

## 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 versification.»<sup>1</sup>

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 poète.»<sup>2</sup> 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 plateau)<sup>3</sup>. 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 temps limité<sup>4</sup>. On supposera en

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> Verbale *ou non*: rien n'interdit qu'une scène soit muette. Dans *Eugénie* 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, *Eugénie*, drame, Paris, Merlin, 1767,

effet (là encore à titre provisoire) qu'être sur le plateau<sup>5</sup> 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 éditoriales<sup>6</sup>.

---

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.

<sup>5</sup> *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.

<sup>6</sup> 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 XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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.

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 simplification<sup>7</sup>. 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 assemblées »<sup>8</sup>.

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 mauvaise<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Voir Lise Charles, « La scène : le mot et l'idée », *Fabula : atelier de théorie littéraire*, <[http://www.fabula.org/atelier.php?La\\_scene](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 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.

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 rien<sup>10</sup>.

« 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 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 champ<sup>11</sup>, 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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> « 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.

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 Théràmène la mort d'Hippolyte (V, 6), et ne montre que la fin de la scène où CEnone 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 Théràmène 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<sup>e</sup> siècle n'est pas celui des tragi-comédies de la

première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, qui n'est pas celui des tragédies classiques, etc. Étudier la composition 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<sup>e</sup> 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 cohérent »<sup>12</sup>. 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 trouver »)<sup>13</sup>. 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<sup>e</sup> 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.

\*

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> « 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. 1, 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.

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 bienséances<sup>14</sup>. 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 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 heures<sup>15</sup> (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

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> «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.)

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 entractes<sup>16</sup>. 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 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

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

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<sup>e</sup> 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 elles<sup>17</sup> – tableau qui

<sup>17</sup> 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



Ces tableaux à double entrée permettent de visualiser d'un seul coup d'œil le plan d'une pièce<sup>19</sup> : 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 scènes<sup>20</sup>, 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-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'entracte<sup>21</sup>. 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

<sup>19</sup> 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.

<sup>20</sup> 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.

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

liaison très particuliers, et n'invalident donc pas le critère empirique que nous évoquons 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 route »)<sup>22</sup>.

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 cinq<sup>23</sup> (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 égale<sup>24</sup>.

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 pièce ?<sup>25</sup> Quel est le

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

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

<sup>24</sup> *Ibid.*, III, v, p. 325.

<sup>25</sup> 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

rapport entre la division en cinq actes et la tripartition en 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<sup>e</sup> 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 acte<sup>26</sup>. 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<sup>e</sup> siècle l'enfreignent rarement, surtout dans les tragédies (à l'exception du dénouement), et pourvu qu'on limite son application aux personnages principaux<sup>27</sup> : 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

---

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.

<sup>26</sup> «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, 1, p. 400.)

<sup>27</sup> 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».

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<sup>e</sup> 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 suivant<sup>28</sup>. En d'autres termes, un entracte doit s'accompagner d'un renouvellement complet des personnages présents sur le plateau. Cette règle est si souvent enfreinte qu'on a peine à la considérer comme une règle<sup>29</sup>. Corneille semble même en avoir pris le contre-pied : dans *Œdipe* 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 interprétation<sup>30</sup>. 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.

\*

<sup>28</sup> « 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.)

<sup>29</sup> Sur cette question, nous renvoyons à notre article « Les entractes dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> 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.

<sup>30</sup> Dans Corneil, *Le Ravissement de Florise* (tragi-comédie, 1632), II, 1-2, par exemple, le procédé peut être mis en scène comme une liaison (voir *infra* p. 131-132).

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<sup>e</sup> 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 respectent<sup>31</sup>, 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 professionnels)<sup>32</sup>. 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 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

<sup>31</sup> *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.

<sup>32</sup> *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.

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 droites, à lier les scènes les unes aux autres par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le théâtre vide<sup>33</sup>.

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

<sup>33</sup> « 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.

intéressés aux enjeux qu'elle possède, soit à l'échelle globale de la dramaturgie classique<sup>34</sup>, soit à l'échelle d'un seul auteur<sup>35</sup>.

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 manuscrit)<sup>36</sup>. 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, Desmarests de Saint-Sorlin, Tristan L'Hermite, Chevreau, Desfontaines, La

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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<sup>e</sup> 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.

<sup>36</sup> 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 Capitaine Matamore* en 1647) sont des textes de théâtre, mais ne possèdent pas, au XVII<sup>e</sup> 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.

Calprenède, d'Ouille, Gillet de La Tessonerie, Magnon et Scarron<sup>37</sup>, 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<sup>e</sup> 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.

\*

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<sup>e</sup> siècle. Autant les techniques de mise en intrigue propres à cette époque ont fait l'objet d'études approfondies<sup>38</sup>, autant la transformation de cette

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

<sup>38</sup> 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;

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 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 (puisque un film est tout autant une suite de plans qu'une pièce de théâtre est une suite de scènes)<sup>39</sup>.

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*,

---

« 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.

<sup>39</sup> 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.

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 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 fiction<sup>40</sup>.

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 rationnelle »<sup>41</sup> : 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 structure)<sup>42</sup>.

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<sup>e</sup> siècle pourrait donc se formuler ainsi : quels sont les différents rapports qui peuvent exister entre deux scènes données d'une pièce de théâtre ?

\*

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

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

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

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) ;

- 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 *lieu*, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>* siècle, du *xviii<sup>e</sup>* siècle ou même du *xix<sup>e</sup>* siècle s'ils présentent à l'état pur des procédés qu'on ne trouve au *xvii<sup>e</sup>* 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 chose »<sup>43</sup>.

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).

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

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

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 représentation »)<sup>44</sup>.

