



**HAL**  
open science

# Foule pour foule, gens pour gens : spectaculaire et fête dans le théâtre du XVIIe siècle français

Marceau Deschamps-Ségura

► **To cite this version:**

Marceau Deschamps-Ségura. Foule pour foule, gens pour gens : spectaculaire et fête dans le théâtre du XVIIe siècle français. Les Cahiers FoReLLIS – Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène, 2015, La Foule au théâtre. II. Dramaturgies de la foule et principes esthétiques. hal-02950038

**HAL Id: hal-02950038**

**<https://hal.science/hal-02950038>**

Submitted on 26 Sep 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Foule pour foule, gens pour gens : spectaculaire et fête dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle français

Marceau Deschamps-Ségura

Un préjugé consisterait à croire que le motif économique représente la barrière principale entre un metteur en scène et sa volonté de représenter la foule sur un plateau. Patrice Pavis dénonce comme une maladie de la mise en scène contemporaine sa « *tentation décorativiste* [qui] provient du désir d'être remarqué pour le luxe des matériaux (décors et costumes)<sup>1</sup> ». Il relaie alors le constat de Bruno Tackels, qui donne à penser un dommageable déséquilibre dans la répartition des budgets : « C'est bien des nouveaux riches qu'a produit le développement de la culture : l'augmentation des subventions publiques n'a pas d'abord servi les acteurs et les écrivains, elle a décuplé les moyens scénographiques et techniques<sup>2</sup> ». Quand l'argent ne manque pas, il est investi autre part. Et quand l'argent est un enjeu pour la rentabilité des spectacles, là encore, la représentation littérale de la foule, et la multitude de comédiens qu'elle implique, ne semble pas être un obstacle. Il y a trente ans, Alain Busson constatait, concernant le théâtre privé, que « la mode est actuellement aux spectacles lourds, utilisant beaucoup de comédiens et de têtes d'affiche prestigieuses, ce qui induit tout naturellement des frais de montage et d'exploitation très élevés<sup>3</sup> ». Il expliquait alors que ces spectacles lourds, abondants en comédiens, équilibraient finalement l'investissement conséquent qu'ils représentaient, grâce à la fréquentation plus grande qu'ils généraient. Une forme légère et une forme lourde, *in fine*, dégagent des bénéfices comparables ; cependant, la forme lourde aura attiré plus de spectateurs, et ainsi marqué le succès du spectacle, des artistes et des théâtres intéressés. Ainsi, aujourd'hui encore, Nicolas Briançon prend le soin de préciser : « TROUPE DE 25 ACTEURS » sur les affiches de son *Roméo et Juliette* présenté au théâtre de la Porte Saint-Martin en 2014. L'argument numérique est assez attractif pour faire partie de la poignée d'informations utilisées pour la communication du spectacle. Enfin, les formes participatives qui se sont multipliées ces dernières décennies montrent qu'un travail logistique en amont permet de représenter une foule à moindre coût. Razerka Ben-Sadia Lavant recrute « des figurants amateurs qui, dans chaque ville de tournée, rejoindront

---

<sup>1</sup> Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 284.

<sup>2</sup> Bruno TACKELS, *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 126.

<sup>3</sup> Alain BUSSON, *Le théâtre en France, contexte socio-économique et choix esthétiques*, Paris, La Documentation française, 1986, p. 95.

[l'équipe des *Amours vulnérable de Desdémone et Othello*], viendront nourrir à leur façon ce spectacle que nous créons avec eux<sup>4</sup> », en nourrissant la foule qui célèbre Chypre sauvée par une fête populaire représentée au plateau. Dans *1789 secondes*, créé en 2009 au festival Chalon dans la Rue, la Compagnie Internationale des Alligators (CIA) transforme la foule des spectateurs en foule de parisiens révolutionnaires marchant pour la République, dans les rues de Chalon-sur-Saône.

Ces quelques exemples mettent en avant deux choses : d'une part, le goût des spectateurs pour la représentation des foules, qui légitime d'en faire un argument de communication. Par « foule », nous entendons une assemblée humaine qui existe avant tout en tant qu'entité propre, souvent politisée, et composée d'individus indéfinis : ces individus peuvent avoir été développés à un autre moment du spectacle, mais leur incorporation à la foule, si elle ne gomme leur identité propre, du moins la subordonne à l'identité collective de cette entité. D'autre part, un ludisme peut exister chez les spectateurs à l'idée de rejoindre cette foule, pour ne former avec elle plus qu'une seule entité que Rousseau, l'appelant *fête*, préférerait au théâtre et à sa représentation trompeuse. Ce ludisme est donc un partage entre d'un côté les spectateurs qui trouvent gratifiant de participer comme figurants à une création, et d'autre part des dramaturgies qui assignent au public une fonction dans l'économie dramatique.<sup>5</sup>

Là est le point de départ de notre enquête : la représentation mimétique de la foule au théâtre, par un nombre nécessairement conséquent d'acteurs qui lui confère de fait une dimension spectaculaire, semble bien susciter l'enthousiasme des spectateurs. Il ne s'agit pas d'un goût défini *a priori*, mais généré par ce qu'implique la représentation de ces foules : profusion scénique, mouvement, effets de rythme, d'abyme, travail d'assignation et de réassignation d'une identité à l'assemblée des spectateurs. L'on pourrait donc s'étonner de la relative rareté des spectacles théâtraux recourant à une représentation mimétique de la foule, quand comédies musicales et *blockbusters* cinématographiques en jouent volontiers pour susciter l'émotion des spectateurs<sup>6</sup>. Nous allons donc nous questionner sur la pertinence et l'intérêt de la représentation mimétique d'une foule sur la scène de théâtre. Cette étude porte sur le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, car il est le laboratoire dans lequel va s'élaborer une partie conséquente des concepts et des principes esthétiques dont notre théâtre contemporain est

---

<sup>4</sup> Extrait d'un entretien avec Razerka Ben Sadia-Lavant, reproduit dans le programme de salle du théâtre de Nanterre-Amandiers à l'occasion des représentations de septembre 2013, Paris, p. 5. Le spectacle a été créé en 2013 au théâtre de Nîmes, par Manuel Piolat Soleymat et Razerka Ben Sadia-Lavant.

<sup>5</sup> Certes, ce ludisme dépend aussi du positionnement des spectateurs, qui ne voient pas tous du même œil cette participation à la fiction ; et des enjeux des fictions elles-mêmes, qui ne s'y prêtent pas forcément.

<sup>6</sup> A l'exception du travail d'assignation et de réassignation d'une identité à l'assemblée des spectateurs, le plus souvent laissé de côté par ces dernières formes.

héritier. De plus, l'emploi de la foule sur la scène y est presque systématique, autant que diversifié, ce qui nous permettra de saisir de manière plus complète les enjeux de cette représentation. Enfin, ce théâtre partageant, selon Christian Biet, une proximité esthétique avec les formes les plus récentes, nous postulons que cette analyse permettra de mieux comprendre quels enjeux communs traversent ces deux époques, reliées par un répertoire conséquent, et emblématique d'une partie importante de la création contemporaine française. Comprendre mieux ces formes du XVII<sup>e</sup> siècle représente une précieuse source d'enrichissement pour la création contemporaine. Comme le XVII<sup>e</sup> siècle, à travers le détour par l'antique, cherchait en fait à réfléchir sur son propre temps, c'est le rapport de notre temps aux notions d'économie, de mimétisme et de profusion que nous questionnons, à travers l'enquête historique sur le XVII<sup>e</sup> siècle. Il est, autant qu'un objet d'étude à part entière, une figure symbolique de familière étrangeté qui nous permet, la saisissant, de nous saisir. L'écart incontestable entre ces deux états du théâtre français, entre ces deux états de la France, n'est pas l'écueil délicat de cette enquête, mais au contraire sa condition méthodologique. Tout comme un metteur en scène choisit un texte du Grand Siècle pour ce qu'il dit, malgré lui, par anachronisme, génie ou accident de notre temps, ainsi choisissons-nous de lire la dimension matérielle de son théâtre. Cette démarche assumer l'incongruité historique de l'anachronisme, pour peu qu'on lui accorde l'exigence de la rigueur. Il s'agit de faire entendre, ainsi, les échos, et de tirer, de cette métaphore, des enseignements.

