Document generated on 07/03/2025 2:51 a.m.

Renaissance and Reformation
Renaissance et Réforme

Muriel Cunin. Shakespeare et l'architecture. Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer

Richard Hillman

Volume 33, Number 1, Winter 2010

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1106628ar
DOI: https://doi.org/10.33137/rr.v33i1.14638

See table of contents

Publisher(s)

CRRS, Victoria University

ISSN

0034-429X (print)
2293-7374 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Hillman, R. (2010). Review of [Muriel Cunin. Shakespeare et l'architecture. Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer]. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, *33*(1), 117–121. https://doi.org/10.33137/rr.v33i1.14638

© Canadian Society for Renaissance Studies / Société canadienne d'études de la Renaissance; Pacific Northwest Renaissance Society; Toronto Renaissance and Reformation Colloquium; Victoria University Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

d'un « réalisme prudent » et distingue entre « vérité scientifique » et « vérité ontologique », donnant ainsi la priorité aux principes de vérification et falsification scientifiques sur la prétention à la certitude du savoir et de la connaissance.

Cette étude ne contient pas seulement une quantité de matériau intéressant ; elle est de surcroît marquée par la lucidité et la rigueur méthodologique de l'auteur. Elle contient un grand nombre de pistes qui valent la peine d'être explorées et élaborées. Ce livre n'en a pas moins de cohérence, ce qui rend d'autant plus déplorable le fait qu'elle n'est pas dotée d'une conclusion générale, permettant de voir *Gemma arpenteur du ciel et de la terre* à vol d'oiseau, dans le contexte plus large du développement des sciences et de l'histoire des idées. Également regrettable est l'absence d'*indices nominum* et *rerum,* tout comme celle d'un glossaire des termes techniques, peu ou pas du tout expliqués dans ce livre. Ceci ralentit parfois inutilement la lecture. Nous nous permettons de signaler une dernière lacune : les manuscrits de Gemma cités dans le texte ne sont pas inclus dans sa bibliographie.

Pour l'instant, nous attendons le prochain ouvrage de Fernand Hallyn, expert aussi de la rhétorique et des poétiques du XVIe siècle ; avec ses *Structures rhétoriques de la science* (2004) il avait déjà entamé cette exploration de grande envergure pour l'histoire des idées mais qui est loin d'avoir touché à sa fin.

EVELIEN CHAYES, *University of Cyprus*

Muriel Cunin
Shakespeare et l'architecture. Nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer
Paris : Honoré Champion, 2008, 560 p.

À la différence de beaucoup d'aspects du système universitaire français, actuellement fragilisé et menacé, la tradition de publier sa thèse perdure. C'est cependant assez récemment que l'éditeur Honoré Champion a émergé comme éditeur de thèses d'anglicistes, ce qui risque de produire des volumes qui, malgré la réputation de cette maison d'édition, auront du mal à trouver une place dans la critique internationale et surtout anglo-saxonne. C'est probablement le cas de cet ouvrage de Muriel Cunin, malgré l'érudition et l'intelligence qui le singularisent.

Le problème fondamental qui se pose ici n'est pas la langue, bien qu'un texte en français ait malheureusement peu de chance d'attirer l'intérêt des anglicistes en dehors des pays francophones. C'est plutôt le fait qu'il s'agisse sans ambiguïté d'une thèse, d'une thèse d'ailleurs très française et de toute évidence peu remaniée. Pour preuve, il suffit de jeter un coup d'œil à la Table des Matières, où l'on trouve,

étalé sur six pages, le contenu des sept chapitres morcelé en sous-titres et sous-sous-titres, avec parfois seulement une ou deux pages de texte consacrées à des sujets potentiellement vastes tels « Pageantry et royauté » (138), « Histoire de la scène privée » (166) ou encore « L'érotisme en architecture » (201), pour n'en citer que quelques-uns.

La diversité même de ces deux cents intitulés en dit long sur les recherches étendues de M. Cunin dans une variété impressionnante de domaines, en commençant, bien évidemment, par l'architecture de la Renaissance, dont elle démontre une connaissance parfaite, voire encyclopédique. Mais un tel foisonnement de sujets variés attire également notre attention sur la difficulté de maintenir la discussion sur son axe principal. Tout compte fait, il n'y a pas pléthore de références ou d'images spécifiquement architecturales dans l'œuvre shakespearienne ; elles sont même rares, ce qui rend quelque peu injuste la plainte émise par l'auteur sur la négligence de ce thème par la critique. Pour en faire un ouvrage, du moins une thèse, il faut donc élargir le champ en transformant en métaphore et en abstraction ce qui est à l'origine éminemment concret. Par conséquent, le glossaire de termes architecturaux figurant en Annexe III — des annexes étant quasi obligatoires dans les thèses françaises — s'avère finalement d'une utilité très limitée.

