

Les entractes dans le théâtre français du XVII^e siècle : extraction automatique et analyse quantitative des motifs dramaturgiques

Les entractes jouent un rôle essentiel dans la composition dramatique telle que la pratiquent les dramaturges français du XVII^e siècle. Ils scandent en effet le spectacle à intervalle régulier, ce découpage étant d'autant plus sensible à l'époque qu'ils étaient tous marqués par une pause prenant la forme d'un intermède musical d'une dizaine de minutes.

La division en actes constitue à la fois une menace et une opportunité pour la représentation. Une menace, parce qu'elle met en péril la continuité dramatique : le spectacle s'interrompt, et l'attention du spectateur se relâche. Les théoriciens évoquent le risque que celui-ci se désintéresse de l'action durant ce temps, voire croie que le spectacle est terminé :

Mais par où le premier acte tient-il au second, le second au troisième, etc. quand une chose aussi étrangère que les airs de violon les a séparés, et qu'est-ce qui me porte à demeurer dans la même place en attendant que les acteurs qui sont rentrés reviennent ? Qui m'a dit qu'ils reviendront ? Oh ! Mais ils reviennent toujours, c'est la coutume. Plaisante sûreté ! Mais celui qui voit la tragédie pour la première fois, est-il instruit de cette coutume ? Il faut donc qu'il l'apprenne de son voisin, et que ce voisin lui en réponde¹.

Il est donc nécessaire de surmonter cette discontinuité, soit en supposant que les personnages continuent d'agir hors scène pendant ce temps (c'est la solution de Diderot : « Puisque l'action ne s'arrête point, il faut que, lorsque le mouvement cesse sur la scène, il continue derrière². ») soit en suscitant simplement un effet d'attente (c'est la solution de Corneille : « Il est nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doit faire dans celui qui suit³. »).

D'un autre côté, les théoriciens insistent aussi sur l'utilité des entractes, qui permettent de reposer l'esprit du spectateur afin qu'il soit plus attentif à la suite du spectacle. Cette argument apparaît au XVI^e siècle, et est notamment développé par Piccolomini :

Une autre raison [à l'introduction des entractes] fut de permettre à l'intellect et à l'esprit des spectateurs de se reposer, et de redonner de la force à leur attention. Une représentation entièrement continue peut facilement fatiguer l'intellect et l'attention, et susciter de la gêne et de la lassitude, que l'interruption entre les actes dissipe, comme on peut en faire l'expérience quand on assiste à de telles représentations⁴.

À cette fonction, qui relève des conditions matérielles de la représentation, s'ajoutent deux autres, qui opèrent quant à elles au niveau de la conduite de l'action. Tout d'abord, l'entracte permet de dissocier momentanément le temps réel et le temps fictionnel. L'intermède musical fait accepter au spectateur que les dix minutes qui se sont écoulées

¹ Dacier, *La Poétique d'Aristote, traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage*, Paris, Claude Barbin, 1692, p. 314-315.

² Diderot, « De la poésie dramatique », en tête *Le Père de famille*, Amsterdam, sn., 1758, XV (« Des entractes »), éd. Jean Goldzink, dans *Entretiens sur Le Fils naturel – De la poésie dramatique – Paradoxe sur le comédie*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2005, p. 223.

³ Corneille, « Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu », en tête de *Le Théâtre de P. Corneille. Troisième partie*, Paris, Augustin Courbé, 1660, éd. Marc Escola et Bénédicte Louvat-Molozay, dans *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 134.

⁴ Piccolomini, *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini nel libro della poetica d'Aristotele, con la tradutionne del medesimo libro in lingua volgare*, in Vinegia, presso Giovanni Guarisco, 1575, p. 181 : « Un'altra ragion fù per ricrear' alquanto gli intelletti, e gli animi degli spettatori e dar forza alla lor' attentione : potendo facilmente con la continuatione di tutta la rappresentatione insieme, stancarsi alquanto l'intelletto, e l'attentione, e generarsi alquanto di fastidio e tedio ; il quale si scaccia via con la interpositione, che si fà tra atto, e atto, come l'esperientia stessa ci mostra nel trovarci presenti à così fatte rappresentationi. » (Notre traduction.)

couvrent plusieurs heures dans l'univers fictionnel, pendant lesquelles se déroulent les actions qui excèderaient les deux ou trois heures que dure le spectacle :

Le principal avantage que le poète peut tirer des intervalles des actes est que par ce moyen il se peut décharger de toutes les choses embarrassantes, et de toutes les superfluités de son sujet : car s'il ne peut rien retrancher de sa matière, et qu'il craigne d'en avoir trop, il en doit supposer toutes les rencontres incommodes derrière la tapisserie, et surtout dans ces intervalles qui lui fourniront un temps convenable pour tout exécuter⁵.

Outre cette fonction elliptique bien connue, l'entracte permet aussi de renouveler complètement les personnages présents sur le plateau. En effet, selon la règle de la liaison des scènes, qui devient le modèle majoritaire de composition dramatique au tournant des années 1640, deux scènes contiguës à l'intérieur d'un acte doivent toujours être liées par la présence d'au moins un personnage qui reste sur le plateau. Les personnages qui interagissent sous les yeux des spectateurs peuvent donc changer, mais progressivement. Au contraire, l'entracte peut séparer deux scènes qui n'ont aucun personnage en commun et qui présentent donc deux points de vue totalement différents sur la situation dramatique : dans *Cinna* de Corneille, on passe ainsi du côté des conjurés (avec une scène entre Émilie et sa confidente à la fin de l'acte III) au côté de l'empereur Auguste (qui apparaît avec Polyclète et Euphorbe au début de l'acte IV). Bien que cette fonction n'ait pas été théorisée par les critiques de l'époque, nous verrons qu'elle est essentielle pour rendre compte des entractes dans le théâtre du XVII^e siècle.

