Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

Utopie architecturale et espace (du) public

Éléments pour une mythologie de l'amphithéâtre (XVI^e-XXI^e s.)

Fabien Cavaillé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1337>

DOI : [10.4000/agon.1337](https://doi.org/10.4000/agon.1337)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Fabien Cavaillé, « Utopie architecturale et espace (du) public », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 03 décembre 2010, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1337> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1337>

Association Agôn et les auteurs des articles

L'idée de cet article est née d'un constat : l'assemblée des spectateurs exerce une force d'attraction sur l'esprit des hommes modernes¹ ; ceux-ci la représentent beaucoup, remarquent et comparent ses manifestations selon les nations et les siècles. Pour notre regard contemporain, ces discours sont teintés d'imagination, de rêve ou de cauchemar, d'idéaux voire d'idéalisme. Parmi ces affabulations, les considérations sur l'architecture théâtrale antique sont un symptôme discret mais tenace du fait que, dans l'Europe moderne, la forme et les fins de l'assemblée théâtrale ne sont pas des questions neutres. Loin de s'en tenir à la simple étude archéologique et à la compilation érudite des sources, les auteurs qui s'intéressent aux théâtres anciens se laissent fasciner par leur structure jusqu'à les proposer en modèle – et pas seulement pour des raisons de style architectural.

Réfléchir sur l'espace théâtral antique, c'est d'abord s'arrêter sur la disposition circulaire ou semi-circulaire en gradins continus, sur la contiguïté des places et l'échelonnement sans rupture des rangs² ; c'est ensuite expliquer cette forme architecturale en évoquant les pratiques anciennes d'assemblée et la réunion des citoyens dans l'enceinte du théâtre. Les commentaires quittent alors l'étude historique, glissent vers la réflexion politique et rêvent au profit qu'une assemblée réunie dans un amphithéâtre apporterait à une société. Il se trouve que durant tout le temps où l'on réfléchit sur les amphithéâtres antiques, l'Europe moderne n'en a jamais construit – à l'exception du *Teatro Olimpico* de Palladio et des gradins coincés au fond des jeux de paume en France. Décrire, dessiner, analyser, projeter des amphithéâtres sont donc autant d'activités qui fabriquent une utopie, au double sens du mot, à la fois non-lieu et programme de cité idéale. Il m'a semblé intéressant d'étudier cette utopie des temps modernes, d'autant plus que les études théâtrales prêtent assez peu d'idéalisme à ces siècles reculés³.

Les utopies modernes de l'amphithéâtre nous concernent. Nous tenons d'elles la certitude qu'une salle en gradins continus disposés de front est la scénographie la plus démocratique qui soit, la plus propre donc à nos régimes politiques et à l'institution des théâtres publics⁴. Certes, il y a les données de l'espace : l'amphithéâtre a pour effet de construire un groupe dont l'impression d'unité provient de la contiguïté des places, de l'étagement régulier des rangs, bref de l'absence de séparation entre chaque individu. Trois siècles durant, on a voulu donner un sens à ce groupe et à cette unité physique que produit l'espace – comme si l'on guettait dans

¹ Soit la période qui va du xv^e au xviii^e siècle que l'on appelle traditionnellement « première modernité ».

² J'appellerai cette disposition « amphithéâtre » – tout en sachant bien qu'étymologiquement, « amphithéâtre » désigne l'aboutement de deux théâtres, donc la fermeture d'un cercle complet. Je suis en cela l'évolution du terme d'amphithéâtre dans la langue française qui, dès le xvii^e siècle, désigne l'étagement de gradins dans le langage courant. Les auteurs et les artistes étudiés ici attachent peu d'importance à la différence entre les gradins en demi-cercles (le théâtre antique) et ceux en cercle complet (amphithéâtre).

³ Ainsi de l'article « Théâtre » du *Dictionnaire des utopies*. L'auteur – Yannick Butel – annonce « une histoire de l'utopie au théâtre » qui « concerne le spectateur et les lieux aménagés pour lui » mais, faute de place sans doute, il fait commencer cette histoire avec l'idée d'un théâtre populaire qui s'ancrerait, au plus loin, dans les expériences du Théâtre-Libre d'Antoine avant de passer en revue les essais de « théâtre-service public » au début du xx^e siècle. Yannick Butel, art. Théâtre, in *Dictionnaire des utopies*, dir. Michèle Riot-Sarcey, Paris, Larousse, 2003, p. 221-224.

⁴ On conviendra pourtant du caractère illusoire de cette scénographie « démocratique » : une hiérarchisation existe, malgré tout, entre le bas et le haut des gradins ; on ne voit pas la scène de la même façon, on n'entend pas les acteurs de la même manière ; il reste encore des places privilégiées – celles destinées aux invités et aux abonnés de longue date. Que dire enfin d'une salle « démocratique » où l'on ne voit que les crânes et les nuques des autres spectateurs ? Pour une critique du modèle frontal, voir Anne Surgers, « À la recherche d'un théâtre pour une cité idéale », in *Le Cercle. Arti e parole*, n° 3, printemps 2008, p. 1-4.

