

FRANÇOISE SIGURET

LA LUMIÈRE ET LE TEMPS SUR LA SCÈNE BAROQUE :
POETIQUE & PRATIQUE*

I. *Le Temps*

Voilà des années que je m'intéresse au problème de l'articulation de la lumière et du temps au théâtre, sur la scène renaissance et baroque.

Il faut revenir à ce point de départ qui est la redécouverte d'Aristote par les humanistes ; la *Poétique* va ouvrir de longs débats chez les doctrinaires au sujet de la recommandation d'Aristote qui suggère d'inscrire la tragédie, « *pour autant que cela soit possible, dans une révolution de soleil* » (i.e. pour nous une révolution de la terre autour du soleil). Ce concept deviendra en France, au XVII^e siècle, la règle sacro-sainte des « vingt-quatre heures ». De là, deux remarques :

Première remarque : Aristote exprimait la durée en termes de lumière, selon la vision cyclique d'un temps qui n'appartenait qu'aux dieux, offrant aux hommes pour repère le lever du soleil ; l'effacement des mythes et l'entrée des hommes dans l'Histoire, ouvrira un temps linéaire qui se fera par décompte et défilement d'heures dans la division abstraite du jour et de la nuit. Or le théâtre antique se jouait à ciel ouvert ; c'est dire que toute l'action se déroulait de jour et la tragédie (ou plutôt les trois tragédies et la pièce satyrique proposées au concours dramatique) commençaient à l'aube pour s'achever au couchant, soit 8 à 10 heures de spectacle : tout ce qui s'était passé de nuit dans la fable, était assumé par le langage des acteurs ou l'intervention d'un messager ou d'un personnage qui narrait les faits que les autres n'avaient pas vus et dont il disaient avoir été témoins. Dans le cadre d'un temps *obligé, contraint, l'elocutio* ou « *traduction de la pensée par des mots* » qui porte le discours dramatique, doit révéler au spectateur, de façon directe ou métaphorique, les énoncés relatifs à

* Comunicazione fatta a Firenze (teatro della Pergola) il 3 aprile 2014 nel quadro del Convegno internazionale di studi del Dottorato di ricerca interuniversitario 'Pegaso' in Storia delle arti e in Storia dello spettacolo. Ringrazio Siro Ferrone, Renzo Guardenti, Sara Mamone e Marzia Pieri che mi hanno invitato.

tout le temps (et donc le lieu) qui échappent au présent de la représentation.

Seconde remarque : tout ce qui appartient au mélodrame, à la pastorale et aux arts de cour (*feste teatrale*) : ballets, opéras, tournois, et autres défilés de chars qui empruntent des sujets mythologiques, tout cela se trouve voué au temps cyclique, plus ou moins divisé en âges infinis, empruntés à Hésiode dans sa *Théogonie* : Or / Argent / Bronze et Fer qui ne disent rien d'une durée réelle et ne sont que des images suggérant les étapes décadentes de l'humanité dans le temps. À ces âges infinis du macrocosme correspondent les quatre âges indéterminés de la vie humaine : enfance, jeunesse, maturité, vieillesse, rapportés au retour des saisons, du printemps de l'enfance à l'hiver de la vieillesse.

Contenue entre deux levers de soleil, cette révolution apparente du soleil semblait, aux yeux d'Aristote, emprisonner une action dont les bornes suffisaient à l'attention du public pour le temps où il se trouvait assis au théâtre. Il insiste sur les limites de la perception : de même que l'œil ne peut saisir dans son champ de vision qu'une certaine étendue qui fasse sens, de même la fable doit recevoir une étendue telle que la mémoire la puisse saisir (Chap. 7, §1450-51). Aristote précise bien que cette limite donne une idée raisonnable de la mesure.

Arrivée à l'âge de Descartes l'expression « *dans une révolution du soleil* » est sans doute une idée raisonnable mais qui doit s'énoncer rationnellement : la règle dite des *vingt-quatre heures* sera aux yeux des théoriciens français, au début du XVII^e siècle, une règle d'or *obligée* parce qu'elle forçait à une certaine *vraisemblance* de l'action qui interdisait que l'on vît au théâtre un roi nourrisson au premier acte devenu un vieillard barbu au cinquième. Ingegneri (1608) avait aussi clairement soutenu cette argumentation. Mais nous sommes passés d'un temps-lumière à un temps-chrono, celui de la clepsydre du tribunal dont Aristote se moquait.

