

"Leçon sur les trois unités"

François Regnault

Il faut le dire avec assurance, la règle des trois unités est une abstraction lyrique.

Comme le *Clavecin bien tempéré* qui permet qu'on écrive des préludes et des fugues dans toutes les tonalités voulues, sans avoir à reaccorder l'instrument à chaque fois, comme la perspective de la Renaissance, à laquelle elle est évidemment liée et qui se prête à la représentation de n'importe quelle scène, quelle qu'elle soit, sans avoir à privilégier ni les hauteurs pour les dieux, ni le bas pour les mortels, la Règle révèle au théâtre ce qu'il était depuis toujours. Car, à ne remonter même qu'aux Grecs, elle ne fait qu'attester que ce qu'on raconte en le jouant, en le mimant, en l'imitant, en le représentant, n'a lieu qu'ici et maintenant, a donc un commencement, un milieu et une fin, ne se limite pas à évoquer les morts ou les ancêtres, et substituée à la célébration, à l'évocation, au récit, ce qui s'appelle tout simplement une *action*. L'action est par définition une, et comme elle a une durée qui est limitée et qu'elle se passe dans un lieu fixe, il en résulte que la règle des trois unités, même s'il a fallu un ou deux siècles de discussions éminentes et d'arguties stupides pour s'en aviser, est la chose la plus naturelle du théâtre. En ce sens la règle est universelle.

Ainsi, Hegel remarque dans son *Esthétique*

"D'une part, en effet, la concentration dramatique de l'action constitue un trait par lequel le drame diffère, même au point de vue extérieur, de l'épopée ou du poème épique qui, se déroulant librement dans l'espace, comporte de nombreux déplacements et changements, et, d'autre part, le drame ne s'adresse pas seulement à la représentation intérieure, comme le poème épique, mais aussi et surtout à la perception extérieure. Nous pouvons, en imagination, nous déplacer facilement d'un endroit à un autre; mais, dans la perception réelle, on doit mettre un frein à l'imagination, lorsqu'elle cherche trop à empiéter sur la perception sensible et à se mettre en opposition avec elle. Shakespeare, par exemple, qui changeait très souvent le lieu d'action de ses comédies et de ses tragédies, prenait soin de planter des poteaux et d'y fixer des écriteaux indiquant l'endroit où, à tel moment donné, se passait l'action. Ce n'était là qu'un pauvre expédient, fait pour disperser l'attention. [En vérité, ce procédé fut assez vite abandonné par les élisabéthains, contrairement à ce que croit Hegel]. C'est pourquoi l'unité de lieu se recommande comme un procédé tout au moins commode et clairement intelligible. Il est cependant permis de réserver à l'imagination une partie tout au moins de ce qui dépasse les limites de la vraisemblance et de la perception empiriques. Il s'agit seulement de retrouver les proportions exactes, le juste milieu, de façon à sauvegarder les droits de la réalité, sans toutefois faire preuve de trop de rigidité sous ce rapport.

"Ce que nous venons de dire de l'unité de lieu s'applique également à l'unité de temps. S'il nous est facile, par la représentation, d'embrasser de

grands intervalles de temps, il est déjà difficile à la perception sensible de sauter des intervalles faits seulement de quelques années. Lors donc qu'il s'agit d'une action, simple par son contenu et ses conflits, le mieux sera de réduire également la durée des conflits, jusqu'à la décision, aux proportions les plus simples. Mais lorsque l'action comporte un grand nombre de caractères variés, dont l'explication comporte, à son tour, un grand nombre de situations réparties dans le temps, l'unité formelle d'une durée seulement relative et purement conventionnelle est chose impossible en soi, et vouloir refuser la qualification dramatique à une œuvre, pour la seule raison qu'elle déroge à la réalité sensible de l'unité de temps, serait ériger la prose de la réalité sensible en juge suprême de la réalité poétique. L'argument le moins convaincant est celui qui, s'appuyant sur la vraisemblance empirique, prétend qu'en tant que spectateurs ne disposant que de quelques heures, nous ne pouvons être intéressés que par des actions d'une brève durée. Dans ce cas, en effet, où le poète s'efforce le plus de se conformer à cette règle, il lui arrive le plus souvent de tomber, sous d'autres rapports, dans les pires invraisemblances.

"Mais la loi vraiment inviolable est celle de l'unité d'action..."

[L'œuvre d'art dramatique, dans *Esthétique*, "La poésie", chap.3, C1b, Aubier, t.8, p.331 *et seq.*]

Plus classique que romantique sur l'unité de lieu, mais plus romantique que classique sur l'unité de temps, sans doute parce que le temps est pour lui plus intérieur et conceptuel que le lieu, Hegel, qui aborde la question de la règle des trois unités de façon philosophique, non dogmatique, non normative, va au cœur du problème, et laisse du même coup apercevoir cette dissymétrie du lieu et du temps que la règle estompe ou annule.

Qu'Aristote, "le maître de ceux qui savent" ce qu'est le théâtre, ait envisagé l'action sous la forme de son unité limitée est en effet essentiel, comme on le sait, pour distinguer à ses yeux le théâtre de l'épopée, qui est un récit qui peut s'étendre sur des jours et des nuits entières (comme on en recite encore aujourd'hui en Inde). Qu'il ait donc du même coup limité l'action dans le temps en découle presque nécessairement, et il a choisi pour cela le *jour*, comme abstraction artistique, comme si la journée était pour nous l'exemple par excellence d'une action une. Bien entendu, si on imagine qu'on jouait aux Grandes Dionysies d'Athènes trois tragédies suivies d'un drame satyrique, il faut penser que cela devait durer toute la matinée, et la comédie l'après-midi, (dans une autre culture, les drames du Kathakali de l'Inde commencent au coucher du soleil et s'arrêtent à son lever), mais chaque tragédie, separable des trois autres, comporte une vraie unité, qui est la vraie abstraction artistique comme unité réelle de l'action, et feint de se passer souvent en un seul jour.

Qu'Aristote n'ait pas dit un mot de l'unité de lieu tient sans doute d'abord à ce que, le théâtre n'étant pas, en ses débuts grecs, un lieu qui imite quoi que ce soit, mais restant l'espace sacré de l'action, il allait de soi que celle-ci se passait devant le spectateur, et comme il tenait le décor pour

accessoire, il laissait au décor le soin de représenter l'éventuelle variété des lieux sur la scène, au moyen de périactes ou de toiles de fond, mais *sans que change le lieu de l'orchestre; sans que change non plus l'idée qu'on se trouvait sur une place publique, devant quelque palais, dont sortait seulement parfois l'εκκλισημα* machine roulante sur laquelle on avait disposé les victimes et le meurtrier, l'intérieur venant ainsi à l'extérieur. (Cependant, l'action se passe parfois ailleurs que devant un palais).

Cette problématique, si on veut bien s'abstraire un instant du salon réaliste -et c'est ce à quoi tout un chacun arrive le mieux du monde- est la plus naturelle à l'exercice du théâtre.

Point de vue polémique:

Lorsque le théâtre a recommencé au Moyen Age à partir des Mystères de la Passion, qu'il a cessé d'être représenté dans les églises, qu'il s'est transporté dans une cour ronde, comme chez les élisabéthains, et, semble-t-il, comme en France, si on suit de près le commentaire très précis que fait Gustave Cohen de la célèbre miniature de Fouquet représentant le Martyre de sainte Apolline, il s'est retrouvé, lentement, progressivement devant le problème d'une action autonome, se détachant de l'espace sacré d'une cérémonie religieuse pour devenir un espace purement artistique.

On connaît le mot de Brecht selon lequel, de la thèse que le théâtre était "sacré" à l'origine, il fallait conclure qu'il s'en était justement séparé. On pourrait aussi en conclure que *du sacré* séparé de la religion s'est du même coup déplacé au théâtre, sous une forme théâtrale ou chorégraphique.

Rien n'est plus instructif à cet égard que les hésitations, les embarras, les inventions ou les trouvailles de Corneille, entre ses premières comédies, *l'illusion comique* et la querelle du *Cid* et les fictions et les réflexions produites dans ses *Discours* pour établir l'unité de temps et celle de lieu. Ces *Discours* ont un caractère magistral, philosophique, et dominant de très haut la plupart de ce que ses contemporains pouvaient dire, parce qu'ils s'appuient sur deux forces: la pratique d'un auteur qui, ayant tout de même donné une trentaine de chefs-d'œuvre à la scène, expérimentait sans cesse, (en quoi Jean-Marie Villégier a tout à fait raison de le comparer à Picasso), et une lecture libre et intelligente d'Aristote qu'il traite en égal.

