

© 2012 ARRÊT SUR SCÈNE / SCENE FOCUS (IRCL-UMR5186 du CNRS)
Tous droits réservés. Reproduction soumise à autorisation.
Téléchargement et impression autorisés à usage personnel.



Une scénographie exceptionnelle pour une tragédie atypique : réflexions sur le décor des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile dans le *Mémoire de Mahelot*

Pierre PASQUIER

(CESR-UMR 7323 du CNRS, Université de Tours)

Au début du troisième acte du *Songe d'une nuit d'été*, quand les artisans athéniens se réunissent dans la forêt pour répéter leur pièce consacrée à Pyrame et Thisbé, ils aperçoivent deux difficultés. L'une d'entre elles nous laisse particulièrement dubitatif : « *You can never bring in a wall...* » (III, i, v. 60-61¹). Comment effectivement représenter un mur dans la grande salle du palais ducal où se déroulera le spectacle ? La réponse à cette question se trouve dans le *Mémoire de Mahelot*, registre technique ayant appartenu à la Troupe Royale installée à l'Hôtel de Bourgogne en 1629. Dans la première partie de ce document, constituée par la liste des pièces figurant au répertoire des Bourguignons durant la saison théâtrale 1633-1634², se trouvent en effet un croquis et une notice scénographiques relatifs à une tragédie de Théophile de Viau : *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*³. Et l'on y voit le fameux mur (*voir illustration ci-dessous*⁴).

Le décor figuré serait-il celui dans lequel la pièce a été créée en 1621 ? C'est possible. Mais l'hypothèse se vérifierait à deux conditions. Il faudrait d'abord que la pièce ait été créée par la troupe de Robert Guérin, ascendant immédiat de la Troupe Royale⁵. Il faudrait ensuite que le croquis scénographique correspondant au décor de la création se soit conservé dans les archives des Comédiens du Roi. Dans les deux cas, nous n'en avons

¹ Nous citons d'après l'édition de Stanley Wells et Gary Taylor, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 1994 (1988).

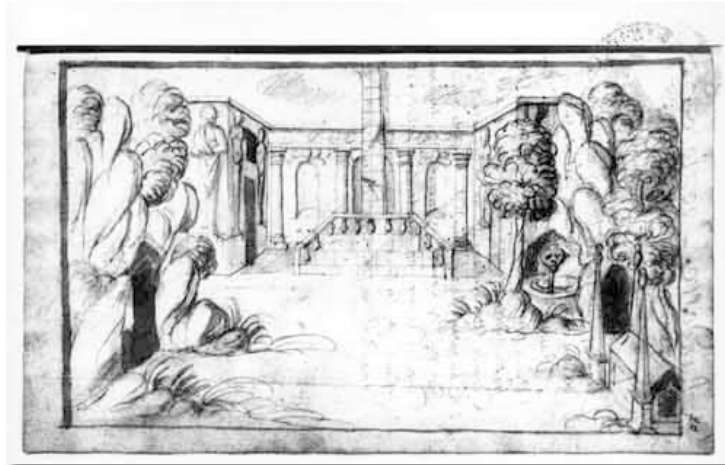
² Sur les problèmes posés par la datation de ce document, voir notre édition du *Mémoire de Mahelot*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 34-36.

³ *Mémoire de Mahelot*, p. 244-245.

⁴ Voir aussi le fichier *asf1_2012_pyrame_pasquier_mahelot.pdf* (*Arrêt sur scène/Scene Focus* 1, 2012).

⁵ Nous ne savons même pas où la pièce a été créée. Il serait cependant assez naturel que la tragédie d'un poète alors protégé par Luynes et son frère Cadenet ait été créée à l'Hôtel de Bourgogne, salle qui est alors la plus prestigieuse de la capitale et de surcroît seul véritable théâtre de Paris. Sur le statut de l'Hôtel de Bourgogne, voir Pierre Pasquier, « L'Hôtel de Bourgogne et son évolution architecturale : éléments pour une synthèse », dans *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle*, dir. Charles Mazouer, Tübingen, Gunter Narr, 2006, p. 47-52 ; Pierre Pasquier et Anne Surgers, « Les salles et leur architecture », dans *La Représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 54-55.

aucune preuve. Quoi qu'il en soit, le décor figurant dans le *Mémoire de Mahelot* est, au moins, celui que les Bourguignons prévoyaient de planter pour une éventuelle reprise de la tragédie de Théophile et qu'ils avaient déjà employé pour des reprises antérieures de la pièce.



En soi, la présence des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* dans le répertoire de la Troupe Royale pendant la saison 1633-1634 ne manque pas d'intérêt. Car la pièce de Théophile a été créée plus de dix ans auparavant. Publiée en 1623 dans la seconde partie des *Œuvres du sieur Théophile*, elle a probablement été représentée pour la première fois, comme on l'a dit, en 1621⁶. Or, rares sont alors les pièces aussi anciennes conservées à leur répertoire par les Bourguignons : dans la liste fournie par le *Mémoire*, on n'en compte que 15 sur 71. En outre, toutes les autres sont d'Alexandre Hardy. Avec ce dernier, Théophile est par conséquent le seul poète de la première génération des dramaturges du XVII^e siècle à être encore joué à l'Hôtel de Bourgogne à cette époque. Mieux encore : la pièce de Théophile est la seule tragédie ancienne à figurer encore au répertoire de la Troupe Royale. La désaffection qui frappa le genre tragique à la fin des années 1620⁷, semble donc avoir, au moins à l'Hôtel de Bourgogne, emporté toutes les tragédies de Hardy, mais elle a visiblement épargné *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*. Il est vrai que la renommée de la pièce avait été entretenue par la publication de la première édition complète des *Œuvres* de Théophile en 1626⁸ et par leur réédition en 1632 par les soins de Scudéry⁹.

