

CHAPITRE II

STRUCTURE EXTERNE DES PIÈCES

Une oeuvre dramatique est la représentation d'une action qui se situe dans un cadre à la fois temporel et spatial. Ce cadre, bien que n'étant pas directement partie de l'action, n'en demeure pas moins une structure essentielle. C'est ce cadre temporel et spatial que nous désignons globalement sous le nom de structure externe des pièces. Dans cette structure externe, nombreux sont les points qui seraient dignes d'une étude, comme, par exemple la mise en scène et ses problèmes, le lieu et le temps; cependant, comme les indications de mise en scène sont pratiquement absentes des oeuvres sur lesquelles porte notre étude, notre recherche s'orientera uniquement sur le lieu et le temps tels qu'ils sont compris par la dramaturgie classique, c'est-à-dire, en fait, sur les unités de temps et de lieu ainsi que les appliquent Corneille dans Tite et Bérénice et Racine dans Bérénice.

Pour ce qui est de l'unité de temps, c'est donc bien en tant que structure externe des pièces que nous l'envisagerons, puisqu'elle se rapporte à l'exécution de l'oeuvre plus qu'à sa propre conception. Il faut sans doute rechercher l'origine de cette règle dans l'exigence de vraisemblance puisque c'est elle qui "exige que la durée de l'action représentée ne soit pas démesurément plus longue que la durée réelle de la représentation, qui est de deux ou trois heures"¹. Il faut suivre la règle de la vraisemblance parce que, le vrai, selon l'Abbé d'Aubignac, n'est pas le sujet du théâtre², et parce que la

¹J. Scherer, La Dramaturgie Classique en France, p. 113.

²Jacques Morel, La Tragédie, Texte 29 (Paris: Armand Colin, 1964), p. 110.

vraisemblance est selon le même auteur, "l'essence du poème dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la scène"¹. Racine est du même avis que l'Abbé d'Aubignac lorsqu'il affirme, avec plus de force encore, dans la préface de Bérénice qu' "il n'y a que la vraisemblance qui touche dans la tragédie"². Il est cependant à noter qu'à ce propos, Corneille semble ne pas attacher la même importance que Racine ou qu'un théoricien tel que l'Abbé d'Aubignac à cette vraisemblance; il soutient en effet que le vrai peut être la matière de l'oeuvre même s'il n'est pas vraisemblable³. Comme la vraisemblance est une exigence indispensable de l'esthétique classique, une oeuvre théâtrale dans laquelle l'unité de temps n'est pas suivie est alors considérée comme une pièce sans art ni élégance. C'est la raison pour laquelle Boileau fait beaucoup de reproches à certains auteurs qui ignorent sans scrupules la vraisemblance.

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
 Sur la scène, en un jour, renferme des années.
 Là, souvent, le héros d'un spectacle grossier,
 Enfant au premier acte, est barbon au dernier.⁴

Cette règle que formule Boileau en 1762 n'est cependant pas une création nouvelle du XVII^e siècle. Elle fut, dès l'époque de l'Antiquité, établie par Aristote puisque ce philosophe grec, dans le passage de la Poétique qu'il consacre à cette question ainsi qu'à l'application, au problème du temps dramatique, de l'idéal de vraisemblance, déclare : "La tragédie s'efforce de s'enfermer, autant que

¹ Abbé d'Aubignac, La Pratique du Théâtre, Livre II, ch. II, citée dans Scherer, la Dramaturgie Classique en France, p. 368.

² Racine, Bérénice (Paris: Larousse, 1971), p. 28.

³ Philippe Van Tieghem, Les grandes doctrines littéraires en France (Paris: Presses Universitaires de France, 1974), p. 44.