l'architecture de l'amphithéâtre un modèle de société fondé sur l'unité ; ou plus exactement, comme si l'on prêtait au lieu où s'assoient les spectateurs le pouvoir de rendre visible la collectivité abstraite des citoyens. Ce ne seraient plus de simples particuliers qui se réuniraient pour regarder un spectacle, mais le Public politique, « le peuple pris dans son ensemble⁵ » ou, « le général des citoyens, ou des hommes⁶ » qui prendrait place – et qui prendrait corps – dans les rangées de fauteuils. Pour les hommes de la première modernité, l'amphithéâtre aurait donc pouvoir de donner une matérialité, une évidence et une présence à un concept politique de type républicain⁷. En lui, par lui, l'idée abstraite du Public coïnciderait avec le public théâtral. Telle est l'hypothèse qui guide cette étude. Elle permet de comprendre pourquoi l'utopie rationnelle d'un espace qui puisse unir des citoyens-spectateurs revient si souvent et pourquoi on a tant cherché à faire voir ces gradins, par la description et par l'image. Autant qu'un modèle réduit de cité idéale, ces amphithéâtres utopiques sont, au sens propre, une icône du politique.

La puissance imaginaire de cette architecture et de cette utopie n'a pas totalement disparu aujourd'hui. Il n'y a qu'à voir comment, par une scénographie inspirée de l'amphithéâtre, certains spectacles contemporains réfléchissent au regroupement des spectateurs et à son lien possible avec le général. Pour finir cette enquête, j'aimerais donc montrer ce que cette utopie architecturale peut encore signifier pour certains artistes : il s'agira moins de rappeler notre dette à l'égard du théâtre de la première modernité que de faire apparaître la continuité d'une réflexion sur l'espace (du) public au théâtre et l'emprise d'une fascination qui est peut-être un inconscient culturel ; ce sera aussi percevoir la disqualification et l'abandon de certaines utopies modernes à l'époque contemporaine.

Deux mots encore sur ce champ d'études vaste et hétérogène. Laissant délibérément de côté les projets architecturaux eux-mêmes, mon attention s'est portée sur les commentaires consacrés à l'amphithéâtre, ses représentations, ses interprétations, et ce dans trois types de textes : les principaux traités d'architecture modernes, les romans utopiques, les réflexions historiques ou philosophiques sur les modes de vie des anciens. Tout en appartenant à des champs du savoir différents, ces textes circulent et s'influencent mutuellement ; d'où le retour de considérations idéalisantes sur l'amphithéâtre dans des textes dont certains ont une vocation technique et d'autres érudite ou littéraire. Ces représentations utopiques ne s'étirent pas sur trois siècles ; elles ont leur saison (la fin du XV^e siècle, les années 1580, la seconde moitié du XVIII^e siècle, les cinq années de fêtes révolutionnaires) mais aussi leurs moments de reflux, pour ne pas dire, de refoulement (le gouvernement de Richelieu, le règne de Louis XIV) lorsque s'impose la théorie absolutiste de la monarchie.

L'utopie de l'amphithéâtre part mais revient ; elle fait partie d'une mythologie du théâtre qui est encore la nôtre ; cet article éclaire quelques formes de cette mythologie et quelques étapes de son histoire.

⁵ art. Public, sens I, in *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001

⁶ Antoine Furetière, art. Public, in *Dictionnaire universel*, La Haye, Arnout et Reiner Leers, 1690

⁷ Question complexe que le concept de Public – et l'idée de république – à l'époque moderne. En un sens, « république » s'oppose à monarchie ; mais il existe aussi un sens général signifiant tout type d'État ou de gouvernement, ce qui implique que même dans une monarchie, le bien commun et la chose publique sont des notions valides. Sur ces questions, voir le livre incontournable d'Hélène Merlin-Kajman, *Public et littérature au XVII^e siècle*, Paris, Belles Lettres, 1995. L'auteur y montre comment les temps modernes produisent une sphère autonome du public, entendu comme institution culturelle, distincte du « général des hommes ». Or, à bien lire les textes d'architecture civile, on se rend compte que le théâtre est le lieu où ressurgit la mystique d'un corps politique uni – ou du moins, où l'on en représente la résurgence. Tel est le fil qui sous-tend mon étude.

Amphithéâtre civique ou amphithéâtre universel : utopies humanistes de l'ordre des spectateurs.

Tout part du traité d'architecture de Vitruve⁸ où l'on trouve plusieurs chapitres consacrés à la structure et à l'acoustique du théâtre romain antique. La diffusion manuscrite de ce traité au cours du XV^e siècle, puis la publication d'éditions scientifiques qui établissent et fixent le texte, donnent aux problèmes de l'architecture théâtrale un retentissement sans précédent. L'attrait que suscite l'amphithéâtre se perçoit à travers plusieurs indices : les gravures associées au texte – la vue de face se multiplie dans les ouvrages et traduit l'admiration des artistes face au demi-cercle des gradins⁹ ; les commentaires qui s'émancipent du cadre technique et évoquent l'art du théâtre comme activité civile ; les ajouts qu'un auteur signe de son nom propre pour développer sa propre pensée, à l'écart de Vitruve.

Fig. 1. Coliseus sive Theatrum. Frontispice d'une édition de Plaute, Lyon, 1511. [Collection particulière]

Texte essentiel dans la construction d'une fascination pour l'amphithéâtre, le traité d'Alberti (*De Re Aedificatoria*, c. 1450, publié en 1485) joue sur ces trois plans et conjoint une description technique précise à une réflexion plus large sur l'exercice du théâtre ; le commentaire du bâtiment s'accompagne de ce que l'on pourrait appeler une anthropologie des pratiques d'assemblée avant la lettre.