La *Comédie des comédiens*, pièce de ce même auteur créée au Marais en 1633¹⁰, confirme combien le prestige des *Amours tragiques* restait grand à cette époque. Dans la première scène du deuxième acte, Monsieur de Blandimare demande en effet aux comédiens de la troupe quelles œuvres figurent à leur répertoire. Or, ceux-ci mentionnent, tout de suite après les pièces d'Alexandre Hardy et avant les productions des jeunes

⁶ Datation retenue par Guido Saba (introduction à son édition des *Œuvres complètes* de Théophile de Viau, Paris-Roma, Nizet-Ateneo & Bizzari, 1978, t. 2, p. xvii-xviii).

⁷ Sur ce phénomène, voir Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 17-28.

⁸ À Paris chez P. Bilaine et J. Quesnel.

⁹ À Rouen chez J. de la Mare. La publication en 1629 du *Pyrame* de Puget de La Serre, tragédie en prose étroitement calquée sur celle de Théophile, témoigne aussi de la persistance de cette renommée : voir l'article de Sandrine Blondet.

¹⁰ Publiée à Paris chez A. Courbé en 1635.

dramaturges à la mode, le *Pyrame et Thisbé* de Théophile. Le comédien Beau-Soleil ajoute même, se faisant à n'en pas douter le porte-parole de Scudéry : « Excepté ceux qui n'ont point de mémoire, il ne se trouve personne qui ne le sache par cœur...¹¹ ». Tout semble donc indiquer que la tragédie de Théophile occupait, dans le répertoire du début des années 1630, une place privilégiée qui en faisait une pièce de référence dont les années n'avaient pas amoindri la renommée.

La pièce laissera d'ailleurs une trace durable dans la mémoire théâtrale du XVII^e siècle¹².

Le croquis et la notice scénographique

Quand on examine le croquis conservé dans le *Mémoire de Mahelot*, deux traits frappent d'emblée.

Ce croquis se caractérise, d'abord, par une forte polarisation en deux ensembles opposés qui se déploient dans la profondeur de la scène. Le fond du théâtre¹³ est occupé par un ensemble bâti composé de trois chambres¹⁴ et figurant un palais. Le devant du théâtre, lui, est occupé par un ensemble champêtre, constitué de deux ailes dissymétriques composées de quelques-uns des éléments les plus traditionnels du décor de la pastorale. La première aile du décor, située côté jardin, se compose en effet d'une chambre représentant un antre entouré de rochers ; la seconde, située côté cour, de deux chambres figurant le tombeau de Ninus et un autre antre à rochers étroitement flanqué d'une fontaine et de l'indispensable mûrier. Ces deux ensembles se trouvent nettement séparés par une large rue¹⁵ permettant la circulation des comédiens.

Des polarisations aussi fortes entre un ensemble bâti et un ensemble non bâti ne sont pas rares dans les croquis du *Mémoire*. Il s'agit d'un procédé couramment employé par le décorateur de la Troupe Royale. Souvent, les deux pôles apparaissent sous la forme de deux ailes dissymétriques, disposées de chaque côté de l'espace neutre occupant le centre du théâtre, comme dans les croquis de *L'Hyponcondriaque*¹⁶ et de la *Céliane*¹⁷ ou encore dans celui de *Chriséide et Arimand*¹⁸. Plus rarement, les deux pôles occupent le premier et le second plan du décor en se déployant parallèlement au nez de scène, comme dans les croquis de *Ligdamon et Lidias*¹⁹, des *Folies de Cardénio*²⁰ ou de la *Bélinde*²¹. Le procédé employé pour *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* n'a donc rien d'original. Pourtant, comme on le verra, la polarisation entre les deux ensembles y prend un sens bien particulier.

Le croquis relatif à la tragédie de Théophile se caractérise, ensuite, par la présence, au fond du théâtre, d'un mur reposant sur un escalier à deux volées de trois marches et bordé de balustres. Ce mur présente plusieurs particularités remarquables.

¹¹ Scudéry, *La Comédie des comédiens. Poème de nouvelle invention*, Paris, A. Courbé, II, 1, p. 30.

¹² Voir l'article de Lise Michel.

¹³ Mot couramment employé à cette époque pour désigner la scène.

¹⁴ On préférera ce terme d'époque à celui de compartiment.

¹⁵ Au sens que ce terme avait alors, dans la décoration à l'italienne, de passage ménagé entre deux plans de châssis.

¹⁶ Tragi-comédie de Rotrou : voir *Mémoire de Mahelot*, p. 288.

¹⁷ Tragi-comédie de Rotrou : voir *Mémoire de Mahelot*, p. 302.

¹⁸ Tragi-comédie de Mairet : voir *Mémoire de Mahelot*, p. 312.

¹⁹ Tragi-comédie de Scudéry, voir *Mémoire de Mahelot*, p. 238.

²⁰ Tragi-comédie de Pichou : voir *Mémoire de Mahelot*, p. 314.

²¹ Tragi-comédie de Rampalle : voir *Mémoire de Mahelot*, p. 272.

En premier lieu, il est placé dans l'axe médian du dispositif scénographique et représenté en coupe. C'est évidemment le moyen le plus simple de permettre au plus grand nombre de spectateurs, dans une salle rectangulaire comme celle de l'Hôtel de Bourgogne²², de voir à peu près convenablement les deux comédiens incarnant Pyrame et Thisbé placés de chaque côté du mur quand se représentent la scène 2 de l'acte II et la scène première de l'acte IV. Mais la représentation d'un mur en coupe est aussi une convention, qui n'est d'ailleurs pas propre au théâtre. Le décorateur des Bourguignons se serait-il plu à souligner le caractère conventionnel d'un tel mode de représentation ? On peut se poser la question en constatant qu'il a bordé les deux volées de l'escalier supportant le mur d'une balustrade continue²³. A moins qu'il ne faille voir dans cette continuité le simple résultat d'un désir d'ornementation.