Dans un premier temps, nous étudierons les mutations théâtrales qui s'opèrent au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où, avec les premières formes d'art institutionnalisé par le pouvoir politique, s'effectue un partage des caractéristiques esthétiques qui va façonner le théâtre des siècles à venir. Nous en dégagerons le concept d'*économie signifiante*, caractère habituellement associé au théâtre naturaliste, mais que celui-ci hérite en fait de ces choix esthétiques opérés au XVII<sup>e</sup> siècle, et que l'emploi scénique de la foule permet de saisir. Cette économie signifiante a ceci de particulier qu'elle permet de concilier deux traits populaires de l'esthétique théâtrale : le mimétisme et la profusion. Ensuite, nous étudierons, par le prisme de Jean-Jacques Rousseau et de sa conception de la *fête*, les éléments scéniques qui dépassent le mimétisme et l'économie signifiante au XVII<sup>e</sup> siècle : c'est-à-dire la présence sur scène d'une foule de spectateurs, qu'elle soit en train de regarder, ou bien de danser.

### **Genèse d'une notion clef : l'économie signifiante**

### ***La réforme scénographique au XVII<sup>e</sup> siècle : vers le mimétisme et la profusion***

L'observation de la scénographie<sup>7</sup> du XVII<sup>e</sup> siècle permet de saisir rapidement les dynamiques qui y sont à l'œuvre. Le premier XVII<sup>e</sup> siècle propose des pièces à l'intrigue parfois complexe, voire foisonnante, pouvant se dérouler dans plusieurs lieux différents. Ces lieux, selon le principe hérité du drame à stations, sont représentés simultanément sur une scène compartimentée, éclatée. Éventuellement, certains éléments de décor peuvent être cachés par des toiles pour ménager des effets de surprise. Anne Surgers et Pierre Pasquier expliquent : « Le décor multiple réunissait sur le théâtre tous les lieux potentiels, la décoration simultanée faisaient se succéder l'*ici* et l'*ailleurs* dans la plus extrême proximité et même la contiguïté<sup>8</sup> ». La scène faisait se côtoyer des *chambres*, compartiments offrant une bribe d'espace représenté, sans préoccupation pour la cohérence d'ensemble composée par le plateau :

« Le décor se caractérise par une forte hétérogénéité. Dans les croquis conservés dans le *Mémoire de Mahelot*, on voit des chaumières côtoyer les palais, les boucheries jouxter les prisons, les proues de navire avoisiner les temples, parfois même les ermitages surmonter les grottes, souvent les arbres se glisser entre les palais et les tombeaux<sup>9</sup> » .

L'espace est éclaté, le mimétisme morcelé. Chaque lieu ne peut faire l'objet d'un approfondissement scénique, et le rendu global est un espace qui peut être aussi somptueux qu'incongru<sup>10</sup>.

Or, le goût prononcé des spectateurs pour la représentation mimétique va mener à une double modification du lieu scénique à partir des années 1640. Une première voie est l'adoption d'un lieu unifié qui reste le même pour l'ensemble de la pièce : c'est le célèbre palais à volonté de la tragédie, l'intérieur bourgeois ou le carrefour de *commedia dell'arte* de la comédie. « Cette stricte unicité, posée en principe par Chapelain en 1631 et érigée en règle par La Mesnardière en 1639<sup>11</sup> » suit le goût des spectateurs pour les nouvelles possibilités scéniques. Il s'agit de profiter des découvertes scénographiques italiennes, notamment les

---

<sup>7</sup> Ce terme n'était pas utilisé au XVII<sup>e</sup> siècle, mais la pensée de l'espace scénique et de son élaboration était déjà une question centrale. Aussi, Pierre Pasquier et Anne Surgers appliquent le terme scénographie au XVII<sup>e</sup> siècle sans le justifier : il paraît en effet assez simple, sans impliquer de déformations ni de fausses lectures. Pierre PASQUIER et Anne SURGERS (dir.), *La Représentation théâtrale en France au XVII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>10</sup> Voir les reproductions des schémas du *Mémoire de Mahelot*, in *ibid.*, Figures 22 et 23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 97.

machines de Torelli<sup>12</sup>, utilisant la perspective pour donner l'effet de la profondeur, et non pas d'aller vers plus d'austérité. Si le temps et l'action gagnent à être resserrés, c'est parce que l'histoire se fait alors d'autant plus claire, intelligible et vraisemblable<sup>13</sup>. Selon Jacques Scherer un important « ennemi de l'unité de lieu est le goût du public pour les éléments spectaculaires de la représentation théâtrale ; ce goût est poussé si loin qu'il constitue une véritable passion<sup>14</sup> » ; mais ce même goût du spectaculaire appelle lui-même l'unité de lieu, permettant un mimétisme plus entier.

C'est pourquoi, simultanément à cette première apparaît une seconde voie, *a priori* contradictoire, mais suivant secrètement la même dynamique du spectaculaire : l'émergence du genre nouveau et particulièrement apprécié de la pièce à machines. Caractérisée principalement par la profusion de ses effets scéniques, la pièce à machine compte de nombreux décors présentant de manière successive des lieux différents, avec le mimétisme nouveau de la perspective :

« Le théâtre à machines pratique aussi le décor unique, mais en l'inscrivant dans une procédure successive. [...] Un décor chasse l'autre et le fait disparaître aux yeux du public, à plusieurs reprises pendant la représentation. Mais durant la séquence qui se déroulait entre deux changements, il n'y avait sur le plateau qu'un seul décor<sup>15</sup> ».

Guidés par les goûts des spectateurs, les artistes trouvent les moyens de mobiliser à la fois le mimétisme et la profusion qui les réjouissent.

### ***La réforme dramaturgique au XVIIe siècle : l'individu et les foules***

Il en va de même pour la distribution. Resserrant les pièces sur une intrigue unique, les dramaturges resserrent également, de manière évidente, le personnel dramatique. L'action et ses enjeux sont plus simples, recentrés autour de peu de personnes. Cela permet aux auteurs d'élaborer une véritable profondeur psychologique et émotionnelle pour créer des personnages pensés sur le principe de la contradiction ; en cela, ces personnages sont comparables aux nouveaux procédés scénographiques, puisqu'ils se dessinent par la succession de plusieurs plans différents et pouvant laisser place à d'autres plans jusque-là invisibles. Dans *Andromaque* (1667), dans *Bajazet* (1672), et même dans *Bérénice* (1670),

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>13</sup> Du moins au regard de l'espace-temps du théâtre, resté fixe. L'effet d'accumulation ainsi créé, au contraire, a souvent été attaqué comme contraire à la vraisemblance, notamment par Corneille. Voir Jacques SCHERER, *op. cit.*, p. 191-195.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>15</sup> Pierre PASQUIER et Anne SURGERS, *op. cit.*, p. 105.

considérée comme l'archétype de la pièce régulière, les personnages sont sujets à de violents changements d'état, à des délibérations qui les font passer, en l'espace de quelques vers, d'une décision à une autre, radicalement différente. Pour n'en prendre qu'un exemple, particulièrement représentatif, à l'acte II, scène 2 de *Bajazet*, Roxane alterne entre des déclarations d'amour à Bajazet et des menaces de mort. La Sultane passionnée dépasse le rôle de l'amoureuse par son pouvoir de vie ou de mort sur Bajazet, et dépasse le rôle du tyran par son amour éclatant qui la contraint et l'asservit. Ce tiraillement du personnage, pris malgré lui entre des forces contradictoires qui le déchirent est un des fondements de l'enseignement d'Isabelle Grellet, collaboratrice de long cours avec Eugène Green lors de son travail sur la déclamation baroque restituée<sup>16</sup>. Ce tiraillement est justement ce qui fait la profondeur des personnages.