À la place du concret, Mme Cunin établit un cadre intellectuel large, voire infini, qui lui permet de se pencher sur n'importe quel aspect de n'importe quel texte, et de se positionner n'importe où par rapport à ses pratiques de signification :

> « Le théâtre de Shakespeare présente une tension permanente, une incessante oscillation entre élégance et barbarie, entre pétrification et fluidité, entre harmonie et subversion, entre cosmos et chaos [ici une note propose une analogie avec *Finnegans Wake*], entre contrainte et liberté, entre centre et marge. Tous ces pôles de tension (car il ne s'agit jamais d'une opposition simple entre un élément qui serait négatif et un autre qui serait positif) pourraient être multipliés à l'envi. » (475)

On ne saurait démolir cette énorme structure imaginaire — sur quelle base ? Et pourquoi finalement la confiner à Shakespeare, ou au théâtre ? Nous nous retrouvons ici vraisemblablement dans une vision quasi théologique de la création entière en tant qu'édifice, vision présupposant comme *fons et origo* un architecte divin. N'est-ce pas ce que nous propose ensuite Mme Cunin dans d'autres termes : « tous [ces pôles] découlent d'une conception complexe de l'éthique et de l'esthétique architecturale » (475) ? Tout comme le théologien qui doit chercher à connaître à travers ses œuvres un Dieu absent mais omniprésent, l'auteur se trouve obligé d'aborder sa problématique sous forme d'intermédiaires initialement métaphorisés, puis hypostasiés : la rhétorique « en tant qu'architecture du discours » (22), la structure

(car, de toute façon, « peu importe, au fond, les mots employés par Shakespeare si son esthétique est bel et bien architecturale » [22]), le corps (« Architecture et théâtre sont indéfectiblement liés, à l'époque de Shakespeare, par le corps » [475]). Encore une fois, on ne saurait nier de telles affirmations, mais elles restent fondamentalement insaisissables. Alors que Mme Cunin trouve « un peu creuse » la façon dont « Mark Rose … file la métaphore [Shakespeare comme architecte] dans son *Shakespearean Design* » — car « il [le mot *design*] paraît n'être qu'un prétexte à étudier la structure des pièces » (15) —, on serait tenté de faire remarquer qu'elle mesure le critique à son aune.

Pour sa part, en parlant des *desseins* des différents personnages (« *Le* disegno *de Margaret* » [334] dans *Richard III*, « *Le* disegno *de Richard* » [336]), Mme Cunin a beau présenter son *disegno* non pas comme métaphore mais comme « notion » (334) architecturale, cette notion reste la sienne, pas celle de Shakespeare qui a tendance, lui, à évoquer plutôt des acteurs sur la scène du monde, le théâtre dans le théâtre. Comme Mme Cunin le reconnaît, en citant Leon Battista Alberti sur le *disegno,* « l'architecture humaniste se rapproche inévitablement de la philosophie et de la littérature » (27). Or, cette culture polyvalente partagée ne justifie pas une circularité d'argumentation, telle que la pratique l'auteur, par exemple, quand — faisant remarquer que les intentions humaines ne se réalisent jamais sous la forme voulue- elle maintient qu'Agamemnon dans *Troilus and Cressida,* en, « reprend … presque mot pour mot, la définition du *disegno* par Alberti » (393).

Aussi, Mme Cunin nous incite, malgré elle, à juger de son approche sur la base, non pas de ses « nouvelles inventions », mais de la qualité des études textuelles qui en découlent sur ces quelque 500 pages. Les analyses sont centrées sur quelques pièces historiques, *Romeo and Juliet, Troilus and Cressida, Antony and Cleopatra.* Là aussi, malheureusement, si l'on trouve de bons aperçus par moments suscitant en général peu d'objections, on risque quand même d'être déçu. Malgré son cadre très particulier, assorti d'une terminologie spécialisée, Mme Cunin trace pour la plupart des contours critiques familiers. Ainsi, la carrière sanglante de Richard III doit être reprise pour montrer le personnage comme étant un « architecte pervers » (336). Puis, le corps même étant défini comme essentiellement architectural, on a droit à une nouvelle évocation de Falstaff en exemple du grotesque, assortie d'une discussion de la monstruosité dans le corps politique (342–8). Le traitement étendu du grotesque en architecture qui s'ensuit (364–71) est bien édifiant en soi mais nous éloigne considérablement de la pièce, en interposant des couches d'abstraction : « La vitalité de Falstaff est un peu l'écho du dynamisme de l'architecture élisabéthaine » (379). Le cynisme de *Troilus and Cressida,* dont personne ne doute d'ailleurs, est

abondamment documenté sans toutefois établir la pièce comme étant spécifiquement « une architecture grotesque » (412), du moins de façon convaincante. Quant à *Antony and Cleopatra,* la reine égyptienne dont la nature fluide l'oppose à la *firmitas* romaine (426–7) n'est guère une nouveauté, non plus que les analogies au style maniériste, même si nous sommes censés avoir affaire maintenant à une « architecture du pouvoir » (428).