Ensuite, ce mur est si haut que son faîte se perd dans les dessus du théâtre. Un tel phénomène n'a aucun équivalent dans les croquis du *Mémoire*. Il y a bien, dans le dessin des *Folies de Cardénio*, un clocher dont la pointe se perd aussi dans les cintres²⁴. Mais c'est celui d'un ermitage placé au sommet d'une colline fort escarpée figurée au deuxième plan du décor. Le mur des *Amours tragiques* se trouve, lui, au niveau du sol, tout juste surélevé par trois marches. En outre, le dessin du clocher est quasiment fini, alors que celui du mur se prolonge nettement dans les dessus. On trouve également, dans des croquis comme ceux des *Occasions perdues*²⁵ ou de *Lisandre et Caliste*²⁶, des éléments de décors coupés par le cadre du dessin. Mais un tel effet s'explique par le traitement de ces éléments en plan rapproché²⁷. Dans le dispositif des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, il en va tout autrement. Le mur et les éléments de l'ensemble bâti sont traités à une distance plus longue et en plan plus éloigné : le spectateur peut apercevoir les corniches surmontant les trois bâtiments qui composent le palais et même les bandes d'air figurant des nuages qui surplombent ces dernières. Le prolongement du mur dans les dessus ne semble donc répondre à aucune nécessité technique. Manifestement, le décorateur joue sur le contraste entre le caractère fini des éléments du palais central et le caractère indéfini du mur : celui-ci se prolonge dans le ciel du théâtre, au sens propre du terme. C'est là une disposition singulière qui demandera à être interprétée.

Enfin, ce mur possédait une troisième particularité. Si l'on en croit le témoignage livré en 1657 dans *La Pratique du théâtre* par l'abbé d'Aubignac, c'était un élément amovible : le mur « disparaissait quand [Pyrame et Thisbé] se retiraient afin que les autres Acteurs²⁸ se pussent voir²⁹ ». On peut déduire du raisonnement qui suit immédiatement ces lignes dans le traité et qui vise à discréditer une certaine forme de convention, que le mur apparaissait au début des deux scènes exigeant sa présence (II, 2 et IV, 1). Mais que penser de l'escalier supportant le mur ? Apparaissait-il et disparaissait-il en même temps que lui ? C'est la solution qui semble la plus compatible avec le témoignage de l'abbé

²² Sur cette question, voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, *La Représentation théâtrale...*, p. 54-57.

²³ Nous sommes redevables de cette constatation à Fabien Cavaillé.

²⁴ Tragi-comédie de Pichou, éd. cit., p. 314.

²⁵ Tragi-comédie de Rotrou : voir *Mémoire de Mahelot*, p. 226.

²⁶ Tragi-comédie de Scudéry : voir *Mémoire de Mahelot*, p. 232.

²⁷ Sur cette technique employée dans *Le Mémoire de Mahelot*, voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, « La scénographie et le décor », dans *La Représentation théâtrale...*, p. 88-90.

²⁸ Comprendre : personnages.

²⁹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, 1657 ; éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 159. Il est fort possible que d'Aubignac, né en 1604, ait assisté à des représentations de la pièce à la fin des années 1620 ou au début des années 1630. A noter qu'il se réfère une seconde fois à la tragédie de Théophile au chapitre 7 du livre IV, relatif aux discours pathétiques : voir *La Pratique du théâtre*, p. 460-461.

d'Aubignac. Il faudrait imaginer alors que l'ensemble figurant escalier et mur était réalisé en praticable d'un seul tenant et s'escamotait par traction verticale dans les dessus. Ou, au contraire, l'escalier demeurerait-il sur le théâtre quand le mur disparaissait ? Le fait que l'escalier soit figuré de profil et s'intègre ainsi parfaitement à la représentation du palais central alors que le mur est représenté en coupe, pourrait le laisser supposer. Mais quel intérêt pouvait présenter le maintien de l'escalier sur le théâtre ? À la représentation de quelles scènes pouvait-il bien servir ? On ne le voit guère. La question reste ouverte, mais l'hypothèse d'une apparition et d'une disparition conjointes des deux éléments semble la plus probable.

La notice accompagnant le croquis livre, elle, un détail complémentaire : on y prévoit expressément la production d'un lion sur scène. Le rédacteur précise en effet : « un Antre dou sort un lion, du costé de la fontaine, et un autre Antre a l'autre bout du théâtre, ou il rentre³⁰ ». Le lion qui traversait ainsi le plateau était sans doute réalisé à l'aide d'une armature en osier recouverte d'une toile et d'une fourrure, factice ou véritable. L'animal devait être tracté d'un antre à l'autre au moyen d'un filin. A moins que ce lion, comme certains animaux de ballet de cour ou plus tard de tragédie lyrique, ait été articulé et animé de l'intérieur par un enfant, apprenti ou rejeton des comédiens³¹. Quoi qu'il en soit, le texte de la tragédie publié en 1623 n'exige aucunement que la bête paraisse en scène. Le lion est seulement entendu et aperçu par Thisbé à la fin de son monologue qui clôt l'acte IV :

Mais n'oi-je pas de loin, ce semble, un peu de bruit,
J'entrevois la clarté comme d'un œil qui luit.
Hélas ! qu'ai-je aperçu ! Dieux ! l'effroyable bête !
Un lion affamé qui cherche ici sa quête³² !

Au dernier acte, Pyrame, pour sa part, ne découvrira que les traces sanglantes laissées par la bête, mêlées aux empreintes de Thisbé :

Dieux ! qu'est-ce que je vois ? j'en suis trop éclairci :
Sans doute un grand lion a passé par ici !
J'en reconnais la trace, et vois sur la poussière
Tout le sang que versait sa gueule carnassière³³.

La production en scène du lion constitue donc un complément apporté par les comédiens de la Troupe Royale³⁴. Un tel ajout trouve sans peine une première explication. Le décorateur n'aura pas résisté à la tentation de satisfaire ainsi le goût très vif du public de l'Hôtel de Bourgogne pour le spectaculaire, à l'époque proverbial. On se souvient, par

³⁰ *Mémoire de Mahelot*, p. 245.

