

Drame poétique et fête théâtrale

Rapport d'ouverture

Jean Jacquot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/248>

DOI : [10.4000/baroque.248](https://doi.org/10.4000/baroque.248)

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 1967

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Jean Jacquot, « Drame poétique et fête théâtrale », *Baroque* [En ligne], 2 | 1967, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 03 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/248> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/baroque.248>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juin 2020.

© Tous droits réservés

Drame poétique et fête théâtrale

Rapport d'ouverture

Jean Jacquot

- 1 L'organisateur de ces Journées m'a fait un redoutable honneur en me demandant de présenter un rapport d'ouverture. Si j'ai eu la témérité d'accepter, c'est que je dispose, sur le théâtre et les fêtes du XVI^e siècle, d'une masse d'informations qui dépasse de beaucoup ce qu'il m'eût été possible de récolter seul. Je pense aux travaux de ce groupe de recherches sur le théâtre auquel appartiennent, notamment plusieurs des éminents participants à ce colloque. Le fait d'avoir vécu cette recherche de groupe, d'avoir, avec ses membres, poussé aussi loin que possible la synthèse, devrait m'aider un peu, ce matin, à faire le point sur la question controversée du baroque au théâtre.
- 2 Je dois avouer en commençant, qu'angliciste de formation, et familiarisé de bonne heure avec la notion de Renaissance tardive, je continue à éprouver une certaine réticence à donner une trop grande extension à la notion de baroque. Cependant, lorsque notre groupe a étudié *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, il a dû partir des débuts de l'humanisme pour ne s'arrêter qu'à Corneille et Racine, Vondel et Gryphius. Et il a été souvent question dans nos débats de « baroque » et de « classicisme ».
- 3 Il semble donc qu'on ne puisse éviter d'employer cette notion de baroque, même lorsqu'on met beaucoup d'application à l'éviter. Mais que d'incertitudes quant à ses caractéristiques, aux périodes, aux aires géographiques, aux domaines qu'elle recouvre.
- 4 Comme il est dit dans les actes de votre première rencontre montalbanaise, vous avez tenu à utiliser cette notion avec prudence, « en tant qu'hypothèse de recherche ». Mais une hypothèse suppose des résultats acquis et interprétés, elle nécessite une *construction* suffisamment légère pour être modifiée ou même démontée, mais suffisamment cohérente pour rendre des services en coordonnant les recherches. Or, je vois plusieurs constructions de ce genre qui ont entre elles des traits communs, mais qui sont loin de coïncider. J'en rappellerai quelques-unes, en choisissant de préférence celles qui ont été élaborées par des participants à votre première rencontre, ou à ce colloque. Et je tiendrai compte surtout des aspects qui concernent le théâtre.

- 5 Je vois d'abord une conception du baroque qui s'applique principalement à l'architecture, mais s'étend aussi à l'art des fêtes, et se fonde sur une étude des facteurs économiques, politiques et religieux¹. Selon celle-ci, l'art baroque est lié à la réforme catholique post-tridentine, à la lutte contre l'hérésie protestante et contre l'Islam. Mais il est associé aussi à un pouvoir monarchique tendant à l'absolutisme. Il s'épanouit dans une société où, malgré l'essor du commerce et de la banque, et le déclin de la féodalité, la possession de la terre reste la principale condition de la puissance économique. Bref, le baroque prédomine dans les pays catholiques de la Méditerranée et de l'Europe centrale, bien que les monarchies protestantes aient volontiers recours à lui pour rehausser leur prestige, et que la bourgeoisie opulente des pays du Nord soit parfois sensible à ses séductions. Mais la bourgeoisie, encline à la raison, tend à préférer la sobriété classique au baroque qui exalte l'imagination et l'émotion. Dans la France de Louis XIV s'établit un compromis entre le classicisme qui répond aux goûts de la bourgeoisie cultivée, aux aspirations de l'ordre monarchique, et le baroque qui imprime dans les esprits une image saisissante de la puissance de la monarchie et de l'église. Le baroque triomphe dans le décor des solennités et des fêtes. Au théâtre, il y a coexistence de la tragédie classique et de l'opéra baroque².
- 6 Je vois ensuite une série de travaux consacrés à une période de la littérature française qui se situe après la Renaissance et avant le Classicisme, entre les règnes d'Henri II et de Louis XIV. Le mérite de ces études est de revaloriser certaines œuvres en s'abstenant de les juger d'après les règles classiques. La poésie et la dramaturgie de ce temps ont beaucoup de traits communs. M. Lebègue les a longuement explorés et, sans anticiper sur ce qu'il doit vous dire, je rappellerai qu'il a attiré ici votre attention sur l'effet des guerres de religion : déclin de la culture classique, obsession de la mort, exaspération des passions. Sur le goût de la tragédie, du sang, ou l'évasion dans la pastorale. Et, pour le style, sur la recherche de l'expression véhémement, et surprenante, la prédilection pour les jeux de mots et d'images. Je rappellerai aussi qu'il a mis en évidence les affinités de structures et de thèmes de la dramaturgie baroque française et de celle d'autres pays, notamment du théâtre élisabéthain³.
- 7 Parmi ces études sur le baroque français, j'en distinguerai encore une, qui, sans négliger le goût des visions cruelles ou macabres, insiste sur les thèmes de la métamorphose, de l'incertitude, de l'instabilité, de l'illusion, bref sur le mouvement et la multiplicité des apparences. Son auteur cite volontiers les ballets avec leurs enchantements, les pièces à machines qui transforment maintes fois la face du théâtre, les tragicomédies qui proposent un dénouement heureux après de nombreux changements de fortune et font, une place de choix aux ressorts de l'inconstance, de la folie, de l'ambiguïté de la veille et du rêve, du théâtre dans le théâtre. Il rapproche, lui aussi, cette dramaturgie de celle des Élisabéthains. Mais, c'est dans l'architecture et la sculpture romaines des années 1630-1670 qu'il trouve l'expression parfaite du baroque et c'est à elles qu'il s'adresse pour en dégager des critères applicables aux œuvres littéraires aussi bien qu'aux créations plastiques⁴.
- 8 Je mentionnerai encore une autre étude qui se fonde sur une analyse stylistique pour dégager les caractéristiques du baroque littéraire. Elle embrasse la poésie et le théâtre de l'Espagne, de la France et de l'Italie, mais elle se réfère aussi à Shakespeare. Elle fait dépendre le développement de la pensée et de l'expression baroques d'une série d'oppositions. Elle le définit comme un effort pour dépasser la nature par l'artifice, pour subordonner le cœur à l'esprit. Le poète baroque a vivement conscience de la

présence d'une dualité au sein de l'unité apparente des êtres et des objets. Son emploi audacieux des figures traditionnelles, son recours intempérent au *concepto*, à la pointe, reposent sur cette perception simultanée d'un objet et d'une image, ou du conflit de deux forces opposées. Il ne s'agit plus simplement d'ornements ajoutés, mais de la démarche même de sa pensée. S'il est dramaturge, il tend à concevoir les personnages et l'action sous l'aspect d'une lutte des passions et des intérêts, et peut s'élever jusqu'à la notion de conflit intérieur. Le drame réside alors dans la prise de conscience, par le personnage, d'aspirations contradictoires, dans l'incertitude qui en résulte, et dans l'issue qu'il trouve, soit dans une décision de la volonté, soit dans une soumission à la foi, soit dans l'abandon à la passion. Sur le plan de la composition, on passe de la transposition plus ou moins gauche des épisodes successifs d'une histoire à une construction plus serrée, où situations et passions sont calculées en vue de l'effet à produire, où la direction et le point d'application des mobiles sont choisis en vue d'obtenir le plus haut degré de tension dramatique. Cette évolution qui conduit aux chefs-d'œuvre et aboutit à une synthèse s'accomplit grâce à l'assimilation des modèles et préceptes antiques, et à l'application des règles de la pensée antinomique⁵.

