

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION	7
<p>Sujet du livre, p. 7. Période étudiée, p. 8. Les sources : pièces de théâtre, documents sur l'organisation matérielle du théâtre, écrits des théoriciens, p. 8. Les trois éléments techniques de la dramaturgie classique : traditions littéraires, règles théoriques, conditions matérielles et sociales de la représentation, p. 10. Inutilité de distinguer les différents genres, p. 11. Plan de l'ouvrage, p. 12.</p>	
AVERTISSEMENT	15
 <i>PREMIÈRE PARTIE</i> 	
LA STRUCTURE INTERNE DE LA PIÈCE	
CHAPITRE PREMIER. — <i>LES PERSONNAGES</i>	19
VI. — DIFFÉRENTES SORTES DE PERSONNAGES	19
Rôles, p. 19. Emplois, p. 19. Héros, p. 20.	
VII. — LE CHARME DES HÉROS	20
Le héros est aussi jeune que possible, p. 20. Il brille par sa valeur militaire, p. 21. Il est noble, p. 22. Il est malheureux, p. 22.	
VIII. — LE HÉROS PRODIGUÉ ET LE HÉROS RARE	23
Difficulté de prodiguer le héros, p. 24. Le héros occupe la scène le plus possible, p. 24. Il apparaît dès le début de la pièce, p. 25. Ou sinon, au début du deuxième acte, p. 26. La pièce à vedette, p. 26.	
Le héros rare, p. 28. Cas particuliers : <i>Alexandre</i> et <i>Tartuffe</i> , p. 28. Prestige du héros rare : <i>Andromaque</i> , p. 29. La rareté du héros liée à sa passivité, p. 29. Le héros rare cède la place à ses ennemis, p. 30.	
IV. — ROIS ET PÈRES	30
Ils sont des obstacles, p. 30. Le roi comme obstacle, p. 30. Le père comme obstacle, p. 30. Cas où le héros est roi ou père, p. 32.	
V. — EVOLUTION DES PERSONNAGES SECONDAIRES	33
Leur grand nombre au début du siècle, p. 33. Pas d'économie de personnages, p. 34. Diminution du nombre des personnages à l'époque classique, p. 36. Molière fait exception, p. 38. Le personnage secondaire s'humanise ou devient un type, p. 39.	
VI. — UN SOUS-PRODUIT DE L'ÉVOLUTION : LE CONFIDENT	39
<p>Ses origines, p. 39. Ses ancêtres : l'ami, le suivant, la nourrice, la gouvernante, le gouverneur, p. 40. Constitution du type du confident, p. 42.</p> <p>Fonctions du confident, p. 42. La faculté d'absence du confident, p. 43. Place de la confidente dans les scènes d'amour, p. 44. Le confident écoute l'exposition, p. 46. Il fait le récit de la mort du héros, p. 46.</p> <p>Histoire du confident : le confident triomphant, le confident honteux, p. 46. Nécessité de revitaliser le confident : on lui donne un caractère, p. 47. On le fait prendre part à l'action, p. 49. On le tue, p. 50.</p>	

CHAPITRE II. — *L'EXPOSITION*

I. — OÙ EST L'EXPOSITION ?

Définition de l'exposition, p. 51. Elle ne commence pas nécessairement au début de la pièce, p. 52. Elle peut se contenter de la première scène, p. 53. Ou des deux premières, p. 53. Elle peut être discontinuée, p. 54.

II. — A LA RECHERCHE DE L'EXPOSITION PARFAITE

L'exposition doit être entière et courte, p. 56. Elle doit être claire, p. 56. Elle doit être intéressante et vraisemblable, p. 57. Rareté de l'exposition parfaite, p. 58. L'exposition en action, p. 59.

III. — TYPES D'EXPOSITIONS

Classification par les personnages qui y participent : le récit du chœur, p. 59. Le monologue, p. 59. La scène entre un héros et un confident, p. 60. La scène entre deux confidents, p. 60. La scène entre deux héros, p. 60.

Classification par le ton de la scène : l'exposition calme, p. 60. L'exposition animée ou passionnée, p. 61.

CHAPITRE III. — *LE NŒUD : LES OBSTACLES*

I. — INTRIGUE, NŒUD, SITUATIONS, OBSTACLES

Usage de ces différents termes, p. 62. Importance de l'idée d'obstacle, p. 63.