³¹ Cette seconde solution était cependant plus onéreuse et d'un usage plus délicat que la première. On conçoit donc mal que les comédiens de la Troupe Royale y aient eu recours pour une phase si brève de la représentation. Sur les animaux factices, voir l'introduction de notre édition du *Mémoire de Mahelot*, p. 97-98. Sur les animaux de tragédie lyrique, voir, par exemple, un projet de Berain pour la chimère de l'acte IV de *Bellérophon* (tragédie en musique de Lully, Thomas Corneille et Fontenelle, reprise de 1705), dans *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du Roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux xvii^e et xviii^e siècles*, catalogue de l'exposition des Archives nationales (19 janvier-24 avril 2010), Paris, Archives nationales-Artlys, 2010, n° 83, p. 166-167.

³² IV, 3, v. 941-944. Toutes les références sont à l'édition procurée par Jacques Scherer dans son édition du premier volume du *Théâtre du xvii^e siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

³³ V, 1, v. 993-996.

³⁴ Il semble peu probable que cet ajout témoigne d'un état du texte antérieur à celui de la première édition de la pièce dans les *Œuvres* publiées en 1623. Même si leur décor avait été encore celui de la création, les Bourguignons auraient difficilement pu ignorer le texte qui avait été publié et dans lequel bon nombre de spectateurs avaient lu la pièce.

exemple, de cette réflexion de Rayssiguier dans l'avis Au lecteur de sa tragi-comédie pastorale *L'Aminte du Tasse* publiée en 1632³⁵ : « La plus grande part de ceux qui portent le teston à l'Hôtel de Bourgogne veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et changement de la face du Théâtre et le grand nombre des accidents et aventures extraordinaires ». L'ajout du lion pourrait cependant répondre à un autre motif. Peut-être les comédiens de la Troupe Royale cherchaient-ils ainsi à rendre plus spectaculaire une tragédie qu'ils jugeaient trop lyrique, trop élégiaque. Ou bien, à l'inverse, peut-être désiraient-ils ainsi rendre plus pathétiques encore le monologue de Thisbé qui clôt l'acte IV et celui de Pyrame qui ouvre le dernier acte. Ces deux motifs ne s'excluent d'ailleurs aucunement. Les Bourguignons entendaient peut-être jouer sur les deux tableaux : celui du *pathos* et celui du grand spectacle. Reste à savoir à quel moment ce lion traversait le plateau quand la pièce était représentée à l'Hôtel de Bourgogne. Pendant le monologue de Thisbé à la scène 3 de l'acte IV, après que le personnage avait fait allusion à l'animal³⁶ ? On imagine alors les clameurs du public de l'Hôtel de Bourgogne qui n'en était pas avare... Ou juste avant le monologue de Pyrame, à l'ouverture de l'acte V³⁷ ?

Le dispositif des *Amours tragiques* dans le contexte de son époque

Pour apprécier l'originalité du décor affecté à la pièce de Théophile dans le *Mémoire de Mahelot*, il faut le comparer à ceux des tragédies contemporaines. Mais une telle opération s'avère des plus délicates. Car il n'existe, comme on l'a vu, aucun autre croquis relatif à une tragédie dans le répertoire de la Troupe Royale consigné dans la première partie du *Mémoire de Mahelot*. On y trouve bien une notice scénographique consacrée à une tragédie de Rotrou : *Hercule mourant*³⁸. Mais cette pièce a été créée en février 1634, soit plus de douze ans après celle de Théophile, au moment où le genre tragique renaît de ses cendres sous les auspices conjoints de Sénèque et de Richelieu³⁹. En outre, la tragédie de Rotrou comporte des aspects spectaculaires qui en font sinon une pièce à machines, au moins une pièce à merveilles. La comparaison entre le dispositif scénographique des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* et celui d'*Hercule mourant*, pour autant d'ailleurs que le texte publié permette de le reconstituer⁴⁰, n'aurait donc pas grand sens.

Il serait plus pertinent de comparer le dispositif scénographique de la pièce de Théophile à celui des tragédies qui lui sont plus ou moins contemporaines, telles les œuvres d'Alexandre Hardy publiées entre 1624 et 1628, mais créées pour la plupart bien avant ou d'autres tragédies publiées durant le premier tiers du siècle par des dramaturges comme Troterel, Mainfray ou Schélandre. Mais la difficulté est alors plus grande encore, car nous ignorons quasiment tout des décors dans lesquels ces pièces furent jouées. Dès lors, il ne reste plus guère qu'une solution, pour le moins problématique. Elle consistera à comparer la tragédie de Théophile à celles de ses contemporains immédiats du point de vue de la spatialisation de l'action et à essayer d'en tirer, avec la prudence qui s'impose, quelques conclusions scénographiques.

³⁵ Publiée à Paris, chez A. Courbé. Cet avis Au lecteur a été réédité par Giovanni Dotoli dans *Temps de préfaces*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 265-266.

³⁶ V. 941-944.

³⁷ On conçoit mal que les comédiens aient fait entrer le lion à la fin du monologue de Thisbé. L'effet produit aurait été annihilé par la pause de l'entracte entre les actes IV et V.

³⁸ Voir éd. cit., p. 323.

³⁹ Sur ce phénomène, voir Georges Forestier, *La Tragédie française...*, p. 60-65.

⁴⁰ Voir l'introduction de Dominique Moncond'huy à son édition de la pièce dans le tome 2 du *Théâtre complet* de Rotrou, Paris, STFM, 1999, p. 19-26.

Quand on lit des tragédies des années 1600, 1610 ou 1620, on s'aperçoit assez vite que s'y trouvent mis en œuvre deux modes de spatialisation de l'action qui diffèrent sensiblement : soit l'action se spatialise grâce à la présence d'un personnage de premier plan, soit elle se spatialise grâce à l'accomplissement d'un acte précis.