En outre, depourvu de moralisme, mais se posant sans cesse des questions sur les *effets* moraux du théâtre, il raisonne en pur artiste, solitaire à ses heures, écarté du monde (ou de Paris), et, emporté à d'autres dans des débats incessants, des querelles lumineuses ou obscures, il laisse advenir l'espace nouveau de ce qu'on pourrait déjà appeler une Esthétique, au sens où elle se développera avec Lessing et Hegel, au-delà des réflexions de Bateux ou de Diderot au XVIII^e siècle. Par opposition à sa pensée éminemment dialectique, l'*Art poétique* de Boileau, plus étudié dans les classes, et qui paraît de façon significative l'année même où Corneille donne

sa dernière pièce, a des allures normatives, dogmatiques, et donnerait de tant de discussions et de controverses l'impression de résultats stéréotypés si on ne savait que son desir était de rivaliser avec Horace, et de faire passer en vers gnomiques et parfois humoristiques ses points de vue sur la poésie.

Dans *Andromède* sa tragédie "représentée avec les machines sur le théâtre royal de Bourbon", Corneille donne des descriptions des décors, appelés "décorations", ainsi que des indications scéniques comme il n'avait pas l'occasion de le faire dans les tragédies ordinaires, sans machines, sans apparitions, sans changements de décors.

Nous voudrions seulement souligner quelques mentions qui, au fil de la description, nous semblent pouvoir être relevées eu égard à la question de l'unité de lieu. Cette tragédie change donc de décor à chaque acte: "vaste montagne" du prologue, "capitale du royaume de Céphée" du premier acte avec apparition de Vénus, "jardin délicieux" du second acte, avec descente d'Eole et de ses huit vents, "rochers affreux" de l'acte III, où sera exposée Andromède, vol "par-dessus les flots" de Persée sur son cheval Pégase, retrait des vagues pour faire place "à la magnificence d'un palais royal" au quatrième acte avec apparition de Junon, Temple enfin du cinquième acte, qui a tant d'avantage sur le palais précédent "qu'il fait mépriser ce qu'on admirait", et où "l'art du sieur Torelli" s'est surpassé. On se donne tout de même une vaste unité de lieu pour renfermer tous ces sites: "La scène est en Ethiopie, dans la ville capitale du royaume de Céphée, proche de la mer." Mais aucun docte ne peut reprocher à Corneille ce trop vaste cadre, parce qu'on est dans une tragédie avec musique et chants, en vers irréguliers, pleine d'apparitions et de machines, et qu'il prend soin de dire que les machines "ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés, elles en font le noeud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice." [Argument d'*Andromède*].

Relevons quelques éléments de ces Décorations:

Prologue: "L'ouverture du théâtre présente de front aux yeux des spectateurs une vaste montagne, dont les sommets inégaux, s'élevant les uns sur les autres, portent le faite jusque dans les nues. Le pied de cette montagne est perçé à jour par une grotte profonde, qui laisse voir *la mer en éloignement*..."

I^{er} acte: (la ville capitale) "...Les deux côtés et le fond du théâtre sont des palais magnifiques tous différents de structure, mais qui gardent admirablement l'égalité et les justesses de la *perspective*."

II^{ème} acte: (le jardin) "...De chaque côté se détache un rang d'orangers dans de pareils vases, qui viennent former un admirable berceau jusqu'au milieu du théâtre, et le séparent ainsi en trois allées, que *l'artifice de la perspective fait paraître longues de plus de mille pas*..."

III^{ème} acte: (rochers affreux) "...Les vagues s'emparent de toute la scène, à la réserve de cinq ou six pieds qu'elles laissent pour leur servir de

rivage. Elles sont dans une agitation continuelle, et composent comme un golfe enfermé entre ces deux rangées de falaises : on voit l'embouchure se degorger dans la pleine mer, *qui paraît si vaste et d'une si grande étendue, qu'on jurerait que les vaisseaux qui flottent près de l'horizon dont la vue est bornée sont éloignés de plus de six lieues de ceux qui les considèrent...*

[Vème acte: (palais royal) "... Le frontispice suit le même ordre [que les colonnes], et par trois portes dont il est percé il fait voir trois allées de cyprès, où l'oeil s'enfonce à perte de vue."

Vème acte: (le temple) "... Un grand et superbe dôme couvre le milieu de ce temple magnifique. [...] Le dessous de cette galerie laisse voir le dedans du temple par trois portes d'argent, ouvragées à jour. On y verrait Céphee sacrifiant à Jupiter pour le mariage de sa fille, n'était que l'attention que les spectateurs prêteraient à ce sacrifice les détournerait de celle qu'ils doivent à ce qui se passe dans le parvis que représente le théâtre."

Sauf le dernier décor, qui ramène la vue vers le devant du théâtre, -mais il est vrai qu'on est dans "la demeure des Dieux", qui n'ont pas besoin d'au-delà-, le mouvement profond de ces descriptions va vers l'infini: deux fois le mot "perspective" est utilisé dans le sens de la perspective artificielle de la Renaissance italienne, d'Alberti et d'Uccello, qui suppose un point de fuite des perpendiculaires au tableau, ici donc, au cadre de scène, situé à la hauteur de l'oeil du spectateur où se trouve l'horizon qui est décrit comme loin, très loin, "à perte de vue". Rien de tout cela n'est dû au hasard. On dira donc que l'infini est inscrit dans les limites de l'épure.

Par opposition aux tragédies à machines, dont celle-ci, très brillante du point de vue de sa dramaturgie, fut donnée en 1650 et constitua une grande réussite scénographique de Torelli, (sans compter le Pégase de toile et de carton qui fut remplacé, dans une reprise de 1682, par un vrai cheval qui "joue admirablement son rôle et fait en l'air tous les mouvements qu'il pourrait faire sur terre"), la tragédie ordinaire ne signale rien, et se contente de nommer un lieu, qui est en général une ville, ou un palais. La doctrine de Corneille, formalisée dans ses *Discours* est claire: "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 toute entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers, enfermés dans l'enclos de ses murailles. Ainsi la scène de *Cinna* ne sort point de Rome, et est tantôt l'appartement d'Auguste, dans son palais, et tantôt la maison d'Emilie. *Le menteur* a les Tuileries et la Place royale [l'actuelle Place des Vosges] dans Paris, et *La Suite* [du *Menteur*] fait voir la prison et le logis de Mélisse dans Lyon. *Le Cid* multiplie encore davantage les lieux particuliers sans quitter Séville..." [*Discours des trois unités* Ed. de la Pléiade, III, 188]

Se pose alors, sans rentrer dans les nombreux différends que beaucoup des premières pièces de Corneille rencontrèrent, la question de ces plusieurs lieux (appelons-les "endroits") que peut renfermer un seul lieu (une ville par exemple). Corneille est parvenu dès *Horace* à imaginer l'action entière dans un seul lieu, et le Mémoire de Laurent, suite de celui

de Mahelot [1], indique pour "les Horaces", selon la formule accoutumée : "Théâtre est un palais à volonté. Au cinquième acte un fauteuil." Sauf dans les tragédies à machines, Corneille se conforma désormais sans grande difficulté à cet espace. Et Racine a sa suite parvint à rendre si abstraits, si vestibulaires ses lieux que les différences internes en sont tout à fait évacuées. Si on laisse *Esther* de côté, qui a trois actes et trois lieux différents, mais tous trois "à Suse, dans le palais d'Assuérus", on peut tout de même remarquer que les délibérations d'Athalie avec Mathan dans le Temple même de Jérusalem ne sont pas d'une plus grande vraisemblance que celles de Cinna dans le palais d'Auguste, dont Corneille a pris tant de soin de se justifier. Mais Racine, conscient du problème, accuse plutôt la chose qu'il ne l'atténue:

Dans un des parvis aux hommes réservé

Cette femme superbe entre, le front levé,

Et se préparait même à passer les limites

De l'enceinte sacrée ouverte aux seuls lévites. [II,2]

La contraction des lieux est sauvée par le scandale lui-même, quand elle dit :

Votre présence, Abner est ici nécessaire.