Mais les auteurs vont également enfler, dès que possible, leur distribution de personnages indéfinis et nombreux : les suites, les soldats, et autant de figurants constitués scéniquement en foules. Dans chaque pièce de Racine, auteur pourtant réputé pour son austérité, on peut compter une à deux foules, présentes dans la liste des acteurs, ou bien dans les didascalies internes du texte. Seul *Bajazet* semble déroger à cette règle, mais les nombreuses références aux muets et aux concubines qui peuplent le sérail sont accompagnées par de ponctuelles apparitions scéniques explicites. Dans l'Acte II, scène 2, précédemment évoqué, Roxane commence par évoquer « Cette foule de chefs, d'esclaves, de muets, / Peuple que dans ses murs renferme ce palais » (v. 435-436) avant d'appeler à elle une partie de ces personnages : « Holà ! gardes, qu'on vienne. » (v. 568). L'emploi des déictiques « cette foule » et « ce palais » peut impliquer, dans le jeu de la comédienne, un appui sur la phénoménalité de l'espace théâtral : la désignation de la scénographie, ainsi que des éventuels figurants qui l'habitent. Leur entrée finale, une fois appelés, s'accompagne nécessairement de l'entrée de figurants, aux côtés d'Acomat, puisque que Roxane les invite ensuite à sortir pour appliquer ses ordres : « Sortez. Que le sérail soit désormais fermé, / Et que tout rentre ici dans l'ordre accoutumé. » (v. 571-572). Dans *Bérénice*, Titus est accompagné de sa suite.

Même dans les formes les plus régulières et austères, un minimum de profusion est nécessaire. Racine, alors, recourt à des foules qui lui permettent de faire intervenir un grand nombre de personnages sans nécessiter de les développer textuellement : seule leur présence

---

<sup>16</sup> Nous participons depuis 2012 à L'Atelier de formation aux Arts Baroques dirigé par Isabelle Grellet et Marie-Françoise Bloch. En 2014, le travail de recherche scénique porte sur *Bajazet*. Pour une mise en mot de ce travail sur la déclamation baroque, se référer à Eugène GREEN, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « texte et voix », 2001, ou bien « Le jeu du comédien » de Julia GROS-DE-GASQUET, in Pierre PASQUIER et Anne SURGERS, *op. cit.*, p. 171 – 191.

scénique importe. Dans la scène finale de *La Thébàide* (1664) comme dans celle de *Mithridate* (1673), les monarques expirants sont portés par des gardes. Ces gardes sont mentionnés par les didascalies<sup>17</sup>, mais aucune référence à eux n'est faite dans le discours des personnages. Leur existence ne peut être strictement textuelle ; elle est scénique. Ces figurants permettent de signifier la faiblesse du monarque, de marquer son passage vers la mort, tout en augmentant l'effet pathétique. La présence de ces didascalies, sans reprise dans le dialogue, implique la représentation scénique de ces gardes par des figurants. Rotrou utilisait déjà recours à ces groupes indéfinis sur scène, que Racine ne fait que conserver. Nous relayons la réflexion de Noémie Courtès, qui s'interroge sur la mise en scène de ces foules chez Rotrou, en dialogue avec l'Abbé d'Aubignac :

« Rotrou semble vouloir illustrer ici par avance la réflexion de d'Aubignac qui dresse un parallèle avec le théâtre antique – où les suites sont nombreuses – pour mieux critiquer les comédiens de son temps qui « s'embarrassent » dès que « cinq ou six personnes » paraissent sur scène et qui ne peuvent en outre engager « une si grande dépense pour le seul ornement de leurs représentations. Visiblement, le nombre de ces suites et autres gardes d'honneur était limité par des impératifs de place sur le plateau ainsi que par des considérations pécuniaires<sup>18</sup> ».

Ces foules sont réduites chez Rotrou, mais présentes. Pour Racine, ces deux obstacles sont moins handicapants. Son succès et le soutien des puissants lui permettent financièrement ces « ornements » qui sont moins luxe que nécessité. Les pièces de Racine sont produites dans de grandes salles (principalement l'Hôtel de Bourgogne et le Palais Royal), et Racine ménage ses effets de foules les plus impressionnants pour la fin des pièces, ce qui le dégage de la question de la circulation difficile et de l'encombrement du plateau. Cela ne l'empêche pas de les faire circuler au sein même des pièces. Quand Noémie Courtès relève que chez Rotrou les gardes vont à deux ou trois<sup>19</sup>, Racine exige « quatre israélites<sup>20</sup> » pour soutenir la robe d'Esther qui tombe évanouie dans le courant de l'acte II. Avec ses deux dernières tragédies, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691), Racine confirme ce souci du nombre scénique ; il met en scène des chœurs, permis par l'incorporation de musique et par les conditions spécifiques de la représentation :

---

<sup>17</sup> Jean RACINE, *Théâtre complet*, éd. Jacques MOREL ET Alain VIALA, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 61 : « Il tombe entre les mains des gardes. » ; p. 500 : « GARDES qui soutiennent Mithridate. »

<sup>18</sup> Noémie COURTÈS, « La mimesis du silence : figurants et petits rôles dans le théâtre de Rotrou », *Littératures classiques* 2/ 2007 (N° 63), p. 171-183. URL : [www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2007-2-page-171.htm](http://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2007-2-page-171.htm) (d. c. : 17/04/2014). Elle cite François HEDELIN, Abbé d'AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre* [1657], IV, i, éd. H. Baby, Paris, Champion, 2001 p. 391.

<sup>19</sup> Noémie COURTÈS, *op. cit.*

<sup>20</sup> Jean RACINE, *op. cit.*, p. 664.



le dramaturge travaille avec les jeunes filles de la Maison Royale de Saint-Denis. Face à ce théâtre de la profusion cadrée, le genre de la pièce à machine recourt à des distributions conséquentes et variées, comme nous allons le voir dans les exemples suivants.

### ***Foule et spectaculaire : la pratique de l'économie signifiante***

Dans les deux cas, la présence de ces foules constitue un enjeu majeur, en cela qu'elle répond point par point aux exigences du spectaculaire qui enthousiasme les spectateurs du XVII<sup>e</sup> siècle. La représentation mimétique de la foule assure en effet les quatre veines du spectaculaire :

1) Tout d'abord, et Jacques Scherer l'expose efficacement, elle nourrit l'enjeu de la *pompe* :

« La notion de “pompe” est l'une des plus importantes et des plus mal étudiées encore de l'esthétique classique. [...] La “pompe du théâtre”, dit l'Abbé d'Aubignac, peut être obtenue, entre autres moyens, “par le nombre ou par la majesté des acteurs, ou par un spectacle magnifique”. Un des meilleurs exemples de ce “spectacle magnifique” serait le cinquième acte de *Rodogune* de Corneille, où les acteurs ont à la fois la majesté puisqu'il sont de sang royal, et le nombre puisque la cérémonie du couronnement a lieu en présence, non pas même d'une seule foule, mais de deux, qui forment une “troupe de Parthes et de Syriens”<sup>21</sup> ».

Le nombre des comédiens qui composent ces foules est un enjeu central qui se suffit à lui-même, bien qu'il reste subordonné à l'exigence de la vraisemblance.

2) *Le merveilleux* est la manifestation à la scène de puissances et d'êtres surnaturels. Jacques Scherer cite en exemple *Ulysse dans l'île de Circé*, écrit par Boyer en 1648, et ses foules d'êtres fantastiques : « On voit l'île de Circé, où Eole parle aux Vents et s'envole avec eux, où les Sirènes donnent un concert aux Tritons<sup>22</sup> ».

3) Le pathétique consiste à « avoir peur, trembler avec le héros ou l'héroïne, et s'attendrir sur leur sort<sup>23</sup> » ; Jacques Scherer y voit une résurgence de *la terreur et la pitié* aristotéliennes.

---

<sup>21</sup> Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 2010, p. 161-162. Il cite respectivement François HEDELIN, Abbé d'AUBIGNAC, *op. cit.*, p. 233, et Pierre CORNEILLE, *Rodogune*, Acte V, scène 3 : didascalie initiale de la scène. Nous désirons mettre l'accent sur le mot de Scherer : si « La notion de “pompe” est l'une des plus importantes et des plus mal étudiées encore de l'esthétique classique », cela est sûrement dû à l'austérité matérielle que l'imaginaire du XX<sup>e</sup> siècle a associé au théâtre du Grand Siècle, notamment celui de Racine, longtemps perçu comme son canon.

<sup>22</sup> Jacques SCHERER, *op. cit.*, p. 165.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 167.

4) Le dramatique, enfin, permet de « souligner l'action de la pièce ; la mise en scène acquiert une valeur dramatique lorsqu'elle rend sensibles aux yeux les conflits qui constituent le nœud<sup>24</sup> ».