Au début du XVII^e siècle français, une génération de jeunes poètes dramatiques, désirant un théâtre ouvert comme l'étaient ceux d'Italie, d'Espagne et d'Angleterre, ne voulaient rien entendre à cela et prirent pour arbitre Chapelain, expert en la matière ; dans une célèbre et longue lettre de 1630, Chapelain chercha à convaincre ces jeunes "libertaires" en leur montrant que l'œil fini ne pouvait embrasser qu'un nombre restreint de choses dans un temps donné pour les conduire à l'esprit, c'est-à-dire au jugement. Les limites aristotéliennes constituaient donc une sorte de parcours parfait et symbolique du processus dramatique, emprisonnant l'action humaine, née et échue à l'aube, dans le cercle exemplaire parcouru par la lumière-temps ; l'aventure du berger Endymion en constitue une image canonique. Et l'on comprend que la pastorale s'en soit emparée. La tragédie moderne qui s'ouvre *in medias res* et s'achève par une mort violente, est centrée au contraire sur un moment de *crise*, c'est-à-dire de rupture de l'Histoire, et dès lors vingt-quatre heures suffisent à l'action.

Rappelons pourtant que jusqu'à la fin du XVII^e siècle le temps n'est pourtant pas compté, dans les spectacles baroques (le *feste teatrale*), selon le déroulement de l'horloge qui règle la tragédie, mais plutôt à l'antique, selon les quatre *temps* (un temps qui est aussi un *rythme*) qui présidaient aux quatre âges du monde, aux quatre âges de l'homme, aux quatre saisons de l'univers et de l'année. Dans l'année liturgique qui ordonnait la vie de tous, le retour des *quatre temps et leurs vigiles* (Noël, Pâques...) marquaient de fait l'entrée dans les quatre saisons. Les 24 heures du jour étaient, elles aussi, divisées en quatre parties : de 6 heures du matin à midi, de midi à 6 heures du soir, pour le jour, de 6 heures du soir à minuit et de minuit à 6 heures du matin, pour la nuit, et d'ailleurs les mots nous en ont laissé la trace : *mezzo/giorno, mezza/notte, mi/di, mi/nuit*. Par exemple, quand le narrateur de *La Calandria* rapporte à son correspondant que la représentation a commencé « *a un hora de notte* » il est pour nous, 7 heures du soir.

C'est sur ce découpage archaïque, mais familier, de *quatre temps* et donc de *quatre vigiles* que fut composé, en 1608, le divertissement allégorique de Francesco Cini intitulé *Notte d'amore*, pour les noces de Côme de Médicis et Marie-Madeleine d'Autriche ; autrement dit, chaque tableau désigné comme *vigile* donc comme avant-coureur du suivant, est entraîné par la Nécessité, du début de la nuit à l'aube, dans la poursuite inéluctable d'un temps cosmique, accéléré pour les besoins du spectacle. Ce mot de *vigile* appartient donc à la représentation cosmique de la scène. Les spectateurs, appelés *veglianti*¹ parce qu'ils participent à la *veillée* festive de la supposée nuit d'amour des époux princiers, sont entraînés eux aussi par le retour rythmique des ballets suivant chaque acte de la fable "cosmique".

Prenons pour exemple la *seconde vigile* de notre *Endymion*, qui se déroule de 9 heures du soir à minuit. Le décor est un "beau jardin". Arrive la Lune avec son cortège « d'étoiles blondes », puis Endymion. Le narrateur de la fête les décrit rapidement : « *La Lune chasserresse, toute argentée, avec le croissant sur la tête. Endymion, vêtu en berger, avec un habit riche et bizarre, et sur la tête, un astrolabe.* » (Ne pas oublier cet étrange détail, encore qu'au cours des mêmes fêtes, le quatrième intermède du *Jugement de Paris* soit intitulé *Le Navire d'Amerigo Vespucci*, référant aux mêmes navigations).