Laissons là de Joad l'audace téméraire,

Et tout ce vain amas de superstitions

Qui ferment votre temple aux autres nations. [II,4]

De plus, Racine va jusqu'à rétablir dans cette pièce, grâce aux Chœurs, la continuité de temps des tragédies antiques, que la distinction moderne en actes avait rompue: "J'ai aussi essayé d'imiter des anciens cette continuité d'action qui fait que leur théâtre ne demeure jamais vide; les intervalles des actes n'étant marqués que par des hymnes et par des moralités du chœur, qui ont rapport à ce qui se passe." [Preface d'*Athalie*]

Dans *Cinna* qui pose le problème sous sa forme la plus tendue, Corneille avait résolu l'unité de lieu en supposant qu'il y eût sur la scène deux zones ou régions, l'une du palais d'Auguste, l'autre de l'appartement d'Emilie, et que Cinna conspire contre Auguste chez Emilie, sans se faire surprendre par des gens d'Auguste qui passeraient par là. La difficulté s'accroît lorsque Maxime fait courir le bruit de sa mort :

Il est vrai qu'il s'y rencontre une duplicité de lieu particulier. La moitié de la Pièce se passe chez Emilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste. J'aurais été ridicule si j'avais prétendu que cet Empereur délibérât avec Maxime et Cinna, s'il quitterait l'Empire ou non, précisément dans la même place, où ce dernier vient de rendre compte à Emilie de la conspiration qu'il a formée contre lui. C'est ce qui m'a fait rompre la liaison des Scènes au quatrième Acte, n'ayant pu me résoudre à faire que Maxime vint donner l'alarme à Emilie de la conjuration découverte au lieu même où Auguste en venait de recevoir l'avis par son ordre, et dont il ne faisait que de sortir avec tant d'inquiétude et d'irrésolution. Ceût été une impudence extraordinaire, et tout à fait hors du vraisemblable, de se présenter dans son cabinet un moment après qu'il lui avait fait révéler le secret de cette

entreprise, et porter la nouvelle de sa fausse mort. Bien loin de surprendre Emilie par la peur de se voir arrêtée, c'eût été se faire arrêter lui-même, et se précipiter dans un obstacle invincible au dessein qu'il voulait exécuter. Emilie ne parle donc pas ou parle Auguste, à la réserve du cinquième Acte; mais cela n'empêche pas qu'à considérer tout le Poème ensemble, il n'ait son unité de lieu, puisque tout s'y peut passer, non seulement dans Rome ou dans un quartier de Rome, mais dans le seul Palais d'Auguste, pourvu que vous y vouliez donner un Appartement à Emilie, qui soit éloigné du sien." [Examen de *Cinna*.

La rupture de la liaison des scènes a lieu entre la scène 3 et la scène 4 de l'acte IV, lorsque Livie, restée seule après le monologue d'Auguste, s'en va, laissant le théâtre un instant vide, et qu'on voit alors entrer Emilie et sa confidente, chez qui Maxime, cru mort, peut venir sans danger (scène 5) inviter Emilie à fuir. L'espace subit-il en cet instant une *coupure* pure, insensée, ou Livie emporte-t-elle avec elle le lieu augustéen tandis qu'Emilie apporte avec elle son lieu émilien, tout comme Juliette, du temps de Shakespeare, descendant de la scène du balcon sur la scène d'en bas, transportait avec elle en pensée toute sa chambre et l'apportait à Roméo?

Il faut raisonner sur cette coupure, en principe interdite par les règles classiques; car on peut y voir la survivance d'un espace médiéval exténué (comme dans *le Cid* les trois endroits qui ont suscité tant de commentaires : l'appartement de l'Infante, la maison de Chimène, le palais du Roi, le tout autour d'une place à Séville), comme si des mansions avaient été amenées sur la scène et disposées tout autour. C'est en effet ainsi que l'Hôtel de Bourgogne, héritier des Mystères médiévaux, disposait ses lieux dans ses débuts :

Mahelot ébauche le décor à compartiments tel qu'on l'entendait de son temps. Il nous montre, par des dessins, comment l'adaptation du décor du Mystère du moyen-âge aux dimensions exigues de l'Hôtel de Bourgogne avait été obtenue : dès la tombée du rideau, les spectateurs se trouvaient en présence de tout le décor de la pièce. Au fond, une toile représentant un lieu en perspective, quelquefois plusieurs, puis des deux côtés de la scène, en laissant libre le proscenium pour les acteurs, la division en compartiments par les toiles qui formaient chacun un lieu différent.

"Les compartiments de la partie gauche faisaient face symétriquement au même nombre de compartiments de la partie droite.

"Quelquefois les acteurs se mettaient dans le compartiment ou une scène devait avoir lieu....

"Les spectateurs étaient censés ne voir que le compartiment où le jeu avait lieu et que l'acteur avait soin d'indiquer en commençant par s'y montrer [...]

"Quel était le nombre de compartiments dont Mahelot se servait? En général, il variait entre sept, cinq, et trois. Le nombre le plus fréquent est cinq." [*Histoire de la mise en scène dans le théâtre français...*, op.cit.p.108-9]

Ainsi Charles Dullin, montant *Cinna* en 1947, essaya un décor multiple, mais Jean-Marie Villégier, en 1984 à la Comédie-Française put réaliser une sorte de palais à volonté pouvant varier dans son fond.

Cependant, attaque sur ce point par d'Aubignac, Corneille dans son *Discours des trois unités* de 1660 revient sur la question:

"Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu, quand elle est inévitable [il ne cède donc pas sur ce choix de deux "endroits"], je voudrais qu'on fit deux choses. L'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre, comme il se fait dans les trois premiers actes de *Cinna*, l'autre, que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc."

Ce texte indique assez que Corneille ne se contenterait pas des mansions intégrées de Mahelot, puisque la décoration ne distinguera pas les deux lieux (il faudrait préciser comment), mais, bien plus, que rien ne l'indiquera non plus dans le discours. Dès lors il faut aller à la thèse essentielle : la scène est unifiée par le lieu général, qui garantit son unité abstraite, géométrique, et qui rompt avec toute localisation différenciée. C'est ce qu'indique le recours au palais à volonté généralisé.

Aussi peut-on discuter à perte de vue sur ces exemples si on perd de vue l'enjeu. Et cet enjeu n'est pas en général aperçu par ceux qui s'obstinent, dans la suite de l'Abbé d'Aubignac, à ergoter sur l'unité de lieu en réduisant la vraisemblance classique au réalisme postérieur, et en ne s'interrogeant pas sur son sens physique ou philosophique. D'un point de vue empirique, on pourra toujours trouver que Corneille s'embarrasse *dans* les règles, qu'il se justifie mal, qu'il n'est pas toujours de bonne foi, que Racine s'en tire mieux, ou, pire encore, on le plaindra de s'embarrasser *de* règles, de ces règles inutiles inventées par des doctes impuissants sous un régime absolutiste et stupide. Tandis que Shakespeare...]

En vérité, une analyse philosophique s'impose, qui reconnaisse que ce qui se trame ici n'est rien de moins que l'unité de l'espace, l'espace de la science moderne, l'adieu définitif au Moyen Âge et même à la Renaissance, et la représentation de l'homme libre dans l'univers infini.

Point de vue philosophique:

Dans les discussions esthétiques sur les unités de temps et de lieu, on fait en effet comme si les solutions essayées par les uns ou les autres n'impliquaient jamais aucune idée philosophique de l'espace et du temps. S'il est vrai qu'Aristote ignore l'unité de lieu, il ne met pas non plus explicitement en parallèle l'unité de jour, non prescriptive, mais descriptive dans son texte ("dans une seule révolution du soleil", *Poétique* chap.5, 49b13), avec la nécessité que l'action ait un commencement, un milieu et une fin; s'il est vrai que s'est constituée chez les théoriciens de la *Poétique* à la Renaissance italienne une problématique commune des trois unités, dont

on fait remonter le système à Castelvetro [2], et que les Classiques français sans y regarder de trop près reçoivent comme un héritage antique; et s'il est vrai enfin que les doctes français autour de Richelieu deviennent très pointilleux sur la question, il faut expliquer pourquoi, avec le classicisme triomphant, les unités de temps et de lieu accèdent à une si grande abstraction, une si grande pureté et à cette élégance mathématique.

La catégorie, l'idée même de "palais à volonté" qu'on lit à satiété dans le mémoire de Mahelot-Laurent évoque, sans le savoir, cette abstraction: palais comme on voudra, mais que veut-on au juste?

Corneille donne deux réponses d'ordre juridique, l'une à la question de l'espace, et l'autre à celle du temps, qu'on peut ici lui assimiler. La première, capitale, est introduite de façon quasi axiomatique: "Les jurisconsultes admettent des fictions de droit, et je voudrais à leur exemple introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral, qui ne serait, ni l'appartement de Cléopâtre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine ou de Pulchérie dans *Héraclius* mais une salle, sur laquelle ouvrent divers appartements, à qui j'attribuerais deux privilèges. L'un que chacun de ceux qui y parleraient fût présumé y parler avec le même secret que s'il était dans sa chambre; l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu, et la liaison des scènes." [Discours p.190]

Dès lors, *Cinna* même se trouverait justifié, si on admet que le secret est gardé lorsqu'on parle sur la scène (car Auguste, différent de Néron, n'écoute point en coulisse), et qu'Émilie, de même, à l'acte IV, vient parler en ce lieu neutre, à la suite de Livie, *sans la voir*; et se rejouit de ce que *Cinna* soit mandé par Auguste, du moment qu'on ne nomme pas ni le lieu d'où elle sort (mansion ou compartiment) ni le lieu où elle est (chez Auguste ou chez elle). Neutralité abstraite de l'espace.