Pour le pathétique et le dramatique, observons l'emploi de la foule dans la scène finale d'*Andromaque*<sup>25</sup> (Acte V, scène 5). On peut remarquer facilement qu'il existe un parallèle entre la description du meurtre de Pyrrhus (Acte V, scène 3) et la scène finale de fureur d'Oreste :

« L'infidèle s'est vu partout envelopper,  
Et je n'ai pu trouver de place pour frapper,  
Chacun se disputait la gloire de l'abattre,  
Je l'ai vu dans leurs mains quelque temps se débattre,  
Tout sanglant à leur coups vouloir se dérober,  
Mais enfin à l'autel il est allé tomber<sup>26</sup>».

Racine dessine un jeu d'écho. Oreste est, sinon « enveloppé », du moins « environné » par « une épaisse nuit » (v. 1625). Comme Pyrrhus veut « se dérober », Oreste cherche « De quel côté sortir ? » (v. 1626). Le motif du sang lui apparaît ensuite amplifié en « ruisseaux » (v. 1638). Enfin, avec les deux apparitions fantasmées de Pyrrhus puis des Furies aux cheveux de serpents, reviennent deux motifs chers à la mise en espace de la scène racontée : au centre, le « coup [qu'Oreste a] réservé » (v. 1632) à Pyrrhus sans jamais pouvoir le lui donner. Tout autour de ce geste avorté, la foule. Elle encadre le récit et la scène :

« J'ai couru vers le temple, où nos Grecs dispersés  
Se sont jusqu'à l'autel dans la foule glissés. (v.1499-1500)  
[...]  
Du peuple épouvanté j'ai traversé la presse  
Pour venir de ces lieux enlever ma princesse » (v.1521-1522).

Ces deux traversées de la foule ont pour écho les deux traversées finales d'Oreste : le passage dans la folie, à travers cette « épaisse nuit » (v. 1625 ; notons la matérialité impliquée par le mot « épaisse ») ; puis celui vers « l'éternelle nuit » (v. 1640) qu'est la mort, apportée par la multitude d'êtres qui se présentent à Oreste : « Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi ? / Eh bien ! filles d'enfer, vos mains sont-elles prêtes ? » (v. 1636-1637).

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>25</sup> Jean RACINE, *op. cit.*, Acte V, scène 5, p. 184-186.

<sup>26</sup> *Ibid.*, V. 1515-1520, p. 182.

Le récit du meurtre de Pyrrhus (sc. 3) n'appelle pas de figuration de la foule : Oreste est seul avec Hermione et Cléone, sa suivante ; il emploie les temps du passé pour faire le récit des événements. Or, dans la scène ultime (sc. 5), qui répond directement au récit du meurtre, une foule est bel et bien représentée : la foule des soldats, auxquels Oreste s'adresse directement au début de la scène : « c'est Hermione, amis, que je veux suivre. » (v. 1557), puis « Partez : j'ai fait le crime et je vais l'expié. » (v. 1559). De la même manière que pour *La Thébaïde* et *Mithridate*, Racine propose l'image du monarque qui s'éteint à même la scène, et tombe dans les bras de sa suite. La représentation de cette suite était donc nécessaire. Sa première fonction est d'exacerber le pathétique et le dramatique : Oreste invite la foule à la fuite quand lui seul décide d'endosser la responsabilité d'un meurtre où sa main n'a pourtant pas versé de sang. Il est vraisemblable que, pour marquer plus encore ce contraste, les soldats aient été tachés du sang de Pyrrhus quand Oreste est vraisemblablement immaculé, n'ayant lui-même pas pu porter de coup<sup>27</sup>. De plus, tandis qu'Oreste tarde à sortir, il fait planer sur eux tous qui sont tenus de l'attendre un péril de mort : l'urgence de la fuite, amplifiée, s'en fait plus visible.

Autant qu'elle porte l'urgence de la situation et le sacrifice du héros, la foule est le support de la folie d'Oreste : le discours d'Oreste contient des interactions subtiles avec la phénoménalité du plateau. Si « l'épaisse nuit » peut désigner, par amplification, la fumée qui baigne la salle après plusieurs heures<sup>28</sup> de représentation à la chandelle<sup>29</sup>, elle peut aussi faire référence à la multitude des soldats venus soutenir le héros et cherchant à l'emmener hors du palais pour le tirer d'un péril de mort, finissant ainsi de parfaire l'écho avec la traversée de la foule dans le récit de la mort de Pyrrhus. « L'horreur [qui le] saisit » (v. 1628) prendrait alors un double sens, littéral et imagé : la foule des soldats environne Oreste et tente de l'entraîner<sup>30</sup>. Les « ruisseaux de sang » seraient alors appelés directement par les habits souillés des soldats.

---

<sup>27</sup> Jacques SCHERER atteste de l'emploi de faux sang dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle : « indispensable pour les scènes de meurtre ou de blessures », *op. cit.*, p. 152.

<sup>28</sup> Une séance théâtrale propose en effet plusieurs pièces : « Il est rare que [...] une tragédie soit jouée seule ; à l'Hôtel Guénégaud, on ajoute aux grands succès de Racine ou de Corneille une petite comédie à la mode (par exemple, *Andromaque* et le *Baron de la Crasse*) ». Fabien CAVAILLE, « Les temps du théâtre. Organisation et déroulement de la séance », in Pierre PASQUIER et Anne SURGERS, *op. cit.*, p. 45.

<sup>29</sup> Les chandelles utilisées pour éclairer la scène et la salle fument, notamment après 25 à 30 minutes. Dans des conditions idéales, cette fumée pourrait être limitée : si toutes les chandelles sont neuves et d'une qualité irréprochable, si aucune n'a besoin d'être mouchée prématurément, s'il n'y a pas de délais entre l'entrée des spectateurs et le début de la représentation, si tous les actes durent effectivement moins de 20 minutes. Toute représentation qui ne remplirait pas strictement toutes ces conditions verrait inéluctablement se propager une plus grande quantité de fumée. Nous nous appuyons sur les analyses de Sophie Wilma DEIERKAUF-HOLSBOER (dir.), *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657*, Genève, Stalkine Reprints, 1976, p. 158-159.

<sup>30</sup> À cela près que le jeu baroque (comme le jeu masqué) proscrit le contact physique entre les comédiens, et lui préfère des mouvements plus amples et stylisés.



passions<sup>35</sup> », et la déclamation baroque associe aux paroles des postures qui signifient et portent les états émotionnels et les fonctions sociales évoqués par les personnages<sup>36</sup>. La scène occupe la même fonction, ce qui rend essentielle la représentation des éléments évoqués, à commencer par les foules. La parole arrive dans un second temps, justement pour permettre la maîtrise et la compréhension de ces forces dont les manifestations puissantes s'offrent à nos yeux.

Autant qu'elle refuse ce qu'elle ne mettra pas en mots, et dont la présence serait superflue, la scène exige de présenter tout ou partie de ce qu'évoquent les personnages : le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle est un travail de mise en mots et d'interprétation du monde observable et du monde intérieur déployé sur la scène. Il préfigure en cela le théâtre naturaliste, et obéit déjà à une notion qui lui est centrale : l'*économie signifiante*, avec quoi l'exigence du vraisemblable partage quelques aspects. Les sujets des pièces sont donc choisis de sorte à légitimer dans la fable la présence de ces foules : d'où les banquets de mariage en comédie, les cérémonies solennelles des tragédies et des tragicomédies, la haute naissance des personnages qui justifie la présence de leur escorte, les enjeux politiques et militaires qui impliquent la présence de soldats.

## **Quand la profusion tord le mimétisme : la foule des spectateurs sur scène**

### ***La foule des spectateurs sur scène : une présence bénéfique***

Un ultime élément apparaît pourtant au XVII<sup>e</sup> siècle qui semble en totale contradiction avec la tendance globale vers le mimétisme : la présence nouvelle et durable de spectateurs sur scène. Qu'il s'agisse de ballets, insérées dans les comédies que Molière crée à cet effet<sup>37</sup>, ou seulement des places dites « sur le théâtre » qui permettent aux spectateurs les plus fortunés de s'asseoir directement sur scène, à la vue du reste de la salle, et à quelques mètres des comédiens, le XVII<sup>e</sup> siècle tolère et recherche la représentation des spectateurs sur scène. Le mimétisme dessiné par les artistes est alors très hétérogène. Il n'implique pas du tout un « illusionnisme » au sens où on l'entendrait aujourd'hui, souvent péjoratif. S'il y a *illusion*,

---

<sup>35</sup> Julia GROS DE GASQUET, Séminaire « L'acteur entre performance et fiction dramatique. XVII<sup>e</sup> s.-XXI<sup>e</sup> s. », Université Paris III – Sorbonne-Nouvelle, 2012-2013.

