dans l'appartement d'Agrippine est largement atténuée par le fait que c'est celle-ci qui aborde Burrhus la première (« Eh bien, je me trompais, Burrhus, dans mes soupçons¹¹¹ ? »). Cette réflexion pourrait s'appliquer à l'entrée de Cléopâtre à l'acte IV de *Rodogune*. C'est elle qui parle en premier, comme si elle venait s'enquérir de l'exécution de son projet ou que, croisant par hasard son fils, elle en prenait l'occasion (« Eh bien ! Antiochus, vous dois-je la couronne¹¹² ? ») : faire directement commencer la scène par la supplication d'Antiochus aurait au contraire souligné le phénomène de contre-motivation.

Un dernier procédé permet de masquer encore mieux la contre-motivation. Dans tous les exemples précédents, le personnage forme d'abord le dessein d'en rencontrer un autre, puis le voit arriver. Il suffit d'inverser l'ordre de ces événements pour rendre l'enchaînement moins artificiel. À l'acte I de *Théodore*, le refus de Placide (qui aime Théodore) d'épouser la fille de Marcelle suscite la colère de celle-ci et la pousse à presser Valens, le père de Placide, de faire obéir son fils, et à lui révéler que Théodore

¹⁰⁷ Pour d'autres exemples, voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 283.

¹⁰⁸ Racine, *Bérénice*, éd. cit., I, 3, v. 51.

¹⁰⁹ *Ibid.*, I, 3, v. 63-64.

¹¹⁰ Pierre Voltz, « *Bérénice, Bajazet, Athalie* : réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », art. cit., p. 58. Pour d'autres exemples, voir Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, op. cit., p. 283.

¹¹¹ Racine, *Britannicus*, éd. cit., III, 3, v. 809.

¹¹² Corneille, *Rodogune*, éd. cit., IV, 3, v. 1259.

est chrétienne afin de la perdre. Mais Marcelle ne conçoit ce dessein qu'au moment où elle voit entrer Valens :

MARCELLE

Valens vient à propos, et sur tes bons avis
Je vais forcer le père à me venger du fils.

SCÈNE IV

VALENS, MARCELLE, STÉPHANIE

MARCELLE

Jusques à quand, Seigneur, voulez-vous qu'abusée
Au mépris d'un ingrat je demeure exposée¹¹³ ?

Aucune motivation ne viendra jamais justifier l'entrée de Valens, et l'attaque statique montre bien que, structurellement, cet enchaînement fonctionne comme une contre-motivation. Mais au cours de la scène 3, Marcelle n'a fait qu'exprimer sa colère et l'espoir qu'elle avait de pouvoir utiliser la foi de Théodore pour traverser l'amour de Placide. Ce n'est qu'après avoir vu entrer Valens qu'elle le fait participer à son dessein. Un autre dramaturge aurait donc pu écrire : « Je vais forcer le père à me venger du fils. Valens vient à propos. » D'une certaine manière, c'est là l'ordre naturel des choses : dans un roman, on verrait Théodore se rendre auprès de l'empereur. En inversant les propositions (c'est-à-dire en intégrant la mention de la contre-motivation dans l'amorce d'entrée), Corneille ôte au spectateur toute possibilité de se rendre compte de cet artifice : du point de vue de la composition, Valens entre parce que Marcelle veut lui parler ; mais pour le spectateur, Marcelle prend l'occasion de lui parler parce qu'il entre.

*

Quand la liaison des scènes empêche de définir précisément le lieu où se déroule un acte, elle change le fonctionnement des ruptures et des entractes. Ceux-ci correspondent, comme nous l'avons vu, à des changements de lieu, mais les lieux entre lesquels ils permettent alors de passer sont tout aussi indéterminés les uns que les autres.

Au début de l'acte II d'*Andromaque*, par exemple, on a l'impression de passer dans l'appartement d'Hermione : après toutes les transformations auxquelles il a assisté à l'acte I, le spectateur critique a enfin la satisfaction de pouvoir dire où se trouvent les personnages. L'entracte fonctionne donc comme une remise à zéro du référentiel spatial. Mais cette satisfaction ne dure pas, et l'écart se creuse très vite entre ce référentiel et la vraisemblance de l'histoire, qui dérive de manière autonome et ne correspond plus à l'idée que l'on s'était formée du lieu représenté : la sortie d'Hermione (II, 2-3) le déterritorialise (Oreste se retrouve dehors) et l'entrée de Pyrrhus (II, 3-4) le reterritorialise à nouveau comme étant vraisemblablement son propre cabinet. À chaque acte, le lieu qui semblait initialement bien déterminé devient progressivement (et de plus en plus) une fiction de théâtre, un lieu neutre et indéfini, qui peut appartenir indifféremment à chaque personnage le temps d'une scène.

Certains des marqueurs qui suggèrent que le lieu change à chaque entracte conservent néanmoins toute leur force. À elle seule, la vraisemblance du contenu des

¹¹³ Corneille, *Théodore, vierge et martyr*, tragédie chrétienne, Paris, Toussaint Quinet, 1646, dans *O. C.*, t. II, I, 3-4, v. 273-276.

scènes (c'est-à-dire la règle selon laquelle deux personnages ayant des intérêts opposés ne peuvent exprimer leurs secrets dans le même lieu) ne suffit pas à indiquer que le lieu change entre les actes, puisque cette même vraisemblance est enfreinte à l'intérieur des actes. Seuls sont ici opérants les mouvements des personnages et l'effort qu'il faudrait faire pour imaginer que, par une extraordinaire coïncidence, toutes les scènes se déroulent au même endroit. Oreste sort pour aller trouver Hermione, on le voit qui vient la trouver : le lieu a donc bien changé. Tout se passe comme si la représentation du lieu, qui se transforme et se plie tant que la liaison des scènes l'y oblige, se brisait dès qu'une rupture l'y autorise.

Mais le lieu où se trouvait Oreste à l'acte I est tout aussi indéterminé que celui où il se trouve à l'acte II : l'un est la fois la salle où Oreste attend qu'on lui donne audience, la salle où se déroule l'audience, et ce lieu par lequel Andromaque doit passer pour aller voir son fils – trois lieux qui, selon la bienséance et la vraisemblance ne peuvent être le même – ; l'autre est la fois le cabinet d'Hermione, le lieu où se trouve Oreste après avoir quitté Hermione, et de nouveau la salle où Pyrrhus reçoit Oreste. Le lieu où se déroule l'acte I et celui où se déroule l'acte II fonctionnent tous deux comme une fiction de théâtre. Ils doivent être différents (car c'est la seule manière d'éviter qu'Oreste fasse un aller-retour qui n'aurait aucune justification), mais, tout en étant différents, ils possèdent les mêmes propriétés, car ils sont tout aussi polyvalents l'un que l'autre et peuvent appartenir successivement aux mêmes personnages (ils sont en quelque sorte différents tout en étant consubstantiels).

La seule définition que l'on peut donner des lieux représentés, c'est qu'ils appartiennent au même univers (le palais de Pyrrhus). Ils ne possèdent pas une définition qui leur serait propre et qui permettrait d'opposer, à l'intérieur de cet univers, le cabinet de Pyrrhus, l'appartement d'Hermione, etc. Dès lors, il faudrait plutôt dire que l'entracte nous fait passer d'un *espace* à un autre, espaces qu'on pourrait décrire comme des instances différentes d'un même univers (le palais). Contrairement aux lieux, qui possèdent une définition intrinsèque, les espaces ne possèdent pas d'autres caractéristiques que celles de l'univers auquel ils appartiennent, et leur différence ne peut être déduite que des mouvements des personnages qui se déplacent de l'un à l'autre. Ils ne préexistent donc pas à ces mouvements, ce sont ces mouvements qui nécessitent, pour satisfaire la logique, de supposer qu'il y en a plusieurs. On peut en quelque sorte dire que chaque entracte crée un nouvel espace à l'intérieur de l'univers (il l'« instancie », l'« ouvre »). L'espace de l'acte II est différent de celui de l'acte I, car c'est la manière la plus économique de rendre compte du mouvement d'Oreste, mais il en est l'exacte réplique, car tout comme lui, il peut être successivement occupé et « privatisé » par l'ensemble des personnages qui habitent l'univers du palais.

Si la règle de la liaison des scènes est totalement indépendante de l'unité de temps (une pièce irrégulière peut très bien respecter la règle des vingt-quatre heures, ou même n'exiger pour son histoire pas plus de temps que pour le spectacle qui la représente), on voit qu'elle entretient un rapport privilégié avec l'unité de lieu. En effet, l'unité absolue du lieu peut découler de l'emploi d'un lieu relatif : cerné par les lieux qui l'entourent, ce lieu reste nécessairement le même tout au long de la pièce (c'est la solution du carrefour comique, et de *Bérénice*). Mais pour un lieu absolu, elle découle uniquement de la transformation de ce lieu à l'intérieur des actes : le lieu est alors moins unique qu'indéterminé. S'il y a bien plusieurs « espaces » dans *Andromaque*, ceux-ci ne peuvent être distingués les uns des autres que par déduction ; étant chacun indéterminé, ils peuvent être confondus. Par syllepse, la proposition : « La scène est à Buthrot, ville d'Épire, dans plusieurs salles du palais de Pyrrhus » (qui est, en tout logique, la seule qui permette de rendre compte du texte) devient : « La scène est à Buthrot, ville d'Épire, dans une salle du palais de Pyrrhus ». Plus les ruptures sont nombreuses, et plus chaque lieu peut être caractérisé sans occasionner de contradiction, empêchant ainsi de considérer que la pièce respecte une unité absolue. Inversement, plus les scènes sont liées, et plus les lieux se ressembleront pour ne former que des espaces distincts mais sans spécificité, comme une photographie qui

serait si floue que toutes les couleurs de l'objet qu'elle représente se mélangeraient les unes avec les autres de manière indiscernable et se transformeraient en un seul aplat monochrome.

La règle de la liaison des scènes est donc nécessaire au respect de l'unité de lieu absolue, mais elle nécessite elle-même d'avoir au préalable exclu de l'histoire représentée un certain nombre de lieux. En effet, bien que les différentes scènes de chaque acte doivent souvent se dérouler dans des lieux différents, ces lieux ne sont que *vraisemblablement* différents. C'est à cette condition que, dans un décor unifié, les scènes peuvent être liées : il n'est pas nécessaire à l'intrigue que Rodogune et Cléopâtre se trouvent dans leurs cabinets respectifs quand elles rencontrent Antiochus et Séleucus, mais c'est parce que ces lieux ne sont pas *nécessairement* différents que les personnages peuvent passer de l'un à l'autre au sein du même acte.

Quand la différence entre deux lieux est une donnée fondamentale de l'intrigue, c'est-à-dire quand ces deux lieux sont deux *univers* hétérogènes, la seule manière de les représenter successivement sans rompre la liaison des scènes suppose d'avoir recours à un décor non unifié, soit que l'on suppose que les personnages se déplacent d'un compartiment à un autre (comme dans *Cornélie*), soit que l'on suppose qu'ils aperçoivent les personnages présents dans un autre compartiment (comme dans *L'Amour tyrannique*) : on a donc un lieu unique, mais non unifié.

Dans le cadre d'un décor unifié, deux solutions sont possibles si l'on veut respecter la règle de la liaison des scènes. On peut placer toute l'histoire représentée dans un seul univers. Cela suppose donc de ne représenter que les assiégés, et de laisser hors champ les assiégeants ou de les introduire à l'intérieur de la ville par le moyen d'une trêve ; de ne représenter que les personnages qui cohabitent dans un même palais, et non ceux qui se trouvent dans un autre pays ; de ne pas représenter les prisonniers dans leur prison, mais de leur faire rencontrer les autres personnages en les amenant sur le plateau entourés de gardes, etc. À l'intérieur de l'univers auquel on se limite, il sera ensuite toujours possible, en forçant la vraisemblance, de rapprocher artificiellement les lieux en supposant que tous les personnages habitent dans le même palais ou sur la même place publique.

Mais on peut aussi rester dans un même univers pendant tout un acte, et changer au suivant. Ce modèle est largement minoritaire, mais ses enjeux sont radicalement différents de ceux du modèle traditionnel (régulier aussi bien qu'irrégulier). Il s'accompagne le plus souvent d'un décor successif, et on le rencontre par exemple dans *Dom Japhet* de Scarron, où « la scène est dans Orgas, jusqu'au troisième acte, qu'elle passe dans Consuègre¹¹⁴ ». Certains personnages passent d'un univers à l'autre (Dom Japhet, Foucaral, Dom Alphonse, Marc-Antoine, Léonore et Marine), d'autres n'apparaissent que dans l'un des deux (le bailli d'Orgas, le gouverneur de Consuègre). Plus encore, c'est sur ce modèle que repose *Le Festin de Pierre* de Molière, où chaque acte se déroule dans un univers distinct du précédent, et dans un nouveau décor : à l'acte I, un palais ; à l'acte II, un hameau près de la mer ; à l'acte III, une forêt (avec à la scène 5 un magnifique effet de travelling qui enfreint ponctuellement la vraisemblance de la représentation du lieu et fait passer, par un changement à vue, à l'intérieur du tombeau du commandeur) ; à l'acte IV, l'intérieur de la maison de Don Juan ; à l'acte V, une rue.

Cette permanence d'un même univers à l'intérieur d'un acte fonctionne tout autrement que la permanence du lieu qu'on pouvait observer dans *Suréna*. En effet, dans *Suréna*, l'appartement d'Eurydice, de Pacorus et d'Orode appartiennent tous au même univers (le palais). Outre qu'aucun marqueur textuel ou scénographique ne souligne leur différence, celle-ci est aussi beaucoup moins forte du fait qu'elle est simplement vraisemblable. Le lieu n'est pas premier, dans la mesure où il est toujours défini par le personnage qui le territorialise. Corneille n'a pas posé un lieu qui

¹¹⁴ Scarron, *Dom Japhet d'Arménie*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1653, dans *T. C.*, t. I, p. 404. Sur le décor d'origine de cette pièce, voir *Le Mémoire de Mabelot*, éd. cit., p. 183 et 332.

posséderait une définition intrinsèque et des propriétés qui lui seraient inhérentes, qu'il conviendrait dans un second temps de « peupler » : au contraire, il a posé un personnage qui occupe tout l'acte et qui détermine à lui seul l'existence de ce lieu. Par ailleurs, dans *Suréna*, aucun lieu n'exclut personne : tous les autres personnages peuvent rendre visite à Eurydice, Pacorus et Orode. Elle n'exclut que certaines configurations – celles dont serait absent le personnage qui territorialise ce lieu (avec quelques exceptions que nous avons repérées plus haut, qui témoignent de la rémanence du modèle de la transformation du lieu : entrée d'Eurydice justifiée par motivation externe de recherche à l'acte II, sortie d'Eurydice avant la fin de l'acte IV).

En revanche, dans *Dom Japhet*, l'univers que constitue la ville de Consuègre exclut le bailli d'Orgas, et Orgas exclut le gouverneur de Consuègre. Dans *Le Festin de Pierre*, les paysans sont cantonnés au rivage de l'acte II, le pauvre à la forêt de l'acte III, etc. De plus, contrairement à *Suréna*, l'action de *Dom Japhet* et du *Festin de Pierre* n'est pas purement verbale, et, contrairement aux discours, les actions (monter la nuit à un balcon, se battre en duel, etc.) ne peuvent pas toujours être transportées d'un lieu en un autre : ce n'est plus une question de vraisemblance, mais tout simplement de possibilité physique.

La succession des univers multiples change donc complètement le travail de composition dramatique. Elle ne le fait cependant pas de la même manière dans *Dom Japhet* et dans *Le Festin de Pierre*. La succession des deux univers est déjà présente dans *El marqués del Cigarral* de Solórzano, que Scarron adapte. Par ailleurs, ces deux univers fonctionnent à chaque fois comme des carrefours comiques, prolongés par l'intérieur des maisons qui les entourent : une place de village, une place de ville, sur lesquelles on peut faire se rencontrer tous les personnages présents dans ces deux lieux. Chaque lieu suffirait à lui seul à une pièce entière.

Au contraire, les cinq univers du *Festin de Pierre* ont un fonctionnement à chaque fois différent, et de plus fortement contraignant. Ils ne sont pas conçus pour être des moteurs de rencontre entre les personnages, mais sont définis par leurs propriétés intrinsèques : ils sont soit déserts (la forêt), soit habités par des personnages qui n'apparaissent dans un aucun autre lieu (le rivage), soit habités par un seul personnage (la maison de Don Juan). Pour qu'y apparaissent d'autres personnages, il faut les y faire entrer : ils ne s'y trouvent pas d'emblée. Il en va de même pour le palais et la ville des actes I et V : aucun personnage ne semble habiter dans le palais (qui sert uniquement de lieu de promenade), ni dans les maisons dont on voit les façades. En outre, chacun de ces univers est présent dans les sources de Molière, mais celles-ci utilisaient un décor à compartiments, qui leur permettait, au besoin, de passer d'un univers à l'autre à l'intérieur d'un acte : Molière est au contraire tenu de faire rester ses personnages dans le même lieu durant tout un acte, et ne peut éventuellement les faire passer que d'un lieu à un autre qui lui serait contigu (de l'extérieur à l'intérieur du tombeau, en l'occurrence).

G. Forestier et C. Bourqui ont bien montré que Molière avait dans un premier temps commandé les décors de chaque acte, qui représentent les lieux correspondant aux « passages obligés de l'histoire développée par les “Convitato di pietra” italiens ou les “Festin de Pierre” français¹¹⁵ » dont il savait qu'ils devraient figurer dans sa pièce, et qu'il a ensuite composé sa pièce en fonction de ces décors. Cette primauté du décor a présenté pour l'écriture une très forte contrainte. Tandis que le décor à compartiments employé par Dorimond et Villiers¹¹⁶ permettait de changer librement le lieu de l'action à l'intérieur d'un acte, Molière doit regrouper ou redistribuer les scènes du mythe en fonction du lieu où elles se déroulent ou peuvent se dérouler, et faire notamment remonter au milieu de la pièce la première rencontre avec la statue.

Mais surtout, ce choix oblige Molière à s'attarder dans chaque univers, alors même que certains sont très fortement marqués et excluent un grand nombre de

¹¹⁵ Molière, *Le Festin de Pierre*, éd. cit., p. 1626.

¹¹⁶ Dont deux *Festin de Pierre* sont respectivement publiés en 1659 et 1660.

scènes possibles. Dès lors, il fallait, pour garantir l'équilibre de la composition, nourrir chaque acte autour de la scène qui avait déterminé sa localisation. À l'acte V, il faut par exemple « immobiliser dans une rue durant tout un acte un Don Juan en attente de son châtement¹¹⁷ » (l'arrivée du spectre et de la statue, qui se survient qu'à la fin de l'acte) :

L'enjeu idéologique de ses dialogues avec son valet Sganarelle comme avec ceux qui le poursuivent de leurs remontrances (son père) ou de leurs demandes de réparation (le frère d'Elvire) [...] aussi bien que l'enjeu polémique de la séquence [...] masquent ce qui nous semble être la cause de cette disposition originale¹¹⁸.

On est donc aux antipodes du mode de composition traditionnel où le lieu découle des actions et des personnages. Au contraire, ce sont les actions qui découlent ici du lieu (« Que peut faire Don Juan dans cette rue¹¹⁹ ? »).

Dans la mesure où la réduction de l'histoire représentée à un seul univers ou à un univers par acte est nécessaire au respect de la règle de la liaison des scènes dans un décor unifié, on peut également distinguer, parmi les pièces irrégulières, celles où, à l'intérieur d'un même acte, les différents tableaux se déroulent dans des univers différents, qui ne pourraient assimilés sans rendre l'ensemble incohérent (et où la discontinuité spatiale est donc extrêmement forte), et celles qui, à l'échelle de l'acte ou de la pièce, ne représentent que des lieux vraisemblablement différents à l'intérieur d'un même univers (et où la discontinuité spatiale est donc beaucoup plus faible) : dans ces dernières, même si elles ne sont pas exploitées, les conditions de possibilité de la liaison des scènes sont déjà présentes.

Dans *Clitandre* (1632), les scènes qui se déroulent dans la forêt doivent nécessairement être éloignées des scènes qui se déroulent dans le palais royal, car c'est justement cet éloignement qui permet aux assassins de mettre à exécution leur dessein, et toute une partie de la pièce repose également sur le fait que certains personnages sont sortis de l'univers du palais et que d'autres partent à leur recherche.

Dans *Cinna* (1643) au contraire, on peut, en forçant la vraisemblance, imaginer que toute l'action se déroule dans un lieu unique. Contrairement à ce que Corneille affirme, la rupture que l'on observe à l'acte IV vient moins d'une volonté de distinguer l'appartement d'Émilie et celui d'Auguste que de la difficulté, que nous soulignons au chapitre de la focalisation, qu'il y aurait à faire se rencontrer ces deux personnages à ce moment de l'intrigue. Et la vraisemblance reprenant le dessus dès que l'absence de liaison des scènes lui en laisse la liberté, cette rupture donne automatiquement l'impression d'un changement de lieu, qui n'a pas de nécessité pour l'intrigue. Même si cette pièce ne respecte pas la règle de la liaison des scènes, elle en est, d'un point de vue spatial, plus proche que d'autres : elle correspond à un stade de l'évolution de la

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 1628.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.* Notons que, malgré certaines similitudes, ce processus n'est pas comparable à celui que l'on observe dans le théâtre naturaliste. D'une part en effet, Molière n'a pas vraiment, contrairement à André Antoine, créé « sans aucune préoccupation des événements qui devaient s'y dérouler, le décor » (André Antoine, « Causerie sur la mise en scène », art. cit., p. 603) : il l'a conçu à chaque fois en fonction d'un événement principal (et en ce sens le lieu découle bien des actions), et il a simplement dû imaginer ensuite d'autres événements qui pourraient se dérouler dans ce lieu et remplir l'acte. D'autre part, il s'agit à chaque fois d'un décor et non d'un « milieu » au sens où Antoine l'entend. Les lieux du *Festin de Pierre* ne « déterminent » pas l'attitude des personnages ou le contenu des scènes, mais l'existence de celles-ci : Don Juan et Sganarelle ne dialoguent pas différemment dans le village, dans la forêt, dans la rue, etc. La disposition des scènes découle de la multiplicité des lieux, mais une fois que le lieu a déterminé les scènes qui pouvaient s'y dérouler, le discours des personnages n'« émane » pas de ces lieux : il est fait d'une autre matière que le décor qui l'entoure. En ce sens, le travail de composition était beaucoup plus difficile : il ne suffisait pas de se laisser inspirer par un lieu d'où sortirait de lui-même le texte de la pièce, il fallait y faire entrer tout un mythe.

composition dramatique où le lieu est « prêt » pour l'instauration de cette règle, car il n'est plus en lui-même un obstacle.

On pourrait en dire autant du *Cid* (1637). Il suffirait de lier les autres scènes par des rencontres entre les personnages pour que la chambre de Chimène, celle de l'infante et le palais royal deviennent une unique fiction de théâtre (une place publique devant le palais royal où les actions paraîtraient déplacées, mais non impossibles, ou un jardin où les deux femmes pourraient venir à la faveur d'une promenade). Corneille a montré la voie en reliant la scène du soufflet (I, 4) et la scène entre Don Diègue et Rodrigue (I, 6), qui, dans la pièce source (*Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro), appartiennent à des tableaux distincts (l'une se déroule dans le palais du roi, l'autre chez Don Diègue).

Là encore, quel que soit le nombre de ruptures que l'on y observe, le peu d'importance que joue la distinction des lieux dans la pièce rend possible, dans l'absolu, le respect de la règle de la liaison des scènes. Et, là encore, la seule solution pour expliquer l'origine des ruptures est d'avoir recours à un critère focal. La rupture qui sépare la scène de Chimène (I, 2) et celle de l'infante (I, 3) fonctionne comme une sorte de rupture de recherche qui présente les sentiments des deux personnages avant leur rencontre à la scène 3 de l'acte II (si ce n'est que tout le début de cette rencontre a lieu hors champ, et que nous n'assistons qu'à sa deuxième partie, après que les deux femmes ont appris la querelle entre Don Diègue et le comte). Elle peut donc être facilement résorbée sans modifier l'intrigue. Il suffit pour cela d'introduire une première rencontre entre Chimène et l'infante qui lierait leurs scènes de confiance respectives. Cette scène existe, mais hors champ : c'est la scène où Chimène conte à l'infante « la première nouvelle¹²⁰ » de son mariage à venir. Une fois Chimène sortie, l'infante pourra révéler son amour pour Rodrigue, l'actuelle scène 3 fonctionnant dès lors comme une scène de réaction. Après la querelle, les deux femmes pourront de nouveau se rencontrer sans redondance (II, 3), puisque la situation aura entre-temps changé.

En revanche, la rupture qui sépare la scène de l'infante (I, 3) et celle du soufflet (I, 4) est due, on l'a vu, à l'impossibilité de faire se rencontrer les personnages sans modifier considérablement l'intrigue. C'est pourquoi, en l'état actuel des choses, une commode liaison de fuite est le seul moyen que l'on a pour lier l'infante à Don Diègue et au comte : elle n'est pas en relation avec eux dans l'intrigue, et cette absence de relation trahit son « inutilité ». Pour la lier à l'un de ces deux personnages par une liaison de présence, il est nécessaire de lui prêter un rôle actif : supposer, par exemple, qu'après avoir rencontré Chimène, elle rencontre Don Diègue et tente insidieusement de le détourner du projet de mariage entre son fils et Chimène en exploitant à cet effet la promotion de Don Diègue au rang de gouverneur du prince. Il suffit pour cela de reprendre les mots mêmes que le comte adressera à Don Diègue, et de les placer dans la bouche de l'infante non plus comme une raillerie, mais comme un conseil en apparence sincère :

À de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre ;
Et le nouvel éclat de votre dignité
Lui doit bien mettre au cœur une autre vanité¹²¹.

On peut facilement nourrir la scène en y ajoutant d'autres arguments (par exemple : « L'honneur que l'on vous fait cache quelque disgrâce dont par son trop d'orgueil le comte est la victime ; le roi peut-être est las de son ambition : ce serait imprudent et risquer de vous perdre que vous lier au sang d'un sujet qui déplaît et que la fin du jour pourra voir exilé. »). Après la sortie de l'infante, le comte aborde Don Diègue et la querelle naît entre eux sans qu'il y ait rien à modifier dans le début de ce dialogue

¹²⁰ Corneille, *Le Cid*, éd. cit., II, 3, v. 455.

¹²¹ *Ibid.*, I, 4, v. 164-166.

(« Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi / Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi¹²². »). Bien sûr, ce serait une tout autre infante, et une tout autre histoire.

¹²² *Ibid.*, I, 4, v. 145-146.

Conclusion

Après avoir établi « la grande syntagmatique du film narratif », qui repose sur les six types de « segments autonomes¹ » qui composent un film (scène, séquence, syntagme alternant, syntagme fréquentatif, syntagme descriptif, plan autonome), C. Metz déclare :

Ces six grands types syntagmatiques ne peuvent être repérés que *par rapport* à la diégèse, mais *dans* le film. Ils correspondent à des éléments de diégèse, non à « la diégèse » tout court. Cette dernière est le *signifié lointain* du film pris en bloc, alors que les éléments de diégèse sont les *signifiés proches* de chaque segment filmique. Parler *directement* de la diégèse [...] ne nous donnera jamais le découpage syntagmatique du film, puisque cela revient à examiner des signifiés sans tenir compte de leurs signifiants. Inversement, vouloir découper des unités sans tenir compte du tout de la diégèse [...], c'est opérer sur des signifiants sans signifiés, puisque le propre du film narratif est de narrer².

En étudiant la composition dramatique, nous n'avons fait qu'appliquer ce programme à l'étude du théâtre, afin de montrer comment le « découpage syntagmatique » de la pièce (c'est-à-dire son découpage en scènes) permettait à une intrigue de s'incarner dans une forme visuelle, et d'analyser les textes en prenant pleinement en considération le « signifiant » théâtral, c'est-à-dire ce que le spectateur voit et entend. L'art du romancier est de même nature que celui que nous mettons en œuvre à chaque fois que nous faisons un récit : sa technique est simplement beaucoup plus développée. L'art du dramaturge (comme celui du cinéaste) n'a au contraire rien de naturel, car il consiste non à raconter des événements, mais à les reproduire. Il doit donc maîtriser une technique qui n'a pas d'équivalent hors de sa propre pratique : faire

¹ Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *L'Analyse structurale du récit*, *Communications*, n° 8, 1966, rééd. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1981, p. 126. Les italiques sont dans le texte.

² *Ibid.*, p. 129.

entrer et sortir des personnages sur un plateau, les faire parler et les faire se rencontrer.

Notre approche poéticienne, essentiellement centrée sur le théâtre du XVII^e siècle, nous a permis d'explorer les différents procédés utilisés à cette fin par les dramaturges de cette époque, ainsi que leurs effets, la manière dont ils peuvent éventuellement se combiner ou se substituer les uns aux autres, et les potentialités qu'ils offrent en termes d'interprétation, de réécriture ou de mise en scène. Mais ces procédés restent en grande partie les mêmes pour toutes les pièces qui reposent sur une conception dramatique du théâtre et qui sont constituées d'une succession de scènes. On peut donc voir dans ce travail une sorte de manuel de composition dramatique qui permettrait aux lecteurs et aux spectateurs de comprendre une des étapes essentielles de l'élaboration d'une pièce de théâtre.

D'un point de vue théorique, nous avons pu confirmer notre hypothèse de départ : toute rupture fonctionne comme une interruption de la représentation, car il est toujours plus économique de supposer que les scènes qu'elle sépare ne se déroulent pas l'une immédiatement après l'autre et dans le même lieu. Mais ce faisant, nous avons également pu déduire de notre analyse du rapport entre les scènes un second principe tout aussi essentiel. La liaison des scènes implique une continuité de la représentation, mais, dans la dramaturgie classique, cette continuité se pense sur le mode de la transformation : transformation dans la focalisation qui permet de placer le spectateur dans une position d'omniscience ; transformation dans l'écoulement du temps fictionnel, parfois pressé par sa nécessaire adéquation avec le temps réel du spectacle ; transformation enfin du lieu représenté qui n'est presque jamais déterminé de manière cohérente à l'échelle de l'acte entier. La représentation est continue, mais elle se « transforme » en permanence, comme si la discontinuité des ruptures, qui permettent de passer d'un repère focal, temporel, logique ou spatial à un autre, était remplacée par un repère unique, mais mouvant, instable, et dont le point d'origine est insaisissable.

Les différents critères sémantiques selon lesquels on peut mesurer la discontinuité plus ou moins grande impliquée par les ruptures permettent de lier le versant théorique de notre travail et son versant purement historique. Les uns reposent sur une échelle discrète : une rupture peut être due à un simple excès de scènes de confiance ou au contraire à une confrontation impossible ; elle peut correspondre à une ellipse nécessaire ou non, immédiate ou rétrospective ; elle peut être fixe, semi-fixe, semi-flottante ou flottante ; elle peut séparer des scènes se déroulant dans des lieux nécessairement ou vraisemblablement différents, distants ou contigus. Les autres supposent de l'évaluer selon un continuum : elle sera plus moins forte selon que la durée des événements hors champ est plus ou moins supérieure à celle des scènes représentées dans l'intervalle, et selon que les lieux où se déroulent les scènes qu'elle sépare sont plus ou moins distants, et plus ou moins territorialisés. Parallèlement à l'augmentation du nombre de pièces régulières, une évolution se dessine à l'intérieur des pièces irrégulières, où les ruptures non seulement se raréfient, mais introduisent également une discontinuité de moins en moins sensible. On assiste ainsi à une sorte de coalescence progressive dans la disposition des scènes, qui « prend » peu à peu pour former un tout homogène et continu.

Le discours critique est moins facile à appréhender. Nous avons vu que les théoriciens du XVII^e siècle (comme ceux du XVI^e siècle) peinaient à justifier la règle de la liaison des scènes (alors même qu'elle connaissait un succès fulgurant) autrement que par la nécessité de faire des ruptures le critère unique de la division en actes ou par l'ornement qu'elle constitue et le désagrément que provoque son non-respect (sans approfondir les raisons dramaturgiques de cette appréciation et la nature de l'effet que ce procédé produit) : leurs efforts sont essentiellement consacrés (comme chez Ingegneri, d'Aubignac et Corneille) à définir, à un niveau purement technique, ses formes et ses conditions. Seul d'Aubignac (brièvement, en 1657) et Corneille (de façon un peu plus développée, dès l'avis au lecteur de 1648) proposent quelques pistes pour une dramaturgie de la liaison des scènes, qui repose avant tout sur les avantages qu'elle

présente en termes d'unité d'action. D'Aubignac souligne le risque que les ruptures font courir à celle-ci (l'absence de liaison rend l'ordre des scènes arbitraire), tandis que Corneille montre en quoi la liaison, qui permet de masquer l'inutilité des personnages épisodiques, constitue même, à cet égard, un atout. La continuité de la représentation est l'autre grand intérêt de la liaison des scènes, qui en est la condition nécessaire. Elle évite que l'action recommence sans cesse à nouveaux frais, interrompant la continuité temporelle et spatiale (condition de possibilité d'une immersion totale du spectateur dans l'univers fictionnel, considérée comme un idéal dramaturgique), et occasionnant des entrées et des sorties auxquelles il est très difficile de trouver une motivation vraisemblable. Même si le dramaturge doit parfois user d'artifices, la présence d'un personnage qui reste présent avant l'entrée et après la sortie permet de justifier plus facilement celles-ci (par la volonté de venir parler à quelqu'un ou de le quitter), et permet également, par l'utilisation d'une amorce d'entrée, de rappeler efficacement l'identité des personnages. Enfin, l'enchaînement interrompu de multiples confrontations constitue le troisième attrait de la liaison des scènes. Celle-ci ne l'implique pas nécessairement, mais elle invite les dramaturges à explorer de nouveaux modes de composition : limiter d'une part les scènes de confidence et se concentrer sur le comportement extérieur des personnages – accentuant ainsi la vraisemblance de l'histoire, renforçant les effets de surprise qu'elle peut susciter et lui conférant une plus grande richesse d'interprétation – ; mettre d'autre part en valeur par la continuité de la représentation la continuité d'un univers où les personnages sont autant liés les uns aux autres que les scènes auxquelles ils participent, et où les rencontres forment des chaînes que le spectateur suit progressivement, emmené de façon fluide d'un point de vue à un autre par une métamorphose à la fois évidente et incontestable, et néanmoins imperceptible quand on tente de la saisir dans l'instant.