II. — LES VRAIS OBSTACLES : PRIMAUTÉ DU DILEMME

Les obstacles extérieurs : parents, différences de fortune, de rang social, de religion, rois, tyrans, raison d'Etat, fatalité, p. 63.

Les obstacles intérieurs, p. 65. Rôle de l'amour, p. 66.

Les obstacles doubles, p. 66. Fréquence du dilemme, p. 67. Issue du dilemme, p. 69. Forme du dilemme, p. 70. Manie du dilemme, p. 71. Parodie du dilemme, p. 71. Triomphe du dilemme, p. 72.

III. — LES FAUX OBSTACLES : PRIMAUTÉ DU QUIPROQUO

Utilité du quiproquo, p. 72. Fréquence du quiproquo, p. 73. Vogue du quiproquo, p. 73. Ses formes, p. 74. Ses causes, p. 76. Ses fonctions : jeu d'esprit, complicité avec le public, surprise, effet comique ou pathétique, révélation de sentiments, p. 80.

CHAPITRE IV. — *LE NŒUD : LES PÉRIPÉTIES*

I. — PÉRIPÉTIE ET PÉRIPÉTIES

La péripétie unique chez Aristote et ses interprètes, p. 83. La péripétie unique constitue le dénouement, p. 84. Utilité des péripéties multiples, ou coups de théâtre, p. 84.

II. — DÉFINITIONS, HISTOIRE ET FONCTIONS DES PÉRIPÉTIES

Les péripéties sont des événements imprévus, p. 86. Elles modifient la situation psychologique des héros, p. 86. Elles ne figurent ni dans l'exposition ni dans le dénouement, p. 87. Elles sont réversibles, p. 87.

Leur histoire : on ne les recherche pas dans les pièces simples, p. 88. Elles n'apparaissent pas dans les pièces compliquées du temps de Richelieu, p. 89. On ne les découvre qu'en suite, p. 89.

Fonctions : rapports avec le quiproquo, p. 90. Elles offrent des possibilités d'approfondissement psychologique, p. 90.

CHAPITRE V. — *LES UNITÉS D'ACTION, DE PÉRIL ET D'INTÉRÊT*

	Pages
I. — NŒUD ET ACTION	91
Indications des théoriciens, p. 91. Nécessité de dissocier le bloc des trois unités, p. 92.	
II. — UNITÉ ET SIMPLICITÉ	92
On les confond souvent, p. 92. Leur distinction, p. 93. Impossibilité de la simplicité absolue, p. 94.	
III. — DE L'ÉPISODE AU FIL	94
L'idée d'épisode, p. 95. Méfiance vis-à-vis de l'épisode, p. 96. L'idée de fil, p. 96. Passage de la succession à la simultanéité, p. 97. Nombre de fils : deux, trois ou quatre, p. 97.	
IV. — CARACTÈRES DE L'UNIFICATION DE L'ACTION	98
Inamovibilité des éléments, p. 98. Les actions accessoires doivent être présentes du début à la fin de la pièce, p. 99. Proscription du hasard, p. 100. Rapport des actions accessoires avec l'action principale, p. 100. La théorie classique : l'action principale influence les actions secondaires, p. 101. La pratique classique est inverse de la théorie, p. 101. La théorie qui rend compte de la pratique du xvii ^e siècle n'est dégagée qu'au xviii ^e , p. 102. Conséquences de ce retard, p. 103. Définition de l'unification de l'action, p. 103.	
V. — LES UNITÉS DE PÉRIL ET D'INTÉRÊT	104
L'unité de péril selon Corneille, p. 104. Utilisation de cette notion, p. 106.	
L'unité d'intérêt selon La Motte, p. 107. Utilisation de cette notion, p. 107. En particulier dans la comédie, p. 108.	
CHAPITRE VI. — L'UNITÉ DE TEMPS	110
I. — NŒUD ET TEMPS	110
Leurs rapports nécessaires, p. 110.	
II. — LES ÉPOQUES DE L'UNITÉ DE TEMPS	110
L'idée de limitation, p. 110. L'idée de vraisemblance, p. 112. Caractère expérimental de l'établissement de l'unité de temps, p. 114. Essais de compromis, p. 114. Le respect de la règle est souligné dans le texte, p. 114. Il n'empêche pas d'abord la multiplicité des événements, p. 115. Puis il mène à la simplification de l'action, p. 117.	
III. — LE PROBLÈME DU TEMPS A PERDRE	118
Première solution : supprimer la représentation du début de l'action, p. 118. Deuxième solution : utiliser les entr'actes, p. 119. Succès de cette solution, p. 119.	
IV. — PRESTIGE DE L'UNITÉ DE TEMPS	120
Elle sert de prétexte à toute une poésie descriptive, p. 120. L'écoulement du temps suggéré par la mise en scène, p. 122. Les lieux sont sacrifiés aux temps : entorses à la géographie, p. 123.	
CHAPITRE VII. — LE DÉNOUEMENT	125
I. — DÉNOUEMENT ET CATASTROPHE	125
Le dénouement défini par les théoriciens du xvii ^e siècle, p. 125. L'idée de catastrophe permet au xviii ^e siècle de distinguer des moments dans le dénouement, p. 126. Définition du dénouement, p. 128.	
II. — LES RÈGLES DU DÉNOUEMENT	128
Il doit être nécessaire, p. 128. Mais il ne l'est pas toujours, p. 128. En particulier dans Racine, p. 129. Comment Corneille donne du hasard une explication rationaliste, p. 130.	
Il doit être complet, p. 130. Mais pas trop détaillé, p. 131. Le dénouement volontairement vague, p. 132.	
Il doit être rapide, p. 133. Sa lenteur excessive à l'époque	