De l'antiquité à nos jours, on assiste à un débat continu entre les partisans de l'entracte et ses détracteurs. Au IV^e siècle, Evanthius fait l'hypothèse que les auteurs comiques grecs et latins ont supprimé les intermèdes musicaux et privilégié la représentation continue afin d'éviter que les spectateurs quittent le théâtre :

Une fois que les spectateurs, lassés des temps morts, eurent commencé, dès que l'action passait des acteurs aux chanteurs, à se lever et à quitter le théâtre, l'expérience poussa les poètes d'abord à supprimer les chœurs tout en leur ménageant une place dans le texte, comme fit Ménandre, pour cette seule et unique raison malgré les dires de certains. Par la suite, ils ne leur ménagèrent même plus de place, comme ont fait les comiques latins⁶.

Pour Brecht au contraire, la discontinuité de la représentation est nécessaire si l'on veut que le spectateur ne reste pas passif, et engage une réflexion critique sur la fiction :

Afin que le public ne soit surtout pas invité à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour se laisser porter indifféremment ici ou là, il faut que les divers événements soient noués de telle manière que les nœuds attirent l'attention. Les événements ne doivent pas se suivre imperceptiblement, il faut au contraire que l'on puisse interposer son jugement⁷.

Ce n'est pas ici notre propos de retracer ce débat théorique⁸. Nous nous intéresserons uniquement au théâtre du XVII^e siècle, et d'un point de vue pratique. Néanmoins, les enjeux

⁵ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommerville, 1657, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 353.

⁶ Evanthius, « De fabula », en tête de Donat, *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti*, III, 1, éd. Bruno Bureau et Christian Nicolas, <http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html> (mis à jour le 25 avril 2012), dans *Hyperdonat. Collection d'éditions numériques de commentaires anciens avec traduction, commentaire et annotation critique*, dir. Bruno Bureau, Christian Nicolas et Maud Ingarao, <http://hyperdonat.tge-adonis.fr>, Lyon, UMR 5189 (HiSoMA).

⁷ Bertolt Brecht, « Petit organon pour le théâtre », éd. Jean-Marie Valentin, trad. Bernard Lortholay, dans *Écrits sur le théâtre*, dir. Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 379 [titre d'origine : Bertolt Brecht, « Kleines Organon für das Theater », *Sinn und Form*, 1949].

⁸ On se reportera au chapitre essentiel que Jacques Scherer consacre aux intervalles d'acte (Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950. Nous nous permettons également de renvoyer à notre thèse, *La Composition dramatique. La liaison des scènes dans le théâtre français du XVII^e siècle*, sous la direction de Marc Escola, Université Paris 8, 2015, notamment p. 382-396.

des choix opérés par les dramaturges de cette époque ne peuvent se comprendre que si on les replace dans l'évolution sur le long terme des formes dramatiques.

Au XVII^e siècle, le modèle de la discontinuité est largement majoritaire : à l'opposé du modèle de la tragédie grecque antique (où la présence continue du chœur lie l'ensemble de la représentation) et de la comédie latine (où les rencontres entre les personnages s'enchaînent sans aucune discontinuité), les actes de la dramaturgie classique sont nettement séparés les uns des autres par un intervalle où le plateau reste vide. Cependant, cette discontinuité peut se réaliser de diverses manières. Nous ferons l'hypothèse que la simple liste des personnages présents dans la dernière scène d'un acte et la première du suivant est révélatrice d'un choix essentiel dans la composition dramatique, indépendamment du contenu même de ces scènes et des situations qu'elles représentent. Ce sont ces différences de traitement que nous tenterons ici d'analyser.

Méthodologie et corpus

Si l'on pose comme critère le retour sur le plateau au début d'un acte des personnages qui étaient déjà présents à la fin de l'acte précédent, ou au contraire leur absence, on peut définir la combinatoire suivante, dont les cinq cas de figure théoriques sont tous illustrés par des exemples concrets dans la dramaturgie classique :

(1) Un certain nombre de personnages présents à la fin de l'acte le sont également au début du suivant, tandis que d'autres, présents avant l'entracte, ne reviennent pas sur le plateau, et que d'autres encore, absents avant l'entracte, apparaissent après (selon un motif A-B//A-C, où les deux scènes sont séparées par //, et, à l'intérieur de chaque scène, chaque groupe de personnages distinct est symbolisé par une lettre, séparée des autres par -). Burrhus apparaît aux côtés de Néron à la fin de l'acte III de *Britannicus*. Il sort en même temps que lui puis revient aux côtés d'Agrippine au début de l'acte IV.

(2) Le début de l'acte fait intervenir tous les personnages présents à la fin du précédent, plus certains autres (A//A-B) : l'acte II de *L'École des femmes* se termine par une scène entre Arnolphe et Agnès, qui réapparaissent à l'acte III en compagnie des domestiques Alain et Georgette.

(3) Situation inverse : la fin de l'acte fait intervenir tous les personnages qui seront présents au début du suivant, plus certains autres, qui ne reviendront pas (A-B//A) : l'acte II du *Misanthrope* se termine par la grande scène des portraits, à laquelle participe la quasi totalité du personnel dramatique de la pièce (Alceste, Célimène, Philinte, Éliante, Clitandre et Acaste), mais seuls ces deux derniers reviennent sur le plateau au début de l'acte III.

(4) Aucun personnage présent à la fin de l'acte n'est présent au début du suivant (A//B) : Maxime monologue à l'acte IV de *Cinna*, tandis qu'Auguste et Cinna ouvrent l'acte V.

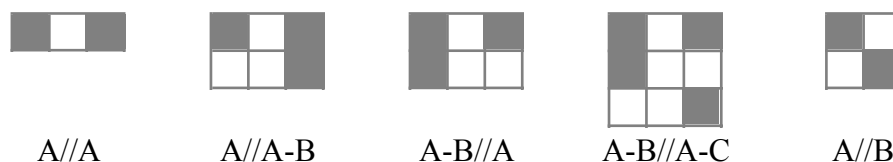
(5) Enfin, les personnages présents de part et d'autre de l'entracte sont exactement les mêmes (A//A) : c'est par exemple le cas de Dom Juan et Sganarelle qui étaient présents à la fin de l'acte III du *Festin de Pierre* et réapparaissent au début de l'acte IV.

