Fabula / Les Colloques
Les recettes du succès. Stéréotypes compositionnels et littérarité au XVIIe siècle

La stratégie des fins publiques. De la tragédie classique aux *blockbusters* contemporains

Josefa Terribilini

Pour citer cet article

Josefa Terribilini, « La stratégie des fins publiques. De la tragédie classique aux *blockbusters* contemporains », *Fabula / Les colloques*, « Poétique (classique) du blockbuster. Les recettes du succès. Stéréotypes compositionnels et littérarité au XVIIe siècle », URL : https://www.fabula.org/colloques/document9074.php, article mis en ligne le 27 Janvier 2023, consulté le 07 Juin 2025

La stratégie des fins publiques. De la tragédie classique aux *blockbusters* contemporains

Josefa Terribilini

En 1660, dans son « examen » de *Nicomède*, Pierre Corneille écrit une phrase étonnante :

> D'abord, j'avais fini la pièce sans faire revenir [Prusias et Flaminius] […] mais le goût des spectateurs, que nous avons accoutumés à voir rassembler tous nos personnages à la conclusion de cette sorte de poèmes, fut cause de ce changement, où je me résolus pour leur donner plus de satisfaction, bien qu'avec moins de régularité.[1]

Rédigée une dizaine d'années après la création de la pièce à l'Hôtel de Bourgogne, cette affirmation pourrait *a priori* ressembler à une ruse rhétorique. Corneille n'essaierait-il pas de justifier le dénouement d'une tragédie dont l'invraisemblance ne lui serait apparue que plus tard ? Dans l'avant-dernière scène de *Nicomède* (1651), en effet, Prusias et Flaminius – qui avaient pris la fuite deux scènes plus tôt – reviennent se rendre à leurs opposants sans autre motivation qu'une soudaine prise de conscience, et cette volte-face déroge à la règle de constance de caractère que formulera Corneille dans ses *Discours*[2] :

> PRUSIAS. – Non, non ; nous revenons l'un et l'autre en ces lieux
> Défendre votre gloire, ou mourir à vos yeux. (V, 8, v. 1765-1766)[3]

Néanmoins, on imagine qu'en fin rhétoricien, Corneille doit se fonder sur des prémisses partagées afin de convaincre les lecteurs de son examen : pour prétendre à l'adhésion de son public, il faut que ce dernier reconnaisse bel et bien l'habitude de « voir rassembler » tous les intervenants à la conclusion des pièces. Une telle pratique, pourtant, ne peut manquer d'interroger : on connaît l'étroitesse des scènes de théâtre au xvii^e^ siècle, impropres à accueillir un grand nombre de personnes, mais aussi l'idéal de vraisemblance et de concentration qui caractérise

1 Corneille, « Examen » de *Nicomède*, dans G. Couton (éd.), *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1984, p. 644. Toutes les citations de Corneille seront tirées de cette édition.

2 L'auteur y insiste sur « l'égalité qui nous oblige à conserver jusqu'à la fin à nos personnages les mœurs que nous leur avons données au commencement » (Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, *O.C.* III., p. 132).

3 Corneille, *Nicomède*, *O.C.* II, p. 709.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'esthétique tragique[4]. Si Corneille dit vrai, et si le fait de rassembler les personnages au dénouement est effectivement chose admise, comment expliquer cet usage et, surtout, la contrainte qu'il paraît exercer sur la pratique du dramaturge ?

On s'est peu arrêté sur cette prétendue tradition de la réunion finale dans le théâtre sérieux du xvii[e] siècle. Très souvent, la fin des tragédies est au contraire associée à une forme de « nudité » par les commentateurs, à l'instar d'Emmanuelle Hénin, selon qui « la rareté des personnages » serait particulièrement requise « au moment où tout se resserre autour du destin du héros »[5]. C'est que les dénouements sont généralement analysés dans une perspective poéticienne et éthique. Georges Forestier et Enrica Zanin, en particulier, ont mis en valeur le changement de paradigme qui s'opère autour des années 1640 avec l'avènement des règles ; entées sur la *Poétique* d'Aristote, celles-ci conduisent les auteurs à organiser l'action dramatique en fonction de la *catastrophe* finale[6]. Or ces analyses – fondamentales pour comprendre la poétique des actions tragiques – se cantonnent à la dimension *textuelle* des pièces. Sans égard pour les conditions matérielles des représentations, elles ne peuvent rendre compte de toutes les stratégies de mise en spectacle des fins tragiques, qui répondent à des logiques pragmatiques parfois indépendantes des règles poétiques. C'est donc sur ce plan-là que nous nous situerons dans les pages suivantes, en partant de la phrase de Corneille pour enquêter sur les stratégies de *mise en spectacle* des ultimes scènes des tragédies de l'âge classique. Autrement dit, il s'agira d'étudier comment les impératifs socio-économiques et esthétiques de la séance théâtrale influent sur l'élaboration de la scène finale et sa paradoxale profusion scénique.

Le parcours s'articulera en deux temps. En premier lieu, nous montrerons, statistiques à l'appui, que sous l'influence du goût du siècle pour le grand spectacle, la tragédie parlée cultive le *finale* « en apothéose »[7] en réunissant non seulement de nombreux personnages au terme des pièces, mais en allant jusqu'à convoquer des figurants supplémentaires. Cet usage, que nous proposons de qualifier de « fins publiques », n'est alors pas sans rappeler certaines pratiques contemporaines[8], et c'est ce que nous observerons en second lieu. À travers ce que Marcel Détienne et

4 À ce propos, voir notamment Christian Biet, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 69-70.

5 Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 380.

6 Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996. Les innovations dramaturgiques de Corneille, comme l'a montré E. Zanin, jouent un rôle central dans ce renouvellement. Elles ouvrent la voie à des œuvres unifiées et « complètes » dont « la catastrophe achève pleinement le poème dramatique, c'est-à-dire qu'il ne reste rien après, ou de ce que les spectateurs doivent savoir, ou qu'ils veuillent entendre » (Enrica Zanin, *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité [Italie, France, Espagne, Allemagne]*, Genève, Droz, 2014).