- pré-classique, p. 133. Recherches exceptionnelles de rapidité, p. 134.
- III. — TRADITIONS DU DÉNOUEMENT 13
 Elles diffèrent selon les genres, p. 135. Dénouement sanglant dans la tragédie pré-classique, p. 135. Et dans la tragédie classique, p. 136. Dénouement heureux dans la tragédie, p. 137. Dénouement heureux dans la tragi-comédie, p. 138. Le héros qu'on croyait mort reparait au dénouement, p. 139. Les mariages comme dénouement de la comédie, p. 139. Abus du procédé, p. 139. Corneille ne se permet pas plus de deux mariages dans les dénouements comiques, p. 140. Moqueries des auteurs sur les mariages dans les dénouements, p. 141.
 Traditions communes à tous les genres, p. 141. On fait paraître en scène tous les personnages encore vivants, p. 141. L'isolement d'un personnage au dénouement dans les genres autres que la tragédie est un signe de mélancolie, p. 143. Les acteurs oublient leurs personnages et s'adressent directement au public, p. 144.
- IV. — LE DÉNOUEMENT INVISIBLE 14
 Le dénouement est mis en récit à cause de l'unité de lieu ou des bienséances, p. 145. Mais l'invisible a parfois par lui-même une valeur tragique, p. 145. Le tragique dans le dénouement de *Bajazet*, p. 145. Et dans celui de *Suréna*, p. 146.

DEUXIÈME PARTIE

LA STRUCTURE EXTERNE DE LA PIÈCE

- CHAPITRE PREMIER. — LA MISE EN SCÈNE ET L'UNITÉ DE LIEU 14
- I. — LES CONDITIONS GÉNÉRALES DU SPECTACLE ET LEUR INFLUENCE SUR LA DRAMATURGIE 14
 Divers aspects du problème, p. 149. Raisons de la division de la pièce en actes, p. 150. Réalisme naïf des costumes, des décors et des accessoires, p. 150. Symbolisme naïf des décors et de la mise en scène en général, p. 152. Cette mise en scène rend difficile la recherche de la couleur locale, p. 153. Efforts pour marquer les grandes différences des temps et des lieux, p. 153. Adaptation des rôles aux acteurs qui doivent les jouer, p. 154. Dans la comédie, p. 155. Dans la tragédie, p. 155. Le cas de l'auteur-acteur, p. 156.
- II. — ŒUVRE ÉCRITE ET ŒUVRE REPRÉSENTÉE 14
 Au début du siècle, l'auteur n'imagine pas la mise en scène de sa pièce, p. 156. Difficultés qui en résultent, p. 157. Caractère narratif et non scénique du théâtre pré-classique, p. 159.
- III. — LA PASSION DU SPECTACLE 14
 Ses rapports avec l'unité de lieu, p. 160. Le goût du spectacle, p. 160.
 Le spectacle pompeux : les rois, les foules, les trompettes, les danses, les chansons, le théâtre dans le théâtre, p. 161.
 Le spectacle merveilleux, p. 163. Le merveilleux chrétien et le merveilleux païen, p. 163. La magie, p. 164. L'allégorie, p. 165. La comédie-ballet, p. 165. La pièce à machines, p. 165.
 Le spectacle pathétique, p. 167. La prison et ses problèmes de mise en scène, p. 167. Les décors funèbres, les cadavres, les résurrections, les ombres, p. 168.
 Le spectacle dramatique, p. 169. Les duels, les batailles, la course de chars, p. 169. L'exécution par le bourreau, le sacri-

