

📌 **Nom : SURGERS**

**Prénom : Anne**



Professeur (18<sup>e</sup>)  
UCBN, UFR Sciences de l'homme, Département Arts du spectacle  
Esplanade de la Paix. 14 000 Caen  
Membre du comité directeur de l'EA 4256-LASLAR

Mail : [anne.surgers@unicaen.fr](mailto:anne.surgers@unicaen.fr)

## 📌 BIBLIOGRAPHIE RECENTE

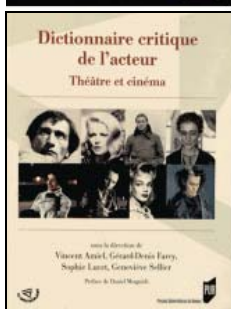
### ✓ Ouvrages scientifiques (ou chapitres) (OS)



« "ou le Theatre pris pour celeste Theatre". Scénographie et séance d'« obligeante humeur » dans la grande salle du Louvre », in *Le Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain, 1625 : un ballet royal de bouffonesque humour*, Thomas Leconte (éd.), Turnhout, Brepols (coll. "Épitome musical", Centre d'études supérieures de la Renaissance, Centre de musique baroque de Versailles), 2012, 425 p., ISBN: 978-2-503-54793-0.



« Allégories et emblèmes incarnés : une lecture des frontispices de Chauveau-Brissart pour les éditions des pièces de Molière (1663-1682) », in *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Véronique Lochert et Jean de Guardia (dir.), Dijon, Editions universitaires de Dijon (coll. Ecritures), 2012, 283 p., ISBN 978-2-36441-5, p. 171-180.



Entrées pour le *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, V. Amiel, G.-D. Farcy, S. Lucet, G. Sellier (dir), Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. Le Spectaculaire), 2012, ISBN : 2753520674



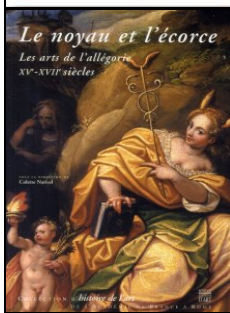
« Quand les allégories étaient vivantes. Scénographie, salle, décors, costumes du *Ballet de la Délivrance de Renaud* », in *La Délivrance de Renaud. Ballet dansé par Louis XIII en 1617. Ballet danced by Louis XIII in 1617*, Greer Garden (ed.), Turnhout, Brepols (CESR, coll. Epitome musical), 2011, p. 85-130.



*Les Galaneries du Duc d'Ossonne*, Anne Surgers (éd.), in *Jean Mairet. Théâtre complet*, G. Forestier (dir.), Paris, Honoré Champion (coll Sources classiques,) tome III, 2010.



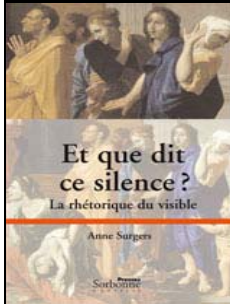
La Pellegrina<sup>4</sup> et les Intermèdes. Florence-1589. Aby Warburg : Les costumes de scène pour les Intermèdes de 1589. Bastiano De Rossi : Description de l'appareil et des Intemèdes [...] lors des noces de Ferdinando Medici et Christine de Lorraine, présentation, traduction et notes A. Surgers, Vignon, Lampsague (coll. Studiolo essais), 2009.



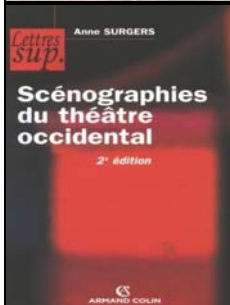
« Des abricots pour le Duc d'Ossonne », in *Le Noyau et l'écorce. Les Arts de l'allégorie. XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, C. Nativel (dir.), Paris, Somogy (Coll. Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome), 2009, p. 341-354.



*Teatro occidental : unha historia teatral desde a escenografía*, trad. I. López Silva, Vigo, Editorial Galaxia, 2009.



*Et que dit ce silence ? La rhétorique du visible*, Paris, PSN, 2007.



*Scénographies du théâtre occidental*, (rééd. revue et augmentée), Paris, Armand Collin, 2007.



« "Les cadences et bransles des cieux". Spectacles, fêtes et cérémonies à l'époque de Louis XIII », in *Regards sur la musique au temps de Louis XIII*, textes réunis par Jean Duron, Wavre, Mardaga, 2007, p. 115-156.

« Au seuil de l'invisible : litote et oxymore dans l'*Ecce homo* et *La Vierge de douleur de Philippe de Champaigne* », in *Emblemata sacra. The Retic and Hermeneutics of illustrated sacred Discourse*, Ralph Dekonink et Agnes Guiderdoni-Bruslé (eds.), Turnhout, Brepols (Imago figurata studies, vol. 7), 2007, p. 365-380.

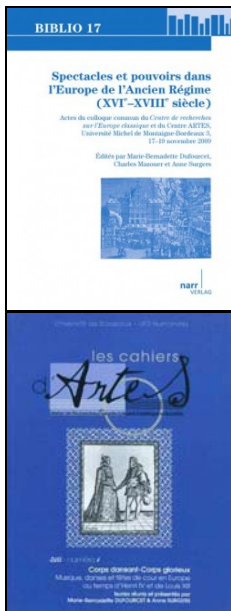
« Le scénographe », in Christian BIET, Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard (Folio essais n° 467), 2006, p. 38-43.

✓ Directions d'ouvrages et revues (DO)



*Les images aussi ont une histoire*, Anne Surgers & Vincent Amiel (dir.), Revue *Double jeu*, n° 8, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, ISBN : 978-2-84133-397-4

*La Représentation théâtrale en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Anne Surgers & Pierre Pasquier (dir.), Paris, Armand Colin (coll. Lettres sup'), 2011.



*Spectacles et pouvoirs dans l'Europe de l'Ancien Régime (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Actes du colloque du Centre de recherches sur l'Europe classique et du centre ARTES, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, M.-B Dufourcet, Ch. Mazouer, A. Surgers (éd.), Tübingen, Gunther Narr Verlag, (Biblio 17, vol. 193), 2011.

*Corps dansant-Corps glorieux. Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps de Henri IV et Louis XIII*, Marie-Bernadette Dufourcet et Anne Surgers (dir), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Cahiers ARTES n° 7, 2011.

✓ Articles dans des revues avec comité de lecture (ACL)



"En route vers un monarque normal ou l'extinction de la croyance en un double corps du roi. L'exemple de l'habit « à l'antique » (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)", *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 43-68.

« L'éclat de la lumière », préface à l'édition française de Fabrizio CRISAFULLI [*Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Corazzano, Titivillus, 2007] *Lumière active. Poétique de la lumière dans le théâtre contemporain*, Dublin, Artdigiland Ltd, 2015.

« Les images du règne. Le roi nous regarde », in B. PETEY GIRARD & M. VENE (dir.), *François I<sup>er</sup>. Pouvoir et image*, Paris, BnF, 2015, p. 68-79.