7 Alors qu'il renvoyait, au xviie siècle, à la cérémonie de déification des Empereurs romains, le terme « d'apothéose » évolue au XIXe siècle vers le domaine théâtral pour désigner une « mise en scène triomphale d'une partie d'une pièce à spectacle, à laquelle participe toute la troupe » (Dictionnaire du *CNRTL*, en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/apothéose, consulté le 17.03.2022).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

William Marx ont appelé la « comparaison des incomparables »[9], on abordera la façon dont un type de productions artistiques – en l'occurrence, les *blockbusters* d'inspiration hollywoodienne – reconduit des stratégies similaires. Ce déplacement vers le cinéma permettra ainsi, par un effet de retour, de rénover notre perception de la tragédie régulière et, plus largement, d'évaluer l'attrait transéculaire des scènes de foule, dont l'efficacité émotionnelle paraît justifier, tant pour la tragédie parlée que pour le cinéma, une mise au pas de la vraisemblance illusionniste.

Réunir *tous* les personnages ?

Repartons de Corneille. À l'en croire, il serait d'usage, au xvii^e^ siècle, de rassembler l'entièreté des personnages en fin de pièce, et cette habitude serait si bien installée qu'elle le conduirait à modifier son dénouement. Jacques Scherer, l'un des rares chercheurs à avoir relevé ces « explications des plus curieuses », prend toutefois le dramaturge au mot et, à partir de là, en déduit une règle générale[10]. En s'appuyant sur l'étude de H. G. Lancaster[11], il confirme d'abord que cette habitude est récente dans les pratiques dramatiques françaises, puisque les auteurs du xvi^e^ siècle s'efforçaient de ne pas réunir plus de trois acteurs sur scène afin d'éviter toute « confusion »[12]. Ce n'est, d'après J. Scherer, que dans les années 1610-1620 que s'établirait la tradition de réunir les personnages encore vivants au dénouement, une tradition devenant vite « tyrannique », selon ses mots, tant pour la comédie que pour la tragédie[13]. À son sens, l'expression ambiguë de Corneille, « cette sorte de poème », renverrait donc aux poèmes dramatiques *en général*, tous genres confondus. J. Scherer en donne pour preuve une dizaine de pièces dans lesquelles presque tous les intervenants sont présents dans la dernière scène – ainsi dans *La Silvanire* (1630), *Venceslas* (1647), *Don Sanche d'Aragon* (1649) ou *L'École des femmes*

8 Il recoupe en partie la technique du « scrimmage » théorisée par Yves Lavandier, qui consiste en la réunion finale de tous les personnages du récit et la résolution simultanée de leurs problèmes. Les phénomènes que nous observerons dépassent toutefois ce seul cas de figure, puisque nous prendrons également en compte les scènes de foule impliquant une grande figuration : Y. Lavandier leur dénie précisément cette étiquette dans la mesure où « l'entassement » est alors « totalement artificiel » et/ou « parce tous [les intervenants] viennent pour les mêmes raisons » (Voir Yves Lavandier, *La Dramaturgie. L'art du récit : cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision, bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2019, p. 377-378).

9 William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minuit, 2012 ; Marcel Détienne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, 2000.

10 Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France* [1950], Paris, Nizet, 1984, p. 142. Jacques Morel reconduisait cette hypothèse dans son article « Corneille metteur en scène », dans *Corneille*, éd. A. Niderst, Paris, PUF, 1985, p. 689-698.

11 H. G. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the seventeenth Century*, Paris, Les Belles Lettres, 1932, 2 vol.

12 J. Scherer, *op. cit*., p. 141. Les groupes choraux, quant à eux, restaient dans l'espace de jeu à la fin de la pièce. Leur présence s'expliquait par la forme même de la tragédie humaniste, calquée sur la tragédie antique où les chœurs ne quittaient la scène qu'au terme du spectacle.

13 *Ibid*., p. 142.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

(1662). Mais son argumentaire est en lui-même paradoxal : les œuvres citées sont en effet des comédies ou des tragi-comédies, soit des pièces à fin heureuse où tous les personnages sont en principe vivants au dénouement et peuvent donc être rappelés pour une ultime scène de liesse. En atteste notre relevé opéré sur plus de soixante comédies, dont on sait qu'elles se terminent en général par un mariage et donc par la réunion de presque tout le personnel dramatique[14] :