⁴ Boileau, L'Art Poétique (Paris: Bordas, 1972), p. 72.
 chant III, v. 39-42.

possible, dans le temps d'une seule révolution du soleil, ou de ne le dépasser que de peu."¹ En France, c'est Chapelain qui, le premier conçut cette règle en 1630². Pourtant, ce que dit Aristote n'est qu'une simple constatation³. Elle provoque donc des commentaires, et laisse la voie à tous les accommodements⁴. Par conséquent, Corneille, dans son Discours des trois unités, peut affirmer :

. . . pour moi, j'y trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupules jusqu'à trente."⁵

Ce grand auteur dramatique a affirmé, avec rigueur, un peu plus loin dans le même discours :

Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze ni aux vingt-quatre heures, mais resserons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin⁶ que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite."

L'idéal de cette unité de temps est en tout cas formulé par Schlegel dans la définition suivante; c'est, dit-il "l'égalité de durée entre le temps fictif et le temps réel."⁷

¹ Aristote, La Poétique, traduction de Hardy, chapitre 5, citée dans Scherer, la Dramaturgie Classique en France, p. 112.

² J. Scherer, La Dramaturgie Classique en France, p. 113.

³ Ibid., p. 112.

⁴ Ibid.

⁵ Corneille, Oeuvres complètes, p. 844.

⁶ Ibid.

⁷ Schlegel, Cours de Littérature dramatique, Tome I, cité dans Scherer, la Dramaturgie Classique en France, p. 113.

Pour que la pièce puisse être jouée, et afin que l'action se déroule d'une manière raisonnable, il faut évidemment du temps. En insistant sur ce point, si nous considérons de près Tite et Bérénice de Corneille d'une part et Bérénice de Racine d'autre part, nous trouverons qu'il y a, dans ces deux pièces de théâtre, deux types de temps essentiels. Ce sont le temps supposé et le temps avant la tragédie.

A propos du temps supposé, il est évident que la durée réelle est en général plus longue que celle de la représentation. Le besoin que l'action représentée soit considérée comme véritable exige donc que les événements représentés par la pièce doivent être supposés se dérouler dans une période de temps limité.¹ Or, le temps supposé comprend également le temps fictif déterminé par les entr'actes. Un entr'acte est un procédé qui sert à soustraire à la vue des spectateurs des événements qui sont nécessaires mais qui ne présentent pas d'intérêt particulier, ou qui seraient trop difficiles à représenter sur la scène, ou qui choqueraient la bienséance.² Ainsi, par exemple dans le Cid de Corneille, le combat entre Rodrigue et les Mores est, par respect de la bienséance et pour éviter le problème du temps à perdre, destiné à se passer dans l'entr'acte. Un autre exemple qui témoigne de la nécessité des entr'actes est Andromaque de Racine. Dans cette pièce, les méditations d'Andromaque sur le tombeau d'Hector se passent entre le moment où le rideau se baisse et celui où il se lève des actes III et IV. Nous pouvons maintenant définir le temps supposé comme le temps qu'est censée durer l'action dès le premier vers^{et} jusqu'au dernier, y compris le temps fictif déterminé par les entr'actes.

¹J. Scherer, La Dramaturgie Classique en France, p. 110.

²Ibid., 119.

Les différences entre les conceptions de chaque auteur entraînent des différences d'aspects entre les pièces de théâtre. Pour ce qui concerne le temps supposé, Tite et Bérénice de Corneille et Bérénice de Racine ne peuvent pas bien sûr échapper à cette condition littéraire. Nous parvenons donc ici à un point important qui est de dégager la différence entre les durées du temps supposé dans chacune de ces deux oeuvres dramatiques.

Chez Corneille, la durée du temps supposé est à coup sûr et nécessairement longue. La raison est que d'abord l'idée de Corneille sur la règle de l'unité de temps est tout à fait différente de celle de Racine; Corneille ne limite pas la durée de temps aux vingt-quatre heures : il lui suffit que la durée ne soit pas trop longue et, par conséquent, pas trop éloignée des règles de la vraisemblance. En effet, pour lui, toute action doit consister en trois parties essentielles : un commencement, un milieu et une fin.¹ Enfin, Tite et Bérénice, tout aussi bien que de nombreuses autres pièces de Corneille, comporte une double action. Ces traits caractéristiques font que la pièce de Corneille est un long tissu d'action. Par conséquent, il faut évidemment une longue durée de temps pour que l'action puisse se nouer, se dérouler et parvenir à son dénouement. Par ailleurs, si nous nous penchons sur les événements qui se passent au cours des entr'actes, nous constatons tout de suite que le temps supposé dans Tite et Bérénice de Corneille est obligatoirement long. Un exemple des événements qui se produisent dans les entr'actes est l'arrivée de Bérénice à qui Albin, confident de Domitian, a demandé de revenir à Rome pour faire échec aux projets de l'ambitieuse Domitie. Pour que Tite puisse apprendre de Flavian, son confident, cette arrivée de la reine de Judée, il faut la première scène de l'acte II alors qu'Albin nous l'a annoncée dès la scène trois de l'acte I. Un autre exemple est l'assemblée du sénat romain. Nous remarquons que, dès le