La seconde réponse se formule ainsi: "Pour moi je 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 de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu [Aristote dit en effet que "la tragédie essaie... de ne guère s'écarter" d'une révolution du soleil], et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente. Nous avons une maxime en droit qu'il faut élargir la faveur, et restreindre les rigueurs...; et je trouve qu'un auteur est assez gêné par cette contrainte, qui a forcé quelques-uns de nos anciens d'aller jusqu'à l'impossible." [Discours p.183] Le droit du poète primerait donc le fait des vingt-quatre heures.

Certes on peut donner une interprétation kantienne de ces réponses [3], en faisant de l'unité de lieu et de l'unité de temps deux formes a priori de la sensibilité théâtrale, comme l'espace et le temps dans la *Critique de la Raison pure* de Kant, et en constituant des conditions de possibilité de la

représentation théâtrale, comme Kant fait des conditions de possibilité a priori des phénomènes les conditions mêmes de leur expérience possible.

Corneille parle sans doute en avocat, lorsqu'il invoque, lui, ces maximes de droit, mais ne peut-on pas supposer plutôt à l'expérience théâtrale classique l'espace, ou le temps, que la science et la philosophie instituent d'un même mouvement en ce XVII^e siècle?

Or il s'en faut de beaucoup que l'espace et le temps se situent alors "sur le même plan", tandis que ce sera le cas avec la science newtonienne dont Kant s'inspirera, et qui inscrira dès le début des *Principia* de Newton ces deux notions comme deux absolus.

Corneille le remarque dans une incise essentielle: "Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun précepte, ni dans Aristote, ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour, et à se persuader ensuite qu'on le peut étendre [le lieu] jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures. Cette opinion est un peu licencieuse, et si l'on faisait aller un acteur en poste [une voiture à cheval de peu de personnes], les deux côtés du théâtre pourraient représenter Paris, et Rouen." [Discours *ibid*p.187, souligné par nous]

En ce cas, on aurait, par exemple, Rouen au jardin, avec une image de sa cathédrale, et Paris à la cour, avec une image de la sienne. L'espace entre les deux, entièrement irrealiste, incarnant un cheminement contracté, ne semblerait donc que du temps spatialisé. Comme dirait Gurnemanz dans le *Parsifal* de Wagner: "Ici le temps se fait espace ("zum Raum wird hier die Zeit"). Sans aller jusque là, on mesure bien l'intrication de l'espace et du temps, mais on aperçoit alors qu'elle est commandée par l'unité de l'action, puisque ce sont ces coordonnées spatio-temporelles que requerra une action, simple ou complexe, pour développer son commencement, son milieu et sa fin. Ce que conclut à bon droit Hegel dans son *Esthétique*. La vraisemblance demandera donc un espace et un temps tels que puisse se développer une action ni trop courte ni trop longue: "Ni si petite qu'elle échappe à la vue comme un atome, ni si vaste, qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur, et égare son imagination", comme dit Corneille resumant Aristote [Discours du poème dramatique, *ibid*p.128].

Mais Corneille va plus loin:

"Je souhaiterais, pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer devant lui en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre, ou dans une salle, suivant le choix qu'on en aurait fait: mais souvent cela est si malaisé, pour ne pas dire impossible, qu'il faut de nécessité trouver quelque élargissement pour le lieu, comme pour le temps."

Contrairement à d'Aubignac qui en reste à l'idée que le théâtre ne représentant autre chose que la réalité, et devant donc être réaliste pour la faire accroire, Corneille va donc jusqu'à identifier, à la limite, le temps de l'action et celui de la représentation, le lieu de l'action et celui du théâtre

"qui ne change point", établissant à nos yeux l'essence même du théâtre classique. Non que cette idée, moins évidente qu'on ne le croit, soit de lui; elle a été plusieurs fois énoncée, notamment par Castelvetro; lui-même déclarait dans la Préface de *la Veuve* en 1634: "Pour l'unité de lieu et d'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement, mais j'interprète la dernière à ma mode, et la première tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre, et tantôt je l'étends jusqu'à toute une ville, comme en cette Pièce [*La Veuve*, "Au lecteur", souligné par nous]. Mais il l'énonce, cette loi, à l'issue d'un processus d'abstraction qui transforme une remarque empirique des Italiens en un principe rationnel.

J'appelle donc ici *classique* tout théâtre dans lequel l'espace de l'action feint d'être identique à celui de la scène, et le temps de l'action à celui de la représentation.

Il suffira de décompter sur les douze ou vingt-quatre heures les temps morts et de défaire du lieu les espaces troués, de supposer que le temps de l'action s'est laissé structurer par les deux heures de la représentation, et l'espace "se resserrer à la seule grandeur" de la scène, pour que cette double identification soit esthétiquement valide. Il n'est donc pas besoin d'entrer dans l'hypothèse du sol, de d'Aubignac, qui demande qu'on se souvienne "que ce lieu qui doit être toujours Un, et ne point changer, s'entend de l'Aire, Sol, ou Plancher du Théâtre, que les Anciens nomment *Proscenium* ou *Avant-Scène*, c'est-à-dire de cet espace où les Acteurs viennent paraître, marchent et discourent; car dès comme cela représente le Terrain ou lieu ferme sur lequel les Personnages représentés étaient et marchaient, et que la Terre ne se remue pas comme un Tourniquet; dès lors qu'on a choisi un Terrain pour commencer quelque action par représentation, il le faut supposer immobile dans tout le reste du Poème, comme il l'est en effet. Il n'en est pas de même du fond, et des côtés du Théâtre; car comme ils ne figurent que les choses qui environnent dans la vérité les personnages agissants, et qui pouvaient recevoir quelques changements, ils peuvent aussi changer en la représentation; et c'est en cela que consistent les changements de scènes, et ces Décorations dont la variété ravit toujours le peuple, et même les habiles, quand elle est bien faite." [*La Pratique du Théâtre*, livre II, chap.6]

La solution de d'Aubignac serait donc obtenue au prix de distorsions de l'espace que justement Corneille ne se permet plus, et Racine, pas. La contraction de l'espace est chez eux partout la même, l'espace est homogène, isotrope. Dans le palais à volonté, il y a des entrées et des sorties, mais le fond ou les côtés ne sont pas moins vrais ni moins fictifs que le sol. Les intervalles des entractes ne s'ajoutent pas non plus au temps de la représentation. Ils sont rendus homogènes à son temps à elle par l'évocation éventuelle qu'on en fait (ainsi Andromaque allant sur son tombeau consulter son époux entre l'acte III et l'acte IV).

Aussi laisserons-nous de côté toutes les querelles interminables, parfois intéressantes, mais le plus souvent dérisoires, qui encombrèrent les doctes et les poètes, et le docte qui habitait alors en chaque poète. Le terrain une fois déblayé rationnellement par Corneille, il est clair que Racine s'y est installé sans problème, jusqu'à en remettre même sur la restriction, et à faire de ce "lieu théâtral" voulu par Corneille, de cette "salle sur laquelle ouvrent divers appartements" le lieu presque commun à toutes ses tragédies (en exceptant encore une fois *Esther* et ses trois lieux, et *Athalie*, où se cache "le dedans du temple" qu'on ouvre à la fin). Mais au cœur de ces querelles, qui amusent à tort les classes littéraires, l'enjeu était considérable: il ne s'agissait de rien de moins à nos yeux que de l'institution de ce théâtre lui-même dans sa structure esthétique, quasi-mathématique, et de l'essence de la représentation... à l'âge de la science. L'idée brechtienne d'un théâtre "de type P", (planétarium), opposé à un théâtre "de type C", (carrousel) se profile déjà. [4]

Sans doute les choses s'étaient-elles préparées longuement, à la Renaissance italienne et à la Renaissance française (cette dernière oubliée ensuite [5]). Et même on ne peut s'empêcher de penser que Shakespeare - c'était l'opinion d'Antoine Vitez à propos d'*Hamlet* - s'était essayé lui aussi dans cet ordre, et surtout vers la fin, à des contraintes nouvelles capables de substituer à une multiplicité infinie de lieux (comme dans ses premières Chroniques) soit une alternance de deux lieux contrastés (*Cymbeline*, *le Conte d'hiver*, etc.), soit une zone unique de l'action, comme, dans *Hamlet*, la terrasse d'Elsenour (avec quelques exceptions à l'acte IV), -"le Danemark est une prison...le monde est une prison"-, ou comme *la Tempête*, qui a lieu sur une île déserte. Sans jamais cependant s'en tenir à un seul système, parce que la scène élisabéthaine, sans décors, permettait de toute façon une autre unité de lieu de la représentation.