- 9 Voici donc, brièvement rappelées, quelques contributions, très positives, à l'étude du baroque, quelques constructions qui permettent de coordonner et d'interpréter des ensembles de faits artistiques et avec lesquelles il faudra compter durant ces journées. Elles ne s'excluent pas l'une l'autre, et au prix de quelques ajustements on devrait pouvoir les utiliser concurremment. Je voudrais pourtant relever quelques difficultés.
- 10 Il faut d'abord constater une double prédominance. Prédominance du catholicisme militant et triomphant, avec lequel l'art baroque est étroitement associé, même s'il lui arrive de déborder les frontières religieuses de la Contre-réforme. Prédominance des arts plastiques et avant tout de l'architecture, car s'il est un domaine où les définitions sont claires, et où l'unanimité se fait, c'est bien celui-là. Le Bernin et Borromini sont baroques, et peu songeront à nier que le Tintoret, ou Rubens, le soient aussi. Mais cette double prédominance cadre mal avec la tendance à interpréter en termes baroques un nombre grandissant de manifestations de l'art et de la civilisation. Si on valorise au départ certaines d'entre elles, on risque d'aboutir à des constats d'inégalité peu instructifs à l'égard du second terme de la comparaison.
- 11 Je me référerai souvent à Shakespeare dans cet exposé, parce qu'il est préférable de parler de ce qu'on connaît le moins mal. Certes, je m'écrierais volontiers, comme M. Tapié, pour le Greco : Baroque ou classique, qu'importe, Shakespeare et c'est assez, mais je vois qu'il se trouve impliqué dans les définitions du baroque, et il paraît difficile de le tenir en-dehors du débat, tel qu'il est engagé. Mais alors, me voici bien embarrassé. Je suis prêt à souscrire à trois propositions. Je veux bien admettre, comme M. Mesnard nous y invite, qu'il y ait eu un âge baroque, lié à une certaine prédominance espagnole, politique au début, culturelle par la suite⁶. Je veux bien croire aussi que l'art baroque ait trouvé son expression idéale dans les églises et les fontaines de Rome. Je reconnais enfin que dans Shakespeare on retrouve des procédés de style, des thèmes, des structures analogues à celles de dramaturges réputés baroques. Il s'ensuit, semble-t-il, que l'Espagne est plus baroque que l'Angleterre, et que Lope ou Calderon sont plus baroques que Shakespeare. Mais doit-il s'ensuivre aussi que le baroque de Calderon soit de deuxième zone par rapport à celui de l'architecture romaine, et que Shakespeare fasse figure de planète lointaine dans un système dont le centre serait du côté de la place Navone ?

- 12 Qu'on me pardonne cette boutade : je voulais en venir à ceci, que le problème d'une hiérarchie dans le baroque a été posé, mais qu'on tend à faire du baroque la mesure de toute chose. Or, on ne peut comparer A et B que sur un pied d'égalité. Si nous choisissons en A les traits les plus caractéristiques et si nous retrouvons leurs analogues en B, il se peut qu'ils n'aient pas la même importance, la même signification en B qu'en A ; il se peut aussi que B possède des traits importants qu'on chercherait en vain dans A.
- 13 Du point de vue comparatif, les plus grandes difficultés surgissent lorsque, transposant les valeurs du domaine plastique à la littérature, on pousse la comparaison au-delà de la perception de correspondances assez générales. Ainsi, lorsqu'on établit un rapport entre un type de métaphore, ou de personnage, et la subordination de la fonction au décor dans une église baroque. Il reste que ces rapprochements, entrepris dans un esprit non dogmatique, ont eu un effet stimulant et que quelque chose reste acquis. Quand M. Jean Rousset parle d'un mouvement complexe menant de l'instabilité à l'équilibre, de l'éclatement des formes à l'unité retrouvée, sa pensée rejoint celle de M. Cioranescu qui voit dans le baroque une recherche héroïque de la paix à travers la lutte, de la stabilité à travers une série de ruptures et de tensions. Ce qu'on définit ici, c'est l'esprit du baroque dans des termes généraux, valables pour un édifice comme pour une pièce de théâtre, et peut-être même pour une œuvre musicale.
- 14 Mais, même si l'on se limite à la poésie et au drame, la tâche comparative n'est pas exempte de risques. M. Lebègue, pourtant ouvert aux rapprochements, se demandait, il y a quinze ans, s'il fallait chercher à toute force un dénominateur commun aux baroques littéraires des pays catholiques latins, de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, de l'Allemagne de la guerre de Trente Ans⁷. Pour ma part, je pense que le danger d'une réduction au même dénominateur serait dans un nivellement. Il est certes très utile de savoir que les dramaturges majeurs ont recouru à des thèmes largement diffusés. Mais il tombe sous le sens que la folie vraie ou simulée, le macabre, le théâtre dans le théâtre n'ont pas la même portée dans *Lear* ou *Hamlet*, et dans une tragicomédie de Pichou ou de Brosse. De même, les mots-clés, « mutabilité », « âme ondoyante », « instabilité », suffisent-ils à rendre compte de la grandeur imparfaite d'un Macbeth, d'un Antoine, d'un Othello, dont la ruine morale est d'autant plus impressionnante que le poète s'est d'abord attaché à montrer la qualité de leur étoffe, la noblesse de leur stature ? D'ailleurs le *tragic flaw* dont on parle à leur propos ressemble fort à l'*hamartia* et nous renvoie à la *Poétique* d'Aristote. Il y a en effet encore un danger qui serait de tenir pour absolument nouveau ce qui ne l'est que relativement. Ainsi, le déguisement, la tromperie, l'illusion, sont des ressorts aussi vieux que le théâtre lui-même. Le sentiment de la vanité du monde, de la précarité de la vie humaine, a derrière lui une longue tradition chrétienne. Ce qui est neuf, c'est la force avec laquelle certaines idées, certaines images, s'emparent des esprits, c'est l'expression frappante qui leur est donnée. La comparaison du monde à un théâtre remonte aux sages païens et aux pères de l'Église, mais il appartient au siècle de Rotrou, de Corneille et de Calderón d'en tirer les effets dramatiques que nous admirons.
- 15 Les études stylistiques et thématiques ont fait faire de grands progrès aux recherches sur le baroque, et ont fait apparaître ce qu'avaient de commun les démarches créatrices de cette période. Mais elles gagnent à être complétées par des travaux qui replacent les œuvres dans leur milieu, qui montrent tous les liens qui les rattachent à la société, à la civilisation qui les a vues naître. Alors chaque littérature, chaque auteur, chaque œuvre

même, apparaît avec sa physionomie propre, son caractère irremplaçable. C'est grâce à ce mouvement qui s'élève des données concrètes au schéma généralisateur, puis retourne à la réalité multiple, qu'on peut espérer saisir le baroque dans sa complexité. On s'aperçoit alors que la pluralité des définitions ne dépend pas seulement de la variété des positions critiques, mais de la diversité du réel. Dans ces conditions, le fédéralisme semble mieux convenir à nos recherches que le centralisme. À nous de faire en sorte, pour transposer une formule de Bachelard, que ce pluralisme soit cohérent.