Une tragédie publiée par Hardy en 1624 dans le premier tome de son *Théâtre*⁴¹, *Panthée*, offre un excellent exemple du premier de ces deux modes de spatialisation de l'action. À la lecture, la plupart des scènes de cette pièce sont impossibles à situer avec précision dans l'espace dans la mesure où le dramaturge n'emploie aucun marqueur spatial, ni intratextuel, ni péritextuel. L'espace fictionnel s'organise pourtant en divers lieux, dont aucun n'est nommé ni caractérisé, grâce à la présence d'un des personnages principaux. Ainsi l'action se déroule-t-elle tantôt dans le lieu de Cirus, tantôt dans celui de Panthée, plus rarement dans celui d'Araspe. Tout juste le lecteur de la pièce apprendra-t-il, grâce à l'argument et à quelques obscures allusions textuelles, que l'action de la tragédie est censée se dérouler dans une Lydie envahie par les Perses. Tout se passe comme si, dès lors qu'un personnage était présent dans un certain lieu, l'usage de tout marqueur spatial devenait superflu. La présence du personnage semble suffire à caractériser l'espace, à circonscrire un lieu précis dans l'espace indistinct.

En procédant ainsi, Alexandre Hardy remploie un procédé de la dramaturgie médiévale, transmis par les mystères du XVI^e siècle. Dans ces pièces, l'espace fictionnel, en soi neutre, peut devenir un lieu précis grâce à la présence d'un personnage majeur. En termes scénographiques, certaines mansions, en soi neutres et potentiellement plurielles, deviennent un lieu précis chaque fois qu'un personnage important y entre et y évolue⁴². Cette plasticité de l'espace dramatique renvoie à la conception médiévale de l'espace, naguère étudiée par Paul Zumthor. Selon l'auteur de *La mesure du monde*, il n'existe pas, pour l'homme médiéval, de lieu hors de la présence humaine : le lieu, c'est l'endroit où une personne se trouve. D'une certaine façon, l'homme suscite le lieu en s'y tenant⁴³.

Mais qu'en était-il quand des tragédies comme *Panthée* se représentaient sur la scène d'un jeu de paume aménagé en théâtre ou sur celle de l'Hôtel de Bourgogne ? Comment le spectateur était-il informé sur la situation de l'action ? Le texte de la pièce lui laissait également entendre que l'action se déroulait dans le lieu de tel ou tel personnage de la pièce. Mais ce lieu demeurait moins abstrait aux yeux du spectateur qu'à ceux du lecteur. Car l'action de la tragédie ne se jouait pas sur une scène dénuée de toute décoration ni devant un décor neutre, mais devant un décor multiple, devant le décor constitué de plusieurs chambres hérité des mystères⁴⁴. Or, ce décor comportait, comme l'attestent quelques rares documents notariaux ou iconographiques⁴⁵, un certain nombre d'éléments typologiques : le palais, le temple, le jardin, la prison, la mer, la ville... Le spectateur assistant à la représentation de *Panthée* ou d'une tragédie similaire, voyait donc telle phase de l'action se dérouler devant tel compartiment du décor ou au sein de l'espace vide central auparavant caractérisé comme une extension de ce compartiment. Autrement dit, ce qui n'était, dans le texte dramatique, que le lieu de tel ou tel personnage de la tragédie, devenait sur la scène un palais, un jardin, une grève... Pour autant, et

⁴¹ A Paris, chez J. Quesnel.

⁴² Voir Elie Königson, *La Représentation d'un mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, CNRS, 1969, p. 43 ; *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975, p. 172.

⁴³ Paris, Seuil, 1993, p. 51-53.

⁴⁴ Voir Elie Königson, *L'Espace théâtral médiéval*, p. 238-247.

⁴⁵ Comme le contrat passé en 1599 entre le chef de troupe Valleran Le Conte, le peintre Boniface Butaye et le tissutier Sébastien Gouin (dans *La Représentation théâtrale...*, p. 222) ou le croquis du dispositif scénographique du *Laurentius* représenté à Cologne en 1581 (dans *Le Mémoire de Mahelot*, p. 363).

contrairement à ce qui se passera dans la décoration simultanée des années 1630, le texte de la tragédie n'instituait entre le lieu fictionnel posé par le texte dramatique et le décor amené à le figurer sur scène aucun lien de nécessité autre que la présence du personnage. Si caractérisé fût-il par le décor plus ou moins typologique qui le figurait, le lieu restait avant tout le lieu du personnage qui s'y tenait.

La tragédie française d'un More cruel..., pièce anonyme publiée à Rouen entre 1600 et 1610⁴⁶, fournit, elle, un excellent exemple du deuxième mode de spatialisation de l'action mis en œuvre par les poètes tragiques de cette époque : celui qui procède par acte accompli. A partir de la fin de l'acte II, l'action de cette pièce se spatialise au moyen de marqueurs spatiaux intratextuels, souvent assez précis, dans plusieurs lieux clairement désignés et assez nettement caractérisés : les parages du château de Riviere situé au bord de la mer, l'intérieur de cette forteresse, le haut et le bas des remparts du château, le bord de la mer⁴⁷. On retrouve ici la procédure de spatialisation qui sera couramment pratiquée dans les années 1630, non seulement dans les tragédies, mais encore dans les tragi-comédies ou certaines comédies. Dans cette pièce, il est évident que le dramaturge table sur un décor multiple constitué de plusieurs chambres qui seront chargées de figurer les différents lieux désignés et caractérisés par les marqueurs spatiaux. A partir des diverses indications textuelles, on peut d'ailleurs imaginer que *Le More cruel* a été conçu pour se jouer devant un dispositif composé de cinq chambres représentant la prison dans laquelle est détenu le More, la demeure urbaine de Riviere, la campagne, le château et le bord de mer.