fice, p. 170. Valeur dramatique du spectacle dans <i>Cyminde</i> , p. 171.	
IV. — LE PROBLÈME DU RIDEAU	171
Caractère exceptionnel du rideau, p. 171. Difficulté de le manœuvrer, p. 172. Il ne fonctionne pas pendant les entr'actes, p. 173. Conséquences de ce fait pour la représentation des lieux, p. 174.	
V. — LA TAPISSERIE ET LE « TRAVELLING »	175
Distinction du rideau et de la tapisserie, p. 175. La tapisserie et le décor simultanés, p. 175. Elle sert à dévoiler un nouveau lieu, p. 176. Elle peut permettre la représentation réaliste du mouvement entre deux lieux différents, p. 177.	
La représentation du déplacement du personnage sans que le lieu change, p. 179. Ce procédé obtient les mêmes effets que celui que le cinéma appelle « travelling », p. 180. Inversement, déplacements des lieux par rapport aux personnages, p. 180.	
VI. — VERS L'UNITÉ DE LIEU	181
L'unité de lieu trouve dans la mise en scène des obstacles, des encouragements et de dangereuses facilités, p. 181. Son élaboration tardive par les théoriciens, p. 182. Les réserves qu'elle suscite, p. 182. Elle est quelquefois négligée jusqu'à la fin du XVII ^e siècle, p. 183.	
Aucun souci d'unifier le lieu, pendant le premier tiers du siècle, p. 184. Cette liberté est vite critiquée, p. 184. Mais l'intrigue semble parfois imposer la pluralité des lieux, p. 185.	
Comment l'unité de lieu est entendue en un sens assez large entre 1630 et 1645 environ, p. 185. Cette conception est celle de Mairet et de ses contemporains, p. 186. La Mesnardière en fait la théorie, p. 187. Corneille reste longtemps fidèle à cette conception, p. 187. Elle oblige à renoncer aux fantaisies géographiques de l'époque précédente, p. 188. Elle donne à la passion du spectacle une compensation par l'évocation poétique de lieux dans le dialogue, p. 188. Tendance à la concentration, p. 189.	
Forme définitive de l'unité de lieu, p. 190. Difficultés qu'elle entraîne, p. 190. Solution de Corneille : le lieu composite, p. 191. Contraintes que l'unité de lieu impose à la vraisemblance : les justifications de Corneille, p. 192. Mêmes difficultés chez Molière et Racine, p. 193. Extrême rareté de l'unité de lieu parfaite, p. 194. <i>Bérénice</i> ou la gageure de l'unité de lieu, p. 195. La victoire de l'unité de lieu est une victoire à la Pyrrhus, p. 195.	
CHAPITRE II. — LES FORMES DE LA PIÈCE ET DE L'ACTE..	196
I. — LES FORMES DE LA PIÈCE	196
Longueur de la pièce, p. 196. Nombre des actes, p. 196. Le nombre des scènes et son rapport avec la rapidité de la pièce, p. 197. Croissance de l'intérêt dramatique, p. 198. Le nombre des scènes de chaque acte va en croissant, p. 199.	
Différents types de pièces, p. 200. La pièce encadrée, p. 200.	
II. — EQUILIBRE ET STRUCTURE DES ACTES	201
La longueur des actes tend à s'égaliser, p. 201. Individualité de l'acte, p. 202. Rapidité de l'acte, définie par le nombre de ses scènes, p. 203. Place des scènes importantes dans les actes, p. 204. La fin d'acte : questions, décisions, explications, p. 206. La fin d'acte dans la comédie, p. 208.	
III. — LES INTERVALLES DES ACTES	208
Leur différence de nature avec les intervalles des scènes, p. 208. L'existence d'une action dans les entr'actes est affirmée par les théoriciens, p. 208. L'action des entr'actes violerait les	

bienséances ou l'unité de lieu, ou serait sans intérêt, p. 209. Actions importantes dans les entr'actes, p. 209. Le début de l'acte suivant représente la continuation d'une action, p. 210. D'Aubignac interdit de faire commencer un acte par un personnage qui termine l'acte précédent ; raisons contradictoires de cette interdiction, p. 211. Cas où le retour d'un personnage après l'entr'acte est légitime, p. 212. Cas du retour d'un personnage, après une disparition, dans le même acte, p. 213.

