Les lieux de la passion : décor scénique et mise en abyme dans le théâtre baroque

Autor(en): **Keller, Luzius**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (1992)**

Heft 15

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006619

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Luzius Keller

LES LIEUX DE LA PASSION: DÉCOR SCÉNIQUE ET MISE EN ABYME DANS LE THÉÂTRE BAROQUE

Les remarques suivantes s'inscrivent dans le cadre d'une recherche plus étendue sur le problème de la mise en abyme dans le théâtre baroque et classique. Cette recherche se propose de tenir compte des deux types de mise en abyme que Gide, dans une page devenue fameuse de son *Journal*[1], avait relevés, sans d'ailleurs les distinguer nettement l'un de l'autre. Nous les désignons par les termes de mise en abyme «par miroitement» et mise en abyme «par figuration». Dans la première, on voit se répéter, en miniature, le tout (ou un de ses aspects) à l'intérieur même du tout, dans la deuxième, le tout (ou un de ses aspects) se trouve rendu présent par un élément qui lui ressemble et qui par là en est précisément une «figure».

Le théâtre dans le théâtre dans *Hamlet* est un exemple pour la première de ces deux formes d'autoréflexion. C'est un exemple qui concerne à la fois l'énonciation et l'énoncé: la scène sur la scène fait apparaître la production et la réception du spectacle (mise en abyme de l'énonciation), tandis que la scène jouée par les acteurs instruits par Hamlet répète un événement de l'action ou, plus exactement, de la préhistoire de celle-ci, c'est-à-dire le meurtre du roi par l'actuel couple royal (mise en abyme de l'énoncé).

Si nous restons dans le contexte shakespearien la *Tempête* nous présente un exemple du deuxième type de mise en abyme, soit de la mise en abyme par figuration. Prospero figure le dramaturge; l'île enchantée et les eaux qui l'entourent – où au début de la pièce nous voyons se déchaîner cette tempête qui a donné à la *Tempête* son titre – tout cet espace figure l'espace théâtral dominé par l'art du dramaturge; la «cell» de Prospero enfin, sa cellule ou sa grotte, endroit où il a déposé ses livres, figure l'étude, le travail intellectuel, prémisse de la création artistique.

1 André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1948, p. 41.

Dans la mesure où le théâtre se comprend, se définit et se réalise comme la mise en scène et comme l'ostentation des passions humaines et qu'il vise à l'évocation des passions chez le public – et le théâtre du XVIIe siècle le fait à un très haut degré –, les passions et les lieux où elles s'articulent ou se manifestent font partie des éléments à valeur métathéâtrale et touchent ainsi de très près notre projet de travail. Nous comprenons donc le terme de «lieux» non pas au sens rhétorique. Certes, on pourrait envisager aussi une recherche sur les lieux rhétoriques de la passion, recherche sur les *topoi* passionnels dont on trouverait toute une série parmi les «loci a persona», des arguments donc en rapport avec la personne qu'il s'agit d'accuser ou de défendre ou encore, si nous passons de la rhétorique au théâtre, avec le personnage qu'il s'agit de présenter et de développer. Nous nous tiendrons cependant pour le moment au sens spatial ou topographique du terme de «lieu» pour examiner quelques lieux scéniques que les dramaturges – surtout baroques – ont choisis sinon inventés pour construire le décor sur le fond duquel se dérouleront les scènes les plus passionnelles – et passionnantes – de leurs pièces. Le décor apparaît ainsi comme un élément porteur d'une signification qui va au-delà du pittoresque ou du vraisemblable.

Avant de considérer quelques-uns de ces lieux, il faut rappeler que la scène classique, réduite à un seul lieu, est précédée, dans l'histoire du théâtre, par une scène multiple permettant de réaliser des pièces dont l'action joue précisément en des lieux différents: une rue, une place, une salle, une chambre, etc. Souvent aussi l'ensemble de ces lieux était réuni et intégré dans un «décor simultané». Or, parmi ces lieux on en trouve de particulièrement favorables à la figuration du théâtre, soit qu'ils forment une espèce de scène sur la scène (de théâtre dans le théâtre), ou qu'ils deviennent le cadre pour des scènes à valeur métathéâtrale, des scènes donc qui précisément sont très souvent particulièrement passionnelles.