¹J. Scherer, La Dramaturgie Classique en France, p. 110.

début de l'acte IV, le sénat s'assemble, mais il nous faut attendre la fin de l'acte V pour savoir que le sénat se lève et qu'il adopte Bérénice comme impératrice de Rome.

Chez Racine, c'est le contraire. Le temps supposé dans Bérénice se réduit seulement à quelques heures puisque la règle des vingt-quatre heures est strictement respectée, et parce que Bérénice est, comme les autres tragédies de Racine, une pièce de crise, chargée de peu de matière¹, et que l'action dans cette pièce est simple ou plutôt unique. Ces éléments consistent à limiter la durée du temps supposé dans un certain nombre d'heures. Or, il est évident que Racine, comme Corneille, ne compte pas moins sur l'importance des entr'actes. On peut citer comme exemple le fait que Titus fait rechercher Antiochus dès le commencement de l'acte II, pour qu'ils s'entretiennent et Titus ne peut confier au roi de Commagène le soin d'avertir Bérénice de sa décision qu'à la scène première de l'acte III. Toutefois, les entr'actes chez Racine ne demandent pas autant de temps que chez Corneille puisque la crise est très près de sa fin.

Tout ce que nous venons de discerner peut nous servir de preuves qui nous permettent d'apprécier la longueur de la durée du temps supposé dans Tite et Bérénice de Corneille, et qui confirment que chez Racine le temps supposé est réduit à quelques heures. Quoi qu'il en soit, bien que la différence entre cette sorte de temps dans l'oeuvre de Corneille et dans celle de Racine soit grande, on découvre, chez Corneille comme chez Racine, le caractère vraisemblable de cette durée de temps. Cette vraisemblance se réfère à l'intrigue qui en est l'origine. Si le temps supposé chez Corneille est long, c'est parce que l'intrigue est complexe. Le fait que l'intrigue chez Racine soit simple permet au temps supposé de se limiter dans certain nombre d'heures.

¹P. Salmon, Précis d'Histoire de la Littérature française (Paris: Masson et Cie, 1969), p. 178.

Quant au temps avant la tragédie, c'est aussi un procédé essentiel pour la dramaturgie puisque, selon J. Scherer, l'Histoire est, pour les tragiques classiques, aussi importante que la vraisemblance¹. Ainsi, les auteurs tragiques doivent conserver également ce qui est emprunté de l'Histoire. Cependant, si l'action empruntée est trop cruelle ou trop difficile à représenter, et si elle réduit ce que les spectateurs doivent à l'Histoire², il devient dès lors nécessaire d'éviter cet inconvénient. Un moyen qui permet aux auteurs tragiques classiques d'éviter tel ou tel inconvénient est qu'il leur faut cacher à la vue cette action empruntée et la faire connaître par un récit qui frappe moins que ne frapperait la représentation.³ Ce procédé est par ailleurs utilisé pour nous présenter tout le développement antérieur que nous appelons temps avant la tragédie.

Il est nécessaire que le temps avant la tragédie chez Corneille soit réduit à une durée très courte. La raison est qu'il faut que l'auteur puisse parvenir à nouer la double intrigue de Tite et Bérénice devant nous puisque Corneille a l'intention de nous représenter, dans sa pièce, le déroulement tout entier de l'action. On constate que tout le développement antérieur à la pièce se résume uniquement dans une scène : la première de l'acte I. C'est l'entretien entre Domitie et sa confidente, Plautine, qui nous permet de connaître tous les événements qui se sont déroulés avant le début de la pièce.