- 16 J'ai distingué, dans l'énoncé de ce rapport, drame poétique et fête théâtrale. J'entends par là, d'une part, un théâtre qui est, essentiellement celui du verbe et de l'acteur, d'autre part, un genre de spectacle où l'élément spécifiquement dramatique est plus ou moins développé, et qui suppose une collaboration des arts, la forme la plus hautement élaborée d'un tel spectacle étant l'opéra. En fait, ces deux types ne sont pas entièrement dissociables, et il existe entre eux toutes sortes de gradations et d'intermédiaires. Aux origines, le théâtre n'existe pas, en dehors de la fête, qu'il s'agisse de la Grèce, ou de l'Occident médiéval. Il ne commence à se détacher de la fête que lorsque s'organisent des troupes professionnelles itinérantes ou fixes, et que s'ouvrent dans les grandes villes des théâtres permanents. Même alors, les compagnies restent associées à la célébration des fêtes, soit qu'elles jouent à la cour durant les périodes traditionnelles de réjouissance, de la Noël à la Nuit des Rois, ou au Carnaval, soit qu'elles contribuent aux fêtes de l'Église.
- 17 D'autre part, dans ce que j'ai appelé théâtre du verbe, les éléments plastiques et musicaux ne sont point absents: jeu des acteurs, éclat des costumes, à "défaut d'un décor d'illusion scène richement ornée, chant et instruments, mascarades, cortèges, combats, supplices, apparitions. Il reste que ce théâtre est placé sous le signe de la rhétorique, et qu'il nous est surtout connu par un texte et relève principalement de l'étude philologique, alors que l'autre théâtre exige à part égale l'intervention du musicologue, de l'historien de l'art et de celui des lettres. Deux perspectives différentes sont donc ouvertes à la recherche dont je parlerai successivement, me réservant de dire quelques mots par manière de transition du lieu théâtral qui conditionne l'une et l'autre forme de représentation.
- 18 C'est durant la période qui nous occupe que naît le théâtre moderne. Le point de départ, c'est la redécouverte des tragiques grecs, de Sénèque et des comiques latins en tant qu'auteurs de théâtre. On les joue, on les traduit. on les imite de plus en plus librement pour composer des oeuvres qui répondent aux modes de sensibilité et aux préoccupations du temps. Parallèlement à ce phénomène typiquement renaissant, on observe la survivance du théâtre médiéval, tardif: passions, mystères, moralités et farces. Certains genres dépériront, d'autres se transformeront, et beaucoup d'éléments de l'ancien théâtre seront incorporés aux formes nouvelles. On trouve des compromis faciles entre la farce et la comédie. La moralité demeure longtemps vivace et se renouvelle dans ses thèmes. Le fait qu'elle ne met pas en scène des individus, mais des types, des facultés, des vices et des vertus, ne l'empêche pas d'être souvent riche de détails concrets. Lorsqu'elle traite de la conduite et du salut de l'homme, elle contient déjà le schéma d'une action tragique. Lorsqu'on y discute des problèmes de gouvernement, elle peut fournir le cadre abstrait d'un drame d'histoire politique.

D'autre part, la réforme protestante et la réforme catholique, et les luttes politico-religieuses, qui ensanglanteront l'Europe pendant près d'un siècle, auront un retentissement profond sur la dramaturgie : tragédies bibliques, pièces hagiographiques ou doctrinales, autos exaltant l'Eucharistie.

- 19 Mais que le sujet soit sacré ou profane, sérieux ou divertissant, il est traité le plus souvent comme une histoire représentée. Bien que l'apport de l'allégorie reste parfois sensible, il met sur scène des personnages individualisés, dans une action qui, bien entendu, reste un jeu avec ses conventions, mais un jeu qui imite la vie. La représentation d'une action concrète de quelque complexité est chose assez nouvelle, et c'est après de longs efforts que l'on parvient à maîtriser la forme dramatique. La comédie latine offre des modèles faciles à suivre pour le développement d'une intrigue plaisante. Mais la tragédie antique, surtout celle de Sénèque, dont l'influence est décisive, présente un caractère assez statique, et l'on peut en dire autant de la tragédie humaniste. Or, le goût du public, surtout lorsque l'élément populaire y était important, a joué longtemps en faveur d'un théâtre qu'on a appelé « irrégulier », par rapport à des règles qui ont prévalu beaucoup plus tard. La composition se fait par épisodes successifs, en des temps et des lieux divers. Deux intrigues, ou plus, peuvent être menées de pair, de même que le comique peut être mêlé à la gravité. Enfin, les actions physiques sont volontiers représentées, au lieu d'être rapportées.
- 20 Puisque cette irrégularité est souvent mise en avant pour distinguer le théâtre baroque du classique, il vaut la peine qu'on s'y arrête. Notons d'abord qu'une définition de la tragédie venant des grammairiens de basse latinité, transmise par le Moyen Âge et souvent reprise au XVI^e siècle, a favorisé indirectement ce mode de composition. La tragédie, selon cette conception, rapporte, dans un style soutenu et pathétique, les faits et gestes souvent honteux ou criminels de personnages de haut rang. Elle commence dans la joie et finit dans le malheur, et les atrocités y abondent. On s'est donc prévalu de ce dernier trait pour étoffer l'action en multipliant les épisodes sanglants. D'autre part, cette théorie ne comportait pas de distinction entre narration et drame. Tout récit, pourvu qu'il répondît à cette définition, pouvait passer pour tragédie. Le genre était représenté aussi bien par les *Métamorphoses*, la *Thébaïde* ou la *Pharsale* que par les pièces de Sénèque. Et il en est resté quelque chose même après la découverte du caractère spécifiquement théâtral de la tragédie. Le cas de Giraldi Cinthio, qui a traité certains sujets sous forme de contes et de tragédies, est significatif. Il n'est pas le premier à transposer à la scène un conte pathétique en s'inspirant des tragédies de Sénèque. Mais il s'attache à rendre l'intrigue plus complexe, il multiplie les péripéties qui d'ailleurs ne sont point absentes de son modèle. Un peu plus tard, il ouvre la voie à la tragicomédie en ajoutant à ces traits une fin heureuse et une atmosphère romanesque. Ces démarches seront reprises avec un retard plus ou moins grand dans d'autres pays. La matière narrative qu'on s'efforce de faire entrer dans un cadre sénéquien pourra être empruntée aux romans et nouvelles, mais aussi à la littérature, abondante depuis Boccace, sur la chute des princes, à l'histoire romaine, aux chroniques nationales. Puis viendra le moment où les éléments sénéquiens – longs monologues révélateurs, stychomithie, sentences, récits ornés, discours moraux – seront assouplis et vraiment intégrés à l'ensemble, ou seront considérés comme des supports inutiles.
- 21 Le goût des actions cruelles et des scènes macabres, non seulement décrites mais représentées matériellement, est également donné comme une caractéristique du

théâtre baroque. De Giraldis à Lohenstein, cette tendance est assez générale et ses causes sont multiples. Il faut certainement compter parmi elles la dépravation des mœurs au cours des guerres de religion qui se doublent d'affrontements de grandes puissances. Là même où l'unité nationale est maintenue, où le territoire n'est pas ravagé, le spectacle des persécutions et les contre-coups de la guerre ont leur effet démoralisateur, comme on s'est attaché à le montrer pour l'Espagne de Philippe II⁸. Dans l'Angleterre d'Élisabeth I^{re}, la crainte de la guerre civile est à la fois une obsession et un moyen de rallier la nation autour de la souveraine. Et pour en prévenir les dangers, on en détaille les horreurs, comme le jeune Shakespeare dans son cycle de la guerre des Deux Roses. Mais, d'autre part, nous avons déjà constaté qu'il existait depuis longtemps une tradition du genre tendant à faire de la tragédie un répertoire d'horreurs. Il y a aussi l'héritage de l'ancien théâtre religieux où le supplice du Christ et des saints est représenté avec un raffinement de détails qu'on retrouve dans les arts plastiques. Et l'on sait que ce thème du martyr, avec l'appel aux émotions violentes qu'il comporte, sera mis au service, dans le théâtre et les arts de la période qui nous occupe, d'une conception héroïque de l'Église.