Nous avons examiné la répartition de ces cinq motifs dans la base de données MAnaDram (Moteur d'analyse dramaturgique). Cette base de données contient, pour chaque séquence de n scènes d'un corpus de 221 pièces, ce que nous avons appelé le « motif dramaturgique » auquel correspond cette séquence (c'est-à-dire le modèle théorique qui permet de la décrire en la réduisant aux seuls mouvements d'entrée et de sortie effectués par les personnages, abstraction faite du contenu textuel des scènes, de leur longueur, de la répartition de la parole, et de l'identité même des personnages impliqués).

L'encodage des pièces de notre corpus en XML-TEI définit, dans un langage formalisé et lisible par une machine, les limites de chaque acte, de chaque scène et de chaque réplique

ainsi que la liste des personnages présents dans chaque scène⁹. Nous avons donc pu extraire automatiquement les différents motifs instanciés par l'ensemble de séquences de 1 à 8 scènes présentes dans le corpus. Nous avons ensuite développé une interface permettant d'interroger cette base de données de manière intuitive, en dessinant sur un matrice le motif dramaturgique recherché, ou en l'entrant sous la forme d'une notation alphabétique standardisée¹⁰.

Cet outil s'applique parfaitement à l'étude de la distribution des personnages de part et d'autre de l'entracte. Les cinq motifs que nous avons listés peuvent être décrits sous la forme des matrices suivantes :



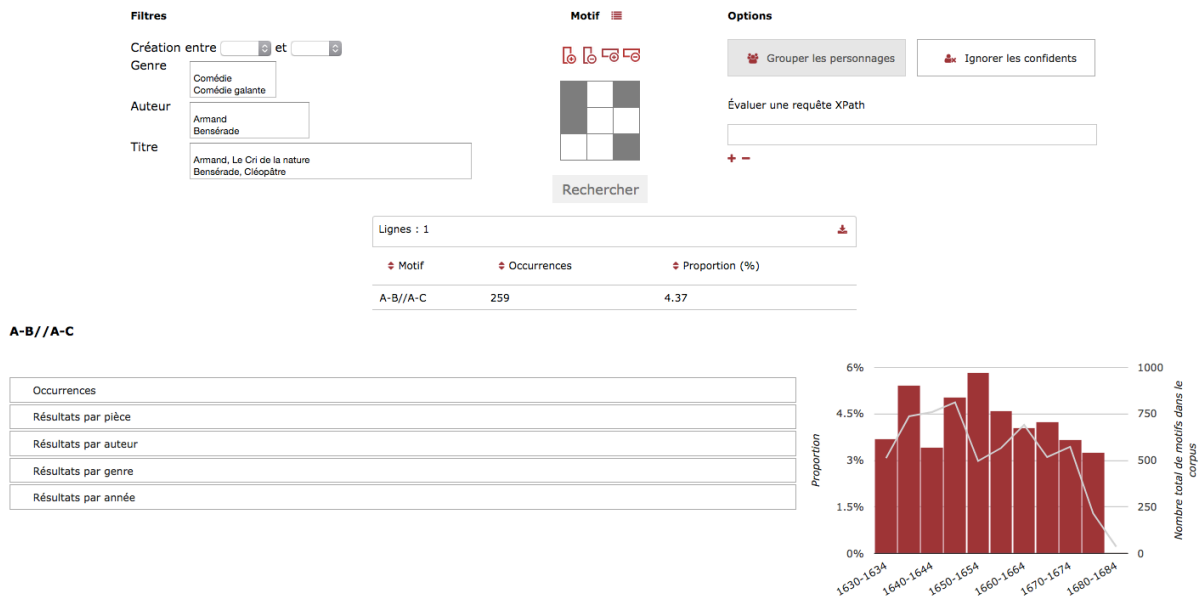
Motifs de deux scènes séparées par un entracte

Ces matrices constituent autant de fragments de tableaux d'occupation scénique, limités aux scènes finales et initiales des actes. Chaque colonne correspond à une scène, la colonne centrale à l'entracte. Chaque ligne représente non pas un personnage, mais un groupe de personnages qui, à l'échelle de ces deux scènes, sont toujours présents ou absents en même temps. La valeur de la cellule change selon que ce groupe est présent (cellule noire) ou absent (cellule blanche) durant une scène donnée.

Le moteur de recherche renvoie la liste des occurrences de chaque motif ainsi que sa répartition par genre, par auteur et par pièce et l'évolution de sa fréquence relative, rapportée au nombre totale de séquences de longueur égale :

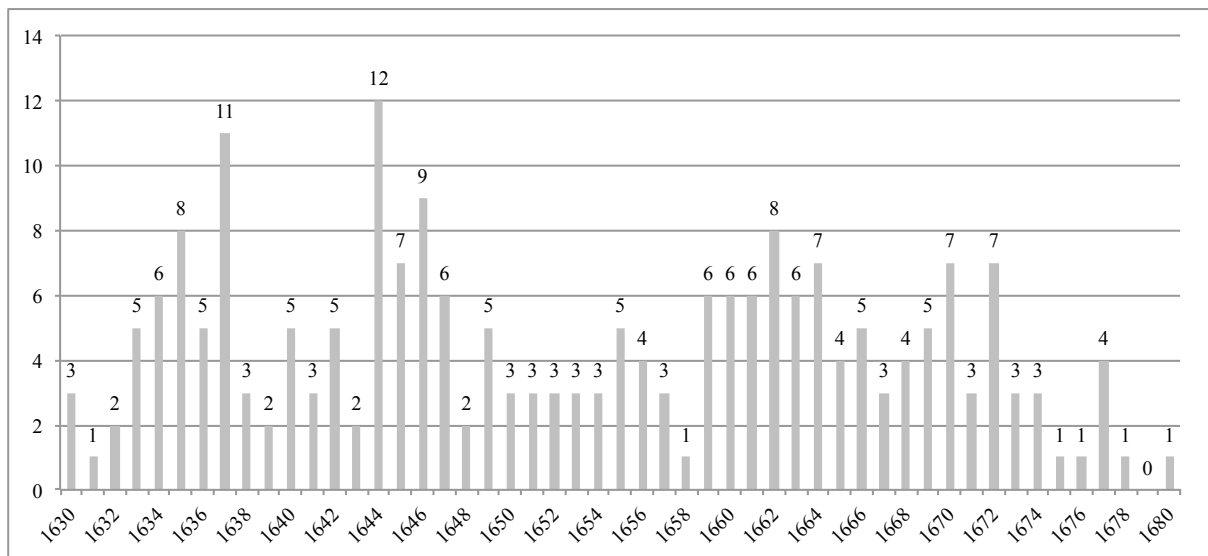
⁹ Les éditions numériques de ces pièces nous a été fournies par le projet *Bibliothèque dramatique*, dirigé par Georges Forestier (<http://bibdramatique.paris-sorbonne.fr>), et par le projet *Théâtre classique*, dirigé par Paul Fièvre (<http://www.theatre-classique.fr>). Nous les remercions tous deux d'avoir mis en accès libre leurs textes, sans lesquels ce travail n'aurait pas été possible.