Mais c'est peut-être dans le cas de *Romeo and Juliet* que les contours critiques tracés ressemblent le plus à des ornières : l'emploi symbolique des espaces, les structures de la rhétorique — auxquelles peuvent se rattacher « certains des problèmes architecturaux qui se posaient à l'époque élisabéthaine » (224) — et surtout la dynamique Éros/Thanatos (242–6). En effet, comme le témoigne la citation fréquente de la critique française actuelle dans cette section (et notamment celle de François Laroque, que Mme Cunin considère comme « un véritable guide » [9] de ses travaux), nous sommes là dans une pratique de lecture post-freudienne à la fois très poussée et quelque peu naïve qui, bien que largement délaissée par la critique anglo-saxonne, perdure chez certains anglicistes français. Il s'ensuit que l'architecturalisation opérée par Mme Cunin des images et du langage sexuellement chargés a tendance à prendre l'air décidément forcée, comme le révèle sa remarque sur le terme d'« érection » (qui ne se trouve pas dans le texte) qui « a un double sens, sexuel et architectural » (229), ou par l'association développée entre les « O » textuels, le vagin de Juliette et les « recommandations de Wotton à propos des ouvertures pratiquées dans la maison » (243) — c'est-à-dire de les minimiser, car « all Openings are Weaknings » (cité 243). En somme, on a trop souvent l'impression que le véritable but de cet ouvrage n'est pas de développer un lien solide entre Shakespeare et l'architecture mais de mettre en valeur les acrobaties considérables qui sont imposées par sa fragilité.

Quelques défauts techniques méritent d'être évoqués. On notera d'abord que la division de la bibliographie extensive en plusieurs sous-catégories (conformément, encore une fois, aux thèses françaises) a pour résultat de rendre certains ouvrages cités en notes difficilement repérables. De plus, la raison des classements n'est pas toujours évidente. On peut notamment se demander pourquoi le livre et un article de Roy Eriksen sont regroupés sous la rubrique de « Théâtre, littérature », tandis qu'un deuxième article du même auteur, apparemment largement incorporé dans sa monographie, se trouve répertorié ailleurs, sous « Art, architecture, jardins ». Le cas est significatif dans la mesure où Eriksen est un des rares précurseurs de Mme Cunin à s'intéresser aux rapports entre l'architecture et la littérature, surtout par le biais de la rhétorique, en Angleterre à la Renaissance. Parfois, en effet, elle

lui emboîte le pas, par exemple dans son analyse d'un incontournable discours explicitement architectural dans *2 Henry IV,* acte 1, scène 3. C'est un passage qu'elle trouve « extrêmement riche » (350), tout comme Eriksen l'avait jugé « remarkably rich » (*The Building in the Text: Alberti to Shakespeare and Milton* [University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 2001], 9). Par contre, pourquoi se référer ici (352, n. 150) à l'article très antérieur d'Eriksen (« The Lineaments of Influence: Alberti and the Elizabethans », *Cultural Exchange between European Nations in the Renaissance,* éd. Gunnar Sorelius et Michael Srigley [Uppsala: Acta Universitatis Uppsaliensis, 1994], 69–83), plutôt qu'à sa monographie, alors que cette dernière est citée à la page suivante (353, n. 156) par rapport à l'emprunt par Mme Cunin du modèle analytique du même passage ? En fait, le chevauchement avec le travail d'Eriksen paraît plus important que l'auteur ne le reconnaît, y compris sur la question de *disegno/plot,* qui préoccupe Eriksen dès son premier chapitre (« Architecture in the Art of Plotting » [1–24]), où il mentionne également Mark Rose (nom absent par ailleurs de l'index de Mme Cunin). Il est donc étrange de trouver l'ouvrage d'Eriksen cité au moins deux fois avec un mauvais titre (« *The Building of the Text* » [55, 353, n. 156]), et une fois avec une date de publication erronée (36, n. 92).

Ce sont là des fautes d'inattention qu'une relecture soigneuse du texte, pour ne rien dire d'un remaniement approfondi, fort souhaitable, de la thèse, aurait permis de corriger. Sans doute l'éditeur y est-il aussi pour quelque chose, et notamment du fait que l'apostrophe initiale, très répandue dans les citations en anglais d'époque (« 'tis », « 'twere », etc.), se transforme fatalement en guillemet d'ouverture. Ce n'est pas ainsi qu'une maison d'édition française va persuader les spécialistes anglo-saxons qu'une thèse sur Shakespeare dans la langue de Rabelais mérite leur considération sérieuse.

RICHARD HILLMAN, *Université François-Rabelais de Tours/CESR–CNRS*

L'Énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques. Actes du colloque organisé par l'association Renaissance, Humanisme, Réforme (Lyon, 7–10 septembre 2005).
Études réunies par Daniel Martin, Pierre Servet et André Tournon.
Paris: Honoré Champion, 2008, 594 p.

La Renaissance séduit, certes, par ses clartés humanistes mais elle fascine aussi — et sans doute aujourd'hui plus que jamais — par son goût pour les langages énigmatiques : *velum faciunt honorem secreti.* C'est qu'il y a dans le désir de cacher le sens, de le