Il y a de nouveau une différence remarquable entre Tite et Bérénice de Corneille et Bérénice de Racine en ce qui concerne le temps avant la tragédie. Tandis que chez Corneille ce temps est tellement court qu'il se trouve résumé dans une scène, chez Racine il occupe la plupart des scènes de l'acte I. C'est parce que, pour Racine, la tragédie doit être une crise qui dénoue tragiquement des éléments

¹J. Scherer, La Dramaturgie Classique en France, p. 370.

²Corneille, Oeuvres complètes, p. 836.

³Ibid.

depuis longtemps imbriqués. Il est donc obligatoire que Bérénice de Racine s'ouvre le plus près possible de la catastrophe. Par conséquent, le temps avant la tragédie dans cette pièce exige une longueur considérable. Nous pouvons remarquer sans difficulté que c'est depuis la première scène jusqu'à la quatrième qu'est exposé le temps avant la tragédie. Il ne serait pas trop exagéré de dire que chez Racine tous les événements antérieurs à la pièce ne se résument pas dans la première scène, mais dans tout le premier acte.

Nous constatons, jusqu'ici, qu'il y a, chez Corneille aussi bien que chez Racine, une relation très étroite entre le temps supposé et le temps avant la tragédie. C'est que si la durée du premier est longue, celle du second doit être relativement courte, et vice-versa. Or, même s'il y a une différence remarquable entre ces deux sortes de temps précédentes dans Tite et Bérénice de Corneille et dans Bérénice de Racine, les deux oeuvres théâtrales ne manquent pas du tout à l'unité de temps. Chez Corneille, la parole de Tite à la fin de la dernière scène de l'acte V nous permet de savoir que l'action de la pièce ne dépasse pas la limite de la règle de l'unité de temps.

Prince; et ce jour, pour vous si noir, si rigoureux,¹
N'aura d'éclat ici que pour vous rendre heureux.

Chez Racine, il est évident que la règle du temps est strictement respectée puisqu'à travers les personnages, l'auteur rappelle de temps en temps à ses spectateurs la durée de temps dans sa pièce de théâtre.

Et je ne répons pas, avant la fin du jour,²

¹Corneille, Tite et Bérénice, Théâtre, Tome III, p. 411.
v. 1772-1774.

²Racine, Bérénice, p. 53. v. 414.

ou bien :

Enfin j'ai ce matin rappelé ma constance¹

ou encore plus loin :

Avant la fin du jour vous me justifierez.²

Le second élément faisant partie de la structure externe des pièces et dont nous devons tenter l'étude est le lieu. Dans les représentations du XVII^e siècle, il n'y avait pas de rideau, ce qui posait un problème lors des changements de décor. Les spectateurs risquaient en effet d'être égarés à propos du lieu où se déroulait l'action. C'est là l'origine de l'unité de lieu.³ Elle est à coup sûr une création originale des classiques puisqu'auparavant aucun théoricien n'en parle, pas même Aristote, et parce que, selon R. Bray, on ne la trouve mentionnée en France pour la première fois qu'en 1630 dans la préface de la Généreuse Allemande de Mareschal⁴. C'est de l'unité de temps que se dégage peu à peu, chez les théoriciens, grâce aux exigences de la vraisemblance, l'unité de lieu.⁵ Par conséquent, elle est complètement dépendante de l'unité de temps pour la raison que, si l'action se déroule dans un temps déterminé, le lieu ne peut pas se déplacer dans des limites invraisemblables. C'est-à-dire que le lieu représenté par la scène doit être fixe pour que les personnages puissent s'y rendre vraisemblablement et sans dépasser la règle de temps. C'est ce qu'a exprimé Boileau dans son Art Poétique par le principe suivant :

¹ Racine, Bérénice, p. 56. v. 483

² Ibid., p. 75. v. 869.