Avant même de parler d'architecture, Alberti prend position en faveur du théâtre, contre certains philosophes grecs et certaines autorités religieuses et morales de son temps. Pour démontrer son point de vue, il argue de Moïse, insistant sur le rôle civilisateur des spectacles pour une société entière :

... on loue Moïse à raison qu'il institua que tout son peuple conviendrait aux jours solennels en un seul temple, et à certaines fêtes feraient des banquets communs. Mais que dirai-je voyant cela, sinon qu'il prétendait à civiliser les hommes par communiquer et faire bonne chère ensemble, voire à les rendre plus enclins à user du fruit provenant

⁸ Unique traité d'architecture de l'antiquité que nous ayons conservé, le *De Architectura* de Vitruve est écrit à la fin du I^{er} siècle av. JC. Il est la référence de tous les humanistes en matière d'architecture.

⁹ Voir par exemple les gravures de la traduction commentée de Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati, commentati e con mirando ordine insigniti*, Come, Gottardo da Ponte, 1521. Voir aussi l'extraordinaire dessin à la plume que Giuliano da Sangallo (1445-1516) exécute dans les marges de son exemplaire du traité (Vitruve, *De Architectura*, éd. inconnue [fin XV^e s.], C 56 v^o [Rome, Bib. Dell'Academia dei Lincei, 50.F.1]).

d'amitié honnête ? Et pour dire ce que j'en pense, mon avis est que nos prédécesseurs n'instituèrent onc en leurs cités les spectacles que pour plaisir conjoint à grande utilité. Et si nous y prenons bien garde, plusieurs choses se présenteront (ô lecteurs curieux des bonnes choses) qui vous feront assez de fois marris de ce qu'une si noble et profitable coutume a tant de temps été anonchalie¹⁰.

Le théâtre, les jeux du cirque ou les courses de chevaux apparaissent d'abord comme une manière de se réunir, comme un espace de retrouvailles à l'écart des activités ordinaires, à l'image des premières fêtes instituées par Moïse. Le but de ces assemblées de divertissement est de « civiliser » les hommes, d'entretenir l'« amitié honnête », ou, pour le dire en termes contemporains, de fabriquer un lien social. Pour Alberti, la réunion des individus au sein du théâtre modifie les mœurs et les caractères d'une nation, selon une efficacité magique et sans que les spectacles aient un quelconque caractère didactique :

L'on dit que les Arcadiens se connaissant par laps de temps trop austères en coutumes, inventèrent les jeux publics pour adoucir les fantaisies de leurs hommes, et, dit Polybe à ce propos, qu'après ce qu'ils eurent laissé cette façon de faire, ils devinrent si rudes et tant incompatibles, que tout le reste de la Grèce les abhorrait ainsi que gens barbares¹¹.

Parce qu'elles entretiennent l'« amitié honnête » entre les citoyens, les assemblées théâtrales travaillent contre la barbarie, selon un procès de civilisation bien fragile si l'on en croit l'exemple des Arcadiens, mais dont le retour est toujours possible. Alberti fait valoir l'utilité générale du théâtre et, mélangeant les points de vue architectural, historique et politique, fabrique une utopie qui hésite entre la nostalgie du passé antique et l'espoir d'une rénovation à venir.

Fig. 2 : plan du théâtre. In Léon-Baptiste Alberti, *op. cit.*, f° 176 v°. [CESR, Tours]

L'étude de l'amphithéâtre prend place au sein de cette démonstration. En découlent les remarques discrètes sur sa capacité à accueillir toute la société, depuis les principaux notables de la ville jusqu'au petit peuple, depuis les jeunes gens agités jusqu'aux vieillards fatigués¹². Alberti établit une relation d'adéquation entre architecture et fonction de l'assemblée : l'amphithéâtre accueille la totalité d'une ville et c'est pour cela que le théâtre joue un rôle dans la production d'une civilité partagée. À la suite d'Alberti, nombreux sont ceux qui relèvent l'intérêt d'une assemblée de théâtre. Ainsi Daniele Barbaro¹³ note que les spectateurs antiques sont « une grande

¹⁰ Leone-Battista Alberti, *L'Architecture et Art de bien bâtir du Seigneur Léon-Baptiste Albert, Gentilhomme florentin, divisée en dix livres, traduits de latin en français, par défunt Jan Martin*, Paris, Jacques Kerver, 1553, livre VIII, chapitre 7, « La manière de bien orner les Spectacles, Théâtres et Portiques, ensembles des utilités qui en proviennent », f° 173 r°

¹¹ *Ibid.*

¹² *Id.*, respectivement f° 175 r° et f° 180 v°, f° 174 r°

¹³ Daniele Barbaro (1514-1570), cardinal et patriarche d'Aquilée, diplomate, traducteur, écrivain ; ce Vénitien, grand ami de Palladio et du Tasse, est un des humanistes les plus exemplaires du XVI^e s. italien.