¹⁰ Pour les détails techniques et méthodologiques de ce travail, nous renvoyons à notre article « MAnaDram : un moteur d'analyse pour l'extraction et le repérage des motifs dramaturgiques », <https://sht.asso.fr/manadram-un-moteur-danalyse-pour-lextraction-%e2%80%a8et-le-reperage-des-motifs-dramaturgiques/>, dans *Études théâtrales et humanités numériques*, dir. Ioanna Galleron, *Revue d'historiographie du théâtre*, n° 4, 2017. L'application est en ligne sur <http://obvil.lip6.fr/manadram>, le code source sur <https://github.com/dramacode/manadram>.



MAnaDram : page de résultat

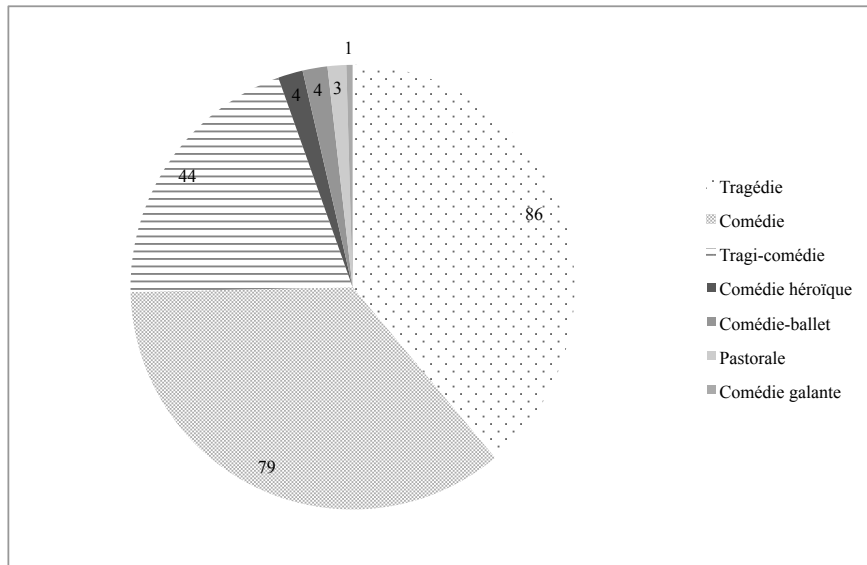
Le corpus s'étend de 1630 à 1680, selon la répartition suivante :



Répartition des pièces du corpus par année de création¹¹

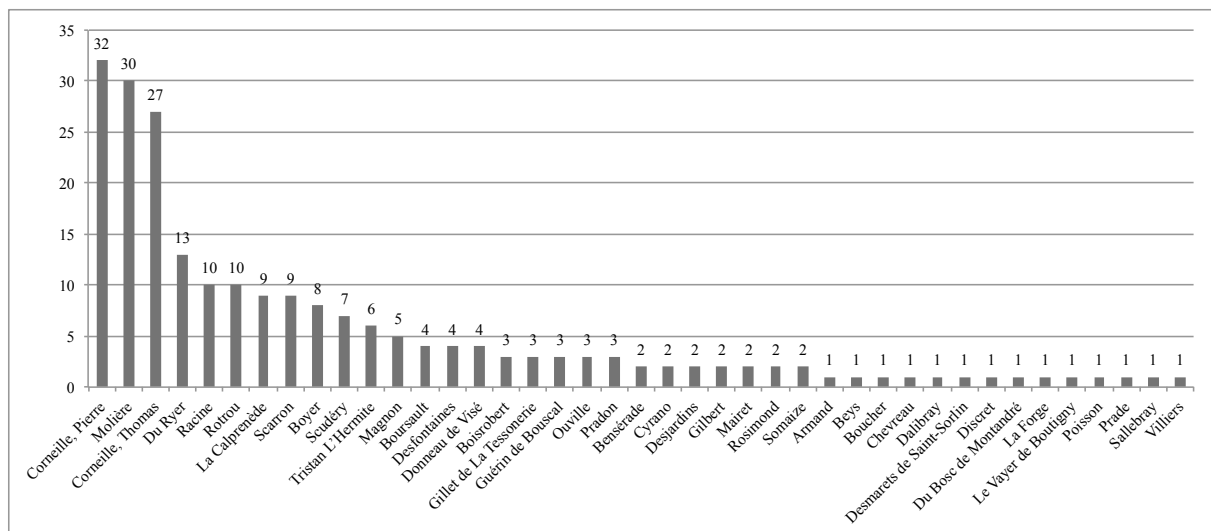
Sans être exhaustif, il est assez représentatif de la diversité des genres pratiqués à cette époque :

¹¹ La date de création, généralement antérieure à la date de publication, nous a été donnée par l'édition critique la plus récente de la pièce, ou, à défaut, par Henry C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore/Londres/Paris, The Johns Hopkins University Press/Oxford University Press/Les Belles Lettres, 5 t., 1929-1942.



Répartition des pièces du corpus par genre¹²

Il contient aussi bien des auteurs canoniques que des *mineurs* :



Répartition des pièces du corpus par auteur¹³

Enfin, il compte 21 pièces en un acte (qui ne nous concernent pas ici), 1 en deux actes (*Mélicerte*, comédie pastorale héroïque inachevée de Molière), 11 en trois actes et 188 en cinq actes.

