

Séance publique du 4 octobre 2010

## La scénographie baroque en France

par Pierre PASQUIER

Professeur à l'Université François Rabelais de Tours

Il convient, d'emblée, de définir plus strictement l'objet de cette conférence. Je ne vous parlerai pas de la scénographie baroque de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, celle du théâtre à machines, puis de la tragédie lyrique, déjà bien connue du public. J'évoquerai plutôt celle qui se pratique sur la scène publique parisienne dans les années 1630, décennie qui marque l'âge d'or du théâtre baroque en France. C'est l'époque des Pierre Corneille, Rotrou, Mairet, Du Ryer et autres Scudéry...

Cette scénographie nous est connue grâce à un document d'une richesse exceptionnelle : le fameux *Mémoire de Mahelot*, registre ayant appartenu à la Troupe Royale installée à l'Hôtel de Bourgogne<sup>(1)</sup>. Dans ce registre, se trouvent consignée la liste des pièces au répertoire de la troupe vers 1633 et conservés un grand nombre de croquis scénographiques et de notices techniques, dus au décorateur de la Troupe Royale, Georges Buffequin, ou à celui qui fut probablement son assistant, Laurent Mahelot.

Des recoupements effectués avec les pièces créées au théâtre du Marais dans les années 1630 ont permis d'établir que l'on pratiquait, à cette époque, exactement la même scénographie dans l'autre salle publique parisienne.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il me faut vous rappeler brièvement dans quelles conditions techniques se représentaient les pièces de théâtre à cette époque sur la scène publique.

Les salles de théâtre avaient alors la forme d'un rectangle long et étroit, qu'il s'agit d'un véritable théâtre, comme l'Hôtel de Bourgogne, ou qu'il s'agit d'un jeu de paume aménagé en théâtre, comme le Marais. Il faut aussi savoir que, dans les années 1630, les salles de théâtre ne possédaient pas de rideau d'avant-scène. La cage de scène restait donc ouverte en permanence, et singulièrement tout au long de la représentation. En outre, l'usage voulait, au XVII<sup>e</sup> siècle, que l'on laissât la salle éclairée pendant toute la représentation. Les spectateurs appréhendaient donc le spectacle non pas dans l'obscurité, comme de nos jours, mais en pleine lumière.

Précisons également que les comédiens du XVII<sup>e</sup> siècle ne réalisaient pas eux-mêmes leurs décors. La distribution corporative du travail propre à l'Ancien Régime les obligeait à les commander à des peintres spécialisés (souvent des peintres de paysages) en leur fournissant le métrage de toile nécessaire à leur exécution. Une fois livrées, ces toiles peintes étaient fixées sur des châssis de bois par le décorateur et ses aides.

Il n'existe, à ma connaissance, qu'un seul document représentant l'intérieur d'une salle de théâtre publique pendant une représentation à cette époque (fig. 1) : une estampe anonyme, qui représente sans doute la salle de la Troupe Royale à l'Hôtel de Bourgogne.



Figure 1

### Structure du décor

Le décor employé à l'Hôtel de Bourgogne à cette époque se caractérise, d'abord, par sa *multiplicité*. Le dispositif scénographique est en effet partagé en plusieurs compartiments, appelés *chambres*, comme le montre par exemple le dispositif prévu, dans le *Mémoire de Mahelot*, pour la représentation de *La bague de l'oubli* de Rotrou.

Le décor se caractérise, ensuite, par sa *discontinuité*. Les compartiments sont séparés par des espaces plus ou moins larges, dont certains forment de véritables *rues* permettant aux comédiens d'entrer ou de sortir, comme on le voit dans le croquis relatif à une tragi-comédie de Scudéry, *Ligdamon et Lidias* (fig. 2).