Sans doute est-il loisible de conserver la grande articulation en quatre ordres que, préfacant en 1941 le Traité du scénographe Sabbattini, de 1637-8, Louis Jouvet relevait dans l'histoire du théâtre: l'ordre gréco-romain, l'ordre médiéval, l'ordre shakespearien et l'ordre italien. [6] Mais le théâtre classique français ne nous révèle-t-il pas, au-delà des oppositions reprises à plaisir par le romantisme, combien le théâtre grec, d'abord, qui est son modèle idéal, puis le théâtre élisabéthain lui-même tournaient autour du lieu unique, ou le discours maître de toutes choses institue à lui seul et les temps et les lieux?

Ainsi se confirme encore l'idée que, si Aristote a cru bon demander un certain tour du soleil pour l'action d'une tragédie (et, ne l'oublions pas, toujours en opposition avec l'épopée), il n'a pas cru bon demander d'unité de lieu, *parce que la question ne se posait pas*. Et elle ne se posait pas parce que l'existence même d'un *théâtre*, c'est-à-dire, étymologiquement, d'un lieu où l'on *regarde* la supposait résolue, et notamment par opposition aux théâtres ambulants qui avaient précédé, et autour desquels on se

tenait, comme toujours, debout. (On a recommencé à se tenir debout dans tout le parterre classique).

Il s'en faut de beaucoup, disions-nous, que temps et le lieu soient analogues. Du point de vue où nous nous situons à présent, c'est plutôt du lieu théâtral lui-même qu'on pourrait déduire non seulement l'unité de temps, soit le temps qu'un homme peut rester debout à écouter une histoire, soit la durée de cette histoire elle-même. Et on pourra opposer encore les lieux improvisés où on pouvait rester des heures assis à écouter un conteur réciter une épopée, comme on voit dans l'*Odyssée* les "Récits chez Alkinoos", et le lieu fixe institué par une société (une cité) où des citoyens se rendent pour assister, debout, ou plutôt assis, à une représentation, c'est-à-dire à un récit dans lequel une, puis deux, puis trois personnes peuvent montrer qu'elles font semblant que c'est à elle que l'histoire qu'elles racontent est arrivée. Mais sans trop insister sur ces hypothèses mythiques, avançons que les théoriciens classiques français, à la suite des Italiens de la Renaissance, s'interrogent sur les conditions ontologiques de la représentation, sur l'essence du théâtre. Ils appliquent d'ailleurs les unités de temps et de lieu naturellement à la comédie, avec l'aval supposé d'Aristote, mais aussi à la tragi-comédie qui s'en passait jusque-là et à la pastorale, non sans fixer même à l'épopée la durée d'un tour annuel du soleil [7]

Il importe donc de remarquer le *pas* effectué par les classiques français lorsqu'aux prestiges des temps et des lieux de la représentation déjà unifiés par la perspective picturale naissante, ils substituent cet espace abstrait que le théâtre seul remplira, ce temps abstrait que l'action seule remplira, autrement dit une référence tacite, invisible, à l'univers infini de la science galiléenne.

Certes, on ne trouvera aucune déclaration confirmant cette hypothèse, mais la conjonction plusieurs fois signalée entre Corneille et Descartes, notamment par Lanson, puis par Cassirer à propos de la générosité [8], doit être poussée plus loin. Sans insister sur le fait qu'ils avaient des interlocuteurs communs, et par exemple Constantin Huygens, grand admirateur de Corneille et correspondant de Descartes, père du grand physicien Christian Huygens, ami de Spinoza [9], on supposera ici qu'il faut désormais aux personnages de Corneille, puis de Molière et de Racine, l'univers infini de Descartes et de Galilée.

AUGUSTE: Cet empire absolu sur la Terre et sur l'Onde,

Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le Monde,

Cette grandeur sans borne... [*Cinna* I.1]

BERENICE à Titus Lorsque Rome se tait, quand votre père expire,

Lorsque tout l'univers fléchit à vos genoux... [*Berenice* IV.5]

Pouvait-on, peut-on entendre ces vers sans songer, en modernes, à l'univers infini, plutôt qu'au seul Empire romain?

Il s'en faut aussi de beaucoup que l'espace et le temps aient été analogues, symétriques, chez les philosophes contemporains...

On peut d'abord poser l'espace cartésien, qui est l'étendue:

"Nous saurons que la nature de la matière, ou du corps pris en général, ne consiste point en ce qu'il est une chose dure, ou pesante, ou colorée, ou qui touche nos sens de quelque autre façon, mais seulement en ce qu'il est une substance étendue en longueur, largeur et profondeur."

[Descartes, *Principes de la philosophie*, 1647, Seconde partie, § 4]

"Mais il sera aisé de connaître que la même étendue qui constitue la nature du corps, constitue aussi la nature de l'espace, en sorte qu'ils ne diffèrent entre eux que comme la nature du genre ou de l'espèce diffère de la nature de l'individu, si, pour mieux discerner quelle est la véritable idée que nous avons du corps, nous prenons pour exemple une pierre et en ôtons tout ce que nous saurons ne point appartenir à la nature du corps." [§11]

Réduction, donc, de la pierre à l'étendue, à "une substance étendue en longueur, largeur et profondeur; or cela même est compris en l'idée que nous avons de l'espace, non seulement celui qui est plein de corps, mais encore celui qu'on appelle vide." [§11]

Si dans l'*Andromède* de Corneille, l'espace est plein de corps (mer, temple, palais, colonnes, etc.), il est clair que le palais à volonté, le "lieu théâtral" est un lieu apparemment vide, son espace n'étant donc pas différent du corps qu'il contient, en l'occurrence un grand polyèdre abstrait (quelque toile de fond qui l'évoque à titre d'image), mais qui n'est cependant pas *rien*. L'étendue n'étant pour Descartes rien d'autre que les corps qu'elle contient une fois réduits, comme le morceau de cire des *Méditations métaphysiques* à une certaine "inspection de l'esprit" qui nous donne l'idée d'étendue; de même l'espace théâtral classique est la scène même, non encombrée, habitée du seul lieu de l'action: Rome, ou Constantinople, mais une Rome à volonté, sans décorations ni régions différenciables ou nommables.

"Il est vrai qu'il y a de la différence en notre façon de penser: car si on a ôté une pierre de l'espace ou du lieu où elle était, nous entendons qu'on en a ôté l'étendue de cette pierre, pour ce que nous les jugeons ... inséparables l'une de l'autre [la pierre, de son étendue]: et toutefois nous pensons que la même étendue de lieu où était cette pierre est demeurée, nonobstant que le lieu qu'elle occupait auparavant ait été rempli de bois, ou d'eau, ou d'air, ou de quelque autre corps, ou que même il paraisse vide..." [§12] "Dont la raison est que les mots de lieu et d'espace ne signifient rien qui diffère véritablement du corps que nous disons être en quelque lieu" [§13]

Au théâtre, où le lieu sera indiqué par l'acteur puisque le discours en fait la loi, un ou deux mots suffiront donc à occuper tout l'espace.

Toutefois le lieu et l'espace sont différents en leurs noms, pour ce que le lieu nous marque plus expressément la situation, que la grandeur ou la figure; et qu'au contraire nous pensons plutôt à celles-ci, lorsqu'on nous parle d'espace." [§14]

On dira donc que le lieu est Rome (la situation) tandis que l'espace est réservé aux dimensions: Rouen-Paris!, ou une ville, ou "seulement deux ou trois lieux enfermés dans l'enclos de ses murailles", ou ce palais, cette chambre.

Cela ira donc de la place publique:

"Te rencontrer dans la Place Royale" [*La Place royale*, I, A] jusqu'au lieu clos, mais tout aussi abstrait que l'univers:

Souvent ce cabinet superbe et solitaire [*Bérénice*, I, I]

voire même interdit, surprenant, parce qu'il s'exclurait de l'univers:

Et depuis quand, Seigneur, entre-t-on dans ces lieux... ?