« “Le Monde est fait par discorde accordance“ . Pourquoi danser à l’Arsenal ? », dans *Sully le ministre et le mécène, Albineana 26-Cahier d’Aubigné*, Niort, 2014, p. 329-360.

« **Logis, portes, fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, “une caresse pour l’âme et le corps“** », in *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, J. Clarke, P. Pasquier, H. Phillips (éd.), Bern, Peter Lang (Medieval and early modern french Studies 8), 2011, p. 31-46.

« **“ils ont dû faire choix“ : quelques pistes pour une lecture et une interprétation des décors à compartiments** », in *La Scène et la Coulisse dans le théâtre du XVIIe siècle en France*, G. Forestier & L. Michel (dir.), Paris, PUPS, 2011, p. 295-308.

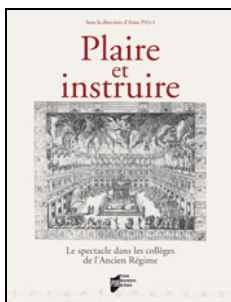
« **‘Cet accord des choses opposées qu’ils appellent harmonie‘ : conditions scénographiques d’un théâtre emblème à l’âge baroque** », in B. Bolduc & H. Goldwin (dir.), *Concordia Discors*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (Biblio 17, vol. 194-195), 2011, vol. 194, p. 189-200.

« **“Estants imitateurs de toute la nature“ . Analyse des outils de la fiction spatiale du théâtre baroque, à partir des *Galanteries du Duc d’Ossonne de Mairet (1633)*** », in Rainer Zaiser (ed.), *L’Age de la représentation. L’Art du spectacle au XVIIe siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (Biblio 17, vol. 174), 2008, p. 243-267.

« **Que voit-on sur le théâtre. Entrées et sorties de scène chez Rotrou** », in *Littératures classiques*, n° 63-automne 2007, *Le Théâtre de Rotrou*, Champion, 2007, p. 251-267.

« **Du théâtre au théâtre du Monde : fragmentation et bigarrure. Contribution à une définition de l’espace de la représentation baroque** », in *La Question du baroque*, Dorothea Scholl (dir.), 2011.





« Une image unifiée, un regard captif : le décor du théâtre jésuite dans les traités du F. Andrea Pozzo S. J. (1642-1709) », in *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, actes du colloque de Paris, BnF, 17-19 novembre 2005, Anne Piéjus (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 85-98.



« Les décors de l'Hôtel de Bourgogne : usage et détournements du type "à l'italienne" en France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », in *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*, Ch. Mazouer (éd.), Tübingen, Gunter Narr Verlag (Biblio 17, vol. 165), 2006, p. 73-86.



« Construction et épiphanie de l'irreprésentable gloire monarchique en France au XVII<sup>e</sup> siècle : étude rhétorique et stylistique d'une scénographie éphémère au Palais Cardinal, le 14 janvier 1641 », in *Le Spectacle politique dans la rue du XVI<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle. Événements, rituels et récits*, textes réunis et édités par Marie-France Wagner et Catherine Mavrikakis, Montréal, Lux, 2005.

✓ Articles dans des revues sans comité de lecture (SCL)



« La scénographie baroque : un théâtre emblème du Monde », in *Le Théâtre dans le théâtre. L'illusion comique Pierre Corneille*, SCEREN-CNDP, baccalauréat théâtre, janvier 2009, p. 21-27.

« Quand la scène n'était pas une cage », in *Théâtre S, La scène mise à nu*, n° 26-2<sup>e</sup> semestre 2007, Presses universitaires de Rennes, p. 11-18.



« **Les paradoxes du Bernin** », in *TDC*, 2006, n° 909-*Le Baroque*, pp. 14-17.

✓ Communications avec actes (ACT)

« **Mutations de l'allégorie et théâtralisation du réel, ou la fin de la croyance en un "double corps du roi". L'exemple de l'habit "à l'antique" (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)** », Journées d'études *Le texte en scène. Littérature et théâtralisation à la Renaissance*, MIUR-Progetto PRIN 2010 *Corpus del Teatro francese del Rinascimento* / Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Dipartimento di Lettere, Lingue, Arti, Bari, 10-11 octobre 2014.

« **Allégorie se meurt, Allégorie est morte! (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) : l'exemple des fortunes et infortunes de l'habit "à l'antique" ("platte peinture", maschere, miniatures, fêtes, entrées royales, tableaux vivants, ballets, carrousel, opéra, théâtre et habit de cour)** », Colloque *Voir l'habit. Discours et images du vêtement du Moyen Age au XVII<sup>e</sup> siècle*, UCBN / EA 4256 LASLAR, mars 2014.

« **Incroci europei di modelli-luoghi di memoria, fra Toscana, Francia, Fiandra, Provincie unite del Nord: l'esempio degli affreschi di Pietro Ricchi (1606-1675) al castello di Fléchères (v. 1631-1632)** », Convegno internazionale di Studi, *Ah, les Italiens ! Forme e artisti dello spettacolo tra Toscana e Francia. Incroci, analogie differenze*, Università degli Studi di Firenze, Pisa e Siena-Dottorato internazionale Pegaso, a cura di Renzo Guardenti, Sara Mamone, Marzia Pieri, Firenze, Teatro della Pergola, 3-4 avril 2014.

« **"Le Monde est fait par discorde accordance" : fêtes et ballets à l'Arsenal, pourquoi ?** », colloque Sully, organisé par l'Association des amis d'Agrippa d'Aubigné, 23-24 novembre 2012, Paris.

« **"De discours racointance" : la salle d'assemblée, allégorie de l'ordre du monde** », journée d'études *Allégorie et vérité cachée dans le roman, le récit épique et le théâtre du Moyen Age au XVII<sup>e</sup> siècle*, organisée par Francine Wild, EA 4256-LASLAR, Université de Caen Basse Normandie, 23 mars 2012.

« **Les sens moëlleux de l'allégorie dans les frontispices de Chauveau-Brissart pour les éditions des pièces de Molière (1663-1682)** », Colloque *L'Imaginaire théâtral*, 15-16 octobre 2009, Université de Haute-Alsace, Mulhouse.

« **"Het [tooneel] bootst de weereld na." L'hétérogène et le composite : conditions scénographiques d'un théâtre-emblème, à l'âge baroque** », NASSCFL 2009 Conference: *Concordia-discors*, 41st Annual Conference of the North-American Society for Seventeenth-Century French Literature, 20-23 May 2009, co-organized by Benoît Bolduc and Henriette Goldwyn, New York, NY.

« **Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une "caresse pour l'âme et le corps"** », colloque international organisé par l'équipe Théâtre européen du C.E.S.R. (Pierre Pasquier) et le Center for Seventeenth-Century French Theatre (Jan Clarke, Henry Phillips) *La ville en scène : représentations de l'espace urbain dans le théâtre français et européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Tours, 8-9 janvier 2009.

« **Conditions et limites "malaisées en vérité à choisir en leurs confins" d'une véhémence efficace. Étude à partir du corps en actio chez Poussin et Philippe de Champaigne.** », colloque international *Figures de la véhémence : rhétorique, esthétique et théâtralité de l'intensité*, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 18-19 décembre 2008.