multitude de gens de la noblesse et du peuple » qui « arrivent à un moment donné, restent ensemble et, peut-être, à un moment, s'en vont¹⁴ ». L'érudit insiste sur le fait que sénateurs et gens du peuple s'installent dans le même espace et qu'en dépit des places réservées à chacun, tout le monde voit et entend commodément. De même, Montaigne dans l'essai « De l'institution des enfants¹⁵ » associe le profit civil du théâtre à sa capacité à rassembler les individus et à produire entre eux des liens divers – de l'amitié à la surveillance, en passant par la prodigalité princière et la gratitude qu'elle doit entraîner. Ce rassemblement et ces liens ne semblent possibles que dans un amphithéâtre dont on sait par ailleurs combien Montaigne admire la forme¹⁶. Dans la perspective de ces auteurs, l'amphithéâtre a le pouvoir de ne pas désunir car tous les citoyens se rencontrent au sein du même lieu pour regarder la même chose, quelle que soit la place de chacun. Toutes ces remarques obéissent à l'utopie d'une vie sociale heureuse qui prendrait place dans les gradins de l'amphithéâtre, justement parce que la proximité physique des spectateurs serait l'opérateur et l'image d'une amitié civile, au cœur des idéologies urbaines médiévales et renaissantes. L'amphithéâtre permettrait donc que le corps politique de la ville ou du royaume s'incarne et se rende visible à tous, mais aussi qu'il se maintienne en devenant réel, dans l'espace et le temps du théâtre.

À sa capacité de rassembler et de réaliser le corps politique, l'amphithéâtre ajoute la qualité synoptique – par sa structure simple, il permet au regard de parcourir en un coup d'œil toute la société – et la hiérarchie – il fait voir la société dans sa totalité *et* dans son ordre puisque chaque spectateur s'y assoit selon son appartenance sociale – les plus nobles en bas, les plus pauvres et les moins considérés tout en haut. En même temps que l'unité d'une communauté urbaine cimentée par « l'amitié honnête », l'espace des spectateurs montre comment chaque individu entre dans cette société, quelle place il y occupe, quelles relations de supériorité et d'infériorité il entretient avec ses concitoyens, en plus de la relation de civilité. L'amphithéâtre visualise la société en tant qu'elle est un tout ordonné ; et s'il exprime par la contiguïté des sièges le lien amical qui rend possible la vie civile, il dit aussi, par l'étagement vertical des gradins, les liens d'autorité qui définissent chaque individu en fonction des autres. Bref, l'amphithéâtre, en tant que structure utopique, a le grand avantage de fixer le rang des spectateurs et, ainsi, d'offrir l'image d'une société parfaitement tranquille où tout le monde est à sa place, et content d'être là où il est.

Que ces amphithéâtres rêvés soient des utopies conservatrices, il n'y a guère à en douter : l'ordre des spectateurs parfaitement hiérarchique, calme et stable, compense l'angoisse du changement social qui hante les temps modernes. Mais cette architecture fascine aussi les humanistes pour d'autres raisons : elle se présente à leurs yeux comme un organigramme, comme

¹⁴ « *Riguardando adunque le persone, troviamo prima una gran moltitudine di nobili e di plebei che ad un tempo vi vanno, insieme stanno, e forse ad un tempo si partono.* » in Vitruve, *I dieci libri dell'Architettura* di M. Vitruvio tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro, Venise, Francesco de' Franceschi et Giovanni Chrieger, 1567, p. 224. Voir aussi *id.*, p. 248 où Barbaro rappelle l'institution d'une séparation entre sénateurs et gens du peuple par Scipion.

¹⁵ « Les bonnes polices prennent soin d'assembler les citoyens, et les rallier, comme aux offices sérieux de la dévotion, aussi aux exercices et jeux. La société et amitié s'en augmente, et puis on ne leur saurait concéder des passe-temps plus réglés, que ceux qui se font en présence d'un chacun, et à la vue même du magistrat ; et trouverais raisonnable que le prince à ses dépens en gratifiât quelquefois la commune, d'une affection et bonté comme paternelle : et qu'aux villes populeuses il y eut des lieux destinés et disposés pour ces spectacles ; quelque divertissement de pires actions et occultes. » Michel de Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre XXV, « De l'institution des enfants », éd. Jean Basalmo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 184

¹⁶ Voir *Id.*, livre III, chapitre VI, « Des coches », p. 949-952, et *Journal de voyage de Michel de Montaigne*, éd. François Rigolot, Paris, PUF, 1992, p. 64-65

une structure visuelle qui rationalise le réel et saisit la hiérarchie essentielle du corps civique, et plus généralement celle de tout ensemble. L'amphithéâtre utopique devient une figure scientifique qui permet de faire apparaître l'ordre interne d'une totalité et l'articulation de ses parties. L'échelonnement des gradins convient aussi pour décrire la création toute entière, depuis les causes premières jusqu'aux choses matérielles. Véritable architecture du savoir encyclopédique, l'amphithéâtre peut se prendre comme une utopie scientifique : il est l'endroit où l'on peut ranger et faire voir le monde tout entier.