Répartition globale

Sur les 775 entractes que contient le corpus, on observe la répartition suivante des cinq motifs possibles :

¹² Nous avons retenu le genre tel qu'il figure sur la page de titre de l'édition originale.

¹³ *Psyché* est la seule pièce du corpus écrite en collaboration : elle a été classée parmi les œuvres de Molière plutôt que celles de Corneille.

Motif	Occurrences	Proportion
A//A	33	4.26%
A//A-B	38	4.90%
A-B//A	83	10.71%
A-B//A-C	259	33.42%
A//B	362	46.71%

Répartition des motifs de deux scènes séparées par un entracte

Comment interpréter ces résultats ? Plusieurs phénomènes méritent d'être relevés. Tout d'abord, les dramaturges privilégient largement le motif A//B : dans près de la moitié des cas, l'entracte est entouré de scènes qui n'ont aucun personnage en commun. Cette disproportion est facilement explicable. On en trouve un écho dans le discours théorique contemporain. D'Aubignac condamne en effet le retour d'un personnage immédiatement après l'entracte s'il était présent juste avant. L'argument convoqué est celui de la vraisemblance temporelle :

Ce que j'ai touché ci-dessus comme en passant, que le même acteur qui ferme un acte ne doit pas ouvrir celui qui suit, m'oblige à l'expliquer un peu plus au long, et d'avertir le poète que régulièrement cela doit être ainsi, parce que l'acteur qui sort de la scène pour quelque action importante à laquelle il faut qu'il s'emploie ailleurs doit avoir quelque temps raisonnable pour la faire ; et s'il revient aussitôt que la musique assez courte et assez mauvaise a cessé, l'esprit des spectateurs est trop surpris en le voyant revenir si tôt, au lieu que quand un autre a paru devant son retour, l'imagination des spectateurs, qui a été divertie par cet autre acteur, ne trouve rien à redire quand il revient ; et comme les spectateurs aident eux-mêmes au théâtre à se tromper, pourvu qu'il y ait quelque vraisemblance, ils s'imaginent facilement que ce personnage a eu assez de temps pour ce qu'il voulait faire, quand avec la musique ils ont eu devant les yeux un autre objet qui a presque effacé l'image qu'ils avaient de celui qui leur était demeuré le dernier à l'esprit dans l'acte précédent ; l'expérience découvrira la vérité de ce raisonnement. Il y a néanmoins quelques exceptions, car si l'acteur qui sort à la fin d'un acte a peu de choses à faire, et qu'il n'aille guère loin, il peut ouvrir l'acte suivant¹⁴.

En d'autres termes, l'intermède musical ne suffit pas à rendre l'ellipse vraisemblable : il faut encore ajouter une ou plusieurs scènes qui donnent le temps au personnage d'agir hors scène. S'il revient aussitôt, l'ellipse est sensible, évidente. Au contraire, si d'autres scènes s'intercalent, le spectateur ne se rend pas compte de l'écart entre le temps que demandent les actions hors scène et le temps qui s'est réellement écoulé. Au siècle suivant, Jean-Marie Clément constate le même phénomène :

Mais comme cette inégalité [entre la durée des actions hors scène et la durée réelle du spectacle] est cachée dans le tissu des scènes, l'émotion dont l'esprit est occupé lui ôte la réflexion nécessaire pour l'apercevoir ; ce qui n'arrive point quand l'entracte est employé à cet effet ; car alors l'esprit oisif et tranquille voit aisément la disproportion entre un court intervalle et le temps qu'exige la préparation qu'un événement considérable¹⁵.

Cette explication ne suffit cependant pas, car il n'est pas du tout systématique qu'une action hors scène soit accomplie pendant l'entracte. Pour justifier la prépondérance du motif A//B, il faut aussi convoquer un des principes fondamentaux du théâtre classique, que nous évoquions plus haut, et qui consiste à représenter l'action selon différents points de vue. Il est assez rare qu'un personnage domine la pièce et soit beaucoup plus présents que les autres sur le plateau. Le plus souvent, les pièces reposent sur un réseau de personnages dont les relations (amoureuses, familiales, politiques) constituent le moteur d'une intrigue qui est

¹⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 344-345.

¹⁵ Clément, *De la tragédie, pour servir de suite aux lettres à Voltaire. Seconde partie*, Amsterdam/Paris, Moutard, 1784, p. 40.

fondamentalement décentralisée. Dès lors, renouveler entièrement le personnel dramatique présent sur le plateau permet de placer le spectateur dans une position d'omniscience en faisant se succéder deux scènes de confiance consacrées à des personnages différents. Après la scène où Pyrrhus annonce à Oreste qu'il épousera Hermione (dont Oreste est amoureux), Pyrrhus reste le plateau avec son confident : il tient alors un discours bien différent, où il apparaît encore épris d'Andromaque. C'est sur cette scène de confiance que se termine l'acte. L'acte suivant s'ouvre sur une autre scène de confiance, cette fois consacrée à Oreste, qui donne désormais libre cours à la colère qu'a fait naître en lui la décision de Pyrrhus, et décide d'enlever Hermione. En outre, l'intrigue dramatique est généralement constituée de plusieurs « fils », qui évoluent parfois de manière indépendante avant de se rejoindre. Dans *Andromaque* encore, on passe à la faveur du premier et du dernier entractes du côté des personnages principaux (Andromaque et Pyrrhus, qui ont en permanence l'initiative de l'action) aux personnages « épisodiques » (Hermione et Oreste, qui ne sont pas quantitativement moins présents, mais dont les actions et les desseins ne sont que la conséquence des décisions prises par les premiers).

Le motif A//B peut correspondre à des scènes qui sont séparées par une ellipse temporelle et qui sont reliées par un certain nombre d'événements hors scène : l'acte IV d'*Iphigénie* se termine sur une scène où Ériphile décide de révéler à Arcas qu'Iphigénie va tenter d'échapper au sacrifice. Elle est absente au début de l'acte V, mais on assiste aux conséquences de son action : Iphigénie a été forcée par les soldats à rester dans le camp. Mais souvent, le renouvellement des personnages autorise une suspension des liens de causalité entre les scènes : comme dans les exemples d'*Andromaque* que nous avons cités, les deux scènes séparées par l'entracte sont alors indépendantes l'une de l'autre et se situent sur des branches distinctes de l'intrigue.