« **Quand la cage de scène n'existait pas. Conditions scénographiques d'un théâtre-emblème** », Annual Conference SE17 2007, Society for Interdisciplinary French Seventeenth-Century-Studies, Yale University, 8-10 november 2007.

« **Ingannare gli occhi : les charmes de la tromperie. L'exemple des fêtes pour les noces de**

**Ferdinando de Medici et Christine de Lorraine (Florence, 1589)** », colloque *Ruse et surveillance*, organisé par le Centre d'Histoire et de Théorie du Théâtre, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 7-9 décembre 2006.



Avec Pierre PASQUIER (Université François Rabelais, Tours), « **La situation du spectateur dans la salle à la française aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles** », colloque *Le spectateur de théâtre à l'âge classique. Public réel, destinataire supposé, représentations*, Université Paul Valéry Montpellier III, 20-21 octobre 2006.



« **Des abricots pour le Duc d'Ossonne** », colloque *Pictura et Philologia: les variations de l'allégorie à l'époque moderne*, CHAR-Paris I, Académie de France à Rome, Villa Medici, 24-26 mai 2006.

« *Estant imitateurs de toutes la nature. Analyse des outils de la fiction spatiale du théâtre dit baroque, à partir des Galaneries du Duc d'Ossonne de Mairet (1633)* », IX<sup>e</sup> Colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle (CIR 17), Université de Kiel, 16-18 mars 2006.

« *Ils ont dû faire choix* », Colloque international *La scène et la coulisse dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle en France*, 5-6 janvier 2006, Paris IV Sorbonne.



« **Une image unifiée, un regard captif : le décor du théâtre jésuite dans les traités du F. Andrea Pozzo S. J. (1642-1709)** », colloque *Le Spectacle dans les collèges français de l'Ancien Régime*, organisé par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France (CNRS), la Bibliothèque nationale de France et la Société française de musicologie, 17-19 novembre 2005, Paris, Bibliothèque nationale de France.

« **Au seuil de l'invisible : litote et oxymore dans deux tableaux de Philippe de Champaigne (*Ecce homo* et *La Vierge de douleur*)** », colloque *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Katholieke Universiteit Leuven – Université Catholique de Louvain, 27-29 janvier 2005.

« **Que voit-on sur le théâtre ? Entrées et sorties de scène chez Rotrou** », colloque international *Rotrou. Un maître du théâtre baroque européen*, CESR, Tours, 15-17 juin 2005.



*Concordia, discors*

41e Colloque Annuel de la North-American Society  
for Seventeenth-Century French Literature  
Co-organisé par Benoît Bolduc et Henriette Goldwyn.  
New York University  
21-23 mai 2009

« *Het [tooneel] bootst de weerd na.*<sup>1</sup> »

**La bigarrure et le discontinu :  
conditions scénographiques d'un théâtre-emblème, à l'âge baroque**

Anne SURGERS

Professeur, Université Caen Basse Normandie  
Directeur de recherches, Université Paris III-Sorbonne

*Et ueramente chi potrebbe fare che la diuersità, et le contrarie potenze di quattro  
elementi, in un corpo et in una macchina si conuenissero, se una certa harmonia  
non gli congiungesse ?*

Luigi DENTICE, *Duo Dialoghi della Musica*,  
Roma, Vincenzo Lucrino, 1553, [f. sig. A2 v<sup>o</sup>]<sup>2</sup>

Pour commencer je souhaiterais remercier Henriette Goldwyn et Benoît Bolduc – et ce n'est pas une politesse convenue. Le titre et le thème qu'ils ont choisis pour le colloque de la NASSCFL, et donc la réflexion qu'ils ont induite, ont été roboratifs : l'université en France traverse une période difficile, des discordes latentes se sont manifestées. La concorde est parfois malmenée. Travailler sur le thème de la *Concordia-Discors* et de son corollaire, Harmonie, aide à garder en mémoire que l'harmonie peut naître de l'accord des contraires. Ce travail contribuera, je l'espère, à montrer que des recherches sur le dix-septième siècle ne sont ni vaines, ni inutiles, mais qu'elles offrent des outils de discernement pour le temps présent, et peut-être des arguments pour résister au dénigrement des « sciences molles ».

Le titre du colloque annonce un antagonisme. Nous étudierons ici la mise en jeu de la discordance, et ses effets, dans le décor et l'image du théâtre baroque<sup>3</sup>. Parce que ce théâtre, a été considéré *a posteriori*, comme

---

<sup>1</sup> « *Het [tooneel] bootst de weerd na. / Het kittelt ziel en lijf. Il [le théâtre] imite le monde. Il caresse l'âme et le corps.* » Joos VAN DEN VONDEL, sentence peinte sur l'architrave couronnant les loges du *Schouwburg* d'Amsterdam, 1638. Le mot *kittelen* (ou *kietelen*) n'a pas d'équivalent exact en français : il signifie à la fois *chatouiller*, *caresser tendrement* et *exciter*.

<sup>2</sup> Une première édition daterait de 1552. Pour une réédition récente : Luigi DENTICE, *Duo Dialoghi della Musica*, (Roma, 1553), a cura di Patrizio Barbieri, Lucca, Libreria musicale, 1988.

<sup>3</sup> Pour éviter les malentendus et parce qu'en France l'emploi du mot provoque encore des débats, parfois âpres, je précise d'entrée de jeu dans quel sens sera entendu le mot « baroque » dans le présent article. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'adjectif « baroque » n'était employé qu'en joaillerie, à propos de perles « qui ne sont pas parfaitement rondes » (Furetière). Par extension, la notion d'imperfection et d'irrégularité a progressivement contaminé le sens premier. Ainsi, l'édition de 1878 du Dictionnaire de l'Académie entérine l'acception morale de l'adjectif : « baroque » signifie alors « irrégulier, bizarre, étrange. Il se dit des choses physiques et des choses morales ». Dans son ouvrage *Der Cicerone* paru à Bâle en 1860, Jakob Burckhardt choisit l'adjectif « baroque » pour désigner une période de l'histoire de l'art s'étendant environ de la Contre-Réforme au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, période succédant à la Renaissance et précédant la réadoption des « règles » de l'architecture antique. Le choix du mot « baroque » est le reflet tant d'un jugement de valeur dépréciatif que d'une histoire de l'art et de la pensée établies en fonction du postulat qu'il y aurait « progrès » – entendu comme « amélioration » –, à partir du moment où seraient respectées les règles de l'architecture antique, celles de la perspective linéaire déduite de la géométrie d'Euclide et celles que les humanistes ont déduites de la poétique aristotélicienne. Malgré les écueils que le mot recèle, nous emploierons ici « baroque » pour désigner un courant de pensée, dont le spectacle a été l'une des expressions privilégiées, et qui s'est développé en Europe, dans la seconde partie du XVI<sup>e</sup> siècle et les deux premiers tiers du XVII<sup>e</sup> siècle environ.