Peut-on dire que, dans ce second mode de spatialisation, l'acte accompli suscite le lieu en s'y produisant comme, dans le premier, le personnage suscitait le lieu en s'y tenant ? Peut-être. Au moins peut-on affirmer que l'acte appelle le lieu pour s'accomplir. Il est clair que lorsque l'on veut assassiner un personnage, en violer un autre ou en découper un troisième en morceaux, il faut bien que de tels actes se passent quelque part... Et il est non moins clair que plus nombreux seront les actes accomplis, plus nombreux seront les lieux convoqués par l'intrigue⁴⁸.

Ces deux modes de spatialisation de l'action ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, bien au contraire. La lecture des tragédies du premier tiers du XVII^e siècle montre que les deux procédures s'y emploient le plus souvent conjointement. Tant que l'intrigue consiste en déplorations, en délibérations ou en joutes oratoires, c'est le premier mode de spatialisation qui s'applique : le lieu se définit par la présence du personnage. Quand, par contre, l'intrigue devient plus mouvementée et que les actions succèdent aux actions, le dramaturge recourt au second mode de spatialisation : le lieu se définit par l'acte accompli. Une tragédie de Pierre Mainfray, *La Rhodienne ou La cruauté de Soliman*, publiée à Rouen en 1621⁴⁹, offre un exemple particulièrement frappant du passage d'un mode de spatialisation à l'autre en cours d'intrigue. Pendant quasiment toute la pièce, le dramaturge spatialise l'action uniquement grâce à la présence du personnage. Ainsi l'intrigue passe-t-elle du lieu de Perside à Rhodes, au lieu d'Eraste à Constantinople ou au

⁴⁶ Chez A. Cousturier et rééditée dans le recueil *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. Christian Biet, Paris Robert Laffont, 2006.

⁴⁷ Voir, entre autres, v. 257-258, 314 et 345, 365-367, 707, 720, 851-852, 960-961.

⁴⁸ Ce qui n'implique pas une multiplication des chambres du décor puisque chacune d'entre elles est susceptible, dès cette époque, de figurer successivement plusieurs lieux : voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, « La scénographie et le décor » dans *La Représentation théâtrale...*, p. 85-86 et l'introduction de notre édition du *Mémoire de Mahelot*, p. 119-120.

⁴⁹ Chez David Du Petit Val et rééditée dans le recueil *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècles)*.

lieu de Soliman à Rhodes ou à Constantinople. Soudain, au début de la scène dernière, Mainfray multiplie les marqueurs spatiaux, tant intratextuels que péritextuels⁵⁰, pour représenter en détails le second siège de Rhodes par les Ottomans et localiser avec précision les divers épisodes de l'assaut mené contre la citadelle.

Dans les tragédies de cette époque, ces deux modes de spatialisation n'en demeurent pas moins nettement distincts dans leurs procédures comme dans leurs effets. La spatialisation par la présence du personnage tend seulement à *situer* l'action dans un espace plus vaste, qui reste relativement indéterminé même s'il peut être nommé à l'occasion. Ainsi l'action se passe-t-elle à Rhodes ou à Constantinople dans la tragédie de Mainfray, à Carthage dans la *Didon* de Hardy, en Lydie dans *Panthée*, sans que l'on sache jamais exactement où. Par contre, la spatialisation par l'acte accompli, tend à *localiser* effectivement l'action, souvent avec précision, sinon une certaine exactitude.

Spatialisation de l'action et scénographie dans *Les Amours tragiques*

Dans la tragédie de Théophile, les deux modes de spatialisation de l'action en usage au début des années 1620 se trouvent employés conjointement. Dans certaines scènes, l'action se spatialise à l'aide de marqueurs intratextuels dans des lieux bien déterminés. Ainsi l'action se passe-t-elle aux alentours immédiats de la demeure de Thisbé (I,1), auprès du fameux mur (II, 2 ; IV, 1) ou dans les parages du tombeau de Ninus (IV, 3 ; V, 1 et 2). Ces trois lieux trouvent dans le dispositif prévu par le décorateur de la Troupe Royale une traduction scénographique précise. En revanche, dans la plupart des autres scènes de la pièce, le dramaturge procède par personnages pour spatialiser l'action, sans employer le moindre marqueur. L'action se déroule alors dans le lieu de Narbal, père de Pyrame, (I, 2), dans celui de la Mère de Thisbé (IV, 2) ou dans celui du Roi (I, 3 et III, 2). Ces trois lieux seront figurés successivement, suivant une convention qui sera couramment employée par la scénographie des années 1630⁵¹, par le même palais occupant le centre du dispositif. Mais le texte n'en dira pas plus sur ces trois lieux. Seul le spectateur cultivé, doué d'une mémoire fidèle et d'une attention sans défaut, déduira peut-être de la mention du tombeau de Ninus (IV, 1, v. 783) que l'action se passe à Babylone⁵².

C'est précisément du point de vue de ce deuxième mode de spatialisation que la tragédie de Théophile semble la plus remarquable. Dans l'intrigue des *Amours tragiques*, en effet, tous les principaux protagonistes du drame possèdent leur lieu propre, tous sauf... les deux héros. Le seul lieu sur lequel Pyrame et Thisbé exercent une certaine propriété, c'est le mur. Mais ce lieu les sépare irrémédiablement et ne leur permet même pas de se voir, tout juste de s'entendre. Leur destin va s'inscrire entre ce lieu irrévocablement scindé et un lieu miraculeusement uni qu'ils espèrent devenir leur : le tombeau de Ninus et ses parages.

Cette constatation permet de réinterpréter le dispositif scénographique croqué dans le *Mémoire de Mahelot*. La polarisation en deux ensembles prend une signification bien particulière. L'ensemble bâti figurant un palais représente le lieu des deux familles ennemies ou le lieu du Roi, c'est-à-dire celui des opposants à l'amour des deux jeunes gens. L'ensemble champêtre représente, lui, à l'aide d'éléments décoratifs typiques de la pastorale, le lieu qui semble s'offrir à l'amour des deux héros, mais qui s'avérera le lieu

⁵⁰ Voir les v. 805, 814, 822, 839, 840, 893, 903, 910 et la didascalie après le v. 824.