Enfin, le décor se caractérise par une forte *hétérogénéité*, comme le montre le dispositif de *L'hypocondriaque* de Rotrou. Dans les croquis du *Mémoire de Mahelot*, on voit côte à côte des chaumières, des palais, des échopes, des prisons, des temples, des forêts, des ermitages, des grottes, des tombeaux... Une telle juxtaposition semble ne répondre à aucune logique, hormis celle qu'impose au décorateur la spatialisation de l'action prévue par le dramaturge.

À l'Hôtel de Bourgogne, dans les années 1630, on emploie donc un décor *multiple, discontinu et hétérogène*.

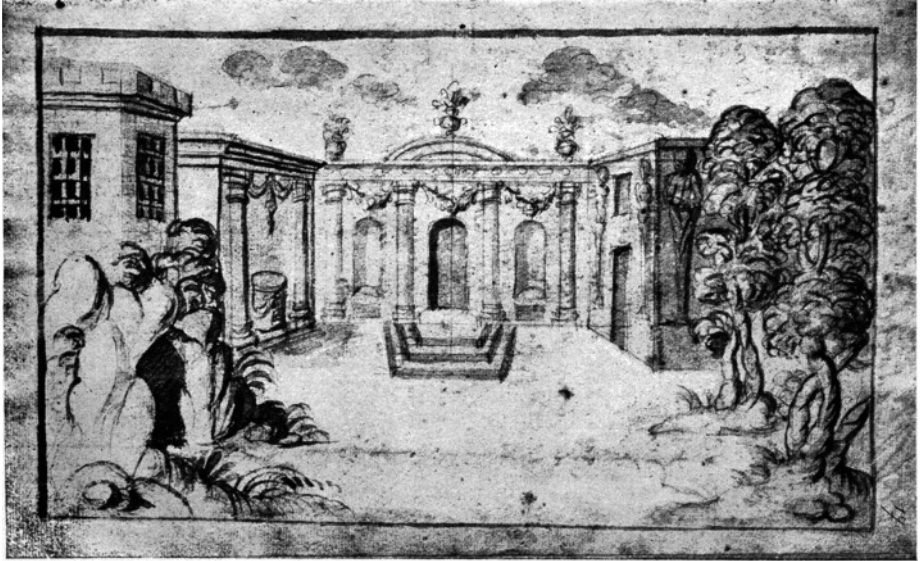


Figure 2

Toutefois, la multiplicité et l'hétérogénéité du décor sont parfois tempérées. Dans les croquis du *Mémoire de Mahelot*, se manifeste en effet une certaine tendance à l'unification des éléments composant le dispositif. Le plus souvent, cette tendance affecte les trois compartiments du fond, comme le montre le croquis de *La belle Egyptienne* d'Alexandre Hardy. Elle implique plus rarement deux compartiments latéraux, comme dans le dispositif du *Clitophon* de Pierre Du Ryer.

### Morphologie et typologie des compartiments

Dans les croquis du *Mémoire de Mahelot*, les compartiments présentent une morphologie assez précise. On y découvre en effet des compartiments à un seul niveau, figurant par exemple une boutique, une tente ou un jardin et donnant de plein pied sur le plateau ou surélevés de quelques marches.

On y voit aussi des compartiments à deux niveaux, réalisés en praticables et communiquant par des degrés intérieurs ou extérieurs, parfois munis de fenêtres ouvrantes, comme dans le croquis d'une pièce perdue de Hardy, *Parténie* (2<sup>e</sup> journée). Le plus souvent, ces deux niveaux représentent les deux étages d'un même édifice, par exemple un logis urbain ou une maison des champs. Parfois, ils figurent deux éléments n'ayant aucun rapport entre eux, telles une grotte et une prison.

On trouve aussi, dans les croquis de Mahelot, des compartiments clos et des compartiments ouvrants.

Ces derniers sont destinés soit à rester ouverts pendant toute la représentation, comme dans le dispositif de *L'heureuse constance*, tragi-comédie de Rotrou, soit à s'ouvrir et à se refermer à un certain moment du spectacle, comme dans celui de *La folie de Clidamant*, pièce perdue de Hardy.