« irrégulier », on l'a cru discordant, dissonant. Une analyse stylistique de la composition des décors et de l'architecture des spectacles baroques montrera que la « discordance » et la juxtaposition discontinue d'éléments hétérogènes sont la condition de la construction et de la réception d'un spectacle allégorique, donc polysémique, qui conduit du sens premier vers d'autres sens, de l'écorce au noyau<sup>4</sup>. L'étude permettra de mieux comprendre le rôle imparti à la mise en jeu des contraires et de relier le théâtre à un ensemble plus vaste de représentations.

Deux lieux communs de l'invention et de la mémoire – en tant que parties de la rhétorique – sont les points de départ de la réflexion proposée ici. Ils étaient deux des pierres angulaires de la pensée jusqu'à l'âge baroque, Ces deux lieux communs sont :

- « *Harmonia est discordia concors*<sup>5</sup>. » comme l'affirme, par exemple, la sentence placée en page de titre du traité de musique de Gafurius (1518).



**Figure 1. Phylactère : « *Harmonia est discordia concors* », gravure sur bois, in Franchinus GAFURIUS, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus, Impressum Mediolani : per Gotardum Pontanum calcographum, 1518, page de titre.* © CESR Tours.**

- Le théâtre imite le Monde. Il est image du macrocosme dans le microcosme. Les *Rederijkers* d'Amsterdam avaient ainsi fait peindre cette sentence (« *Het [tooneel] bootst de weereld na.* ») sur l'architrave couronnant les loges de leur nouveau théâtre, le Schouwburg, inauguré en 1638.

La réflexion s'appuiera sur une lecture stylistique de l'image, de la scénographie et de leur éloquence muette : on analysera comment sont agencés les divers éléments du visible, en prenant l'*élocutio* rhétorique comme clef de lecture d'un discours silencieux. Les termes antagonistes ont été pris dans l'ordre inverse de celui que propose le titre du colloque. On partira de *discors* : dans un premier temps, on verra que le décor et la scénographie baroques, particulièrement en France<sup>6</sup>, se composent par juxtaposition d'éléments disparates, bigarrés, voire discordants. On analysera ensuite les buts et les effets de cette bigarrure : la construction d'images et de lieux communs de mémoire, qui tendent à faire de l'assemblée un corps commun.

<sup>4</sup> Les expressions « noyau-écorce », ou « sens meïlleux », pour qualifier les différents niveaux de sens qu'offre l'allégorie sont des *topoi* de la pensée humaniste et baroque. À titre d'exemple, voici un extrait de Leone Hebreo : « PHIL[ON]. Les anciens Poëtes n'ont cachez souz leurs poëtiques escrits vne seule mais plusieurs intentions, qu'ilz appellent sens : car premierement au sens literal comme escorce exterieure ilz descriuent l'histoire de quelque personne avec ses façons & gestes notables & dignes de memoire : apres en celle mesme fiction ilz mettent, comme plus interieure escorce & prochaine de la moelle, le sens moral vtile à la vie actiue des hommes, approuuant les vertus & blasant les vices. En oultre, souz ces mesmes paroles ilz couchent quelque vray intelligence des choses naturelles, ou celestes, astrologales ou theologiennes : & quelque fois souz vne mesme fabuleuse narration sont deux voire trois scientifiques sens compriz, comme les moelles des fruits dessouz l'escorce, lesquelz sens moelleux sont nommez allegoriques. », in LEONE HEBREO, [*Dialoghi di amore*, Venezia, Aldii Filii, 1549] *De l'amour*, Lyon, Jean de Tournes, 1551, 2 tomes, t. 1, Dialogue II, p. 176.

<sup>5</sup> Gravure sur bois, in Franchinus GAFURIUS, *De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus, Impressum Mediolani : per Gotardum Pontanum calcographum, 1518, page de titre.*

<sup>6</sup> Une juxtaposition d'éléments hétérogènes est employée pour une composition comparable et équivalente, si elle n'est pas identique, dans le décor et la scénographie des théâtres des *Rederijkers kamers* flamandes et néerlandaises à l'âge baroque. Nous nous limiterons, dans le présent article, au théâtre français.

Enfin on verra comment le jeu des discordances (composition) et concordances (réception, mémoire, imagination) conduisait le spectateur-auditeur de l'écorce au noyau, du sens premier au sens moëlleux, du théâtre au théâtre du Monde.

### **I. Discors : la bigarrure du spectacle.**

On analysera l'agencement de ses éléments, dans le décor, sur le *théâtre* en premier lieu, dans l'ensemble du lieu de représentation en second lieu.

J'emploie ici *composition* au sens défini par Kandinsky :

La composition est la subordination intérieurement conforme au but

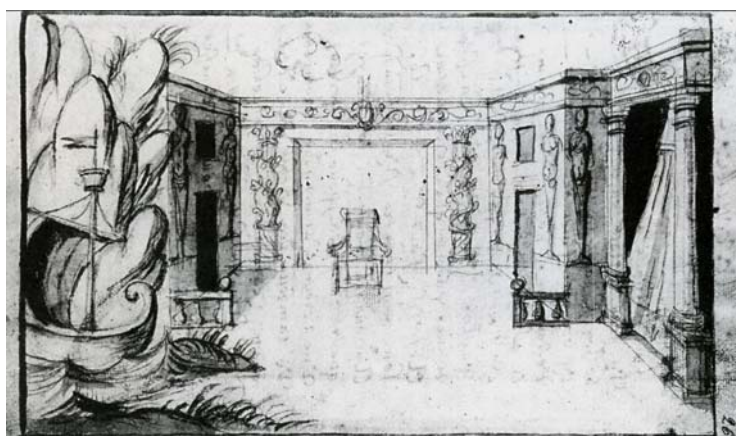
1. *des éléments isolés*, et

2. *de la construction*

à la fin picturale concrète.

Wassily KANDINSKY, [1926] *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, Folio Essais n°168, 1991, p. 41.

Prenons l'exemple des décors des pièces jouées à l'Hôtel de Bourgogne dans les années 1630.



**Figure 2. Dessin représentant le décor pour *La Folie de Clidamant*, pièce perdue de Hardy, mine de plomb, encre noire et lavis (manuscrit, BNF, cote 24 330), in Pierre Pasquier (éd.), *Le Mémoire de Mahelot*, Paris, Champion, 2005.**

***Le décor : des éléments hétérogènes et, a priori, discordants pour notre regard habitué à une représentation en perspective unifiée***

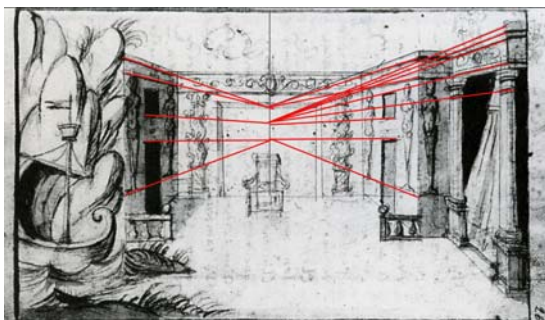
Plusieurs lieux, donc plusieurs temps sont représentés simultanément sur la scène. L'image, pourtant composée en perspective, ne représente pas « les choses [...] ainsi qu'elles doivent paroître à l'œil selon leur assiette, & selon la portée de nostre veuë.<sup>7</sup> », ce qui est la règle fondatrice du système perspectif. Au contraire, plusieurs lieux y sont juxtaposés : une chambre, un superbe palais, des rochers et un bateau dans le cas du décor de *La Folie de Clidamant*.