Cette surreprésentation du motif A//B s'inscrit elle-même dans un phénomène plus global : on voit en effet clairement qu'un motif est d'autant plus fréquent qu'il met en scène des personnages différents. La notion de « taux de changement » (« *segment-change rate* ») récemment introduite par Frank Fischer, Mathias Göbel, Dario Kampkaspar, Christopher Kittel et Peer Trilcke¹⁶ est ici particulièrement utile. Pour deux scènes contiguës, le taux de changement est égal à la somme du nombre de personnages qui entrent ou qui sortent rapportée au nombre total de personnages présents durant ces deux scènes : il permet ainsi de quantifier l'importance du renouvellement des personnages. Il est donc de 0 pour le motif A//A (0/1), de 0,5 pour les motifs A//A-B et A-B//A (1/2), de 0,66 pour le motif A-B//A-C (2/3) et de 1 pour le motif A//B (2/2).

Même quand un personnage est présent de part et d'autre de l'entracte, les dramaturges ont donc tendance à introduire le plus grand écart possible entre les deux configurations dramatiques. Il s'agit ici, nous semble-t-il, de bien marquer la distinction entre les actes, de sorte que l'entracte paraisse naturel. En effet, quand ce sont exactement les mêmes personnages qui reviennent sur le plateau, deux possibilités sont envisageables. Soit ceux-ci ont accompli une action hors scène qui est essentielle à la progression de l'action dramatique, auquel cas on se trouve dans la situation décrite par d'Aubignac et Clément – une ellipse trop violente, trop visible –, soit ils restent inactifs, auquel cas rien ne justifie qu'ils sortent du plateau pour y revenir : l'entracte paraît alors artificiel. On sent que le dramaturge n'a fait sortir ses personnages que parce qu'il y était obligé pour assurer l'équilibre de la pièce. Souvent, il trouve un prétexte pour motiver cette interruption : à la fin de l'acte I de *L'École des femmes*, Arnolphe sort pour rattraper Horace, ne le retrouve pas, et revient :

¹⁶ Frank Fischer, Mathias Göbel, Dario Kampkaspar, Christopher Kittel et Peer Trilcke, « Network Dynamics, Plot Analysis: Approaching the Progressive Structuration of Literary Texts », *DH2017*, Montréal, 2017, <https://dh2017.adho.org/abstracts/071/071.pdf>.

Tâchons à le rejoindre, il n'est pas loin je pense,
Tirons-en de ce fait l'entière confiance ;
Je tremble du malheur qui m'en peut arriver,
Et l'on cherche souvent plus qu'on ne veut trouver.

ACTE II

SCÈNE PREMIÈRE

ARNOLPHE

Il m'est, lorsque j'y pense, avantageux sans doute
D'avoir perdu mes pas, et pu manquer sa route:
Car enfin, de mon cœur le trouble impérieux
N'eût pu se renfermer tout entier à ses yeux¹⁷.

Cet aller-retour n'a aucune conséquence pour l'intrigue, et Arnolphe pourrait rester sur le plateau sans nuire à la cohérence dramatique de la pièce. De même, dans *La Place Royale*, Corneille justifie le deuxième entracte en imaginant que Phylis emmène Cléandre voir un portrait qu'on a fait d'elle :

Hier un peintre excellent m'apporta mon portrait :
Tandis qu'il t'en demeure encore quelque trait,
Qu'encor tu me connais, et que de ta pensée
Mon image n'est pas tout à fait effacée,
Ne m'en refuse point ton petit jugement.

CLÉANDRE

Je le tiens pour bien fait.

PHYLIS

Plains-tu tant un moment ?
Et m'attachant à toi, si je te désespère,
À ce prix trouves-tu ta liberté trop chère ?

CLÉANDRE

Allons, puisque autrement je ne te puis quitter,
À tel prix que ce soit il me faut racheter.

ACTE III

SCÈNE PREMIÈRE

CLÉANDRE

En ce point il ressemble à ton humeur volage,
Qu'il reçoit tout le monde avec même visage ;
Mais d'ailleurs ce portrait ne te ressemble pas,
En ce qu'il ne dit mot et ne suit point mes pas¹⁸.

¹⁷ Molière, *L'École des femmes*, Paris, Guillaume de Luynes, 1663, I, 4-II, 1, v. 367-374.

¹⁸ Corneille, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, Paris, Augustin Courbé, 1637, II, 7-III, 1, v. 611-624.

Les besoins de la structure dictent entièrement les mouvements des personnages : il s'agit, comme le souligne justement Marc Escola, d'un « intervalle factice », sans « fonction dramaturgique nette¹⁹ ».

Au contraire, quand la configuration change, même si elle ne change pas complètement, le renouvellement des personnages suffit à justifier la présence d'un entracte. Il s'accompagne en effet toujours d'une légère ellipse, qui n'introduit pas un décalage trop prononcé entre la durée fictionnelle des actions hors scène et la durée réelle de l'entracte, mais qui correspond simplement au temps qu'il faut pour que les personnages qui sortent en rencontrent d'autres, avec qui ils réapparaissent sur le plateau. Souvent, ce type d'entracte correspond à un changement de lieu : à la fin d'un acte les personnages qui sortent annoncent leur intention d'aller rejoindre un autre, chez qui on les retrouve à l'acte suivant. Ce procédé est fréquent chez Corneille : Cinna quitte par exemple Émilie à la fin de l'acte I pour répondre à l'appel d'Auguste, aux côtés de qui il paraît au début de l'acte II. À la fin de l'acte III de *Nicomède*, Arsinoé se rend auprès du roi Prusias pour se défendre des accusations de Nicomède. Elle est alors en compagnie de son fils Attale, dont la présence n'est plus utile, et qui ne revient sur le plateau que plus tard :

Souvenez-vous aussi que je suis votre mère ;
Et malgré les soupçons que vous avez conçus,
Venez savoir du roi ce qu'il croit là-dessus.