<sup>36</sup> René BARY les expose dans sa *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*, manuel précieux aux personnes de la parole publique au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment les comédiens ; précieux donc, également, à ceux qui recherchent aujourd'hui à comprendre ou à expérimenter le jeu et les textes de l'époque baroque. Il est un appui fondamental de la pratique et de la pédagogie d'Isabelle Grellet et Eugène Green. Il est accessible sur le site Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k618490>. (d. c. : 10/04/2014)

<sup>37</sup> Molière initie le genre de la comédie-ballet en 1661 avec *Les Fâcheux*.

c'est au sens littéral : une invitation à entrer « dans le jeu » (*in-ludere*). L'usage des costumes, par exemple, montre bien cette relativité de l'illusionnisme : les comédiens de Racine, comme tout ceux du XVII<sup>e</sup> siècle, portent des habits de leur temps, et non de celui des personnages qu'ils interprètent. Il s'agit, à travers le sujet antique, de comprendre et de raconter son propre temps. Jacques Scherer l'explique ainsi :

« Si la mise en scène classique témoigne d'un réalisme et d'un symbolisme à peu près également naïfs, on comprend sans peine que la recherche de la couleur locale lui soit à peu près interdite. Tout son effort porte sur la reproduction de la réalité française de son temps ; quand elle ne parvient pas à représenter cette réalité, elle recourt à des moyens symboliques<sup>38</sup> ».

Puisqu'il s'agit essentiellement de représenter son propre temps, la présence de spectateurs qui, de fait, lui appartiennent, n'est pas dérangeante.

D'un point de vue esthétique, cette rupture ne choque pas<sup>39</sup> : les spectateurs dans la salle dissocient ou associent aisément les spectateurs au drame en train de se jouer. Par ailleurs, la séparation scène-salle n'est pas alors en France aussi franche qu'elle peut l'être dans les théâtres à l'italienne qui fleurissent en Europe et qui, eux, utilisent un cadre de scène plus restreint<sup>40</sup>. La déclamation baroque est ouverte vers la salle, pensée en adresse. L'échange et l'intrication entre le spectacle et le réel constituent un fait admis qui légitime l'autonomie du spectateur autant que celle du spectacle. D'une part, le spectacle se joue (pour la salle) et tente de se rapprocher autant que nécessaire de l'objet représenté (par la figuration scénique des composants de l'action). D'autre part la salle vit, commente la pièce, y réagit vivement, la regarde avec intermittences, s'interroge sur les questions sociales et morales, collectives, qui y sont discutées ; mais aussi achète des fruits secs vendus sur place, se déplace dans le parterre, dialogue avec ses collègues, côtoie des personnes appartenant à d'autres extractions sociales<sup>41</sup>. Pour le cas de la comédie-ballet, les auteurs démontrent une attention particulière pour intégrer les intermèdes dansés à l'action : « Les ballets au début et à la fin de

---

<sup>38</sup> Jacques SCHERER, *op. cit.*, p. 153.

<sup>39</sup> Parfois, Molière s'en amuse et l'utilise comme moteur de jeu. C'est le cas dans *Les Fâcheux*. Dès la première scène, Éraste, personnage central, explique une mésaventure récente intervenue tandis qu'il était « Sur le théâtre » (v. 11) : un badaud, bruyant, fait une action incongrue : « Au milieu du devant il a planté sa chaise, / Et de son large dos morguant les spectateurs, / Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs » (v. 30-33), avant d'alpaguer le héros, causant son embarras. L'exagération est volontaire et comique, mais repose directement sur un dialogue avec ces mêmes spectateurs présent sur scène.

<sup>40</sup> Pierre PASQUIER et Anne SURGERS, *op. cit.*, p. 51-78.

<sup>41</sup> Christian BIET, séminaire : « Performance au XVII<sup>e</sup> siècle : le théâtre d'Ancien Régime comme événement performatif », Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2012-2013. Également Fabien CAVAILLE, « III. La séance comme temps public : us et coutumes des spectateurs », *op. cit.*, p. 46-49.

chaque acte, enchâssent la comédie, non de façon artificielle mais intrinsèquement liés au texte. Ils ont une fonction dans le déroulement de l'histoire ou bien ils font double emploi en reprenant sur un autre mode un des thèmes de la comédie<sup>42</sup> ». L'alternance, l'intrication, la circulation entre réel et fiction est une donnée fondamentale de la représentation théâtrale au XVII<sup>e</sup> siècle.

Cette présence admise du spectateur enrichit même le spectacle de la présence d'une foule nouvelle, qui redouble celles de la fable. En effet, s'il est très facile de distinguer les spectateurs assis et regardant, des comédiens debout et déclamant, il est aussi très facile de rapprocher ces spectateurs des figurants, debout comme les acteurs, mais regardant comme les spectateurs. Personnages très secondaires, ils portent des costumes plus simples que ceux des comédiens de premier ordre, mais qui restent remarquables : « Le costume de scène se constitue dans les habits de cérémonie et de fête, ces situations manifestant une première rupture avec le quotidien<sup>43</sup> ». Les spectateurs sur le théâtre étant les plus fortunés, et venus justement pour être en représentation sociale, sont susceptibles de porter des habits d'apparat sinon semblables, du moins approchants de ceux des figurants. De manière explicite pour le spectateur du XVII<sup>e</sup> siècle, les foules sur scène sont de ces nombreux intermédiaires qui relient la fiction au réel, permettent la circulation dans l'un comme l'autre sens. Pour pasticher Jacques Scherer, nous pourrions dire que la cérémonie de couronnement, dans *Rodogune*, a lieu en présence, non pas même d'une seule foule, ni de deux, mais bien de trois ou quatre foules, qui forment une « troupe de Parthes et de Syriens » augmentées de deux gradins de chacun près de vingt-cinq témoins privilégiés<sup>44</sup>. Pour le cas des comédies-ballets, l'élite de chaque ordre dansant dans ses habits d'apparat constitue une part conséquente du spectacle.

Ces foules étendues décuplent la dimension spectaculaire des œuvres, ravissant, en droit, toutes les tranches sociales, même si dans les faits, les populations les moins fortunées ne peuvent payer une entrée dans un théâtre dont le prix est variable et conséquent, sans être rédhibitoire :

« Le divertissement théâtral n'est pas donné à tout le monde. Mais les échelles de prix et leur étalement progressif au cours du siècle montrent aussi que les comédiens sont soucieux

---

<sup>42</sup> Jean-Marie APOSTOLIDES, *Le Roi-Machine, Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 61-62.

<sup>43</sup> Anne VERDIER et Didier DOUMERGUE, « Les habits de théâtre », in Pierre PASQUIER et Anne SURGERS, *op. cit.*, p. 156.

<sup>44</sup> Cf. Jacques SCHERER, *op. cit.*, p. 162.

d'accueillir le plus de spectateurs possible. Le public de théâtre, au XVII<sup>e</sup> siècle, n'est donc ni populaire, ni aristocratique, il ne correspond pas, non plus, à la société tout entière, mais il rassemble des situations et des états sociaux suffisamment variés pour que certains témoins de l'époque soient gênés de cette promiscuité<sup>45</sup> ».

Une partie du peuple n'a pas accès au théâtre, mais peut jouir des processions spectaculaires, à l'occasion. Le théâtre se nourrira du faste de ces processions, justement pour attirer une fréquentation la plus large possible.

« La passion du spectacle est essentiellement populaire. Le peuple de Paris est badaud. Le peuple de province, au XVII<sup>e</sup> siècle, s'ennuie et cherche au théâtre un divertissement. Le peuple français dans son ensemble est à l'époque classique amoureux des bals, des ballets, des carrousels, des fêtes, des feux d'artifice, des défilés, des uniformes, des habits brodés d'or, de tout ce qui peut constituer un spectacle. Si le théâtre est capable de lui offrir les mêmes agréments, tant mieux pour le théâtre, et tant mieux pour le public<sup>46</sup> ».