De plus, la composition associe plusieurs points de vue et plusieurs points de distance : le dessinateur utilise et assemble dans une même image ce qu'en termes de cinéma on appelle un plan rapproché (la chambre), un plan moyen (le palais) et un plan éloigné (les rochers et falaises). Dans la technique de construction en perspective du dessin et du décor, il s'agit d'un assemblage composite de divers points de distance, qui donnent une perspective ralentie ou accélérée, à distance courte ou longue.

---

<sup>7</sup> BINET (P. Estienne), *Essay des Merveilles de la Nature*, Rouen, Romain de Beauvais, 1622, Chapitre XLVIII, Termes de perspective, p. 443.

En outre, la perspective est construite au moyen de plusieurs points de fuite. La construction d'ensemble de la perspective ne s'accorde pas avec la règle fondatrice et canonique de la perspective humaniste, qui suppose un observateur immobile en un temps et en un lieu, donc un point de fuite, projection géométrique de l'œil du spectateur sur le plan de la représentation. Or, dans les dessins du *Mémoire* de Mahelot, le point de fuite est décomposé en une série de points alignés sur l'axe médian vertical du dessin. C'est ce que Panovski a appelé une perspective « en arête de poisson ».



**Figure 3. *Ibid.*, Schéma de construction d'une perspective centrale avec décomposition du point de fuite (perspective « en arête de poisson »).**

Il semble donc y avoir une discordance entre le système perspectif choisi (une perspective linéaire centrale) et son emploi pour construire une image, puisque l'image est composite, au sens que le terme a en architecture, au lieu d'être unifiée<sup>8</sup>.

### ***L'architecture et la scénographie : une bigarrure.***

On retrouve ces principes d'assemblage bigarré d'éléments hétérogènes dans l'architecture du lieu de représentation et dans sa scénographie. Nous prendrons ici l'exemple du théâtre du Marais, en 1644 : en effet, grâce à des contrats notariés conservés aux Archives nationales à Paris, on connaît avec précision les dimensions et les aménagements décidés par les comédiens du Marais pour transformer un jeu de paume en théâtre<sup>9</sup>. L'analyse des dessins du *Mémoire de Mahelot* et celle des contrats passés entre la propriétaire du jeu de paume et la troupe de Montdory permet de dégager les caractères suivants :

- les plusieurs points de vue qui composent le décor ont un écho dans la répartition du public sur les trois côtés d'un vaste rectangle<sup>10</sup>.
- L'absence de frontière nette entre la réalité et la fiction nous apparaît aujourd'hui comme un assemblage confus d'éléments incompatibles.

<sup>8</sup> Pour une analyse plus complète des effets de la perspective dans les décors à compartiments, voir Anne SURGERS, « Les décors de l'Hôtel de Bourgogne : usage et détournements du type "à l'italienne" en France dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle », in *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*, Actes du colloque du Centre de Recherches sur le XVII<sup>e</sup> siècle européen, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 11-13 mars 2004, édités par Charles Mazouer, Tübingen, Gunter Narr Verlag, Biblio 17, 165, 2006, pp. 73-86.

<sup>9</sup> Ces pièces notariales ont été retrouvées et publiées par Wilma Deierkauf-Holsboer, puis Alan Howe, dans son précieux ouvrage intitulé : *Le Théâtre professionnel à Paris. 1600-1649*, Paris, Centre historique des Archives nationales, 2000, Avec Fabien Cavallé, nous avons travaillé à reconstituer en maquette le jeu de paume du Marais, dans l'aménagement de 1644, mis en œuvre après l'incendie qui avait ravagé le théâtre. La reconstitution en maquette, et la coupe proposée dans le présent article, se fondent en particulier sur *Mémoire de ce qu'il faut faire au jeu de paume des Marets*, 3 juin 1644, Paris, Archives Nationales, Minutier central, fonds XC, liasse 207, transcrit in Alan HOWE, *op. cit.*

<sup>10</sup> Par exemple, la salle du jeu de paume du Marais mesurait 11,75 m de large et environ 18 m du nez de la scène aux loges situées sur le petit côté du rectangle (mesures indiquées le *Mémoire de ce qu'il faut faire au jeu de paume des Marets*, 3 juin 1644).



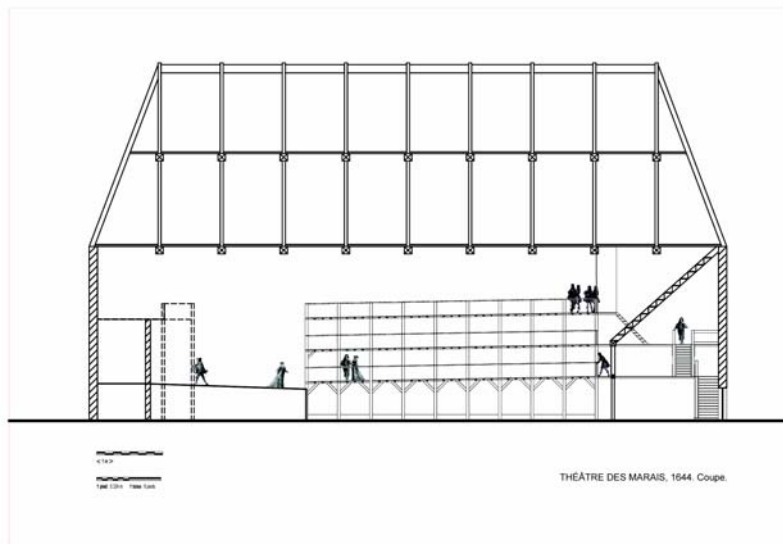


Figure 4. Théâtre du Marais, 1644, hypothèse de restitution, coupe. © A. Surgers

D'une part, il n'y avait pas de cadre de scène. D'autre part, une continuité de structure entre la scène et la salle était fortement accusée par le garde-corps du plus haut niveau de loges (appelé le « Paradis ») : ce garde-corps ceinturait l'ensemble de la scène et de la salle, avec une interruption passagère (quelques mètres) à l'avant du plateau, pour laisser place aux châssis des compartiments, comme on le voit sur la coupe (Fig. 4).

Enfin, des spectateurs pouvaient prendre place sur les côtés du plateau. Cette pratique a été officialisée par Montdory, dans l'urgence de la première du *Cid*, mais elle convenait, tant aux acteurs, qu'aux spectateurs, puisqu'elle s'est rapidement imposée dans les autres théâtres, et qu'elle a perduré plus de cent ans.