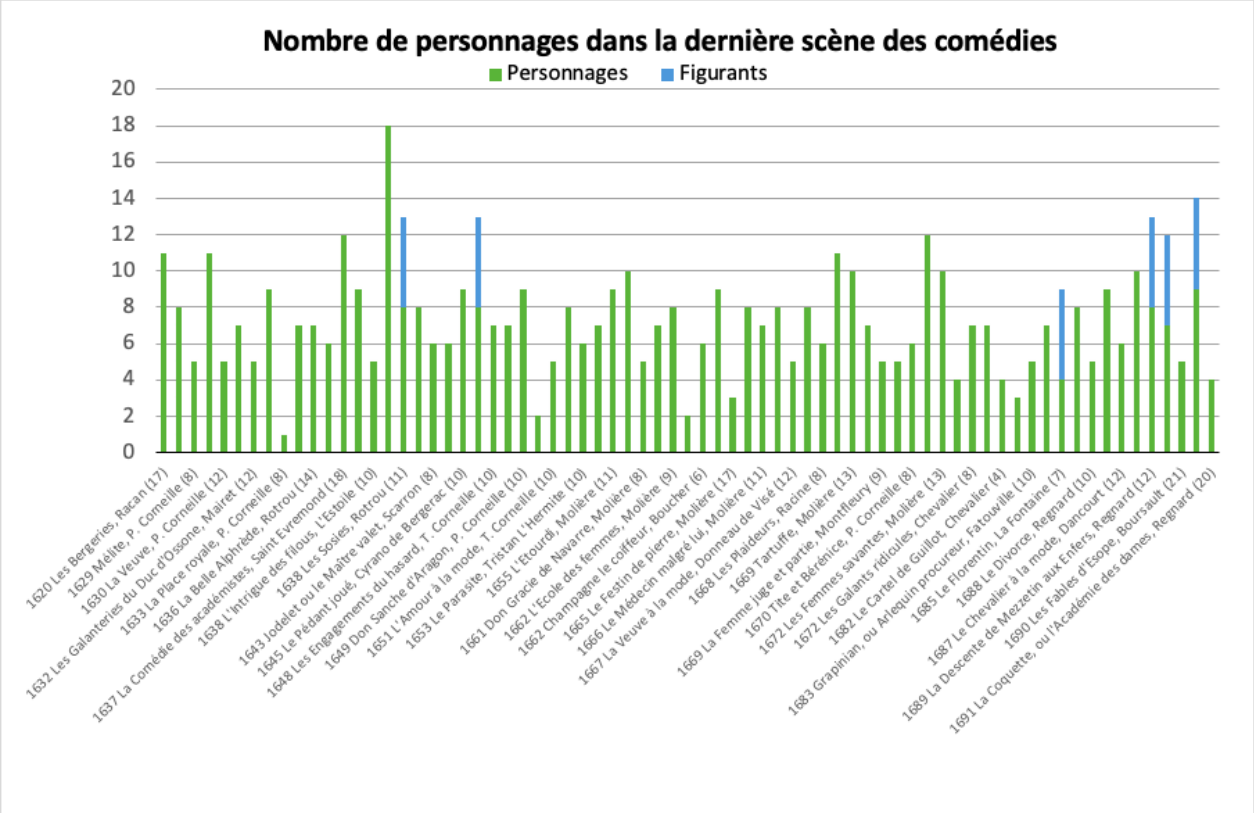

Fig. 1

Les statistiques sont éloquentes : on y observe une grande constance sur l'ensemble du xvii^e siècle, avec une moyenne de six à dix intervenants dans la scène finale.

En revanche, la proposition paraît moins bien fonctionner pour le genre sérieux. Dans les tragédies à fin heureuse comme à fin malheureuse, il est rare, étant donné que la poétique tragique suppose des morts ou des périls d'État, que l'ensemble des personnages soit encore présent, ou tout simplement vivant au dénouement. Il semble donc peu probable que « *tous* les personnages » puissent être réunis dans les derniers instants. Le confirme un second relevé statistique du nombre de

14 Corneille écrit lui-même, dans son premier *Discours*, que « [nos comédies] n'ont que très rarement une autre fin que des mariages » (*O.C.* III, p. 125). D'après J. Scherer, la raison de ce procédé réside dans le souci d'offrir un dénouement complet, où les aventures de tous les personnages trouvent un terme (*op. cit.*, p. 139).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

personnes présentes dans la dernière scène des tragédies, effectué ici sur une centaine de pièces :