Tout semble fait pour permettre au spectateur de voir le mieux possible ce qui se passe dans les compartiments restant ouverts. Le décorateur ouvre souvent, dans leur façade, une large baie qui réduit cette dernière à un fronton et deux colonnes, comme dans le croquis de *Lisandre et Caliste*, tragi-comédie de Du Ryer. Parfois même, le décorateur ménage, dans une autre paroi du compartiment, une haute et étroite baie frontale afin d'augmenter encore la visibilité. En outre, il plante de tels compartiments tantôt au premier plan du dispositif, tantôt au centre de celui-ci, soit à des places qui les rendent visibles du plus grand nombre de spectateurs.

Pour les chambres ouvrantes, le décorateur recourt à un rideau qui dévoilera et voilera l'intérieur du compartiment le moment venu. Ces rideaux, souvent fendus en leur milieu pour donner issue, étaient peints et représentaient, au témoignage de l'abbé d'Aubignac, la façade de l'édifice figuré. Certains de ces rideaux se tiraient à l'italienne, au moyen d'une tringle, d'autres se levaient à la française ou à l'allemande, grâce à un mécanisme d'enroulement.

Les récurrences constatées dans les croquis du *Mémoire de Mahelot* permettent d'esquisser une typologie des compartiments. Sept compartiments semblent s'employer souvent à l'Hôtel de Bourgogne, dans les années 1630 : la grotte, la maison, le palais, la pièce ouverte décorée (appelée *belle chambre*), le jardin et le bois (pas toujours nettement distingués), les rochers. Sept autres compartiments figurent moins fréquemment dans les dispositifs de la Troupe Royale : la fontaine et la source (souvent confondues), la prison, le temple, le tombeau, la rivière ou la mer (pas toujours distinguées), la tour (devenant quelquefois prison) et l'arche de verdure. Les compartiments les moins employés sont encore la forteresse, les ruines, l'ermitage, la tente et l'échope.

## La plantation des compartiments

À l'époque de Mahelot, un usage semble prévaloir : composer le dispositif scénographique de cinq compartiments. Le croquis relatif à une comédie à l'antique de Rotrou, *Les Ménechmes*, en donne un excellent exemple (fig. 3).

Sur le plateau, ces compartiments sont disposés autour d'un espace central laissé vide et rangés selon trois plans en profondeur : deux compartiments au premier plan (un côté jardin, un côté cour), deux autres au deuxième plan (*idem*), le cinquième compartiment au troisième plan, placé au fond de la scène et en position centrale.

Le dispositif ainsi planté est surmonté d'un *ciel* constitué de plusieurs *bandes d'air* figurant des nuages.

L'ensemble de ces compartiments restent en vue du spectateur tout au long de la représentation puisque les salles publiques, à cette époque – on l'a déjà dit –, ne sont pas équipées d'un rideau d'avant-scène.

## Décor et perspective

Si l'on considère attentivement la plupart des croquis conservés dans le *Mémoire de Mahelot*, on constate que les compartiments composant le décor y sont traités séparément les uns des autres. Le schéma perspectif n'est pas unifié.