- On soulignera en outre que des effets de trompe-l'œil sont ménagés par un usage savant de la perspective, tant sur le plateau que dans la salle. En effet, les garde-corps des trois rangs de galeries latérales sont en pente vers le plateau : cette pente, que le spectateur ne percevait pas, provoquait un savant effet d'illusion d'optique, et faisait paraître les comédiens plus grands qu'ils ne l'étaient.
- On rappellera aussi que l'on retrouve l'assemblage d'éléments hétérogènes ou bigarrés dans la composition du public : tous les niveaux de la société y sont assemblés<sup>11</sup>.
- Même hétérogénéité, enfin, dans la composition de la séance, où tous les registres sont juxtaposés<sup>12</sup>, du grivois au sublime.

Le décor, la scénographie, la représentation, l'assistance assemblent bien des éléments qui nous apparaissent comme incompatibles, qui sont en tout cas hétérogènes.

## II. *Concors.* Des lieux communs de mémoire. Un théâtre qui relie.

Nous étudierons maintenant les buts et les effets de l'association de fragments bigarrés.

Nous invitons le lecteur à regarder quelques exemples de gravures extraites de livres d'emblèmes publiés au XVI<sup>e</sup> siècle (Théodore de Bèze, Boissard), ainsi qu'une gravure sur bois, extraite de *Picta Poesis* de Barthélemy Aneau (1552), figurant une apparition céleste comparable aux effets de machines apparaissant sur le « petit théâtre supérieur ». La parenté entre la composition du décor, la disposition et les gestes des personnages dans les emblèmes et au théâtre dans les décors à compartiments<sup>13</sup> est telle qu'on pourrait être tenté de parler de « théâtralité » des emblèmes. Ce serait supposer que le théâtre est un modèle qui préexiste à l'emblématique.

<sup>11</sup> Voir par exemple Marie de Médicis qui reçoit Tabarin à Blois.

<sup>12</sup> On rappellera par exemple les liens d'amitié qui unissaient Gros Guillaume (comédien de l'Hôtel de Bourgogne) et Tabarin (farceur du Pont Neuf). Voir à ce sujet l'article de Julia Gros de Gasquet dans le présent ouvrage, pp. x-xx. On donnera un autre exemple de ce que l'on appellerait aujourd'hui – de façon anachronique – « mélange des genres : dans *Lucrece et l'adultère puni* de Hardy, une scène érotique grivoise (acte II, v. 250 *sqq.*) est incluse dans une tragédie sanglante.

<sup>13</sup> À ce sujet, voir en particulier : Pierre PASQUIER (éd.), *Le Mémoire de Mahelot*, Paris, Champion, 2005.



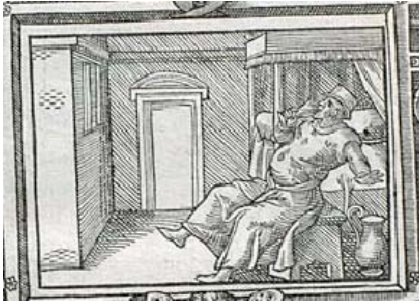


Figure 5. Gravure sur bois, in Théodore de Bèze [1580], *Emblemes Les vrais pourtraits des hommes illustres* [...], Geneve, Jean de Laon, 1981, Emblème XV : « C'est abus d'estimer heureux le riche unique, / Comme de iuger sain le bonheur hydropique. », p. 255.



Figure 6. Gravure sur cuivre, in Jean-Jacques Boissard [1588], *Emblemes mis de latin en françois par Pierre Joly*, Metz, A. Faber, 1595, Emblème XL : « *Ebrius insano et [sic] similis*-Au furieux est semblable l'yvrongne. », p. 97.



Figure 7. Gravure sur bois, in Barthélémy Aneau, *Picta poesis, Lugduni, apud Mathiam Bonhomme*, 1552 : « *Juppiter in medio spectabilis aethere stans est. [...]* », p. 16.

#### *Des images lieux de mémoire.*

Plutôt que de chercher à démontrer une hypothétique prééminence du modèle théâtral, il est sans doute plus juste de poser la question autrement : la parenté de composition n'est-elle pas, plutôt, le signe qu'il existait

- d'une part une identité de propos entre les emblèmes et le théâtre,
- et d'autre part un fonds commun d'images, composées selon le même principe, qui se déclinait à la fois dans les tableaux, les miniatures, les retables, les gravures, puis dans les emblèmes à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, et enfin au théâtre ?

Le principal outil de l'*elocutio* utilisé pour composer ces images est un trope, la synecdoque qui joue sur le manque, l'évidement. Rappelons-en brièvement la définition par Quintilien :

Je diray quelque chose de plus de la *Synecdoche*. Car c'est une maniere heureusement trouuée pour toucher plus fermement les esprits, & pour mieux depeindre les choses, & les faire tomber sous le sens. Elle se

donne la liberté de varier sa façon de parler, donnant tantost à entendre plusieurs choses par vne seule, le tout par la partie, les suites pour les auances, ou au contraire ;

QUINTILIEN, VIII, 6, 19-22, trad. M. de PURE, *De l'Institution de l'orateur*, Paris, Michel Clouzier, 1663, p. 118.

Chaque lieu et chaque point de vue est représenté *a minima* par synecdoque, une partie figurant un ensemble plus vaste. Le visible travaille par allusion, « raccourcis » et « abrégé » dit l'auteur anonyme du *Discours à Cliton*<sup>14</sup>, et non pas par description ou illusion. Il met en jeu l'imagination du spectateur, sans chercher à faire prendre le faux pour le vrai. La perspective n'est pas une fin, mais un moyen. L'usage de la perspective, au théâtre, dans les gravures des emblèmes ou dans la peinture des retables, n'est certes pas « régulier », au sens défini par les traités de perspective rédigés ou publiés par les humanistes italiens à partir du milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Cependant la composition de la représentation et l'usage de la perspective sont savants :

- D'une part, la composition permet la juxtaposition d'éléments hétérogènes dans une même image, chaque élément étant comme isolé de l'autre par l'évidement et l'ellipse.
- La composition permet, d'autre part, que le décor – ou l'image – soit perçu et reçu de plusieurs points de vues différents, puisqu'il est construit à partir de plusieurs points (de fuite et de distance). Dans ce type de représentations, il n'y a pas de point de vue privilégié, pas de « place du Prince », lieu idéal pour la vraisemblance de la feinte.
- Enfin l'usage de la perspective permet de hiérarchiser les éléments rassemblés dans l'image, par exemple avec un accent mis sur les personnages protagonistes (ce qu'on appelle des « plans rapprochés » en termes de cinéma) : la composition du décor à compartiments et l'inclinaison donnée aux garde-corps des loges latérales permettait aussi ce genre d'effet, au théâtre, avec un acteur réel. Sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne ou au Marais, le comédien paraissait plus grand qu'il ne l'était en réalité, sans invraisemblance<sup>15</sup>.