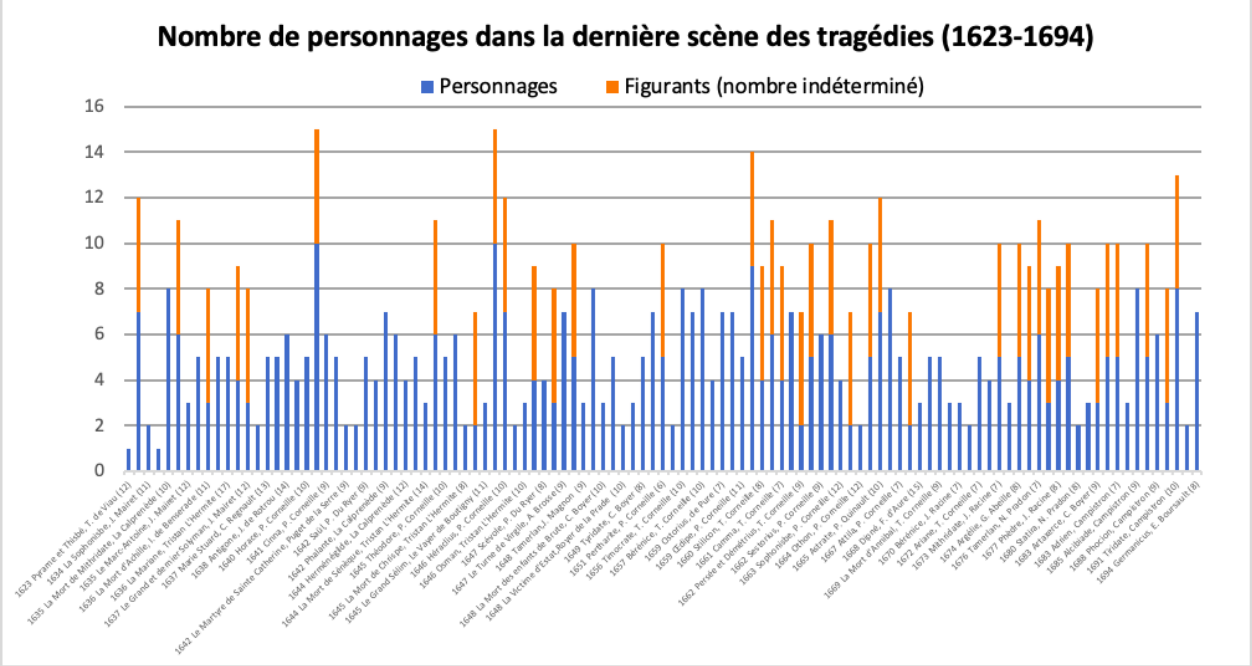

Fig. 2

S'il s'agit évidemment là d'un échantillonnage, ce graphe démontre qu'il est effectivement peu commun que l'ensemble des personnages soit rassemblé au terme des actions scéniques. En fait, il est même exceptionnel d'y voir apparaître plus de la moitié d'entre eux : on le vérifie en comparant le nombre de personnages total (indiqué entre parenthèses sur l'axe des abscisses) au nombre d'individus présents dans la dernière scène (représenté par les barres bleues). Néanmoins, la raison n'en est pas uniquement la mort ou la fuite des personnages. Dans beaucoup de ces pièces, les auteurs pourraient faire revenir certains protagonistes : ni la vraisemblance interne, ni le nombre de comédiens dans la troupe ne les en empêcherait. Il suffit de penser à la dernière scène de l'*Iphigénie* de Racine (1674) où le dramaturge a délibérément choisi de ne convoquer que quelques figures : seuls Arcas, Clytemnestre et Aegine sont sur scène lorsqu'Ulysse revient du sacrifice pour raconter à la reine le sauvetage d'Iphigénie, et il aurait été parfaitement possible au dramaturge de le faire accompagner d'Agamemnon, d'Achille et de la princesse pour une scène de retrouvailles (V, 6), d'autant que cette fin est particulièrement heureuse[15]. Dès lors, s'il existe bien une tendance générale au « tous en scène »

15 Racine, *Iphigénie*, M. Escola (éd.), Paris, GF-Flammarion, 2019, p. 146-149.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

dans les derniers instants[16], il semble que cette habitude ne soit pas aussi contraignante que le prétendait Corneille – et Jacques Scherer à sa suite[17].

Rassembler des *acteurs*

Ce qu'on observe en revanche, en reportant notre attention sur le même relevé (fig. 2), c'est la mobilisation fréquente de « figurants »[18], indiqués sur le graphe par des segments orange au-dessus des barres verticales. Selon les tragédies, ceux-ci peuvent prendre la forme de « gardes », d'une « suite », de « soldats », de « sénateurs », d'une « troupe », *etc*. En outre, ce que ne permettent pas de montrer les statistiques, c'est que les ensembles requis deviennent au fil du temps de plus en plus massifs. Alors que, durant la plus grande partie du xvii^{e} siècle, les figurants sont en principe au nombre de deux, trois ou quatre[19], les groupes s'agrandissent en avançant vers le xviii^{e} siècle : après que les scènes de théâtre s'élargissent et se libèrent des spectateurs qui les encombraient, vers 1759, ils seront même cumulés jusqu'à devenir d'immenses foules, à l'image des « prêtres et soldats » chez Voltaire (*Olympie*, 1759) ou, plus tard, des « guerriers, conseils de vieillards et femmes sauvages » chez Billardon de Sauvigny (*Hirza*, 1767)[20]. Ainsi une évolution se fait-elle jour dans les pratiques des conclusions tragiques : alors que le xvi^{e} siècle ne réunissait pas plus de trois personnages à la conclusion des pièces, le xvii^{e} établit non seulement l'usage d'y réunir une partie importante des personnages, mais se sert encore d'ensembles de figurants, qui deviennent eux-mêmes de plus en plus conséquents.

Si donc, comme on l'a vu, on peut douter de l'honnêteté de Corneille vis-à-vis du dénouement de *Nicomède* (la tradition de réunir tous les personnages étant moins

16 Nous empruntons cette expression à Jean-Yves Vialleton qui se fonde sur la même phrase de Corneille pour postuler, à l'instar de J. Scherer, la réunion récurrente de tous les personnages en fin de tragédie (*Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au xviie siècle*, Paris, Champion, 2004, p. 260).

17 Cette inconstance dans les scènes finales se vérifie encore en considérant l'ensemble de la production théâtrale de Corneille : de *La Place Royale* (1634) à *Suréna* (1674) en passant par *Médée* (1635) et *Othon* (1664), le dramaturge fait parfois le choix de terminer son action sur quelques intervenants seulement. Ces pièces correspondent alors davantage à la « nudité » décrite plus haut par Emmanuelle Hénin, qu'aux ses propres allégations de Corneille dans ses paratextes.

18 C'est en ces termes que Noémie Courtès désigne le personnel muet envisagé comme collectif (« La *mimésis* du silence. Figurants et petits rôles dans le théâtre de Rotrou », *Littératures classiques*, n°63 [*Le Théâtre de Rotrou*], 2007/2, p. 172).

19 *Ibid*., p. 175.

20 À propos du développement des scènes de théâtre et de la mobilisation exponentielle du nombre de comédiens au xviiie siècle, sous l'influence de la réforme de Lauraguais, voir notamment Marie-Claude Canova-Green et Alain Viala, *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, 2009, p. 245 *sq*. Il faut d'ailleurs relever, à cet égard, une différence de taille entre le genre comique et le genre tragique : tandis que, dans les tragédies du xviie siècle, les auteurs convoquent souvent de grands ensembles en fin de pièce, il est très rare de trouver des figurants dans les dénouements et, plus largement, dans les actions comiques en raison de la nature domestique de la plupart des intrigues – comédies mêlées et comédies héroïques mises à part (se référer, à ce sujet, à M. Gilot et J. Serroy, *La Comédie à l'âge classique*, Paris, Belin, 1997, p. 91-101).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

tyrannique que ne le prétendait son examen), la présence fréquente d'entités muettes à la fin des tragédies indique que le dramaturge dit en partie vrai en 1660 : le public est bel et bien habitué à voir affluer un nombre important d'individus en fin de pièce, y compris dans les dénouements funestes, mais il ne s'agit pas forcément de protagonistes. L'expression du dramaturge (« rassembler tous nos personnages ») doit en effet être comprise, selon nous, au sens d'une réunion de comédiens. C'est d'ailleurs ainsi que Corneille lui-même paraît l'entendre dans son *Discours des trois unités* (1660), lorsqu'il mentionne les dénouements « où nous rassemblons tous les Acteurs sur notre Théâtre, ce que ne faisaient pas les Anciens »[21]. En somme, les auteurs de tragédies ont à cœur, avant tout, la présence de *corps* sur le plateau – peu importe la nature et l'identité des personnages interprétés. Mais comment expliquer une telle requête dans un genre marqué par la concentration, à la fois poétique et scénique ?