CHAPITRE III. — LES FORMES DE LA SCÈNE : FORMES GÉNÉRALES

- I. — LE DÉCOUPAGE DES SCÈNES 214
- Les classiques considèrent qu'il y a changement de scène chaque fois qu'entre ou sort un nouveau personnage, p. 214. Mais à l'époque pré-classique chaque mouvement de personnage ne détermine pas un changement de scène, p. 215. Procédés typographiques pour remédier aux inconvénients du découpage pré-classique, p. 216. Corneille adopte l'usage classique entre 1639 et 1644, p. 217. Dérogations à l'usage, p. 217.
- II. — PRINCIPAUX TYPES DE SCÈNES 216
- Les scènes de transition, p. 218. Les grandes scènes : tours d'horizon, p. 219. Principe de l'organisation dynamique des grandes scènes, p. 220. N'est démenti qu'en apparence par les scènes de délibération, p. 220. Croissance de l'émotion jusqu'à une explosion, p. 220. Cas où le maximum d'émotion se situe vers le milieu de la scène, p. 222. Cas des scènes à deux sommets d'émotion, p. 223.
- III. — TYRANNIE DE LA TIRADE 226
- La tirade est partout et ne gêne personne au xvii^e siècle, p. 225. Elle est ordonnée jusqu'à l'invraisemblance dès l'époque pré-classique, p. 226. La tirade est un plaidoyer ; éloquence et poésie dans le théâtre classique, p. 226. Tyrannie de la tirade dans d'autres genres, p. 227. Elle est en outre favorisée, au théâtre, par l'attitude du public, p. 227.

CHAPITRE IV. — LES FORMES DE LA SCÈNE : FORMES FIXES. 228

- I. — LE RÉCIT : SES RÈGLES 229
- Les classiques préfèrent l'action au récit, chaque fois que c'est possible, p. 229. Le récit doit être justifié, p. 230. Place du récit dans la pièce, p. 230. Le récit pré-classique raconte souvent des événements déjà connus du spectateur, p. 231. On ne s'aperçoit de ce défaut qu'à l'occasion de la Querelle du *Cid*, p. 232. Celui qui fait et celui qui écoute un récit doivent avoir des raisons de le faire et de l'écouter, p. 233.
- II. — LE RÉCIT : SA FORME, SES FONCTIONS, SON PRESTIGE 235
- Le récit proprement dit, p. 235. Son préambule, p. 236. Sa justification, p. 236. Il est précédé de l'annonce du fait, p. 237. Il peut être encadré par des questions, des exclamations ou des commentaires, p. 238. Forme-type du récit complet, p. 239.
- Le récit peint des caractères, p. 239. Le récit est un ornement, p. 240. Le récit est producteur d'émotion, p. 240. Exemple du récit de Thérémène, p. 241.
- Les pré-classiques sont opposés au récit, p. 242. Mais il se généralise après 1630, p. 242. Epanouissement du récit, p. 242. Le récit parodié par les auteurs comiques, p. 243.
- III. — LE MONOLOGUE : SES FONCTIONS ET SES FORMES 241
- Fonctions communes au monologue et à d'autres formes, p. 245. Le monologue permet l'expression lyrique du sentiment,