[*Bajazet*, I, I]

L'idée cartésienne de l'étendue qui n'est rien sans les corps, fussent-ils eux-mêmes un pur site, s'applique d'autant mieux au théâtre que le décor reste abstrait. Dès lors l'espace classique est en cela profondément cartésien, parce que l'idée d'un espace, qui est celui, infini du théâtre, n'existe pas indépendamment du lieu-dit. L'espace est théâtral tout comme l'étendue est corporelle, mais il est aussi peu réaliste que le corps lui-même l'est en substance une fois qu'on l'a par la pensée débarrassé de toutes ses propriétés sensibles. A l'inspection de l'esprit du morceau de cire correspond, non un site qu'on reconnaîtrait lorsque le rideau s'ouvre (et qui ne sera jamais assez ressemblant), mais la seule énonciation:

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel. [*Athalie*, I, I]

Et ce morceau d'étendue que je perçois en place de la cire indéfiniment métamorphosée, il me renvoie à toute l'étendue:

Nous saurons aussi que ce monde, ou la matière étendue qui compose l'univers, n'a point de bornes, pour ce que, quelque part ou nous en vueillions feindre, nous pouvons encore imaginer au-delà des espaces infiniment étendus, que nous n'imaginons pas seulement, mais que nous concevons être tels en effet que nous les imaginons; de sorte qu'ils contiennent un *corps* indéfiniment étendu, car... l'idée d'étendue que nous concevons en quelque espace que ce soit, est la vraie idée que nous devons avoir du corps. [S21]

De même le théâtre étant le seul espace réel, tout l'espace à lui seul pendant le temps de la représentation, libre à nous d'en imaginer un prolongement indéfini, mais seulement à partir de ce qui en sera dit sur la scène même: récits des combats des Horaces et des Curiaces, narrations d'Achoree dans *La mort de Pompée*, récit de Thérémène dans *Phédre*, que nous imaginons, non pas dans une coulisse proche, comme Stanislavski voulait parfois voir prolonger le décor, hors de la vue du spectateur, pour que l'acteur ne se sente pas "dépaycé", mais dans un espace *semblable* à celui de l'action présente, parce qu'il est de la même nature, celle du discours.

"Enfin il n'est pas malaisé d'inférer de tout ceci, que la terre et les cieux sont faits d'une même matière; et que, quand même il y aurait une

infinité de mondes, ils ne seraient faits que de cette matière; d'où il suit qu'il ne peut y en avoir plusieurs..." [S22]

De même le théâtre embrase le monde, les Cieux et les Enfers, non pas ailleurs, comme dans la tragédie à machines où on utilise encore le mystère des cintres et l'abîme des dessous, mais *ici même* sans dieux ni démons, entre hommes libres. L'espace théâtral est alors absolu, homogène, isotrope, comme celui, bientôt, de Newton. Si loin qu'on aille, on sera toujours proche:

Fusses-tu par delà les colonnes d'Alcide,

Je me croirais encor trop voisin d'un perfide. [*Phédre*, IV, 2]

On pourrait cependant invoquer une étendue moins "corporelle" que celle de Descartes, l'étendue intelligible de Malebranche, qui est, elle, une idée *indépendante* des corps. N'étant pas corporelle, elle ne saurait être, elle, dans les corps:

"Je ne comprends pas, Monsieur, écrit Malebranche au spinozien Dortous de Mairan en 1713-14, comment vous trouvez de la difficulté à concevoir la différence qu'il y a entre l'idée d'une chose et la chose même [que le spinozisme identifie toutes deux, à leur attribut près], entre l'étendue créée, que j'appelle matérielle (celle dont le monde est composé, et qui, sans le mouvement qui est la cause de leurs différentes figures, ne serait qu'une masse informe), et l'idée que Dieu en a et dont il affecte mon esprit: idée que j'appelle intelligible, parce que la matière ou l'étendue créée n'a point d'efficace propre, et ne peut agir sur mon esprit."

On a supposé que l'étendue cartésienne représentait l'espace de l'unité de lieu de la tragédie classique (et de la comédie, comme en témoigne l'allusion de Corneille, plus haut, au *Menteur*). Mais la pluralité des endroits en un même lieu, ou, comme il dit, de deux ou trois lieux en une même ville, thématique par lui, se trouverait parfois assez bien représentée par la théorie de Malebranche, (comme on l'a vu aussi à propos de la nature et de la grâce).

L'étendue est alors un ensemble de rapports, de déambulations possibles: "L'idée de l'espace, dit encore Malebranche, quoique supposée intelligiblement immobile, représentant nécessairement toutes sortes de rapports de distance, ... fait concevoir que les parties d'un corps peuvent ne pas garder entre elles la même situation." Ainsi, comme dit Corneille, dans *Cinna* "ou en général tout se passe dans Rome, et en particulier moitié dans le cabinet d'Auguste, et moitié chez Emilie." Nul doute qu'on ne puisse encore songer à ces rapports topologiques que l'*analysis situs* de Leibniz éclairera plus tard, et dont la géométrie projective de Desargues donnait déjà les rudiments, lorsqu'on invoque ainsi ces rapports de voisinage ou d'éloignement des lieux? Ce que Corneille expérimente, de ce nouveau point de vue, c'est un espace dans lequel *Cinna* chez Emilie conspirant contre Auguste est *loin* de chez Auguste, tandis que, *dans ce même lieu* quand Auguste lui donne audience, il est *chez* Auguste. La vraisemblance s'en trouve peut-être altérée, d'où les justifications cherchées par Corneille pour

persuader ses critiques. En réalité, sans recours au système en extériorité, *partes extra partes* des mansions médiévales, même réunies et exposées sur une scène unique, il semble bien pressentir qu'au-delà de la vraisemblance, la nouvelle unification de l'espace (selon une métrique euclidienne) ne l'empêche nullement d'y introduire des rapports topologiques de voisinage et d'éloignement (comme le moindre *a parte* au théâtre en fait la preuve), à supposer seulement qu'on abandonne l'espace unifié métrique (supposant l'axiome de continuité d'Archimède) pour un espace topologique, unifié, de rapports. C'est ce dont peut témoigner d'ailleurs la blague sur Paris et Rouen.

Racine n'éprouve plus de difficultés avec ces approximations, parvenant dans cet espace euclidien, infini, isomorphe, à disposer sans contraction des lieux rapportés les uns aux autres: lieu de passage où Oreste retrouve Pylade, où Pyrrhus peut donner audience à Oreste, où Andromaque peut se rendre pour voir son fils (qui est dans quelque cachot), où Hermione sortant de chez elle tombe sur Oreste, lieu proche du temple où l'hymen s'apprête, dans *Andromaque*, vestibule d'où Néron a vu passer Junie et où Agrippine fait antichambre, dans *Britannicus* antichambre au bord des appartements de Titus et de Bérénice; chambre basse où personne n'a le droit d'entrer, mais où en définitive tout le monde passe, dans *Bajazet*, antichambre où Mithridate caché peut surveiller Monime; tente d'Agamemnon, dans ce camp où tout le monde circule, dans *Iphigénie*, ville de Trézène qu'Hippolyte va quitter, où Phèdre se force à rester, où Aricie est consignée, où Thésée se retrouve si peu chez lui, dans *Phèdre* Temple enfin où, non sans risque topologique, Athalie vient s'entretenir avec Abner et Mathan.

Et si on a utilisé l'espace catholique (universel) de Malebranche pour concilier un certain cartésianisme général de l'espace scénique avec son étendue intelligible, à propos de Corneille (et même si, selon une rigueur que ne demande pas le théâtre, l'étendue selon Malebranche est incompatible avec celle de Descartes), il n'est pas interdit de percevoir dans l'espace vidé de Racine quelque chose de celui de Pascal. Certes, Pascal reçoit en moderne l'étendue cartésienne, mais il lui impose le vide, que celle de Descartes n'admet pas (non plus que les villes cornéliennes, qui, vides d'objets, sont cependant pleines de rumeur ou de gloire), et ensuite, il plonge tout l'espace, avec le cœur de l'homme ("vide et plein d'ordures"), dans l'infini. On connaît sa topologie: "Infini rien." [Brunschiwig 105, Lafuma 376]

L'espace théâtral classique inscrit certainement l'infini dans les limites de l'épure, sans qu'on ait besoin de marquer, comme dans les tragédies à décors et à machines, le point de fuite sur l'horizon, ce qui semblait, depuis sans doute Vitruve, le moyen de représenter l'infini dans l'espace de la scène (et comme le Teatro Olimpico de Vicence en est une réalisation adéquate); mais l'espace de la scène classique intègre, sans

médiation, tout l'espace infini; comme le temps de la représentation intègre aussi tout le temps réel.

Mais chez Racine, ne sent-on pas que ces murs sont fictifs, que les limites de l'épure sont subverties, que, sans point de fuite ni lieux différenciés, il n'y a plus que des bords:

Rivage malheureux,

Fallait-il approcher de tes bords dangereux? [*Phèdre* 1.3]

Ne sent-on pas que l'asile vestibulaire est au bord du vide? Si l'espace du *Cid* incorpore le palais de l'Infante, l'appartement de Chimène, etc. selon les distances à la Malebranche, le vestibule de *Bérénice* exclut autant la chambre de la Reine que le palais de Titus: rien ne s'y passe dans ces chambres, mais dans cet ailleurs qui est ici. On singe alors l'homme perdu dans l'infini de Pascal. Et l'évocation, ici ou là, d'une nuit splendide avec des flambeaux et des aigles, n'est qu'un vide parsemé d'ornements dérisoires (d'ordures) pour se divertir dans ce petit coin du monde, d'où, en même temps, l'orgueil de l'homme, ou le grain de charité dont son cœur est capable, peut prétendre posséder l'univers.