Enjeux socioéconomiques : une demande des comédiens

Quelques hypothèses ont pu être avancées : au-delà des raisons pratiques qui conditionnent occasionnellement la présence de gardes en scène (en particulier lorsqu'un héros mourant doit être évacué[22]), Jacques Scherer donne une explication socioéconomique au phénomène ; le « tous en scène » répondrait selon lui à une exigence des artistes qui, voyant leur statut social valorisé depuis la fin du xvi^{e} siècle, souhaiteraient « se montrer au grand complet » à la fin de la représentation[23]. Or, si cet impératif participe certainement du développement des fins publiques au cours du siècle, un grand nombre de tragédies continue de se terminer avec moins de la moitié du nombre d'acteurs total sur le plateau. Les dramaturges sont en effet loin de réunir tous les comédiens à la fin de chaque représentation, qu'il s'agisse de Rotrou, pourtant auteur à gages de l'Hôtel de Bourgogne[24], ou encore de Corneille, dont on sait à quel point les distributions

21 Corneille, *Discours des trois unités*, *O.C.* III, p. 123. À noter que les notions « d'acteur » et de « personnage » sont encore flottantes et interchangeables dans ces discours.

22 Michael Hawcroft souligne cette utilité à la fin de certaines pièces de Racine, à l'instar de *La Thébaïde* et d'*Andromaque* où le protagoniste, désespéré, s'évanouit dans les bras de ses gardes (« Sorties finales chez Racine. *La Thébaïde* et *Andromaque* », *Europe*, n° 1092 [*Jean Racine*], p. 106).

23 J. Scherer, *op. cit.*, p. 141. À propos de l'évolution du statut des comédiens, voir aussi Charles Mazouer, « Les troupes de comédiens », dans P. Pasquier et A. Surgers (dir.), *La Représentation théâtrale en France au xviie siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 13-35.

24 À titre d'exemple, son *Antigone* (1637) se termine avec six personnages malgré la dizaine d'acteurs et actrices participant à sa création (information tirée de Sophie Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne : 1548-1680. Documents inédits*, Paris, Nizet, 1968-1970, vol. 2, p. 19).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

peuvent dépendre des acteurs engagés à la création – souvenons-nous du personnage controversé de l'Infante du *Cid*, créé pour les besoins d'une comédienne[25]. Certes, on peut supposer que certains acteurs interprétant des héros morts ou disparus reviennent sous la forme de gardes, suivant l'habitude (répandue, à en croire Jacques Scherer) de cumuler les rôles[26]. Reste que plusieurs pièces se terminent avec un nombre de personnages inférieur au nombre total d'acteurs embauchés : il en va ainsi de l'*Othon* de Corneille (1664) et de la *Statira* de Pradon (1677), qui se terminent sur des duos malgré plus d'une douzaine d'acteurs engagés dans les troupes, ou encore du *Théodat* de Thomas Corneille (1673), qui se clôt sur un dialogue entre quatre personnages et laisse au minimum quatre comédiens dans les coulisses. Aussi la demande « de se montrer au grand complet » devait-elle s'apparenter moins à une exigence qu'à un souhait de la part des artistes, auquel les dramaturges étaient libres de se plier – ou non.

À l'inverse, certaines tragédies de la période se terminent avec un nombre de personnages *supérieur* au nombre de comédiens engagés sur le papier[27]. Alors que l'*Iphigénie* de Rotrou (1640) est représentée à l'Hôtel de Bourgogne par une troupe de neuf acteurs, la troisième scène du cinquième acte requiert au moins onze individus (neuf personnages et des figurants)[28]. Cette disproportion implique que les théâtres devaient, pour ces scènes en particulier, s'adjoindre des « gagistes », à savoir des domestiques payés à la soirée pour un rôle de figuration[29]. S'il se révèle malheureusement impossible d'en connaître le nombre exact (les registres des troupes ne détaillant jamais cette information[30]), on sait en effet qu'engager ce type de personnel était chose commune au xvii^{e} siècle, et le fait que les auteurs ne cessent jamais de spécifier la présence de « gardes » et de « suites » dans les rubriques des pièces suggère que la demande devait être prise en compte par les comédiens. Par conséquent, l'usage des fins publiques ne devait pas uniquement

25 Voir à ce propos Jean-Yves Vialleton, « Les personnages de Corneille et la structure de la troupe professionnelle française au xviie siècle », dans M. Dufour-Maître (dir.), *Héros ou personnage ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Mont-Saint-Aignan, PURH, 2013, p. 39. J.-Y. Vialleton évoque d'ailleurs l'habitude de ne faire qu'un usage partiel des troupes au XVIIe siècle, le dramaturge ne mettant alors en scène que les comédiens qui excellent dans un registre donné (p. 48-49).

26 J. Scherer explique que « le même acteur pouvait jouer plusieurs rôles successifs dans la même pièce » (*op. cit*., p. 38).

27 Cette expression peut être entendue dans son sens littéral : on trouve quelques éditions originales comprenant la liste des comédiens engagés lors des premières représentations griffonnée à côté des noms des personnages (notamment le *Bélisaire* de Rotrou conservé à la BnF, dép. Arts du spectacle, cote : Rés. ROTBel1644). Les noms des figurants, malheureusement, n'y apparaissent pas.

28 Sur la composition restreinte de la troupe entre 1640 et 1641, voir S. W. Deierkauf-Holsboer, *op. cit*., vol. 2, p. 28.

29 Samuel Chappuzeau mentionne l'habitude de s'adjoindre, pour les rôles très courts, des employés du théâtre à gages fixes (*Le Théâtre françois* [1673], C. J. Gossip (éd.), Tübingen, Gunter Narr, 2009, p. 231).

30 Les registres de La Grange et de Hubert indiquent l'engagement de gagistes pour jouer les « assistants » (ou figurants) de manière récurrente, sans jamais en détailler le nombre exact ni le rôle dramatique. Voir notamment l'étude critique du registre de Hubert (1672-1673) par Sylvie Chevalley, *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 98, 1973.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

relever d'une requête de la part des acteurs, mais aussi, et peut-être plus encore, d'une culture de l'effet scénique final.