Ces différents arguments, le fait qu'aucun dramaturge de talent n'ait persisté à mettre son art au service d'une dramaturgie de la discontinuité (dont il aurait pu illustrer les attraits spécifiques, et montrer qu'elle possède autant de potentialités en termes de tension dramatique et permet également de traiter un sujet avec originalité et profondeur), aussi bien que les principes d'unité et de continuité qui s'imposent en France au XVII^e siècle suffisent à expliquer l'essor de la règle de la liaison des scènes.

Celle-ci est étrangère à l'unité de temps, mais entretient, on le voit, une relation complexe avec les unités d'action et de lieu. Elle n'implique pas de les respecter (comme le montre l'exemple du *Festin de Pierre*), mais elle facilite le travail du dramaturge qui choisirait de le faire, ou du moins donne une illusion d'unité en garantissant la continuité de la représentation à l'intérieur des actes : même si une pièce contrevient à l'unité d'action, la liaison rend moins sensible cette absence d'unité ; même si l'unité de lieu absolue est impossible à atteindre, elle rend les changements de lieu beaucoup moins flagrants.

D'un autre côté, elle en est partiellement la conséquence. Trois facteurs rendent en effet difficile son application : la distinction entre des lieux qui, pour les besoins de l'intrigue, doivent nécessairement être différents ; l'impossibilité de susciter des rencontres entre certains personnages qui ne sont pas directement en relation l'un avec l'autre ; la place très importante accordée aux scènes de confidence dans une dramaturgie de l'exhaustivité. Or le premier, justement, disparaît avec l'instauration de l'unité de lieu, tandis que l'unité d'action tend à minimiser le deuxième.

Le troisième relève entièrement de la focalisation et n'est pas lié aux trois unités. Certains dramaturges, comme Corneille, y renoncent – qu'il s'agisse là d'un penchant spontané, ou d'un moyen de bénéficier des avantages intrinsèques à la liaison des scènes. D'autres, comme Racine, les cantonnent aux entractes ou ont recours à des liaisons superficielles.

Dès lors, la composition dramatique pouvait aller dans deux directions opposées. Elle pouvait renforcer l'unité interne de chaque acte en stabilisant la représentation autour d'un lieu ou d'un personnage unique, et ne changer de paradigme qu'à l'entracte (ce qui revient, par contraste, à renforcer également la force de rupture de cet entracte, qui séparent des lieux ou des moments distants les uns des autres), que

l'on tende vers le modèle de *Suréna* (un même univers durant toute la pièce, mais territorialisé à chaque acte par un personnage différent), ou vers celui du *Festin de Pierre* (un univers différent et intrinsèquement défini à chaque acte).

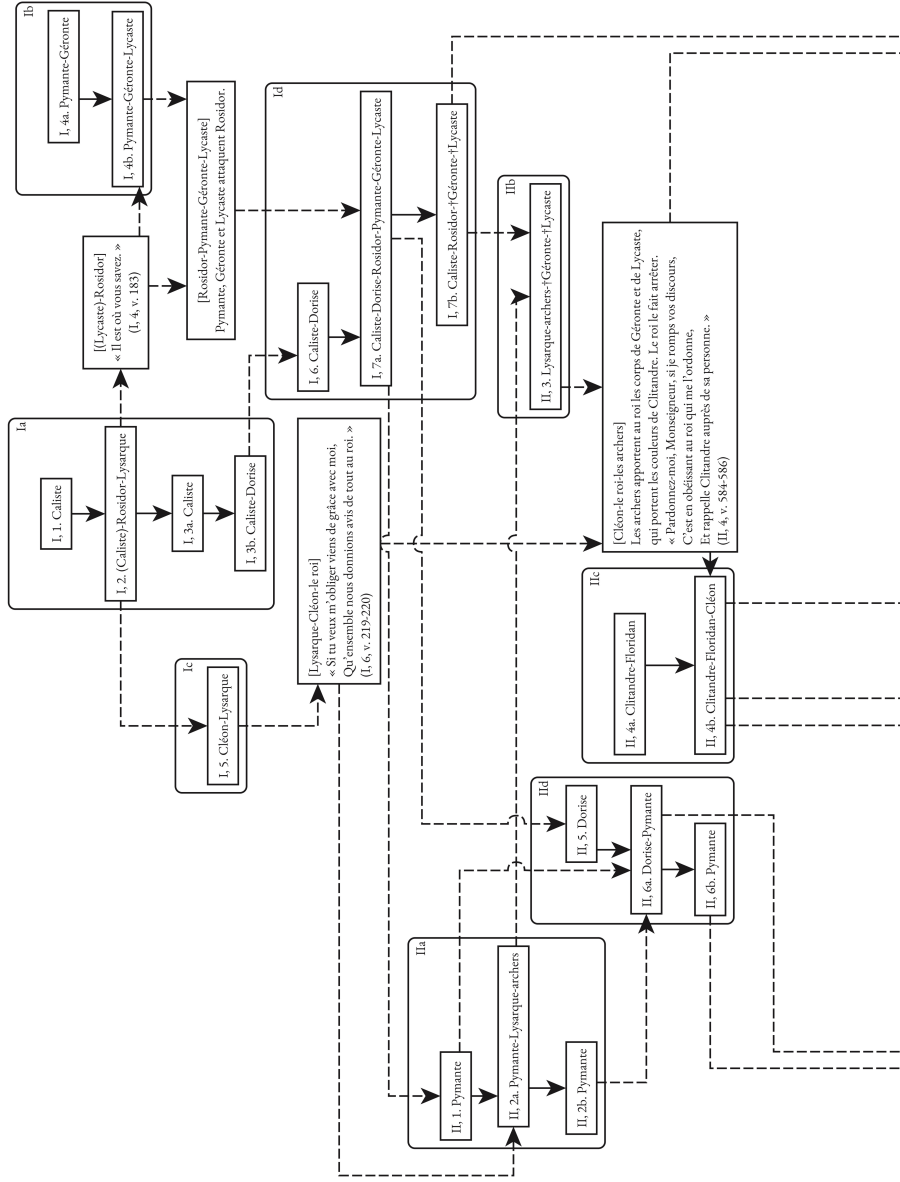
Mais ce modèle est resté minoritaire. La rémanence de l'esthétique irrégulière a naturellement amené les dramaturges à continuer de mêler les différents points de vue et les différents lieux à l'intérieur des actes, non plus sur le mode du changement brutal, mais sur celui de la transformation progressive et du tuilage : même *Suréna* (avec ses déterritorialisations) et *Le Festin de Pierre* (avec son travelling à l'acte III) n'y ont pas renoncé. Ce modèle tendait, paradoxalement, à atténuer la force de rupture des entractes : ce sont les seules ruptures qui demeurent, mais elles ne nous font passer que d'un espace indéterminé à un autre sans remettre en cause l'homogénéité de l'ensemble. Au lieu de nous projeter en avant par un saut temporel, elles ne servent le plus souvent qu'à nous montrer ce qui se passe au même moment sur une autre branche de la même histoire qu'on verra très vite fusionner avec celle que l'on vient de quitter. Par ailleurs, à l'intérieur des actes, les dramaturges classiques ont utilisé la liaison des scènes comme un puissant moyen de suivre l'action sans que le spectateur quitte celle-ci des yeux. La représentation se plie sans se rompre pour relier entre eux les points d'un univers qui, comme tous les univers, est continu, et qui, comme le nôtre, trouve son unité non seulement dans sa continuité, mais aussi dans les interactions entre les individus qui le peuplent. Au lieu de chercher à couvrir l'ensemble de cet univers en passant subitement d'un point à un autre, la représentation rend sensible sa continuité en n'empruntant que des chemins ou des portes que les personnages eux-mêmes empruntent. Elle les suit dans leurs mouvements et leurs rencontres successives comme un témoin invisible et mobile, et prend donc une forme aussi dynamique et instable que l'histoire qu'elle représente : si l'esthétique du discontinu se plaît à fragmenter la matière qui constitue les pièces, celle de la liaison des scènes en montre à la fois la densité et l'infinie souplesse.

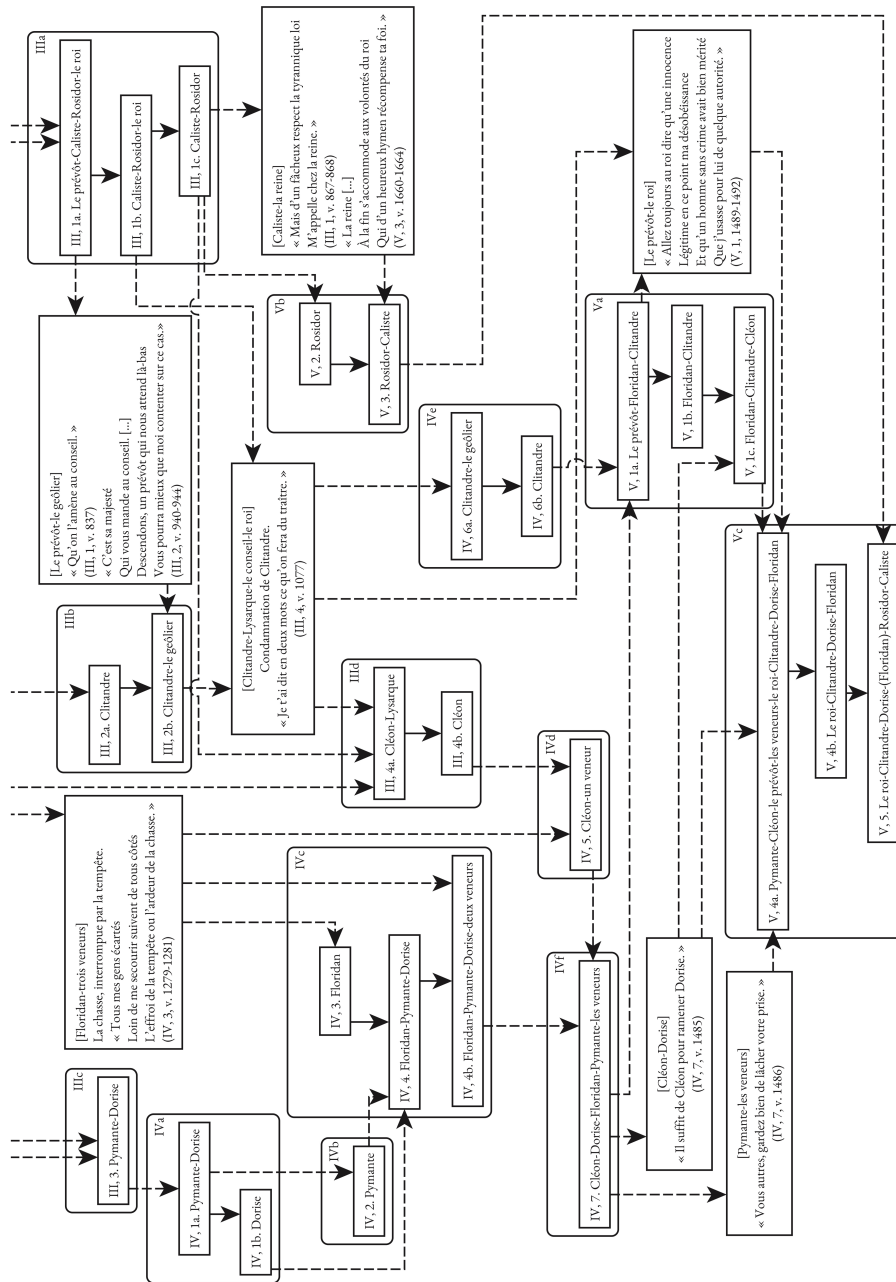
Annexes

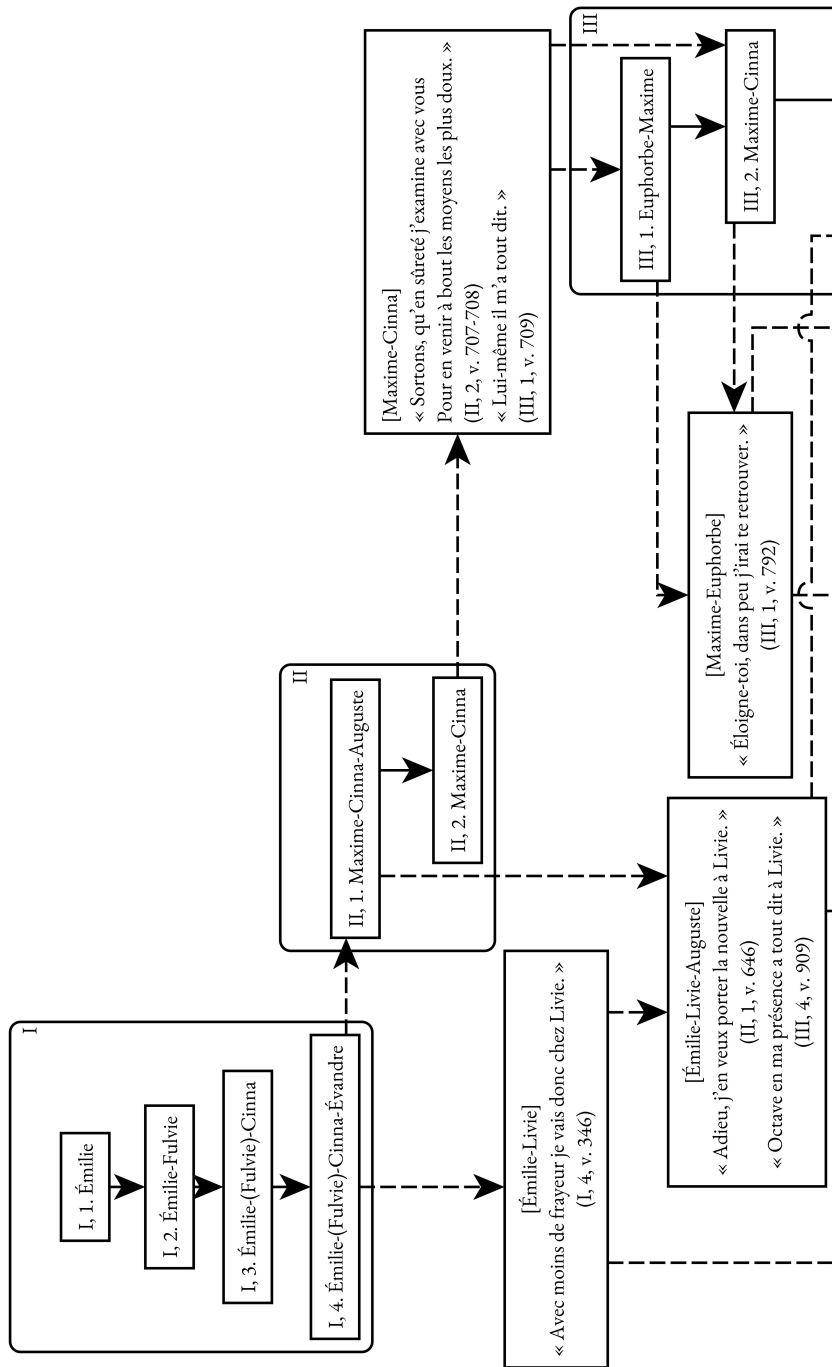
SCHÉMAS

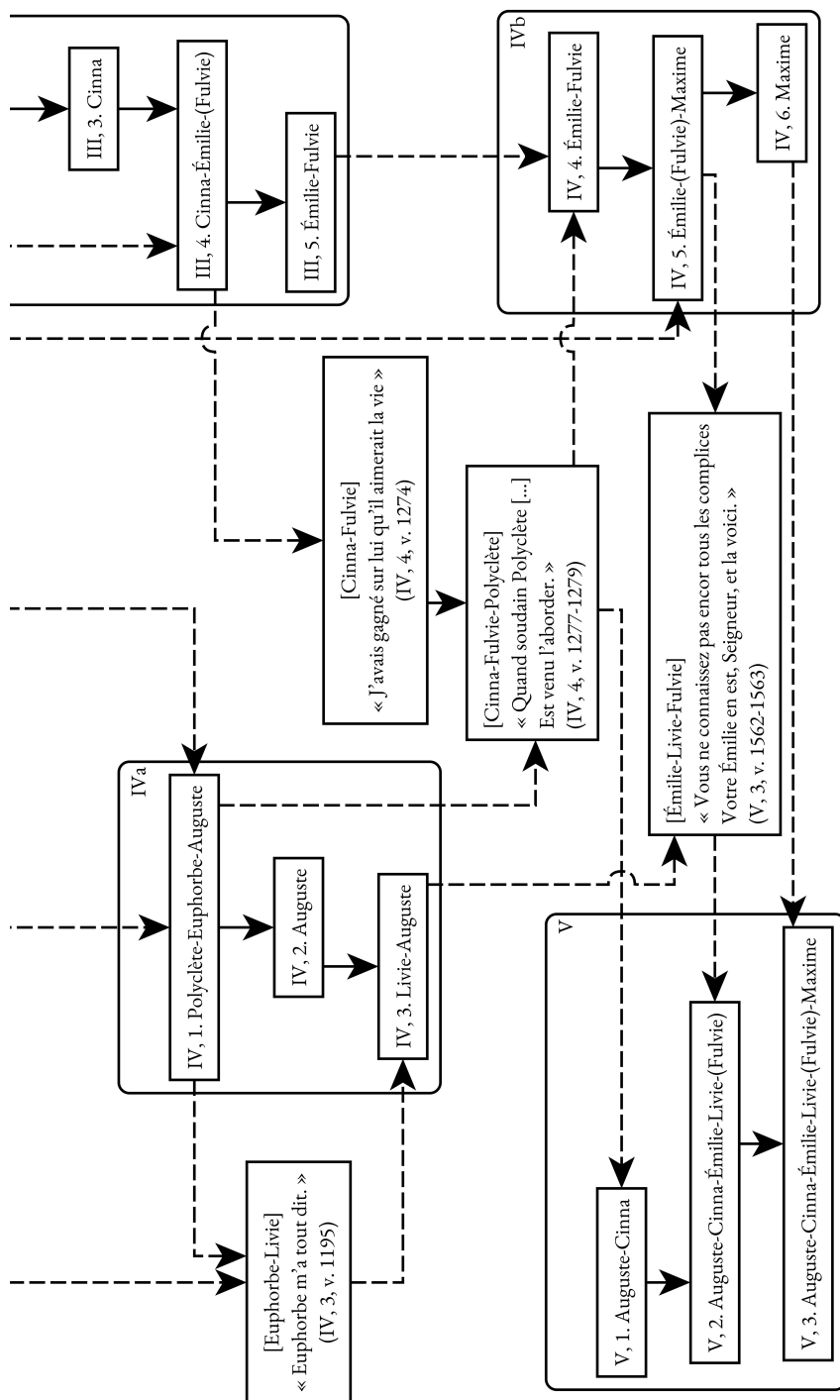
Les schémas suivants décrivent, selon les mêmes principes que les schémas partiels analysés dans le corps de cet ouvrage, l'intégralité des rapports logiques entre les scènes dans *Clitandre*, *Cinna*, *Rodogune*, *Andromaque* et *Bérénice*.

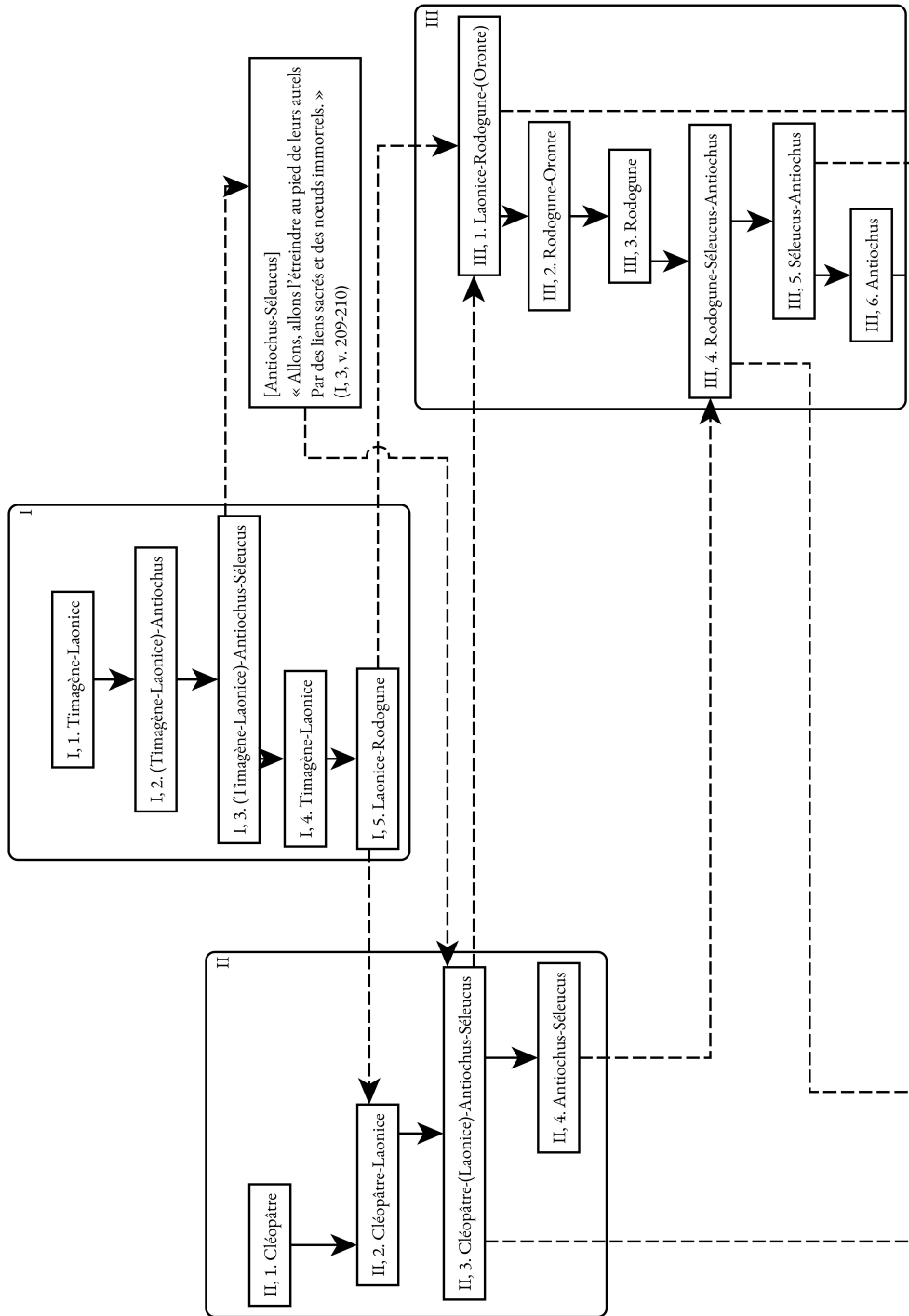
On trouvera, à la suite, le schéma résumant les différentes formes de transitions possibles lors de l'entrée d'un personnage.