Puis descend un cortège d'étoiles blondes et autres créatures célestes. Cette scène de l'*Endymion* est le clou du spectacle, au sommet de la nuit. Après quelques

1. Le mot français *veilleur* est réservé maintenant aux *veilleurs de nuit*, chargés de surveillance de bâtiments et d'usines ; il ne correspond plus à cet aspect festif des veillées anciennes des campagnes, réunions de voisins isolés où l'on chantait et dansait : de là est demeuré longtemps dans les parlars locaux le mot de *veilleux*.

vers, les divinités descendent de la scène pour danser dans le théâtre avec les *veglianti*. Se fondent alors le temps cosmique et le temps humain. L'instant de passage de la terre au ciel, après le bal, est toujours signalé par la chute du rideau et la vue éphémère d'une perspective.

Ce divertissement qu'animaient de nombreuses figures allégoriques : la Nuit, les Étoiles, les Heures, les Songes, les Cupidons, le Silence, l'Oubli... et probablement quelques machines qui marquaient une lumière/temps comme le char de la Lune ou de l'Aurore, ce divertissement aurait pu sombrer lui-même dans l'oubli, n'eût été Benserade promu poète des Ballets de la cour de France, qui en fit le fameux *Ballet de la Nuit*, dansé pour le Carnaval, dans la salle du Petit-Bourbon le 23 février 1653, dans une scénographie de Torelli. Ce spectacle resté célèbre par son immense déploiement à partir du modèle florentin, avec sa trentaine d'Entrées, raffinées ou grotesques, ses dizaines de danseurs, la beauté des lumières et des costumes, les imbrications de théâtre dans le théâtre, comprenait, entre autres, l'épisode d'Endymion à l'ouverture de la troisième partie « *de minuit jusques à 3 heures avant le jour* ». Mais la suprême merveille de la soirée fut l'Entrée du Roi, à la fin du Ballet, après le passage de l'Aurore.

Le jeune Louis, Apollon de quinze ans, « *représentant le soleil levant* », portait un éblouissant costume d'or et de pierreries ; un soleil était peint ou brodé sur son juste au corps et s'affichait comme sa figure emblématique. Ses escarpins, ses genoux, étaient ornés de soleils ; les poignets, les épaulières, le colletin de cette armure apollinienne n'étaient que flamboiements de rayons ; sa tête enfin, couronnée de rayons sur ses cheveux blonds, semblait porter majestueusement le dernier plumet de la Nuit. L'air grave du visage royal laissait entendre que cette magnifique soirée fut bien comme la dernière *veillée* d'armes du chevalier. Le roi, en septembre, avait atteint sa majorité et, après les désordres de la Fronde et le retour de Mazarin le 3 février, cette apothéose intronisait le jeune souverain et le discours du livret qui devait être lu en son nom, présentait déjà l'« *Astre des Rois* » comme « *Maître de l'Univers* ».

II. *La Lumière*

À la Renaissance, en Italie, le théâtre, loin d'être offert à ciel ouvert, va se trouver enfermé au fond d'une grande salle de palais, ce qui impose la résolution pratique d'un problème poétique : il faut éclairer l'espace de la scène qui n'est en somme qu'une caverne. La scène et la salle ne font qu'une, sous un même ciel de plafond, parfois étoilé, qui rappelle encore l'amphithéâtre antique. Sont alors installées des rangées de lustres montées sur poulies afin qu'on puisse les descendre pour les allumer, les moucher, les recharger, avec les problèmes connus d'éblouissements, de gêne, de coulures brûlantes, de fumée noire et