³ J. Scherer, La Dramaturgie classique en France, p. 182.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

S'il nous faut tenter de définir enfin l'origine de l'unité de lieu, nous pouvons dire simplement que c'est une conséquence logique de l'unité de temps.

Mais, comme la limitation du temps, dont elle dépend, la limitation du lieu n'en est pas moins tributaire des conceptions dramatiques de chaque auteur. Ainsi Corneille et Racine n'ayant pas la même interprétation du temps, l'unité de lieu est conçue différemment par l'un et l'autre.

Selon Boileau, il est nécessaire que "le lieu de la scène [y] soit fixe et marqué"². En ce cas, Tite et Bérénice de Corneille est assurément conforme à ce qu'a dit Boileau puisque Corneille nous annonce dès la première page que "La scène est à Rome, dans le Palais impérial." Cependant, si nous étudions de près le lieu chez ce grand auteur dramatique, nous constaterons que ce lieu donne à l'action la possibilité de se dérouler non seulement dans un endroit, une salle par exemple, mais aussi dans un espace assez étendu qui serait le palais tout entier. On peut remarquer que le lieu chez Corneille se déplace de temps en temps sans que les spectateurs sachent précisément le lieu où les personnages se rencontrent. Quoi qu'il en soit, cette imprécision ne semble pas déraisonnable. La raison est que Corneille ne pense pas qu'on cherche obligatoirement l'unité de lieu exacte, et que pour lui une pièce qui se déroule dans une seule ville suit tout aussi bien l'unité de lieu :

¹Boileau, L'Art Poétique, p. 72. Chant III, v. 45-46.

²Ibid.

Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible; mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers que ce qu'on ferait passer en une seule ville aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois¹ lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles.

Il est cependant à noter que, dans Tite et Bérénice, composé à une époque où l'unité de lieu est désormais une obligation de l'oeuvre tragique, Corneille ne met pas en application cette tolérance qu'il exprime. Cependant, gêné par ce rétrécissement du lieu, il le désigne d'une manière vague, de sorte que cette scène, sans changer d'aspect, et sans qu'on nous dise d'ailleurs qu'elle change, est assez impersonnelle pour être plusieurs lieux à la fois. Par une sorte de fiction dramatique la scène se déplace alors en fonction des personnages qui l'occupent.

J. Scherer a dit, dans La Dramaturgie Classique en France, que "Parmi les tragédies, on cite généralement celles de Racine comme respectant parfaitement l'unité de lieu ainsi que les autres règles classiques"². Il est donc possible d'estimer que Bérénice est sans doute un bon exemple exceptionnel de l'emploi de la règle des trois unités. Pour ce qui est de l'unité de lieu, il apparaît que Racine n'a aucun mal à s'y conformer, et il aboutit également, ici, à un succès remarquable. C'est parce que le lieu de l'action dans cette pièce de théâtre est très précis, au moins quant à sa disposition : "La scène est à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice."

Souvent ce cabinet superbe et solitaire
Des secrets de Titus est le dépositaire.

¹ Corneille, Oeuvres complètes, p. 845.

² J. Scherer, La Dramaturgie Classique en France, p. 194.

C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,
 Lorsqu'il vient à la reine expliquer son amour.
 De son appartement cette porte est prochaine, ¹
 Et cette autre conduit dans celui de la reine.

Par ailleurs, la phrase suivante de J. Scherer semble être une bonne preuve témoignant de la perfection de l'unité de lieu chez Racine :
 "Cette tragédie est, pour l'unité de lieu comme pour d'autres aspects de la dramaturgie, un tour de force qu'on ne renouvelle pas . . ." ²

Comme le lieu est une partie constructive importante de la structure externe des pièces, il est alors inévitable que la règle de l'unité de lieu exerce une influence sur les oeuvres dramatiques. Il est d'ailleurs à noter que le fait que la suite des rencontres des personnages soit vraisemblable ou pas dépend beaucoup de l'unité de lieu.