Les ballets et les carrousels mettent en scène la nouvelle aristocratie mondaine, qui prend le pas sur l'aristocratie féodale, et la fonction du spectacle est justement d'unifier tout le Royaume dans le respect du Roi, maître solaire du spectaculaire, et dans celui des nouvelles valeurs de la monarchie. Certes, il existe deux niveaux, que Jean-Marie Apostolides distingue ainsi : la *nation*, élite nouvelle, qui participe aux processions, se donne à voir dans les ballets, possède tous les codes des symboles représentés ; et le *peuple*, qui assiste à ces réjouissances, en tant que simple spectateur, incapable de comprendre tout ou partie des signes mobilisés<sup>47</sup>. Mais, en dépit de cette partition des Français, tous se trouvent symboliquement et effectivement reliés par la coparticipation aux événements spectaculaires qui mobilisent, dans leur réalisation et leur réception, des foules :

« Le roi se produit sur cette double scène comme « idéal collectif du moi », et les sujets s'y identifient, non en tant qu'individus mais en tant que membres du corps symbolique. C'est tous ensemble qu'ils sont le roi, en tant que groupe, en tant que nation, et plus tard en tant que classe sociale. Aucun individu ne peut souhaiter la place du roi, ni se prendre pour lui, car le roi n'est pas un individu mais l'incarnation d'une collectivité<sup>48</sup> ».

---

<sup>45</sup> Fabien CAVAILLE, *op. cit.*, p. 47.

<sup>46</sup> *Id.*

<sup>47</sup> Jean-Marie APOSTOLIDES, *op. cit.*, p. 20. La nation est constituée de l'élite financière de chaque état (Noblesse, Clergé, Tiers-état), et le peuple de tout le reste de la population des trois ordres. La division tripartite de la société est dès lors subordonnée à ce nouveau partage bipolaire fondé sur la possession de biens qui permettent l'accès au savoir et à la représentation sociale.

<sup>48</sup> Jean-Marie APOSTOLIDES, *op. cit.*, p. 152. Il emprunte la terminologie freudienne.



Cherchant la cohésion de son Royaume jusque-là tourmenté par de sanglants conflits internes, Louis XIV réunit le peuple par ce qui est justement le plus propre à le toucher et à l'émouvoir. Dans les nombreux spectacles de son règne, les passions dangereuses et les valeurs honorables sont exposées à même la scène, lieu de réflexion sociale et de divertissement ; la profusion et le spectaculaire sont utilisés abondamment pour intéresser tous les sujets à ces thématiques communes. Il s'agit de contenter et d'édifier dans le même temps, de fonder ce que nous appellerions aujourd'hui la nation, avec son corpus d'idéaux et de valeurs.

### *Spectateurs en abyme et fête rousseauiste*

Cette mise en abyme des spectateurs sur scène semble dialoguer par anticipation avec la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, charge de Rousseau contre le théâtre. Ce dernier s'en prend violemment au mécanisme de l'exhibition des passions qui selon lui corrompt plutôt qu'il ne purge ; le théâtre classique, selon ce point de vue, serait bien blâmable. Cependant, le philosophe dit préférer la fête populaire, notamment spontanée, et utilise une phrase qui invite à repenser le théâtre classique de manière positive, selon ses propres critères : « donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis<sup>49</sup> ». Une fois de plus, le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle apparaît comme hybride. Il semble mêler ce que Rousseau distingue : d'une part, le spectacle, nocif, cristallisé par le drame des héros. D'autre part, la fête, bénéfique, qui se matérialise dans la foule, représentation scénique aussi bien symbolique que concrète, de ces spectateurs sur scène. Ce second trait est d'abord à comprendre comme une réponse aux goûts des spectateurs : le plaisir de participer à une danse, de faire partie d'un événement scénique, ou d'assister à ces deux sortes de réjouissances. Certes, la distance est grande qui sépare d'une part les danseurs des ballets et les spectateurs sur le théâtre, et d'autre part les citoyens de Genève, s'adonnant à leurs manifestations populaires. Le luxe des premiers, leur caractère mondain les distinguent nettement des seconds. Pourtant, n'est-il pas possible de saisir, dans cette manifestation de la foule, une propriété commune ? En dansant dans les ballets, les nouveaux aristocrates exercent leur activité principale : la représentation sociale est devenue un enjeu central de la nouvelle noblesse des courtisans, presque sa raison d'être, une fois vidée de son identité militaire. Ils occupent leur propre rôle en dansant sur scène, accompagnés souvent par les

---

<sup>49</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, p. 225, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6141532j> (d. c. : 22/03/2014)

danses du Roi même. Cette fonction de représentation sociale du ballet est l'aboutissement d'une dynamique ancienne que décrit Jean-Marie Apostolidès, qui commence par le passage du tournoi au carrousel :

« petit à petit, le tournoi abandonne sa finalité belliqueuse pour se changer en joute règlementée qui utilise des armes spécifiques. À travers les transformations des armures et des lances on peut lire le lent désarmement de la noblesse par la monarchie. Aux premières armes offensives qui servaient indistinctement aux tournois ou à la guerre succèdent deux types d'armes. Les unes réservées au champ de bataille, les autres aux jeux et aux spectacles. [...] Le désarmement des grands seigneurs se poursuit dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle pour s'achever cent ans plus tard<sup>50</sup>. »

C'est en effet à cette période que naît et se popularise le ballet. Ne donnant leur place au départ qu'à « un noyau de favoris issus de la noblesse, qui dansent avec le monarque depuis 1651<sup>51</sup> », ils s'ouvrent rapidement aux autres ordres, représentés par leur élite. Tout le monde n'a pas la possibilité d'y danser, mais toutes les composantes de la société y prennent part et y sont représentés. Jean-Marie Apostolidès y voit un moment fort de sociabilité et de partage du réel :

« Ouvert à des gens venus de différents milieux, le ballet de cour est un genre qui intègre une pluralité de thèmes. De ce point de vue, il est l'art le plus polymorphe du siècle, celui qui possède la plus large ouverture sur le monde, celui qui intègre la totalité de la réalité perceptible par la nation<sup>52</sup>. »

Cela comprend la réalité sociale. Le spectacle théâtral au XVII<sup>e</sup> siècle et la fête rousseauiste partagent ceci que chaque part de la société en réjouit une autre par l'exercice d'une activité simple et corporelle : ici la danse, comme pour les bals des jeunes mariés que Rousseau défend<sup>53</sup>. Rousseau, il est vrai, pousse cette logique participative à son paroxysme.

Mais Rousseau n'abolit pas la position de spectateur, pas plus qu'il ne rejette la notion de spectacle et de représentation : les jeux qu'il décrit impliquent ces deux pôles. Il cite en exemple les activités de son temps : « Nous avons tous les ans des revues, des prix publics,

---

<sup>50</sup> Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *op. cit.*, p. 44.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 226-229.

des rois de l'arquebuse, du canon, de la navigation<sup>54</sup>. » Imaginant des joutes de bateaux, il emploie encore ce vocabulaire du regard : « Y aurait-il au monde un plus brillant spectacle que de voir sur ce vaste et superbe bassin des centaines de bateaux<sup>55</sup> ». Si les partitions sociales s'estompent, c'est dans le plaisir et l'éveil que suscitent ces activités, où chacun prend place à son tour, et en présence de l'ensemble des corps sociaux. Ce qui unit les Genevois, c'est l'effet qu'ont sur eux ces célébrations, qui les plongent dans un état particulier :

« On ne le reconnaît plus [le Genevois] : ce n'est plus ce peuple si rangé qui ne se départ point de ces règles économiques ; ce n'est plus ce long raisonneur qui pèse tout, jusqu'à la plaisanterie, à la balance du jugement. Il est vif, gai, caressant; son cœur est alors dans ses yeux comme il est toujours sur ses lèvres; il cherche à communiquer sa joie et ses plaisirs; il invite, il presse, il force, il se dispute les survenants. Toutes les sociétés n'en font qu'une, tout devient commun à tous. Il est presque indifférent à quelle table on se mette<sup>56</sup> »

Ces moments de célébration animée favorisent la sociabilité des spectateurs. Or cette question de la sociabilité est un des traits de la critique de Rousseau qui montre la transformation des conditions de représentations opérées entre les deux siècles, comme en témoigne son vif rejet du théâtre :

« Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes !<sup>57</sup> »

Nous l'avons dit, les spectateurs du XVII<sup>e</sup> siècle ne sont pas plus craintifs et immobiles que dans le silence et l'inaction : les artistes ont cherché à amener dans la salle tout l'émerveillement des processions populaires, et l'usage n'est pas encore au mutisme de la réflexion sourde ni du lourd endormissement, de l'écoute silencieuse. Fabien Cavaille explique : « Rires, larmes ou quolibets, les réactions du public accompagnent le jeu des comédiens et les mots du poète : la séance bruit de l'échange entre scène et salle<sup>58</sup> ». Avec la fête, le théâtre partage la vivacité des émotions immédiates, ce qui ne les empêche pas d'être

---

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 225.