Je tiendrai compte avant tout des grottes, des prisons et des cabinets. Ces lieux peuvent être séparés du premier plan de la scène par une frontière invisible, mais marquée par un interdit (la grotte d'Alcandre dans l'*Illusion comique* de Corneille), par une grille (les prisons dans la même pièce, dans *Polyeucte*, dans la *Marianne* de Tristan l'Hermite et ailleurs), ou encore par une «tapisserie», c'est-à-dire un petit rideau intégré dans le décor que l'on tire au besoin pour faire apparaître un espace supplémentaire: en général une chambre ou un cabinet dans une des maisons faisant partie du décor. On en trouve des exemples dans plusieurs pièces de

Corneille (*Clitandre, La Place Royale, L'Illusion comique*) ou encore dans les *Galanteries du duc d'Ossone*, comédie de Mairet.

Examinons d'abord, sans entrer dans le détail des problèmes concernant la mise en scène, la grotte. Rappelons que dans la *Tempête* la grotte figure, en tant que dépôt des livres de Prospero, l'invention, c'est-à-dire la force intellectuelle nécessaire pour la création artistique; en tant que dépôt des habits princiers de Prospero, elle figure plus particulièrement le théâtre ou un de ses aspects, soit le changement d'habit ou de rôle qui caractérise l'activité et l'art de l'acteur.

Par contre, dans l'*Illusion comique* de Corneille, la grotte d'Alcandre, bien plus spatieuse que la «cell» de Prospero, figure l'espace théâtral tout court, fonction qu'assume dans la *Tempête* l'île enchantée. Au cours de la pièce, la grotte d'Alcandre devient un véritable lieu de la passion soit du côté de la «salle», soit du côté de la «scène». Le mage (Alcandre) qui fera jouer sous les yeux du père (Pridamant) les aventures du fils (Clindor) avertit le futur spectateur que pour assister à ce spectacle il faut «une âme hardie». À chaque fin d'acte, Corneille s'arrête aux réactions passionnelles du père-spectateur qui expriment successivement l'espoir, la crainte, la pitié, le désespoir et finalement – grâce à la «reconnaissance» de l'«erreur» – la joie. Ce trajet passionnel fait apparaître à l'horizon la théorie aristotélicienne de la pitié, de la terreur et de la catharsis. Du côté de la scène interne où agissent les spectres évoqués par Alcandre, le thème passionnel n'est pas moins présent. Là, il s'articule à travers l'autoréflexion théâtrale contenue dans les aventures de Clindor, aventures qui sont montrées successivement sous la forme d'une comédie, d'une tragi-comédie et finalement d'une tragédie.

À propos de la réflexion «générique» (réflexion des genres littéraires), on peut rappeler la grotte dans *Clitandre*, tragi-comédie de Corneille datant de 1632. Dans les premières scènes de la pièce, cette grotte sert de dépôt: en vue d'un de ces attentats fort à la mode dans la tragi-comédie des années trente, on y cache des habits, des masques et des épées. Cette grotte sera aussi – on pense aux grottes de la tradition épique ou pastorale – un lieu de la passion amoureuse, car c'est là que devrait s'accomplir le viol d'une jeune fille par un amoureux brutal, viol dont la tentative – jouant devant la grotte – est montrée complaisamment, selon le goût tragi-comique. On assiste aussi, selon le même goût, à l'acte par lequel la jeune fille fait échouer cette tentative et qui consiste

à percer un oeil de son agresseur par une épingle. Comme lieu de travestissement et comme lieu de la passion (amoureuse), la grotte de *Clitandre* figure le théâtre en général; comme dépôt de masques et d'épées, elle figure plus particulièrement le genre tragi-comique, puisqu'il réunit les attributs de la comédie ou de Thalie, soit le masque, et de la tragédie ou de Melpomène, soit l'épée (ou le poignard).

