



CLASSIQUES  
GARNIER

WAGNER (Marie-France), LE BRUN-GOUANVIC (Claire), « Préface », *in* WAGNER (Marie-France), LE BRUN-GOUANVIC (Claire) (dir.), *Les Arts du spectacle au théâtre (1550-1700)*, p. 9-12

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-5759-3.p.0009](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-5759-3.p.0009)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2001. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## PRÉFACE

Que Thalie en faveur des Heros et des Rois  
Respecte Melpomène & ses antiques droits.  
Et vous, qui présidez au cothurne tragique,  
Laissez à votre sœur cueillir quelques lauriers :  
Vous aurez votre tour, quand l'hiver pacifique  
Aura ramené nos Guerriers.

Jean-Baptiste Rousseau, *Amours de Pan*, 1726

Trois coups, le rideau se lève sur les planches qu'est le théâtre. Telle est notre *doxa* contemporaine. Séduit, le public ovationne les acteurs chaussés de cothurnes ou de brodequins avant qu'ils ne fondent dans la lumière. La salle de spectacle demeure, bien qu'elle soit jugée trop étroite, trop conventionnelle, voire trop bourgeoise, par des metteurs en scène contemporains qui la désertent pour installer leur troupe dans un entrepôt ou une usine désaffectée. Les comédiens interprètent alors des tragédies grecques ou classiques, des pièces baroques ou modernes, du théâtre off, dans une cartoucherie ou dans des arènes sous le reflet des projecteurs et de là pleine lune. L'amphithéâtre, ce lieu scientifique d'art et d'essai, existe et a toujours existé. Son lieu physique serait-il à réinventer ?

C'est pourtant à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle que s'opère le passage de l'espace scénique – salle de château, place publique, rue ou parvis de cathédrale – à la salle de théâtre. En effet, Palladio érige le *Teatro Olimpico*, premier théâtre inauguré avec une représentation d'*Œdipe roi* de Sophocle, à Vicence. D'autres suivent, on délaisse les jeux de paume, et la scénographie évolue. La scène à compartiments cède la place à la scène illusionniste italienne, régie par la perspective. Les décors serliens s'adaptent, se raffinent et se dépouillent jusqu'au palais à volonté des tragédies raciniennes ou, au contraire, se surchargent, se compliquent et se saturent de *dei ex machina*.

Certains soirs, les comédiens brûlent les planches. Le triomphe éclate sous les applaudissements, et les honneurs retombent sur tous : comédiens, costumiers, éclairagistes, bien d'autres encore, et, certes, le metteur en scène. Ce praticien moderne, – qui allie le producteur, le machiniste et le chorégraphe –, conceptualise, construit, monte le spectacle, et dirige les artistes d'après sa relecture d'une pièce de répertoire, – ancienne ou moderne, traduite ou adaptée –, d'un texte original ou d'avant-garde. Du spectacle le plus dépouillé, proche de la contemplation mystique, ou, au contraire, du spectacle total qui convoque tous les arts, au spectacle appauvri où domine l'expression corporelle, le théâtre reste un art en deux temps : celui du jeu théâtral et celui de la lecture.

Les auteurs dramatiques du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles, avarés d'indications scéniques, sauf pour les pièces à machines et les tragédies lyriques, sont en général attachés à une troupe et participent aux répétitions. Ils sont en quelque sorte les auteurs et les metteurs en scène de la production, assistés d'un machiniste. Cependant pour un lecteur de cette fin du vingtième siècle, le texte dramatique et les didascalies sont les soubassements de ce qui n'accède à la pleine existence que sur la scène. Cette vision est si bien ancrée que les premiers spécialistes du théâtre conforme aux règles à la Renaissance étaient obsédés par le problème de sa représentation, qu'ils en cherchaient les traces tant dans les mémoires du temps que dans les livres de comptes de Catherine de Médicis. Cette quête révèle le paradoxe de cet ancêtre érudit et livresque du théâtre classique, élaboré dans l'indifférence de sa matérialisation scénique. Ancêtre honteux en raison de ce scandaleux dédain, dont il faudra s'affranchir pour rétablir la primauté du visuel et de l'auditif.