Les gravures des emblèmes, ou l'image de théâtre, sont construites pour guider d'un sens premier vers d'autres sens, pour ménager le passage du concret (la représentation) vers l'abstrait (l'idée, la connaissance). Ces images nourrissent la mémoire commune, et s'en nourrissent : elles sont images de mémoire, au sens rhétorique du terme, et constituent les lieux communs, pour l'inventeur, le poète et le spectateur<sup>16</sup>. Elles étaient à la fois images de mémoire et *imagines agentes*. Elles devenaient, après la lecture ou après la représentation, des lieux communs de mémoire. Toute bigarrée qu'elle soit, l'image de théâtre est un moyen de construire un lieu de mémoire, comme l'image de l'emblème. Il est plus juste d'inverser la proposition : c'est parce qu'elle est bigarrée que cette image peut devenir un lieu de mémoire. La bigarrure et la structure discontinue ménagent des vides, offrent des points de vue et des accents différents : non seulement elles permettent la polysémie, mais elles en sont la condition.

### ***Une scénographie qui unit.***

Ces images-lieux de mémoire sont un premier élément de concorde. Elles se construisent à partir d'une mémoire et d'une imagination commune et elles les nourrissent. La scénographie et l'architecture du théâtre contribuent, elles aussi, à la concorde. En effet, le bâtiment et la salle sont agencés pour construire des liens entre les membres de

---

<sup>14</sup> [Anonyme], *Discours à Cliton sur les Observations du Cid avec un traicte de la disposition du Poëme Dramatique, et de la pretenduë Regle de vingt-quatre Heures*. Paris, aux dépens de l'Auteur, s. d., [1637], pp. 78-79 : « C'est à l'esprit du Poëte à disposer la Scene, en telle sorte qu'il y puisse représenter plusieurs actions aussi bien comme vne : Et qu'on y puisse voir & discerner autant de pays separez ou contigus, voisins ou éloignez que l'argument de la pièce en pourra toucher, parcourir, ou comprendre, & tout cela dans vn temps raisonnable, que le jugement de l'Auteur sçaura prescrire, estendre ou raccourcir, non // suiuant la naturelle dimension, mais proportionnément à icelle, ayant regard à la continence & capacité du Theatre, & la considerant comme vn racourcy des lieux & des choses qu'on y veut représenter<sup>14</sup>, & mesme si besoin est, comme vn Abbregé de tout l'Vniuers. ».

<sup>15</sup> L'acteur paraît alors plus grand qu'il ne l'est.

<sup>16</sup> À propos de l'art de la mémoire, voir en particulier : Frances A. YATES [1966], *L'Art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, NRF Gallimard, 1975 ; Bernard BEUGNOT, « Florilèges et *Polyantheae*. Le statut du lieu commun à l'époque classique », in *Études françaises*, XIII, 1977, pp. 119-141 ; Marie CARRUTHERS, [1990] *Le Livre de la Mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, traduit de l'anglais par Diane Meur, Paris, Macula, 2002 ; Lina BOLZONI [1995], *La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie* Genève, Droz, coll. " Titre courant ", 2004 ; Ann MOSS [1996], *Les recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, trad. sous la dir. de P. Eichel-Lojkine, Genève, Droz, 2002 ; Francis GOYET, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Champion, 1996 ; Anne-Élisabeth SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution des genres (1580-1700)*, Paris, Champion, 1996. Merci à Fabien Cavaillé pour nos échanges à ce sujet.

l'assistance et faire du public un corps commun : le bâtiment relie. La disposition du public sur les trois côtés d'un rectangle permet un entrelacs de regards et d'échanges. Cette disposition est un modèle, qui se décline depuis l'Antiquité, pour toute réunion, assemblée, cérémonie, où doit être constitué un corps commun : dans les basiliques antiques, dans les églises, dans grandes salles palatiales pour les ballets et les banquets, dans les salles des prétoires, dans les salles de corporation, etc. Je proposerai deux exemples, choisis parmi tant d'autre, de cette disposition du public sur les trois côtés d'un rectangle, disposition qui permet que se constitue une assistance : la gravure de la page de titre de Gafurius (Fig. 1) et un emblème d'Alciat pour le « Sénat du bon Prince » (Fig. 8).



**Figure 8. « Sur le Senat d'ung bon Prince », gravure sur bois, in André Alciat, *Toutes les Emblemes [...] Ordonnez en lieux communs*, Lyon, chez Guillaume Rouille, 1558, p. 172.**

Les parentés de composition et de fonction que nous avons soulignées, de l'emblème au théâtre, permettent de mieux comprendre que le théâtre dans les jeux de paume est bien un livre d'emblème animé : le bâtiment est comme la reliure. La représentation – ou les pages – tissent des liens de mémoire commune et guident l'assemblée vers des sens cachés, figurés, abstraits ou spirituels.

### III. Harmonie.

Le théâtre baroque se construisait donc par l'assemblage discontinu d'éléments hétérogènes, assemblage qui est la condition de la production tant d'une image polysémique, en d'autre termes d'une allégorie, que de l'instauration d'une concorde civile. On verra maintenant que l'accord des contraires conduit à l'harmonie – ou en tout cas à sa manifestation – de l'écorce au noyau<sup>17</sup>, du théâtre au théâtre du monde.

Prenons l'exemple de *Romeo & Juliet* de Shakespeare. Aujourd'hui, les mises en scène de *Romeo & Juliet* choisissent entre deux opposés, incompatibles : soit un amour romantique, désincarné, idéal et éternel. Soit une passion incarnée, dévorante, sans autre issue que la mort. Qu'en était-il à l'âge baroque ? Pour entendre les mots de la langue, je propose d'écouter le langage silencieux de l'image-lieu de mémoire, en partant du motif de la porte et de la fenêtre.

Dans la mémoire commune du XVI<sup>e</sup> siècle, la porte et la fenêtre sont allégorie de l'amour, dans des registres opposés, du plus grivois au sublime ou mystique : les libertins déclinent en s'amusant le motif de la porte fermée, de la serrure, des gonds, de la clef, etc. Mais la porte et la fenêtre peuvent aussi être allégorie du mystère de l'Incarnation, de la Vierge, fenêtre orientale du temple de Jérusalem, que seule traverse la lumière de Dieu (voir Ancien Testament, Ezechiel, XLIV, 1-2). Écoutons le texte de Shakespeare avec ces clefs de lecture. Le thème de la Porte orientale du Temple est annoncé, en mode mineur, dès la première scène de l'acte I, dans le dialogue entre Mountague et Benvoglio :

<sup>17</sup> La métaphore de l'écorce et du noyau est un lieu commun pour définir l'allégorie. Voir en particulier Erasme, ou LEONE HEBREO, *Dialoghi di amore*, Venezia, Aldii Filii, 1549 [BNF Arsenal 8 BL 32 475]. Trad. en français, *Leon Hebreu. De l'Amour*, Lyon, Jean de Tournes, 1551, 2 tomes. [BNF Arsenal 8 BL 32 426 (1 et 2)] : « PHIL[ON]. Les anciens Poètes n'ont cachez souz leurs poëtiques escrits vne seule mais plusieurs intentions, qu'ilz appellent sens : car premierement au sens literal comme escorce exterieure ilz descriuent l'histoire de quelque personne avec ses façons & gestes notables & dignes de memoire : apres en celle mesme fiction ilz mettent, comme plus interieure escorce & prochaine de la moelle, le sens moral vtile à la vie actiue des hommes, approuuant les vertus & blasant les vices. En oultre, souz ces mesmes paroles ilz couchent quelque vray intelligence des choses naturelles, ou celestes, astrologales ou theologiennes : & quelque fois souz vne mesme fabuleuse narration sont deux voire trois scientifiques sens compriz, comme les moelles des fruits dessouz l'escorce, lesquelz sens moelleux sont nommez allegoriques », Tome 1, Dialogue II, p. 176.