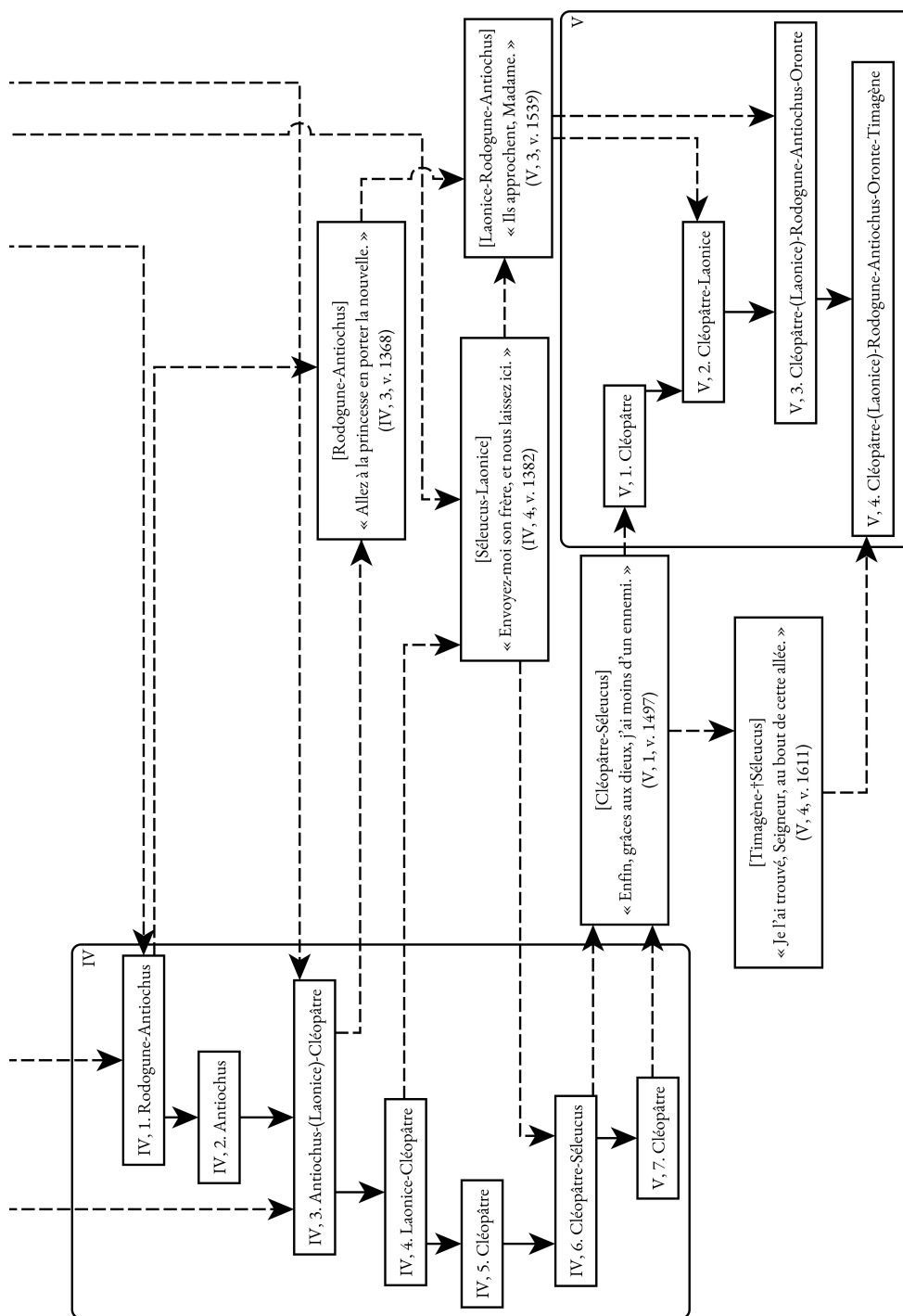


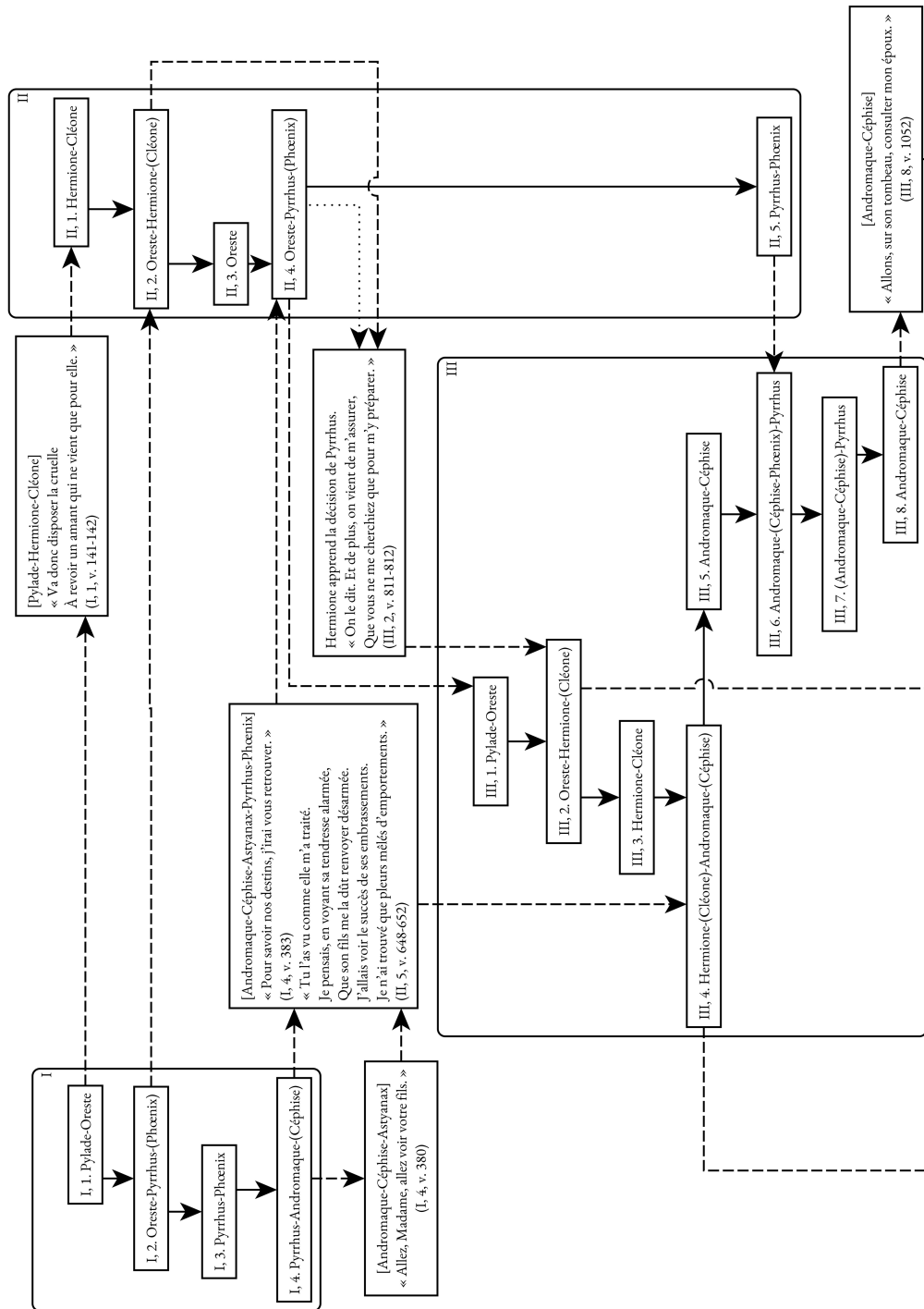


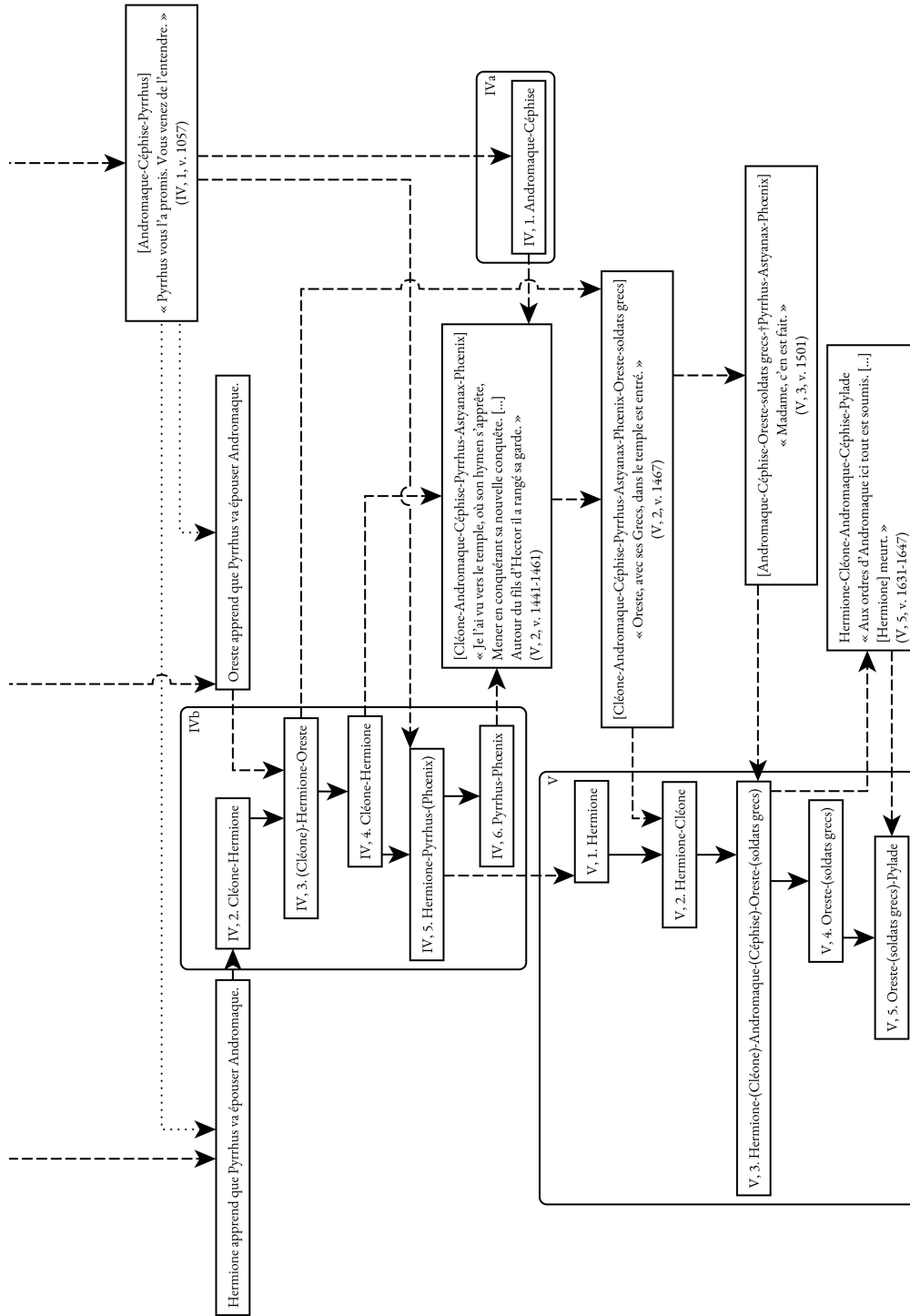


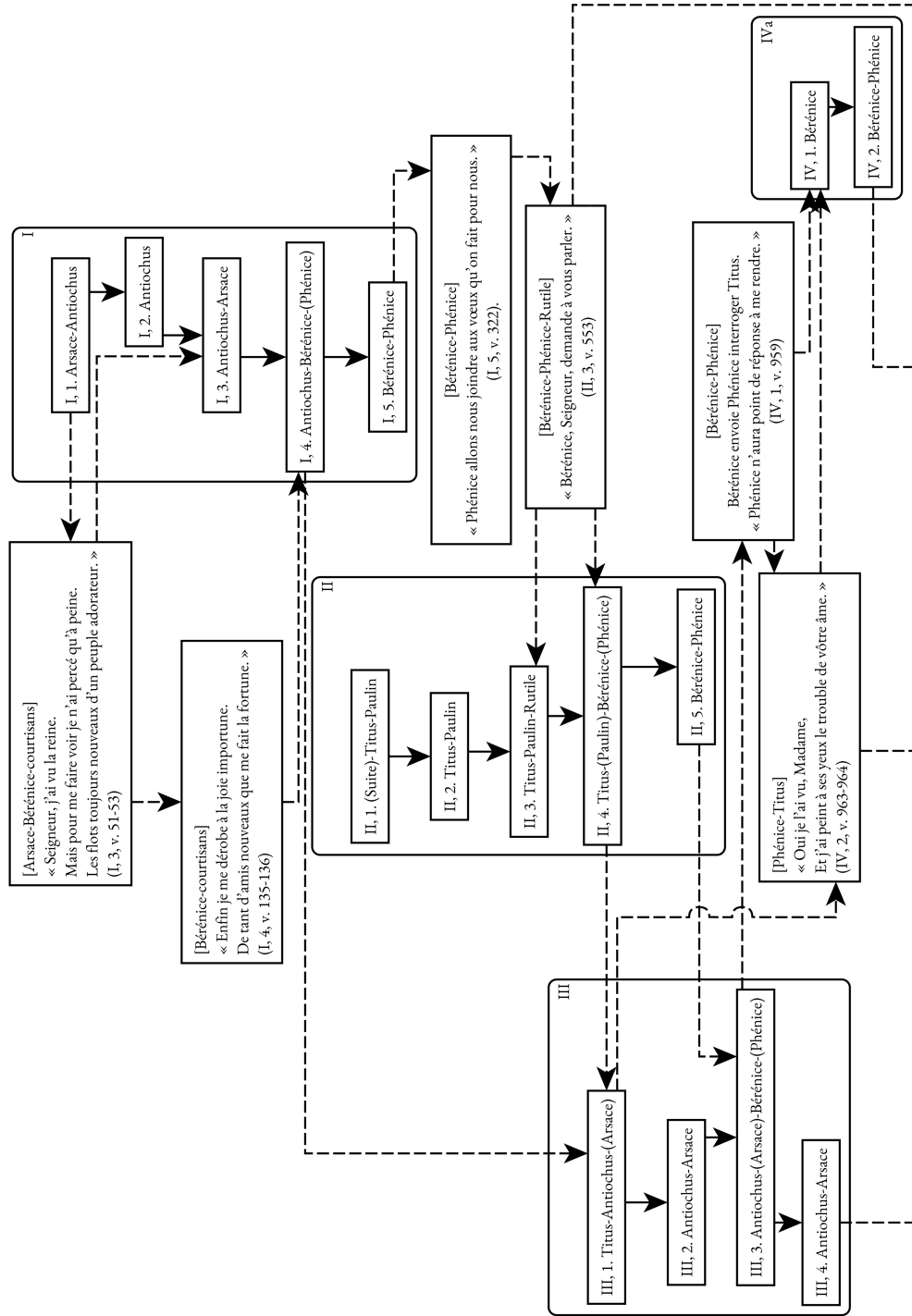


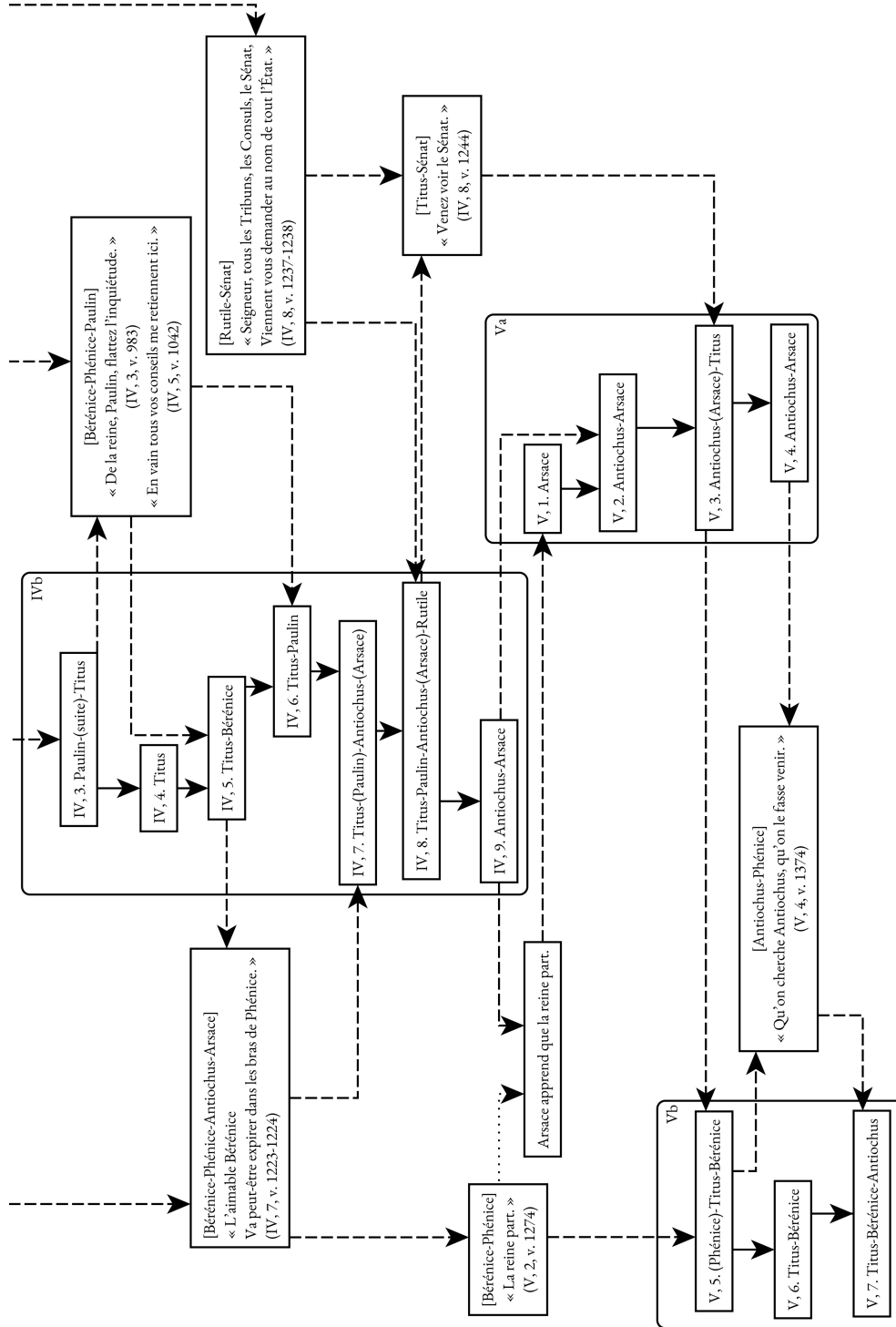


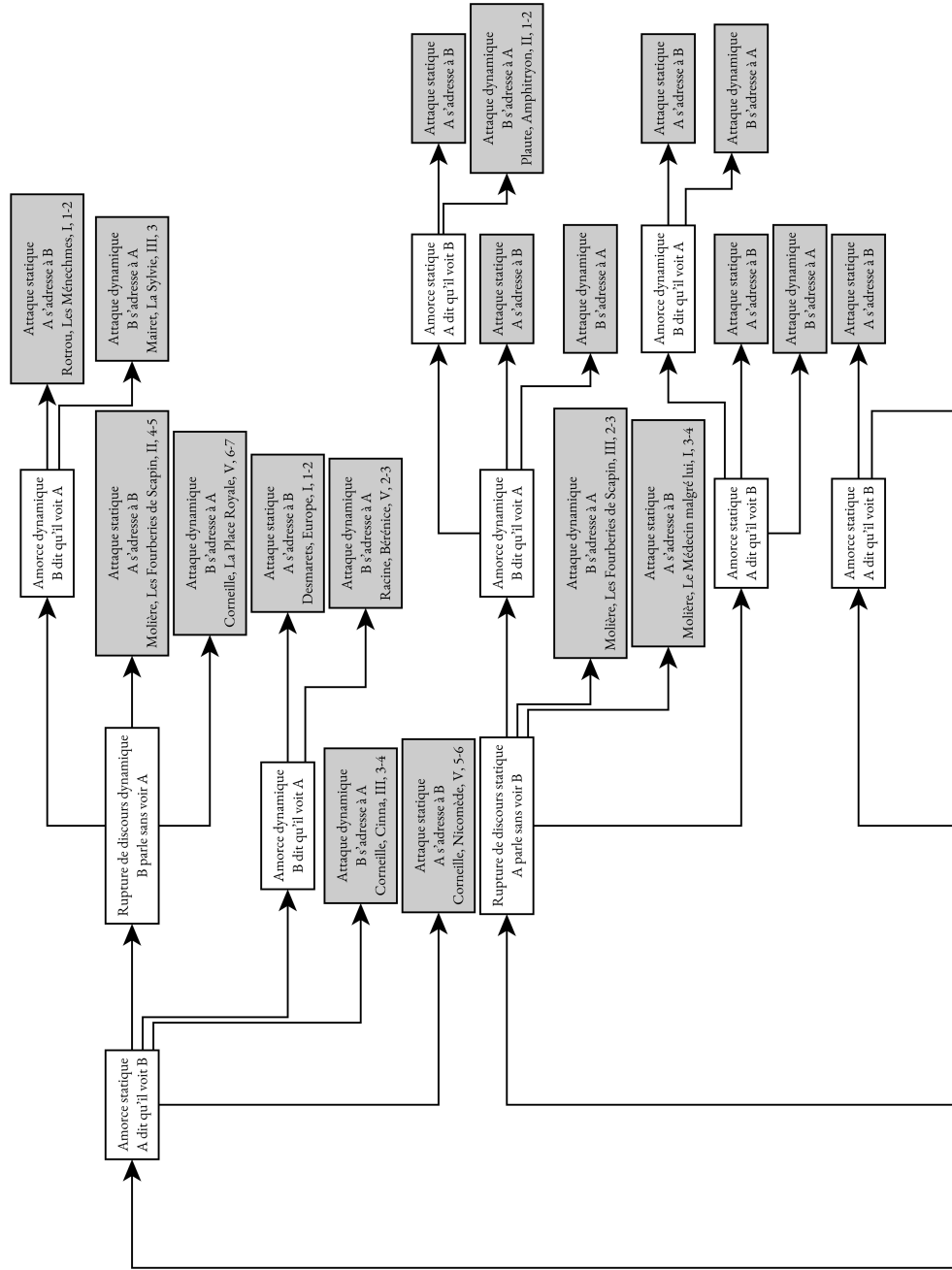


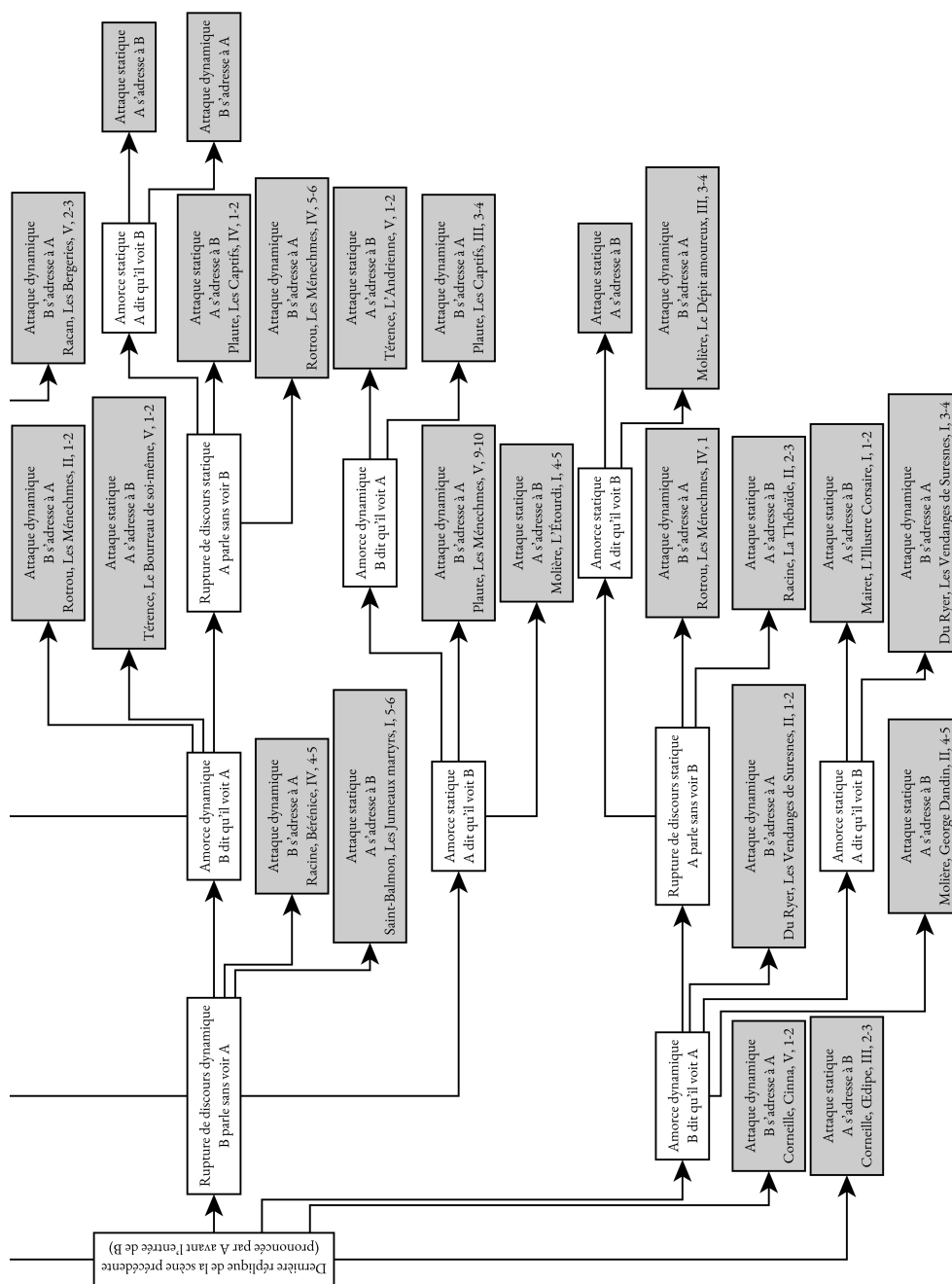












DONNÉES QUANTITATIVES

Nous donnons ci-dessous le nombre de scènes, de ruptures et de liaisons de perception dans les pièces de théâtre en langue française écrites, représentées, ou publiées entre 1630 et 1660. Pour plus de précisions concernant l'auteur, l'année de représentation, le titre et le genre, on se reportera à la bibliographie. Le nombre de ruptures ne prend en compte que les ruptures irrégulières, et non les entractes.

Les pièces non publiées sont classées selon le *terminus post quem* probable de leur représentation ou de leur composition (leur position dans la liste doit donc être prise avec la plus grande prudence).

L'indication du nombre de scènes ne prend en compte que les scènes éditoriales, car le décompte des scènes dramatiques fait intervenir une part d'interprétation qui empêche une comparaison objective et rigoureuse entre les pièces.

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Arnauld	<i>Agamemnon</i>	1642	3	5	7	5	10	1	0	0	3
d'Aubignac	<i>La Cyminde</i>	1642	5	6	7	3	6	0	0	0	3
d'Aubignac	<i>La Pucelle d'Orléans</i>	1642	8	5	6	5	8	0	0	0	2
d'Aubignac	<i>Zénobie</i>	1647	3	5	7	7	7	0	0	0	0
Auger	<i>La Mort de Caton</i>	1648	6	4	6	7	10	0	0	0	3
Auvray	<i>La Madonte</i>	1631	3	6	4	6	3	1	0	0	12
Auvray	<i>La Dorinde</i>	1631	2	4	4	4	7	0	0	0	15
Banchereau	<i>Les Passions égarées</i>	1632	4	1	2	4	7	0	0	0	24
Banchereau	<i>L'Espérance glorieuse</i>	1632	4	3	3	1	5	0	0	0	2
Baro	<i>La Clorise</i>	1632	5	5	6	4	7	2	0	0	1
Baro	<i>La Parthénie</i>	1642	4	3	4	4	6	2	0	0	0
Baro	<i>La Clarimonde</i>	1643	3	4	5	5	7	0	0	0	1
Baro	<i>Saint Eustache</i>	1649	3	4	6	4	6	2	0	0	2
Baro	<i>Le Prince fugitif</i>	1649	5	4	5	5	6	0	0	0	0
Baro	<i>Cariste</i>	1651	4	13	11	11	9	3	0	0	4
Baro	<i>Rosemonde</i>	1651	3	3	5	5	6	1	0	0	0
Baro	<i>L'Amante vindicative</i>	1652	4	5	7	3	7	2	3	0	0
Baussays	<i>La Cydippe</i>	1632	3	2	3	3	2	0	0	0	8
Bazire d'Amblainville	<i>Arlette</i>	1638	3	4	5	4	3	0	0	0	10
Bello	<i>Tragédie sur la vie et martyre de saint Eustache</i>	1632	3	6	5	5	5	0	0	0	18
Bénésin	<i>Luciane</i>	1634	4	5	6	4	7	0	1	0	3
Benserade	<i>La Cléopâtre</i>	1636	3	3	6	7	8	0	0	0	9
Benserade	<i>La Mort d'Achille</i>	1636	3	4	6	7	2	0	0	0	5
Benserade	<i>Iphis et Iante</i>	1637	4	6	5	5	6	1	0	0	3
Benserade	<i>Gustaphe</i>	1637	2	5	4	6	10	0	0	0	5
Benserade	<i>Méléagre</i>	1641	5	3	4	4	8	0	0	0	2
Bertaut	<i>Le Jugement de Job et d'Uranie</i>	1653	3					0	0	0	0
Beys	<i>L'Hôpital des fous</i>	1636	5	5	5	5	10	1	2	0	3
Beys	<i>Le Jaloux sans sujet</i>	1636	4	3	4	4	5	0	1	0	0
Beys	<i>Céline</i>	1637	3	4	6	7	2	0	0	0	5
Boisrobert	<i>Pyrandre et Lisimène</i>	1633	5	6	5	4	5	0	0	0	5

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Boisrobert	<i>Les Rivaux amis</i>	1639	4	5	6	5	7	0	0	0	8
Boisrobert	<i>Les Deux Alcandres</i>	1640	5	5	6	6	5	1	0	0	4
Boisrobert	<i>Palène</i>	1640	4	9	3	5	9	0	0	0	1
Boisrobert	<i>Le Couronnement de Darié</i>	1642	5	4	6	6	8	1	0	0	0
Boisrobert	<i>La Vraie Didon</i>	1643	4	3	7	5	5	0	0	0	2
Boisrobert	<i>La Jalouse d'elle-même</i>	1650	7	4	7	7	4	2	0	0	4
Boisrobert	<i>La Folle Gageure</i>	1653	4	7	9	10	13	0	0	0	4
Boisrobert	<i>Les Trois Orontes</i>	1653	4	4	5	6	7	0	0	0	0
Boisrobert	<i>Cassandre</i>	1654	8	4	9	6	9	1	0	0	2
Boisrobert	<i>La Belle Plaidense</i>	1655	8	4	7	7	10	2	0	0	3
Boisrobert	<i>L'Amant ridicule</i>	1655	5					0	0	0	0
Boisrobert	<i>L'Inconnue</i>	1655	6	6	10	6	10	0	0	0	5
Boisrobert	<i>Les Généreux Ennemis</i>	1655	5	8	7	7	11	1	0	0	3
Boisrobert	<i>La Belle invisible</i>	1656	3	6	10	7	11	0	0	0	2
Boisrobert	<i>Les Apparences trompeuses</i>	1656	6	5	7	15	9	0	0	0	3
Boisrobert	<i>Les Coups d'amour et de fortune</i>	1656	6	6	5	11	7	2	0	0	2
Boisrobert	<i>Théodore</i>	1658	7	4	13	7	5	3	0	0	0
Boursault	<i>Les Cadenas</i>	1662	16					0	0	0	1
Bourzac	<i>L'Esclave couronnée</i>	1638	5	5	4	6	6	0	0	0	8
Bouvot	<i>Judith¹</i>	1649	3	4	5	5	3	0	0	0	13
Boyer	<i>La Porcie romaine</i>	1646	4	4	5	6	5	0	0	0	0
Boyer	<i>La Sœur généreuse</i>	1647	4	6	6	6	5	1	0	0	1
Boyer	<i>Porus</i>	1648	5	5	4	8	5	0	0	0	0
Boyer	<i>Tyridate</i>	1649	4	9	8	5	7	0	0	0	0
Boyer	<i>Aristodème</i>	1649	4	4	6	6	3	0	0	0	0
Boyer	<i>Ulysse dans l'île de Circé</i>	1650	9	7	6	11	12	1	0	0	4
Boyer	<i>Clotilde</i>	1659	7	9	8	6	9	1	0	0	0
Boyer	<i>Fédéric</i>	1660	6	8	9	10	6	0	0	0	0
Boyer	<i>La Mort de Démétrius</i>	1661	7	5	8	9	12	0	0	0	0
Brécourt	<i>La Feinte Mort de Jodelet</i>	1660	7					0	0	0	1
Bridard	<i>Uranie</i>	1631	2	4	5	4	3	1	0	0	9
Brosse	<i>La Stratonice</i>	1644	4	5	7	5	6	2	1	0	2
Brosse	<i>Les Innocents coupables</i>	1645	5	6	6	8	7	1	0	0	3
Brosse	<i>Les Songes des hommes éveillés</i>	1646	5	5	7	7	6	0	0	0	0
Brosse	<i>Le Turne de Virgile</i>	1647	5	7	5	5	7	0	0	0	0
Brosse	<i>L'aveugle clairvoyant</i>	1650	5	5	6	9	8	4	1	0	0
Brosse le Jeune	<i>Le Curieux impertinent</i>	1645	5	6	8	5	5	2	0	0	3
Cadet	<i>Ormazès</i>	1650	3	3	5	5	7	1	0	0	0
Cardin	<i>Le Champ</i>	1657	6	6	7	6	7	0	0	0	8
Chabrol	<i>L'Orizelle</i>	1632	4	5	5	5	4	0	0	0	14
Chapoton	<i>Le Véritable Coriolan</i>	1638	5	6	5	7	7	0	0	0	8
Chapoton	<i>La Descente d'Orphée aux Enfers</i>	1640	7	6	4	8	7	0	0	0	7
Chappuzeau	<i>Le Cercle des femmes</i>	1656	6					0	0	0	1
Chappuzeau	<i>Damon et Pythias</i>	1657	3	7	7	5	7	1	0	1	1
Chappuzeau	<i>Armetzar</i>	1658	5	7	8	6	6	3	0	0	0

¹ En six actes. L'acte VI comporte deux scènes. Pour les pièces en plus de cinq actes, le décompte des ruptures et des liaisons de perception tient évidemment compte de l'ensemble de la pièce.

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Chaulmer	<i>La Mort de Pompée</i>	1638	3	6	7	9	6	0	0	0	10
Chevalier	<i>Le Cartel de Guillot</i>	1661	10					0	0	0	0
Chevillard	<i>La Mort de Théandre</i>	1649	5	8	5	8	8	0	0	0	11
Chevreau	<i>La Lucrèce romaine</i>	1637	3	4	5	4	7	0	0	0	11
Chevreau	<i>L'Avocat dupé</i>	1637	3	5	5	10	5	0	0	0	8
Chevreau	<i>Les Deux Amis</i>	1638	3	3	5	9	4	0	0	0	10
Chevreau	<i>Coriolan</i>	1638	4	4	4	7	8	0	0	0	11
Chevreau	<i>La Suite et le mariage du Cid</i>	1638	3	5	6	7	10	0	0	0	8
Chevreau	<i>Les Véritables Frères rivaux</i>	1641	5	7	7	9	7	0	0	0	14
Chillac	<i>L'Ombre du comte de Gormas</i>	1639	5	9	7	4	5	0	0	0	15
Cinq auteurs	<i>La Comédie des Tuilleries</i>	1638	6	5	7	6	4	1	0	0	1
Cinq auteurs	<i>L'Avengle de Smyrne</i>	1638	5	4	5	3	3	0	0	0	0
Claveret	<i>L'Esprit fort</i>	1637	6	5	3	8	6	7	0	0	0
Claveret	<i>Le Ravissement de Proserpine</i>	1639	1	3	4	4	2	0	0	0	6
Colletet	<i>Cyminde</i>	1642	4	4	7	3	6	1	0	0	3
Corbassier	<i>La Dorise</i>	1636	3	3	3			0	0	0	5
Cormeil	<i>Le Ravissement de Florise</i>	1632	3	3	3	3	3	0	0	0	5
Corneille, Pierre	<i>Clitandre</i>	1632	7	5	4	7	5	0	0	0	16
Corneille, Pierre	<i>Mélite</i>	1633	5	8	8	10	6	0	0	0	9
Corneille, Pierre	<i>La Veuve</i>	1634	6	6	10	9	9	0	0	0	8
Corneille, Pierre	<i>Le Cid</i>	1637	7	7	6	5	7	0	0	0	8
Corneille, Pierre	<i>La Place royale</i>	1637	4	7	8	8	8	1	1	0	3
Corneille, Pierre	<i>La Galerie du Palais</i>	1637	11	7	12	13	8	3	1	0	3
Corneille, Pierre	<i>La Suivante</i>	1637	9	13	11	9	9	4	1	1	0
Corneille, Pierre	<i>Médée</i>	1639	4	5	4	5	6	2	0	0	2
Corneille, Pierre	<i>L'Illusion comique</i>	1639	3	9	12	10	6	0	0	0	2
Corneille, Pierre	<i>Horace</i>	1641	3	8	6	7	3	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>Cinna</i>	1643	4	2	5	6	3	0	0	0	1
Corneille, Pierre	<i>Polyeucte</i>	1643	4	6	5	6	6	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>Le menteur</i>	1644	6	8	6	9	7	3	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>La Mort de Pompée</i>	1644	4	4	4	5	5	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>La Suite du menteur</i>	1645	6	7	5	8	5	0	0	0	2
Corneille, Pierre	<i>Théodore</i>	1646	4	7	6	5	9	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>Rodogune</i>	1647	5	4	6	7	4	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>Héraclius</i>	1647	4	7	5	5	7	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>Don Sanche d'Aragon</i>	1650	5	4	6	5	7	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>Andromède</i>	1651	4	6	5	6	8	0	1	0	0
Corneille, Pierre	<i>Nicomède</i>	1651	5	4	8	6	9	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>Pertarite</i>	1653	4	5	6	6	5	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>Œdipe</i>	1659	5	4	5	5	9	0	0	0	0
Corneille, Pierre	<i>La Toison d'or</i>	1661	6	5	6	5	7	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>Le Feint Astrologue</i>	1651	8	7	8	12	12	1	0	0	2
Corneille, Thomas	<i>Don Bertrand de Cigarral</i>	1652	6	6	12	7	12	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>Le Berger extravagant</i>	1653	5	7	7	7	7	1	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>L'Amour à la mode</i>	1653	5	10	10	7	10	1	0	0	1
Corneille, Thomas	<i>Le Geôlier de soi-même</i>	1656	7	8	7	5	8	1	1	0	0
Corneille, Thomas	<i>Les Engagements du hasard</i>	1657	7	6	6	13	6	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>Les Illustres Ennemis</i>	1657	7	5	11	8	6	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>Timocrate</i>	1658	4	4	7	7	8	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>Le Charme de la voix</i>	1658	7	7	7	9	9	0	0	0	0

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Corneille, Thomas	<i>Darius</i>	1659	5	5	7	7	3	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>La Mort de l'empereur Commode</i>	1659	5	6	6	6	9	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>Bérénice</i>	1659	5	7	4	6	10	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>Stilicon</i>	1660	6	6	4	7	8	0	0	0	0
Corneille, Thomas	<i>Le Galant doublé</i>	1660	6	7	7	11	3	0	0	0	0
Cosnard	<i>Les Chastes Martyrs</i>	1650	6	5	7	6	8	0	0	0	0
Coste	<i>La Lizimène</i>	1632	1	1	1	1	1	2	2	0	7
Croisac	<i>La Méliane</i>		5	3	2	6	6	1	0	0	2
Croisilles	<i>La Chasteté invincible</i>	1633	6	4	4	6	6	0	0	0	10
Croy	<i>Cinnatus et Camma</i>		6	5	7			0	0	0	8
Cyrano de Bergerac	<i>Le Pédant joué</i>	1654	9	10	5	9	9	1	0	0	1
Cyrano de Bergerac	<i>La Mort d'Agrippine</i>	1654	5	5	6	5	9	1	0	0	0
D. L. T.	<i>Josaphat</i>	1646	6	9	8	9	6	0	0	0	0
Dalibray	<i>L'Aminte du Tasse</i>	1632	2	3	2	2	2	0	0	0	3
Dalibray	<i>La Pompe funèbre</i>	1634	5	7	9	9	10	0	0	0	12
Dalibray	<i>Le Torrismon du Tasse</i>	1636	3	6	6	8	8	0	0	0	9
Dalibray	<i>Le Soliman</i>	1637	4	6	6	6	9	1	0	0	5
Davesne	<i>Le Combat d'une âme</i>	1650	3	5	3			0	0	0	1
Davesne	<i>Tragédie sainte [...]. Premier théâtre²</i>	1651	3	4	5	13	8	0	0	0	32
Davesne	<i>Tragédie sainte [...]. Second théâtre³</i>	1651	7	5	9	8	5	0	0	0	20
Davesne	<i>Tragédie sainte [...]. Troisième théâtre</i>	1651	10	1	8	6		0	0	0	12
Desaci le Jeune	<i>Les Travaux amoureux du marquis de La Rotonde</i>	1660	12					0	0	0	2
Desfontaines	<i>Enrimédon</i>	1637	4	7	6	6	5	0	0	0	8
Desfontaines	<i>La Vraie Suite du Cid</i>	1638	7	5	7	10	6	0	1	0	6
Desfontaines	<i>Orphise</i>	1638	4	4	6	7	9	0	0	0	5
Desfontaines	<i>Hermogène</i>	1639	3	7	6	8	10	0	0	0	9
Desfontaines	<i>Bélisaire</i>	1641	4	6	6	7	13	1	0	0	7
Desfontaines	<i>Les Galantes vertueuses</i>	1642	4	6	8	9	7	1	0	0	3
Desfontaines	<i>Le Martyre de saint Eustache</i>	1643	4	5	5	6	9	0	0	0	9
Desfontaines	<i>Alcidiane</i>	1644	5	8	4	8	1	0	1	0	6
Desfontaines	<i>Perside</i>	1644	4	4	6	9	10	1	0	0	4
Desfontaines	<i>L'Illustre Comédien</i>	1645	5	4	3	5	5	1	0	0	0
Desfontaines	<i>L'Illustre Olympie</i>	1645	5	7	4	8	8	0	1	0	10
Desfontaines	<i>La Véritable Sémiramis</i>	1647	4	5	4	6	3	3	0	0	0
Desfontaines	<i>Bellissante</i>	1647	2	4	6	7	7	0	0	0	2
Desmares	<i>Roxelane</i>	1643	4	3	6	5	3	0	0	0	3
Desmarets de Saint-Sorlin	<i>Aspasie</i>	1636	6	5	5	5	7	0	0	0	7
Desmarets de Saint-Sorlin	<i>Les Visionnaires</i>	1637	7	6	5	7	9	0	0	1	0
Desmarets de Saint-Sorlin	<i>Scipion</i>	1639	4	7	5	9	6	1	0	0	0
Desmarets de Saint-Sorlin	<i>Roxane</i>	1640	4	4	6	6	8	1	0	0	1
Desmarets de Saint-	<i>Mirame</i>	1641	5	5	7	5	8	0	0	0	1

² En dix actes. Acte VI : deux scènes ; acte VII : cinq scènes ; acte VIII : six scènes ; acte IX : six scènes ; acte X : dix scènes.

³ En sept actes. Acte VI : trois scènes ; acte VII : neuf scènes.