	Pages
p. 246. C'est surtout le héros malheureux qui monologue, p. 247. Le monologue peut aboutir à une décision, p. 247. Il peut être entendu par un personnage qui l'écoute en se dissimulant, p. 248.	
Le monologue à hésitations, p. 248. Le monologue à alternatives, p. 249. L'invocation dans le monologue, p. 251.	
IV. — VRAIS ET FAUX MONOLOGUES	252
Le monologue ne peut pas se définir par le fait qu'un personnage est seul à parler, p. 252. Limites exactes du monologue, p. 253. Il ne peut pas se définir par sa place dans la pièce ou dans la scène, p. 253. Le monologue devant le confident, p. 254. Définition du monologue, p. 256.	
V. — HISTOIRE DU MONOLOGUE	256
Sa place considérable au début du siècle, p. 256. Influence des acteurs, p. 256. Tendance à commencer la pièce, l'acte et même la scène par des monologues, p. 257. Offensive des théoriciens contre le monologue, p. 258. Déclin du monologue vers 1640, p. 259. Sauf dans la comédie, p. 259. Pourquoi Racine revient au monologue, p. 260.	
VI. — L'APARTÉ	260
Sa distinction d'avec le monologue, p. 260. Fonctions de l'aparté, p. 261. Succès de l'aparté, p. 263. Les faux apartés, p. 263. Corneille et l'aparté, p. 264. Les théoriciens contre l'aparté, p. 264. Règles de l'aparté, p. 265.	
CHAPITRE V. — LES LIAISONS DES SCÈNES	266
I. — LE PLATEAU ET LA LIAISON DES SCÈNES	266
Les entrées et sorties des acteurs sont très lentes, p. 266. Parce que le plateau est relativement très profond, p. 266. Parce que l'acteur entre en général par le fond, p. 267. Parce que la marche de l'acteur sur le plateau est en général difficile et peu rapide, p. 269. Parce que l'acteur doit venir jouer sur le devant du plateau, p. 269. Ces difficultés expliquent la fréquence et la longueur des indications de transition aux changements de scènes, p. 270.	
II. — FORMES DE LA LIAISON DES SCÈNES	271
Recherche de la rapidité, p. 271. Rapports de la liaison des scènes avec l'unité de lieu, p. 271. Ruptures de la liaison des scènes sans changement de lieu à l'époque pré-classique, p. 272. La liaison des scènes s'impose vers 1650, p. 274. Formes de la liaison des scènes selon d'Aubignac, p. 274. Et selon Corneille, p. 276. Histoire de la liaison des scènes, p. 277. Seules subsistent les formes théoriques qui permettent de gagner du temps sur les mouvements des acteurs, p. 278.	
III. — LA JUSTIFICATION DES ENTRÉES ET DES SORTIES DES PERSONNAGES	279
Unanimité des théoriciens sur la nécessité de cette justification, p. 279. Leurs raisons : vraisemblance et continuité, p. 280. Raisons matérielles, p. 280. Nuances apportées par Corneille et d'Aubignac, p. 281. Excès et défauts de justification, p. 282. La justification par le hasard, p. 283. La justification dans <i>Phèdre</i> , p. 284.	
CHAPITRE VI. — LES FORMES DE L'ÉCRITURE THÉÂTRALE.	285
I. — LES STANCES	285
Stance et strophe, p. 285. Caractères distinctifs des stances, p. 286. Les stances sont un monologue, p. 287. Les formes des stances, p. 287. L'emploi des stances résulte de leur forme, p. 290. L'insertion des stances dans le dialogue, p. 292. Origines des stances, p. 294. Leur succès, p. 295. Leur disparition après la Fronde, p. 296.	