Permettons-nous de considérer d'abord les influences de l'unité de lieu sur Tite et Bérénice de Corneille. Nous avons déjà noté que le lieu dans cette pièce est indéfini ou plus justement imprécis. Cette imprécision de lieu rend donc relativement invraisemblable la suite des rencontres fortuites ou consécutives des différents protagonistes de la pièce. On peut noter par exemple que la rencontre entre Tite, Domitian et Domitie dans l'acte II, scène III n'a pas assez de vraisemblance puisque le lieu se déplace déjà, même si cette rencontre suit trop vite celle de Domitian et Tite. Nous constatons que Domitian qui vient de parler avec Albin, à l'acte I, scène III, dans un lieu, va rencontrer, dans l'acte II, scène II, Tite dans un autre lieu, et qu'ensuite tous deux vont ensemble voir Domitie pour connaître ses sentiments.

¹ Racine, Bérénice, p. 33. v. 3-8.

² J. Scherer, La Dramaturgie Classique en France, p. 195.

Va : je lui parlerai comme n'en sachant rien.¹

Je ne contrains personne; et de sa propre voix
Nous allons, vous et moi, savoir quel est son choix.²

Il nous apparaît encore plus clairement dans l'acte II, scène V, que Tite, Bérénice, Domitian et Domitie se rencontrent d'une manière invraisemblable, bien qu'il s'agisse là d'une rencontre fortuite. La raison est que le lieu est toujours imprécis; Flavian dit tout simplement, à la fin de la scène IV, que Bérénice est dans le palais : "Elle est dans ce palais, Seigneur; et la voici."³ On se perd donc de temps en temps dans l'imprécision de lieu. Par conséquent, les rencontres des personnages nous paraissent très souvent invraisemblables.

Chacun des spectateurs sait bien que Bérénice de Racine se déroule seulement dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice; il n'y a alors aucun doute quant au fait que la précision de lieu et son caractère intime peuvent donner toutes leurs forces à la suite des rencontres entre les acteurs puisque c'est uniquement dans ce cabinet que les personnages se succèdent, se croisent ou s'évitent. On peut citer comme exemple la rencontre entre Antiochus et Bérénice. C'est parce qu'Antiochus brûle de déclarer à Bérénice son amour et de lui dire adieu qu'il vient l'attendre dans ce cabinet, et parce que Bérénice, de son côté, est avertie par Arsace que son maître demande à la voir qu'elle y vient :

¹ Corneille, Tite et Bérénice, Théâtre, Tome III, p. 358.

v. 350.

² Ibid., p. 365. v. 557-558.

³ Ibid., p. 368. v. 618.

Vous la verrez, Seigneur; Bérénice est instruite,¹
Que vous voulez ici la voir seule et sans suite.

La reine vient. Adieu, fais tout ce que j'ai dit.²

D'autre part, la rencontre entre Bérénice et Titus, à l'acte II, scène IV, est vraisemblable puisque le lieu est toujours le même parce que Bérénice nous a annoncé depuis l'acte I, scène V qu'elle va offrir elle aussi ses vœux à Titus pour son empire :

Que tardons-nous ? Allons, pour son empire heureux,³
Au ciel qui le protège offrir aussi nos vœux.

Il est même possible d'aller plus loin et de constater que le lieu chez Racine est non seulement l'endroit des rencontres des personnages, mais aussi l'endroit où ils sont captifs et où ils doivent périr.⁴

Quoi qu'il en soit, s'il faut admettre l'importance de la place que tient le lieu dans la structure externe des tragédies classiques, cette importance ne doit pas éclipser celles, beaucoup plus essentielles, de l'unité de temps et de l'unité d'action. Peu de gens ressentent, par exemple, le caractère parfois invraisemblable des rencontres dans Tite et Bérénice que nous avons mis en évidence, car, à l'occasion de la représentation, le spectateur est passionné par ce qui se dit plus que par le lieu où cela est dit.

¹Racine, Bérénice, p. 35. v. 63-64.

²Ibid., p. 39. v. 134.

³Ibid., p. 48. v. 321-322.

⁴A. Niderst, Les Tragédies de Racine (Paris: Nizet, 1975), p. 176.