⁵¹ Voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, « La scénographie et le décor », dans *La Représentation théâtrale...* p. 85 ; *Le Mémoire de Mahelot*, p. 119-121.

⁵² IV, 1, v. 783. La mention « La scène se passe à Babylone », portée par J. Scherer dans son édition de la tragédie, ne figure pas dans les éditions anciennes de la pièce.

d'un autre protagoniste majeur de l'intrigue et même du principal opposant : le lion. Dans le premier lieu, Pyrame et Thisbé ne parvenaient pas à se réunir, séparés qu'ils étaient par le mur, et dans le second, ils n'y parviendront pas plus. En définitive, le seul lieu que le décorateur leur concède, c'est le mur dont le faîte échappe au regard, image saisissante d'une irrémédiable scission de l'espace, en même temps que promesse d'une réunion au-delà de ce monde. Cette disposition répondait parfaitement à l'intention du dramaturge qui avait pris soin de ne jamais mettre les deux héros en présence, ni avant ni après leur fuite du domicile familial, hormis précisément dans les scènes 2 de l'acte II et première de l'acte IV où Pyrame et Thisbé, chacun d'un côté du mur, entonnent leur unique duo d'amour de la pièce, puis mettent au point leur projet de fuite.

Dès lors, les autres options scénographiques singulières prises par le décorateur de la Troupe Royale se comprennent mieux. Si le faîte du mur se perd dans les dessus du théâtre, peut-être est-ce pour mieux souligner le caractère irrémédiable de la séparation des deux amants tout en suggérant son dépassement dans un autre monde. Si le lion est produit sur scène, sans doute est-ce pour mieux montrer que le lieu où les deux héros espéraient se rejoindre, ne leur appartient pas plus que celui qu'ils fuient. Pyrame et Thisbé croyaient se réfugier dans « l'Empire de Flore⁵³ », espéraient atteindre « le lieu qu'Amour destinait à Diane⁵⁴ » pour s'y unir enfin librement. Et les spectateurs qui n'avaient pas lu la pièce, trompé par les éléments du décor pastoral, pouvaient le croire avec eux. Mais, sans le savoir, les deux amants violent le territoire du lion⁵⁵.

Ces dispositions scénographiques amènent à s'interroger sur la conception du héros tragique qui se trouve à l'œuvre dans les *Amours tragiques*. On a souvent prétendu, sur la foi d'un poème liminaire publié dans le tome premier du *Théâtre* d'Alexandre Hardy⁵⁶ dans lequel Théophile exprimait sa prédilection pour le personnage de Scédase, que l'auteur des *Amours* préférait que le héros tragique ne fût pas un grand. Doit-on déduire de la spatialisation de l'action dans son unique tragédie qu'il souhaitait de surcroît que ce même héros fut privé de lieu propre ? Voilà qui esquisserait une conception du héros tragique très singulière. Mais sans doute faut-il se garder de tirer des conclusions trop hâtives. Car il semble exister plusieurs versions de ce fameux poème liminaire. Si celle que Stengel a reproduite dans son édition du tome premier du *Théâtre* d'Alexandre Hardy, mentionne effectivement Scédase⁵⁷, celle que Guido Saba a publiée dans les *Œuvres poétiques* de Théophile, mentionne à sa place le héros de *La mort d'Achille*⁵⁸, ce qui change évidemment tout. Il n'en demeure pas moins vrai que Pyrame et Thisbé figurent parmi les très rares héros tragiques de leur temps qui soient privés de tout lieu propre.

Ces diverses dispositions conduisent aussi à distinguer un autre trait singulier du croquis conservé dans le *Mémoire*, qui n'apparaît pas nécessairement à un premier examen. Ce trait concerne à nouveau le traitement du mur. Comme on l'a dit, ce dernier se trouve proposé au regard du spectateur selon un point de vue axial et figuré en coupe. Mais une représentation en coupe ne suffirait pas à permettre au spectateur de voir les deux amants quand ils se placent de chaque côté du mur. Cette première convention en nécessite une seconde. Pour que le spectateur puisse voir les deux héros, il faut non seulement que le décorateur représente le mur en coupe, mais encore qu'il supprime

⁵³ V, 1, v. 980.

⁵⁴ V, 1, v. 959.

⁵⁵ Les deux héros ne se rejoindront que dans l'au-delà, ce qui était préfiguré par le songe de la Mère de Thisbé : voir IV, 2, v. 840-860 et 863-891.

⁵⁶ Paris, J. Quesnel, 1626.

⁵⁷ Marburg-Paris, Elwertsche-Le Soudier, 1884, p. 11.

⁵⁸ Paris, Bordas, 1990, p. 366.

arbitrairement un autre mur : celui qui entoure les domaines contigus des deux familles ennemies, dont les jardins sont séparés par un mur mitoyen. Cette suppression conventionnelle d'un mur d'enceinte rappelle un autre procédé, souvent employé dans les croquis du *Mémoire de Mahelot* et dans la production dramatique des années 1630. Il s'agit de la convention qui autorise le décorateur à effacer la façade de certains édifices, de manière temporaire en tirant un rideau ou de manière permanente en la laissant ouverte, pour en montrer l'intérieur. C'est ce procédé qui permet en particulier d'offrir au regard du public l'intérieur souvent richement décoré des « belles chambres⁵⁹ ».