ACTE IV

SCÈNE PREMIÈRE

PUSIAS, ARSINOÉ, ARASPE

PRUSIAS

Faites venir le prince, Araspe. Et vous, madame,
Retenez des soupirs dont vous me percez l'âme²⁰.

Il reste à rendre compte du nombre d'occurrences des motifs A-B//A et A//A-B. Bien que le premier soit symétrique du second, il est sensiblement plus fréquent. Pour comprendre ce déséquilibre, il faut envisager la manière dont les dramaturges gèrent les mouvements des personnages à l'intérieur des actes. En utilisant la même méthode d'extraction automatique des motifs dramaturgiques²¹, nous avons pu montrer que deux scènes, à l'intérieur d'un acte, étaient plus fréquemment reliées par une entrée (40% des cas) que par une sortie (22%). En d'autres termes, les dramaturges ont tendance à faire entrer les personnages individuellement, et à grouper les sorties. Or ce phénomène s'explique notamment par le fait que la première scène d'un acte fait en général intervenir moins de personnages (2,6 en moyenne, toujours dans le même corpus) que la dernière (3,7) : les personnages qui sortent à la fin d'un acte étaient donc souvent entrés séparément. Cette sorte de « cadence majeure » de l'acte est elle-même due à la manière dont alternent les scènes de confiance et les confrontations entre protagonistes : les premières sont très fréquentes en début d'acte (où elles permettent de rappeler la situation au spectateur), mais les dramaturges préfèrent les secondes pour clore un acte, afin de frapper l'esprit par un temps fort qui suscitera un effet d'attente, sans diluer la

¹⁹ Corneille, *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, op. cit., éd. Marc Escola, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, p. 48.

²⁰ Corneille, *Nicomède*, Paris, Charles de Sercy, 1651, III, 8-IV, 1, v. 1120-1124.

²¹ Marc Douguet, « Fréquence comparée des entrées et des sorties dans le théâtre du XVII^e siècle : l'édition numérique au service de l'analyse dramaturgique », dans *Littérature, livre et librairie au XVII^e siècle*, dir. Mathilde Bombart, Sylvain Cornic, Edwige Keller-Rahbé et Michèle Rosellini, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 » [à paraître].

tension dramatique en ajoutant une dernière scène de confiance qui ferait office d'épilogue. Appliqué aux entractes, ce mode de composition aboutit naturellement à une surreprésentation du motif A-B//A : dans *Tite et Bérénice* de Corneille, Bérénice revient avec son confident sur le plateau au début de l'acte IV après avoir quitté Tite à la fin de l'acte précédent ; dans l'*Œdipe* du même auteur, Dircé dialogue avec Œdipe à la fin de l'acte II, l'acte suivant s'ouvre sur les stances qu'elle prononce. Cet exemple est d'ailleurs condamné par d'Aubignac, bien qu'il n'y ait ici aucune ellipse :

Dircé ferme le second acte et ouvre le troisième ; ce n'est pas conduire adroitement ses personnages, surtout en la tragédie, où ces retours du même acteur sans aucun autre qui en fasse perdre l'idée, est toujours précipité. Il fallait jeter adroitement quelque scène à la fin du second ou au commencement du troisième acte, afin d'amuser un peu l'imagination des spectateurs, auxquels il faut rendre les choses vraisemblables par de douces et ingénieuses illusions²².

Spécificités

L'étude de la répartition des différents motifs selon les genres et les auteurs permet de nuancer ces conclusions : notre corpus est loin d'être homogène, et fait apparaître des pratiques extrêmement diverses.

Si l'on compare la comédie (avec les « comédies galantes », et les « comédies-ballets ») et la tragédie (avec les « comédies héroïques », qui relève du même modèle de composition et de la même tonalité), on constate une différence dans l'utilisation des motifs A//A et A//B :

Motif	Comédie		Tragédie	
	Occurrences	Proportion	Occurrences	Proportion
A//A	18	7.79%	10	2.80%
A//A-B	11	4.76%	14	3.92%
A-B//A	19	8.23%	34	9.52%
A-B//A-C	76	33.04%	124	34.73%
A//B	106	45.89%	175	49.02%

Répartition des motifs de deux scènes séparées par un entracte dans les comédies et les tragédies

Les comédies font plus souvent revenir exactement le même personnage à l'entracte (7,79%, contre 2,80% seulement pour les tragédies), et renouvellent moins souvent l'intégralité des personnages présents, même si ce dernier motif reste de loin le plus fréquent. Là encore, d'Aubignac fait état de cette spécificité. Après avoir énoncé la règle générale que nous évoquions plus haut, il précise que la comédie « souffre plus facilement que la tragédie » le retour d'un personnage à l'entracte :

parce qu'en celle-là les acteurs ne sont ordinairement que des valets, et des gens de basse condition, qui peuvent bien courir dans une ville et faire tout à la hâte sans aucune indécence ; mais dans la tragédie, dont les personnages sont presque tous princes et grandes dames, les actions en sont graves et plus lentes, comme elles sont plus sérieuses²³.

L'exigence de vraisemblance temporelle est tempérée par la vraisemblance des caractères, qui autorise les personnages de comédie à agir rapidement : si le *servus currens* de la comédie fait

²² D'Aubignac, *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée l'Œdipe*, Paris, Jacques Du Brueil, 1668, éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995, p. 120.

²³ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 345.

un aller-retour durant l'entracte, le spectateur y verra le signe d'une plaisante agitation au lieu d'avoir l'impression d'une ellipse qui distordrait l'écoulement du temps.