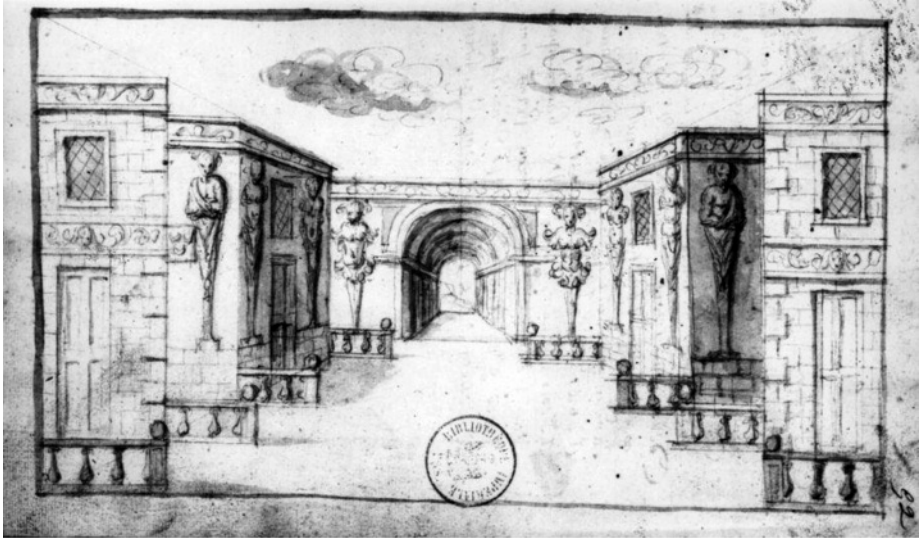


Figure 3

Les points de vue sont multiples et les compartiments sont traités à des distances différentes. D'où, pour un spectateur moderne, une certaine impression de disproportion...

Les points de fuite du schéma perspectif sont multiples. Selon les croquis, les fuyantes convergent soit vers des zones de fuite, soit vers un axe vertical (perspective dite en « arête de poisson »).

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, une telle pratique ne témoigne pas d'un emploi maladroit de la perspective à l'italienne. Le décorateur de la Troupe Royale emploie une perspective spécifique, parfaitement adaptée à l'espace à représenter. Car il n'a pas à représenter un espace supposé unique, continu et homogène, mais au contraire un espace supposé multiple, discontinu et hétérogène. Il ne s'agit pas, en effet, du lieu unique de la tragédie ou de la comédie classiques, mais du lieu multiple de la dramaturgie baroque, le plus souvent celui de la tragi-comédie, genre dominant dans les années 1630.

Si besoin est, le décorateur de l'Hôtel de Bourgogne s'avère d'ailleurs capable de pratiquer la perspective à l'italienne en recourant à un schéma perspectif unifié ou quasiment unifié : le croquis relatif au décor de la *Cornélie* d'Alexandre Hardy le prouve.

### Une décoration simultanée

La scénographie de cette période répond au principe de la décoration dite *simultanée* : ce mode de décoration consiste à présenter au regard du spectateur, en même temps et pendant tout le spectacle, tous les décors nécessaires à la représentation de la pièce, tous les compartiments figurant les lieux où se dérouleront les diverses phases de l'action représentée sur scène.

La décoration pratiquée sur la scène publique des années 1630, cependant, n'est pas absolument simultanée. Trois procédés récurrents y introduisent en effet une certaine part de successivité.

Le premier est celui qui permet — comme on l'a vu — à un compartiment de s'ouvrir et de se refermer quand l'intrigue l'exige. Dans ce cas, l'intérieur et l'extérieur du compartiment ne sont pas offerts au regard du public simultanément, mais successivement.

Le deuxième procédé est l'aptitude de chaque compartiment à connaître plusieurs actualisations successives en figurant, au cours de la représentation, plusieurs lieux différents, rarement plus de deux, parfois liés à un même personnage.

Le troisième procédé consiste à masquer, pendant une partie de la représentation, l'un des compartiments du dispositif figurant un lieu fictionnel (par exemple, un palais) par une toile peinte figurant un autre lieu fictionnel sans rapport avec le précédent (par exemple, une prison) et à dévoiler le moment venu le compartiment caché. C'est ce qui était prévu, dans le *Mémoire de Mahelot*, pour la représentation de *Lisandre et Caliste*, tragi-comédie de Du Ryer : une toile peinte qui figurait une prison se tirait à un certain moment de la représentation et dévoilait une autre toile figurant un palais. L'emploi d'un tel procédé s'imposait au décorateur quand la représentation d'une pièce exigeait la figuration d'un nombre de lieux supérieur aux cinq compartiments du dispositif traditionnel : six, sept, voire huit lieux dans certaines tragi-comédies. Le recours à une forme atténuée de successivité devenait alors une nécessité.