- 22 Mais la représentation d'une détresse physique ou morale extrême, au lieu de procurer un plaisir trouble, ou d'exalter les instincts agressifs, peut aussi devenir le moyen d'une réflexion profonde. On pourrait multiplier les exemples dans le théâtre humaniste comme dans le théâtre populaire. Garnier invite les Français à voir, dans les guerres civiles romaines ou l'affliction des Juifs, une image des malheurs du royaume, et à tirer la leçon des excès commis. Il propose, pour faire face à des souffrances, non représentées il est vrai, mais décrites dans des termes pathétiques, un stoïcisme qui est alors le refuge de beaucoup d'esprits et que d'autres dramaturges reprendront à leur compte. Dans *Henri VI*, que nous citons tout à l'heure, Shakespeare décrit le processus de désintégration morale dont s'accompagne une chaîne de vengeances entrées clans familiaux luttant pour la couronne, et l'anarchie ou la tyrannie qui en sont les aboutissements. On sait aussi combien s'approfondit, de *Titus Andronicus* à *Lear*, la réflexion sur la détresse où l'homme peut tomber du fait de ses erreurs, de l'inclémence de la nature et de la férocité de ses semblables. Ainsi, le recours à l'horreur physique qui offense le goût classique peut être employé comme ressort dramatique aux fins les plus élevées comme les plus basses.
- 23 C'est sans doute dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, et dans l'Espagne du Siècle d'Or, que la vie théâtrale est la plus intense. C'est là en tout cas qu'apparaît une série de grandes oeuvres destinées à la scène populaire, et dont la technique de composition, nous l'avons vu, offre peu de rapports avec celle de notre théâtre classique. Les dramaturgies des deux nations qui s'opposent si vivement sur le plan religieux, et qui se disputent l'empire des mers, offrent entre elles des ressemblances frappantes : l'organisation de la scène qui détermine à la fois les modes de composition et le rapport du comédien avec l'auditoire ; la composition du public qui comprend diverses classes, présentant des intérêts et des niveaux de culture différents, ce qui implique l'emploi de registres différenciés dans l'expression dramatique ; l'universalité des thèmes et des genres, puisque aucun aspect de l'existence humaine n'est négligé. Le théâtre devient une sorte d'encyclopédie vivante. L'intrigue peut y être cultivée pour l'intrigue, l'aventure pour l'aventure, mais les relations des sexes et des générations, les rapports du sujet, du magistrat et du souverain, les problèmes de la morale et de la

raison d'État, ceux de la liberté humaine et d'un ordre providentiel y sont aussi amplement débattus.

- 24 Si l'inspiration catholique et l'esprit de reconquête spirituelle doivent entrer en jeu dans une définition du baroque, il va de soi que c'est en Espagne qu'il faut chercher le théâtre baroque par excellence. Non certes que tout y soit édifiant du point de vue religieux. Mais si l'on y aborde les grands problèmes que j'ai dits avec une liberté et une hardiesse assez grandes, c'est toujours à l'intérieur d'une orthodoxie. Comment d'ailleurs pourrait-il en être autrement ? Le théâtre profane est toléré parce que ses profits alimentent des institutions charitables, que les compagnies contribuent chaque année à la Fête-Dieu et que les *autos* transposent sur le mode spirituel les situations et les personnages de la *comedia*. Et la popularité des comédies hagiographiques, la force démonstrative des pièces qui illustrent la vertu du repentir, le pouvoir de la grâce, le rôle destructeur du doute ou de la croyance en la fatalité prouvent que ce théâtre n'est pas un instrument négligeable de propagation de la foi.
- 25 Le théâtre élisabéthain est le produit d'une civilisation qui reste imprégnée de tradition chrétienne. Mais alors qu'en Espagne (au moins théoriquement), la monarchie est au service de l'Eglise, en Angleterre la subordination est inverse. Et cela explique, sans doute, dans le théâtre, un certain déplacement d'intérêt de la religion vers la politique ; si la monarchie n'est pas contestée dans son principe, du moins ses responsabilités devant l'histoire sont âprement discutées. Certes, la *comedia* déclare le sacrifice de l'individu à l'ordre monarchique conforme au plan providentiel. Et le drame anglais, par la médiation d'images cosmiques, met en rapport la paix et le trouble du royaume avec le respect ou la violation d'un ordre providentiel. Mais si la monarchie est reconnue comme clef de voûte de l'édifice, à quel examen sévère sont soumis les souverains du passé dans les drames shakespeariens qui ne visent à rien moins qu'à montrer une nation dans son devenir.
- 26 Ai-je tort de penser que cette dramaturgie est plus enracinée dans l'histoire que celle du Siècle d'Or, que par suite le « desingañó » ne saurait y tenir la place qu'il occupe chez Tirso de Molina ou Calderón, que la valeur de cette vie s'y trouve mieux affirmée⁹ ? Les tragédies de Shakespeare qui nous laissent dans la plus profonde tristesse expriment encore par le regret, par la beauté de ce qui est détruit, la foi en un ordre humain meilleur, en un épanouissement qui aurait pu être. On chercherait en vain, dans les œuvres de sa maturité, quelque chose qui ressemble à une distribution des châtements et des peines dans un autre monde. Le peu qu'on sait sur le destin de ses héros après la mort est affaire d'opinion d'un personnage sur lui-même ou sur un autre. Même si l'agonie spirituelle d'un Macbeth doit quelque chose à la description théologique de l'endurcissement dans le péché, ce qui importe au dénouement c'est le regard *rétrospectif* sur la destruction morale d'un homme, sur une vie vainement consumée. Mais lorsqu'on fonde de grands espoirs sur l'homme en cette vie, et que cette vision s'obscurcit, on devient aisément la proie du doute et de la désillusion. N'est-ce pas cette expérience de la Renaissance finissante qu'expriment certains personnages de Shakespeare et de ses contemporains ? Il ne semble pas y avoir de place pour ce doute dans la *comedia* ou, s'il existe, il est surmonté par un acte de désengagement, par une conversion au spirituel qui permet de dépasser l'épreuve tragique. Il en va assez différemment dans les dernières pièces de Shakespeare, qui nous mènent aussi au-delà du tragique, mais pour nous conduire à un monde régénéré après avoir subi les violents assaut du mal.

- 27 On ne voit guère, dans le théâtre élisabéthain, d'œuvre de valeur possédant un caractère doctrinal. Lorsque Marlowe traite le thème du pacte avec le démon, son héros est damné, faute d'espoir en la grâce, alors que chez Mira de Amescua ou chez Calderón, comme dans nos anciens miracles, il y a médiation et repentir efficace. Le *Dr Faust* appartient à un monde religieux où il n'y a plus d'intercesseur, où le salut est l'affaire de la conscience individuelle, qui doit soutenir seule son fardeau de responsabilité. Mais surtout, ce qui en fait une tragédie, et donne à l'œuvre son originalité, c'est que les aspirations humaines s'y brisent contre la loi divine.
- 28 D'une façon générale, faut-il parler pour l'Angleterre, d'un théâtre de la fin de la Renaissance, encore fortement pénétré d'humanisme chrétien, mais expression d'une société qui a déjà commencé son évolution vers une sécularisation fondée sur la pluralité des opinions philosophiques et religieuses ? Et lui opposer, pour l'Espagne, un théâtre baroque qui dispose certes d'une grande liberté créatrice, mais au sein d'un ordre social où l'unité de la foi est rigoureusement maintenue ?
- 29 Je voudrais soumettre encore quelques réflexions sur le langage poétique des dramaturges anglais et espagnols. Pendant plus de deux siècles, on a vu dans Shakespeare un poète selon la nature, plutôt que l'art. Et c'est vrai en ce sens qu'avec ses actions et ses personnages, nous semblons toucher aux données immédiates du vécu, à quelque chose d'irréductible à la logique et aux règles. On a fini par savoir qu'il y avait beaucoup d'art dans l'agencement de ce qui paraissait laissé au hasard. Et aussi bien dans les détails du discours que l'organisation de l'ensemble. Référons-nous au monologue bien connu de *Macbeth* :
- ... ce Duncan
a porté ses facultés avec tant de modestie
s'est montré si clair de reproche dans son grand office
que ses vertus plaideront comme des anges à la langue d'airain
contre la damnation profonde du geste qui l'écarte
et que la pitié, comme un nouveau-né tout nu
ou comme un chérubin du ciel
chevauchant les coursiers invisibles de l'air,
soufflera cet acte dans chaque œil
si fort que les larmes noieront le vent...
- 30 Pour William Blake, qui a transposé picturalement ces quelques vers, il s'agit d'une vision absolument claire, mais pour un disciple de Boileau, ce ne sont qu'images incohérentes, et enflure « baroque ». Notons seulement que Shakespeare s'est révélé de bonne heure parfaitement capable d'écrire dans les formes un morceau d'éloquence, de développer point par point les figures les plus laborieuses, et qu'il a ses raisons de préférer ce tour elliptique, ce mouvement précipité de la pensée, cette violence faite à la rhétorique pour rendre l'expression plus vive.
- 31 On a depuis trente ans beaucoup étudié ses images et on s'est aperçu qu'elles n'ont pas seulement une efficacité locale, mais que se déploie à travers tout le poème un vaste réseau de correspondances. Cette thématique des images varie d'une pièce à l'autre, mais à travers toute l'œuvre se maintiennent des constantes qui résultent du rapport entre l'imagination du poète et la représentation du monde propre à ses contemporains. Car la petite scène où ses pièces se jouent est elle-même une image du grand théâtre du monde. Et Calderón, avec un style et une invention autres, ne procède pas différemment. Dans *Le Prince constant* par exemple, nous voyons Don Fernand, captif du roi de Fez, s'humilier devant lui, mais pour rendre à César ce qui est à César, à