<sup>55</sup> *Id.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>58</sup> Fabien CAVAILLE, *op. cit.*, p. 49.

profondes ni intenses. Là est justement l'une de ses ambitions, puisque c'est de cette vivacité et de sa propension à susciter l'échange qu'il tire, avec sa propre existence, son utilité sociale.

Des traits esthétiques et des démarches pratiques visent à maintenir une mixité sociale dans les salles, et une sociabilité active. La présence de foules sur scène, qui répond au goût populaire pour les manifestations collectives, attire un public vaste et diversifié. Toutes les couches sociales n'ont pas accès aux représentations, mais la présence de spectateurs « sur le théâtre<sup>59</sup> », payant un tarif beaucoup plus élevé, permet parallèlement de pratiquer des prix plus humbles dans le reste de la salle, et pouvant diminuer encore les jours de plus faible fréquentation. Elle permet la figuration sur scène d'un nouvel intermédiaire entre réel et fiction, et donne à voir des citoyens pratiquant leur activité de citoyen. Les spectateurs peuvent également prendre du plaisir à voir la réaction d'autres individus au même spectacle, et notamment des individus d'une autre extraction sociale. La foule des figurants est alors la première manifestation de l'événement que constitue la réception de la fable. Suites et soldats sont en effet, à la scène, les premiers à réagir aux actions et aux paroles des héros reprenant une fonction répertoriée du chœur antique : celle du commentaire de l'action, qui se fait par l'empathie ou la dyspathie pour le héros. Comédiens, ils manifestent physiquement leurs réactions par une gestuelle qui rend sensible leur émotion, que partagent ou non les spectateurs sur le théâtre ; puis que partagent ou non les spectateurs de la salle. Christian Biet conclut ainsi son analyse diachronique de la notion de performance appliquée au théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours :

« Il ne s'agit pas pour le théâtre de véhiculer tel ou tel message mais de réaliser *en toute conscience* et avant tout, une assemblée d'individus qui se voient, se rencontrent et échangent (à des degrés plus ou moins intenses) des regards et des jugements, des paroles, des actes et des postures ; de réaliser donc une assemblée, liée, ou non, par des valeurs et des références communes tout en étant traversée de contradictions et de tensions<sup>60</sup> »

La mixité sociale et la mixité esthétique, multipliant, divisant, ré-agençant d'autant les groupes en présence, accentuent l'hétérogénéité inhérente à la séance théâtrale sans rompre le nœud de cette manifestation politique : la proposition esthétique cristallise les notions et les valeurs que les groupes et les individus vont éprouver.

---

<sup>59</sup> Rappelons que ces places se situent sur la scène.

<sup>60</sup> Christian BIET, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII<sup>e</sup>/XXI<sup>e</sup> siècles) : événement théâtral, séance, comparution des instances » in *Communication*, N° 92 : *Performance : Le corps exposé*, Paris, Seuil, mai 2013, p. 32.

### *L'émancipation du spectateur : la foule des regardants*

Ce dernier point est fondamental, en cela qu'il fonde la spécificité de ces spectacles représentant la foule de manière mimétique, et qu'il réhabilite le travail du spectateur aussi bien que celui de l'artiste. Le fondement de la représentation mimétique repose sur l'expérience. C'est ce ludisme de l'expérience que Rousseau retrouve dans la fête mais perd au théâtre. La question n'est en effet pas celle de l'activité ou de l'inactivité du spectateur. Jacques Rancière l'explique, après avoir analysé le motif platonicien du rejet du théâtre. Rousseau, comme Platon, reproche au théâtre d'utiliser des images mensongères qui corrompent les mœurs en les éloignant de la réalité, naturelle pour Rousseau, idéale pour Platon, et en les plongeant dans une position de passivité : « L'effet propre du théâtre est de transmettre cette maladie par le moyen d'une autre : la maladie du regard subjugué par des ombres. Il transmet la maladie d'ignorance qui fait souffrir les personnages par une machine d'ignorance, la machine optique qui forme les regards à l'illusion et à la passivité<sup>61</sup> ». Or, en démontrant l'émancipation du spectateur, Jacques Rancière vide ces deux reproches de leur pertinence :

« L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit [...] il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui<sup>62</sup> ».

C'est cette connaissance que portent les foules de figurants du théâtre classique : ces figurants, muets, qui sont avant tout des regardants. Ils modifient l'action, de la regarder : Titus a besoin de congédier sa suite quand il veut s'entretenir de son amour pour Bérénice<sup>63</sup>. Ils modifient le regard, de figurer dans l'action : la fureur d'Oreste rend sensible aux yeux la dimension sociale de son aveuglement passionnel quand elle met en péril les soldats grecs ; elle montre l'égarement d'un amoureux s'il n'y a pas de figurant sur scène. Les figurants

---

<sup>61</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 9.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>63</sup> Jean RACINE, *Bérénice*, in *op. cit.*, p. 337-338, A. II, sc. 1 : « Paulin, qu'on vous laisse avec moi. » (v. 338), puis sc. 2 : « Eh bien ! de mes desseins Rome encore incertaine / Attend que deviendra le destin de la reine, / Paulin ; et les secrets de son cœur et du mien / Sont de tout l'univers devenus l'entretien. » (v. 339-342) ; p. 358, A. IV, sc. 3 : « De la reine, Paulin, flattez l'inquiétude : / Je vais la voir. Je veux un peu de solitude. / Qu'on me laisse. » (v. 983-985).

matérialisent la confrontation du héros à la foule : ils rappellent l'inscription de l'individu dans la communauté, et sa responsabilité envers elle. Comme la collectivité regarde le héros, le lit, les actions du héros la regardent. La présence regardante de la foule permet de protéger l'individu d'un repli idiotique<sup>64</sup> dans sa profondeur nouvelle et précieuse, en le plaçant dans la perspective du groupe social qu'il représente (le héros), ou qu'elle représente (la foule, des figurants et des spectateurs). Oreste, enfermé dans son intérêt, a manqué celui de la collectivité ; il se met à mésinterpréter les signes de son environnement, et devient un danger pour son propre groupe social.

La représentation mimétique de la foule par une foule est un enjeu déterminant, pour deux raisons. La première est que le spectateur, justement, est émancipé. Pour « composer son propre poème avec les éléments du poème en face de lui<sup>65</sup> », encore faut-il que ce poème lui propose des éléments à observer, sélectionner, comparer, interpréter. Pour être un véritable dialogue, une œuvre d'art doit proposer pleinement la voix de l'artiste qui, d'être adressée, se confrontera alors à celle du spectateur : de cet engagement plein de l'artiste, et de l'activité pleine du spectateur dépendent leur enrichissement mutuel. La seconde, qui en découle, est que de ce mimétisme dépend l'expérience que fera le spectateur. Car il est important que l'expérience soit amenée par la rencontre avec l'œuvre théâtrale, qui lui est extérieure, et non pas seulement tirée de la sienne propre, intérieure et antérieure. Une partie du ludisme et de l'enseignement que les spectateurs pourront tirer de la rencontre avec la pièce en dépend. Car ce ludisme et cet enseignement sont justement contenus dans sa capacité à percevoir, puis à interpréter l'objet qu'on lui présente<sup>66</sup>. Le spectateur voit, comme il n'en a que peu l'occasion dans le monde réel, la confrontation d'un individu à un groupe social. Par la confrontation d'entités parlantes à la psychologie et aux émotions développées et des groupes incarnant la collectivité, le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle invite le spectateur à se construire comme un individu, mais qui doit envisager dans sa construction la nécessité du groupe social. Avant cela, ceci, qui est premier : il lui donne à percevoir, comme un témoin, la rencontre d'un individu étranger dont ils suivent l'histoire avec un groupe social dont il sait peu de chose, sinon qu'il lui ressemble. Ces individus, face au groupe, se posent justement la question des mœurs et des valeurs, et cherchent à les comprendre. Les questions morales et sociales, alors, peuvent apparaître à l'esprit des spectateurs avec d'autant plus d'acuité qu'elles sont visibles sur le

---

<sup>64</sup> *Idiotes* en grec ancien, c'est l'individu replié sur lui, en dehors de tout groupe social.