Une telle utopie apparaît sans doute pour la première fois dans le *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna, vaste roman allégorique et ésotérique publié à la toute fin du XV^e siècle. Le narrateur s'endort, rêve et se retrouve dans un pays étrange, fourmillant de bâtiments étonnants. En compagnie de la femme qu'il aime, il est conduit par Cupidon et Psyché jusqu'à l'île de Cythère pour voir la fontaine de Vénus. Au centre de cette île – véritable utopie tant toute chose y est parfaite – se tient un amphithéâtre dont « l'incroyable structure et disposition [...] excéd[e] non seulement l'appréhension de [l']esprit, ains [mais] toute pensée mortelle¹⁷ ». Il n'y a aucun spectateur à l'intérieur, car les gradins ressemblent beaucoup plus aux terrasses d'un jardin merveilleux dont le narrateur détaille chaque plante et chaque arbre, la couleur des treillages et des espaliers, la pierre utilisée pour les bords de chaque degré. Construit selon des suites mathématiques complexes, cet amphithéâtre-jardin rend visible la structure harmonique de l'univers. Les rapports de proportion, les intervalles qui rythment l'espace des gradins sont les mêmes que ceux qui construisent le cosmos, manifestant ainsi les principes universels de la création divine. La connaissance du monde passe par la contemplation de l'amphithéâtre, au prix d'une extase aussi mystique qu'amoureuse :

Je regardais comme tout étonné la grâce et majesté de ce lieu, son excellence, la distribution ingénieuse et le compartiment de tous ses membres, parfaitement accommodés l'un avec l'autre, ensemble toutes les particularités spécifiées ci-dessus, tant que j'en demeurai confus et quasi hors de moi, comme celui qui en songeant cuide songer, et est incertain s'il dort ou s'il veille. Tous mes sens étaient occupés et circonvenus d'un plaisir inexplicable, et mon cœur embrasé d'une ardente flamme d'amour, allumée par la beauté non pareille de ma mieux aimée Polia, de sorte que je ne savais plus qui j'étais, ni en quel lieu on m'avait transporté¹⁸.

L'utopie de l'amphithéâtre invite certes à une description analytique de son ordre mais la contemplation ébranle Poliphile. L'organigramme architectural et cosmique est une épiphanie de l'univers dont le narrateur comprend la nature divine. L'utopie scientifique est donc aussi une utopie mystique qui fait de l'homme le spectateur privilégié de la création puisqu'il peut voir tout l'amphithéâtre divin, en sortant des gradins et en se plaçant face au monde. Dans le *Songe de Poliphile*, l'utopie de l'amphithéâtre a tout de l'icône, d'une image qui met le spectateur en relation avec la transcendance invisible.

On comprend la puissance imaginaire qu'une telle modélisation de l'utopie a pu avoir chez certains savants du XVI^e siècle. C'est très probablement à Francesco Colonna que Giulio Camillo, érudit, philosophe, magicien et alchimiste, emprunte l'idée que le théâtre puisse recevoir la totalité du savoir encyclopédique et que l'on pourrait construire un système de mémoire, à partir de l'architecture théâtrale¹⁹. C'est encore à l'inspiration du *Songe de Poliphile* qu'il faut rapporter

¹⁷ Francesco Colonna, *Hypnétotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile*, Paris, Jacques Kerver, 1546 [Venise, 1499], f° 124 r°.

¹⁸ *Id.*, f° 125 r°

¹⁹ Voir Giulio Camillo, *L'idea del Teatro* [1551], éd. Lina Bolzoni, Palerme, Sellerio editore, 1991. Sur les arts de mémoires, voir Lina Bolzoni, *La Chambre de la mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de*

les architectures conçues pour les fêtes du mariage du duc de Joyeuse qui comptent parmi les plus ambitieuses du XVI^e siècle européen – tout comme, peut-être, le plan circulaire de certains théâtres anglais²⁰. Ces scénographies tentèrent de donner une réalité à l’amphithéâtre cosmique décrit par Colonna, élevant ainsi la réunion des spectateurs au rang de figure de l’univers. Entre l’amphithéâtre civique et l’amphithéâtre universel, entre l’interprétation politique et le sens mystico-scientifique de l’utopie, un trait commun demeure : les rangées continues de gradins incarnent le général, conçu comme la somme de particularités liées entre elles par un ordre – politique ou métaphysique – appréhendable par la raison humaine.

L’amphithéâtre politique des Lumières et l’utopie de la foule des spectateurs.

Entre les amphithéâtres utopiques du XVI^e siècle et ceux des siècles suivants, il y a autant de continuités et de reprises que de ruptures. Ainsi, dans les trois premiers tiers du XVII^e siècle, la disposition en gradins ne suscite qu’un silence méfiant de la part des commentateurs, sans doute parce que les gradins offrent une promiscuité de mauvais aloi entre les rangs sociaux. L’amphithéâtre réapparaît néanmoins dans les textes et, en particulier, dans les romans utopiques dès le dernier tiers du XVII^e siècle.

Lieu privilégié des mondes imaginaires, l’amphithéâtre ne s’y trouve pourtant pas à tout coup. Sa présence ou son absence en disent long sur les systèmes politiques qui sous-tendent l’invention d’une société idéale, notamment pour ce qui concerne le règlement des plaisirs collectifs et l’institution d’assemblées oisives, ni religieuses, ni politiques. Ainsi l’absence d’amphithéâtre peut être la marque d’une méfiance à l’égard de l’oisiveté – donc comme le témoignage de l’importance prêtée au travail –, ou bien comme le privilège accordé à la fête spontanée et aux jeux des particuliers contre la production et le contrôle de la joie collective par une autorité. Inversement, la présence d’un amphithéâtre montre la valeur sociale accordée à des divertissements publics institutionnalisés ; et plus le bâtiment sera grand et minutieusement décrit, mieux on pourra déterminer la centralité d’une assemblée oisive dans l’organisation de la cité idéale. Un des premiers exemples d’amphithéâtre utopique se trouve à Sévarinde, capitale du royaume des Sévarambes imaginé par le protestant Denis Vairasse d’Alais :