Aussi bien chez Pascal, "la connaissance des premiers principes, comme qu'il y a espace temps, mouvement, nombres [est] aussi ferme qu'aucune de celles que nos raisonnements nous donnent, et c'est sur ces connaissances du cœur et de l'instinct qu'il faut que la raison s'appuie et qu'elle y fonde tout son discours. Le cœur sent qu'il y a trois dimensions et que les nombres sont infinis..." [Br.655, Laf.93] Le personnage de Racine pourrait dire: "Par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends." [Br.348, Laf. 113]

Le roseau pensant s'écrie:

Et moi triste rebut de la nature entière,

Je me cachais au jour, je fuyais la lumière [*Phèdre* IV,6]

Et c'est bien à lui que s'adresse la méditation sur les deux infinis [Br.161, Laf.174]: "Que l'homme étant revenu à soi considère ce qu'il est au prix de ce qui est, qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature; et que, de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce que l'homme dans l'infini?"

Captive, toujours triste, importune à moi-même... [*Andri*, 4]

Sans parents, sans amis, désolée et craintive, Andromaque,

Reine longtemps de nom, mais en effet captive...

[Monime dans *Mithridate* 1.2]

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui [*Bérénice*, 1.4].

On pourrait même retrouver le cartésianisme sous une forme apparemment comique dans *les Femmes savantes* dont il faut soutenir qu'elles ne disent pas que des choses ridicules, même si la chute doit être drôle, quand elles prétendent de leur salon légiférer sur la philosophie et expérimenter sur le monde; tel est le mode qu'a la comédie, soumise elle aussi à la règle des trois unités, d'embrasser l'univers:

TRISSOTIN: Descartes pour l'aimant donne fort dans mon sens.

ARMANDE: J'aime ses tourbillons.

PHILAMINTE: Moi, ses mondes tombants.

ARMANDE: Il me tarde de voir notre assemblée ouverte,
Et de nous signaler par quelque découverte.

TRISSOTIN: On en attend beaucoup de vos vives clartés,
Et pour vous la nature a peu d'obscurité.

[*Les Femmes savantes* III,2].

Vue générale:

Il y aurait trois façons de rapporter le temps à l'espace théâtral.

1- Ou bien on suppose qu'elle découle de l'unité de temps, comme Corneille en évoque l'hypothèse, sans la retenir vraiment.

2- Ou bien on fait rigoureusement s'équivaloir les trois unités, comme la doctrine s'en énonce classiquement:

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

[Boileau, *Art poétique*, Chant IV]

3- Mais on a voulu procéder ici à l'inverse, pour sauver un des fondements du théâtre, et privilégier l'espace.

Selon la première vue, en effet, le temps est du côté du sens intime, il comprend l'hésitation et la hâte, l'irrésolution et la décision, l'attente et le coup de théâtre, il est donc beaucoup plus intrinsèquement lié à l'essence de la représentation, que l'espace, qui en demeure le cadre extérieur et formel.

Mais une autre vue, nous nous sommes approché de l'essence du théâtre comme *lieu du voir*. Au théâtre, la position du spectateur commande l'ensemble du dispositif. C'est pourquoi nous nous sommes davantage penché sur le problème de l'unité de lieu. Le lieu est alors "plus profond" que le temps!

Si donc, d'un côté, on renverra le temps à l'action, dont il n'est qu'une modalité, puisque l'action le prescrit dès lors qu'elle a commencement, milieu et fin, de l'autre, le lieu est la catégorie transcendante du théâtre, un universel, son autre nom en somme.

Aussi bien n'en dirons-nous pas plus sur les unités que ce que dit Corneille en ses *Discours* et il n'est pas dans notre intention de répéter ses considérations sur l'action implexe, complexe etc. On s'y reportera aisément. Il a assez été développé ici l'idée que comme c'est un noeud d'amour et de gloire qui commande la structure d'une pièce, l'action n'en est que le déroulement, ou plutôt l'effectuation selon ses lois propres, dans le temps requis: "Il faut donc qu'une action pour être d'une juste grandeur ait un commencement, un milieu, et une fin. Cinna conspire contre Auguste, et rend compte de sa conspiration à Emilie, voilà le commencement; Maxime en fait avertir Auguste, voilà le milieu; Auguste lui pardonne, voilà la fin." [*Discours du poème dramatique*, p.128]

Pour le lieu, il implique d'abord cette confusion de deux lieux grecs que la suppression des Chœurs induit: chez les Grecs, tout classique le sait, il y avait un orchestre pour les chœurs et une scène pour l'action. Ce n'était pas aux yeux des Grecs le même espace, puisque, par une fiction ancienne, l'acteur jouait sans doute un personnage, en présence d'un chœur qui n'en jouait aucun, mais seulement un groupe, et qui n'intervenait dans son drame que pour le commenter, non pour l'infléchir. On ne voit pas le chœur modifier ce que le destin a décidé. Cette dichotomie pouvait même paraître étrange à un classique, puisque Corneille s'étonne de ce que Médée fasse ses execrations en place publique à un chœur de Corinthiennes susceptibles d'aller les redire à Créon. En réalité, du moins chez Euripide (réservons le cas de Sénèque, référence ici de Corneille), elle est sur la scène, et elle prend à témoin le chœur qui est dans l'orchestre, et *nest donc pas* dans le même espace.

Or, dans la scène classique, le chœur disparaît: "Le retranchement que nous avons fait des chœurs nous oblige à remplir nos poèmes de plus d'épisodes qu'ils ne faisaient, c'est quelque chose de plus, mais qui ne doit pas aller au-delà de leurs maximes." [*Ibid.*, 118] Il n'y a donc plus qu'un seul espace pour condenser en lui, par une sorte de crase, le lieu théâtral et le lieu scénique, et même, au XVII^e siècle, parfois, le lieu du spectateur à partir du moment où on admet des spectateurs sur la scène!

L'abbé de Pure souhaitait d'ailleurs à ce propos "tenir le théâtre vide, et n'y souffrir que les acteurs. Le monde qui s'y trouve ou qui survient, tandis qu'on joue, y fait des désordres, et des confusions insupportables. Combien de fois sur ces morceaux de vers: mais le voici... mais je le vois..., a-t-on pris pour un comédien et pour le personnage qu'on attendait, des hommes bien faits et bien mis qui entraient alors sur le théâtre, et qui cherchaient des places après même plusieurs scènes déjà exécutées." [10]

Toutes les histoires du lieu scénique préclassique et classique le signalent: on a d'abord joué dans des jeux de paume, ensuite dans des lieux plus ou moins bien aménagés pour le théâtre, les théâtres étaient très différents les uns des autres, on pouvait jouer aussi à la Cour, dans une grande salle non ou mal prévue pour le jeu (ainsi la salle de Saint-Germain en Laye ou la *Berenice* de Racine fut donnée à la Cour dans une salle qu'on peut encore voir), ou dehors dans un parc, etc. Il s'en faut de beaucoup que l'image d'un théâtre à l'italienne que nous avons dans la tête, sans doute à la suite de trois cents ans de bons et loyaux services de la Comédie-Française, soit adéquate à ce qui avait à l'époque toutes sortes de formes de représentations possibles. Mais enfin, les grands théâtres réguliers, essentiellement l'Hôtel de Bourgogne, le Marais, la salle du Palais Royal (du Palais Cardinal), et celle du Petit-Bourbon (où Molière vint s'installer en 1659), sans compter la grande salle du Louvre, une fois établis, [11] Paris du moins offrit une certaine stabilité à la théâtralité. Elle n'implique pas pour autant la réalisation à chaque fois d'un décor pour le lieu de l'action.

On signale même que ce n'est que vers 1636-7 qu'on s'est mis à fabriquer des décors appropriés à chaque pièce, et encore! Auparavant, on a dû recourir à des décors passe-partout, comme Serlio en avait prévus dans son *Traité d'architecture* de 1545 un pour la scène tragique, un pour la scène comique et un pour la scène satyrique (pastorale). Autrement, il n'y avait guère que des décors multiples, ou simultanés, à compartiments variables, vite abandonnés quand, vers 1636 les spectateurs montèrent sur la scène.

Il en résulte hautement que le lieu qui s'impose, avec le triomphe du clacissisme, c'est finalement le lieu du lieu, et que c'est lui que le discours assimilerait lentement, ou instantanément, au lieu de l'action.