Quant à la prison, prochain lieu de la passion à examiner, Jacques Scherer l'a insérée dans la série des «spectacles pathétiques». Je renvoie au chapitre «La passion du spectacle» de l'ouvrage *La dramaturgie classique en France*[2] où il est question successivement du «spectacle pompeux», du «spectacle merveilleux», du «spectacle pathétique» (prisons, chambres funèbres, échafauds, cimetières) et du «spectacle dramatique» (duels, batailles, enlèvements, exécutions). À la différence de la plupart des autres spectacles pathétiques et dramatiques, dans la prison, le personnage est seul. La passion s'y montre non pas au moment où elle se heurte contre d'autres passions, mais au moment où elle se replie – comme le suggère le cadre – sur elle-même. Au niveau du discours, la situation du personnage amène automatiquement le monologue et très souvent un monologue en stances. Avec ses strophes, unités refermées, «tournées» sur elles-mêmes, le discours lyrique correspond de près à la disposition spatiale du lieu et au repliement sur soi du personnage. En effet, si la prison peut être comprise comme la figure d'un certain type ou d'une certaine situation d'énonciation, c'est moins à l'énonciation dramatique qu'à l'énonciation lyrique qu'il faut penser.

Passons finalement aux scènes et aux lieux qui manifestent de la façon peut-être la plus évidente leur caractère métathéâtral, c'est-à-dire aux scènes à tapisserie ou plus généralement à ces scènes jouées dans des lieux qui pendant le reste du spectacle sont cachés aux yeux du spectateur par un rideau, une toile ou une tapisserie qu'on tire à l'occasion pour faire apparaître un lieu scénique supplémentaire. Tout en restant des «figurations», les scènes à tapisserie renvoient au théâtre de manière très directe et très évidente. Le rideau et la scène internes en reproduisent les données topographiques (mise en abyme de l'énonciation), tandis que les

2 Paris, Nizet, 1950.

scènes qu'on y joue en font apparaître les thèmes essentiels (mise en abyme de l'énoncé).

Cela se manifeste de la manière la plus évidente dans l'*Illusion comique*. À deux moments de l'action, on y tire, sur un coup de la baguette magique d'Alcandre, un rideau interne et ce qui apparaît derrière ce sont les signes de la réalité théâtrale: au premier acte, au moment où Alcandre montre à Pridamant la condition actuelle de son fils, «on tire un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des comédiens». Cette didascalie, bien sûr, n'est pas destinée aux oreilles de Pridamant qui prend ces habits pour des habits de prince et ne sera tiré d'erreur qu'à la fin de la pièce où ce même rideau interne s'ouvre une deuxième fois pour faire apparaître une troupe de comédiens «avec leur portier, qui comptent de l'argent sur une table, et en prennent chacun leur part».

Dans d'autres scènes à rideau, le renvoi métathéâtral est moins direct et ce qui se joue sur la scène interne nous renvoie au théâtre par figure. Si au début de *Clitandre* le théâtre en général et la tragi-comédie en particulier se trouvent figurés par la caverne, à la fin de cette même pièce, le genre tragi-comique se réfléchit dans une scène à rideau. Le rideau interne s'y ouvre sur la chambre de Rosidor, l'un des protagonistes de la pièce, couché sur son lit et exposant les blessures dues à l'attentat dont il a été question. Pour le dramaturge, c'est l'occasion d'exposer complaisamment aux yeux du spectateur, à travers la chair découverte, un des moteurs de la tragi-comédie: l'amour sensuel dont la tentative de viol montrait l'aspect négatif, brutal. C'est l'occasion aussi de montrer ce que c'est que la tragi-comédie d'une manière plus subtile: les blessures de Rosidor ne renvoient pas seulement au thème du combat; Corneille les utilise aussi pour indiquer la manière particulière de laquelle doit finir une tragi-comédie: c'est-à-dire bien, mais pas tout à fait ou pas tout de suite. Qu'on se rappelle l'union différée de Chimène et de Rodrigue. Ici, Rosidor ne sera uni avec celle qu'il aime (Caliste) qu'après la guérison de ses blessures. Le lit de Rosidor, situé dans l'intimité de sa chambre, endroit où s'épanche l'amour entre Rosidor et Caliste devient ainsi le lieu où se réfléchit, au niveau thématique, la tragi-comédie.