La suppression conventionnelle d'un mur d'enceinte à laquelle procède le décorateur des *Amours tragiques* s'apparente même d'assez près à une procédure particulière : celle qui sera conçue par Mareschal pour la représentation des deux premiers actes du *Véritable Capitan Matamore*, pièce créée au Marais en décembre 1637 ou janvier 1638 et publiée en 1640. Dans la didascalie initiale de cette comédie, le dramaturge indique en effet : « On ouvre la toile qui couvre deux maisons, représentées par deux chambres, qui paraîtront au fond du Théâtre, divisées par une tapisserie qui les sépare ». Une autre didascalie précisera ensuite qu'une fente est ménagée dans la tapisserie pour permettre de passer d'une maison à l'autre sans passer par l'extérieur des deux chambres⁶⁰. Cet ingénieux dispositif permet, sous le prétexte d'une « cloison rompue⁶¹ », au personnage de Phylazie de passer à plusieurs reprises de la maison de Matamore à celle de Périmène et inversement⁶² ou au vieillard et à Palestrion d'observer et d'écouter, de la première maison, le duo d'amour entre Placide et Phylazie qui se déroule dans la seconde⁶³. L'ouverture du rideau voilant les deux chambres contiguës permettait surtout aux spectateurs du Marais de voir commodément ce qui se passait simultanément des deux côtés de la tapisserie séparant les deux maisons mitoyennes quand l'intrigue l'exigeait. Le procédé de Mareschal et celui que le décorateur de l'Hôtel de Bourgogne emploie pour *Les Amours tragiques* diffèrent toutefois par l'espace auquel ils s'appliquent : le premier consiste à dévoiler un espace double et scindé supposé intérieur tandis que le second consiste à dévoiler un espace double et scindé réputé extérieur.

Cette suppression conventionnelle d'un mur d'enceinte semble tout à fait exceptionnelle : le procédé est sans équivalent dans le *Mémoire de Mahelot* et, probablement, dans toute la production dramatique des années 1630.

*

Les solutions scénographiques adoptées par le décorateur de la Troupe Royale pour la reprise des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* ne sont pas banales, c'est le moins que l'on puisse dire. Elles tendent à prouver que les Bourguignons avaient pleinement conscience de se trouver confrontés à une tragédie hors normes et sans véritable homologue : à pièce atypique, procédures extraordinaires.

Cependant les procédés choisis par le décorateur nous apprennent peut-être moins sur la tragédie elle-même que sur la manière dont entendaient procéder les Bourguignons

⁵⁹ Voir, entre autres, les croquis de *Lisandre et Caliste*, du *Trompeur puni* et de *La folie d'Isabelle*, éd. cit., p. 232, 234 et 260. Sur ce procédé, voir Pierre Pasquier et Anne Surgers, « La scénographie et le décor », dans *La Représentation théâtrale...*, p. 83-84 et *Le Mémoire de Mahelot*, p. 70-71 et 81-86.

⁶⁰ Voir, dans la remarquable édition des comédies de Mareschal établie par Véronique Lochert (Paris, Garnier, 2011) : I, 2, après le v. 84.

⁶¹ I, 2, v. 83.

⁶² Voir, par exemple, I, 2 ; I, 4 et II, 4.

⁶³ Voir I, 4.

pour reprendre la pièce. Nous aurions souvent tendance à considérer la création, et *a fortiori* la reprise d'une pièce, par des comédiens comme une procédure allant de soi, quasiment automatique. Or, la scénographie des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* dans le *Mémoire de Mahelot* nous montre qu'il n'en était rien et que les comédiens savaient se ménager une certaine marge d'interprétation par rapport au texte dramatique, manuscrit ou imprimé. On pouvait d'ailleurs s'en douter à la lecture de certaines comédies de comédiens. Mais la scénographie des *Amours tragiques* en fournit des preuves tangibles. Elle prouve par exemple que les comédiens étaient susceptibles d'ajouter des éléments, de préférence spectaculaires, qui n'étaient pas nécessairement prévus de manière explicite dans le texte de la pièce, voire pas du tout prévus. Elle prouve aussi que les comédiens étaient susceptibles de favoriser une scène, lorsqu'ils y voyaient l'occasion de déployer leur talent ou de satisfaire le goût de leur public, au point de déplacer l'acmé d'une tragédie. S'ils n'avaient pas vu dans le duo d'amour de la scène 2 de l'acte II le véritable sommet de la pièce⁶⁴, les Bourguignons auraient-ils demandé à leur décorateur de placer les comédiens incarnant les deux héros, et par contrecoup le fameux mur, sur ce qui ressemblait à une sorte de piédestal ? Pour sa reprise à l'Hôtel de Bourgogne, le drame de Théophile semble avoir fait l'objet d'un véritable recentrement sur la ou les scènes du mur qui a amené le décorateur à axer l'ensemble de son dispositif scénographique sur cet élément particulier du décor et à déployer des trésors d'ingéniosité pour une phase de la représentation d'une durée très limitée.

Il est vrai qu'en plaçant au centre du décor un mur aux allures de colonne, le décorateur de la Troupe Royale entendait peut-être aussi faire appel à certaines images de mémoire et renvoyer aux nombreux emblèmes faisant de la colonne l'allégorie par excellence de la constance⁶⁵. Il est vrai aussi que la reprise à l'Hôtel de Bourgogne au début des années 1630 d'une tragédie datant du début des années 1620 nécessitait sans doute quelques amendements pour adapter la pièce au goût du public parisien contemporain.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas le moindre des intérêts du décor des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* conservé dans le *Mémoire de Mahelot* que de nous permettre de soulever un coin du voile sur une opération qui reste encore très mal connue des historiens du théâtre du XVII^e siècle : le travail qui permettait à une troupe de comédiens de créer ou de reprendre une pièce.

⁶⁴ Alors que, pour Théophile, le sommet de la tragédie devait plutôt être marqué par les trois monologues embrassés de Pyrame et Thisbé qui achèvent la pièce (IV, 3 ; V, 1 et 2).

⁶⁵ Voir, entre autres, Filippo Picinelli, *Mondo simbolico formato d'impresce scelte spigate ed ullustrate...* (1653), Venetia, Paolo Baglioni, 1670, § 37, p. 499. Nous sommes redevables de cette référence à Anne Surgers. Qu'elle soit ici vivement remerciée pour ses suggestions et ses remarques qui ont permis de nuancer et d'enrichir cette communication.