On comprend dès lors le "souhait" de Corneille en 1660 : généraliser le problème en posant comme axiome que ce qu'on voit respecte le "théâtre qui ne change point". Aujourd'hui, cette attitude pourrait paraître pirandellienne, comme si tous les personnages d'une pièce classique étaient en quête d'un théâtre, et commençaient à raconter leur histoire dès qu'ils débarquaient sur une scène. Mais c'est que nous avons sans doute été déformés par cent ou deux cents ans de réalisme: "Quand on pense que dans le beau siècle de Louis XIV, dit en 1795, le préfacer-traducteur d'un *Traité* allemand de Johann Jacob Engel sur *le Geste et l'action théâtrale* (on y reviendra dans la conclusion de ces Leçons), Auguste, Cinna et tous les héros Grecs et Romains ont paru sur la scène française dans un costume ridicule; lorsqu'on calcule tous les obstacles que Mademoiselle Clairon et le célèbre Lekain eurent à surmonter pour introduire du moins une espèce de costume convenable à chaque rôle; quand enfin nous voyons encore tous les jours à côté d'un héros habillé à la grecque ou à la romaine, son confident frise en grandes boucles flottantes et poudrées à blanc, ou des princesses qui étalent dans leur parure toutes les frivolités éphémères de la mode du jour, on ne sait ce qui doit étonner davantage, ou de l'extrême incurie des acteurs, ou de la froide indifférence des spectateurs." Souci réaliste louable d'une époque de réformation du théâtre et des mœurs, mais l'indifférence au réalisme qu'on voit sur le portrait de Molière jouant César dans *la Mort de Pompee* de Corneille, par Mignard, avec perruque Louis XIV, couronne de laurier à noeud rouge, départ de toge romaine rouge, tunique ornée d'or et bâton de maréchal impliquait aussi un héros idéal, syncretique, abstrait, dépassant le temps, une abstraction lyrique.

Le théâtre élisabethain, qui eut assez vite des scènes spécifiques pour la représentation théâtrale, et non des jeux de paume (mais enfin, on jouait aussi dans les cours d'auberge et dans les châteaux), et le théâtre classique français dans ses aventures, furent donc plus pirandelliens qu'on n' imagine. Ce dont Meyerhold a fait son principal concept du théâtre, la *convention*, fait à coup sûr partie de l'essence du théâtre. Au temps classique, la convention entre en scène en personne et déclare:

"Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre du Roi...

"Mesdames, voilà des coffres qui vous serviront de fauteuils.

[*L'Impromptu de Versailles* sc.3, 4].

Et chaque début de tragédie française est aussi primitif, digne de guignol et d'un jeu d'enfants : on dirait qu'on serait dans un palais qui serait à notre volonté... On peut même faire la surprise de dire au public que l'action ne va pas se passer là où il croit, comme s'il croyait quelque chose:

Et l'on a préféré cette superbe ville,

Ces murs de Seleucie, aux murs d'Hécatompyle... [*Surena* I,1]

Le public est aussitôt invité à trouver superbes les murs, ou l'absence de murs, qu'il voit, et à se réjouir qu'on ne lui ait pas imposé les affreux murs d'Hécatompyle. La chute n'en sera que plus dure à la fin, quand la triple flèche parthe abattra Suréna au pied de ces beaux murs.

Mais surtout, en identifiant de façon aussi délibérée le lieu de la scène et celui du théâtre en un lieu unique où le chœur, résorbé dans des confidents, gardera à la tragédie son caractère irréaliste, avec monologues secrets en leur présence, lieu unique commun aux ennemis où "la différence, et l'opposition des intérêts de ceux qui sont logés dans le même palais, ne souffrent pas qu'ils fassent leurs confidences, et ouvrent leurs secrets en même chambre", le théâtre classique français s'avère contemporain de la science naissante, comme le théâtre italien l'était de la peinture perspective.

C'est une question débattue entre les doctes, et passionnante, de savoir, à propos de quelques oeuvres de la Renaissance italienne, si elles ont inspiré des décors de théâtre, ou si elle s'en sont inspirées, si les chevaux d'Uccello reproduisent des chevaux en bois, et si le char des Montefeltro de Piero della Francesca n'est pas la peinture de chars utilisés dans des processions triomphales.

La question classique à propos de l'espace théâtral consiste à penser qu'il est contemporain de la géométrie de Descartes, que le *Discours de la méthode*, qui la précède, et *le Cid* sont de la même année 1636-1637. (avec *l'Illusion comique* de 1635-6).

Mais alors qu'il n'est pas aisé de dire que le temps de la représentation est une image de l'éternité, il est plus facile d'affirmer que l'espace infini de l'univers est supposé par la scène. Et même, peut-être est-ce *via l'espace* que le temps lui aussi, dans les deux heures que Corneille prescrit à toute représentation d'une tragédie, se trouve impliquer l'éternité entière, dans la mesure où c'est non seulement ici, mais "en même temps" maintenant que "le destin se déclare", s'accomplit et se joue; qu'il n'y a rien eu avant: "A quoi j'ajoute un conseil, de s'embarrasser le moins qu'il lui est possible, de choses arrivées avant l'action qui se représente." [*Discours*, p.178]

Et qu'il n'y a aura pas d'autre vie après la représentation.

Sans doute, là encore en va-t-il ainsi de toute représentation théâtrale, qu'elle dure quelques minutes, comme *Pas moi* de Samuel Beckett, ou vingt-quatre heures comme un spectacle de Robert Wilson, ou une nuit comme le Kathakali.

Mais le théâtre classique français, de façon claire et distincte, aura voulu faire advenir dans son processus même de composition les lois supposées de la représentation, pour un citoyen libre, debout ou assis, et ayant loisir, dans un lieu réservé à cet usage, dans un temps ni trop court ni trop long, d'une action ayant commencement, milieu et fin, ici, dans ce petit canton du monde ouvrant sur l'infini, et à l'âge de la science, maintenant, et pour tous les temps à venir.

Et ici et maintenant pour lui seulement, au prix d'un privilège insensé, parce que cette pièce, comme dit Jean Genet à propos des *Paravents*[12], tous les vivants, ni tous les morts, ni tous les vivants futurs ne pourront la voir. La totalité humaine en sera privée : voilà ce qui ressemble à quelque chose qui serait un absolu."

[1] Ce Mémoire célèbre, accompagné de croquis et de descriptions, est divisé en plusieurs parties. Il a été présenté par Lancaster. *Le Mémoire de Mahelot* et est analysé dans S. Wilma Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, 1933. Slatkine reprints, Genève, 1976. La première partie ne décrit que la saison 1633-1634 et comporte 71 notices. La seconde partie, d'un auteur inconnu, est intitulée *Mémoire de plusieurs décorateurs qui servent aux pièces contenues en le présent livre commence par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673*, décrit 240 pièces de théâtre. Il décrit les décors à compartiments utilisés par l'Hôtel de Bourgogne ainsi que les tragédies ayant une toile de fond représentant une perspective, dans la tradition de Serlio. Mais Mahelot "n'est pas un novateur", dit S. Wilma Holsboer, peut-être réagit-il avec ces perspectives "contre l'envahissante simplicité classique." La notice concernant quatorze pièces de Corneille, et neuf de Racine, est de 1678. (Voir Corneille, *Oeuvres* éd. de la Pléiade, t.1, p.1579 et notes).

[2] René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Nizet 1945.

[3] On se reportera sur ce point aux analyses de Catherine Kintzler dans sa *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau* (Minerve, 1991), notamment à sa "déduction des trois unités", p.146, où elle relève le caractère éminemment législatif de la doctrine. Voir, p.157 entre autres, les allusions kantienne.

[4] Brecht, *L'Achat du cuivre*, L'Arche 1970, p.53, "Type C et type P. La dramaturgie à l'ère de la science."

[5] On consultera P. Leblanc, *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Nizet, 1972, ainsi que l'ouvrage cité de

René Bray, notamment (p.260) sur l'*Art poétique* de Jean de la Taille, de 1572.

[6] *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* par Nicola Sabbattini introduction de Louis Jouvet, Ides et calendes (1942 et 1994).

[7] Voir René Bray, *op. cit* p.285 et seq.

[8] Gustave Lanson: "Le héros cornélien et le "généreux" selon Descartes", Revue d'Histoire littéraire de la France, 1894. Ernst Cassirer, *Descartes, Corneille et la Reine Christine de Suède*.

[9] Constantin Huygens, lors d'une mission politique à Paris, rendit visite à Corneille à Rouen. (Voir Corneille, *Oeuvres* Ed. de la Pléiade, t.2 p. 625 et t.3 p.299. On a de lui des lettres très intéressantes à Corneille où, contestant qu'il ne faille dans le vers français considérer que les syllabes, il essaie de le scander selon une métrique gréco-latine. Corneille ne répondit pas à ces lettres, jugeant sans doute la question sans objet.

[10] Cité dans *L'Histoire de la mise en scène...* op. cit. p.268.

[11] *Ibid* p.37 et seq.

[12] Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, 1966, p.11.