<sup>65</sup> Jacques RANCIERE, *op. cit.*, p. 19.

<sup>66</sup> Le ludisme de la compréhension de ce qui n'est qu'évoqué, puis de sa mise en image mentale, son *imagination* par le spectateur est d'un autre ordre. Remarquons cependant que ce second ludisme n'est pas exclu par le premier : chacun demeure en mesure, à tout moment, d'imaginer autrement ce qui est évoqué, voire montré au plateau. On a alors, véritablement, affaire à la rencontre de plusieurs imaginaires.

plateau. L'immédiateté de la sensation et le ludisme qui l'accompagnent, sans retirer à la scène de sa profondeur, au drame de sa portée, apportera d'autant plus d'émotion au spectateur. L'émotion, nous semble-t-il, est la sensation du sens.

### **Foule pour foule, gens pour gens : qu'en est-il aujourd'hui ?**

Cette étude du XVII<sup>e</sup> siècle français doit être mise en perspective avec nos jours. La métaphore, rattachée à notre réel. Si on lit les constats contemporains sur les déviations de la mise en scène, on remarque que chaque point pouvait déjà être contenu en germe dans les dynamiques rencontrées. Pierre-Étienne Heymann les résume de manière expéditive, avec une virulence qu'il faut prendre en compte, mais qui n'empêche pas un critique moins emporté, tel que Patrice Pavis, de reprendre ses analyses :

« Art somptueux, art anecdotique et art conceptuel sont les visages les plus apparents du théâtre public néolibéral : la face conformiste, toute à l'exhibition du fric ; la face populiste, fardée de sollicitude caritative ; et la face moderniste, avec son discret parfum de soufre, qui valorise la spiritualité du « créateur » et l'autosatisfaction du consommateur initié aux arcanes de l'art d'avant-garde<sup>67</sup> ».

D'une part, le faste scénographique ; d'autre part, la tentation de l'austérité ; au centre, l'épineuse question du plaisir du spectateur. Là où ces « maladies de la mise en scène<sup>68</sup> » ont pris leur source, existe aussi celle de leur remède. Nous avons vu comment l'hybridité du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle semble le prévenir de bien des maux. *Décorativiste*, il est aussi avant tout un théâtre du texte et du comédien ; *anecdotique*, il ne concède rien de son sérieux et de sa profondeur au moment d'aller à la rencontre des goûts des spectateurs ; *conceptuel*, il n'accepte de l'être que de manière incarnée, charnelle. À la fois théâtre de l'individu et théâtre du collectif, il pense systématiquement l'un par l'autre, et joue à les faire se rencontrer : l'acteur face aux foules, nombreuses, hétérogènes, en regard. Il assume d'être une forme de la contradiction, tiraillée entre des opposés radicaux, mais noués solidement par un ensemble de concepts qui assurent son unité et son équilibre : au centre, l'économie signifiante, qui régent la figuration et l'évocation. Elle est portée par le mimétisme et le spectaculaire. Elle permet la

---

<sup>67</sup> Pierre-Etienne HEYMANN, *Regards sur les mutations du théâtre public (1968-1998)*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 130.

<sup>68</sup> Patrice Pavis pastiche le titre de l'essai de Barthes « Maladies du costume de théâtre » pour parler en ces termes des problèmes de la mise en scène contemporaine (*Op. cit.*, p. 283).

profusion et la visite cadrée de la fête en son sein. Surtout, elle repose sur l'émancipation des spectateurs, qui lui autorise sa souplesse, mais qui exige d'elle un travail sérieux de proposition et de mise en forme du monde. C'est dans ce contrat tacite que réside le plaisir des spectateurs assemblés : « C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre<sup>69</sup> ». Pour cela, il faut que l'équation soit complète : avoir une œuvre à percevoir, un monde foisonnant à rendre intelligible ; être là, spectateur, en vie, entouré d'autres groupes faisant la même expérience, dans l'hétérogénéité des positionnements, grâce aux efforts institutionnels en amont pour permettre cette hétérogénéité et cet accès aux œuvres. Un travail qui passe par le dialogue avec les goûts de son temps. Ici, la représentation de la foule, qui, d'autre part, invite à faire l'expérience, comme témoin, de la construction de l'individu face au groupe social. Le ludisme décomplexé du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, même dans les genres sérieux, semble une voie à cultiver dans la sphère contemporaine, en cela qu'elle est un atout précieux pour l'audibilité des œuvres, leur apportant un attrait nécessaire en même temps qu'une riche perspective réflexive. Nous l'avons dit, la foule au théâtre regarde : elle regarde le héros, comme elle regarde le spectateur. Également, elle réfléchit : elle est le reflet du spectateur, en même temps qu'elle est l'objet de sa réflexion. Mettre la foule sur scène, de manière mimétique, c'est permettre au spectateur l'expérience de la vie sociale et de ses enjeux.

Aujourd'hui, le genre tirant le plus profit de la figuration de la foule est probablement celui du *blockbuster*. Certes, l'idée de forme participative est à nuancer de prime abord : ces formes n'impliquent pas plus que d'autres la participation du spectateur ni son intégration à la fiction. Cette participation est économique (prix de la place), mais surtout émotionnelle : écoute et réaction à la fiction présentée. Les formes participatives demeurent marginales dans le champ théâtral ainsi que dans le champ cinématographique. La séparation scène/salle est la norme, que des formes de moins en moins rares viennent parfois déstabiliser. Mais, qu'il s'agisse d'attirer les foules par la perspective du divertissement, de répondre aux exigences du spectaculaire, toujours d'actualité (pompe, merveilleux, pathétique et dramatique), ou encore de confronter un individu isolé à une destinée qui le transcende, métaphore simple de la vie sociale, les plus fantaisistes *blockbusters*, comme les plus sérieux et les plus profonds, font recours systématiquement à la représentation de la foule. Il s'agit avant tout d'une stratégie économique qui favorise certains procédés esthétiques ; mais cette stratégie, de fait, est

---

<sup>69</sup> Jacques RANCIERE, *op. cit.*, p. 23.



entièrement tournée vers la réception par le spectateur, qui est son principal enjeu. Cela contribue à faire des *blockbusters* les formes les plus regardées de notre siècle, et donc les plus propres à ouvrir la réflexion sur des problématiques morales ou sociales. Cependant, les réalisateurs pratiquant ce genre se désintéressent souvent de ces thématiques qu'implique leur esthétique, en dépit d'exceptions brillantes dont Christopher Nolan est peut-être la plus emblématique. Toute œuvre qui a l'ambition de porter un discours ou une réflexion sur ces problématiques collectives n'aurait-elle pas intérêt, pourtant, à lui emprunter les clefs de son audibilité ? C'est-à-dire, bien souvent, à préférer l'économie à l'austérité : une économie qui attire à une austérité qui peut rebuter. Le premier souci d'une œuvre, notamment d'une œuvre qui se prétend riche d'un enseignement ou d'une expérience, bénéfique, ne devrait-il pas être d'avoir un auditeur ? D'avoir n'importe quel auditeur ? Si une œuvre est réellement importante, n'importe-t-il pas qu'elle soit orientée vers tous<sup>70</sup> ? Ne doit-elle pas avoir le désir de rencontrer autant de spectateurs que possible ? Corneille, Molière et Racine, Shakespeare et Hugo auront avant nous ouvert la voie de cette rencontre et utilisé les moyens : une articulation subtile entre ambition populaire et exigence artistique, cristallisée par le travail sur l'économie signifiante ; par elle, une attention particulière aux goûts des spectateurs et aux enjeux humains, individuels et sociaux de la création artistique. N'aurions-nous pas intérêt à les imiter, nous qui les regardons toujours ? Et comme eux, à parler, à notre tour, pour être entendus ?

---

<sup>70</sup> Le fait d'orienter sa pièce vers un public dépend du geste de l'artiste ; que l'œuvre soit en effet reçue ne dépend ensuite plus de lui.