de mauvaises odeurs si les bougies sont de suif... On ajoute à cela, derrière la rampe du bord de scène, une rangée de lampions avec ou sans réflecteur ; ceux-ci éclairent sans être vus et sans gêner. Il y a donc une condition nécessaire mais pas forcément suffisante de cette combinaison de lustres et lampions qu'évoque le Corago en termes de *lumiere* et *lume(i)*, quand il parle d'*alluminare* ou d'*illuminare* la scène. Privé de cela, le théâtre tout entier n'est qu'un chaos bruissant de voix confuses, faute d'être rapportées à des corps distincts, un chaos voué aux « instincts animaux » d'un public qui ne profite que trop de la confusion ! Tenons pour preuve les précautions de Serlio dans la disposition des hommes et des femmes, jeunes et vieilles, sur les gradins de la salle, pour ne rien dire des anecdotes salaces du populaire Hôtel de Bourgogne, seul et très médiocre théâtre de Paris où les spectateurs étaient debout au parterre. Ainsi la lumière jaillissant du Chaos comme au premier jour de la Création, affine les êtres (en rapportant corps et voix à des êtres distincts), les mœurs (la civilité l'emporte sur la grossièreté) et les âmes (la grâce du spectacle et son *urbanitas* font obstacle aux ténèbres de l'esprit et les redressent même par effet de *catharsis*). Cette lumière-là est donc primordiale et comme l'éternelle lumière de Dieu ou des dieux, qui offre à un public les conditions mêmes de la représentation. Elle est la *luce* de ce microcosme théâtral. Calderón disait dans son *Gran teatro del mundo* : « *Senza luce, non c'è festa* ».

Serlio ajoutera à cette lumière essentielle toutes sortes de lampions accrochés partout, dans les rues du décor, derrière des bassins colorés, ou sur le toit des palais, doublées ou non de miroirs. Ces lumières-là qui sont des *lumi*, peuvent avoir toute sorte de noms dans les premiers écrits ou traités qui s'intéressent au problème que pose la lumière dans ce qui est appelé la « poésie représentative » : *fiaccole, frugnoli, fuochi, torze, lampade* et toute la famille des chandelles (*candelle*), variations dictées par le support portant ces éclairages (du flambeau au lampion), la matière qui les compose (cire, huile, résine) et l'usage qu'on en fait. Quand il a été possible de circuler librement dans le décor sur le plan incliné continu de la scène, la lumière fut disposée derrière les périactes ou le long des portants, tout autour des nuées, et des chars célestes.

Avec Buontalenti et les fêtes de 1589, l'illumination sera devenue une technique parfaitement au point, capable même de produire des variations de l'intensité lumineuse. Mais au fil du temps, le public exigeant toujours davantage, ce furent les effets spéciaux des éclairs, de l'arc-en-ciel, et des gloires finales, et l'intrusion des *machines-lumière* (chars du soleil et de la lune). Qui plus est, les décors eux-mêmes, stucchés de faux marbres pouvaient aussi être peints voire entièrement dorés, comme le palais du *fondale* d'*Atys*, et bien d'autres *palais d'Apollon* ; enfin des perles de verroterie colorée à l'imitation des pierres précieuses, et de petits miroirs, fixés sur les costumes ou dans les coiffures, accrochaient et reflétaient la lumière par éclats éphémères : toutes ces lumières-là,

secondaires, appartiennent aux merveilles du décor, et pour tout dire à la magnificence du prince, mais n'ont pas d'absolue nécessité. Et pourtant, si l'éclairage primordial soumet le spectateur à l'évidence du visible sans laquelle il n'est point de fête, c'est bien cet éclairage secondaire qui provoquera, en ce même spectateur, l'effet de *stupor* qu'achèvera l'hypotypose parfaite du tableau final de la gloire du prince, tant de fois rapportée dans les relations de spectacles. Cet effet de suprême *delectatio* et *admiratio*, au-delà desquelles l'œil relaie nécessairement la parole interdite, conduit le public à l'éternel *ravissement* des fêtes princières.

Ainsi comme on parle en linguistique de la double articulation du langage en termes de *signifiant* et *signifié*, je parlerai d'une double articulation de la lumière. L'une durable, obligée, fixe et *visible*, englobe la scène et la salle : ce sont les *lumières* dont de nombreuses gravures nous ont laissé l'image ; elles constituent un ornement de l'architecture et vont de pair avec elle. L'autre lumière, celle des *lumi*, est au contraire, éphémère et aléatoire, d'ailleurs toujours *cachée* derrière les éléments des décors et des machines, ou se voit reflétée et démultipliée dans les éclats des chevelures et les soies, taffetas et satins des costumes ; elle appartient au décor.