Choix pragmatique : un désir commun d'apothéose

On peut aussi, en effet, interpréter l'usage des fins publiques sous un angle pragmatique, voire commercial, à la lumière du goût des spectateurs, tant courtisans que mondains, pour le grand spectacle[31]. Loin d'avoir été dominé par une esthétique théâtrale austère, le xvii^{e} siècle, rappelons-le, est riche en expérimentations spectaculaires. Durant la première moitié du siècle, la tragédie parlée en elle-même se révèle minoritaire dans le domaine dramatique[32] ; la pastorale, le ballet et la tragi-comédie dominent, et ces genres se terminent presque toujours, comme l'a noté Perry Gethner, sur des scènes de foule – témoins les pastorales d'Alexandre Hardy, à l'instar d'*Alphée* dont la dernière scène comporte « Euriale, Corine, Coridon, Satyre, Cupidon, Isandre, Daphnis, Alphée, Mélanie » et un « chœur de bergers »[33]. De même, après une période d'intense refonte et de théorisation du théâtre régulier, vers les années 1640, cette culture du spectaculaire revient en force : se développent de nouvelles pratiques scéniques, tels que le théâtre à machine, la comédie mêlée et l'opéra, qui continuent de perpétuer cet usage des fins publique, sous la forme de chants de chœur ou d'immenses ballets[34].

Or on sait l'influence qu'exercent les genres musicaux sur les auteurs de tragédies dès les années 1660 ; qu'elle soit due à une contamination esthétique ou au désir conscient des auteurs d'emprunter certains ressorts à la dramaturgie lyrique, plusieurs éléments sont transposés dans le genre tragique. Pierre Frantz rappelle par exemple l'importance de l'émergence de ces formes dramatiques fastueuses pour le développement de la dramaturgie racinienne :

31 Alain Viala souligne le fait que toutes les franges du public (parisien) sont concernées par le goût du spectacle visuel – à l'exception, peut-être, des doctes – à tel point que « la création recherche donc volontiers des formes qui associent la qualité littéraire, souhaitée par les doctes, et le spectaculaire » (*op. cit.*, p. 57).

32 D'après Georges Forestier, la tragédie renaîtrait en tant que genre dominant en 1634, sous l'impulsion de Chapelain et de la querelle des Anciens et des Modernes (*Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, 2003, p. 42 *sq*.).

33 Alexandre Hardy, *Alphée*, dans *Théâtre complet* I, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 888. Au sujet des finale fastueux des genres spectaculaires, voir notamment Perry Gethner, « Le divertissement dans la comédie de Dancourt », *Littératures classiques*, 21 (*Théâtre et musique au xviie siècle*), 1994, p. 103-112.

34 On n'en donnera que quelques exemples : le dernier acte d'*Andromède* (1650) se termine par un chant du chœur (V, 9), de même que celui de *Psyché* (1671), où le chœur est accompagné de quarante instruments ainsi que des différentes « troupes » de la pièce. Voir Molière, *Psyché*, dans *Œuvres complètes*, II, G. Forestier et C. Bouqui (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 502.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> Dès le xvii[e] siècle, le public – et les auteurs dramatiques ne pouvaient manquer d'y être sensibles – réclamait plus d'émotion. L'évolution de l'art dramatique de Racine en témoigne ; dans un compromis significatif, il accorde de plus en plus de place au « spectaculaire » de l'hypotypose : récits ou descriptions destinés à provoquer de grands effets d'émotion occupent une place de plus en plus importante dans la dramaturgie racinienne, d'*Andromaque* à *Phèdre*. C'est que la vogue grandissante de l'opéra, les fêtes et les pièces qu'on y jouait pouvaient convaincre de la force du visible.[35]

Mais l'importance du « visible » mentionnée par P. Frantz ne concerne pas uniquement les hypotyposes. On peut en effet penser que l'appareil de la scène se laisse lui aussi influencer par ces nouvelles formes spectaculaires, même de manière minimale, à commencer, précisément, par l'usage d'achever la représentation par de grands rassemblements de comédiens, de danseurs ou de musiciens. C'est que, comme l'ont montré Lise Michel et Claude Bourqui, les spectateurs, dont la pratique critique se développe de concert avec ces nouveaux genres spectaculaires, s'intéressent surtout à l'aspect matériel des spectacles – les comédiens, leurs costumes ou encore les machines[36] – et de nombreux témoignages disent justement un amour particulier pour les finals grandioses, qu'il s'agisse de ballets ou d'opéras. Dans ce cadre, les critiques insistent sur l'effet « surprenant » que produit le surgissement de foules en fin de représentation. Jacques Carpentier de Marigny, en 1664, exprime notamment son ravissement lorsqu'à la fin de *La Princesse d'Élide*,

> [les] courtisans se déguisèrent et finirent la pièce par la plus belle et la plus surprenante entrée que l'on ait jamais vue. Au fond du théâtre, sur un grand arbre, […] seize faunes faisaient un agréable concert de flûtes et, dans le temps qu'ils reprenaient haleine, deux bergers et deux bergères héroïques chantaient une chanson à danser […].[37]

De même, André Félibien s'arrête longuement sur le *finale* d'un opéra de Lully, les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, représenté en 1674 :

> La décoration changea au dernier acte : le théâtre s'étant ouvert des deux côtés, l'on vit de part et d'autre une quantité de bergers du chœur de l'Amour assis sur des portiques de verdure, et jouant de divers instruments ; et le fond du théâtre s'étant aussi ouvert, il parut plus de cinquante Satyres du chœur de Bacchus.[38]

35 Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du xviiie siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 15.

36 Lise Michel et Claude Bourqui, « C'est un spectateur qui parle : naissance de la critique dramatique », *Littératures classiques*, 89 (*Naissance de la critique dramatique*), 2016/1, p. 9-10.