Dieu ce qui est à Dieu, pour demander la mort comme une charité, et convaincre le roi que le faire agir contre sa foi est une entreprise impossible. Mais que dit-il : il énumère ce qui, dans les éléments et les règnes de la nature, possède les attributs de la royauté (le lion, le dauphin, l'aigle, la grenade, le diamant). Il montre que tous ont en commun la générosité, puis il procède à une description pathétique de ses souffrances pour s'élever au détachement à l'égard de cette vie (le berceau et le cercueil ont même forme et même matière). Puis il reprend son énumération des créatures royales, pour en faire ressortir cette fois l'aspect cruel et maléfique, et pour leur opposer, en un dernier bouquet, les images de la foi triomphante : le flambeau, le soleil, le laurier. Tout est calculé ici en vue de puissants contrastes, et les images sont dans un tout autre registre quand il s'agit de l'Islam.

- 32 On trouverait aussi, chez Corneille ou Racine, beaucoup plus discrètement orchestré, un tel emploi des mots qui font image et sont les harmoniques du poème. Mais si la luxuriance est caractéristique du baroque, il faut verser à son dossier cette fonction des images, qui n'est pas de simple décoration, mais de composition.
- 33 Avant de quitter ce théâtre du verbe et de l'acteur, voici encore deux remarques touchant le patient travail de plusieurs générations de dramaturges pour la maîtrise de la forme. D'abord l'intériorisation du conflit. La psychomachie qui en est précisément le contraire est sans doute ce qui l'a rendue possible. On pourrait suivre les étapes de cette évolution, de moralités comme *Everyman*, qui montrent l'homme sollicité par les formes du bien et du mal, en passant par *Faust* avec ses bons et mauvais anges, jusqu'à *Othello*, puisque Iago est un officier mal content, mais aussi le tentateur, et *Henri IV*, puisque Falstaff, anti-héros bien caractérisé, représente aussi le Monde et la Chair, sinon le Diable. M. Lebègue a fait remarquer de son côté que dans leurs tragédies bibliques les poètes huguenots tendaient à réduire la part du surnaturel et que l'action de leurs tragédies, si elle restait conduite par Dieu, se passait dans le cœur humain¹⁰. On pourrait multiplier les exemples et faire la contre-épreuve, car les personnages individualisés des *comedias* sont transposables dans le mode semi-allégorique des *autos*, et si un retour en arrière est possible, c'est qu'il n'y a pas eu de rupture. À l'apport du Moyen Âge finissant, vient s'ajouter, comme facteur d'intériorisation, celui de la tragédie antique. Celle-ci, depuis Hegel, a souvent été opposée à la tragédie moderne. Dans la première, le héros s'identifierait avec une fonction sociale, une valeur, une passion exclusive, laissant peu de place au conflit intérieur, alors que le principe de la tragédie moderne serait la subjectivité. Mais tel helléniste a fait valoir que la solitude éprouvée par le héros sophocléen qui se veut fidèle à une norme pouvait déjà être considérée comme une forme de vie intérieure¹¹. Le rôle de la psychologie chez Euripide, et plus encore chez Sénèque, a bien été mis en lumière. La subjectivité n'est pas nécessairement un gain. L'Œdipe de Sénèque, qui est hanté par le sentiment de culpabilité avant de connaître la faute, qui s'apitoie sans cesse sur lui-même, qui tantôt apostrophe les dieux et tantôt s'abandonne à une frénésie d'auto-destruction, nous fait regretter celui de Sophocle, qui cherche à sauver son peuple et s'efforce de connaître la vérité. On peut parler de conflit intérieur à propos de Thyeste, qui passe par des alternatives de confiance et d'inquiétude, de Clytemnestre divisée entre ses devoirs et ses griefs matrimoniaux. Et plus encore de Médée, ballottée entre l'amour et la colère jusqu'à ce qu'elle prenne son atroce décision. Enfin, il suffit de comparer la Phèdre de Racine à celle de Sénèque pour voir ce que la tragédie moderne doit à cette peinture d'une passion vivement combattue par la pudeur et le remords. S'il est vrai que dans les grandes œuvres du XVII^e siècle le débat intérieur devient un élément déterminant de la

composition, il faut reconnaître que cette acquisition a été facilitée par les suggestions contenues dans les modèles anciens.

- 34 Dernier point. Que ce soit ou non une ligne de partage rigoureuse entre baroque et classicisme, il faut distinguer, au XVII^e siècle, ce que j'ai appelé la composition par épisodes successifs, et la composition dans les limites des unités. Dans la seconde, la situation et les conflits qui en résultent sont calculés en vue d'effets d'autant plus vigoureux que l'action est resserrée dans le temps qui sépare le point de crise du dénouement. À cet égard on peut citer comme modèles les rapports entre les quatre personnages d'*Andromaque* ou d'un autre quatuor célèbre, celui de *Rodogune*.
- 35 Je voudrais soutenir que la construction épisodique, propre au drame élisabéthain et à la *comedia*, peut atteindre une perfection d'un autre ordre. L'action s'y développe alors sur plusieurs plans parallèles, selon un contrepoint dont dépendent les contrastes, les rebondissements, les tensions et les détentes successives. Cette perfection suppose une longue période d'apprentissage au cours de laquelle la transposition du narratif au dramatique se fait souvent maladroitement, la sélection, la condensation, l'enchaînement des épisodes étant insuffisants. Dans *Henri VI*, nous voyons le jeune Shakespeare lutter avec un succès variable pour cette maîtrise qu'exige l'organisation d'une matière complexe. Mais nous le trouvons à la maturité en pleine possession de ses moyens, soit que l'intérêt se concentre sur le conflit intérieur d'un ou de deux personnages tragiques sans que pourtant soit perdu de vue l'enjeu qu'est, par exemple, le destin d'un état, soit qu'au contraire, le véritable sujet soit la société, vue à travers les personnages représentatifs dans lesquels les forces historiques trouvent leur expression. L'action peut alors s'étendre sur plus d'une génération, comme c'est le cas dans les pièces historiques, mais aussi dans les dernières pièces qu'on pourrait appeler tragicomédies *Henri IV* ou *Le Conte d'hiver* relèvent donc d'un ordre de composition qui est autre mais n'est pas nécessairement inférieur.