Cet amphithéâtre est à un mille au-dessus de Sevarinde, & proche du lieu d’où l’on a tiré la pierre dont il est construit. C’est le bâtiment le plus gigantesque qui soit peut-être au monde, et dont les murailles sont les plus solides, étant faites de pierres d’une prodigieuse grandeur. [...] On entre dans l’Amphithéâtre par quatre grandes portes, au-dedans sont divers sièges, et trois galeries, l’une sur l’autre qui contiennent une

l’imprimerie, trad. Marie-France Berger, Genève, Droz, 2005 [Turin, 2005] et Frances A. Yates, *L’Art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1975

²⁰ Le poème de Jean Dorat ne laisse aucun doute sur l’association amphithéâtre-univers. Voir Jean Dorat, « Épithalame ou chant nuptial sur le très-heureux et très-joyeux mariage de Anne, duc de Joyeuse, et Marie de Lorraine », in *Œuvres poétiques*, éd. Ch. Marty-Laveaux, 1875, p. 31. On connaît l’interprétation de Frances A. Yates qui voit dans la structure du Globe l’adaptation du théâtre de mémoire de Robert Fludd. D’autres inspirations – notamment celles de l’amphithéâtre du *Songe de Poliphile* – nous semblent possibles. Voir Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 367-394

prodigieuse quantité de monde. On y voit plusieurs belles statues et divers autres ornements d'architecture, dont la description serait trop longue et trop ennuyeuse²¹.

L'amphithéâtre utopique est de taille gigantesque, contient tant d'œuvres qu'on peut les passer sous silence, épuise tous les superlatifs que le narrateur a à sa disposition. Bref, il se présente d'emblée comme un bâtiment public exemplaire (un monument) et hyperbolique (un monument monumental). La proportion gigantesque de l'amphithéâtre s'explique moins par la richesse du royaume de Sévarambe et par une politique du luxe général que par le désir de rassembler tout le royaume, de faire coïncider le public des spectacles avec le public politique, selon une association déjà relevée. Mais entre l'utopie d'une assemblée assimilée au corps politique du royaume et l'amphithéâtre de Sévarinde, les choses changent. Dans le premier cas, l'amphithéâtre peut rassembler la totalité parce qu'il accueille tous les rangs sociaux et les ordonne ; dans le second, la totalité semble plus affaire de nombre que de variété : l'insistance sur la taille « prodigieuse » du bâtiment implique que la foule des spectateurs soit tout aussi prodigieuse, infinie et indéfinie. Ce trait se retrouve dans d'autres romans utopiques qui relèvent à leur tour la quantité incroyable des spectateurs installés dans ces amphithéâtres de fiction :

Nous passâmes le pont, et immédiatement après un bocage circulaire, qui nous conduisit dans une plaine charmante, semblable à un Amphithéâtre ; cinq avenues y aboutissaient, et à l'entrée de chacune, on voyait *un nombre infini d'hommes et de femmes*, qui représentaient les cinq Nomes ou Gouvernements de ces Royaumes immenses, tous revêtus des ornements qui leur étaient propres. C'était un ravissant spectacle que cette variété de couleurs, dont l'éclat des soleils d'or [brodés sur les vêtements] rehaussait le prix de la magnificence. [...] Dans cet ordre nous traversâmes l'avenue qui était vis-à-vis de nous, cette avenue menait à un autre amphithéâtre d'une étendue immense, où nous vîmes *un nombre infini de tentes de soie* de toutes les couleurs des différents Nomes, et toutes ornées de soleils d'or²².

Dans les romans utopiques, les rangs de l'amphithéâtre se remplissent d'une foule de spectateurs indénombrables, comme si l'humanité toute entière se retrouvait assise au sein du même bâtiment. Le spectacle quitte alors l'espace de jeu et se transporte dans celui des spectateurs, selon un déplacement déjà mis en place dans le *Songe de Poliphile* et le théâtre de Giulio Camillo. Les remarques admiratives sur la jauge des amphithéâtres utopiques aboutissent alors à une exaltation esthétique sur laquelle il faudra revenir.

Parallèlement à l'invention des fables utopiques, d'autres discours ou d'autres sciences se saisissent de la question des amphithéâtres, tout au long du XVIII^e siècle. Je retiendrais plus particulièrement les textes des architectes français qui se prennent de passion pour la disposition en gradins continus. Réfléchissant à un projet de colisée, Étienne-Louis Boullée explique son intention et associe la conception architecturale à la pensée utopique : « Le projet de cirque que je présente ici est conçu pour remplir des vues morales et politiques²³. » Il s'agit, en effet, de promouvoir des « plaisirs nationaux²⁴ » par la construction d'un amphithéâtre ; or si les spectacles offerts dans un amphithéâtre peuvent être gratifiés de l'adjectif « national », c'est que le lieu peut accueillir un nombre infini de spectateurs, c'est-à-dire la nation toute entière dans sa multitude. Comme dans les romans utopiques, l'intégration des spectacles au sein d'une cité

²¹ Denis Vairasse, *Histoire des Sévarambes, peuples qui habitent une partie du troisième continent, communément appelé La Terre Australe*, tome premier, nouvelle édition, corrigée et augmentée, à Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1715 [Paris, 1677], iv^e partie, p. 56-57.