37 Jacques Carpentier de Marigny, *Relation des divertissements que le Roi a donné aux Reines dans le Parc de Versailles*, Paris, Barbin, 1664 (disponible sur *Naissance de la critique dramatique*, URL : https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=176, consulté le 11.03.22).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

On le voit : de même que les machines et les décors imposants, les effets de foule finaux participent du plaisir des spectateurs qui, comme le souligne P. Gethner, sont ainsi « renvoyés en bonne humeur » au terme de la représentation[39]. Aussi pouvons-nous supposer qu'en réaction au succès de ces spectacles à grands effets, les auteurs de tragédies parlées entérinent également l'usage des fins publiques dans le genre tragique[40]. Cette hypothèse corrobore en tout cas l'explication de Corneille à propos des attentes du public vis-à-vis des dernières scènes de *Nicomède* et de son désir de les satisfaire au détriment des règles : « le *goût* des spectateurs [...] fut cause de ce changement où [il se] résolut »[41]. Il semble dès lors que l'usage des fins publiques relève, par-delà les règles poétiques ou la convention, d'une réponse non seulement à la demande des comédiens, mais encore à un désir d'apothéose dont l'effet mérite d'être confronté, à titre heuristique, à certaines pratiques artistiques contemporaines.

« *A kind of hysteria* » : cinéma et foules finales

Curieusement, on peut observer un phénomène en apparence assez similaire dans le domaine cinématographique, tout spécialement dans les superproductions anglo-saxonnes où la réunion de personnages et de figurants en fin de *show* atteint une forme de paroxysme. Le rapprochement entre deux genres, deux médias et deux époques si distinctes est évidemment audacieux ; néanmoins, et sans proposer ici de comparaison terme à terme, le détour par cet « incomparable » apparaît fécond pour permettre une meilleure appréhension émotionnelle d'un phénomène esthétique dont nous pouvons aujourd'hui, dans un tout autre cadre, faire une expérience régulière.

L'usage des fins publiques, en effet, ne peut manquer d'évoquer une galerie d'images filmées où, de manière frappante, des héros se retrouvent au cœur d'un flot de corps et de visages empathiques, avant que ne déroule le générique final. C'est particulièrement le cas des œuvres que nous qualifierons, à la suite de Brigitte Gauthier, de « *blockbusters* » à savoir « des films commerciaux conçus pour devenir de très gros succès d'après des formules de scénario et des techniques de marketing fondées sur les attentes du public »[42] – qu'il s'agisse d'actions

38 André Félibien, *Les Divertissements de Versailles, donnés par le Roi au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*, Paris, J. B. Coignard, 1674 (disponible sur *Naissance de la critique dramatique*, URL : https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1853, consulté le 11.03.22).

39 P. Gethner, art. cit., p. 112.

40 Ce désir de spectacle visuel se perpétuera au cours du XVIIIe siècle et sera en partie cause des travaux entrepris pour élargir les plateaux (*cf.* note 21).

41 Pierre Corneille, « Examen » de *Nicomède*, *O.C.* II, *op. cit.*, p. 644. Nous soulignons.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« épiques »[43] ou de comédies sentimentales. Rappelons d'ailleurs avec John Bruns, que le cinéma, dès ses débuts, se fait non seulement « l'art des foules »[44], mais encore l'art qui *incarne* de la foule :

> The alliance between cinema and crowd is forged in the very first publicly projected motion picture : *La sortie des usines Lumière à Lyon* in 1895—the year in which Gustave Le Bon's influential book on crowds first appeared.[45]

La propension particulière de la caméra à embrasser ensemble une multitude d'individus semble alors se cristalliser dans les ultimes instants des films. À titre d'exemple, remémorons-nous les scènes conclusives et bien connues de *Titanic* (1997), d'*Elizabeth* (1998), de *King Kong* (2005), ou de *Mad Max : Fury Road* (2015) :

Fig. 3 : J. Cameron, *Titanic*, 1997, USA, 195 min, et Fig. 4 : S. Kapur, *Elizabeth*, 1998, GBR, 124 min.

Fig. 5 : G. Miller, *Mad Max : Fury Road*, 2015, AUS, 120 min, et Fig. 6 : P. Jackson, *King Kong*, 2005, USA/NZL 188 min.

De manière systématique, ces scènes finales, qui interviennent tout de suite après le *climax* ou la « catastrophe » du film[46], mettent en scène l'apaisement du monde

42 Brigitte Gauthier, *Histoire du cinéma américain*, Paris, Hachette, 1995, p. 146.

43 B. Gauthier qualifie d'« épique » le « genre cinématographique traitant généralement de sujets historiques et insistant sur la qualité de la production (nombreuses scènes en extérieur, grands décors, costumes élaborés et nombreux acteurs » (*ibidem*).

44 Titre du recueil dirigé par Emmanuel Plasseraud consacré aux rapports entre médium cinématographique et réception au début du XXe siècle (*L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France [1908-1930]*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011).

45 « L'alliance entre le cinéma et la foule se forge dès la première projection publique d'un film, *La sortie des usines Lumière à Lyon*, en 1895, année de la parution du livre de Gustave Le Bon sur les foules » (notre traduction). John Bruns, *Hitchcock's People, Places, and Things*, Evanston, Northwestern University Press, 2019, chap. « Hitchcock's Crowds », p. 17.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fictionnel au travers d'une assemblée ravie. Marquant la résolution des conflits pour les protagonistes et la communauté, elles offrent l'occasion d'un retour vers la société qui, selon Richard Michaels Stefanik, « permet au public d'exprimer sa joie et de libérer toutes les tensions émotionnelles accumulées »[47]. Par le relâchement qu'elles fournissent aux spectateurs, elles participent ainsi à démontrer, voire à valider le nouvel ordre social, politique ou religieux établi par la figure héroïque.