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<sup>e</sup> 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 « vraisemblables »<sup>45</sup>.

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 confiance 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

<sup>44</sup> 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.

<sup>45</sup> 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 Hénin et Enrica Zanin dans Véronique Lochert, Marc Vuillermoz et Enrica Zanin [dir.], *Le Théâtre au miroir des langues, op. cit.*, p. 349-363.

(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<sup>e</sup> 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-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 imite»<sup>46</sup>. 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 Mondory<sup>47</sup>.

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 pièces<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> *Ibid.*, I, vi, p. 81-82.

<sup>48</sup> *Ibid.*, I, vii, p. 87.

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 différents<sup>49</sup>.

En soi, la vraisemblance intrinsèque de l'histoire n'implique pas cette exigence de continuité, mais au XVII<sup>e</sup> 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 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

<sup>49</sup> D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., II, vi, p. 156.

avant l'ouverture est aussi bien du fond du sujet que ce qui se passe depuis que le théâtre est ouvert<sup>50</sup>.

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*)<sup>51</sup>, 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 précisément (c'est-à-dire à l'échelle du mot)

<sup>50</sup> *Ibid.*, III, v, p. 338. L'expression d'Aristote est « *exô tou mutheumatou* », « 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).

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

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 Théramène 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						■
Théramène						■

Fig. 3. Racine, *Phèdre et Hippolyte*, V, 1-6.

Cet enchaînement peut également être représenté de façon purement linéaire. Selon un code que l'on reprendra et que l'on complétera par la suite, on le résumera donc par la formule suivante: Hippolyte-(Ismène)-Aricie/(Ismène)-Aricie-Thésée/Aricie-Thésée/Thésée/Thésée-Panope/Thésée-Théramène<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> 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.

Mais, dans le même temps, trois rencontres ont également lieu hors champ, chacune étant racontée rétrospectivement par Théràmène, 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 Théràmène : « Il était sur son char. Ses gardes affligés / Imitaient son silence, autour de lui rangés »<sup>53</sup>.

– L'apparition du monstre (« L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux / Parmi des flots d'écume un monstre furieux »)<sup>54</sup> 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 Théràmène, rapportée au style direct : « Le Ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie. / Prends soin après ma mort de la triste Aricie. »<sup>55</sup>

– « La timide Aricie est alors arrivée. » « Entrée » d'Aricie (accompagnée d'Ismène) qui marque le début d'une troisième scène (« *Aricie, Ismène, Théràmène, Hippolyte (mort), gardes* »), dont les quelques paroles font l'objet d'un discours narrativisé : « Elle voit Hippolyte, et le demande encore. »<sup>56</sup>

– 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 dernière »)<sup>57</sup> 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 douleurs. »<sup>58</sup>

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 dimensions<sup>59</sup> :

<sup>53</sup> 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.

<sup>54</sup> *Ibid.*, V, 6, v. 1515-1516.

<sup>55</sup> *Ibid.*, V, 6, v. 1561-1562.

<sup>56</sup> *Ibid.*, V, 6, v. 1574-1582.

<sup>57</sup> *Ibid.*, V, 6, v. 1589-1590.

<sup>58</sup> *Ibid.*, V, 6, v. 1587-1588.

<sup>59</sup> 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

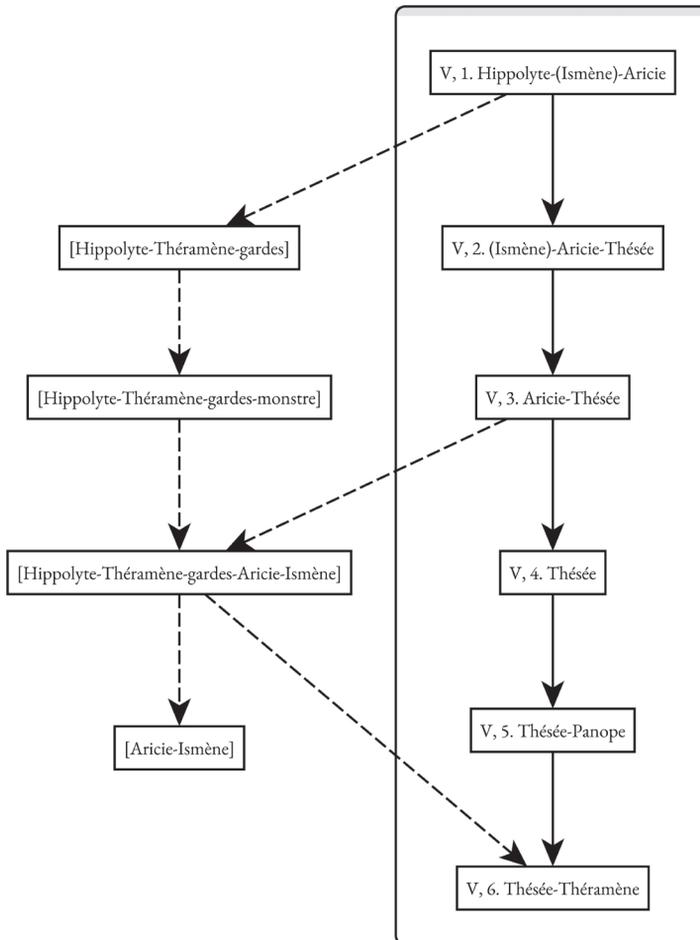


Fig. 4. Racine, *Phèdre et Hippolyte*, V, 1-6.

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

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.)

(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 Thérémène, 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 entière<sup>60</sup>. 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

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

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 XVII<sup>e</sup> 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 confidence (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 coulisse<sup>61</sup>.

« 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<sup>e</sup> 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

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

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 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 *syntaxiques*) 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.