²² [Simon Berington], *Mémoires de Gaudenzio di Lucca*, s.l., 1746 [1737], p. 10 et 12

²³ Étienne-Louis Boullée, « Colisée », in *Boullée. Essai sur l'art*, présentation par J-M. Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968, p. 121

²⁴ *Ibid.*

idéale vaut d'abord par la taille de l'assemblée, et donc par la jauge de la salle qui l'accueille ; pour que le théâtre soit véritablement public, il faut qu'il y ait du monde, tout le monde.

Fig. 3. Étienne-Louis Boullée. Coupe en perspective du cirque. Projet 2.

Mais ce n'est pas seulement pour des raisons de quantité que les architectes retiennent la forme de l'amphithéâtre et d'autres arguments servent à justifier la promotion du demi-cercle ou du cercle de gradins. Pour Claude-Nicolas Ledoux, en effet, le choix de l'amphithéâtre obéit à un retour aux formes premières et simples de la géométrie – donc à la nature – autant qu'à un principe moral ou politique comme c'est le cas dans le projet de Boullée :

Tout est cercle dans la nature ; la pierre qui tombe dans l'eau propage des cercles indéfinis ; la force centripète est sans cesse combattue par un mouvement de rotation ; l'air, la mer se meuvent sur des cercles permanents ; l'aimant a ses tourbillons, la terre a ses pôles, le zodiaque présente successivement au soleil ses signes célestes, les satellites de Saturne et de Jupiter tournent autour d'eux, les planètes enfin parcourent leur immense orbite.

Source inépuisable des grands effets qui intéressent nos yeux [l'architecte parle de son théâtre], rien ne peut exister sans ton appareil pompeux ; c'est là, oui, là où l'homme rendu à son état primitif retrouve l'égalité qu'il n'aurait jamais dû perdre. C'est sur ce vaste théâtre, balancé dans les nues, de cercles en cercles, qu'il se mêle au secret des dieux²⁵.

En faisant du cercle une forme naturelle parfaite, Ledoux retrouve l'assimilation entre l'amphithéâtre et l'architecture du monde. Mais alors que chez Colonna, le bâtiment est une manière de transcrire l'ordre universel invisible, l'architecte établit une stricte équivalence entre amphithéâtre et nature, grâce au cercle. La nature est circulaire, donc l'amphithéâtre est naturel ; tel pourrait être le raisonnement de Ledoux. De syllogisme en paradoxe, la pensée se développe : assister au spectacle dans un amphithéâtre, c'est retrouver « son état primitif », retourner à la nature, envisagée ici comme un stade premier et essentiel du politique : « l'égalité que [l'homme] n'aurait jamais dû perdre. » Intervient donc une nouvelle rupture avec les utopies renaissantes de l'amphithéâtre. Là où les humanistes voyaient certes la possibilité d'un rassemblement intégral mais aussi la division et la fixation du rang de chacun, chez Ledoux, l'amphithéâtre ne discrimine plus, il met chacun sur le même rang ; véritable retour à la nature, il efface la société pour faire apparaître l'humanité, la communauté naturelle des hommes fondée sur la stricte identité de chacun. L'utopie se teinte de primitivisme. Entre Boullée et Ledoux, il n'y a pas tant de différences dans l'utopie de l'amphithéâtre. L'un comme l'autre voient dans la disposition en gradins la forme de la nation ; c'est pour cette raison que le bâtiment peut être le cadre d'un

²⁵ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* par C.N. Ledoux, à Paris, chez l'auteur, p. 223

« plaisir national », indépendamment de la nature des spectacles qui y sont représentés²⁶. L'amphithéâtre révèle la nation, une et indivisible parce que chacun est installé à égalité de rang, parce que les spectateurs font masse dans les gradins. La multitude a beau être infinie ; installée dans les gradins, elle s'impose comme unité.

Il y a lieu de s'interroger sur la récurrence d'une description des spectateurs dans les textes du XVIII^e siècle que j'ai évoqués. Dans les romans utopiques comme dans les traités d'architecture ou les essais de théorie théâtrale²⁷, on retrouve la même contemplation enthousiaste d'une assemblée d'hommes et de femmes qui devient le véritable spectacle, celui pour lequel le bâtiment est construit. Au centre de son projet de Colisée, Boullée réclame de son lecteur un effort d'imagination :

Que l'on se figure trois cent mille personnes réunies sous un ordre amphithéâtral où nul ne pourrait échapper aux regards de la multitude. De cet ordre de choses résulterait un effet unique : c'est que la beauté de cet étonnant spectacle proviendrait des spectateurs qui, seuls, le composeraient.

Et Ledoux d'être lui aussi frappé de la beauté d'une foule qui efface progressivement les séparations des loges et des galeries et fait apparaître l'ordre uni de l'amphithéâtre :

C'est sur ce vaste théâtre, balancé dans les nues, de cercles en cercles, qu'il [l'homme] se mêle au secret des dieux.

C'est là où la femme déploie le pouvoir de l'attraction et en fait le système ; c'est le triomphe des sensations, c'est le rendez-vous des sexes et des âges, c'est un peuple formé de cent peuples divers, c'est le point de réunion des droits respectifs des humains. Le voyez-vous arriver en foule, se placer dans l'affluence, se presser l'un contre l'autre ? Les femmes sont assises au premier rang ; les hommes, debout au second, troisième, quatrième, montent sur les bancs et gagnent, en étendant les bras, la saillie des loges supérieures. Chaque individu couvre de son corps les surfaces, cache les vices de construction ; les appuis, les devants des loges disparaissent ; ils sont tellement effacés que les accessoires deviennent inutiles, tous les efforts contribuent à multiplier la superficie, pour obtenir ce qui lui manque. On voit indistinctement tous les genres de parures plus ou moins recherchées ; les femmes embellissent les premières lignes, avec les grâces inhérentes à leur sexe ; les plus forts protègent les faibles ; les enfants se grippent au corps de leurs pères ; d'autres, assis sur les genoux de leurs mères, étagent l'effet progressif. Tous les tons sont variés ; tout est pyramidal. Que cette pompe est sublime²⁸ !