Ouvrons encore le corpus cinématographique : le phénomène se retrouve également dans les comédies romantiques anglo-saxonnes, qui manquent rarement de réunir, pour leur ultime séquence, un nombre important de personnages et de figurants. Debra Moddelmog a bien mis en lumière la joie collective qui caractérise les scènes finales dans ce type de productions depuis les années 1990 : « this closing scene of the romantic leads surrounded by an approving and often applauding crowd [...] has become familiar in recent romantic comedies »[48]. Tel est le cas de *Love actually* (2003), *Bridget Jones' Baby* (2016) ou, plus récemment, *Last Christmas* (2019) :

Fig. 7 : S. Maguire, *Bridget Jones's Baby*, 2016, GBR, 123 min, et Fig. 8 : R. Curtis, *Love Actually*, 2003, GBR, 135 min.

46 Au sens aubignacien du terme, c'est-à-dire l'événement (heureux ou malheureux) qui fait basculer la pièce vers sa résolution (voir à ce propos J. Scherer, *op. cit*., p. 126-128). Au sujet des rapprochements possibles entre les recettes scénaristiques de la tragédie d'Ancien régime et du cinéma américain, nous renvoyons à l'article d'Anna Fouqué-Legros dans le présent volume.

47 Richard Michaels Stefanik, *Les Clés des plus grands succès cinématographiques*, Paris, Dixit, 2003, p. 148. On relèvera que les films de super-héros, qui font partie des principaux *blockbusters* actuels, constituent un cas à part : étant donné la nature *extra*-ordinaire des protagonistes, la conclusion de ces films tend plutôt à souligner l'exclusion du héros hors de la communauté qu'il vient de sauver – signe supplémentaire, alors, de son caractère d'exception.

48 « La scène de clôture où les héros sont entourés d'une foule approbatrice qui, souvent, les applaudit, est devenue familière dans les comédies romantiques récentes » (notre traduction). Debra Moddelmog, « Can Romantic Comedy Be Gay ? », *Journal of Popular Film & Television*, 36, 2009/4, p. 167.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fig. 9 : P. Feig, *Last Christmas*, 2019, USA, 143 min.

Force est de constater le caractère invraisemblable de ce type de scène : si, dans le cas des superproductions examinées plus haut, la dimension épique des actions pouvait en partie justifier l'afflux de si grandes foules, tel n'est pas le cas de nombreuses comédies romantiques – en particulier lorsque ces foules célèbrent activement les héros (quelle logique y a-t-il à ce qu'un si grand nombre de personnes non seulement se préoccupe de l'histoire d'amour de deux inconnus, mais s'en réjouisse haut et fort ?). C'est ce que remarque également D. Moddelmog, qui insiste sur le fait que

> the applause goes far beyond what is expected. There is [...] a kind of hysteria to these scenes, displayed not only in the wild approval of an adoring crowd but also in repetition of the scene within the genre [...]. Clearly, we, as viewers, are being asked to identify with the crowd. When they cheer, they are cheering for us—or we are asked to cheer with them.[49]

Signalant le caractère conventionnel de ces séquences, qui relèvent presque d'un passage obligé, la chercheuse souligne la propension des fins *en apothéose* à jouer sur une circulation de l'émotion entre la foule fictionnelle et le public « réel », malgré leur invraisemblance. Proposant un exutoire aux spectateurs une fois relâchée la tension dramatique, ces « fins publiques » brisent, en quelque sorte, le quatrième mur pour garantir une satisfaction finale et un partage de valeurs dont les retombées idéologiques, comme dans le cas des films épiques, pourraient évidemment susciter des questionnements d'ordre sociopolitique[50].

49 « Les applaudissements vont bien au-delà de ce qui est attendu. Il y a une sorte d'hystérie dans ces séquences, qui se manifeste non seulement par l'approbation sauvage d'une foule en adoration, mais aussi par le caractère répétitif d'une telle scène au sein du genre. Il est clair que l'on nous demande, en tant que spectateurs, de nous identifier à la foule. Lorsqu'elle applaudit, elle le fait pour nous – ou nous sommes invités à le faire avec elle » (notre traduction). *Ibidem*.

50 Dans le cas des comédies romantiques, D. Moddelmog relève en particulier la validation de l'hétéronormativité qu'implique ce type de scène (*ibid*., p. 163).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

*

Ce survol des *finales* cinématographiques mériterait bien des prolongements. Reste que ces échantillons permettent de faire apparaître un élément commun à deux pratiques pourtant distinctes (la tragédie du xvii^{e} siècle et les *blockbusters* cinématographiques), et qu'on pourrait sans doute retrouver dans d'autres formes spectaculaires (à l'image de la danse et de la comédie musicale). De fait, au-delà des différences d'époque, de genre et de registre, la mise au jour de stratégies communes dans deux arts si éloignés appelle à considérer la permanence de « recettes » entre le xvii^{e} et le xxi^{e} siècle, non pas uniquement sur le plan poétique ou scénaristique, mais également du point de vue esthétique. Par ailleurs, un tel écart introduit surtout un nouveau regard sur ce que pouvait *être* la tragédie de l'âge classique en tant que véritable spectacle. Cumulé à la confirmation statistique de l'usage des « fins publiques » dans la tragédie classique, le détour par le cinéma hollywoodien invite ainsi à rénover l'« idée » même que l'on se fait généralement aujourd'hui des représentations tragiques du xvii^{e} siècle et constitue alors une expérience de « dépaysement[51] » conceptuel. Car la tragédie parlée reste trop souvent encore appréhendée au prisme d'une lecture aristotélicienne qui en a élaboré une vision abstraite, épurée, et fondamentalement texto-centrée, oubliant que, comme tout spectacle, ces pièces étaient aussi et peut-être avant tout déterminées par des impératifs pratiques, socioéconomiques et pour tout dire, commerciaux.

51 W. Marx, *op. cit*., p. 29.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Réunir tous les personnages ?
- Rassembler des acteurs
  - Enjeux socioéconomiques : une demande des comédiens
  - Choix pragmatique : un désir commun d'apothéose
  - « A kind of hysteria » : cinéma et foules finales

AUTEUR

Josefa Terribilini
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne, josefa.terribilini@unil.ch

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.