Mais, si fréquent qu'il soit, le recours à ces trois procédés n'est jamais systématique dans les années 1630 et la décoration reste, sur les scènes publiques parisiennes, largement simultanée.

## La production de l'espace scénographié

Dans les années 1630, un décorateur avait à figurer soit un lieu fictionnel réputé intérieur, soit un lieu fictionnel réputé extérieur.

Dans le premier cas, il conçoit, le plus souvent, un compartiment destiné à rester ouvert, comme dans le croquis relatif à la *Céliane* de Rotrou, ou un compartiment appelé à s'ouvrir au cours de la représentation, comme dans celui de l'*Arétaphile* de Du Ryer. Le décorateur orne l'intérieur de ces compartiments, appelés *belles chambres*, en les meublant d'une table et de sièges et en accrochant sur leurs cloisons des tapisseries, des miroirs ou des tableaux, comme on le voit sur le croquis de *Lisandre et Caliste*.

Quand le décorateur devait, par contre, figurer un lieu fictionnel réputé extérieur, la solution était toute trouvée : elle consistait à exploiter l'espace laissé vide par les cinq compartiments disposés autour. Une telle aire constituait en soi un espace neutre, dénué de tout caractère, mais potentiellement susceptible de s'actualiser en de multiples lieux présumés extérieurs. Pour le caractériser, il suffisait, le moment venu, de mettre cet espace neutre en relation avec l'un des compartiments du dispositif préalablement ou simultanément identifié, grâce au texte dramatique ou à l'entrée en scène d'un ou de plusieurs comédiens. Ainsi l'espace vide devenait-il, à volonté, un village, un bois, un jardin, une rue, le parvis d'un temple, les abords

d'un palais... La caractérisation de l'espace vide pouvait naturellement se réitérer autant de fois que l'exigeait l'intrigue de la pièce représentée. L'analyse scénographique des œuvres répertoriées dans le *Mémoire de Mahelot* montre que cet espace figurait en moyenne, dans une tragi-comédie, de quatre à six lieux différents.

### **Espace scénographié et comédien**

L'espace laissé vide au centre du plateau constituait naturellement l'aire la plus aisément exploitable par les comédiens au cours de la représentation.

Certains historiens du théâtre ont prétendu que ces derniers, dans les années 1630, jouaient surtout à l'avant-scène. L'hypothèse semble irrecevable compte tenu de la situation des éléments éclairant la scène : jouer sous les lustres à bougies ou trop près de la rampe à réflecteurs présentait certainement trop de risques pour les comédiens et surtout pour leurs costumes, souvent luxueux et fort coûteux.

D'autres historiens du théâtre ont soutenu que les comédiens ne jouaient jamais à l'intérieur des compartiments du décor multiple. La confrontation entre, d'une part, les croquis et notices du *Mémoire de Mahelot* et, d'autre part, le texte publié des pièces concernées prouve indubitablement le contraire. D'ailleurs, pourquoi le décorateur de la Troupe Royale aurait-il laissé ouverts ou dévoilé certains compartiments et décoré avec autant de soin l'intérieur de ces *belles chambres* si personne n'avait été appelé à y évoluer ? Pour autant, la proportion des scènes effectivement jouées à l'intérieur des compartiments du décor, à cette époque, semble avoir été relativement modeste.

L'entrée des comédiens dans les compartiments et leur évolution à proximité des décors instauraient, inévitablement, des rapports de proportion qui étonneraient fort un spectateur moderne. La seule indication chiffrée que nous possédions sur les dimensions d'un compartiment, figure dans l'une des notices de Mahelot : la forteresse placée au centre du dispositif prévu pour la représentation de la *Dorinde* d'Auvray doit mesurer 5 pieds de haut, soit environ 1 mètre 60. Or, le texte de cette tragi-comédie publié en 1631 implique que trois des personnages apparaissent à plusieurs reprises sur le chemin de ronde, derrière les créneaux, et franchissent finalement la porte de la forteresse pour en sortir. Les comédiens incarnant ces personnages devaient alors paraître beaucoup trop grands par rapport au décor. Mais l'examen de la production éditoriale contemporaine, dramatique ou non, révèle que de telles disproportions entre personnage et décor étaient monnaie courante dans les frontispices. Pourquoi le spectateur s'en serait-il donc étonné au théâtre ? Sans doute son œil ne les remarquait-il même pas.