Cette double articulation dont le spectateur n'a pas conscience mais qui va justement le piéger, permet de saisir à la fois le réel (ce que l'on voit) et la représentation du réel (ce qui fait sens comme chose vue) de façon d'autant plus troublante que le support dramatique scénique est complexe.

Qu'en est-il en France ? il y eut, ici et là, dès le seizième siècle, dans les milieux humanistes et/ou italianisants, un "théâtre au château" mais dont on sait peu de chose quant aux représentations théâtrales ; celles des collèges, mieux connues, firent bientôt la réputation des Jésuites. Mais il n'y eut longtemps, dans toutes les villes du royaume, pour réunir un public tant royal que populaire, que les grands *Mystères* médiévaux, réalisés à ciel ouvert dans un théâtre en rond, et récités dans ou devant des *mansions* ou sortes de loges aménagées sommairement, selon les scènes qu'elles accueilleraient. À Paris, les *Confrères de la Passion*, responsables de l'organisation de ces jeux, souvent dotés de "mises en scènes" spectaculaires, durent se transporter sur la scène plate de l'Hôtel de Bourgogne après l'interdiction légale des mystères en 1548. Par indigence, ils n'ont rien fait pour que le théâtre en salle s'améliorât : ils installèrent le décor à compartiments, hérité des *mansions*, et ne connurent jamais, en matière de lumière, que des lampions fumeux.

Il nous a donc fallu importer deux reines florentines puis un cardinal-nonce-ministre pour que cet art de la scène prenne son splendide essor.

C'est en effet, avec l'Entrée de Catherine de Médicis et Henri II à Lyon, le 27 septembre 1548, qu'un public français découvrit la scène à l'italienne avec *La Calandria* de Bibbiena qui avait été jouée à Urbino en 1513, à Rome en

1514 et 1515, avec une scénographie de Peruzzi et le décor de l'Urbs romaine, à Mantoue en 1521, avec une salle à l'antique décorée des *Triumphes de César* de Giulio Romano. À Lyon, le « magnifique cardinal de Ferrare, primat des Gaules et archevêque de Lyon » (Brantôme), Hyppolite d'Este, avait fait aménager une salle à grand frais et invita une troupe florentine et son décorateur pour la représentation de cette œuvre célèbre. Le décor perspectif, tel que l'on n'en avait jamais vu, représentait Florence pour flatter la reine, et cela émerveilla le public français qui se crut à Florence, étant assis à Lyon. Mais ce qui l'émerveilla plus encore fut la traversée de la scène par l'Aurore sur un char tiré par deux coqs de carton superbement emplumés et qui chantaient en se répondant, tandis que le char s'élevait. Puis arrivaient Apollon et les Quatre Âges de l'humanité pour introduire quatre intermèdes, et la comédie s'achevait par l'entrée de la Nuit sur son char tiré par deux hiboux. Pittoresques et spectaculaires, ces chars de l'Aurore et de la Nuit étaient importants dramatiquement puisqu'ils marquaient avec la naissance et la tombée du jour, le début et la fin de la comédie, à une époque où, comme je le disais au commencement, les humanistes commentaient la *Poétique* d'Aristote.

Enfin, presque un siècle après *La Calandria*, en 1635, s'ouvrit à Paris un théâtre public nouveau, pas encore vraiment à l'italienne, appelé le *Marais* ; il comportait deux scènes, une grande dessous, avec un plancher incliné, et une autre scène, plus petite, au-dessus. Pour la représentation de la *Médée* de Corneille, le décor utilisait des coulisses perspectives, peignant un palais à l'antique, et au dénouement de la tragédie, surgissait, sur la petite scène masquée de nuées, le char de Médée tirée dans le ciel par deux dragons. Toutefois, après cette tentative baroque, le théâtre tragique, héroïque, de Corneille fut un théâtre de la *virtù* romaine, rapporté en vers sonores et martelés : la tragédie française était un théâtre de la parole, avec des effets élocutoires que renforçait une déclamation pompeuse et cadencée. Pourtant, à la demande de Mazarin, Corneille retourna à la tragédie "à machines" et composa une *Andromède* jouée en 1650, avec une mise en scène de Torelli. Si d'ordinaire l'action spectaculaire conduisait aux machines, ici ce furent les machines dispendieuses de l'*Orfeo* de Rossi, chanté, trois ans plus tôt, dans le théâtre du Palais-Cardinal, qui dictèrent l'invention ; le poète écrivait dans l'*Argument* de l'œuvre que c'était « *un drame fait pour les yeux.* »