	Pages
II. — « POMPE » ET QUATRAIN	297
La pompe s'exprime volontiers par le quatrain, p. 297. Ou par les très longues phrases, p. 299. Pourquoi les suites de quatrains se trouvent surtout au début des scènes, p. 299. Le quatrain dans les invocations initiales, p. 300.	
III. — LA STICHOMYTHIE	302
Sa définition, p. 302. Ses différentes formes, p. 303. La stichomythie à éléments de longueurs différentes, p. 305. Les stichomythies de forme souple, p. 305. Nombre d'interlocuteurs dans la stichomythie, p. 307. Les formes de la phrase dans la stichomythie, p. 307. Histoire de la stichomythie : les origines, p. 309. Assouplissement et discrétion à partir du milieu du siècle, p. 311. La stichomythie peut exprimer un antagonisme plus ou moins violent, p. 313. Elle peut n'être que le cadre d'une discussion ou d'une conversation animée, p. 314. Elle peut même exprimer l'amour, p. 315.	
IV. — LA SENTENCE	316
Les théoriciens justifient la sentence par sa valeur morale, p. 317. Mais ils en restreignent l'emploi au nom de la vraisemblance, p. 317. Raisons du succès de la sentence, p. 319. La sentence et les guillemets, p. 321. Décadence de la sentence, p. 322. Le contenu des sentences, p. 322. Définition de la sentence proprement dite, p. 324. Ses caractéristiques grammaticales, p. 326. Le problème dramaturgique de la sentence, p. 327. Moyens stylistiques de mettre la sentence en relief, p. 328. La sentence et le vers, p. 328. La sentence et les répétitions, p. 331. La sentence et les rimes, p. 331. La sentence et les monosyllabes, p. 332.	
V. — LES RÉPÉTITIONS	333
Leur intérêt dramaturgique, p. 333. Diverses formes de répétitions verbales : répétitions de mots dans un vers, p. 334. Répétitions obsessionnelles de noms propres, p. 337. Répétitions de mots au début de vers successifs, p. 338. La répétition exprime toutes les nuances de l'affirmation, p. 340. Elle n'a pas en elle-même de valeur comique, p. 341. Valeur lyrique de la répétition, p. 342. Cas du personnage qui se répète des paroles qu'on lui a adressées, p. 344.	
La répétition de la forme jointe à l'opposition des idées, p. 345. Sa valeur ironique, p. 346. Elle souligne des attitudes antithétiques, p. 347.	
La répétition des idées jointe à la diversité de la forme, ou répétition moliéresque, p. 349. Exemples dans Molière, p. 349. Origines de la répétition moliéresque, p. 352. La répétition moliéresque dans Quinault, Corneille et Racine, p. 355.	
VI. — FORMES DIVERSES	356
Le chœur, p. 356. Le « dialogue » lyrique, p. 357. Le refrain, p. 359. La chanson, p. 360. Les lettres, oracles et prophéties, p. 360. La versification librement variée, p. 361. L'enjambement dans l'alexandrin et son intérêt dramaturgique, p. 362.	

TROISIÈME PARTIE

L'ADAPTATION DE LA PIÈCE AU PUBLIC

CHAPITRE PREMIER. — LES VRAISEMBLANCES	367
I. — LE DOMAINE DES VRAISEMBLANCES	367
Son importance théorique, p. 367. En fait, les vraisemblances se heurtent parfois aux règles, p. 368. Et elles se heurtent parfois à la vérité historique, p. 369. Le vraisemblable	

et le vrai, p. 370. La solution de Corneille, p. 370. Celle de Racine, p. 371. La comédie aime l'invraisemblance, p. 371. Caractère subjectif des vraisemblances, p. 372.

- II. — INVRAISEMBLANCES INVISIBLES, INVRAISEMBLANCES TRIOMPHANTES, INVRAISEMBLANCES HONTEUSES 373
- Invraisemblances invisibles au public, p. 373. En psychologie, p. 373. En politique, p. 374. Accumulation de faits, p. 374. Idées exprimées au moment opportun, p. 374. Personnages qui ignorent ce qu'ils doivent savoir, ou qui ne se reconnaissent pas, p. 375. Anachronismes, p. 376.
- Invraisemblances triomphantes, p. 377. Le goût du public : le *Jugement du Cid*, p. 377. Les coïncidences, p. 378. Les ressemblances extraordinaires, p. 379. Le merveilleux, p. 379.
- Invraisemblances honteuses, p. 381. L'excès d'explications, p. 381.
- CHAPITRE II. — LES BIENSÉANCES 383
- I. — LES IDÉES ET LES MOTS 383
- Théorie et dramaturgie des bienséances, p. 383. Les origines de l'idée de bienséance, p. 384. La crise de la conscience morale dans le théâtre pré-classique vers 1630-1640, p. 384. La leçon de la Querelle du *Cid*, p. 385.
- Les mots choquent plus que les situations, p. 385. La morale de l'hypocrisie dans Mairet et dans Corneille, p. 386. Mots grossiers avant 1630, p. 387.
- II. — LA VIE QUOTIDIENNE 388
- Proscrite par les bienséances classiques, mais non dans la première moitié du XVII^e siècle, p. 388. La nourriture et la boisson, p. 388. Le sommeil, p. 389. L'habillement et la toilette, p. 390. Les besoins naturels, p. 390. Les maladies, p. 391. Verdeur et naturel du dialogue, p. 391. Le blasphème, p. 392. Les animaux, p. 393. Les cadres sociaux, p. 393.
- III. — SENTIMENTS, SENSUALITÉ ET SEXUALITÉ 393
- Liberté de la morale sentimentale pré-classique, p. 393. L'adultère, p. 394. La polygamie, la bigamie et les partages, p. 394. L'inceste, p. 395. Une jeune fille ne peut, sans rougir, dire son amour à un homme, p. 396.
- Sensualité du théâtre pré-classique, p. 399. Dialogues suggestifs, p. 400. Femmes déguisées en hommes et hommes déguisés en femmes, p. 400. Le thème du lit, p. 401. Les baisers, leur valeur sociale, p. 402. Leur valeur sensuelle, p. 403. Le sein, p. 405.
- La vie sexuelle dans le théâtre pré-classique, p. 406. L'évocation des rapports sexuels, p. 406. Le viol, p. 408. La grossesse, p. 408. Les maladies vénériennes, la prostitution et l'impuissance, p. 409. L'homosexualité, p. 410.
- IV. — LES COMBATS ET LA MORT 410
- Les batailles, p. 410. Les combats individuels, p. 411. Les duels : on ne les représente plus après 1650, p. 411. Duel judiciaire et duel remplaçant une bataille, p. 412. Le *Cid* et le duel, p. 413. Le type de la guerrière, p. 413. Les épées nues, p. 414. Les blessures, p. 414.
- Goût des morts horribles au début du siècle dans la mise en scène, p. 415. Ou à défaut, dans le dialogue, p. 416. Pour ne pas ensanglanter la scène, on tue son ennemi dans la coulisse, p. 418. Mais le suicide est permis, p. 418. Et même recommandé, p. 419. Le suicide et la morale chrétienne au théâtre, p. 419. Restrictions à la représentation du suicide, p. 421.