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Sorlin											
Desmarets de Saint-Sorlin	<i>Erigone</i>	1642	4	5	7	4	4	0	0	0	0
Desmarets de Saint-Sorlin	<i>Europe</i>	1643	5	6	7	7	10	2	1	0	0
Discret	<i>Alizon</i>	1637	5	5	6	2	4	0	0	0	11
Discret	<i>Les Noces de Vaugirard</i>	1638	5	3	6	7	4	2	0	0	12
Donneau de Visé	<i>La Cocue imaginaire</i>	1660	22					0	0	0	3
Donnet	<i>Le Triomphe des bergers</i>	1646	1	2	6	1	1	0	0	0	5
Dorimond	<i>Le Festin de Pierre</i>	1659	6	8	5	8	10	0	0	0	7
Dorimond	<i>Rosélie</i>	1661	6	5	10	5	8	0	0	0	1
Dorimond	<i>L'Inconstance punie</i>	1661	16					0	0	0	3
Dorimond	<i>L'Amant de sa femme</i>	1661	18					0	0	0	2
Dorimond	<i>La Femme industrielle</i>	1661	20					0	1	0	5
Dorimond	<i>L'École des cocus</i>	1661	12					0	1	0	1
Dorimond	<i>La Comédie de la comédie</i>	1662	13					0	0	0	5
Du Cros	<i>La Fillis de Scire</i>	1630	5	4	6	7	9	2	1	0	3
Du Fayot	<i>La Nouvelle Stratonicé</i>	1657	4	4	6	5	5	0	0	0	0
Du Rocher	<i>L'Indienne amoureuse</i>	1631	4	6	5	6	5	0	0	0	15
Du Rocher	<i>La Mélizée</i>	1634	3	5	5	6	8	0	0	0	11
Du Ryer	<i>Argénis et Poliarque</i>	1630	3	3	3	4	5	0	0	0	12
Du Ryer	<i>L'Argénis. Dernière Journée</i>	1631	6	5	7	8	5	0	0	0	25
Du Ryer	<i>Lisandre et Caliste</i>	1632	6	5	4	4	2	0	0	0	15
Du Ryer	<i>Alcimédon</i>	1635	3	6	4	7	5	0	0	0	0
Du Ryer	<i>Les Vendanges de Suresnes</i>	1636	7	7	5	9	8	2	0	0	9
Du Ryer	<i>Clémédon</i>	1636	3	5	5	3	7	0	0	0	8
Du Ryer	<i>Lucèce</i>	1638	2	6	6	5	2	0	1	0	0
Du Ryer	<i>Clarigène</i>	1639	2	6	4	4	7	0	0	0	1
Du Ryer	<i>Alcionée</i>	1640	4	4	5	6	5	0	0	0	2
Du Ryer	<i>Saül</i>	1642	5	3	9	5	4	1	0	0	0
Du Ryer	<i>Esther</i>	1644	3	4	8	4	5	0	0	1	0
Du Ryer	<i>Bérénice</i>	1645	7	6	5	7	6	0	0	0	0
Du Ryer	<i>Sévole</i>	1647	5	4	4	5	6	1	0	0	1
Du Ryer	<i>Thémistocle</i>	1648	5	5	3	8	7	0	0	0	2
Du Ryer	<i>Amarillis</i>	1650	2	4	3	7	4	0	0	0	5
Du Ryer	<i>Nitocris</i>	1650	4	6	6	8	5	0	0	0	0
Du Ryer	<i>Dynamis</i>	1653	3	4	9	8	5	1	0	0	0
Du Ryer	<i>Anaxandre</i>	1655	6	8	5	6	8	0	0	0	0
Du Teil	<i>L'Injustice punie</i>	1641	6	7	6	6	6	1	0	0	7
Du Vieuget	<i>Les Aventures de Policandre et de Basolie</i>	1632	4	5	4	5	4	0	0	0	12
Dubosc de Mont-André	<i>La Balance d'état</i>	1652	4	6	5	6	5	0	0	0	0
Dubosc de Mont-André	<i>L'Adieu au trône</i>	1654	4	4	4	5	3	0	0	0	0
Durval	<i>Les Travaux d'Ulysse</i>	1631	5	6	3	3	5	0	0	0	16
Durval	<i>Agarite</i>	1636	4	4	3	6	3	0	0	0	15
Durval	<i>Panthée</i>	1639	3	3	4	3	3	0	0	0	9
d'Ennetières	<i>Sainte Aldegonde</i>	1645	6	2	9	7	10	0	0	0	11
F. G. S. B.	<i>Caïan</i>	1656	4	8	5	7	8	0	0	0	0
Frénicle	<i>La Niobé</i>	1632	3	3	3	4	2	0	0	0	9
Frénicle	<i>Palémon</i>	1632	5	3	4	5	5	1	0	0	10

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Frénicle	<i>La Fidèle Bergère</i>	1634	3	3	5	4	5	0	0	0	0
Gaillard	<i>Le Cartel</i>	1634	2	2	2	2	1	0	0	0	0
Gay	<i>La Simonie</i>	1636	2	2	3	3	4	1	0	0	0
Gilbert	<i>Marguerite de France</i>	1641	4	3	3	7	4	0	0	0	0
Gilbert	<i>Téléphonte</i>	1642	3	4	4	6	5	1	0	0	1
Gilbert	<i>Rodogune</i>	1646	2	4	4	5	5	0	0	1	0
Gilbert	<i>Hippolyte</i>	1647	3	4	3	4	5	0	0	0	0
Gilbert	<i>Sémiramis</i>	1647	4	6	4	3	4	0	0	0	0
Gilbert	<i>Les Amours de Diane et d'Endymion</i>	1657	3	6	7	6	4	0	0	0	0
Gilbert	<i>Chrespbonte</i>	1659	4	3	4	4	4	1	0	0	0
Gilbert	<i>Arie et Pétus</i>	1660	5	5	6	5	5	1	0	0	0
Gillet de La Tessonerie	<i>La Quixaire</i>	1640	7	6	8	7	9	0	0	0	4
Gillet de La Tessonerie	<i>Le Triomphe des cinq passions</i>	1642	6	8	7	4	12	0	0	0	0
Gillet de La Tessonerie	<i>La Comédie de Francion</i>	1642	7	5	5	10	9	0	0	0	11
Gillet de La Tessonerie	<i>La Belle Policrite</i>	1643	8	6	8	7	8	0	0	0	3
Gillet de La Tessonerie	<i>L'Art de régner</i>	1645	7	8	8	9	9	0	0	0	2
Gillet de La Tessonerie	<i>Sigismond</i>	1646	7	4	6	6	3	0	0	0	2
Gillet de La Tessonerie	<i>Le Déniaisé</i>	1648	4	7	7	7	8	4	0	0	1
Gillet de La Tessonerie	<i>La Mort de Valentinian et d'Isidore</i>	1648	3	5	6	3	5	0	0	0	0
Gillet de La Tessonerie	<i>Le Campagnard</i>	1657	5	6	4	6	7	0	0	0	0
Gombauld	<i>L'Amarantbe</i>	1631	5	5	8	5	4	1	2	0	8
Gombauld	<i>Les Danaïdes</i>	1658	2	3	5	3	3	0	0	0	0
Gougenot	<i>La Comédie des comédiens</i>	1633	3	2	9	5	5	0	0	0	8
Gougenot	<i>La Fidèle Tromperie</i>	1633	3	3	1	4	7	0	0	0	13
Grandchamp	<i>Les Aventures amoureuses d'Omphale</i>	1630	4	3	5	3	4	0	0	0	11
Grenaille	<i>L'Innocent malheureux</i>	1639	7	8	7	10	8	0	0	0	15
Griguette	<i>La Mort de Germanic Caesar</i>	1646	3	4	4	4	4	0	0	0	14
Grouchy	<i>La Béatitude⁴</i>	1632						0	0	0	50
Guérin de Bouscal	<i>La Doranise</i>	1634	3	4	4	3	5	2	1	0	9
Guérin de Bouscal	<i>La Mort de Brute et de Porcie</i>	1637	6	5	6	5	7	0	0	0	9
Guérin de Bouscal	<i>L'Amant libéral</i>	1637	3	8	4	10	12	0	0	0	9
Guérin de Bouscal	<i>Dom Quixote de la Manche</i>	1639	4	2	5	4	4	0	0	0	1
Guérin de Bouscal	<i>Dom Quixote, Seconde Partie</i>	1640	5	6	6	5	8	0	0	0	0
Guérin de Bouscal	<i>La Mort de Cléomènes</i>	1640	5	4	6	5	20	1	0	0	9
Guérin de Bouscal	<i>Le Fils désavoué</i>	1641	5	6	7	6	7	1	0	0	6
Guérin de Bouscal	<i>Le Gouvernement de Sanche Pansa</i>	1642	4	4	6	3	10	0	0	0	0
Guérin de Bouscal	<i>La Mort d'Agis</i>	1642	5	7	8	7	9	0	0	0	1
Guérin de Bouscal	<i>Oroondate</i>	1645	5	7	7	7	7	6	0	0	1
Guérin de Bouscal	<i>Le Prince rétabli</i>	1647	5	4	8	5	11	0	0	0	1
I. D. B. I.	<i>Le Sage Visionnaire</i>	1648	5	7	7	7	7	0	0	0	7
I. M. S.	<i>La Mort de Roxane</i>	1648	3	3	6	9	5	1	0	0	0
Jacquelin	<i>Soliman</i>	1653	4	4	4	5	6	0	0	0	0
Jobert	<i>Balde</i>	1651	5	4	6	6	5	0	0	0	0
Joyel	<i>Le Tableau tragique</i>	1633	2	3	3	3	3	0	0	0	9
L'Estoile	<i>La Belle Esclave</i>	1643	3	6	4	4	4	0	0	1	0

⁴ *La Béatitude* se présente comme la juxtaposition de dix pièces comportant chacune cinq actes, et deux scènes par acte, qui ne sont jamais liées.

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
L'Estoile	<i>L'Intrigue des filous</i>	1648	5	7	7	5	7	1	1	0	0
L'Héritier Nouvelon	<i>Hercule furieux</i>	1639	4	4	3	3	2	0	0	0	5
L'Hermitte de Vozelle	<i>La Chute de Phaéton</i>	1639	3	9	5	5	4	0	0	0	12
La Barre	<i>La Clénide</i>	1634	4	3	2	5	3	1	0	0	8
La Calprenède	<i>La Bradamante</i>	1637	7	7	4	3	4	0	0	0	7
La Calprenède	<i>La Mort de Mithridate</i>	1637	4	5	3	5	4	0	0	0	4
La Calprenède	<i>Le Clarionte</i>	1637	2	6	4	2	8	0	0	0	3
La Calprenède	<i>Jeanne</i>	1638	7	2	5	4	5	0	0	0	4
La Calprenède	<i>La Mort des enfants d'Hérode</i>	1639	4	6	4	2	5	0	0	0	6
La Calprenède	<i>Le Comte d'Essex</i>	1639	6	5	1	8	7	0	0	0	6
La Calprenède	<i>Édouard</i>	1640	4	3	4	3	4	0	0	0	2
La Calprenède	<i>Phalante</i>	1642	4	5	4	7	4	0	0	0	5
La Calprenède	<i>Herménigilde</i>	1643	3	4	4	3	6	0	0	0	0
La Caze	<i>L'Inceste supposé</i>	1640	4	5	4	6	6	0	0	0	7
La Caze	<i>Cammane</i>	1641	6	9	6	7	5	0	0	0	7
La Charnays	<i>Les Bocages</i>	1632	4	3	3	6	2	0	0	0	12
La Croix	<i>L'Inconstance punie</i>	1630	3	2	2	2	4	0	0	0	10
La Fontaine	<i>L'Ennuque</i>	1654	5	4	7	9	6	3	0	0	0
La Gaye	<i>Le Duelliste malheureux</i>	1636	5	6	4	4	2	0	0	0	14
La Mesnardière	<i>La Pucelle d'Orléans</i>	1642	8	5	6	5	8	0	0	0	2
La Mesnardière	<i>Alinde</i>	1643	7	7	10	9	11	3	0	0	4
La Morelle	<i>Philine</i>	1630	5	3	3	2	3	0	0	0	9
La Motte	<i>Le Grand Magus</i>	1656	7	8	8	12		0	0	0	1
La Pinelière	<i>Hippolyte</i>	1635	3	2	4	4	4	0	0	0	5
La Selve	<i>Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron</i>	1633	6	7	4	6	8	0	0	0	13
La Serre	<i>Pandoste. Première journée</i>	1631	1	2	1	4	3	0	0	0	6
La Serre	<i>Pandoste. Seconde journée</i>	1631	3	5	3	6	3	0	0	0	11
La Serre	<i>Le Pyrame</i>	1633	3	3	2	3	2	0	0	0	6
La Serre	<i>Thomas Morus</i>	1642	4	4	6	4	8	0	0	0	10
La Serre	<i>Le Sac de Carthage</i>	1642	3	8	5	7	3	1	0	0	2
La Serre	<i>Climène</i>	1643	3	8	6	6	9	0	0	0	7
La Serre	<i>Le Martyre de sainte Catherine</i>	1643	4	5	5	4	1	0	0	0	3
La Serre	<i>Thésée</i>	1644	5	3	7	6	8	4	0	1	0
La Tour	<i>Isolite</i>		4	6	5	6	6	0	0	0	7
Lambert	<i>La Magie sans magie</i>	1661	5	7	8	8	7	0	0	0	0
Lambert	<i>Les Sœurs jalouses</i>	1661	6	5	13	10	9	3	0	0	0
Le Bigre	<i>Adolphe</i>	1650	6	5	8	6	5	0	0	0	0
Le Clerc	<i>La Virginie romaine</i>	1645	3	5	5	4	3	1	0	0	0
Le Comte	<i>La Dorimène</i>	1633	4	5	6	7	6	0	0	0	20
Le Hayer du Perron	<i>Les Heureuses Aventures</i>	1633	3	4	5	6	4	0	0	0	16
Le Riche	<i>Les Amours d'Angélique et de Médor⁵</i>	1638	2	1	1	1	1	0	0	0	6
Le Vayer de Boutigny	<i>Le Grand Sélim</i>	1645	5	6	5	3	5	0	0	0	5
Le Vert	<i>Le Docteur amoureux</i>	1638	6	6	8	10	9	0	0	0	8
Le Vert	<i>Aristotime</i>	1642	6	4	4	4	7	0	0	0	3
Le Vert	<i>Aricidie</i>	1646	4	3	7	8	5	0	0	0	1

⁵ En huit actes. L'acte VI comporte deux scènes, les actes VII et VIII une scène chacun (mais un plus grand nombre de scènes dramatiques).

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Le Ville	<i>Sainte Dorothee</i>	1658	3	4	4			0	0	0	6
Le Ville	<i>Sainte Elisabeth</i>	1658	4	4	5			0	0	0	7
Le Ville	<i>Sainte Ursule</i>	1658	3	3	3			0	0	0	3
Magnon	<i>Artaxerxe</i>	1645	5	4	7	6	5	0	0	0	0
Magnon	<i>Josaphat</i>	1647	5	8	5	4	4	0	0	0	0
Magnon	<i>Séjanus</i>	1647	4	6	3	5	4	0	0	0	0
Magnon	<i>Le Mariage d'Oroondate et de Statira</i>	1648	8	8	3	13	6	0	0	0	0
Magnon	<i>Le Grand Tamerlan et Bajazet</i>	1648	4	6	7	8	6	0	0	0	0
Magnon	<i>Jeanne de Naples</i>	1656	5	5	6	7	7	0	0	0	0
Magnon	<i>Zénobie</i>	1660	4	4	6	6	7	0	0	0	0
Magnon	<i>Tite</i>	1660	4	4	4	4	5	0	0	0	0
Mairet	<i>Chryseide et Arimand</i>	1630	2	2	2	3	3	0	0	0	7
Mairet	<i>La Silvanire</i>	1631	6	5	7	5	15	0	0	0	8
Mairet	<i>La Virginie</i>	1635	4	4	12	4	10	0	0	0	11
Mairet	<i>La Sophonisbe</i>	1635	3	3	4	4	8	0	0	0	5
Mairet	<i>Les Galanteries du duc d'Ossonne</i>	1636	5	4	5	14	8	0	0	0	7
Mairet	<i>Le Marc-Antoine</i>	1637	4	3	4	6	8	0	0	0	3
Mairet	<i>Le Grand et Dernier Solyman</i>	1639	6	7	11	4	9	1	0	0	10
Mairet	<i>L'illustre Corsaire</i>	1640	5	6	7	4	7	4	0	0	2
Mairet	<i>Le Roland furieux</i>	1640	4	3	5	5	3	1	0	0	3
Mairet	<i>L'athénaïs</i>	1642	5	4	6	5	8	1	0	0	1
Mairet	<i>La Sidonie</i>	1643	7	8	4	4	2	1	0	0	2
Marcassus	<i>L'Éromène</i>	1633	3	5	7	5	9	0	0	0	10
Marcassus	<i>Les Pêcheurs illustres</i>	1648	3	5	4	5	7	1	0	0	4
Mareschal	<i>La Généreuse Allemande. Première journée</i>	1631	3	3	4	5	5	0	0	1	7
Mareschal	<i>La Généreuse Allemande. Seconde journée</i>	1631	4	7	4	8	8	0	0	0	16
Mareschal	<i>La Saur valenreuse</i>	1634	7	11	8	8	8	0	0	0	15
Mareschal	<i>L'Inconstance d'Hylas</i>	1635	5	6	6	7	5	0	0	0	11
Mareschal	<i>Le Raillleur</i>	1638	4	4	7	5	6	0	0	0	8
Mareschal	<i>Le Véritable Capitan Matamore</i>	1640	4	5	7	4	4	0	0	0	1
Mareschal	<i>La Cour bergère</i>	1640	6	6	7	10	8	0	0	0	12
Mareschal	<i>Le Mausolée</i>	1642	5	6	9	7	6	2	1	0	0
Mareschal	<i>Le Jugement équitable de Charles le Hardi</i>	1645	5	3	5	4	5	3	1	0	0
Mareschal	<i>Le Dictateur romain</i>	1646	5	4	4	4	4	0	0	0	0
Molière	<i>Les Précieuses ridicules</i>	1660	17					1	0	0	0
Molière	<i>Sganarelle</i>	1660	24					0	0	0	3
Molière	<i>Dépôt amoureux</i>	1663	5	6	11	4	8	2	0	0	0
Molière	<i>L'Étourdi</i>	1663	9	11	9	7	11	5	0	0	1
Monléon	<i>L'Amphitrûte</i>	1630	5	5	5	4	5	0	0	0	12
Monléon	<i>Le Thyeste</i>	1638	8	10	7	6	5	0	0	0	0
Montluc	<i>La Comédie de proverbes</i>	1633	7	6	7			0	0	1	8
Montauban	<i>Zénobie</i>	1653	3	4	4	3	3	0	0	0	0
Montauban	<i>Séleucus</i>	1654	3	4	3	4	3	0	0	0	0
Montauban	<i>Indegonde</i>	1654	4	4	3	5	4	0	0	0	0
Montauban	<i>Le Comte de Hollande</i>	1654	4	5	4	5	4	0	0	0	0
Montauban	<i>Les Charmes de Félicie</i>	1654	5	5	7	6	5	1	1	0	0
Montfleury	<i>Le Mariage de rien</i>	1660	10					1	0	0	0

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Montfleury père	<i>La Mort d'Asdrubal</i>	1647	4	3	5	5	3	0	0	0	0
Montgaudier	<i>Nathalie</i>	1654	4	4	4	5	6	0	0	0	0
Morel	<i>Timoclée</i>	1658	6	6	7	6	5	0	0	0	8
Morgues	<i>Le Grand Timoléon de Corinthe</i>	1641	5	6	8	6	9	0	0	0	3
Mouffle	<i>Le Fils exilé</i>	1647	4	3	4	4		0	0	0	3
Nicole	<i>Le Fantôme</i>	1656	3	5	4	5	5	3	0	0	7
Noguères	<i>La Mort de Manlie</i>	1660	6	5	6	4	7	0	0	0	0
Olivier	<i>Herménigilde</i>	1650	5	4	7	4	10	0	0	0	9
d'Ouville	<i>Les Trabisons d'Arbiran</i>	1638	5	8	5	6	9	0	0	0	9
d'Ouville	<i>L'Esprit follet</i>	1642	7	8	6	5	7	1	0	0	7
d'Ouville	<i>Les Fausses Vérités</i>	1643	7	15	6	7	8	0	0	0	9
d'Ouville	<i>L'Absent de chez soi</i>	1643	7	6	9	10	9	0	0	0	6
d'Ouville	<i>La Dame suivante</i>	1645	10	8	7	9	8	0	2	0	10
d'Ouville	<i>Jodelet astrologue</i>	1646	5	6	8	8	11	2	0	0	6
d'Ouville	<i>Les Morts vivants</i>	1646	4	5	5	8	8	2	0	0	9
d'Ouville	<i>Aimer sans savoir qui</i>	1647	4	8	8	11	8	9	0	0	2
d'Ouville	<i>La Coiffeuse à la mode</i>	1647	4	3	8	6	9	0	0	0	5
d'Ouville	<i>Les Soupçons sur les apparences</i>	1650	7	6	10	13	9	1	0	0	2
Pascal	<i>La Mort du grand et véritable Cyrus</i>	1655	5	6	3	3	8	0	0	0	6
Pascal	<i>Agathonphile</i>	1655	4	7	6	4	3	0	0	0	12
Pascal	<i>L'Amoureuse vaine et ridicule</i>	1657	16					2	1	0	1
Pascal	<i>L'Amoureux extravagant</i>	1657	16					1	0	0	1
Pascal	<i>L'Endymion</i>	1657	5	7	4	6	4	0	0	0	0
Pascal	<i>Sésostris</i>	1661	5	9	9	8	11	1	0	0	0
Passart	<i>Cléonice</i>	1630	3	4	3	3	3	0	0	0	10
Pichou	<i>Les Folies de Cardenio</i>	1630	3	4	6	7	5	0	0	0	9
Pichou	<i>L'Infidèle Confidente</i>	1631	5	6	5	4	4	0	0	0	15
Pichou	<i>La Filis de Scire</i>	1631	5	3	6	7	8	2	1	0	3
Picou	<i>Le Déluge universel</i>	1643	5	5	6	6	6	3	0	0	0
Poisson	<i>Lubin</i>	1661	13					0	0	0	2
Prade	<i>La Victime d'état</i>	1649	4	6	4	5	7	0	0	0	1
Prade	<i>Hannibal</i>	1649	6	3	5	11	12	2	0	0	0
Provais	<i>L'Innocent exilé</i>	1640	5	10	9	8	7	2	0	0	1
de Pure	<i>Ostorius</i>	1659	5	4	7	7	5	2	0	0	0
Quenel	<i>Sélidore</i>	1639	5	5	4	3	5	0	0	0	11
Quinault	<i>Les Coups de l'amour et de la fortune</i>	1655	3	5	9	8	7	0	0	0	0
Quinault	<i>Les Rivaux</i>	1655	7	7	7	7	6	0	0	0	0
Quinault	<i>L'Amant indiscret</i>	1656	6	10	10	9	5	0	0	0	0
Quinault	<i>La Généreuse Ingratitude</i>	1656	7	7	10	9	6	0	0	1	0
Quinault	<i>Le Fantôme amoureux</i>	1657	8	11	7	9	7	0	0	1	0
Quinault	<i>La Comédie sans comédie</i>	1657	5	9	6	8	10	0	0	0	1
Quinault	<i>Amalasonte</i>	1658	10	8	9	11	10	0	0	0	0
Quinault	<i>Le Feint Alcibiade</i>	1658	4	4	5	6	9	0	0	0	0
Quinault	<i>La Mort de Cyrus</i>	1659	5	4	8	7	8	0	0	0	0
Quinault	<i>Le Mariage de Cambyse</i>	1659	7	3	6	6	4	0	0	0	0
Quinault	<i>Stratonice</i>	1660	6	7	5	7	4	0	0	0	0
Rampalle	<i>La Bélinde</i>	1630	3	3	3	4	3	0	0	0	7
Rampalle	<i>La Suzanne</i>	1658	8	8	10	9	8	0	0	0	7
Rampalle	<i>Dorothée</i>	1658	6	7	9	5	11	0	0	0	0
Rayssiguier	<i>Tragi-comédie pastorale [...]</i>	1630	3	4	3	4	4	1	0	0	12

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Rayssiguier	<i>L'Aminte du Tasse</i>	1632	2	5	5	3	6	0	0	0	7
Rayssiguier	<i>La Bourgeoise</i>	1633	6	4	6	6	6	2	0	0	9
Rayssiguier	<i>Palinice, Circeine et Florice</i>	1634	7	5	3	5	7	1	0	0	6
Rayssiguier	<i>La Célidée sous le nom de Calirie</i>	1635	6	6	6	6	6	0	0	0	11
Rayssiguier	<i>Les Tuileries</i>	1636	5	3	3	5	4	0	0	0	8
Regnault	<i>Marie Stuart</i>	1639	3	7	8	6	4	0	0	0	9
Regnault	<i>Blanche de Bourbon</i>	1642	5	4	6	6	6	0	0	0	0
Rotrou	<i>L'Hypochondriaque</i>	1631	3	3	5	4	6	0	0	0	10
Rotrou	<i>Les Occasions perdues</i>	1635	4	3	3	6	9	0	0	0	8
Rotrou	<i>La Doristée</i>	1635	6	5	6	4	7	0	0	0	2
Rotrou	<i>La Diane</i>	1635	5	8	10	11	11	0	0	0	7
Rotrou	<i>La Bague de l'oubli</i>	1635	7	8	7	6	8	0	0	0	5
Rotrou	<i>L'Heureuse Constance</i>	1636	3	4	3	7	4	0	0	0	13
Rotrou	<i>Hercule mourant</i>	1636	4	4	4	4	4	0	0	0	2
Rotrou	<i>Les Ménechmes</i>	1636	4	3	6	6	7	1	0	1	2
Rotrou	<i>La Célimène</i>	1636	5	5	6	6	11	1	0	0	2
Rotrou	<i>La Céliane</i>	1637	3	3	2	5	6	0	0	0	10
Rotrou	<i>Agésilan de Colchos</i>	1637	2	8	6	6	8	0	0	0	6
Rotrou	<i>L'Innocente Infidélité</i>	1637	5	5	6	8	8	0	0	0	11
Rotrou	<i>La Pèlerine amoureuse</i>	1637	5	7	9	7	9	0	0	0	8
Rotrou	<i>Le Filandre</i>	1637	5	7	5	6	8	0	0	0	2
Rotrou	<i>Clorinde</i>	1637	4	7	7	6	4	0	1	0	1
Rotrou	<i>L'Heureux Naufrage</i>	1637	3	6	7	11	6	0	0	0	5
Rotrou	<i>Les Sosies</i>	1638	5	4	6	4	6	1	1	0	2
Rotrou	<i>Amélie</i>	1638	4	9	8	6	6	0	0	0	2
Rotrou	<i>Les Deux Pucelles</i>	1639	4	7	8	9	7	0	0	0	8
Rotrou	<i>La Belle Alphrède</i>	1639	5	6	8	6	11	0	0	0	7
Rotrou	<i>Antigone</i>	1639	6	4	7	6	9	0	0	0	4
Rotrou	<i>Laure persécutée</i>	1639	11	9	13	9	10	0	0	1	5
Rotrou	<i>Les Captifs</i>	1640	3	7	8	8	9	2	0	0	4
Rotrou	<i>Crisante</i>	1640	4	4	5	5		0	0	0	4
Rotrou	<i>Iphigénie</i>	1641	7	3	6	6	4	0	0	0	0
Rotrou	<i>Clarice</i>	1643	9	5	11	12	17	0	1	1	8
Rotrou	<i>Le Bélisaire</i>	1644	6	19	7	10	8	0	0	0	4
Rotrou	<i>Célie</i>	1646	2	9	10	7	3	1	0	0	3
Rotrou	<i>La Sœur</i>	1647	4	7	6	11	7	0	1	0	4
Rotrou	<i>Dom Bernard de Cabrère</i>	1647	9	6	9	7	10	0	0	0	2
Rotrou	<i>Le Véritable Saint Genest</i>	1648	5	9	8	9	7	1	0	0	2
Rotrou	<i>Venceslas</i>	1648	6	6	7	7	9	0	0	0	0
Rotrou	<i>Cosroès</i>	1649	4	4	4	5	8	0	0	0	0
Rotrou	<i>Dom Lope de Cardone</i>	1652	4	5	6	8	5	3	0	0	0
Rotrou	<i>La Florimonde</i>	1655	5	8	8	8	6	0	0	0	0
Roziers	<i>Le Galimatias</i>	1639	5	5	5	5	5	0	0	0	19
Saint-André d'Ambrun	<i>Histoire pastorale [...]</i>	1644	3	4	3			0	0	0	2
Saint-Balmon	<i>Les Jumeaux martyrs</i>	1650	9	6	5	4	7	0	0	0	2
Saint-Évremond	<i>La Comédie des académistes</i>	1650	2	3	2	2	2	0	0	0	3
Sallebray	<i>Le Jugement de Paris</i>	1639	5	1	5	6	9	0	0	0	7
Sallebray	<i>La Troade</i>	1640	5	5	8	4	8	0	0	0	3
Sallebray	<i>L'Amante ennemie</i>	1642	2	7	6	6	12	0	0	0	5

Auteur	Titre	Année d'édition	Nombre de scènes de l'acte I	Nombre de scènes de l'acte II	Nombre de scènes de l'acte III	Nombre de scènes de l'acte IV	Nombre de scènes de l'acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Sallebray	<i>La Belle Égyptienne</i>	1642	7	3	9	8	6	1	0	0	1
Scarron	<i>Le Jodelet</i>	1645	3	8	11	7	5	1	0	0	0
Scarron	<i>Les Trois Dorotheés</i>	1647	3	6	6	8	7	2	0	0	1
Scarron	<i>Abrégé de comédie ridicule de Matamore</i>	1647	2					0	0	0	1
Scarron	<i>L'Héritier ridicule</i>	1650	6	5	3	5	5	0	0	0	0
Scarron	<i>Dom Japhet d'Arménie</i>	1653	5	4	4	8	7	1	0	0	0
Scarron	<i>L'Écolier de Salamanque</i>	1655	4	9	5	9	7	0	1	0	0
Scarron	<i>Le Gardien de soi-même</i>	1655	7	6	5	10	8	6	0	1	0
Scarron	<i>Le Marquis ridicule</i>	1656	3	5	4	5	7	1	0	0	0
Scarron	<i>La Fausse Apparence</i>	1663	2	8	9	6	7	0	0	1	0
Scarron	<i>Le Prince corsaire</i>	1663	5	3	8	7	10	0	0	0	0
Scarron	<i>[Tancrède et Isabelle]</i>	1663	3					1	0	0	0
Scarron	<i>[Fantassin et Béatrix]</i>	1663	3	1				1	0	0	0
Scarron	<i>Le Faux Alexandre</i>	1663	3	2				1	0	0	0
Scudéry	<i>Ligdamon et Lidias</i>	1631	3	3	4	3	2	0	0	0	9
Scudéry	<i>Le Trompeur puni</i>	1633	8	7	10	6	7	0	0	0	15
Scudéry	<i>La Comédie des comédiens</i>	1635	5	1	5	6	4	0	0	0	5
Scudéry	<i>Le Prince déguisé</i>	1636	6	6	6	7	9	0	0	0	14
Scudéry	<i>Le Vassal généreux</i>	1636	3	4	9	5	2	0	0	0	10
Scudéry	<i>Le Fils supposé</i>	1636	5	8	5	6	9	1	0	0	14
Scudéry	<i>Orante</i>	1636	8	8	7	11	12	0	0	0	20
Scudéry	<i>La Mort de César</i>	1636	2	4	4	8	7	0	0	0	9
Scudéry	<i>Didon</i>	1637	5	7	6	7	7	0	0	0	11
Scudéry	<i>L'Amant libéral</i>	1638	4	4	5	9	5	1	0	0	6
Scudéry	<i>L'Amour tyrannique</i>	1639	5	5	4	7	8	10	0	0	0
Scudéry	<i>Endoxe</i>	1641	4	4	8	4	5	4	0	0	1
Scudéry	<i>Andromire</i>	1641	10	11	8	5	8	2	0	0	3
Scudéry	<i>Ibrahim</i>	1643	4	10	7	13	18	1	0	0	7
Scudéry	<i>Axiane</i>	1644	5	6	5	9	7	0	0	1	5
Scudéry	<i>Arminius</i>	1644	4	10	6	8	7	9	0	0	1
Somaize	<i>Le Procès des précieuses</i>	1660	16					1	0	0	2
Somaize	<i>Les Véritables Précieuses</i>	1660	8					0	0	0	0
Somaize	<i>Les Précieuses ridicules nouvellement mises en vers</i>	1660	17					1	0	0	0
Tallemant des Réaux	<i>Cédipe</i>		5	3	5	4	8	0	0	0	0
Tristan L'Hermite	<i>La Mariane</i>	1637	3	7	4	6	3	0	0	0	3
Tristan L'Hermite	<i>Panthée</i>	1639	4	3	8	4	5	0	0	0	5
Tristan L'Hermite	<i>La Mort de Chrispe</i>	1645	3	7	6	5	7	1	0	0	0
Tristan L'Hermite	<i>La Folie du Sage</i>	1645	3	3	4	5	5	0	0	1	1
Tristan L'Hermite	<i>La Mort de Sénèque</i>	1645	2	6	4	4	4	1	0	0	0
Tristan L'Hermite	<i>Amarillis</i>	1653	5	6	6	7	10	2	0	0	3
Tristan L'Hermite	<i>Le Parasite</i>	1654	6	5	7	6	7	1	0	0	0
Tristan L'Hermite	<i>Osman</i>	1656	3	4	3	4	4	1	0	0	0
Vallée	<i>La Forte Romaine</i>	1656	3	6	5	6	6	1	0	0	18
Vallée	<i>La Fidèle Esclave</i>	1659	4	5	4	5	5	0	0	0	0
Vallin	<i>Israël affligé</i>	1637	1	2	2	2	4	0	0	0	3
Véronneau	<i>L'Impuissance</i>	1634	3	2	4	3	3	0	0	0	9
Villemot	<i>La Conversion de saint Paul</i>	1655	6	4	7	4	6	0	1	0	1
Villiers	<i>Le Festin de Pierre</i>	1660	5	7	5	8	8	1	0	0	2
Villiers	<i>L'Apothicaire dévalisé</i>	1660	13					1	0	0	2

Auteur	Titre	Année d' édition	Nombre de scènes de l' acte I	Nombre de scènes de l' acte II	Nombre de scènes de l' acte III	Nombre de scènes de l' acte IV	Nombre de scènes de l' acte V	Liaisons de fuite	Liaisons de recherche	Liaisons de fuite et de recherche	Ruptures
Villiers	<i>Les Ramoneurs</i>	1662	13					0	0	0	1
Yvernaud	<i>Le Martyre de sainte Ursule</i>	1655	6	5	7	8	7	1	0	0	8
	<i>Alidor</i>		4	5	6	5	4	0	0	0	9
	<i>Les Trophées de la fidélité</i>	1632	1	1	1	1	1	0	0	0	1
	<i>Le Mercier inventif</i>	1632	2	3	2	2	5	1	1	0	2
	<i>Boniface et le pédant</i>	1633	15	7	13	16	27	9	1	1	3
	<i>Le Matois Mari</i>	1634	5	9	8			0	0	0	10
	<i>Le Combat victorieux de Bacchus contre Neptune</i>	1634	3	4	1			0	0	0	3
	<i>Achab</i>		5	7	6	6	8	0	0	0	18
	<i>L'Aminte</i>	1638	2	5	9	4	5	0	0	0	6
	<i>Les Aventures de Thyrsis</i>	1639	4	6	7	4	8	1	0	0	8
	<i>La Juste Vengeance</i>	1639	2	6	4	3	5	0	0	0	6
	<i>Le Capitain</i>	1639	4	4	4	4	7	0	0	0	6
	<i>Rosimonde</i>	1640	5	5	6	5	4	0	0	0	6
	<i>La Comédie de chansons</i>	1640	7	4	4	4	5	0	0	0	3
	<i>La Jalousie de Théodose</i>		3	5	6	6	5	0	0	0	7
	<i>Persélide</i>	1646	5	5	6	6	7	0	0	0	5
	<i>Le Sage jaloux</i>	1648	3	5	8	5	5	2	0	1	2
	<i>La Mort des enfants de Brute</i>	1648	2	5	4	6	6	0	0	0	0
	<i>Le Martyre de sainte Catherine</i>	1649	3	5	7	6	6	2	0	0	0
	<i>La Farce des courtisans de Pluton</i>	1649	7					0	0	0	2
	<i>Le Poète satirique</i>		4	4	5	5	3	0	0	0	1
	<i>L'Amour combattu</i>	1652	7	3	8	5	8	1	0	0	6
	<i>La Fille généreuse</i>		3	6	6	6	4	0	0	0	0
	<i>L'Illustre Amazone</i>		3	4	5	2	6	0	0	0	0
	<i>L'Inconstant vaincu</i>	1661	6	4	7	5	8	0	0	0	9

Bibliographie

ŒUVRES ÉTUDIÉES

Textes dramatiques

Anthologies

- Les Contemporains de Molière*, éd. Victor Fournel, Paris, Firmin/Didot, 1863-1875, 3 t.
- Petites comédies rares et curieuses du XVII^e siècle*, éd. Victor Fournel, Paris, Quantin, 1884.
- Le Festin de Pierre avant Molière*, éd. Georges Gendarme de Bévoite, Paris, Société nouvelle de librairie et d'édition, 1907, éd. revue par Roger Guichemerre, Montgeron/Paris, Société des textes français modernes/Nizet, 1988.
- Five French Farces (1655-1694)*, éd. Henry Carrington Lancaster, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, coll. « The Johns Hopkins studies in Romance Literatures and Languages », 1937.
- Théâtre du XVII^e siècle*, éd. Jacques Scherer, Jacques Truchet et André Blanc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1992, 3 t.
- Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV*, éd. Christian Delmas, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.
- Comédies et pamphlets sur Molière*, éd. Georges Mongrédien, Paris, Nizet, 1986.
- La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, dir. Enea Balmas et Michel Dassonville, Florence/Paris, Leo S. Olschki/Presses universitaires de France, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1986-1993, 5 t.
- Le Tragedie francesi su Crispo*, éd. Daniela Dalla Valle, Turin, Albert Meynier, coll. « Textes littéraires français », 1986.
- Didon à la scène*, éd. Christian Delmas, Toulouse, Société de littératures classiques, coll. « Collection des rééditions de textes du XVII^e siècle », 1992.
- Femmes dramaturges en France (1650-1750)*, éd. Perry Gethner, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth-Century literature/Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 1993-2002, 2 t.
- La Tragédie à l'époque d'Henri III*, dir. Nerina Clerici Balmas, Marcel Tetel et Luigia Zilli, Florence/Paris, Leo S. Olschki/Presses universitaires de France, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1994-2012, 6 t.
- Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, dir. Robert Marrast, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994-1999, 2 t.
- La Comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, dir. Nerina Clerici Balmas, Marcel Tetel et Luigia Zilli, Florence/Paris, Leo S. Olschki/Presses universitaires de France, coll. « Théâtre français de la Renaissance », 1994-1997, 4 t.
- Le Mythe de Phèdre : les Hippolyte français du XVII^e siècle*, éd. Allen G. Wood, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1996.
- Noces sanglantes. Hypermnestre du baroque aux Lumières*, éd. Jean-Noël Pascal, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, coll. « Études », 1999.
- Œdipe. Corneille et Voltaire*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Textes et contre-textes », 2004.
- Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. Christian Biet, coll. « Bouquins », 2006.

- Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, éd. Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « La cité des dames », 2006-2011, 3 t.
- Farces du Grand Siècle*, éd. Charles Mazouer, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Parcours universitaires », 2008.
- Les Suites du Cid de Corneille*, éd. Daniela Dalla Valle, Toulouse/Paris, Société de littératures classiques/Honoré Champion, coll. « Collection de rééditions de textes du XVII^e siècle », 2009.

Éditions séparées et œuvres complètes

La date entre crochets correspond à la date ou à la saison théâtrale de création (ou, à défaut, de rédaction), telle qu'elle est établie avec une certitude plus ou moins grande par l'édition de référence, ou, à défaut, par Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore/Londres/Paris, The Johns Hopkins University Press/Oxford University Press/Les Belles Lettres, 1929-1942, 5 t., 9 vol. On se reportera à ces ouvrages pour une discussion approfondie concernant la datation des pièces, très souvent difficile pour le XVII^e siècle.

Pour les pièces qui n'ont fait l'objet ni d'une réédition scientifique, ni d'une numérisation par Gallica ou Google, nous indiquons en outre la cote d'un exemplaire (de préférence conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal).

Enfin, nous indiquons, s'il y en a une, le contenu de la didascalie liminaire.

- Achab*, manuscrit [1634]. Arsenal MS 3365.
- Alidor ou l'Indifférent*, comédie pastorale, manuscrit [1630], éd. François Lasserre, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- L'Illustre Amazone*, tragédie, manuscrit [1653-1661]. « La scène est à Dijon. »
- La Fille généreuse*, tragi-comédie, manuscrit [1650]. Richelieu MS français 25489. « La scène est en Provence dans le château de Timandre. »
- La Jalousie de Théodose*, tragédie, manuscrit [13 août 1643]. Richelieu MS français 15073. « La scène est à Constantinople. »
- Le Poète satirique*, pastorale, manuscrit [1650]. Arsenal MS 3111. « La scène est au village du gentilhomme. »
- Le Mercier inventif*, pastorale, Troyes, Nicolas Oudot, 1632.
- Les Trophées de la fidélité*, pastorale, Lyon, Claude Cayne, 1632. Arsenal 8-BL-14178.
- Boniface et le pédant*, comédie en prose, Paris, Pierre Ménard, 1633.
- Le Combat victorieux de Bacchus contre Neptune*, comédie en prose, Paris, Jean Martin, 1634. Arsenal 8-BL-14298.
- Le Matois Mari ou la Courtisane attrapée*, comédie en prose, Paris, Pierre Billaine, 1634. Arsenal 8-BL-14299.
- L'Aminte*, pastorale, Paris, Toussaint Quinet, 1638. « La scène est à Ferrare. »
- La Juste Vengeance*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1639. Arsenal GD-42436. « La scène est dans une île. »
- Le Capitain ou le Miles gloriosus*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1639. Arsenal GD-40792.
- Les Aventures de Thyrsis*, tragi-comédie pastorale, Rouen, Jacques Cailloué, 1639 [1638].
- La Comédie de chansons*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640 [1639].
- Rosimonde ou le Parricide puni*, tragédie, Rouen, Louis Oursel, 1640 [1639]. Arsenal 8-BL-14048.
- Persélide ou la Constance d'amour*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1646 [1645].

- La Mort des enfants de Brute*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [1647]. « La scène est dans une des salles de la maison de Vitelle. »
- Le Sage jaloux*, tragi-comédie, Paris, Pierre Lamy, 1648 [1647]. Arsenal 4-BL-3696. « La scène est à Prague. »
- La Farce des courtisans de Pluton et leur pèlerinage en son royaume*, farce en un acte, [s. l.], [s. n.], 1649.
- Le Martyre de sainte Catherine*, tragédie, Lyon, Pierre Compagnon, 1649 [1648]. Arsenal 4-BL-3583. « La scène est en Alexandrie, ville d'Égypte. »
- L'Amour combattu ou les Amants rusés*, poème dramatique, Lyon, Pierre Compagnon, 1652 [1649]. Arsenal GD-19486. « La scène est à Prague, ville capitale de Bohème, dans le palais du roi. »
- Les Beaux Jours d'Amalthée ou la Provence rétablie dans son bonheur par les mains invincibles de Son Altesse le duc de Mercœur*, tragi-comédie allégorique, Arles, François Mesnier, 1653 [1653]. Arles MS 425.
- L'Inconstant vaincu*, pastorale en chansons, Paris, Loyson, 1661 [1660]. Arsenal 8-BL-14615. « La scène est dans un village. »
- Ariosto, Ludovico, *Il Negromante*, comedia, [s. l.], [s. n.], [s. d.] [Carnaval 1528].
- , *Il Negromante*, comedia, in Venegia, appresso Gabriel Gioloto, 1551.
- , *Commedie*, dir. Cesare Segre, éd. Angela Casella, Gabriella Ronchi et Elena Varasi, Milan, Mondadori, 1974.
- Arnauld, *Agamemnon*, tragédie, Avignon, Jacques Bramereau, 1642 [1641]. Arsenal 4-BL-3600. « La scène est dans Argos. »
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *La Cyminde ou les Deux Victimes*, tragédie en prose, Paris, François Targa, 1642 [1641]. Arsenal 8-BL-14029. « La scène est en la ville d'Astur, sur la place entre le palais et le temple, et qui regarde la mer. »
- , *La Pucelle d'Orléans*, tragédie en prose, Paris, François Targa, 1642 [1640].
- , *Zénobie*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1647 [début 1640]. « La scène est dans la chambre de Zénobie, au palais de Palmyre. »
- , *Pièces en prose*, éd. Bernard J. Bourque, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2012.
- Auger, Jacques, *La Mort de Caton ou l'Illustre Désespéré*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1648 [1646]. Arsenal 8-BL-13881. « La scène est dans Utique, au palais de Caton. »
- Auvray, Jean, *La Dorinde*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1631 [1630].
- , *La Madonte*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1631 [1628].
- Banchereau, Jean (sieur de Richemont), *L'Espérance glorieuse*, tragi-comédie, Paris, Claude Collet, 1632. Arsenal 8-BL-14158.
- , *Les Passions égarées ou le Roman du temps*, tragi-comédie, Paris, Claude Collet, 1632.
- Baro, Balthasar, *Célinde*, poème héroïque, Paris, François Pomeray, 1629 [1628]. « La scène. Valence. »
- , *La Clorise*, pastorale, Paris, François Pomeray, 1632 [1630]. « La scène est en Forez. »
- , *La Parthénie*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1642 [1641]. « La scène est dans la Perse. »
- , *La Clarimonde*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1643 [1641]. « La scène est proche d'Alger, dans une maison de plaisance. »
- , *Le Prince fugitif*, poème dramatique, Paris, Antoine de Sommaville, 1649 [1647]. Arsenal 4-BL-3439. « La scène. Le palais du roi dans Cyrène assiégée. »
- , *Saint Eustache, martyr*, poème dramatique, Paris, Antoine de Sommaville, 1649 [1639]. « La scène Rome et ses environs. »
- , *Cariste ou les Charmes de la beauté*, poème dramatique, Paris, Antoine de Sommaville, 1651 [1648-1649]. Arsenal 4-BL-3440. « La scène est en Sicile. »
- , *Rosemonde*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1651 [1649-1650]. Arsenal 4-BL-3440.

- , *L'Amante vindicative*, poème dramatique, Paris, Antoine de Sommaville, 1652 [1650-1651]. Arsenal 4-BL-3440. « La scène est à Messine. »
- , *Théâtre complet*, dir. Bénédicte Louvat-Molozay, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2014.
- Baussays, chevalier de, *La Cydippe*, pastorale, Paris, Jean Martin, 1632. Arsenal 8-BL-14608.
- Bazire d'Amblainville, F. Gervais, *Arlette*, pastorale ou fable bocagère, Paris, Roulet Boutonné, 1638. Arsenal 8-BL-14590.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, *Eugénie*, drame, Paris, Merlin, 1767 [29 janvier 1767]. « La scène est à Londres, dans une maison écartée, appartenant au comte de Clarendon. »
- , *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, comédie, Paris, Ruault, 1775 [25 février 1775].
- , *Œuvres*, éd. Pierre Larthomas, avec la collaboration de Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- Bello, *Tragédie sur la vie et martyre de saint Eustache*, Liège, Jean Ouwert, 1632.
- , *Tragédie sur la vie et martyre de saint Eustache*, éd. Henri Helbig, Liège, L. Grandmont-Donders, 1865.
- Bénésin, sieur de, *Luciane ou la Crédulité blâmable*, tragi-comédie, Poitiers, Abraham Mounin, 1634. Arsenal 8-BL-14142.
- Benserade, Isaac de, *La Cléopâtre*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [1635]. « La scène est à Alexandrie. »
- , *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [1635].
- , *Gustaphe ou l'Heureuse Ambition*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1636]. Arsenal 4-BL-3467. « La scène est au Turquestan. »
- , *Iphis et Iante*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1634]. « La scène est en Crète. »
- , *Iphis et Iante*, éd. Anne Verdier, avec la collaboration de Christian Biet et Lise Leibacher-Ouvrard, Vignon, Lampsaque, 2000.
- , *Méléagre*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1641 [fin 1639]. « La scène est toujours dans un bocage. »
- Bertaut, *Le Jugement de Job et d'Uranie*, comédie, dans Bertaut, *Recueil de pièces en vers*, Paris, Charles de Sercy, 1653.
- Beys, Charles, *L'Hôpital des fous*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1636 [1634]. « La scène est à Valence. »
- , *Les Illustres Fous*, comédie, Paris, Olivier de Varennes, 1653.
- , *Les Illustres Fous*, éd. Merle I. Protzman, Baltimore/Paris, Johns Hopkins Press/Les Belles Lettres, 1942.
- , *Le Jaloux sans sujet*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1636 [1634].
- , *Céline ou les Frères rivaux*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637 [1633].
- Boisrobert, François Le Métel de, *Pyrandre et Lisimène ou l'Heureuse Tromperie*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1633 [1631-1632]. « La scène est en Albanie. »
- , *Les Rivaux amis*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1639 [1637]. « La scène est à Tarente. »
- , *Les Deux Alcandres*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [fin 1638-début 1639]. « La scène est à Tolède. »
- , *Palène*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [fin 1639]. « La scène est à Amphipolis. »
- , *Le Couronnement de Darié*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642 [1641]. « La scène est dans la grande salle du palais du roi. »
- , *La Vraie Didon ou la Didon chaste*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643 [1641]. « La scène est entre les tentes de Didon et d'Hyarbas, à la vue de Carthage. »

- , *La Jalouse d'elle-même*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1650 [1648-1649].
- , *La Folle Gageure ou les Divertissements de la comtesse de Pembroc*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1653 [1652]. « La scène est à Londres. »
- , *Les Trois Orontes*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1653 [1651]. « La scène est à Paris. »
- , *Cassandre, comtesse de Barcelone*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1654 [octobre 1653]. « La scène est à Barcelone. »
- , *L'Amant ridicule*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1655 [février 1655].
- , *L'Inconnue*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1655 [1654]. Arsenal 8-BL-12664. « La scène est à Madrid en une rue proche de la prairie. »
- , *La Belle Plaidense*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1655 [1653-1654]. « La scène est à Paris. »
- , *Les Généreux Ennemis*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1655 [1654]. « La scène est à Lisbonne. »
- , *La Belle invisible ou la Constance éprouvée*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1656 [1656-1657]. Arsenal 8-BL-12664.
- , *Les Apparences trompeuses*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1656 [1655]. Arsenal 8-BL-12665.
- , *Les Coups d'amour et de fortune ou l'Heureux Infortuné*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1656 [1655].
- , *Théodore, reine de Hongrie*, tragi-comédie, Paris, Pierre Lamy, 1658 [1656-1657]. Arsenal 8-BL-12665. « La scène est dans les jardins du palais du roi dans Albe royale. »
- , *La Belle Lisimène ou l'Heureuse Tromperie*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642.
- Bonarelli, Guidobaldo, *Filli di Sciro*, favola pastorale, in Ferrara, per Vittorio Baldini, 1607.
- Boursault, Edme, *Les Cadenas ou le Jaloux endormi*, comédie, Paris, Guignard Guignard, 1662 [1660]. « La scène est à Toulon. »
- Bourzac, sieur de, *L'Esclave couronnée*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1638 [1637]. Arsenal 8-BL-14112. « La scène est à Tyr. »
- Bouvot, Antoine-Girard, *Judith ou l'Amour de la patrie*, tragédie, Paris, Claude Boudeville, 1649 [1648]. Arsenal 4-BL-3631. « La scène est en Judée. »
- Boyer, Claude, *La Porcie romaine*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1646 [1645]. « La scène est au Camp de Pharsale, dans la tente de Porcie. »
- , *La Sœur généreuse*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1647 [1645]. Arsenal 4-BL-3550. « La scène est dans le palais royal de Cilicie. »
- , *Porus ou la Générosité d'Alexandre*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [1646]. « La scène est dans le camp d'Alexandre sur les bords du fleuve Hydaspes. »
- , *Aristodème*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1649 [1646-début 1647]. « La scène est sur le mont Ithomé devant le temple de Jupiter. »
- , *Tyridate*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1649 [1647]. « La scène est à Césarée dans le Palais royal. »
- , *Ulysse dans l'île de Circé ou Euriloche foudroyé*, tragi-comédie à machines, Paris, Toussaint Quinet, 1650 [décembre 1648]. « La scène est différente selon les divers changements des machines. »
- , *Clotilde*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1659 [début 1659]. « La scène est à Metz, dans le palais royal. »
- , *Fédéric*, tragi-comédie, Paris, Charles de Sercy, 1660 [14 novembre 1659]. « La scène est à Messine dans le palais royal. »
- , *La Mort de Démétrius ou le Rétablissement d'Alexandre, roi d'Épire*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1661 [février 1660]. « La scène est à Dodone dans le palais royal. »

- Brécourt, Guillaume Marcoureau, sieur de, *La Feinte Mort de Jodelet*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1660 [1659]. « La scène est à Paris. »
- Bridard, sieur, *Uranie*, tragi-comédie pastorale, Paris, Jean Martin, 1631 [1630]. Arsenal 8-BL-14183.
- Brosse, *La Stratonice ou le Malade d'amour*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1644 [1642]. « La scène est à Damas dans le palais royal. »
- , *Les Innocents coupables*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1645 [1643]. « La scène est à Gayette, forteresse au royaume de Naples, assise sur une montagne dans la mer. »
- , *Les Innocents coupables*, éd. Pierre Pasquier, Paris/Strasbourg, Cicero/Théâtre national de Strasbourg, 1992.
- , *Les Songes des hommes éveillés*, comédie, Paris, Veuve Nicolas de Sercy, 1646 [1644-1645]. « La scène est dans le château de Talemont. »
- , *Les Songes des hommes éveillés*, éd. Georges Forestier, Paris, Nizet, 1984.
- , *Le Turne de Virgile*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1647 [1645]. « La scène est à Lavinium, ville du Latium, contrée d'Italie, maintenant appelée le territoire de Rome, ou campagna di Roma. »
- , *L'Aveugle clairvoyant*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1650 [fin 1648-1649]. « La scène est à Blois dans la maison de Cléandre. »
- Brosse le Jeune, *Le Curieux impertinent ou le Jaloux*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1645 [1644]. « La scène est à Florence. »
- Bruno, Giordano, *Candelaio*, comedia, Paris, Giuliano, 1582.
- , *Opere italiane di Giordano Bruno*, éd. Nuccio Ordine et Giovanni Aquilecchia, Turin, Unione tipografico-editrice torinese, coll. « Classici italiani », 2002, 2 t.
- Cadet, Louis, *Oromazes, prince des Perses*, tragédie, Paris, Alexandre Lesselin, 1650 [1649-1650]. Arsenal 4-BL-3640. « La scène est à Tauris. »
- Calderón de La Barca, Pedro, *El alcalde de sí mismo*, dans *Octava parte de comedias del celebre poeta español Don Pedro Calderón de La Barca*, Madrid, Francisco Sanz, 1684.
- , *El astrólogo fingido*, dans *Segunda parte de las comedias de Don Pedro Calderón de La Barca*, Madrid, Don Joseph de La Barca, 1637.
- , *Chefs d'œuvre du théâtre espagnol. Calderón*, éd. et trad. Jean-Joseph Damas-Hinard, Paris, Charles Gosselin, 1841-1845, 3 t.
- , *Obras completas*, Madrid, Aguilar, coll. « Obras eternas », 1960-1967, 3 t.
- Cardin, sieur, *Le Champ ou le Progrès de Martel*, tragédie, Caen, Éléazar Mangeant, 1657. Arsenal 8-BL-13987.
- Chabrol, Claude, *L'Orizelle ou les Extrêmes Mouvements de l'amour et de la jalousie*, tragi-comédie, Paris, Mathieu Colombel, 1632. Arsenal 8-BL-14135.
- Chapoton, sieur de, *Le Véritable Coriolan*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1638 [1637]. « La scène est à Rome. »
- , *La Descente d'Orphée aux Enfers*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640 [1639]. « La scène est aux Enfers. »
- , *La Descente d'Orphée aux Enfers*, éd. Hélène Visentin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- Chappuzeau, Samuel, *Le Cercle des femmes*, entretien comique, Lyon, Michel Duhan, 1656. « La scène est à Lyon. »
- , *Le Cercle des femmes*, éd. Joan Crow, Exeter, University of Exeter Press, 1983.
- , *Damon et Pythias ou le Triomphe de l'amour et de l'amitié*, tragi-comédie, Amsterdam, Jean Ravesteyn, 1657 [1656-1657]. Arsenal 8-BL-14105. « La scène est au palais de Syracuse. »
- , *Armetzar ou les Amis ennemis*, tragi-comédie, Leyde, Jean Elzevier, 1658 [1657]. « La scène est au camp de Zinton, devant la ville de Quinsay, ville maritime de la Chine. »

- Chaulmer, Charles, *La Mort de Pompée*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1638 [1637]. « La scène est sur le bord de la rivière de Péluse, borne de l'Égypte. »
- Chevalier, Jean Simonin, dit, *Le Cartel de Guillot*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1661 [automne 1660]. « La scène est dans la maison de Policarpe. »
- Chevillard, François, *La Mort de Théandre*, tragédie, Orléans, Gilles Hotot, 1649 [1648]. « La scène est à Jérusalem. »
- Chevreau, Urbain, *L'Avocat dupé*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637 [1637]. « La scène est à Paris. »
- , *La Lucrèce romaine*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637 [1636].
- , *Coriolan*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1638 [fin 1638].
- , *La Suite et le mariage du Cid*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1638 [1637].
- , *Les Deux Amis*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1638 [1638]. « La scène est à Rome. »
- , *Les Véritables Frères rivaux*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1641 [1640]. « La scène est à Nicopole en Thrace, ville située sur le fleuve Nesus. »
- Chillac, Timothée de, *L'Ombre du comte de Gormas et la mort du Cid*, tragi-comédie, Paris, Charles Savreux, 1639 [1638]. « La scène est à Séville. »
- Cinq auteurs, *La Comédie des Tuileries*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1638 [4 mars 1635]. « La scène est aux Tuileries. »
- , *L'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1638 [22 février 1637]. « La scène est en l'île de Smyrne. »
- , *La Comédie des Tuileries – L'Aveugle de Smyrne*, éd. François Lasserre, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2008.
- Claveret, Jean de, *L'Esprit fort*, comédie, Paris, François Targa, 1637 [1630]. « La scène est une route d'un parc, près de Versailles. »
- , *L'Esprit fort*, éd. Colette Scherer, Genève, Droz, 1997.
- , *Le Ravissement de Proserpine*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1639 [1637-1638]. « La scène est au Ciel, en la Sicile et aux Enfers, où l'imagination du lecteur se peut représenter une certaine espèce d'unité de lieu, les concevant comme une ligne perpendiculaire du Ciel aux Enfers. »
- Colletet, Guillaume, *Cyminde ou les Deux Victimes*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1642 [1641]. « La scène est dans Astur, ville de la Sarmatie asiatique, sur les bords de la mer Caspie. »
- Corbassier, sieur, *La Dorise*, Avignon, Jacques Bramereau, 1636. Toulouse Resp Pf XVII 283.
- Cormeil, sieur de, *Le Ravissement de Florise ou l'Heureux Événement des oracles*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1632.
- Corneille, Pierre, *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, tragi-comédie, Paris, François Targa, 1632 [1630-1631].
- , *Mélite ou les Fausses Lettres*, pièce comique, Paris, François Targa, 1633 [1629-1630].
- , *La Veuve ou le Traître trahi*, comédie, Paris, François Targa, 1634 [1631-1632].
- , *La Galerie du Palais ou l'Amie rivale*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637 [1632-1633]. « La scène est à Paris. »
- , *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637 [1633-1634]. « La scène est à la place Royale. »
- , *La Suivante*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637 [1632-1634].
- , *Le Cid*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1637 [début janvier 1637]. « La scène est à Séville. »
- , *L'Illusion comique*, comédie, Paris, François Targa, 1639 [1635-1636].
- , *Médée*, tragédie, Paris, François Targa, 1639 [fin 1634-avril 1635]. « La scène est à Corinthe. »
- , *Horace*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1641 [19 mai 1640]. « La scène est à Rome dans une salle de la maison d'Horace. »

- , *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643 [août-12 septembre 1642]. « La scène est à Rome. »
- , *Cinna. Mise en scène et commentaires de Charles Dullin*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mises en scène », 1948.
- , *Polyeucte, martyr*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1643 [1642-1643]. « La scène est à Mélitène capitale d'Arménie, dans le palais de Félix. »
- , *La Mort de Pompée*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1644 [1643-1644]. « La scène est en Alexandrie, dans le Palais royal de Ptolomée. »
- , *Le menteur*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1644 [1643-1644]. « La scène est à Paris. »
- , *La Suite du menteur*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1645 [1644-1645]. « La scène est à Lyon. »
- , *Théodore, vierge et martyre*, tragédie chrétienne, Paris, Toussaint Quinet, 1646 [1645-1646]. « La scène est à Antioche, dans le palais du gouverneur. »
- , *Héraclius, empereur d'Orient*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647 [1646-1647]. « La scène est à Constantinople. »
- , *Rodogune, princesse des Parthes*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647 [1644-1645]. « La scène est à Séleucie, dans le palais royal. »
- , *Œuvres de Corneille*, Paris, Antoine de Sommaville, 1648, 2 t.
- , *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque, Paris, Augustin Courbé, 1650 [1649-1650]. « La scène est à Valladolid. »
- , *Andromède*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1651 [janvier 1650]. « La scène est en Éthiopie, dans la ville capitale du royaume de Céphée. »
- , *Nicomède*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1651 [février 1651]. « La scène est à Nicomédie. »
- , *Pertharite, roi de Lombards*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1653 [fin 1651-début 1652]. « La scène est à Milan. »
- , *Œdipe*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1659 [24 janvier 1659]. « La scène est à Thèbes. »
- , *Le Théâtre de P. Corneille*, Paris, Augustin Courbé, 1660, 3 t.
- , *La Toison d'or*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1661 [1660]. « La scène est à Colchos. »
- , *Sertorius*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1662 [25 février 1662]. « La scène est à Nertobrige ville d'Aragon, conquise par Sertorius, à présent Catalayud. »
- , *Sophonisbe*, tragédie, Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1663 [mi-janvier 1663]. « La scène est à Cyrthe capitale du royaume de Syphax, dans le palais du roi. »
- , *Othon*, tragédie, Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1665 [3 août 1664]. « La scène est à Rome dans le palais impérial. »
- , *Agésilas*, tragédie, Rouen/Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1666 [26 février 1666]. « La scène est à Éphèse. »
- , *Attila, roi des Huns*, tragédie, Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1668 [4 mars 1667]. « La scène est au camp d'Attila dans la Norique. »
- , *Tite et Bérénice*, comédie héroïque, Paris, Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1671 [28 novembre 1670]. « La scène est à Rome dans le palais impérial. »
- , *Pulchérie*, comédie héroïque, Paris, Guillaume de Luynes, 1673 [novembre 1672]. « La scène est à Constantinople dans le palais impérial. »
- , *Suréna, général des Parthes*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1675 [novembre-décembre 1674]. « La scène est à Séleucie, sur l'Euphrate. »
- , *Le Théâtre de P. Corneille*, Paris, Guillaume de Luynes, 1682, 4 t.
- , *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987, 3 t. [abrégé en O. C.].

- Corneille, Thomas, *Le Feint Astrologue*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1651 [début 1650]. « La scène est à Madrid. »
- , *Don Bertrand de Cigarral*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1652 [mai 1651].
- , *L'Amour à la mode*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1653 [1651]. « La scène est à Paris. »
- , *L'Amour à la mode*, éd. Colette Cosnier, Paris, Nizet, 1973.
- , *Le Berger extravagant*, pastorale burlesque, Paris, Guillaume de Luynes, 1653 [automne 1652]. « La scène est en Brie. »
- , *Le Berger extravagant*, éd. Francis Bar, Genève/Paris, Droz/Minard, 1960.
- , *Le Géolier de soi-même ou Jodelet prince*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1656 [fin 1655].
- , *Les Engagements du hasard*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1657 [1649]. « La scène est à Madrid. »
- , *Les Illustres Ennemis*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1657 [début 1655]. « La scène est à Madrid. »
- , *Le Charme de la voix*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1658 [1656]. « La scène est à Milan. »
- , *Timocrate*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1658 [novembre 1656]. « La scène est dans Argos. »
- , *Timocrate*, éd. Yves Giraud, Genève/Paris, Droz/Minard, 1970.
- , *La Mort de l'empereur Commode*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1659 [1657]. « La scène est à Rome. »
- , *Bérénice*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1659 [1657]. « La scène est dans Apamée, capitale de la Phrygie. »
- , *Darius*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1659 [1658-1659]. « La scène est à Persépolis. »
- , *Le Galant doublé*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1660 [1659-1660]. « La scène est à Madrid. »
- , *Stilicon*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1660 [janvier 1660]. « La scène est à Rome. »
- , *Stilicon*, éd. Christopher J. Gossip, Genève/Paris, Droz, 1974.
- , *Théâtre complet*, dir. Christopher Gossip, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2015-2021, 4 t.
- Cosnard, Marthe, *Les Chastes Martyrs*, tragédie chrétienne, Paris, Jean et Nicolas de La Coste, 1650 [1649]. « La scène est à Syracuse, ville capitale de Sicile. »
- Coste, Guillaume de, *La Lizimène*, comédie pastorale, Paris, Thomas de La Ruelle, 1632. Arsenal 8-BL-14447.
- Croisac, de, *La Méliane*, pastorale, manuscrit [1653-1655]. Richelieu MS français 25497. « La scène est dans un bocage du pays de Forez. »
- Croisilles, Jean-Baptiste de, *La Chasteté invincible*, bergerie en prose, Paris, Simon Février, 1633. Arsenal 8-BL-14606.
- Croy, Dorothée de, *Cinnatus et Camma*, tragi-comédie, manuscrit [1637]. Richelieu MS français 9282.
- Cyrano de Bergerac, Savinien de, *La Mort d'Agrippine*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1654 [fin 1653]. « La scène est à Rome dans la salle du palais de Tibère. »
- , *Le Pédant joué*, comédie en prose, Paris, Charles de Sercy, 1654 [1646]. « La scène est à Paris au collège de Beauvais. »
- , *Œuvres complètes*, t. III (*Théâtre*), éd. André Blanc, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001.
- D. L. T., *Josaphat ou le Triomphe de la foi sur les Chaldéens*, tragi-comédie, Toulouse, François Boude, 1646 [1645]. « La scène au palais de Calamine, ville de l'Inde orientale, appelée à présent Maliput. »
- Dalibray, Charles Vion, *L'Aminte du Tasse*, pastorale, Paris, Pierre Rocolet, 1632. Arsenal 8-BL-13614.

- , *La Pompe funèbre ou Damon et Cloris et la réforme du royaume d'amour*, pastorale, Paris, Pierre Rocolet, 1634 [1632]. Arsenal 8-BL-13615. « La scène est en Sicile. »
- , *Le Torrismon du Tasse*, tragi-comédie, Paris, Denis Houssaye, 1636 [1635]. « La scène est en Arane, ville principale des Goths. »
- , *Le Soliman*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637 [1637]. « La scène est en Alep, ville de Syrie. »
- Davesne, François, *Le Combat d'une âme*, dans *Harmonie de l'amour et de la justice de Dieu*, La Haye, [s. n.], 1650. Tolbiac R-24413.
- , *Tragédie sainte divisée en trois théâtres ou autrement les Évangiles de Jésus-Christ*, Paris, Nicolas Boisset, 1651.
- Desaci le Jeune, sieur, *Les Travaux amoureux du marquis de La Rotonde, gentilhomme de la nouvelle fabrique*, Amsterdam, [s. n.], 1660 [1660].
- Desfontaines, Nicolas Mary, sieur, *Eurimédon ou l'Illustre pirate*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1635-1636]. « La scène est en l'île de Lesbos. »
- , *La Vraie Suite du Cid*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1638 [1637].
- , *Orphise ou la Beauté persécutée*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1638 [1635-1636]. « La scène est à Thèbes. »
- , *Hermogène*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639 [1638]. « La scène est à Nicosie. »
- , *Bélisaire*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1641 [1640]. « La scène est à Constantinople. »
- , *Les Galantes vertueuses*, tragi-comédie, Avignon, Jean Piot, 1642 [1641]. « La scène est à Florence. »
- , *Le Martyre de saint Eustache*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643 [1642]. « La scène est en l'Empire romain. »
- , *Alcidiane ou les Quatre Rivaux*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1644 [1642]. Arsenal 4-BL-3491. « La scène est à Marseille. »
- , *Perside ou la Suite d'Ibrahim Bassa*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1644 [fin 1642]. « La scène est au Sérail de dehors à Constantinople. »
- , *L'Illustre Comédien ou le Martyre de saint Genest*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1645 [1644]. « La scène est à Rome, dans une salle du palais de l'empereur. »
- , *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis*, tragédie, Paris, Pierre Lamy, 1645 [1643]. « La scène est à Rome. »
- , *Bellissante ou la Fidélité reconnue*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647 [1646]. « La scène est à Paris dans le palais de Charlemagne. »
- , *La Véritable Sémiramis*, tragédie, Paris, Pierre Lamy, 1647 [1646]. « La scène est dans une salle du palais royal de Babylone. »
- , *Tragédies hagiographiques*, éd. Claude Bourqui et Simone de Reyff, Paris, Société des textes français modernes, coll. « Société des textes français modernes », 2005.
- Desmares, Joseph, *Roxelane*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1643 [1641-1642]. « La scène est au Sérail. »
- Desmarest de Saint-Sorlin, Jean, *Aspasie*, comédie, Paris, Jean Camusat, 1636 [19 février 1636].
- , *Les Visionnaires*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [15 février-6 mars 1637].
- , *Scipion*, tragi-comédie, Paris, Henry Le Gras, 1639 [début 1638]. « La scène est dans Carthagène en Espagne autrefois appelée Carthage la Neuve. »
- , *Roxane*, tragédie, Paris, Henry Le Gras, 1640 [1639]. « La scène est dans la ville où commandait Cohortane. »
- , *Mirame*, tragi-comédie, Paris, Henry Le Gras, 1641 [14 janvier 1641]. « La scène est dans le jardin du palais royal d'Héraclée, regardant sur la mer. »
- , *Mirame*, éd. Catherine Guillot et Colette Scherer, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2010.