### **L'appréhension de l'espace scénographié**

Il incombait au public d'identifier les lieux qui s'actualisaient sur scène au fil de la représentation.

Cette opération était naturellement facilitée par le texte déclamé par les comédiens. Ce dernier indiquait en effet avec précision où se déroulait l'action, souvent après avoir annoncé où elle allait se transporter.

L'entrée de comédiens par un compartiment du décor complétait l'information. Prenons un exemple : le décor de *L'heureuse constance*, tragi-comédie de Rotrou (fig. 4). Au début de la pièce, l'entrée en scène des comédiens et le dialogue des personnages permettent au public de comprendre que l'action commence dans un village, où le roi de Hongrie et deux de ses gentilshommes attendent l'arrivée *incognito* de la reine de Dalmatie en route vers Budapest. La chaumière située au deuxième plan du dispositif et l'espace vide vont ainsi figurer aux yeux des spectateurs, pendant plusieurs scènes, le village en question.

L'identification du lieu pouvait aussi être favorisée par la connaissance préalable du roman dont le dramaturge avait adapté un épisode. Tel était le cas, par exemple, dans les nombreuses adaptations dramatiques des épisodes de *L'Astrée*, roman pastoral d'Honoré d'Urfé que tout spectateur un tant soit peu cultivé, à l'époque, connaissait quasiment par cœur.

La composition même du dispositif scénographique de la pièce à représenter contribuait, enfin, à l'identification des lieux. Quand le spectateur pénétrait dans la salle et apercevait sur scène une grotte, un palais, un temple, une prison ou un jardin (pour peu, bien sûr, que l'éclairage de scène ait été déjà allumé), il était déjà largement informé sur la spatialisation de l'action qui se déroulerait sous ses yeux.

Toutefois, l'identification du lieu actualisé par l'intrigue se heurtait à une difficulté, inconnue du spectateur moderne. Conservons notre exemple : le dispositif prévu pour la représentation de *L'heureuse constance* de Rotrou (fig. 4). Le principe de la décoration simultanée voulait, comme on s'en souvient, que le public gardât sous les yeux, du début à la fin du spectacle, l'ensemble des décors nécessaires à la représentation de la pièce. Lorsque le spectateur, pour identifier le lieu actualisé, mettait en relation l'un des compartiments du dispositif avec la phase de l'action en train de se représenter, les autres compartiments restaient par conséquent offerts à son regard. Car aucun phénomène lumineux ne venait, comme de nos jours, isoler le compartiment impliqué par l'intrigue. Le spectateur voyait donc tout autant les compartiments qui n'étaient pas exploités par l'action (ici, la fontaine, le bois, l'arche de verdure et le palais) que celui qui était exploité par l'action (ici, la chaumière). Pour comprendre clairement l'action représentée, il lui fallait par conséquent ignorer délibérément les compartiments qui n'étaient pas concernée par l'action et faire *comme s'il ne les voyait pas* pour ne plus considérer que le compartiment qui comptait à ce moment précis du spectacle. Une telle gymnastique du regard ne coûtait probablement pas au spectateur des années 1630. Il devait même s'y livrer spontanément, sans plus y réfléchir : c'était un réflexe profondément inscrit, comme on le verra, dans sa mémoire culturelle.