Le théâtre de son rival, Racine, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, fut au contraire, un théâtre dont seules la rhétorique et la poésie suggèrent toutes les nuances des passions humaines et de leurs fantasmes, un théâtre de l'hypotypose qui exaspère la vision de l'esprit, les yeux du "dedans", non ceux du "dehors" fascinés par les machines de la scénographie. Par exemple, quand le jeune Néron, dans *Britannicus*, évoque l'enlèvement nocturne de Junie à la lumière des flambeaux, cela est sans doute infiniment plus efficace pour toucher

l'âme du spectateur que la vision de Zeus descendant des cintres dans une machine éclatante conduite par un aigle, pour ravir une nymphe qui danse dans un pré avec ses compagnes ! Dans la tragédie classique, le support discursif doit compenser le spectacle constitué par les éléments du décor qui trompent l'œil captif et surpris : toute la construction de la scène et l'implantation des châssis par l'artifice illusoire de la perspective, la peinture desdits châssis, et les effets des machines ne sont bien que des trompe-l'œil. Dans les deux cas, la *lumière primordiale* demeure comme condition impérieuse d'une *mimesis*, mais ce qui change c'est la représentation de la lumière comme condition circonstancielle, particulière, d'une *sémiosis*, le *donné à voir* étant finalement un *donné à entendre*. Chez Racine *l'œil écoute*, comme disait Claudel et l'image se creuse dans le texte, au rythme régulier, envoûtant de la déclamation de l'alexandrin ; dans le spectacle des machines, l'œil est *sidéré* et l'image se fige dans un éclat ; c'est un théâtre de la *merveille*. Seul le mouvement, le changement fera sens, ficelé par un livret assez mince et une musique expressive. Chez Racine, c'est le sens qui nous laisse méditer sur les passions de l'homme dans l'Histoire : à cela la piètre ordonnance de la *luce* suffit.

Enfin, ajoutons que dans la fable mythologique du spectacle baroque, nous sommes instruits du sens par l'Allégorie, *cet autre discours adressé au public*, porté par des *figures* et la multiplicité imprévue, désordonnée des *lumi*, dans une sorte de mouvement perpétuel des créatures et des choses entre le Ciel et la Terre, où finalement le temps humain n'est rien, ni l'Histoire. Si le cycle des jours et des nuits, des mois, des saisons, des années, si les Heures et les minutes mêmes envahissent la scène, de façon invraisemblable, ce n'est pas pour contraindre une action qui ne se raconte que par les forces mouvantes des dieux, et des Allégories, mais c'est, d'une part, pour montrer la grandeur et l'immortalité du prince (Cosimo/cosmo est le même mot), et d'autre part, pour faire tourner et montrer la machine du monde dans sa moindre précision et s'assurer de son mouvement perpétuel. Ainsi l'on voit au musée des sciences de Florence de formidables machines rondes à manivelles, entre les astrolabes et les lunettes, de Vespucci à Galilée, offertes comme des théâtres prêts à s'ébranler.

Les deux gloires médicéennes retournent alors de l'Histoire au mythe, entre les songes d'Endymion de Cini et ceux du Guerchin : au XVII^e siècle, la science, la poésie, la peinture, le spectacle sont autant de machines à rêver et à explorer le monde et la nuit, comme pour se rassurer : « *Eppur si muove !* » À l'époque où l'on redécouvrira l'héliocentrisme, la rationalisation de la pensée ramènera le soleil, premier moteur de la fable du monde, dans l'espace de la fable théâtrale. Dans le microcosme humain, l'Histoire n'aura de sens qu'à partir de ce soleil souverain et le mouvement perpétuel de la terre autour de lui. Le temps n'est qu'un accident de la lumière.