Au plan du décor scénique, la chambre de Rosidor se trouve au même endroit que la prison de Clitandre dans l'acte précédent. Une même toile interne cache donc deux lieux essentiellement intimes, deux lieux où se joue un spectacle pathétique, fait pour émouvoir le spectateur: spectacle de l'innocence faussement accusée (Clitandre courant le

risque d'être exécuté) et spectacle de la vertu menacée (Rosidor échappé à peine au danger), spectacle aussi du corps, du corps désirable et de l'endroit où le désir pourra – plus tard – s'assouvir.

Dans la tragi-comédie et dans certaines comédies des années trente, le lit était un accessoire presque obligatoire. Il est placé généralement dans une chambre dont l'accès s'ouvre pour le spectateur au moyen d'une tapisserie. Dans notre contexte, l'usage le plus intéressant que l'on en ait fait, se trouve dans la pièce de Mairet intitulée *Les Galanteries du duc d'Ossone*. Dans le décor de cette pièce, on distingue une rue et une maison avec un balcon; par une échelle de soie jetée du balcon, on peut y monter et entrer dans un cabinet d'où l'on passe dans deux chambres pourvues d'un lit et appartenant à deux jeunes femmes qui accueillent deux jeunes hommes – toujours les mêmes, mais ce n'est pas toujours la même femme qui acueille le même homme ou le même homme qui se dirige vers la même femme. Tout ce jeu compliqué avec les surprises qu'il amène est rendu visible au spectateur par un système de tapisseries qui font apparaître au besoin soit le cabinet entre les chambres, soit les chambres elles-mêmes. C'est ainsi qu'encore une fois un élément du décor scénique est employé pour mettre en évidence à la fois un principe générique et un principe thématique du théâtre. Dans *Les Galanteries du duc d'Ossone*, le jeu des tapisseries fait apparaître, à travers les nombreux quiproquos qu'il rend possible, l'essence même de la comédie d'intrigue; il fait apparaître aussi, dans la pluralité des chambres et des lits, l'amour libertin ou libéré.

La scène à tapisserie la plus soigneusement élaborée et agencée est sans aucun doute celle que Corneille a placé au centre même de *La Place Royale*. J'ai examiné ailleurs les moyens dramaturgiques et prosodiques employés pour mettre en relief cette scène jouant dans le cabinet d'Angélique[3]. Dans notre contexte, il suffit de rappeler que la mise en abyme du théâtre effectuée par la figuration de l'acteur (Alidor qui joue un rôle), du discours dramatique (persuasion par un mensonge) et du public (Angélique qui prend le mensonge pour vérité), tourne essentiellement autour du thème de la passion. Passion feinte de la part d'Alidor, passion véritable de la part d'Angélique qui épanche d'abord

3 Cf. «La rhétorique du mensonge dans *La Place Royale*», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XXXVII, 1985, pp. 117-126 et «Mise en scène, dramaturgie et rhétorique du mensonge», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XXIV, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 215-250.

sa douleur – dans un monologue en stances – et qui est jetée ensuite par le jeu d'Alidor dans l'exaspération du trouble passionnel.

C'est ainsi que les lieux de la passion que sont les cabinets, les prisons et les grottes peuvent nous apparaître finalement comme les lieux, les arguments ou les *topoi* non pas d'une rhétorique, mais d'une dramaturgie; ce sont des arguments non pas d'une persuasion, mais d'une ostentation. Ils donnent à voir le théâtre.