Les premières pièces régulières (ou presque) de la Renaissance renouent avec le modèle antique mais la place primordiale de l'*ethos* les caractérise plus que les emprunts formels. La portée est théologique, historique ou passionnelle, par le recours à la Bible, à

l'Antiquité et à la mythologie. La parole, fièrement sentencieuse et résolument déclamatoire, est la servante de la Leçon. Directe, elle se prête à une représentation qui peut-être faite avec une grande économie de moyens, comme simple lecture même, puisque toute force oratoire est textualisée. Ainsi le dialogue fictif entre deux chevaliers met en lumière la relation entre le témoin, le spectateur et l'énonciateur de la fête et mime l'événement sous forme d'éloge. C'est d'abord dans le texte que se trouve inscrit le rapport éthique de la pièce à son public, qu'elle vise à convaincre, à émouvoir, à éveiller, à épouvanter même. Le genre théâtral est un autre lieu, commode par la verbalisation des affects, de la répétition de ce qui est dit ailleurs sans force pathétique, dans les traités politiques, les ouvrages historiques, ou les textes sacrés. La scène existe pour la philosophie humaniste.

Qu'est-ce qui pouvait briser cette servitude, retrouver la dramatisation dynamique des idées avant leur représentation oratoire ? Une comédie, une pastorale ? Peut-être, mais plus sûrement, c'est la specularité des discours dramatiques dont les effets et reflets travaillent la conception même du théâtre. Comme mise en abîme du spectaculaire, Melpomène au miroir traverse la scène assise aux côtés du Soleil, ou le magicien Alcandre, tiré de la pastorale, s'entretient avec Pridamant sur le pas de sa grotte. Comme mise en scène du comédien acteur qui a dû gagner ses galons après avoir oscillé entre le charlatan et le secrétaire. Comme études dramaturgiques où l'intrigue, parfois empruntée à d'autres, est temporalisée et spatialisée. Comme discours sur les genres dramatiques, voire cet « étrange monstre » dont les composantes « cousues ensemble forment une comédie ». Enfin, comme productions scéniques métaphoriques, telles les machines, descendant gracieusement des cintres, donnant à voir, c'est-à-dire extériorisant le *pathos*, plutôt qu'à entendre. C'est l'invasion du spectaculaire qui se cristallise dans l'opéra où le verbal et le non-verbal s'harmonisent dans les arts inspirés par les muses.

Cette tradition spectaculaire du théâtre découle bien plus de la pastorale que de la comédie ou de la tragédie, et sa topique amoureuse, incarnée sur la scène par des bergers fidèles ou inconstants, puise dans l'*Astrée* ; ainsi, le discours pastoral – dramatique et romanesque – évolue. Au XVII<sup>e</sup> siècle coexistent le classicisme et le baroque. Le premier courant, défini par la sobriété, est une manière de concentrer faisant ressortir par contraste la tradition baroque, qui est une manière d'emplir l'espace, d'occuper tout son territoire, et qui trouve sa plénitude dans la comédie ballet, la tragédie lyrique, puis l'opéra. Ces genres dramatiques marginalisés par la critique littéraire canonique, reflètent une « syntaxe du spectaculaire » qui modifie notre vision du spectacle au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles.

Au coup de baguette de Circé, le spectacle illusionniste, visionné parfaitement à partir de la place dite de l'œil du prince, ou de l'œil moderne qui regarde à travers de petites jumelles, serties de nacre, disparaît et il ne reste à l'œil du lecteur, avec ou sans lentille, qu'à construire un spectacle dans un lieu imaginaire...

Marie-France WAGNER et Claire LE BRUN-GOUANVIC