- 36 La Renaissance italienne, en même temps qu'elle fait revivre la comédie et la tragédie latine, s'efforce de ressusciter, par l'étude de Vitruve et celle des monuments, l'architecture du théâtre antique¹².
- 37 Dans la pratique, on aboutit à des compromis. D'abord parce que, surtout dans une première phase, il s'agit d'édifices temporairement dressés, ou bien de l'aménagement d'un *cortile* ou d'une salle. Ensuite, parce qu'on doit tenir compte des pratiques existantes et des goûts du public. Enfin, parce qu'on comprend imparfaitement l'organisation de la scène antique, et le rôle qu'y jouait le décor. Pour la scène, deux types de solution sont retenus. L'une est délibérément antiquisante, c'est la reconstitution de la *frons scaenae* qu'on peut encore admirer au Théâtre Olympique de Vicence (1585), l'autre est retenue au Petit théâtre de Sabbioneta mais elle était, lorsqu'il fut construit (1590), en usage depuis plus d'un siècle. Nous la connaissons par la description du décor de *La Calandria* (Urbino, 1515) par Castiglione, et par les beaux dessins de Peruzzi. Serlio en donne la description classique au livre de son *Architecture* (Paris, 1545). Elle se compose de deux parties: à l'avant une plate-forme, à l'arrière un plan incliné sur les côtés duquel se dressent les châssis du décor: palais et monuments pour la tragédie, maisons bourgeoises pour la comédie, maisons rustiques et paysage pour la pastorale. Les premières maisons de la comédie peuvent être praticables, on

entre et on sort par le décor, mais on joue sur la partie avancée de la scène. Le décor est fixe, la scène statique, bien que Serlio pense à divers moyen de l'animer.

- 38 La nouveauté absolue est l'unification de tous les éléments du décor par la perspective, l'identification de tout espace scénique au lieu de l'action. Ce principe d'organisation de la scène a fini par s'imposer. à toute l'Europe, et son hégémonie a alors duré jusqu'au seuil de notre siècle. Mais sa diffusion a été assez lente, surtout hors d'Italie, où des scènes organisées sur des principes différents, dans lesquelles la représentation du lieu de l'action est assurée par d'autres moyens, ont longtemps joui d'une grande popularité. Il faut d'ailleurs se rappeler que les descriptions et les illustrations dont nous disposons se rapportent surtout à des représentations d'un faste exceptionnel, ou à des théâtres permanents, et que, souvent pour des raisons d'économie, l'apparat scénique était réduit à sa plus simple expression. Des documents sur les théâtres en plein vent, ou sur la *commedia dell'arte*, nous donnent cependant une idée des conditions de jeu des troupes itinérantes.
- 39 Dans le théâtre « irrégulier » dont nous avons beaucoup parlé, les changements du lieu de l'action peuvent être nombreux. Deux solutions sont retenues. Premièrement la scène neutre, où le lieu est indiqué de diverses manières : par le réglage des entrées et des sorties et par l'alternance des intrigues avec leurs groupes de personnages distincts ; par l'usage de places de jeu différentes ; enfin et surtout par le dialogue et la description poétique. Le tout complété par l'emploi d'accessoires ou d'éléments décoratifs transportables, de caractère symbolique. C'est le cas de la scène élisabéthaine, de celle des *corrales*, ou encore, bien qu'avec certains éléments figuratifs, celle du Schouwburg d'Amsterdam.
- 40 Le problème technique du changement total de décor, coïncidant avec le changement du lieu de l'action, va trouver sa solution en Italie. Mais la recherche qui y mènera ne sera pas stimulée par les besoins d'un théâtre irrégulier, l'invention sera appliquée au contraire à des comédies ou à des pastorales qui se passeraient fort bien d'un changement de décor. C'est qu'un public de cour se serait vite lassé de ces représentations d'un genre classique sans l'introduction, entre les actes, d'intermèdes, sans rapport avec l'action, introduisant le chant, la musique et la danse.
- 41 On peut en citer des exemples brillants à Ferrare dès la fin du xv^e siècle, comme la représentation de *L'Eunuque* (1599) dont Isabelle d'Este est l'inspiratrice. Serlio prévoit sur sa scène classique des évolutions de chars et de danseurs. Mais c'est à Florence, lors des spectacles donnés à l'occasion de mariages princiers, ou de visites de souverains, qu'on pose et qu'on résout le problème du changement total de décor. Il n'était guère satisfaisant de voir les personnages d'un intermède mythologique entrer par les rues d'un décor de comédie. Le recours à la machinerie, permettant de les faire descendre des nuées, ou surgir des dessous, comme dans telle représentation organisée par Vasari au Palais-Vieux (*La Cofanaria*, 1565), ne constituait un progrès que si l'on parvenait à changer mécaniquement tout le décor. On y parvient un peu plus tard (*I Fabii*, 1567, *La Vedova*, 1569) grâce à l'emploi des périactes, c'est-à-dire, de prismes triangulaires tournants, supportant des éléments de décor. Mais, c'est seulement en 1585, puis en 1589 pour la représentation de *La Pellegrina* au théâtre qu'il avait construit dans une salle des Offices, que Bernardo Buontalenti parvient à faire alterner le décor de ville avec les six décors différents des intermèdes. Ces derniers représentent, tour à tour, un jardin, une forêt, un enfer, un paysage marin, un Olympe rempli de nuées. Ces décors vont devenir des types dont on rencontrera, par la suite, d'innombrables variantes.

- 42 Je n'ai pas besoin de souligner l'importance de ce passage de la scène statique à la scène dynamique pour l'étude du Baroque. Il se produit quelque chose d'analogue au passage de l'arithmétique à l'algèbre : de l'unification du décor par la perspective, on s'élève à la création d'un espace scénique abstrait, dans lequel n'importe quelle succession de décors devient concevable. De vieilles aspirations se trouvaient ainsi réalisées. À la Cour des ducs de Bourgogne on avait bien représenté, en une série de tableaux vivants, un mystère des aventures de Jason (Lille, 1454) et un mystère des travaux d'Hercule (Bruges, 1468). Mais le spectacle avait lieu au cours d'un banquet, ce qui permettait de longues pauses pour les changements de décor. Or, maintenant les changements ont lieu à vue. Léonard de Vinci avait bien conçu un changement de décor à vue au moyen d'une montagne qui s'ouvre pour découvrir une caverne. Mais maintenant une série de changements devient possible. Des transformations sont également réalisables à l'intérieur d'un même décor : ainsi, l'on voit surgir une montagne au milieu d'un jardin, un enfer se découvre au milieu d'un paysage désolé, le fond du décor s'ouvre pour révéler, dans une deuxième profondeur, une vision céleste. Un grand navire évolue sur la scène. Des chars volants se déplacent dans toutes les dimensions de l'espace, des nuées en mouvement changent de forme ou de couleur. Ici encore de vieilles aspirations trouvent leur accomplissement. On pense à la machine de Brunelleschi combinant la découverte d'un paradis avec la descente de l'ange Gabriel pour la fête de l'Annonciation, ou à la transposition mythologique d'un effet semblable par Léonard pour la Fête du Paradiso (Milan, 1490).
- 43 Les changements de décor, les descentes de nuées, les bandes de ciel qui complètent l'illusion, rendent nécessaire l'usage d'un cadre de scène, de caractère triomphal, qui devient un élément de l'architecture théâtrale. Il n'en allait pas de même dans le théâtre du type serlien où l'acteur et le spectateur se trouvaient encore situés dans un même espace. Quant aux escaliers qui reliaient la scène à la salle dans le théâtre serlien, ils sont maintenant peints en trompe l'œil quand le spectacle reste enfermé dans les limites de la scène, mais conservent leur réalité quand le spectacle déborde de la scène vers la salle, puis reflue vers la scène. Le choix laissé entre ces deux types de rapport acteur-public est essentiel pour l'organisation des fêtes de Cour.
- 44 Le rôle de la musique dans les intermèdes de comédie avait toujours été important. Dans ceux de *La Pellegrina* nous avons des actions mythologiques, par exemple l'histoire d'Arion, qui sont traitées musicalement avec l'intervention de solistes et des chœurs. Jacopo Peri, qui interprétait le rôle d'Arion, devait quelques années plus tard, composer la musique d'une *Dafné* (1597), et d'une *Euridice* (1600) représentées à Florence. Quelques années encore, et Monteverdi faisait jouer à la Cour de Mantoue son *Orphée* et son *Ariane*. Des spéculations sur la déclamation musicale dans la tragédie grecque, de l'expérience des intermèdes, des recherches expressives des madrigalistes¹³, naît une action dramatique entièrement mise en musique. L'opéra pourra devenir une entreprise ambitieuse de ce théâtre total, combinant la poésie, la musique, la danse, les arts plastiques et la machinerie. Mais l'essentiel est dans l'expression musicale du drame humain et à cet égard le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, qui transpose d'une manière simple et pathétique cet épisode de la *Jérusalem délivrée* en portant à son plus haut degré de tension le conflit entre la guerre et l'amour, est une réussite complète.
- 45 Il faut maintenant parler d'une évolution parallèle à celle de la comédie à intermèdes. Les jeux guerriers, combat à pied à la barrière, joute entre deux chevaliers, mêlées