- , *Érigone*, tragi-comédie, Paris, Henry Le Gras, 1642 [19 janvier 1642]. Arsenal 8-BL-14111.
- , *Europe*, comédie héroïque, Paris, Henry Le Gras, 1643 [16 novembre 1642].
- , *Théâtre complet*, éd. Claire Chaineaux, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2005.
- Diderot, Denis, *Le Père de famille*, comédie, Amsterdam, [s. n.], 1758 [1759]. « La scène est à Paris, dans la maison du Père de famille. Le théâtre représente une salle de compagnie, décorée de tapisseries, glaces, tableaux, pendule, etc. C'est celle du Père de famille. La nuit est fort avancée. Il est entre cinq et six heures du matin. »
- , *Œuvres*, éd. Laurent Versini, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1994-1997, 5 t.
- Discret, L. C., *Alizon*, comédie, Paris, Jean Guignard, 1637 [1636].
- , *Alizon*, éd. Jean-Dominique Biard, Exeter, University of Exeter Press, 1972.
- , *Les Noces de Vaugirard ou les Naïvetés champêtres*, pastorale, Paris, Jean Guignard, 1638 [1637].
- Donneau de Visé, Jean, *La Cocue imaginaire ou les Amours d'Alcippe et de Céphise*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1660 [été 1660]. « La scène est à Paris. »
- , *La Cocue imaginaire ou les Amours d'Alcippe et de Céphise*, éd. Paul Lacroix, Turin, J. Gay et fils, 1870.
- Donnet, Louis-Jacquemin, *Le Triomphe des bergers*, Lyon, Veuve Louis Muguet, 1646 [1645].
- , *Le Triomphe des bergers*, éd. Claude Longeon et Georges Coulon, Saint-Étienne, Éditions de l'Université de Saint-Étienne, 1971.
- Dorimond, Nicolas Drouin, dit, *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, tragi-comédie, Lyon, Antoine Offray, 1659 [1658].
- , *L'Amant de sa femme*, comédie, Paris, Gabriel Quinet, 1661 [1660]. Arsenal 8-BL-12862.
- , *L'École des cocus*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1661 [1659]. « La scène est à Boulogne. »
- , *L'Inconstance punie*, comédie, Paris, Gabriel Quinet, 1661 [1659]. Arsenal GD-1361.
- , *La Femme industrielle*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1661 [1660]. « La scène est à Paris. »
- , *Rosélie*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1661 [1657]. « La scène est dans un château près de Madrid. »
- , *La Comédie de la comédie et les Amours de Trapolin*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1662 [fin 1660].
- , *Théâtre*, éd. Mariangela Mazzocchi Doglio, Fasano/Paris, Schena/Nizet, coll. « Biblioteca della ricerca », 1992.
- Du Cros, Simon, *La Fillis de Scire*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1630 [1629]. « La scène est en l'île de Scire. »
- Du Fayot, *La Nouvelle Stratonice*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1657 [1656]. Arsenal GD-15024. « La scène est en Damas. »
- Du Rocher, R. M., sieur, *L'Indienne amoureuse ou l'Heureux naufrage*, tragi-comédie, Paris, Jean Corrozet, 1631. Arsenal 8-BL-14127.
- , *La Mélize ou les Princes rencontrés*, pastorale comique, Paris, Jean Corrozet, 1634.
- Du Ryer, Pierre, *Clitophon*, tragi-comédie, manuscrit [1628], éd. Luigia Zilli, Bologne, R. Pátron, 1978. « La scène du premier acte est à Tyr. Celle du deuxième et du troisième en Égypte. Et celle du quatrième et du cinquième dans Éphèse. »
- , *Arétaphile*, manuscrit [1628], éd. Grazia Zardini Lana, Genève, Slatkine, 1983.
- , *Argénis et Poliarque ou Théocrine*, tragi-comédie, Paris, Nicolas Bessin, 1630 [1629].
- , *L'Argénis. Dernière Journée*, tragi-comédie, Paris, Veuve Nicolas Bessin, 1631. Arsenal 4-BL-3432.
- , *Lisandre et Caliste*, tragi-comédie, Paris, Pierre David, 1632 [1630].
- , *Alcimédon*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1635 [1632-1633].
- , *Cléomédon*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [février 1634].

- , *Les Vendanges de Suresnes*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [1633-1634]. « Le théâtre représente Suresnes. »
- , *Les Vendanges de Suresnes*, éd. Luigia Zilli, Rome, Bulzoni, 1980.
- , *Lucrèce*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1638 [1636]. « La scène est le château de Collatie. »
- , *Lucrèce*, éd. James F. Gaines et Perry Gethner, Genève, Droz, 1994.
- , *Le Clarigène*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1639 [1637-1638]. « La scène est dans Athènes. »
- , *Alcionée*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [février 1637]. « La scène est dans Sardis, ville de Lydie. »
- , *Saül*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1642 [1639-1640]. « La scène est aux environs du mont de Gelboé, en Judée. »
- , *Saül*, éd. Maria Miller, Toulouse/Paris, Société de littératures classiques/Klincksieck, 1996.
- , *Esther*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1644 [1642]. « La scène est dans la ville de Suse entre la Perse et Babylone. »
- , *Bérénice*, tragi-comédie en prose, Paris, Antoine de Sommaville, 1645 [1644]. « La scène est en Crète. »
- , *Scévole*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1647 [1644]. « La scène est dans le camp de Porsenne devant Rome. »
- , *Scévole*, éd. Giancarlo Fasano, Bologne, R. Pátron, 1966.
- , *Thémistocle*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1648 [1646-1647].
- , *Amarillis*, pastorale, Paris, Toussaint Quinet, 1650 [1631-1633]. Arsenal GD-1163.
- , *Nitocris, reine de Babylone*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1650 [1648]. « La scène est à Babylone. »
- , *Dynamis, reine de Carie*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1653 [1649]. « La scène est dans Halicarnasse capitale de la Carie. »
- , *Dynamis, reine de Carie*, éd. Jean Rohou, Exeter, University of Exeter Press, 1992.
- , *Anaxandre*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1655 [1653-1654].
- , *Esther – Thémistocle*, éd. André Blanc, Paris, Société des textes français modernes, coll. « Société des textes français modernes », 2001.
- , *Théâtre complet*, dir. Hélène Baby, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2018-2020, 2 t.
- Du Teil, *L'Injustice punie*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1641 [1640].
- Du Vieuget, Laurent du Plastre, sieur, *Les Aventures de Policandre et de Basolie*, tragédie, Paris, Pierre Billaine, 1632.
- Dubosc de Mont-André, Claude, *La Balance d'état*, tragi-comédie allégorique, [s. l.], [s. n.], 1652. « La scène est à Mégalopole dans la maison royale d'Andrigène. »
- , *L'Adieu au trône ou Dioclétien et Maximian*, tragédie, Bruxelles, François Foppens, 1654. Arsenal 4-BL-3617. « La scène est à Rome. »
- , *L'Intrigue de l'emprisonnement et de l'élargissement de Messieurs les Princes*, tragi-comédie allégorique, [s. l.], [s. n.], 1652.
- Durval, Jean-Gilbert, *Les Travaux d'Ulysse*, tragi-comédie, Paris, Pierre Ménard, 1631.
- , *Agarite*, tragi-comédie, Paris, François Targa, 1636 [1633].
- , *Panthée*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1639 [début 1637]. « La scène est à Sardes, ville de Lydie sur le Pactole. »
- Ennetières, Jean d', *Sainte Aldegonde*, comédie, Tournay, Adrien Quinqué, 1645 [1645].
- Enríquez de Guzmán, Feliciano, *Los Jardines y campos sabeos. Primera y segunda parte*, tragicomedia, en Coimbra/en Lisboa, por Iacome Caruallo/por Pedra Crasbeeck, 1624.
- , *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, éd. Louis C. Pérez, Valence, Albatros-Hispanófila, 1988.

- Eschyle, *Tragédies*, éd. et trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1920, 2 t.
- Euripide, *Tragédies*, éd. et trad. Léon Parmentier, Henri Grégoire, Louis Méridier et François Jouan, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1923-2003, 8 t., 12 vol.
- F. G. S. B., *Caïan ou l'Idolâtre converti*, tragi-comédie, Lyon, Claude La Rivière, 1656. Arsenal 8-BL-14098. « La scène est dans Venise dans la basse-cour du palais du duc. »
- Frénicle, Nicolas, *La Niobé*, fable bocagère, Paris, Jean de Bordeaux, 1632 [1628]. Arsenal 8-BL-14612.
- , *Palémon*, fable bocagère et pastorale, Paris, Jean de Bordeaux, 1632 [1628]. « La scène est aux environs de Saint-Germain-en-Laye. »
- , *La Fidèle Bergère*, comédie pastorale, dans *L'Entretien des illustres bergers*, Paris, Jacques Dugast, 1634.
- , *L'Entretien des illustres bergers*, éd. Stéphane Macé, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1998.
- Gaillard, Antoine, *Le Cartel ou le Défi entre Braquemart et Gaillard sur la bonté de leurs ouvrages*, comédie, dans *Œuvres*, Paris, Jacques Dugast, 1634. Arsenal 8-BL-15828.
- Garnier, Robert, *Hippolyte*, tragédie, Paris, Robert Estienne, 1573.
- , *Théâtre complet*, dir. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Honoré Champion/Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 1997-2018, 7 t.
- Gay, Geofroy de, *La Simonie*, tragi-comédie, Bordeaux, Guillaume Milanges, 1636.
- , *La Simonie*, éd. Giovanna Devincenzo, Fasano, Schena, 2007.
- Gilbert, Gabriel, *Marguerite de France*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1641 [1640]. « La scène est en Angleterre dans le camp du roi. »
- , *Téléphonte*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642 [1641]. « La scène est à Mycène dans le Péloponnèse. »
- , *Rodogune*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1646 [1645]. « La scène est à Suse, dans le palais de Rodogune. »
- , *Hippolyte ou le Garçon insensible*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1647 [1645]. « La scène est à Athènes dans le palais du roi. »
- , *Sémiramis*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1647 [1646]. « La scène est dans Nivive, dans le palais du roi. »
- , *Les Amours de Diane et d'Endymion*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1657 [novembre-décembre 1656]. « La scène est sur le mont Lathmos. »
- , *Chresphonte ou le Retour des Héraclides dans le Péloponnèse*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1659 [automne 1657]. Arsenal 8-BL-12675. « La scène est à Mantinée capitale d'Arcadie. »
- , *Arie et Pétus ou les Amours de Néron*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1660 [septembre 1659]. « La scène est à Rome dans le palais de Néron. »
- Gillet de La Tessonerie, *La Quixaire*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640 [1638]. « La scène est à Tidore, ville principale des îles des Molluques. »
- , *La Comédie de Francion*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642 [1640]. « La scène est au Bourg la Reine. »
- , *Le Triomphe des cinq passions*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642 [1640-1641]. « La scène est dans Athènes. »
- , *Le Triomphe des cinq passions*, éd. Peggy E. Chaplin, Exeter, University of Exeter Press, 2001.
- , *La Belle Policrite*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643 [1639]. « La scène est à Naxe. »
- , *L'Art de régner ou le Sage Gouverneur*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1645 [1644]. « La scène est dans un palais d'Athènes. »
- , *L'Art de régner ou le Sage Gouverneur*, éd. Peggy E. Chaplin, Exeter, University of Exeter Press, 1993.

- , *Sigismond, duc de Varsau*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1646 [fin 1645]. « La scène est à Cracovie. »
- , *La Mort de Valentinian et d'Isidore*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [fin 1646-1647]. « La scène est à Rome dans une salle du palais de Valentinian. »
- , *Le Déniaisé*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [1647]. « La scène est à Paris, devant la maison d'Oronthe. »
- , *Le Déniaisé*, éd. Pierre Lerat, Paris, Nizet, 1973.
- , *Le Campagnard*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1657 [1656].
- Gombauld, Jean Ogier de, *L'Amaranthe*, pastorale, Paris, Antoine de Sommaville, 1631 [1630]. « La scène la Phrygie. »
- , *Les Danaïdes*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1658 [1644]. « La scène est dans Argos. »
- Gougenot, sieur, *La Comédie des comédiens*, tragi-comédie, Paris, Pierre David, 1633 [1631-1632].
- , *La Comédie des comédiens – Le Discours à Cliton*, éd. François Lasserre, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2000.
- , *La Fidèle Tromperie*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1633.
- Grandchamp, *Les Aventures amoureuses d'Omphale, son combat, sa perte, son retour et son mariage*, tragi-comédie, Paris, Veuve Pierre Chevalier, 1630.
- Grenaille, François de, *L'Innocent malheureux ou la Mort de Chrispe*, tragédie, Paris, Jean Paslé, 1639 [1638]. « La scène est à Rome. »
- Griguette, Bénigne, *La Mort de Germanic Caesar*, tragédie, Dijon, Pierre Palliot, 1646 [1645]. Arsenal 4-BL-3619.
- Grouchy, Nicolas de, *La Béatitude ou les Imitables Amours de Theoys et de Carité*, poèmes dramatiques, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1632 [1632]. Arsenal 8-BL-14071.
- Guarini, Giovan Battista, *Il Pastor fido*, pastorale, Venetia, G. B. Bonfadino, 1590.
- Guérin de Bouscal, Daniel Guyon, *La Doranise*, tragi-comédie pastorale, Paris, Claude Cramoisy, 1634. Arsenal 8-BL-14108.
- , *L'Amant libéral*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637 [fin 1636]. « La scène est en Chypre. »
- , *La Mort de Brute et de Porcie ou la Vengeance de la mort de César*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637 [fin 1635-début 1636]. « La scène est en la plaine de Philippes en Macédoine. »
- , *Dom Quixote de la Manche*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639 [1638-1639]. « La scène est dans une taverne près de la Sierra Morena en Espagne. »
- , *Dom Quixote de la Manche*, éd. Daniela Dalla Valle et Amédée Carriat, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion, 1979.
- , *Dom Quichot. Seconde Partie*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [1638-1639]. « La scène est à la Manche. »
- , *Dom Quichot. Seconde Partie*, éd. Marie-Line Akhamlich, Toulouse, Université de Toulouse – Le Mirail, 1986.
- , *La Mort de Cléomènes, roi de Sparte*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [1638]. « La scène est en Alexandrie. »
- , *Le Fils désavoué ou le Jugement de Théodorice, roi d'Italie*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1641 [1640]. « La scène est dans Rome. »
- , *La Mort d'Agis*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1642 [1641]. « La scène est dans Sparte. »
- , *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1642 [1641-1642].
- , *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, éd. Edric Caldicott, Genève, Droz, 1981.
- , *Oroondate ou les Amants discrets*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville/Augustin Courbé/Toussaint Quinet/Nicolas de Sercy, 1645 [1643].

- , *Le Prince rétabli*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647 [1644]. Arsenal 4-BL-3473.
- Guillén de Castro y Bellvis, *Las mocedades del Cid*, comedia primera, dans *Primera parte de las comedias*, en Valencia, en la impresion de Felipe Mey, 1618.
- Hardy, Alexandre, *Scédase ou l'Hospitalité violée*, tragédie, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Paris, Jacques Quesnel, 1624.
- , *Cornélie*, tragi-comédie, dans *Le Théâtre d'Alexandre Hardy. Tome second*, Paris, Jacques Quesnel, 1625.
- , *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, éd. Edmund Stengel, Marburg, N. G. Elwert-1884, 5 t.
- , *Théâtre complet*, dir. Charles Mazouer, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2012-2019, 4 t.
- Hugo, Victor, *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont, 1828.
- , *Lucrece Borgia*, dans *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. V, Paris, Eugène Renduel, 1833 [2 février 1833].
- , *Marie Tudor*, dans *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. VI, Paris, Eugène Renduel, 1833 [6 novembre 1833].
- , *Angelo, tyran de Padoue*, dans *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. VII, Paris, Eugène Renduel, 1835 [28 avril 1835].
- , *Ruy Blas*, dans *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. VII, Paris, H.-L. Delloye, 1838 [8 novembre 1838].
- , *Théâtre complet*, éd. Jean-Jacques. Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963-1964, 2 t.
- I. D. B. I., *Le Sage Visionnaire*, tragi-comédie, Paris, Jean Hénault, 1648 [1647]. « La scène est à Côme. »
- I. M. S., *La Mort de Roxane*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1648 [1646-1647]. « La scène est dans Amphipolis, ville de la Macédoine. »
- Ibsen, Henrik, *Et dukkehjem*, Copenhague, Gyldendal Boghandel, 1879 [21 décembre 1879].
- , *Théâtre*, éd. et trad. Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.
- Ingegneri, Angelo, *Danza di Venere*, pastorale, in Vincenza, nella Stamperia nova, 1584.
- , *Tomiri*, tragedia, in Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino e Constantino Vitale, 1607.
- J. M. C. D. L., *L'Aventure de Sémélé*, comédie, Chalons, Hugues Seneuze, 1642 [1641].
- Jacquelin [?], *Soliman ou l'Esclave généreuse*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1653 [1652]. Arsenal 4-BL-3652. « La scène est à Constantinople. »
- Jobert, *Balde, reine de Sarmates*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1651 [1650]. Arsenal 4-BL-3607. « La scène est à Cracovie. »
- Jodelle, Étienne, *Les Œuvres et mélanges poétiques*, Paris, N. Chesneau, 1574. Contient : *Cléopâtre captive*, tragédie ; *Didon se sacrifiant*, tragédie ; *L'Engène*, comédie.
- , *Théâtre complet*, dir. Christine de Buzon et Jean-Claude Ternaux, Paris, Honoré Champion/Classiques Garnier, coll. « Textes de la Renaissance », 2009.
- Joyel, *Le Tableau tragique ou le Funeste Amour de Florivale et d'Orcade*, pastorale, Douai, Martin Bogard, 1633. Arsenal 8-BL-14646.
- L'Estoile, Claude de, *La Belle Esclave*, tragi-comédie, Paris, François Rouvelin, 1643 [1642]. « La scène est en Alger. »
- , *L'Intrigue des filous*, comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1648 [septembre 1647]. « La scène est à Paris, dans l'île du Palais, devant le Cheval de Bronze. »
- , *L'Intrigue des filous*, éd. Roger Guichemerre, Paris, Honoré Champion, 1977.
- L'Héritier Nouvelon, Nicolas, *Hercule furieux*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639 [1637]. « La scène est dans la ville de Thèbes en Grèce. »
- L'Hermite de Vozelle, Jean-Baptiste, *La Chute de Phaéton*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1639 [1637-1638]. Arsenal 4-BL-3643.

- La Barre [?], Antoine de, *La Clénide*, tragi-comédie pastorale, Paris, Toussaint Quinet, 1634 [également attribuée à Cormeil]. Arsenal 8-BL-14099.
- La Calprenède, Gautier de Coste de, *La Bradamante*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1636].
- , *La Mort de Mithridate*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1635].
- , *Le Clarionte ou le Sacrifice sanglant*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1636].
- , *Jeanne reine d'Angleterre*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1638 [début 1637].
- , *La Mort des enfants d'Hérode ou Suite de Mariane*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1639 [1638]. « La scène est à Jérusalem. »
- , *La Mort des enfants d'Hérode ou Suite de Mariane*, éd. Guy P. Snaith, Exeter, University of Exeter Press, 1988.
- , *Le Comte d'Essex*, tragédie, [s. l.], [s. n.], 1639 [1637]. « La scène est à Londres. »
- , *Édouard*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1640 [fin 1638-début 1639]. « La scène est à Londres. »
- , *Phalante*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1642 [1640].
- , *Herménigilde*, tragédie en prose, Paris, Antoine de Sommaville, 1643 [1641-1642]. « La scène est dans Séville. »
- La Caze, sieur de, *L'Inceste supposé*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640 [1638]. « La scène est dans Albe royale. »
- , *Cammane*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1641 [1639].
- La Charnays, Pierre Cottignon, sieur de, *Les Bocages*, pastorale, Paris, Toussaint Du Bray, 1632. Arsenal 8-BL-14601.
- La Croix, C. S. de, *La Climène*, pastorale, Paris, Jean Corrozet, 1629.
- , *L'Inconstance punie*, tragi-comédie nouvelle, Paris, Jean Corrozet, 1630. Arsenal 8-BL-14100.
- La Fontaine, Jean de, *L'Ennuque*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1654 [1653-1654]. « La scène est à Château-Thierry, sur la place du marché. »
- , *Œuvres diverses*, éd. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1943.
- La Gaye, Guillaume de, *Le Duelliste malheureux*, tragi-comédie, Rouen, Guillaume de La Haye, 1636. Arsenal 4-BL-3669.
- La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de, *Alinde*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1643 [fin 1640-1641]. « La scène est dans un palais sur le rivage du Bosphore. »
- [?], *La Pucelle d'Orléans*, tragédie, Paris, François Targa, 1642 [1641] [également attribuée à Charles Beys]. « La scène est dans la cour du château de Rouen. »
- La Morelle, sieur de, *Philine ou l'Amour contraire*, pastorale, Paris, Martin Collet, 1630 [1628]. Arsenal 8-BL-14109.
- La Motte, *Le Grand Magus*, tragi-comédie, Orange, Édouard Raban, 1656 [1655]. Arsenal 8-BL-14147.
- La Pinelière, Pierre Guérin de, *Hippolyte*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1635 [1634]. « La scène est à Athènes. »
- La Selve, sieur de, *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, tragi-comédie, Montpellier, Jean Pech, 1633.
- , *Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron*, éd. Jean-Claude Brunon, Montpellier, L'Entente bibliophile, 1986.
- La Serre, Jean Puget de, *Pandoste ou la Princesse malheureuse*, tragédie en prose, Paris, Nicolas de La Vigne, 1631.
- , *Le Pyrame*, tragédie en prose, Lyon, Jean-Aymé Candy, 1633. Arsenal GD-16734.
- , *Le Sac de Carthage*, tragédie en prose, Paris, Jacques Villery, 1642 [1641].
- , *Thomas Morus ou le Triomphe de la foi et de la constance*, tragédie en prose, Paris, Augustin Courbé, 1642 [1640].

- , *Climène ou le Triomphe de la vertu*, tragédie en prose, Paris, Antoine de Sommaville, 1643 [1642].
- , *Le Martyre de sainte Catherine*, tragédie en prose, Paris, Antoine de Sommaville, 1643 [1641-1642]. « La scène est dans le palais de l'empereur, en Alexandrie. »
- , *Thésée ou le Prince reconnu*, tragédie en prose, Paris, Antoine de Sommaville/Augustin Courbé/Toussaint Quinet/Nicolas de Sercy, 1644 [1643]. « La scène est sur les remparts et au camp d'Athènes. »
- La Taille, Jean de, *Saül le furieux*, tragédie, Paris, Frédéric Morel, 1572.
- , *La Famine ou les Gabéonites*, tragédie prise de la Bible et suivant celle de Saül. Ensemble plusieurs autres œuvres poétiques de Jean de La Taille de Bondaroy, gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de La Taille son frère, Paris, Frédéric Morel, 1573. Contient : *La Famine ou les Gabéonites*, tragédie [1570-1573] ; *Le Négromant*, comédie [1552] ; *Les Corrivaux*, comédie [1562].
- , *Les Corrivaux*, éd. Denis L. Drysdall, Paris, Société des textes français modernes, 1974.
- , *Saül le furieux – La Famine ou les Gabéonites*, éd. Elliott Forsyth, Paris, Marcel Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1968.
- La Tour, Brion de, *Isolite ou l'Amante courageuse*, tragi-comédie, manuscrit [1630]. Arsenal MS 3087.
- Lambert, M., *La Magie sans magie*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1661 [1656]. « La scène est en une maison de campagne à un mille de Valence. »
- , *La Magie sans magie*, éd. Charles Mazouer, Paris/Strasbourg, Cicero/Théâtre national de Strasbourg, 1992.
- , *Les Sœurs jalouses ou l'Écharpe et le bracelet*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1661 [1658]. Arsenal 8-BL-14448. « La scène est à Pogge, lieu de plaisance à six milles de Florence. »
- Le Bigre, *Adolphe ou le Bigame généreux*, tragi-comédie, Paris, Pierre Lamy, 1650 [1649]. Arsenal 4-BL-3656. « La scène est à Erford, ville de l'Empire, dans une salle de Léon. »
- Le Clerc, Michel, *La Virginie romaine*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1645 [1643]. « La scène est dans la grande salle du palais d'Appius. »
- Le Comte, sieur, *La Dorimène*, tragi-comédie, Paris, Cardin Besongne, 1633.
- Le Hayer du Perron, Pierre, *Les Heureuses Aventures*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1633. Arsenal 8-BL-14123.
- Le Riche, Guillaume, *Les Amours d'Angélique et de Médor*, tragi-comédie, Poitiers, Abraham Mounin, 1638 [1637]. Arsenal 8-BL-6917.
- Le Vayer de Boutigny, Roland, *Le Grand Sélim ou le Couronnement tragique*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, 1645 [1644]. « La scène est au Sérail, dans Constantinople. »
- Le Vert, *Le Docteur amoureux*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1638 [1637].
- , *Aristotime*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1642 [1641]. « La scène est dans le palais d'Élide. »
- , *Aricide ou le Mariage de Tite*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1646 [1645]. « La scène est dans Rome. »
- Le Ville, père Nicolas de, *La Cynosure de l'âme*, Louvain, André Bouvet, 1658. Arsenal GD-1355. Contient : *Sainte Dorothee*, tragédie ; *Sainte Élisabeth*, tragi-comédie ; *Sainte Ursule*, tragédie.
- Magnon, Jean, *Artaxerxe*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1645 [1644]. « La scène est dans Pazagardes dans l'appartement du roi. »
- , *Josaphat*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1647 [1645]. « La scène est dans Narsingue, dans le palais d'Abenner. »
- , *Séjanus*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1647 [1645]. « La scène est dans Rome, dans le palais de Tibère. »

- , *Le Grand Tamerlan et Bajazet*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [fin 1646]. « La scène est dans la Galatie en la tente de Tamerlan. »
- , *Le Mariage d'Oroondate et de Statira ou la Conclusion de Cassandre*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1648 [1646-début 1647]. « La scène est dans Babylone, dans le palais de Roxane. »
- , *Jeanne de Naples*, tragédie, Paris, Louis Chamhoudry, 1656 [1653]. Arsenal GD-1727. « La scène est au château de l'Œuf. »
- , *Tite*, tragédie, Paris, [s. n.], 1660 [1659]. « La scène est à Rome dans le palais impérial. »
- , *Tite*, éd. Herman Bel, Paris/Baltimore, Les Belles Lettres/The Johns Hopkins Press, 1936.
- , *Zénobie, reine de Palmire*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1660 [12 décembre 1659]. Arsenal GD-22656. « La scène est à Palmire dans le palais royal. »
- Mairet, Jean, *La Sylvie*, tragi-comédie pastorale, Paris, François Targa, 1628 [1626-1628].
- , *Chryséide et Arimand*, tragi-comédie, Rouen, Jacques Besongne, 1630 [1625-1627].
- , *La Silhanire ou la Morte vive*, tragi-comédie pastorale, Paris, François Targa, 1631 [1630]. « La scène est en Forez. »
- , *La Sophonisbe*, tragédie, Paris, Pierre Rocolet, 1635 [septembre-octobre 1634]. « La scène est dans Cyrthe, ville de Numidie. »
- , *La Virginie*, tragi-comédie, Paris, Pierre Rocolet, 1635 [1633-1634]. « La scène est à Byzance, ville de Thrace. »
- , *Les Galanteries du duc d'Ossonne, vice-roi de Naples*, comédie, Paris, Pierre Rocolet, 1636 [1633]. « La scène est à Naples. »
- , *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1634-22 mai 1635]. « La scène est en Alexandrie. »
- , *Le Grand et Dernier Solymán ou la Mort de Mustapha*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1639 [fin-début 1637]. « La scène est en Alep, ville de Syrie. La pièce est dans toutes les règles de la tragédie. »
- , *L'Illustre Corsaire*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1640 [fin 1637]. « La scène est à Marseille. »
- , *Le Roland furieux*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1640 [1638-1639]. « La scène est en Forez, à la campagne. »
- , *L'Athénaïs*, tragi-comédie, Paris, Jonas de Bréquigny, 1642 [1638]. « La scène est à Athènes, ville de Grèce. »
- , *La Sidonie*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1643 [1640]. « La scène est à Ctesiphonte, capitale d'Arménie. »
- , *Théâtre complet*, dir. Georges Forestier, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004-2019, 4 t. [abrégé en *T. C.*].
- Marcassus, Pierre de, *L'Éromène*, pastorale, Paris, Pierre Rocolet, 1633. « La scène est en Arcadie. »
- , *Les Pécheurs illustres*, Paris, Guillaume Sassier, 1648 [1641].
- Mareschal, André, *La Généreuse Allemande ou le Triomphe d'amour*, tragi-comédie, Paris, Pierre Rocolet, 1631.
- , *La Sœur valeureuse ou l'Aveugle Amante*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1634 [1633].
- , *L'Inconstance d'Hylas*, tragi-comédie pastorale, Paris, François Targa, 1635 [1630]. « La scène est à Lyon. »
- , *Le Railleur ou la Satire du temps*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1638 [Carnaval 1635]. « La scène est à Paris. »
- , *La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippes Sidney*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640 [1638]. « La scène est en Arcadie. »

- , *La Cour bergère ou l'Arcadie de Messire Philippes Sidney*, éd. Lucette Desvignes, Saint-Étienne, Institut d'étude de la Renaissance et de l'âge classique de l'Université de Saint-Étienne, 1981, 2. t.
- , *Le Vritable Capitan Matamore ou le Fanfaron*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640 [fin 1637-début 1638]. « La scène est à Paris. »
- , *Le Mausolée*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642 [1640]. « La scène est dans le Mausolée, en Carie. »
- , *Le Jugement équitable de Charles le Hardi, dernier duc de Bourgogne*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1645 [1643]. « La scène est à Mâstric, dans une salle du château. »
- , *Le Jugement équitable de Charles le Hardi, dernier duc de Bourgogne*, éd. Christine Griselhober, Paris, Société des textes français modernes, 1995.
- , *Le Dictateur romain*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1646 [1644]. « La scène est au palais du consul Camille, dans une galerie qui donne sur le jardin. »
- , *Tragi-comédies*, éd. Hélène Baby, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2010-2013, 2 t.
- , *Comédies*, éd. Véronique Lochert, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2010.
- Marlowe, Christopher, *The Tragical History of Doctor Faustus*, London, printed by Valentine Simmes for Thomas Law, 1604 [vers 1589].
- , *La Tragique Histoire du docteur Faust*, trad. Fernand C. Danchin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Théâtre anglais de la Renaissance », 1935.
- Martial de Brives [?], *Le Jugement de Jésus-Christ en faveur de Marie Magdelaine contre sa sœur Marthe*, dialogue interlocutoire, Paris, Mathieu Guillemot, 1651 [également attribué à de Sainte-Colombe]. Arsenal 8-BL-14134.
- Massip, Louis de, *Le Charmant Alexis*, tragédie, manuscrit [1655]. Bordeaux MS 679.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit, *Les Précieuses ridicules*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1660 [18 novembre 1659].
- , *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1660 [28 mai 1660]. « La scène est à Paris. »
- , *L'École des maris*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1661 [24 juin 1661]. « La scène est à Paris. »
- , *Les Fâcheux*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1662 [17 août 1661].
- , *Le Dépit amoureux*, comédie, Paris, Claude Barbin, 1663 [10-15 décembre 1656].
- , *L'École des femmes*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1663 [26 décembre 1662]. « La scène est dans une place de ville. »
- , *L'Étourdi ou les Contretemps*, comédie, Paris, Gabriel Quinet, 1663 [avril-juin 1655]. « La scène est à Messine. »
- , *La Critique de l'École des femmes*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1663 [1^{er} juin 1663].
- , *Le Mariage forcé*, ballet, Paris, Robert Ballard, 1664 [29 janvier 1664].
- , *Le Mariage forcé*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1668.
- , *La Princesse d'Élide* [8 mai 1664], dans *Les Plaisirs de l'île enchantée*, Paris, Robert Ballard/Thomas Jolly/Guillaume de Luynes/Louis Billaine, 1665.
- , *Pastorale comique* [5 janvier 1667], dans *Ballet des Muses*, Paris, Robert Ballard, 1666.
- , *L'Amour médecin*, comédie, Paris, Théodore Girard, 1666 [14 septembre 1665]. « La scène est dans une salle de la maison de Sganarelle. »
- , *Le Misanthrope*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1667 [4 juin 1666]. « La scène est à Paris. »
- , *Le Médecin malgré lui*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1667 [6 août 1666].
- , *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1668 [14 février 1667].
- , *Amphitryon*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1668 [13 janvier 1668]. « La scène est à Thèbes, devant la maison d'Amphitryon. »

- , *George Dandin ou le Mari confondu*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1669 [16 juillet 1668]. « La scène est devant la maison de George Dandin. »
- , *L'Avare*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1669 [9 septembre 1668]. « La scène est à Paris. »
- , *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1669 [12 mai 1664]. « La scène est à Paris. »
- , *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet, Paris, Robert Ballard, 1670 [14 octobre 1670].
- , *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet, Paris, Pierre Le Monnier, 1671. « La scène est à Paris. »
- , *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1670 [17 septembre-20 octobre 1669]. « La scène est à Paris. »
- , *Les Fourberies de Scapin*, comédie, Paris, Pierre Le Monnier, 1671 [24 mai 1671]. « La scène est à Naples. »
- et Corneille, Pierre, *Psyché*, tragédie-ballet, Paris, Pierre le Monnier, 1671 [17 janvier 1671].
- , *Les Femmes savantes*, comédie, Paris, Pierre Promé, 1672 [11 mars 1672]. « La scène est à Paris. »
- , *Le Malade imaginaire*, comédie mêlée de musique et de danses [10 février 1673], dans *Les Œuvres de Monsieur de Molière. Tome VII*, Paris, Claude Barbin, 1675.
- , *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière. Tome VII*, Paris, Denys Thierry/Claude Barbin/Pierre Trabouillet, 1682. Contient : *Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux*, comédie [4 février 1661] ; *L'Impromptu de Versailles*, comédie [octobre 1663] ; *Don Juan [Le Festin de Pierre]*, comédie [15 février 1665] ; *Mélicerte*, comédie pastorale héroïque [2 décembre 1666].
- , *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière. Tome VIII*, Paris, Denys Thierry/Claude Barbin/Pierre Trabouillet, 1682. Contient : *La Comtesse d'Escarbagnas*, comédie [2 décembre 1671] ; *Les Amants magnifiques*, comédie mêlée de musique et d'entrées de ballet [4 février 1670].
- , *Le Festin de Pierre*, comédie [15 février 1665], Amsterdam, [s. n.], 1683
- , *Œuvres complètes*, dir. Georges Forestier, avec la collaboration de Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, 2 t. [abrégé en O. C.].
- Monléon, sieur de, *L'Amphitrite*, Paris, Mathieu Guillemot, 1630. Arsenal GD-5226.
- , *Le Thyeste*, tragédie, Paris, Pierre Guillemot, 1638 [1637].
- Montluc [?], Adrien de (comte de Carmain), *La Comédie de proverbes*, pièce comique, Paris, François Targa, 1633 [1624].
- [?], *La Comédie de proverbes*, éd. Michael Kramer, Genève, Droz, 2003.
- Montauban, Jacques Pousset de, *Zénobie, reine d'Arménie*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1653 [1652-1653]. « La scène est dans la palais royal d'Artaxate, capitale des Parthes. »
- *Indegonde*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1654 [1652-1653]. Arsenal 8-BL-12681. « La scène est à Madrid. »
- , *Le Comte de Hollande*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1654 [1652-1653]. Arsenal 8-BL-12681. « La scène est dans le pays du roi de Frise. »
- , *Les Charmes de Félicie*, pastorale, Paris, Guillaume de Luynes, 1654 [1653]. « La scène est dans l'île d'Erythrée en Portugal. »
- , *Séleucus*, tragi-comédie héroïque, Paris, Guillaume de Luynes, 1654 [1652-1653]. Arsenal 8-BL-12681. « La scène est à Daphné, capitale de Syrie. »
- Montchrestien, Antoine de, *Les Tragédies de Antoine de Monchrestien*, Rouen, J. Petit, 1601. Contient : *Aman ou la Vanité*, tragédie ; *Les Lacènes ou la Constance*, tragédie ; *L'Écossaise ou le Désastre*, tragédie ; *David ou l'Adultère*, tragédie ; *Bergerie*.
- , *Hector*, tragédie, dans *Les Tragédies d'Antoine de Monchrestien*, Rouen, Jean Osmont, 1604.