CONCLUSION

Le système de la dramaturgie classique se crée au cours du xvii^e siècle, p. 425. Les époques de la dramaturgie classique, p. 426. Caractéristiques de l'époque archaïque, p. 427. Caractéristiques de l'époque pré-classique, p. 427. Caractéristiques de l'époque classique, p. 428. Le rôle des dramaturges, p. 428. Rôle de Scudéry, Mairet, d'Aubignac, p. 429. Rôle de Corneille, p. 429. Rôle des auteurs comiques, p. 430. Technique et génie, p. 430. La part des traditions littéraires, p. 431. La part des règles, p. 431. La part de la mise en scène, p. 432. Caractère essentiel de la dramaturgie classique, p. 432. Sa valeur, p. 434. Rapidité de son élaboration, p. 435. Son rayonnement, p. 435.

Pages

APPENDICES	437
<i>Appendice I.</i> — Quelques définitions	437
<i>Appendice II.</i> — Quelques données numériques	440
A) Nombre de personnages dans les pièces de Corneille, p. 440.	
B) Nombre de personnages dans les pièces de Racine, p. 441.	
C) Longueur de quelques pièces de théâtre du xvii ^e siècle, p. 441.	
D) Nombre de scènes dans les pièces de Corneille, p. 442.	
E) Nombre de scènes dans les pièces de Racine, p. 442.	
<i>Appendice III.</i> — Chronologie des principales pièces du xvii ^e siècle	443
<i>Appendice IV.</i> — Popularité des divers genres du théâtre aux différentes époques du xvii ^e siècle	457
BIBLIOGRAPHIE	461
I. — Textes des pièces de théâtre du xvii ^e siècle, p. 461.	
II. — Règles et théories sur le théâtre classique, p. 462.	
A) Textes du xvii ^e et du xviii ^e siècle, p. 462.	
B) Etudes du xix ^e et du xx ^e siècle, p. 464.	
III. — Etudes sur la dramaturgie classique, p. 464.	
A) Etudes de dramaturgie générale, p. 464.	
a) En français, p. 464. b) En anglais, p. 465. c) En allemand, p. 465	
B) Etudes sur l'histoire du théâtre classique, p. 465.	
a) Sur le théâtre classique en général, p. 465. b) Sur les différents genres, p. 467. c) Sur Corneille, p. 467. d) Sur Molière, p. 468. e) Sur Racine, p. 468. f) Sur d'autres auteurs dramatiques du xvii ^e siècle, p. 469.	
C) Etudes sur l'organisation matérielle du théâtre classique, p. 469.	
D) Etudes sur des points particuliers de dramaturgie, p. 470.	
a) Sur les personnages, p. 470. b) Sur les formes d'écriture théâtrale, p. 470.	
INDEX	471