entre deux groupes équestres, sont devenus avec le temps des spectacles où l'élégance, la richesse, l'ingéniosité dans le choix des emblèmes et devises, jouent un rôle aussi grand que la vigueur et l'adresse. Puis vient un moment où ils sont associés à une fiction romanesque, où ils deviennent l'épisode central d'une aventure qui peut servir de thème à toute une fête. Le tournoi exige alors, non seulement l'aménagement du terrain pour le combat, mais la transformation d'un espace urbain ou naturel en pays enchanté, avec ses « forêts dévotables » et ses « châteaux ténébreux ». L'aventure peut être introduite au cours d'un banquet ou d'une mascarade, elle peut donner lieu à un combat simulé, assaut de forteresse ou naumachie. Citons, parmi des exemples élaborés, le tournoi du Chevalier au Cygne à Lille (1454), le pas d'armes de Sandricourt (1493), les fêtes de Binche (1549) et de Vienne (1560).

- 46 Le caractère de plus en plus artificiel des tournois explique leur rôle dans le développement de l'architecture et du décor de théâtre. De l'aménagement d'une place, d'un *cortile* ou d'une grande salle, on passe à la construction d'enceintes à plusieurs étages de galeries ou de loges entourant l'aire des combats. Les décors mobiles que sont les chars, d'aspect fantastique, sur lesquels les combattants font volontiers leur entrée, évoluent sur l'arène. Des décors fixes, d'abord plus ou moins dispersés, sont ensuite concentrés sur une plate-forme, et enfin sur une véritable scène équipée d'une machinerie capable d'assurer tous les changements. Ce n'est probablement pas un hasard si Ferrare, qui a vu naître deux des grands poèmes chevaleresques du XVI^e siècle, et ceux-là qui précisément seront une source constante d'inspiration pour les spectacles de Cour, occupe une place de choix dans l'histoire du tournoi à grande mise en scène. Nous y sommes particulièrement bien renseignés, pour les années 1560, et pour les années 1630, par des descriptions et des livrets qui illustrent les deux dernières phases d'évolution de ce genre de spectacle : intégration d'un décor temporaire dans un ensemble naturel ou urbain et théâtralisation complète.
- 47 Francesco Guitti, qui mit en scène plusieurs tournois ferrarais de la dernière période, est aussi l'auteur de la scénographie de *Mercurio e Marte*, qui marque l'inauguration du théâtre Farnèse de Parme (1628). Nous avons ici un théâtre permanent, de dimensions imposantes, spécialement conçu en fonction des tournois. Il ne diffère pas, dans son principe, du théâtre des Offices. De dimensions plus vastes, il comporte des gradins et une loggia disposés en fer à cheval, un cadre de scène monumental et, sur les côtés, deux portes triomphales qui relient la scène aux gradins et donnent à l'architecture son articulation et son rythme. Mais l'aire centrale, toujours vide de spectateurs, est réservée aux combats, ou aux évolutions des cavaliers et des chars. Lors du spectacle inaugural, cinq scènes mythologiques, sur le thème de la discorde entre les dieux, introduisent les cinq quadrilles, celle du tenant et celles des assaillants, qui descendent successivement dans la salle. Pour le dernier combat la « platea » est inondée, des monstres marins et une île flottante entrent par les portes latérales. Rien d'essentiel, dans les changements de décor et les machines, qui n'ait déjà été réalisé à Florence par Buontalenti et ses successeurs, Giulio et Alfonso Parigi, sauf que, pour la première fois, les coulisses plates sont utilisées de préférence aux périactes, non seulement pour les fonds, mais pour les éléments latéraux¹⁴.
- 48 Les ressources de la scène dynamique, dont la vogue des comédies à intermèdes et des tournois a favorisé le développement, peuvent être utilisées, nous l'avons déjà noté, dans des spectacles qu'il est commode d'appeler opéras, mais qui reçoivent aussi les noms significatifs de « favola », de « dramma per musica » ou de « festa teatrale ». On

signalera comme étapes importantes de son développement l'activité à Rome du théâtre Barberini, où l'opéra religieux, héritier des vieilles « représentations, sacrées », a naturellement la place d'honneur. Le San Alessio de Giulio Rospigliosi, qui fit une longue carrière de librettiste avant de devenir pape sous le nom de Clément IX, est repris pour le spectacle inaugural avec des décors et des machines du Bernin, dont les gravures de F. Collignon nous donnent une idée assez précise.

- 49 Nous retrouvons Monteverdi, qui avait composé la musique de *Mercurio e Marte*, à Venise, vers la fin de sa carrière. C'est là qu'apparaissent les premiers théâtres publics pour les représentations d'opéras : la construction à plusieurs étages de gradins et de loges, employée dans les théâtres temporaires de tournois, trouve ici une application permanente. Ce n'est certes pas la machinerie qui fait l'intérêt du *Couronnement de Poppée* (1641), mais le traitement musical d'une action dramatique fondée sur les données de l'histoire et les ressorts de la psychologie. Par contre, les inventions scénographiques sont le principal élément de succès des œuvres que Torelli monte au Teatro Novissimo.
- 50 Nous avons indiqué comment s'était développée en Italie une forme d'activité théâtrale qui allait continuer sur sa lancée. Sa diffusion hors d'Italie a été décisive, mais son introduction a été préparée par des divertissements qui, tout en correspondant à des types répandus dans divers pays d'Europe, possédaient dans chacun d'eux un cachet particulier, conforme à une tradition nationale.
- 51 Rappelons brièvement qu'en France la voie de pénétration est le ballet de Cour¹⁵. *Le Ballet comique de la reine* (1581) n'est pas un commencement mais un exemple déjà très évolué de spectacle où les éléments poétiques, musicaux et plastiques sont combinés d'une manière heureuse. Il correspond à un stade où le décor fixe est relativement dispersé, où le décor sur char garde son importance, où la machinerie reste rudimentaire en l'absence d'une scène centrale suffisamment équipée. Deux œuvres marquent l'évolution vers le ballet à grand spectacle : *Tancrède* (1619) dont Tomaso Francini équipe la scène ; *La Prospérité des armes de la France* (1641) dont le scénographe est vraisemblablement Georges Buffequin, et dont l'inspirateur est Richelieu. Le titre même du ballet montre que l'objet de ces divertissements n'est pas seulement d'offrir des variations sur le thème du guerrier qui devient la victime de quelque trop aimable enchanteresse, et finit par retrouver le chemin de l'honneur, mais qu'il a aussi pour fonction de renforcer le prestige de la monarchie. Le raccourci que nous venons de faire laisse de côté maints ballets, souvent savoureux, comme les fantaisies burlesques dont Daniel Rabel dessina les costumes, mais qui se passent de machinerie. Il nous conduit par contre aux fêtes théâtrales dont Torelli fut l'ordonnateur en France et à cette première phase de l'opéra français qui atteindra son apogée dans la collaboration de Lulli avec Jean Berain, Quinault et Thomas Corneille.
- 52 En Angleterre la voie de pénétration est le « masque » de Cour. Un équilibre assez heureux s'établit entre la création poétique anglaise et les inventions scénographiques de l'Italie. Ben Jonson est un fils de la Renaissance, un humaniste habile à mettre les ressources de l'iconologie au service des idées morales et de la beauté plastique. Inigo Jones, qui s'inspire de Palladio en architecture, tire parti en artiste sensible de l'exemple des Parigi pour le décor et le costume. Mais le goût de la virtuosité, et les encouragements qu'il reçoit, surtout sous le règne de Charles I^{er} et d'Henriette Marie, le poussent à rechercher des effets de plus en plus ambitieux. Avec la machinerie de

Salmacida spolia (1640) on atteint un stade équivalent à celui de Guitti ou Torelli en Italie, et l'opéra de la Restauration ne fera guère qu'exploiter cet acquis.