- , *Les Tragédies de Montcbrestien*, éd. Louis Petit de Julleville, Paris, Plon, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1891.
- Montfleury, Antoine Jacob, dit, *Le Mariage de rien*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1660 [1660].
- Montfleury père, Zacharie Jacob, dit, *La Mort d'Asdrubal*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1647 [1645-1646]. « La scène est dans le camp de Scipion devant le fort de Carthage. »
- Montgaudier, sieur de, *Nathalie ou la Générosité chrétienne*, tragédie, Paris, Claude Calleville, 1654. Arsenal 4-BL-3638. « La scène est dans Nicomédie. »
- Morel, *Timoclée ou la Générosité d'Alexandre*, tragi-comédie, Paris, Charles de Sercy, 1658 [1657]. « La scène est à Thèbes. »
- Morgues, Mathieu de (sieur de Saint-Germain), *Le Grand Timoléon de Corinthe*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1641 [1639]. « La scène est à Corinthe. »
- Mouffle, Pierre, *Le Fils exilé ou le Martyre de saint Clair*, tragi-comédie chrétienne, Paris, Charles Chesnault, 1647 [1646]. Arsenal 4-BL-3665. « La scène est à Oliester. »
- Musset, Alfred de, *André del Sarto*, dans *Un Spectacle dans un fauteuil*, Paris, Librairie de la Revue des deux mondes, 1834.
- , *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- Nicole, Claude, *Le Fantôme*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1656 [1656]. Arsenal 8-BL-14511. « La scène est à Nicosie en Cypre. »
- Noguères, de, *La Mort de Manlie*, tragédie, Bordeaux, Jacques Mongiron Millanges, 1660 [1659]. Arsenal 8-BL-13982. « La scène est aux portes de Rome où était campée l'armée romaine. »
- Olivier, Gaspard, *Herménigilde*, tragédie en prose, Auxerre, Nicolas Billiard, 1650 [1649]. Arsenal 4-BL-3626.
- Ouville, Antoine Le Métel, sieur d', *Les Trahisons d'Arbiran*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1638 [1636]. « La scène est au commencement à Salerne et sur la fin à Naples. »
- , *L'Esprit follet*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642 [1638-1639]. « La scène est à Paris. »
- , *L'Absent de chez soi*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643 [1642]. « La scène est à Paris. »
- , *Les Fausses Vérités*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643 [1641-1642]. « La scène est à Paris. »
- , *La Dame suivante*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1645 [1643]. « La scène est à Paris. »
- , *Jodelet astrologue*, comédie, Paris, Cardin Besongne, 1646 [1645]. « La scène est à Paris. »
- , *Les Morts vivants*, tragi-comédie, Paris, Cardin Besongne, 1646 [fin 1644]. « La scène est à Naples. »
- , *Aimer sans savoir qui*, comédie, Paris, Cardin Besongne, 1647 [1645]. Arsenal 4-BL-3486. « La scène est à Sienne, ville de Toscane. »
- , *La Coiffeuse à la mode*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647 [début 1646]. « La scène est à Paris. »
- , *Les Soupçons sur les apparences*, héroïco-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1650 [1649]. « La scène est à Paris. »
- , *Théâtre complet*, éd. Monica Pavesio et Anne Teulade, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2013-2020, 2 t.
- Pascal, Françoise, *Agathonphile, martyr*, tragi-comédie, Lyon, Clément Petit, 1655 [1654]. « La scène est à Rome et à ses environs. »
- , *Agathonphile, martyr*, éd. Theresa Varney Kennedy, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2008.
- , *La Mort du grand et véritable Cyrus*, Lyon, Jean Montenat, 1655. Arsenal 8-BL-13900.

- , *L'Endymion*, tragi-comédie, Lyon, Clément Petit, 1657 [1656]. Arsenal GD-526. « La scène est en Albanie. »
- , *Diverses poésies de mademoiselle Pascal*, Lyon, Simon Matheret, 1657. Contient : *L'Amoureuse vaine et ridicule*, pièce comique [1656] ; *L'Amoureux extravagant*, pièce comique [1656].
- , *Sésostris*, tragi-comédie, Lyon, Antoine Offray, 1661 [1660]. « La scène est dans Éléphantine, capitale d'Égypte, et aux environs. »
- Passart, Robert, *Cléonice ou l'Amour téméraire*, tragi-comédie pastorale, Paris, Nicolas Rousset, 1630 [1629]. Arsenal 8-BL-14607.
- Perec, Georges, *L'Augmentation*, dans *Théâtre I*, Paris, Hachette, 1981 [26 février 1970].
- Piccolomini, Alessandro, *L'Hortensio*, comedia, Siena, L. Bonetti, 1571 [26 janvier 1560]. Arsenal 8-BL-7894.
- Pichou, Claude, *Les Folies de Cardenio*, tragi-comédie, Paris, François Targa, 1630 [1628].
- , *Les Folies de Cardenio*, éd. Jean-Pierre Leroy, Genève/Paris, Droz, 1989.
- , *L'Infidèle Confidente*, tragi-comédie, Paris, François Targa, 1631 [1629]. « La scène est en Espagne. »
- , *L'Infidèle Confidente*, éd. Jean-Pierre Leroy, Genève, Droz, 1991.
- , *La Filis de Scire*, comédie pastorale, Paris, François Targa, 1631 [1630]. « La scène est en l'île de Scire. »
- Picou, Hugues de, *Le Déluge universel*, tragédie où est compris un abrégé de la théologie naturelle, Paris, Martin Hauteville, 1643 [1642]. « Dans une salle chez Noé. »
- Plaute, *Comédies*, éd. et trad. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1932-1947, 7 t.
- Poisson, Raymond, *Lubin*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1661 [1660-1661]. « La scène est à Paris. »
- Prade, Jean Royer de, *Hannibal*, tragi-comédie, Paris, Pierre Targa, 1649 [1644-1647]. « La scène est à Salde, jadis Salapie, ville de la Pouille, dans une salle du palais d'Annibal. »
- , *La Victime d'état ou la Mort de Plautius Silvanus prêteur romain*, tragédie, Paris, Pierre Targa, 1649 [1644-1647]. Arsenal 4-BL-3584. « La scène est à Rome. »
- Pradon, Jacques, *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, Paris, Jean Ribou, 1677 [3 janvier 1677]. « La scène est à Trézène. »
- Priestley, John Boynton, *Time and the Conways*, Londres, Heinemann, 1937 [1937].
- Provais, *L'Innocent exilé*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommerville, 1640 [1639]. « La scène est en Perse. »
- Pure, abbé de, *Ostorius*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1659 [1658]. « La scène est à Rome dans le jardin d'Ostorius. »
- Quenel, Léon, *Sélidore ou l'Amante victorieuse*, tragi-comédie pastorale, Rouen/Paris, Raphaël Malassis, 1639 [1638]. Arsenal 8-BL-14166.
- Quinault, Philippe, *Les Coups de l'amour et de la fortune*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1655 [1655]. « La scène est à Barcelone. »
- , *Les Rivaux*, comédie, Paris, 1655 [1653]. « La scène est à Lisbonne. »
- , *L'Amant indiscret ou le Maître étourdi*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1656 [1654]. « La scène est à Paris. »
- , *La Généreuse Ingratitude*, tragi-comédie pastorale, Paris, Toussaint Quinet, 1656 [1654]. « La scène est dans la forêt d'Alger. »
- , *La Comédie sans comédie*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1657 [1655]. « La scène est à Paris. »
- , *Le Fantôme amoureux*, tragi-comédie, Paris, Claude Barbin, 1657 [1656]. « La scène est à Ferrare. »
- , *Amalassonte*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1658 [automne 1657]. « La scène est à Rome. »

- , *Le Feint Alcibiade*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1658 [début 1658]. « La scène est à Sparte. »
- , *La Mort de Cyrus*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1659 [1658-1659]. « La scène est dans le camp, et devant de Thomiris. »
- , *Le Mariage de Cambyse*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1659 [été 1658]. « La scène est à Memphis. »
- , *Stratonice*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1660 [2 janvier 1660]. « La scène est dans Antioche. »
- , *Stratonice*, éd. Elfrieda Teresa Dubois, Exeter, University of Exeter Press, 1987.
- , *Théâtre complet*, éd. Carine Barbaferi, William Brooks, Sylvain Cornic et Catherine Marchal-Weyl, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2015-2020, 3 t.
- Racan, Honorat de Bucil, chevalier de, *Les Bergeries*, pastorale, Paris, Toussaint Du Bray, 1625 [1620].
- , *Œuvres complètes*, éd. Stéphane Macé, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2009.
- Racine, Jean, *La Thébaine ou les Frères ennemis*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1664 [20 juin 1664]. « La scène est à Thèbes dans une salle du Palais royal. »
- , *Alexandre le Grand*, tragédie, Paris, Théodore Girard, 1666 [4 décembre 1665]. « La scène est sur le bord de l'Hydaspe, dans le camp de Taxile. »
- , *Andromaque*, tragédie, Paris, Claude Barbin/Thomas Jolly/Théodore Girard, 1668 [17 novembre 1667]. « La scène est à Buthrot, ville d'Épire, dans une salle du palais de Pyrrhus. »
- , *Les Plaideurs*, comédie, Paris, Claude Barbin, 1669 [9 novembre 1668]. « La scène est dans une ville de Basse-Normandie. »
- , *Britannicus*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1670 [13 décembre 1669]. « La scène est à Rome, dans une chambre du palais de Néron. »
- , *Bérénice*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1671 [21 novembre 1670]. « La scène est à Rome dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus, et celui de Bérénice. »
- , *Bajazet*, tragédie, Paris, Pierre Le Monnier, 1672 [5 janvier 1672]. « La scène est à Constantinople, autrement dite Byzance, dans le sérail du Grand Seigneur. »
- , *Mithridate*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1673 [18 décembre 1672]. « La scène est à Nymphée, port de mer dans le Bosphore cimmérien, autrement, la Taurique Chersonèse. »
- , *Iphigénie*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1675 [18 août 1674]. « La scène est en Aulide, dans la tente d'Agamemnon. »
- , *Iphigénie*, éd. Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998.
- , *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, Paris, Claude Barbin, 1677 [1^{er} janvier 1677]. « La scène est à Trézène, ville du Péloponnèse. »
- , *Esther*, tragédie tirée de l'écriture sainte, Paris, Denys Thierry, 1689 [26 janvier 1689]. « La scène est à Suse, dans le palais d'Assuérus. »
- , *Athalie*, tragédie tirée de l'écriture sainte, Paris, Claude Barbin, 1691 [5 janvier 1691]. « La scène est dans le temple de Jérusalem, dans un vestibule de l'appartement du Grand Prêtre. »
- , *Théâtre – Poésie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 [abrégé en *T. P.*].
- Rampalle, *La Bélinde*, tragi-comédie, Lyon, Pierre Drobet, 1630. Arsenal GD-6217.
- , *Dorothee ou la Victorieuse Martyre de l'amour*, tragédie, Lyon, Michel Duhan, 1658. Arsenal THN-18241. « La scène est à Césarée en Cappadoce dans une salle du palais des deux sœurs Caliste et Christine. »
- , *La Suzanne*, tragédie chrétienne, Lyon, Michel Duhan, 1658. Versailles Goujet 267. « La scène est à Rome. »

- Rayssiguier, sieur de, *Tragi-comédie pastorale, où les amours d'Astrée et de Céladon sont mêlées à celles de Diane, de Silvandre et de Paris, avec les inconstances d'Hylas*, Paris, Nicolas Bessin, 1630.
- , *L'Aminte du Tasse*, tragi-comédie pastorale, Paris, Augustin Courbé, 1632.
- , *La Bourgeoise ou la Promenade de Saint-Cloud*, tragi-comédie, Paris, Pierre Billaine, 1633. Arsenal 8-BL-12662.
- , *Palinice, Circeine et Florice*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1634.
- , *La Célidée sous le nom de Calirie ou de la Générosité d'amour*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1635 [1634]. Arsenal 8-BL-10751.
- , *Les Tuileries*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [1635]. Arsenal 8-BL-12661.
- , *Théâtre complet*, dir. Sandrine Berrégard, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2021.
- Regnault, Charles, *Marie Stuart, reine d'Écosse*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639 [1637]. « La scène est en Angleterre. »
- , Charles, *Blanche de Bourbon, reine d'Espagne*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1642 [1641]. « La scène est dans une salle du château de Médina Sidonia en Espagne. »
- Rotrou, Jean de, *L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Du Bray, 1631 [1628].
- , *La Doristée*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1635 [1634].
- , *La Bague de l'oubli*, comédie, Paris, François Targa, 1635 [début 1629]. « La scène est à Palerme en Sicile. »
- , *La Diane*, comédie, Paris, François Targa, 1635 [1632-1633]. « La scène est à Paris. »
- , *Les Occasions perdues*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1635 [1631-1633].
- , *Hercule mourant*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [février 1634].
- , *L'Heureuse Constance*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [1630-1636].
- , *La Célimène*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [1630-1632].
- , *Les Ménechmes*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1636 [1629-1636].
- , *Agésilan de Colchos*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [fin 1635-début 1636].
- , *Clorinde*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1631-1635].
- , *L'Heureux Naufrage*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1634].
- , *L'Innocente Infidélité*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1634].
- , *La Céliane*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1637 [1630-1633].
- , *La Pèlerine amoureuse*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1632-1633].
- , *Le Filandre*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1637 [1633-1634].
- , *Amélie*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1638 [1633].
- , *Les Sosies*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1638 [janvier 1637].
- , *Antigone*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1639 [1637]. « La scène est à Thèbes. »
- , *La Belle Alphrède*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1639 [fin 1635-début 1636].
- , *Laure persécutée*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1639 [1637]. « La scène est en Hongrie. »
- , *Les Deux Pucelles*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1639 [fin 1636].
- , *Crisante*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [1635].

- , *Les Captifs ou les Esclaves*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1640 [1638]. « La scène en Étolie. »
- , *Iphigénie*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1641 [fin 1639-début 1640].
- , *Clarice ou l'Amour constant*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643 [1641].
- , *Le Bélisaire*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1644 [1643]. « La scène est à Constantinople. »
- , *Célie ou le Vice-roi de Naples*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1646 [1644-1645].
- , *Dom Bernard de Cabrère*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1647 [1646]. « La scène est à Saragosse, dans le palais du roi. »
- , *La Sœur*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647 [1645-1646].
- , *Le Véritable Saint Genest*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1648 [1644-1645].
- , *Venceslas*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1648 [1647].
- , *Cosroès*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1649 [1648-1649]. « La scène est au palais du roi de Perse. »
- , *Dom Lope de Cardone*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1652 [1649]. « La scène est à Saragosse. »
- , *La Florimonde*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1655 [1632-1635].
- , *Théâtre complet*, dir. Georges Forestier, Paris, Société des textes français modernes, 1998-2019, 13 t. [abrégé en *T. C.*].
- Rozières, André de (sieur de Beaulieu), *Le Galimatias*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639 [1638]. « La scène est en Colchos. »
- Saint-André d'Ambrun, *Histoire pastorale sur la naissance de notre seigneur Jésus-Christ*, pastorale, Béziers, Pierre Claverie, 1644 [1643]. Arsenal 8-BL-14636.
- Saint-Balmon, Alberte-Barbe d'Ernecourt, dame de, *Les Jumeaux martyrs*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1650 [1649]. « La scène est à Rome. »
- , *Les Jumeaux martyrs*, éd. Carmeta Abbott et Hannah Fournier, Genève, Droz, 1995.
- Saint-Évremond, Charles de, *La Comédie des académistes, pour la réformation de la langue française*, comédie, Rouen, 1650 [début 1638] [préface sans nom d'auteur]. « La scène est à Paris chez Camusat, rue Saint-Jacques, à la Toison d'Or. »
- , *La Comédie des académistes, pour la réformation de la langue française*, dans *Œuvres mêlées*, Londres, J. Tonson, 1705.
- Sainte-Vertu, *La Pacifique ou Sainte Elisabeth reine de Portugal*, manuscrit [1653-1661].
- Sallebray, *Le Jugement de Pâris et le ravissement d'Hélène*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1639 [1637-1638]. « La scène du premier acte est sur Pélion, montagne de Thessalie. »
- , *La Troade*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1640 [fin 1639]. « La scène est en Phrygie, devant la ville de Troie qui achève de brûler. »
- , *La Troade*, éd. Susanna Phillippo et James J. Supple, Exeter, University of Exeter Press, 1995.
- , *L'Amante ennemie*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1642 [1640-1641]. « La scène est dans un château près de Ferrare. »
- , *La Belle Égyptienne*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1642 [1640-1641]. « La scène est à Tolède, ville d'Espagne. »
- Scarron, Paul, *Le Jodelet ou le Maître valet*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1645 [1643]. « La scène est à Madrid. »
- , *Les Trois Dorotheés ou le Jodelet souffleté*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1647 [1645]. « La scène est à Tolède. »
- , *L'Héritier ridicule ou la Dame intéressée*, comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1650 [1649]. « La scène est à Madrid. »
- , *Les Bontades du Capitain Matamore*, Paris, Antoine de Sommaville, 1647. Contient : *Abrégé de comédie ridicule de Matamore*, comédie [1646] ; *Scène de Matamore et Boniface le Pédant*, comédie.

- , *Dom Japhet d'Arménie*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1653 [1647]. « La scène est dans Orgas, jusqu'au troisième acte, qu'elle passe dans Consuègre. »
- , *L'Écolier de Salamanque ou les Généreux ennemis*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1655 [1654]. « La scène est à Tolède. »
- , *Le Gardien de soi-même*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1655 [1655]. « La scène est dans un château près de Naples. »
- , *Le Marquis ridicule ou la Comtesse faite à la hâte*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1656.
- , *La Fausse Apparence*, comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1663 [1657-1658]. « La scène est à Valence, dans la maison de dom Carlos. »
- , *Le Prince corsaire*, tragi-comédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1663 [1658]. « La scène est à Paphos, ville de l'île de Chypre, dans le palais. »
- , *Les Dernières Œuvres de M. Scarron. Tome premier*, Paris, Guillaume de Luynes, 1663. Contient : [*Fantassin et Béatrix*], comédie ; [*Tancrede et Isabelle*], comédie ; *Le Faux Alexandre*, comédie.
- , *Théâtre complet*, éd. Véronique Sternberg, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2009, 2 t. [abrégé en *T. C.*].
- Schélandre, Jean de (Anchère, Daniel d'), *Tyr et Sidon ou les Funestes Amours de Belcar et Méliane*, tragédie, Paris, J. Micard, 1608.
- , *Tyr et Sidon*, tragi-comédie en deux journées, Paris, Robert Estienne, 1628.
- , *Tyr et Sidon*, éd. Joseph W. Barker, Paris, Nizet, 1975.
- Schnitzler, Arthur, *Der einsame Weg*, Berlin, S. Fischer, 1904 [13 février 1904].
- , *Le Chemin solitaire*, trad. Michel Butel, Paris, Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 1989.
- Scudéry, Georges de, *Ligdamon et Lidias ou la Ressemblance*, tragi-comédie, Paris, François Targa, 1631 [1630].
- , *Le Trompeur puni ou l'Histoire septentrionale*, tragi-comédie, Paris, Pierre Billaine, 1633 [1631-1632]. Arsenal 8-BL-14144.
- , *La Comédie des comédiens*, poème de nouvelle invention, Paris, Augustin Courbé, 1635 [1634].
- , *La Comédie des comédiens*, éd. Joan Crow, Exeter, University of Exeter Press, 1975.
- , *La Mort de César*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1636 [fin 1634-avril 1635]. « La scène est à Rome. »
- , *La Mort de César*, Paris, Augustin Courbé/Toussaint Quinet, 1637.
- , *Le Fils supposé*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1636 [1635].
- , *Le Prince déguisé*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1636 [1635]. « La scène est à Palerme. »
- , *Le Vassal généreux*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1636 [1632-1633].
- , *Orante*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1636 [1635].
- , *Didon*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1637 [fin 1635-début 1636]. « La scène est à Carthage. »
- , *L'Amant libéral*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1638 [1636]. « La scène est en l'île de Chypre. »
- , *L'Amant libéral*, éd. Maria Grazia Arena, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.
- , *L'Amour tyrannique*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1639 [1638]. « La scène est devant la ville d'Amasie, capitale de la Cappadoce, en l'Asie Mineure. »
- , *Andromire*, tragi-comédie, Paris, Antoine de Sommaville, 1641 [1641]. « La scène est dans Syracuse assiégée. »
- , *Endoxe*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1641 [1639-1940]. « La scène est devant le palais royal à Carthage. »
- , *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1643 [1641-1642]. « La scène est au sérail de dehors à Constantinople. »

- , *Ibrahim ou l'Illustre Bassa*, éd. Évelyne Dutertre, Paris, Société des textes français modernes, 1998.
- , *Arminius ou les Frères ennemis*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1644 [fin 1643].
- , *Axiane*, tragi-comédie en prose, Paris, Toussaint Quinet, 1644 [fin 1643]. « La scène est en l'île de Lemnos dans l'Archipelague. »
- , *Le Prince déguisé – La Mort de César*, éd. Évelyne Dutertre et Dominique Moncond'huy, Paris, Société des textes français modernes, coll. « Société des textes français modernes », 1992.
- Sénèque, *Tragédies*, éd. et trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1996-1999, 3 t.
- Shakespeare, William, *The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark*, London, N. L. and John Trundell, 1603.
- , *Macbeth*, dans *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies*, London, John Heminges/Henry Condell, 1623.
- , *Tragédies*, dir. Jean-Michel Déprats, avec la collaboration de Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, 2 t.
- Solórzano, Alonso de Castillo, *El marqués del Cigarral, dans Fiestas del jardín. Que contienen tres comedias y cuatro novelas*, Valencia, S. Esparza, 1634.
- Somaize, Antoine Baudeau, sieur de, *Le Procès des précieuses en vers burlesques*, comédie, Paris, Jean Guignard/Estienne Loyson/Jean Ribou, 1660 [été 1660]. « La scène est à Paris. »
- , *Le Procès des précieuses en vers burlesques*, éd. Eliza Biancardi, Rome, Bulzoni, 1981.
- , *Les Précieuses ridicules nouvellement mises en vers*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1660 [printemps 1660]. « La scène est à Paris. »
- , *Les Véritables Précieuses*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1660 [début 1660]. « La scène est à Paris. »
- Sophocle, *Tragédies*, éd. et trad. Alphonse Dain et Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1955-1960, 3 t.
- Subligny, Adrien-Thomas Perdou de, *La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque*, comédie, Paris, Thomas Jolly, 1668 [25 mai 1668]. « La scène est à Paris, dans la cour d'une grande maison à trois corps de logis, dont le premier est occupé par la mère d'Hortence, le second par la vicomtesse, et le troisième par Éraсте. »
- Tallemant des Réaux, *Cédipe*, tragédie, manuscrit [1640-1642]. La Rochelle MS 672.
- Tasso, Torquato, *Aminta*, favola boschereccia, dans *Rime del signor Torquato Tasso. Parte prima. Insieme con altri componimenti del medesimo*, in Vinegia, Aldo Manuzio il giovane, 1581.
- , *Aminta – Il Re Torrismondo – Il Mondo creato*, éd. Basile Bruno, Rome, Salerno, 1999.
- Térence, *Comédies*, éd. et trad. Jules Marouzeau, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1942-1949, 3 t.
- Tristan L'Hermite, François L'Hermite, sieur du Soliers, dit, *La Mariane*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1637 [printemps 1636]. « La scène est en Jérusalem. »
- , *Panthée*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, 1639 [fin 1637-début 1638].
- , *La Folie du Sage*, tragi-comédie, Paris, Toussaint Quinet, 1645 [1644].
- , *La Mort de Chrispe ou les Malbeurs domestiques du grand Constantin*, tragédie, Paris, Cardin Besongne, 1645 [1644]. « La scène est à Rome, dans le palais de Constantin. »
- , *La Mort de Sénèque*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, 1645 [1643-1644]. « La scène est à Rome. »
- , *La Célimène de Monsieur de Rotrou accommodée au théâtre sous le nom d'Amarillis*, pastorale, Paris, Antoine de Sommerville, 1653 [début 1652]. « La scène est au bord du Lignon. »
- , *Le Parasite*, comédie, Paris, Augustin Courbé, 1654 [1653]. « La scène est à Paris, devant la porte du logis de Manille. »

- , *Osman*, tragédie, Paris, Guillaume de Luynes, 1656 [1646-1647]. « La scène est à Constantinople. Le théâtre est la façade du palais ou sérail, où il y a une porte au milieu qui s'ouvre et se ferme, à côté une fenêtre, où l'on pourra tirer un rideau, lorsque Osman reçoit les plaintes des janissaires. »
- , *Œuvres complètes*, dir. Jean-Pierre Chauveau, Roger Guichemerre et Jean Serroy, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1999-2002, 5 t.
- Turnèbe, Odet de, *Les Contents*, comédie nouvelle en prose française, Paris, Félix Le Mangnier, 1584.
- , *Les Contents*, éd. Norman B. Spector, Paris, Société des textes français modernes, 1964.
- Urfé, Honoré d', *La Sylvanire ou la Morte vive*, fable bocagère, Paris, Robert Fouet, 1627. « La scène se représente en Forez. »
- , *La Sylvanire ou la Morte vive*, éd. Laurence Giavarini, Toulouse, Société de littératures classiques, 2001.
- Vallée, *La Forte Romaine*, entretiens et soliloques, [s. l.], [s. n.], 1656. Arsenal GD-857.
- , *La Fidèle Esclave*, comédie, Paris, Pierre Rocolet, 1659 [1658]. Arsenal GD-20438. « La scène est à Thessalonique, en Macédoine. »
- Vallin, Jean, *Israël affligé*, tragi-comédie, Genève, Jacques Planchant, 1637 [1636]. Arsenal 8-BL-14130.
- Véronneau, *L'Impuissance*, tragi-comédie pastorale, Paris, Toussaint Quinet, 1634.
- Viau, Théophile de, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, tragédie [1621], dans *Les Œuvres du sieur Théophile. Seconde partie*, Paris, Jacques Quesnel, 1623.
- , *Œuvres complètes*, éd. Guido Saba, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1999, 3 t.
- Villemot, I., *La Conversion de saint Paul*, tragi-comédie, Lyon, Claude La Rivière, 1655 [1655]. Arsenal 8-BL-14103. « La scène est aux portes de Damas. »
- Villiers, sieur de, *L'Apothicaire dévalisé*, comédie burlesque, Paris, Charles de Sercy, 1660 [1658-1659]. « La scène est à Paris. »
- , *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel*, tragi-comédie, Paris, Charles de Sercy, 1660 [fin 1659]. « La scène est à Séville et dans quelques lieux fort proches de la ville. »
- , *Les Ramoneurs*, comédie, Paris, Charles de Sercy, 1662 [1659-1660]. « La scène est à Paris. »
- Voltaire, François-Marie Arouet, dit, *La Mérope française*, Paris, Prault fils, 1744 [20 février 1743].
- , *La Tragédie de Sémiramis et quelques autres pièces de littérature*, Paris, P.-G. Le Mercier/Michel Lambert, 1749 [29 août 1748].
- , *Les Œuvres complètes de Voltaire*, dir. Theodore Besterman et William Henry Barber, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-2021, 146 t.
- Yvernaud, *Le Martyre de sainte Ursule, princesse de onze mille vierges*, tragédie, Poitiers, Pierre Amassard, 1655.

Textes théoriques antérieurs à 1900

Anthologies

- Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, éd. Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970-1974, 4 t.
- Hyperdonat. Collection d'éditions numériques de commentaires anciens avec traduction, commentaire et annotation critique*, dir. Bruno Bureau, Christian Nicolas et Maud Ingarao, <<http://hyperdonat.huma-num.fr>>, 2008.
- Les Idées du théâtre*, dir. Marc Vuillermoz, <<http://idt.huma-num.fr>>, 2011-2016.

- Les Idées du théâtre. Paratextes français, italiens et espagnols des XVI^e et XVII^e siècles*, dir. Marc Vuillermoz, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2020.
- Civardi, Jean-Marc, *La Querelle du Cid*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.
- Dotoli, Giovanni, *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1996.
- Lawton, Harold Walter, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1949.
- Leblanc, Paulette, *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.

Éditions séparées et œuvres complètes

- Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mabelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673 [Le Mémoire de Mabelot]*, manuscrit [1633-1685], éd. Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2005.
- Remarques sur les Iphigénies de M. Racine et de M. Coras*, [s. l.], [s. n.], 1675.
- Le Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, 2 t.
- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson/David l'Aîné/Le Breton/Durand, 1751-1772, 28 t.
- Supplément à l'Encyclopédie*, Paris/Amsterdam, Panckoucke/Stoupe/Brunet/Marc-Michel Rey, 1776-1780, 7 t.
- Aristote, *La Poétique [Peri poiêtikês]*, éd. et trad. Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- Aubignac, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657.
- , *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001.
- , *Deux Dissertations concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius*, Paris, Jacques Du Brueil, 1663.
- , *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée l'Œdipe*, Paris, Jacques Du Brueil, 1663.
- , *Dissertations contre Corneille*, éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, coll. « Textes littéraires », 1995.
- Ausone, *Œuvres complètes*, éd. et trad. Étienne-François Corpet, Paris, C. L. F. Pancoucke, 1843, 2 t.
- Bade, Josse, « Jodoci Badii Ascensii familiaris in Terentium praenotamenta », en tête de Térence, *P. Terentii Aphri comicorum elegantissimi comediae a Guidone Juvenale viro perquam litterato familiariter explanate et ab Jacobo Badio Ascensio una cum explanationibus rursus annotatae atque recognitae*, Lyon, Fradin, 1502.
- , *Préfaces de Josse Bade (1462-1535), humaniste, éditeur-imprimeur et préfacier*, éd. et trad. Maurice Lebel, Louvain, Peeters, 1988.
- Bibiena, Ferdinando, *Direzioni a giovani studenti nell'Academia Clementina dell'Instituto delle scienze*, in Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1725-1732, 2 t.
- Chapelain, Jean, *Discours de la poésie représentative [première version]*, manuscrit [fin 1634-début 1635].
- , *Discours de la poésie représentative*, manuscrit [1635].
- , *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, manuscrit [lettre datée du 29 novembre 1630].
- , *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter, Genève, Droz, 1936, rééd. revue par Anne Duprat, Genève, coll. « Textes littéraires français », 2007.
- Corneille, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999.

- Denores, Giasone, *Poetica*, in Padova, appresso Paulo Meietto, 1588.
- Donat, *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti*, éd. et trad. Bruno Bureau et Christian Nicolas, dans *Hyperdonat. Collection d'éditions numériques de commentaires anciens avec traduction, commentaire et annotation critique*, dir. Bruno Bureau, Christian Nicolas et Maud Ingarao, <<http://hyperdonat.humanum.fr/editions/html/commentaires.html>>, 2008.
- Durval, Jean-Gilbert, *Discours à Cliton sur les Observations du Cid, avec un traité de la disposition du poème dramatique et de la prétendue règle de vingt-quatre heures*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1637.
- Evanthius, « De fabula », en tête de Donat, *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti*, éd. et trad. Bruno Bureau et Christian Nicolas, dans *Hyperdonat. Collection d'éditions numériques de commentaires anciens avec traduction, commentaire et annotation critique*, dir. Bruno Bureau, Christian Nicolas et Maud Ingarao, <<http://hyperdonat.humanum.fr/editions/html/DonEva.html>>, 2008.
- Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690, 3 t.
- Galluzzi, Tarquinio, *Tarquinii Gallutii Sabini e societate Jesu Virgilianae Vindicationes et Commentarii tres de tragœdia, comœdia, elegia*, Romae, ex typ. A. Zannetti, 1621.
- Godeau, Antoine, « Discours sur les œuvres de M. de Malherbe », en tête de Malherbe, François de, *Les Œuvres de M. François de Malherbe*, 1630.
- Horace, *Épîtres [Epistulae]*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1934.
- Ingegneri, Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598.
- , *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, éd. Maria Luisa Doglio, Modène, Panini, coll. « Testi/Istituto di studi rinascimentali Ferrara », 1989.
- La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de, *La Poétique. Tome premier*, Paris, Antoine de Sommerville, 1639.
- , *La Poétique*, éd. Jean-Marc Civardi, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2015.
- Lamy, Bernard, *De l'art de parler*, Paris, André Pralard, 1675, rééd. sous le titre *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Florentin Delaulne, 1715.
- , *La Rhétorique ou l'Art de parler*, éd. Christine Noille-Clauzade, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 1998.
- Laudun d'Aigualiers, Pierre de, *L'Art poétique français*, Paris, Antoine du Brueil, 1597.
- , *L'Art poétique français*, éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, 2000.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, Hambourg/Brême, Cramer, 1767-1769, 2 t.
- , *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, coll. « Germanistique », 2010, rééd. Les Belles Lettres, coll. « Bibliothèque allemande », 2011.
- Lope de Vega, Félix, *Rimas de Lope de Vega Carpio, aora de nuevo añadidas, con el Nuevo arte de hacer comedias deste tiempo*, Madrid, por Alonso Martín, 1609, 2 t.
- , *Chefs d'œuvre du théâtre espagnol. Lope de Vega*, éd. et trad. Jean-Joseph Damas-Hinard, Paris, Charlieu et Huillery, 1861, 2 t.
- , *Rimas*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, coll. « Ediciones críticas », 1994, 2 t.
- , *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, éd. Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, coll. « Clásicos Castalia », 2011.
- , *L'Art nouveau de faire les comédies*, éd. et trad. Jean-Jacques Préau, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Corps éloquent », 1992.

- Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Née de La Rochelle, 1787, 6 t.
 —, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Méhanèze, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2005.
- Minturno, Antonio Sebastiano, *Antonii Sebastiani Minturni de poeta*, Venetiis, apud Franciscum Rampazetum, 1559.
 —, *L'Arte poetica del sig. Antonio Minturno*, in Venetia, per Giovanni Andrea Valuassori, 1563.
- Muret, Marc-Antoine, *Terentius a M. Antonio Mureto locis prope innumerabilibus emendatus. Ejusdem Mureti argumenta in singulas comedias et annotationes*, Venetiis, apud Paulum Manutium Aldi F., 1555.
- Piccolomini, Alessandro, *Il Libro della poetica d'Aristotele. Tradotto di greca lingua in volgare da M. Alessandro Piccolomini*, in Siena, per Luca Bonetti, 1572.
 —, *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel libro della poetica d'Aristotele, con la tradutionne del medesimo libro in lingua volgare*, in Vinegia, presso Giovanni Guarisco, 1575.
- Pigna, Giovanni Battista, *I Romanzi di M. Giovan Battista Pigna*, in Vinegia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1554.
- Pure, abbé de, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1696.
- Quintilien, *L'Institution oratoire [Institutio oratoria]*, éd. et trad. Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1975-1980, 7 t.
- Racine, Louis, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Lausanne/Genève, Marc-Michel Bousquet, 1747.
- Sarasin, Jean-François, « Discours de la tragédie ou Remarques sur *L'Amour tyrannique* de M. Scudéry », en tête de Scudéry, *L'Amour tyrannique*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- Scaliger, Giulio Bordone ou Bordoni della Scala, dit, *Poetices libri septem*, Lugduni, apud Antonium Vincentium, 1561.
 —, *Poetices libri septem*, éd. Gregor Vogt-Spira, Luc Deitz et Immanuel Musäus, Stuttgart/Bad Cannstatt, Frommann/Holzboog, 1994-2011, 6 t.
- Schlegel, August Wilhelm von, *Über dramatische Kunst und Litteratur*, Heidelberg, Mohr/Zimmer, 1809-1811, 3 t.
 —, *Cours de littérature dramatique*, trad. Albertine A. Necker de Saussure, Paris/Genève, J. J. Paschoud, 1814, 2 t., rééd. Paris, A. Lacroix/Verboeckoven, 1865.
- Scudéry, Georges de, *Observations sur Le Cid*, Paris, Aux dépens de l'auteur, 1637.
 —, *L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639.
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 t.
- Villars, Nicolas Pierre Henri de Montfaucon, abbé de, *La Critique de Bérénice*, Paris, Louis Billaine, 1671.
- Vossius, Gérard-Jean, *Gerardi Johannis Vossii poeticarum institutionum libri tres*, Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirum, 1647.
 —, *Gerardi Johannis Vossii poeticarum institutionum libri tres*, éd. Jan Bloemendal, Leiden/Boston, Brill, 2010.

CRITIQUES

- Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, Domat, 1948-1956, 5 t., rééd. Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1996, 3 t.
- Antoine, André, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris*, vol. II, 1903, p. 596-612.
- Arbour, Roméo, *L'Ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*, Paris, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1977-1985, 4 t., 5 vol.

- Baby, Hélène, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.
- Baroni, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- Beare, William, « Horace, Donatus and the five-act law », *Hermethena*, n° 67, 1946, p. 52-59.
- , « The Roman origin of the five-act law », *Hermethena*, n° 72, 1948, p. 44-70.
- , *The Roman Stage*, Londres, Methuen, 1950.
- Berrégar, Sandrine, « Espace scénique, espace dramatique, espace textuel : la présence du hors-scène dans les péritextes », dans Georges Forestier et Lise Michel [dir.], *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 15-26.
- Biet, Christian, Diaz, Sylvain et Normand, Olivier [dir.], *Interstices, entractes et transitions, Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 1, <<https://journals.openedition.org/agon/600>>, 2008.
- Blanchard, Alain, *Essai sur la composition des comédies de Ménandre*, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- , *La Comédie de Ménandre. Politique, éthique, esthétique*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Hellenica », 2007.
- Bourqui, Claude et Vinti, Claudio, *Molière à l'école italienne. Le lazzi dans la création moliéresque*, Paris/Turin, L'Harmattan Italia, coll. « Indagine e prospettive », 2003.
- Bray, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927.
- Bret-Vitoz, Renaud, *L'Espace et la scène. Dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2008.
- , « Entre coulisse et plateau : théorie et pratique de la liaison des scènes dans la tragédie française du XVIII^e siècle », dans Pierre Frantz et Thomas Wynn [dir.], *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 15-32.
- Brink, Charles Oscar, *Horace on Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963.
- Brooks, William, « Intervalles, entractes, and *intermèdes* in the Paris theatre », *Seventeenth-Century French Studies*, vol. XXIV, 2002, p. 107-125.
- Brun, Pierre, « À travers les manuscrits de Tallemant des Réaux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. V, n° 1, 1898, p. 538-553.
- Candiard, Céline, « Quelle entrée pour l'acteur du XVII^e siècle ? Le cas de Jodelet », dans Sylvain Diaz, Anne Pellois, Jean-Loup Rivière et Rémi Fontanel [dir.], *L'Entrée en scène, Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 5, <<https://journals.openedition.org/agon/2339>>, 2012.
- Carlin, Claire, « Corneille's *Trois Discours* : a reader's guide », *Orbis Litterarum*, n° 1, 1990, p. 49-70.
- Cavaillé, Fabien et Surgers, Anne, « La scénographie du théâtre baroque en France. Quand le comédien n'était pas enfermé dans une cage », *Cahiers du XVII^e siècle*, vol. XIII, n° 1, 2010, p. 92-123.
- , « Les temps du théâtre. Organisation et déroulement de la séance », dans Pierre Pasquier et Anne Surgers [dir.], *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011, p. 37-49.
- Charles, Lise, « La scène : le mot et l'idée », *Fabula : atelier de théorie littéraire*, <http://www.fabula.org/atelier.php?La_scene>, 2013.
- Charles, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995.
- , *Composition*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018.
- Cioranescu, Alexandre, « Baroque et action dramatique : le dehors et le dedans », dans *Le Baroque au théâtre et la théâtralité baroque*, Montauban, Publication du Centre national de recherche baroque, 1967, p. 99-107.

- Clarke, David R., *Pierre Corneille. Poetics and Political Drama under Louis XIII*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Clarke, Jan, « Le spectateur au Palais-Royal et à l'Hôtel Guénégaud », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaünk [dir.], *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008, p. 66-77.
- , « L'éclairage », dans Pierre Pasquier et Anne Surgers [dir.], *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011, p. 119-140.
- Comparini, Lucie et Vuillermoz, Marc [dir.], *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles*, Chambéry, Université de Savoie, coll. « Écriture et représentation », 2008.
- Conrad, Clinton C., *The Technique of Continuous Action in Roman Comedy*, Menasha, The Collegiate Press, 1915.
- Cuenin-Lieber, Mariette, « Portes et espaces chez Racine », dans *Portes et fenêtres, Crehana*, n° 3, 2004, p. 19-29.
- Dalla Valle, Daniela, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenne, A. Longo, coll. « Il Portico », 1973.
- , *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes et études », 1995.
- Dandrey, Patrick, « La comédie, espace "trivial" », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, vol. XXXVI, n° 4, 1984, p. 323-340.
- , « Les deux esthétiques du classicisme français », dans Alain Viala [dir.], *Qu'est-ce qu'un classique ?*, *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 145-170.
- Dannheiser, E., « Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. XIV, 1892, p. 1-76.
- De Guardia, Jean, « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, n° 132, 2002, p. 489-505.
- , *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2007.
- et Lochert, Véronique [dir.], *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012.
- , *Logique du genre dramatique*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2018.
- Declercq, Gilles, « Rhétoricité et théâtralité raciniennes : réflexions sur une scène inutile (*Iphigénie*, V, 4) », dans Ronald W. Tobin et Angus J. Kennedy [dir.], *Changing Perspective. Studies on Racine in Honor of John Campbell*, Charlottesville, Rookwood Press, 2012, p. 51-63.
- Deierkauf-Holsboer, S. Wilma, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Paris, Droz, 1933.
- , *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Paris, Nizet, 1960.
- , *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet, 1968, 2 t.
- , *Le Théâtre du Marais*, Paris, Nizet, 1954, 2 t.
- Delmas, Christian, « Unité du genre tragique », dans Jacques Morel [dir.], *La Tragédie*, *Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 103-123.
- , *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1994.
- Denis, Maurice, « La définition du néo-traditionnisme », *Art et critique*, n° 65-66, 1890, p. 540-542, rééd. dans *Le Ciel et l'Arcadie*, éd. Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1993, p. 5-21.
- Descotes, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen/Paris, Gunter Narr Verlag/Jean-Michel Place, coll. « Études littéraires françaises », 1980.

- Diaz, Sylvain, Pellois, Anne, Rivière, Jean-Loup et Fontanel, Rémi [dir.], *L'Entrée en scène, Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 5, <<https://journals.openedition.org/agon/2228>>, 2012.
- Dionne, Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- Douguet, Marc, « Cent mille milliard de tragédies », dans Marc Escola [dir.], *Théorie des textes possibles*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », 2012, p. 39-53.
- , « Entrée en scène, entrée en acte », dans Sylvain Diaz, Anne Pellois, Jean-Loup Rivière et Rémi Fontanel [dir.], *L'Entrée en scène, Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 5, <<https://journals.openedition.org/agon/2346>>, 2012.
- , « Dans la chambre prochaine. L'intégration des coulisses à l'action scénique dans le théâtre français du XVII^e siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 281, 2019, p. 29-40.
- , « Les hémistiches répétés chez Corneille », dans Myriam Dufour-Maître et Cécilia Laurin [dir.], *Pierre Corneille, la parole et les vers*, <<http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=957>>, 2020.
- , « Les entractes dans le théâtre français du XVII^e siècle : extraction automatique et analyse quantitative des motifs dramaturgiques », dans Didier Alexandre et Glenn Roe [dir.], *Observer la vie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 455-474.
- Doumazane, François et Ménand-Doumazane, Françoise, « La lecture tabulaire de la présence de personnages. Un outil didactique pour l'étude du texte théâtral : l'exemple de *Britannicus* de Racine », dans Alain Cuillière [dir.], *Aspects du classicisme et de la spiritualité. Mélanges en l'honneur de Jacques Hennequin*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 83-94.
- Dutertre, Évelyne, *Scudéry dramaturge*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1988.
- Ebner, Joseph, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen/Leipzig, A. Deichert, coll. « Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie », 1898.
- Émelina, Jean, « L'espace racinien, mythe ou réalité ? », dans *Hommage à Claude Faisant*, Nice/Paris, Association des publications de la Faculté des lettres de Nice/Les Belles Lettres, 1991, p. 223-230.
- Escola, Marc, « Simplicité d'*Alcionée*. Notes sur une notion difficile », dans Fanny Népoté-Desmarres [dir.], *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, Toulouse, Société de littératures classiques, 2002, p. 197-219.
- et Rabau, Sophie, « Description et interprétation : l'objet de la poétique », *Fabula : atelier de théorie littéraire*, <http://www.fabula.org/atelier.php?Description_et_interpr%26acute%3Btation%3A_l'objet_de_la_po%26acute%3Btique>, 2004.
- et Rabau, Sophie [dir.], *La Case blanche. Théorie littéraire et textes possibles. Actes du colloque d'Oléron (14-18 avril 2003) organisé par le groupe de recherche Fabula, La Lecture littéraire*, n° 8, 2006.
- [dir.], *Théorie des textes possibles*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », 2012.
- Ferry, Ariane, « Le leurre de l'unité de lieu ou les autres théâtres du *Misanthrope* », dans Georges Forestier et Lise Michel [dir.], *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 185-198.
- Forestier, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1988.

- , *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1981, rééd. coll. « Titre courant », 1996.
- , « Dramaturgie racinienne (petit essai de génétique théâtrale) », dans Patrick Dandrey, Pierre Ronzeaud et Alain Viala [dir.], *Les Tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate, Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 13-38.
- , *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 1996, rééd. Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2004.
- , « Écrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. XCVIII, n° 1, 1998, p. 43-62.
- , *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, rééd. sous le titre *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Armand Colin, coll. « U », 2010.
- et Michel, Lise [dir.], *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2011.
- , *Le Tartuffe ou l'Hypocrite, comédie en trois actes restituée par Georges Forestier*, Arles, Portap parole, 2021
- Fournier, Nathalie, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle. Étude linguistique et dramaturgique*, Louvain/Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'information grammaticale », 1991.
- Frantz, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998.
- et Wynn, Thomas [dir.], *La Scène, la salle et la coulisse dans le théâtre du XVIII^e siècle en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2011.
- Garapon, Robert, « Sur l'occupation de la scène dans les comédies de Molière », dans William D. Howarth et Merlin Thomas [dir.], *Molière. Stage and Study. Essays in Honor of W. G. Moore*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 13-20.
- García Barrientos, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- , *Comment analyser une pièce de théâtre. Éléments de dramaturgie*, trad. Christophe Herzog, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- Genette, Gérard, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1969, p. 71-100.
- , « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 65-282.
- , *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- Gethner, Perry, « La chronologie du théâtre de Jean Rotrou. Mise au point », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, vol. XLIII, n° 3, 1991, p. 242-257.
- , « Toward the classical unities : how Mairêt adapted d'Urfé for the stage », dans Faith E. Beasley et Kathleen Wine [dir.], *Intersections. Actes du trente-cinquième congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Dartmouth College, 8-10 mai 2003*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2005, p. 37-43.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959.
- , *Interaction Ritual. Essays in Face-to-face Behavior*, Chicago, Aldine Publishing, 1967.
- , *La Mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1973, 2 t.
- , *Les Rites d'interaction*, trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1974.
- Graziani, Françoise, « La poétique de la fable : entre *inventio* et *dispositio* », dans *Les Voies de la création littéraire au XVII^e siècle, XVII^e siècle*, n° 182, 1994, p. 83-93.

- Griffiths, Richard, *The Dramatic Technique of Antoine de Montchrestien. Rhetoric and Style in French Renaissance Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Guichemerre, Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1985.
- Haquette, Jean-Louis et Hénin, Emmanuelle [dir.], *La Scène comme tableau, La Licorne*, n° 14, coll. « Hors-série – Colloques », 2004.
- Hawcroft, Michael, « Racine and his readers: the theory and practice of scene division », dans Ronald W. Tobin et Angus J. Kennedy [dir.], *Changing Perspective. Studies on Racine in Honor of John Campbell*, Charlottesville, Rookwood Press, 2012, p. 1-10.
- Hénin, Emmanuelle, « La scène encadrée : une scène-tableau ? », dans Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin [dir.], *La Scène comme tableau, La Licorne*, n° 14, coll. « Hors-série – Colloques », 2004, p. 23-52.
- , « Le rideau de théâtre, prélude et substitut au spectacle scénique », dans Jean de Guardia et Véronique Lochert [dir.], *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, p. 151-170.
- , *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2003.
- Herzel, Roger W., « Laurent and the “palais à volonté” », *Publications of the Modern Language Association in America*, vol. CVIII, n° 5, 1993, p. 1064-1075.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1990-1994, 3 t.
- Kern, Edith, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*, Baltimore, Johns Hopkins, coll. « The Johns Hopkins studies in Romance Literatures and Languages », 1949.
- Kibédi Varga, Aron, « Examen de la poétique classique », dans *Travaux récents sur le XVII^e siècle. Actes du huitième colloque de Marseille (janvier 1978)*, Marseille, CMR, 1979, p. 67-72.
- , *Poétiques du classicisme*, Paris, Aux amateurs de livre/Klincksieck, 1990.
- Lagrave, Henri, « Sur la “juste grandeur” des tragédies : de Corneille à Voltaire », dans *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 73-79.
- Lancaster, Henry Carrington, *Pierre Du Ryer Dramatist*, Washington, Carnegie Institution of Washington, 1912.
- , *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore/Londres/Paris, The Johns Hopkins University Press/Oxford University Press/Les Belles Lettres, 1929-1942, 5 t., 9 vol.
- Larthomas, Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, rééd. PUF, coll. « Quadrige », 2001.
- Lasserre, François, *Corneille de 1638 à 1642. La crise technique d'Horace, Cinna et Polyucte*, Paris/Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth-Century literature, coll. « Biblio 17 », 1990.
- Lasserre, Jacques, « La scène racinienne comme lieu de passage », dans Dominique Gauthier [dir.], *Les Lieux de passage. Actes du colloque des 4 et 5 novembre 1988 à la Faculté de lettres de Pau*, Pau, Université de Pau et des pays de l'Adour, coll. « Cahiers de l'université », 1990, p. 152-156.
- Lawton, Harold Walter, *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France. Térence en France au XVI^e siècle*, Paris/Genève, Jouve/Slatkine, 1926-1972, 2 t.
- Lebègue, Raymond, « Origines et caractères du théâtre baroque français », dans *Le Baroque au théâtre et la théâtralité baroque*, Montauban, Publication du Centre national de recherche baroque, 1967, p. 23-29.

- Letessier, Pierre, « La division en actes et son commentaire dans les comédies de Plaute traduites par Mme Dacier », dans Véronique Lochert et Zoé Schweitzer [dir.], *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècle)*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012, p. 129-142.
- Lintilhac, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1904-1910, 5 t.
- Littre, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1863-1872, 3 t., 5 vol.
- Lochert, Véronique, « Rotrou entre les lignes : la régie du spectacle à travers les didascalies », dans Pierre Pasquier [dir.], *Le Théâtre de Rotrou, Littératures classiques*, n° 63, 2007, p. 159-170.
- , *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2009.
- , Vuillermoz, Marc et Zanin, Enrica [dir.], *Le Théâtre au miroir des langues*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2018.
- Losada Goya, José Manuel, *Bibliographie de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle. Présence et influence*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 1999.
- Louvat, Bénédicte et Escola, Marc, « Le statut de l'épisode dans la tragédie classique : *Œdipe* de Corneille ou le complexe de Dircé », *XVII^e siècle*, n° 200, 1998, p. 453-470.
- Louvat-Molozay, Bénédicte, « *George Dandin* et *Le Bourgeois gentilhomme* : de la comédie alternée à la comédie-ballet », *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, n° 13, 1999, p. 89-97.
- , « Le traitement du temps dans la tragi-comédie et dans la pastorale (1628-1632) : les enjeux dramaturgiques du débat autour de la règle des vingt-quatre heures », dans Pierre Pasquier [dir.], *Le Temps au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 43, 2001, p. 127-145.
- , *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2002.
- , « Une dramaturgie de la discontinuité. L'exemple des comédies-ballets », dans *Les Comédies de Molière : les nuances d'un modèle, Le Nouveau Moliériste*, n° 9, 2007, p. 53-67.
- , « La tragédie de Rotrou au carrefour des genres dramatiques », dans Pierre Pasquier [dir.], *Le Théâtre de Rotrou, Littératures classiques*, n° 63, 2007, p. 61-70.
- , « Au carrefour des genres : l'élaboration du modèle tragique français dans les années 1630-1640 », dans Dominique Moncond'huy et Henri Scepti [dir.], *Les Genres de travers : littérature et transgénéricité, La Licorne*, n° 82, 2007, p. 63-74.
- et Salaün, Franck [dir.], *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008.
- , *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2014.
- Lyons, John D., « Corneille's *Discours* and classical closure », *Continuum*, n° 2, 1990, p. 65-80.
- , « Unseen space and theatrical narrative : the "Récit de Cinna" », dans *Baroque Topography, Yale French Studies*, n° 80, 1991, p. 70-90.
- , *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, coll. « Purdue Studies in Romance Literatures », 1999.
- Macé, Stéphane et Vialleton, Jean-Yves, *Rotrou, dramaturge de l'ingéniosité*, Paris, Centre national d'enseignement à distance/Presses universitaires de France, 2007.
- Maskell, David, « La précision du lieu dans les tragédies de Racine », dans Christine M. Hill [dir.], *Racine. Théâtre et poésie. Actes du troisième colloque Vinaver, Manchester, 1987*, Leeds, Francis Cairns, coll. « Vinaver Studies in French », 1991, p. 151-171.
- May, Georges, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne, étude sur les sources de l'intérêt dramatique*, Urbana, The University of Illinois Press, 1948.

- Mazouer, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 1993.
- Merlin-Kajman, Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Histoire », 1994.
- , « Le lieu de la scène », dans Erec R. Koch [dir.], *Classical unities. Place, Time, Action. Actes du trente-deuxième congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Tulane University, 13-15 avril 2000*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2002, p. 15-32.
- Metz, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *L'Analyse structurale du récit, Communications*, n° 8, 1966, rééd. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1981, p. 126-130.
- Migliarina, Stéphane, « À la recherche de la transition. Les intermèdes dans les traités de technique théâtrale italiens au XVII^e siècle », dans Christian Biet, Sylvain Diaz et Olivier Normand [dir.], *Interstices, entractes et transitions, Agôn. Revue des arts de la scène*, n° 1, <<https://journals.openedition.org/agon/708>>, 2008.
- Moncond'huy, Dominique et Noudelmann, François [dir.], *Scène et image, La Licorne*, n° 11, coll. « Hors-série – Colloques », 2000.
- , « La scène et le tableau au XVII^e siècle. Du décor à compartiments au décor unique », dans Dominique Moncond'huy et François Noudelmann [dir.], *Scène et image, La Licorne*, n° 11, coll. « Hors-série – Colloques », 2000, p. 109-120.
- [dir.], *Pierre Du Ryer dramaturge et traducteur, Littératures classiques*, n° 42, 2001.
- , « La scène comme tableau(x) : les ambiguïtés de la tragédie vers 1635-1640 », dans Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin [dir.], *La Scène comme tableau, La Licorne*, n° 14, coll. « Hors-série – Colloques », 2004, p. 53-61.
- Morel, Jacques, « La Structure de *Clitandre* », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, vol. XII, n° 2, 1960, rééd. sous le titre « *Clitandre* », dans Morel, Jacques, *Agréables Mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 1991, p. 125-137.
- , *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Klincksieck, 1968.
- , « Corneille metteur en scène », dans Alain Niderst [dir.], *Pierre Corneille. Actes du colloque tenu à Rouen (2-6 octobre 1984)*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, rééd. dans *Agréables Mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 1991, p. 155-163.
- , « De la liaison des scènes dans *La Suivante* de Corneille », dans *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, rééd. sous le titre « La liaison des scènes dans *La Suivante* », dans *Agréables Mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 1991, p. 119-123.
- , « L'espace théâtral dans les comédies de Molière », dans *L'Espace théâtral. Colloque, université Paris III*, 1989, rééd. sous le titre « La salle et la chambre », dans *Agréables Mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 1991, p. 269-276.
- Morel-Fatio, Alfred, « L'«Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo» de Lope de Vega », *Bulletin hispanique*, vol. III, n° 4, 1901, p. 365-405.
- Murray, Timothy, « Non-representation in *La Pratique du Théâtre* », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. IX, n° 16, 1982, p. 57-71.
- Naudeix, Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004.
- Nicolas, Christian, « À la recherche des fins d'acte et des fins de scène dans les comédies de Térence lues par Donat », dans Bruno Bureau et Christian Nicolas [dir.], *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine. Actes du congrès organisé les 29 et 30 septembre 2006 par l'Université Jean Moulin – Lyon 3 et l'ENS-LSH*, t. II, Lyon, Université Jean Moulin – Lyon 3, coll. « Collection du Centre d'études romaines et gallo-romaines », 2008, p. 595-620.

- Niderst, Alain, « Corneille et les commentateurs d'Aristote », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. XIV, n° 27, 1987, p. 733-743.
- , *Le Travail de Racine. Essai sur la composition des tragédies de Racine*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2001.
- Noille-Clauzade, Christine, « Sur un exposé de Michel Charles ou comment composer (avec) des textes », *Poétique*, n° 169, 2012, p. 97-115.
- , « Le sillon et la liaison : rémanence d'un modèle scriptural en rhétorique », dans Delphine Denis et Anne-Élisabeth Spica [dir.], *Les Langages au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 50, 2004, p. 101-118.
- Noille, Christine, « Le montage dramatique », *Poétique*, n° 189, 2021, p. 27-46.
- , « Quel meilleur début pour *Le Tartuffe* ? », dans Patrizia De Capitani, Marc Douguet et Marc Vuillermoz [dir.], *Acte I, scène 1. Ouvertures du théâtre. France, Italie, Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2022.
- Pasquier, Pierre, « Les apartés d'Icare. Éléments pour une théorie de la convention classique », dans Jacques Morel [dir.], *La Tragédie, Littératures classiques*, n° 16, 1992, p. 79-101.
- et Surgers, Anne [dir.], *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011.
- , *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995.
- [dir.], *Le Temps au XVII^e siècle, Littératures classiques*, n° 43, 2001.
- et Surgers, Anne, « La situation du spectateur dans la salle française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaün [dir.], *Le Spectateur de théâtre à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2008, p. 35-65.
- et Surgers, Anne, « Les salles et leur architecture », dans Pierre Pasquier et Anne Surgers [dir.], *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011, p. 51-78.
- Perchellet, Jean-Pierre, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2004.
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Wilhelm Fink, coll. « UTB », 1977.
- Picciola, Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2002.
- , « L'adaptation scénique de l'histoire d'Argénis et Poliarque : les dramaturgies de Du Ryer et de Calderón », dans Fanny Népote-Desmarres [dir.], *Mythe et histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*, Toulouse, Société de littératures classiques, 2002, p. 121-136.
- Reboux, Paul et Müller, Charles, *À la manière de...* Paris, Grasset, 1913, rééd. Paris, coll. « Les Cahiers rouges », 1998.
- Riffaud, Alain, *Répertoire du théâtre français imprimé entre 1630 et 1660*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2009.
- , *Une archéologie du livre français moderne*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2011.
- Rohou, Jean, « Structure et signification dans *Britannicus*, *Bérénice* et *Mithridate* », dans Patrick Dandrey, Pierre Ronzeaud et Alain Viala [dir.], *Les Tragédies romaines de Racine, Britannicus, Bérénice, Mithridate, Littératures classiques*, n° 26, 1996, p. 51-72.
- Rosellini, Michèle, « Scène et hors-scène dans *Cinna* et *Polyeucte* », dans *Journée d'agrégation : Corneille (Université de Bordeaux Montaigne, 14 novembre 2014)*, <<http://www.aplettres.org/pdf/2014Corneille/3Scene.pdf>>, 2014.
- Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.
- Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del « Arte nuevo » de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad general española de librería, coll. « Temas », 1976.

- Sanders, James B., *André Antoine, directeur à l'Odéon. Dernière étape d'une odyssée*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres modernes », 1978.
- Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.
- , « Aspects de la mise en scène de *Bajazet* et de *Tartuffe* », dans Jean Jacquot et André Veinstein [dir.], *La Mise en scène des œuvres du passé. Entretiens d'Arras, 15-18 juin 1956*, Paris, Éditions du CNRS, 1956, p. 211-216.
- , « Métamorphoses de l'espace scénique », dans Jacqueline de Jomaron [dir.], *Le Théâtre en France*, t. I, Paris, Armand Colin, 1988, p. 129-140.
- Searles, Colbert, « Corneille and the Italian doctrinaires », *Modern Philology*, vol. XIII, n° 3, 1915, p. 41-51.
- Souriau, Étienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1970.
- Stegmann, André, « Corneille, théoricien de la tragédie et ses antécédents italiens », *La Licorne*, n° 9, 1985, p. 83-96.
- Sternberg, Véronique, « Définir l'inutile : Scarron adaptateur de *Comedias* », dans Lucie Comparini et Marc Vuillermoz [dir.], *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles*, Chambéry, Université de Savoie, coll. « Écriture et représentation », 2008, p. 147-188.
- , « Espaces et comédie au XVII^e siècle », dans *Espaces classiques, Études littéraires*, vol. XXXIV, n° 1-2, 2002, p. 201-215.
- Surgers, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Nathan, coll. « Lettres sup », 2000.
- , « D'une "scène-tableau" à une "scène théâtre" : quelques pistes pour une lecture des adaptations du modèle à l'italienne en France au XVII^e siècle », dans Jean-Louis Haquette et Emmanuelle Hénin [dir.], *La Scène comme tableau, La Licorne*, n° 14, coll. « Hors-série – Colloques », 2004, p. 7-21.
- , « Que voit-on sur le théâtre ? Entrées et sorties de scène dans les didascalies et les textes de Rotrou », dans Pierre Pasquier [dir.], *Le Théâtre de Rotrou, Littératures classiques*, n° 63, 2007, p. 251-267.
- , *Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.
- , *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVI^e-XXI^e siècle)*, Berne, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages interculturels », 2012.
- Sweetser, Marie-Odile, *Les Conceptions dramatiques de Corneille d'après ses écrits théoriques*, Genève, Droz, 1962.
- Thouret, Clotilde, *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2010.
- , « Le secret d'une chambre. La pratique cornélienne du monologue à la lumière de la théorie dramatique », dans Myriam Dufour-Maître [dir.], *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, coll. « Les Corneille », 2012, p. 445-459.
- Tobin, Ronald W., « La scène et le hors-scène : les univers parallèles de l'*Andromaque* de Racine », dans Georges Forestier et Lise Michel [dir.], *La Scène et la coulisse dans le théâtre du XVII^e siècle en France*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2011, p. 41-53.
- Védier, Georges, *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique. L'influence des arts plastiques en Italie et en France : le rideau, la mise en scène et les trois unités*, Paris, Presses universitaires de France, 1955.
- Vialleton, Jean-Yves, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2004.
- Villiers, André, « Sur la pratique du rideau de scène au XVII^e siècle », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, vol. XXIX, n° 1, 1977, p. 30-40.
- Vion, Robert, *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université communication », 1992.

- Voltz, Pierre, « *Bérénice, Bajazet, Athalie* : réflexions dramaturgiques à partir de la notion d'espace dans la tragédie racinienne », dans Pierre Ronzeaud [dir.], *Racine. La Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Bajazet, Athalie)*. Rencontre de Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1986, p. 51-80.
- Vuillermoz, Marc, *Le Système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650. Corneille, Mairêt, Rotrou, Scudéry*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2000.
- [dir.], *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 1998.
- Weinberg, Paul, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 2 t.
- Weissinger, Reinhard T., *A Study of Act Divisions in Classical Drama*, Scottsdale, Mennonite Publishing House, coll. « Iowa Studies in Classical Philology », 1940.
- Zanin, Enrica, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité (Italie, France, Espagne, Allemagne)*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2014.
- Zimmermann, Éléonore M., « L'«agréable suspension» chez Corneille », *The French Review*, vol. XL, n° 1, 1966, p. 15-26.

Table des matières

Remarques préliminaires	11
Références aux pièces citées et conventions éditoriales	11
Légende des formules, des schémas et des tableaux	11
<i>Formules</i>	11
<i>Tableaux</i>	12
<i>Schémas</i>	12
Introduction	15
PREMIÈRE PARTIE RAPPORTS SYNTAXIQUES	41
CHAPITRE PREMIER Technique	43
ASPECT PERFECTIF DE LA LIAISON	44
Entrée	44
<i>Protocole</i>	44
<i>Motivation</i>	53
Sortie	64
<i>Protocole</i>	64
<i>Motivation</i>	66
ASPECT DURATIF DE LA LIAISON	75
Critères : les différents degrés de coprésence	75
<i>Le rapport de coprésence dans sa dimension unilatérale</i>	75
<i>Le rapport de coprésence dans sa dimension réciproque</i>	84
Typologie : le processus de transition	87
<i>Liaisons de présence</i>	87
<i>Liaisons de perception</i>	120
<i>Scènes de transition</i>	138
<i>Cas particuliers et théoriques</i>	142
CHAPITRE II Régulation	149
ANTIQUITÉ : L'INVENTION DU VIDE	149

XVI ^E SIÈCLE ET DÉBUT DU XVII ^E SIÈCLE : DE LA DÉFINITION DE L'ACTE À LA RÈGLE DE LA LIAISON DES SCÈNES	158
1630-1640 : « EMBELLISSEMENT » OU « VAINNE CURIOSITÉ » ?	168
1640-1650 : DE L'ORNEMENT À LA RÈGLE.....	180
1650-1660 : UNE RÈGLE ET DES EXCEPTIONS	187
SECONDE PARTIE RAPPORTS SÉMANTIQUES	191
CHAPITRE PREMIER Rapports focaux	193
FONCTIONNEMENT FOCAL DES RUPTURES.....	198
Ruptures dues à la présence d'une scène de confiance	199
Ruptures dues à l'impossibilité d'une scène de confrontation	210
FONCTIONNEMENT FOCAL DES LIAISONS	212
Modèles de base.....	212
<i>Accumulation d'entrées ou de sorties</i>	212
<i>Alternance des entrées et des sorties</i>	214
Modèles globaux.....	216
<i>Confrontation unique</i>	216
<i>Confrontations multiples</i>	217
CHAPITRE II Rapports temporels	225
CONTRADICTION DES MARQUEURS TEMPORELS.....	227
COHÉRENCE DES MARQUEURS TEMPORELS.....	233
CHAPITRE III Rapports logiques.....	243
DISPOSITIO ET INTERVERSION	244
Dépendance.....	244
Indépendance.....	246
INVENTIO ET SUPPRESSION	272
Indépendance réciproque.....	272
Indépendance unilatérale.....	274
CHAPITRE IV Rapports spatiaux	279
ESPACE ET RUPTURE.....	282
Le problème des entrées initiales et des sorties finales.....	282
Les changements de lieu.....	289
ESPACE ET LIAISON	297
Décor non unifié	297
Décor unifié	299
Conclusion	317
Annexes.....	321
SCHÉMAS.....	321
DONNÉES QUANTITATIVES	335
Bibliographie	347
ŒUVRES ÉTUDIÉES	347
Textes dramatiques.....	347
<i>Anthologies</i>	347
<i>Éditions séparées et œuvres complètes</i>	348
Textes théoriques antérieurs à 1900	374
<i>Anthologies</i>	374
<i>Éditions séparées et œuvres complètes</i>	375

CRITIQUES.....377

Table des matières 389