## Les changements de décor

Contrairement à ce l'on pourrait croire, la décoration simultanée n'interdisait pas les changements de décor, bien au contraire. Quand l'action s'actualisait dans ou devant un compartiment du dispositif, en effet, celui-ci était aussitôt perçu par le spectateur comme l'unique décor existant, comme le seul théâtre de l'intrigue représentée. L'appréhension traditionnelle de l'acte dramatique permettait à ce compartiment, associé à l'espace vide, d'absorber la totalité de l'espace scénique et de constituer à soi seul ce que l'époque appelle *la face du théâtre*, dans la mesure même



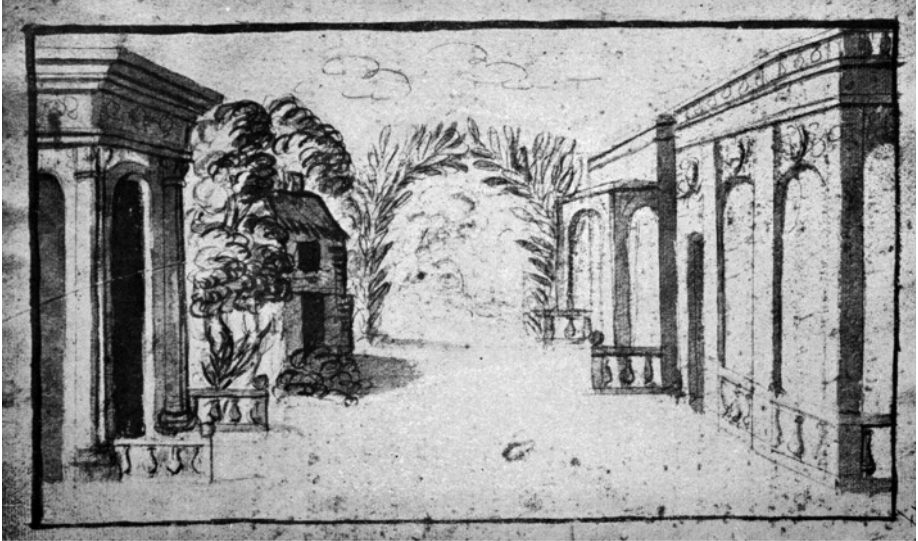


Figure 4

où les autres compartiments se trouvaient comme éclipés, comme rejetés hors du champ visuel du spectateur. En impliquant l'un des compartiments du dispositif scénographique, l'action représentée rendait donc les autres virtuellement invisibles. Mais elle les rendait *momentanément* invisibles. Car la progression de l'intrigue permettait bientôt à l'action d'impliquer un autre compartiment qui, à son tour, éclipait les autres en les rendant virtuellement invisibles. Et ainsi de suite... La décoration simultanée pratiquait donc le changement de décor, mais pas de la même manière que la décoration successive. Sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne ou du Marais dans les années 1630, le changement de décor ne s'opérait pas par substitution d'un décor provenant des coulisses à celui qui était en place sur la scène : il s'effectuait au sein même de l'espace scénique et sans apport extérieur, grâce à l'actualisation successive des divers compartiments composant le dispositif par l'action représentée. Le décor multiple réunissant sur la scène tous les lieux potentiels, la décoration simultanée faisait se succéder l'ici et l'ailleurs dans la plus extrême proximité et même dans la contiguïté. Le spectateur prenait plaisir non pas à découvrir des décors inconnus surgissant des coulisses, mais à considérer les incessants changements de la face du théâtre et les syncopes ménagées dans le rythme de ces changements.

### Une scénographie conventionnelle

Dans une telle scénographie, il entre – vous l'avez compris – une grande part de convention. C'est ce contrat tacite entre comédiens et spectateurs qui autorise, par exemple, le décorateur à planter sur la scène tous les décors nécessaires à la représentation de la pièce ou le spectateur à ignorer délibérément les autres compartiments quand il considère le compartiment impliqué par l'action. C'est ce même contrat qui

permet aussi au décorateur de jouer de la polyvalence mimétique des compartiments, de supprimer un ou deux murs d'un édifice, d'en dévoiler l'intérieur au moyen d'une façade amovible ou encore de figurer un tout par une partie (par exemple, un village par une chaumière ou un palais par une *belle chambre*).