BENVOGLIO :  
*Madam, an hour before the worshipt Sun  
Peer'd forth the golden window of the East,*<sup>18</sup>

Le motif du Temple de Jerusalem est repris, plus explicitement, dans les premières répliques qu'échangent Romeo et Juliet, au bal (I, 4) : dès le premier acte, Roméo est en pèlerinage, vers la Porte orientale du Temple.

ROMEO :  
*If I profane with my unworhiest hand,  
This holy shrine, the gentel sin is this,  
My lips two blushing **Pilgrims** did ready stand,  
To smooth that rough touch, with a tender kisse.*

JULIET :  
*Good **Pilgrime**,  
You do wrong your hand too much,*<sup>19</sup>

À la scène 1 de l'acte II, Roméo escalade le mur du verger et voit une lumière à la fenêtre. Le thème de la porte orientale du Temple et de la fenêtre image de la Vierge, à la fois lieu de passage et source de la Lumière est explicitement repris par Roméo. Le jeu des images de mémoire assimile alors Juliette à une vierge, chemin de Lumière. On peut poser l'hypothèse que les images des retables ou des livres d'heures représentant les *Annonciations* se superposaient à ce que voyaient les spectateurs dans le présent de la représentation et venaient enrichir l'image première de sens figurés, allégoriques :

ROMEO  
*But soft, what light trough yonder **window** breaks ?  
It is the East, and Juliet is the Sunne.*<sup>20</sup>

Juliette est bien la Porte orientale du Temple, source de la lumière.

À fin de la scène 1 de l'acte II, Juliette, de sa fenêtre, promet à Romeo de célébrer le rite du mariage, le lendemain :

JULIET  
*Three words deare Romeo,  
And goodnight indeed,  
If that thy bent of Love be Honourable,  
Thy purpose marriage, send me word tomorrow,  
By one that Ile procure to come to thee,  
Where and what time you wilt perform the right,  
And all my Fortunes at thy foote Ile lay,  
And follow thee my Lord throughout the world.*<sup>21</sup>

À l'acte III, le motif est repris dans le vers d'adieu qu'adresse Juliette à Romeo, quand il est obligé de fuir et qu'il s'échappe par la fenêtre (III, 5). Le pèlerinage terrestre (I, 4) de Roméo est accompli, il a reçu la lumière de la Porte de l'Orient et il l'a traversée. L'adieu de Juliette à celui qui est devenu son mari, comme le promettait la scène 1 de l'acte II, est un vers composé de monosyllabes, à l'exclusion du mot *window*. :

---

<sup>18</sup> Nous soulignons. SHAKESPEARE, *The Tragedie of Romeo and Juliet* (I, 1, v. 121 sqq.) : « BEN : *Madam, an hour before the worshipt Sun / Peer'd forth the golden window of the East, / [...]* MOUNT. : *But all so soone as the all-cheering Sunne, / Should in the farthest East begin to draw / The shadie Curtaines from Auroras bed, / Away from light steales home my heavy Sonne / And private in his Chamber pennes himselfe, / Shuts up his windowes, lockes fair day-light out, / And makes himselfe an artificial night* : » [Pour les citations de *Romeo & Juliet*, nous transcrivons le folio de 1623]

<sup>19</sup> *Id.*, I, 4, v. 670-675. Nous soulignons.

<sup>20</sup> *Id.*, II, 1, v. 795-796. Nous soulignons.

<sup>21</sup> *Ibid.*, v. 944 sqq.



JULIET

*Then window let day in, and let life out.*<sup>22</sup>

Un vers haletant, brûlant et désespéré, qui fait contrepoint à la scène 2 de l'acte II. Ce vers des adieux prend un relief particulier si on l'écoute en pensant aux significations de la fenêtre comme lieu de mémoire : le vers les contient toutes, et accorde les discordances de la variété des registres. Un vers aux résonances multiples, où se superposent sensualité, érotisme, tragique et sublime. Grâce aux images de mémoire, Shakespeare dit, et le public élisabéthain ressentait, que l'union de Romeo et Juliette est à la fois charnelle et spirituelle, et qu'elle est éternelle : *Harmonia est concordia discors*.

## Conclusion

La représentation baroque tendait à construire, dans le temps de la séance, un corps commun, une assistance. Elle tendait à manifester l'harmonie du Monde. L'harmonie par accord des contraires perdurait, au-delà de l'ici est maintenant, parce qu'elle s'appuyait sur des lieux de mémoire communs à tous et permettait le passage vers « le sens moëlleux » (j'emprunte l'expression à Leone Hebreo) d'une représentation allégorique. Les éléments du décor, du visible, la scénographie et le texte incarné par le comédien « conjugué » la variété, pour faire entendre et percevoir l'harmonie, ou manifester l'invisible ou l'irreprésentable. C'est ce que résume Sorel dans sa *Relation de ce qui s'est passé au Royaume de Sophie*, un plaidoyer pour l'allégorie, publié en réponse à Furetière<sup>23</sup> :

Tout l'Vniuers est basti de pieces diuerses, & de là dépend son harmonie & sa perfection : On touue des Qualitez contraires associées dans les Elemens & les Corps composez ; Que ferions-nous de bien, nous autres Hommes, si dans nostre Arts nous n'imitons la Nature ? C'est ce que nous obseruons par tout, faisant paroistre le plus de varieté que nous pouuons dans nos ouurages ;

[SOREL Charles], *Relation véritable de ce qui s'est passé au Royaume de Sophie depuis les troubles excitez par la Rhetorique et l'Eloquence*, Paris, Charles de Sercy, 1659, p. 109.

Le théâtre baroque se construit par fragments bigarrés, raccourci et accord des discordances, parce qu'il imite le monde, comme l'annonçait la devise de Van den Vondel pour le Schouwburg d'Amsterdam : *Het [tooneel] bootst de weereld na*. Il met en jeu « cet accord des choses opposées qu'ils appellent harmonie<sup>24</sup> ».

---

<sup>22</sup> *Id.*, III, 5, v. 2074.

<sup>23</sup> Réponse à Antoine FURETIÈRE, *Nouvelle allégorique, ou Histoire des derniers troubles arrivez au Royaume d'Eloquence*, Paris, Pierre Lamy, 1659. Éd. critique par Mathilde Bombart et Nicolas Schapira, Toulouse, Société de littérature classique, 2004.

<sup>24</sup> QUINTILIEN, *De l'Institution de l'orateur*, I, 10, in traduction par Michel de Pure, Paris, Pierre Bienfait, 1663, p. 64.