- 53 Les rapports orageux de Jonson et de Jones, nous les retrouvons en Espagne avec les démêlés de Calderón et de Cosme Lotti¹⁶. Ici et là, le grief du poète est l'envahissement de la charpenterie, et la production de l'effet scénique pour lui-même et non pour les besoins de la fable. À juger par l'iconographie des fêtes théâtrales dont Santurini à Munich et les Burnacini à Vienne assurèrent la réalisation plastique, ces scénographes eurent affaire à des poètes disposés à leur donner libre carrière. Le problème de la collaboration harmonieuse des arts dans toutes ces recherches d'un théâtre total est considérable, et reçoit des solutions très diverses, plus ou moins heureuses.
- 54 Voilà, certes, un champ d'investigation qui devrait être fertile pour l'étude du baroque. Car nous sommes sans nul doute, pour reprendre les termes de M. Jean Rousset, dans le monde de la « métamorphose » et de l' « ostentation », un monde éphémère et, à certains égards, étonnamment frivole, où les monarques n'hésitent pas à descendre des cintres sur une nacelle branlante pour confirmer la nature céleste de leur pouvoir, ou à danser le menuet sur les planches avec l'intention, réelle ou feinte, de contribuer ainsi à l'ordre du royaume et à l'ordre cosmique. Un monde où cependant de grands artistes ont trouvé des occasions inespérées de s'exprimer et de conjuguer leurs efforts, où, sans doute, les thèmes se répètent, mais où l'invention et les formes se renouvellent.
- 55 Le domaine de ces fêtes théâtrales n'est encore que partiellement exploré. Sur la genèse de l'opéra, sur son essor au XVII^e siècle, et sur les diverses formes du théâtre en musique, il reste encore beaucoup à dire. Et l'une de vos prochaines rencontres pourrait utilement être consacrée à ce double thème, dont les communications de Mme Mathieu-Arth, de M. Vanuxem et de M. Wolf vont certainement souligner l'importance¹⁷.
- 56 Ce serait pour les spécialistes de la littérature, des arts plastiques et de la musique, une occasion de collaborer, et il faudrait que ces deux derniers groupes soient aussi largement représentés que le premier. L'avantage d'un travail de genre serait de situer l'étude des correspondances entre les arts sur un terrain plus sûr. Au lieu de procéder à des rapprochements intuitifs entre des œuvres poétiques, picturales ou musicales, créées à des dates et en des lieux différents, on pourrait comparer les moyens d'expression mis en jeu par différents arts faisant converger leurs efforts en vue du même résultat, dans un même milieu et dans les mêmes circonstances. Cette démarche permettrait au moins de commencer par ce qui est relativement facile, pour comparer ensuite des manifestations de l'art baroque plus distantes les unes des autres, et dégager leur caractéristiques communes.

NOTES

1. Victor-L. Tapié, *Baroque et classicisme*, 1957 - *Le Baroque*, 1961.

2. M. Jacques Vanuxem s'est attaché à montrer, dans sa communication, que l'opposition n'est pas si tranchée entre les genres, et que, par exemple, l'Iphigénie de Racine, représentée à

l'occasion d'une fête à Versailles, possède, dans son style comme dans son décor, des traits caractéristiques du baroque.

3. « La poésie baroque en France pendant les guerres de religion », Actes des Journées Internationales d'Étude du Baroque (Montauban 1963), Toulouse 1965, pp. 45-51. Cf. « Le théâtre baroque en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, II, 1942, pp. 161-84.

4. Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, 1954.

5. Alejandro Cioranescu, *El Barocco o el descubrimiento dei drama*, Universidad de la Laguna, 1957.

6. « Existe-t-il une philosophie du baroque », *Actes* (Montauban, 1963), p. 39. (voir : <http://lodel.revues.org/10/baroque/138>)

7. « La poésie baroque en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, I (1951), p. 24, déjà cité par A. Cioranescu, op. cit., p. 46.

8. Herbert-E. Isar, « La question du prétendu sénéquisme espagnol », dans *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, C.N.R.S., 1964.

9. Charles-V. Aubrun apporte un élément de réponse à ma question en choisissant pour sa communication une comedia historique de Calderón. Il va sans dire qu'une question posée dans des termes aussi généraux ne sera jamais tranchée définitivement par une confrontation des œuvres, et ne vise qu'à stimuler la réflexion. Que les problèmes de l'ordre providentiel, et de la valeur attachée à cette vie, soient au centre de l'étude du théâtre baroque, la communication de M. Pierre Mesnard sur Vondel, qui recoupe sur tant de points celle de M. Aubrun, le confirme suffisamment.

10. R. Lebègue, « Le problème du salut dans les mystères et dans les tragédies protestantes », dans *Le Théâtre tragique*, C.N.R.S., 1962.

11. J.-C. Kamerbeek, « Individu et norme dans Sophocle », *Ibid.*

12. On s'est référé notamment, dans cette partie du rapport, aux recueils du C.N.R.S. sur Les Fêtes de la Renaissance, 1956 et 1960, Le Lieu théâtral à la Renaissance, 1964, et au catalogue de l'exposition, La Vie théâtrale à la Renaissance, Musée Pédagogique, 1963, distribué par le S.E.V.P.E.N.

13. La communication de M. Robert Erich Wolf, riche d'idées et d'informations sur l'usage dramatique de la musique au XVII^e siècle, n'a pu être suivie d'une discussion. S'il me permet de formuler après coup une objection je dirai que, par souci de mettre en valeur l'apport de la monodie et l'expression théâtrale directe, il a peut-être minimisé l'importance du chant à plusieurs voix. Dans les dernières phases de son évolution le madrigal élargit son domaine, explore des régions nouvelles de la sensibilité et de la passion. Cette recherche suscite des tensions qui rompent l'équilibre entre les voix et finiront par faire éclater l'instrument qu'elle emploie. Mais si l'on voit apparaître une polarité entre le dessus et la basse, si une voix soliste, deux ou trois voix concertantes tendent à se détacher de l'ensemble, les musiciens qui atteignent, au tournant du siècle, le plus haut degré d'intensité expressive continuent à considérer la pluralité des voix, et le solo accompagné, comme des moyens de composition également efficaces, et opèrent aisément la conversion de l'un à l'autre. Le Lamento d'Ariane n'est pas moins émouvant dans sa version madrigalesque que dans sa version pour voix seule. Et les neuf livres de Monteverdi sont là pour prouver que le chemin du théâtre en musique passe par le madrigal.

14. L'existence de ces coulisses latérales est attestée par le plan d'un théâtre provisoire, construit à Parme, pour la même fête. Il y a tout lieu de supposer que le même dispositif était utilisé au théâtre Farnèse. Voir l'étude de I. Lavin, « Lettres de Parme (1618, 1627-1628) et début du théâtre baroque », dans *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 114.

15. Voir le livre de Margaret McGowan, *L'Art du ballet de Cour en France (1581-1643)*, C.N.R.S., 1963.

16. Cf. Charles-V. Aubrun, « Les débuts du drame lyrique en Espagne », *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, p. 429 et suivantes.

17. Des raisons de santé ont empêché M. Fedele d'Arnico de présenter sa communication sur « La naissance du chant solo dans l'opéra italien ».

AUTEUR

JEAN JACQUOT

Directeur Scientifique au C.N.R.S.