La convention affecte aussi la morphologie des compartiments, ainsi que le lexique symbolique des accessoires qui s'y rattachent : ainsi une estrade, un siège et un dais, placés dans le compartiment central du dispositif, suffiront à signifier la souveraineté et à faire d'un comédien, le temps d'une scène, le Prince ou son représentant.

Enfin, il va de soi que toute cette scénographie repose sur la contraction conventionnelle de l'espace sans laquelle un personnage ne saurait passer, en quelques pas, de Paris à la campagne, comme dans *Lisandre et Caliste* de Du Ryer, ou de la côte algérienne aux rives de la Tamise, comme dans *La belle Alphrède* de Rotrou.

### Une scénographie traditionnelle

La scénographie des années 1630 est le fruit d'une longue tradition théâtrale. Elle doit beaucoup à la scénographie italienne de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi elle tient de Vignola, l'usage de planter les décors en cinq châssis disposés selon trois plans en profondeur ; elle tient de Sabbattini, quelques procédés d'ouverture ou de masquage des compartiments ; elle tient peut-être de la *commedia dell'arte*, un certain dédain des disproportions entre la hauteur des décors et la taille des comédiens ; elle tient certainement de la pastorale italienne, quelques-uns des compartiments qu'elle emploie (la grotte, le jardin, le bois, les rochers, la source confondue avec la fontaine...).

Mais la scénographie des années 1630 doit encore bien davantage à la scénographie médiévale, au moins telle que nous la connaissons à travers les grands mystères du XVI<sup>e</sup> siècle, comme la fameuse *Passion de Valenciennes*.

Elle lui doit non seulement une bonne partie de son lexique, mais encore plusieurs de ses principes ou de ses conventions : le décor multiple et la décoration simultanée, la polyvalence mimétique des compartiments, le rapport privilégié entre compartiment et personnage, la suppression du quatrième mur du compartiment ouvert, le dévoilement du compartiment par ouverture d'un rideau, les modes de réception du décor multiple... Elle lui doit également la plasticité mimétique de l'espace vide et beaucoup de ses compartiments (la maison, le palais, la *belle chambre*, la tour, la forteresse, le temple, la rivière ou la mer...). Elle lui doit enfin la plupart des accessoires ou trucages auxquels elle recourt communément.

Tout laisse donc supposer une parfaite continuité entre les usages scénographiques du moyen-âge et ceux des années 1630.

### Conclusion

Quelles bornes chronologiques fixer à une telle pratique scénographique ?

En aval, une borne s'impose : celle de la fin des années 1630. Au fil des années 1640, la scénographie pratiquée sur la scène publique parisienne tend en effet à s'effacer au profit de celle qu'appelle le théâtre régulier, fondée sur le décor unique

exigé par l'unité de lieu. Mais de nombreuses pièces prouvent que le décor multiple et la décoration simultanée continuent à s'employer, en province, jusque dans les années 1670, voire au-delà.

Quelle borne fixer en amont ? Le premier contrat passé entre un peintre et des comédiens et mentionnant des décors qui évoquent ceux du *Mémoire de Mahelot*, date de 1599. Mais des recherches très récentes, relatives aux tragédies rouennaises de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, tendent à prouver que de tels décors étaient déjà en usage dans les années 1590, voire dans les années 1580, au moins sur la scène tragique rouennaise.

Il resterait maintenant à comprendre comment s'est opéré exactement le passage de la scénographie médiévale à la scénographie baroque et quel rôle a joué le théâtre humaniste dans cette évolution, en particulier en province.

Mais ce serait déjà là le sujet d'une autre conférence.

#### NOTE

- (1) Deux éditions critiques de ce document ont été publiées : la première en 1920 par H. C. Lancaster aux Editions Honoré Champion et la seconde par nos soins en 2005 chez le même éditeur.