L'examen des occurrences du motif A//A en comédie nous permet de compléter le raisonnement de d'Aubignac. Si ce motif est plus fréquent, c'est en effet aussi (et sans doute avant tout) pour des raisons structurelles. Souvent, le personnage qui revient sur le plateau est le héros accompagné de son domestique : Dorante et Cliton au début de l'acte IV du *Menteur* de Corneille, Oronte et Cliton au début de l'acte III de *L'Amour à la mode* de Thomas Corneille, Don Alvar et Guzman dans *Don Bertran de Cigarral* du même auteur, Lélie et Mascarille au début de l'acte II de *L'Étourdi* de Molière, etc. Or dans ce type de pièce, le principe de variation du point de vue que nous évoquions plus haut ne s'applique pas autant qu'en tragédie. Sans être omniprésents, le jeune amoureux et son valet se distinguent des autres personnages et occupent plus souvent le plateau : ce sont eux qui mènent l'action en élaborant des stratagèmes successifs pour parvenir à leur fin. Il est dès lors naturel qu'ils soient amenés à revenir un peu plus souvent à l'entracte que les personnages de tragédie.

Dans les comédies de caractère de Molière, le même phénomène s'explique par la prédominance du personnage ridicule, sur lequel repose toute la pièce. À l'exact opposé du modèle de composition dramatique sur lequel reposent les tragédies, mais aussi bon nombre de comédies de l'époue, Molière fait à plusieurs reprises intervenir un même personnage (celui qu'il jouait) dans presque toutes les scènes : Arnolphe dans *L'École des femmes*, Argan dans *Le Malade imaginaire*, Dom Juan et Sganarelle dans *Le Festin de Pierre*. Cette spécificité explique que Molière utilise moins souvent l'entracte pour renouveler entièrement les personnages présents : la proportion de motifs A//B est plus faible chez lui (33,33%) que dans notre corpus pris dans son ensemble et même que dans le seul corpus comique.

On observe une différence encore plus forte entre les tragédies de Corneille et celles de Racine :

Motif	Corneille		Racine	
	Occurrences	Proportion	Occurrences	Proportion
A//A	3	3.41%	1	2.78%
A//A-B	5	5.68%	0	0.00%
A-B//A	8	9.09%	2	5.56%
A-B//A-C	31	35.23%	9	25.00%
A//B	41	46.59%	24	66.67%

Répartition des motifs de deux scènes séparées par un entracte dans les tragédies de Corneille et de Racine

Les tragédies de Corneille ne présentent pas d'écart vraiment significatif par rapport aux autres tragédies du corpus. En revanche, Racine emploie beaucoup plus souvent le motif A//B, et moins souvent les autres. Il respecte ainsi beaucoup mieux les conseils de d'Aubignac. Mais cette différence n'est sans doute pas due à la simple application d'une règle théorique : elle trouve plutôt sa source dans la structure des pièces de Racine. Celles-ci reposent le plus souvent sur deux fils d'intrigue clairement identifiables (qui recouvrent souvent une rivalité amoureuse entre deux femmes). Un personnage ou groupe de personnages cherche à traverser les desseins d'un autre personnage ou groupe de personnages : Oreste veut enlever Hermione quand Pyrrhus décide d'épouser cette dernière ; Hermione veut faire périr Pyrrhus quand il se tourne vers Andromaque ; Atalide et Bajazet s'aiment en secret alors que Roxane veut épouser celui-ci ; à l'amour interdit mais réciproque entre Aricie et Hippolyte s'oppose l'amour non seulement interdit mais aussi invouable de Phèdre pour Hippolyte ; Ériphile cherche à dérober Achille à Iphigénie, alors qu'ils sont promis l'un à l'autre, etc. L'opposition des projets matrimoniaux est claire et l'action évolue grâce aux revirements des personnages impliqués (Pyrrhus et Bajazet se résolvent à épouser respectivement Hermione et Roxane, puis se dédisent) ou à des interventions extérieures

(Agamemnon accepte de sacrifier sa fille, puis s'y refuse ; on annonce la mort de Thésée, puis son retour). Ce modèle d'intrigue non seulement se prête au renouvellement complet des personnages à l'entracte, mais le rend nécessaire : le motif A//B permet à la fois de passer d'un fil de l'intrigue à l'autre et de représenter les desseins secrets des différents protagonistes. Les entractes ne suffisent d'ailleurs pas à Racine, qui doit souvent introduire des « liaisons de fuite » à l'intérieur des actes. Ce procédé permet d'enchaîner deux scènes qui n'ont aucun personnage en commun, mais qui sont liées de manière ténue par le fait que le personnage qui sort aperçoit celui qui entre (Hermione aperçoit Andromaque à la fin de la scène 1 de l'acte IV, et se retire). La fréquente utilisation de la liaison de fuite (que Corneille abandonne au contraire très rapidement) semble être en corrélation avec la forte proportion du motif A-B//A-C, puisque ces deux procédés ont la même fonction dramaturgique.

*

Ce travail pourrait évidemment être prolongé, non seulement en étendant le corpus et en poursuivant l'analyse de la répartition des motifs (sont-ils répartis équitablement à l'intérieur des pièces ? quelle évolution observe-t-on au fil du temps ?), mais aussi en approfondissant le rapport entre la théorie et la pratique, et en étudiant plus en détail le fonctionnement de leurs diverses occurrences. Nous n'avons cherché ici qu'à présenter quelques pistes de réflexion en tentant de montrer à la fois la pertinence de la notion de « motif » pour l'analyse dramaturgique, et l'intérêt de combiner les approches qualitative et quantitative. L'extraction automatique des procédés dramaturgiques permet d'opérationnaliser une réflexion théorique déjà présente chez les auteurs du XVII^e siècle, qu'il s'agit de traduire en termes informatiques. Mais elle ne se suffit pas à elle-même et doit nécessairement être confrontée aux textes critiques et dramatiques. En effet, elle offre un moyen de caractériser le style de composition des dramaturges (quels motifs sont les fréquents ?), mais resterait insatisfaisante si elle ne débouchait pas sur une analyse des enjeux profonds de ces phénomènes quantitatifs (pourquoi ce motif est-il plus fréquent ?). Ce faisant elle fonctionne à la fois comme un catalyseur pour l'analyse en faisant émerger des phénomènes difficilement repérables mais pourtant significatifs, et comme un protocole expérimental qui permet de valider, d'invalider ou de nuancer (ce qui fut le cas ici avec les textes de d'Aubignac) une théorie préexistante.

Marc Douguet
Université Grenoble Alpes