Au fond, Ledoux est saisi par la démultiplication des liens entre les spectateurs, liens qui fabriquent « un peuple formé de cent peuples divers » : on s'attire, on se protège, on s'empile, on s'embrasse dans la promiscuité générale et le déferlement d'émotions non retenues²⁹. L'architecte

²⁶ Dans les fictions utopiques, les spectacles donnés dans les amphithéâtres sont de nature différente : « La jeunesse s'y exerce à la lutte, à la danse, à l'escrime et à diverses actions d'agilité. On y représente des pièces de théâtre, on y récite des ouvrages d'éloquence et de Poésie, et l'on y joue de divers instruments. » (Denis Vairasse, *op. cit.*) ; course de chevaux dans les *Mémoires de Gaudence de Lucques* mais le Narrateur nous apprend qu'il s'agit d'une cérémonie religieuse (« J'ai cru devoir m'étendre davantage dans cette description, parce que c'était plutôt une cérémonie Religieuse que toute autre chose, ce peuple étant extrêmement mystérieux dans tout ce qu'il fait. » Simon Berington, *op. cit.*, p. 12-13). Pour Étienne-Louis Boullée, le projet de Colisée est là pour donner des spectacles « moraux », mais on voit mal quelles leçons de vertu des jeux du cirque pourraient servir. Bref, la qualité morale et politique des spectacles n'est que la conséquence d'une architecture qui rassemble toute la nation dans le même lieu.

²⁷ Voir, par exemple, les pages célèbres de Diderot sur les spectacles publics de l'antiquité dans les *Entretiens sur le Fils naturel*. Voir aussi le très beau commentaire de Starobinski sur la communion par le spectacle ou la fête au XVIII^e siècle, en particulier chez Rousseau : Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964, p. 100-104.

²⁸ Claude-Nicolas Ledoux, *op. cit.*, p. 223

²⁹ Sur les rapports entre théâtre, fête et émotions, voir Jean Starobinski, « La fête iconoclaste », in *L'Invention de la liberté*, *op. cit.*, p. 100-104. Sur les rapports entre utopie et fête, voir Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*,

démontre que c'est dans l'amphithéâtre que la fraternité peut naître et s'exprimer, autrement dit, que c'est là que la nation se fabrique. La naissance de la nation ne peut que susciter un transport politique, esthétique, et peut-être mystique, qui emprunte les mots du sublime pour se dire (« Que cette pompe est sublime ! »). L'utopie de l'amphithéâtre offre une nouvelle épiphanie et un nouvel enthousiasme après lesquels les fêtes révolutionnaires ne cesseront de courir.

Mais sans doute faut-il ne pas se laisser prendre par l'affectivité qui entoure ces lumineuses utopies architecturales. L'utopie de la nation rangée dans les gradins et le modèle de société ainsi forgé ne sont pas aussi évidents et heureux qu'ils prétendent l'être. Dans ces images d'amphithéâtres pleins de foule, mieux vaudrait s'interroger sur le destinataire de cette épiphanie, sur le sujet de ce regard à qui est offert le droit de contempler la nation. Pour Boullée, ce sont les spectateurs eux-mêmes qui se voient les uns les autres (« nul ne pourrait échapper au regard de la multitude »). L'amphithéâtre égalise mais il fait voir aussi, de sorte que chacun puisse vérifier cette égalité et qu'ainsi chacun soit transparent à l'autre. L'égalité des places a pour condition la surveillance généralisée : dans ces lieux de spectacle utopiques, les spectateurs sont obligés de faire corps, obligés de sentir leur appartenance à la totalité nationale, sans pouvoir s'en retirer, même temporairement, sous peine de briser le rêve d'une épiphanie nationale. Évidence, transparence et cohésion absolue du public vont ensemble dans l'amphithéâtre utopique de Boullée.

Pourtant, quelqu'un s'est extrait de la masse des spectateurs pour pouvoir les contempler. Le regard parfaitement compréhensif, le regard qui peut saisir l'intégralité de la foule ne peut être qu'extérieur et/ou en surplomb. C'est sans doute cela que représente la célèbre gravure de Ledoux : « Coup d'œil du théâtre de Besançon ».

Fig. 4. Claude-Nicolas Ledoux. Coup d'œil du théâtre de Besançon in *L'Architecture*, op. cit., n.p.

Cet œil où s'imprime le demi-cercle parfait d'un amphithéâtre est aussi bien celui de l'acteur qui serait monté en scène que celui de l'architecte qui a une vision, comme si le rêve d'un bâtiment transparaissait dans sa pupille. La gravure prolonge la teneur utopique du commentaire et fait de l'architecte un visionnaire, un homme qui conçoit un lieu idéal où nation et artiste se rencontreraient. Mais dans le reflet de l'œil, cette rencontre n'existe qu'en puissance car les rangs de l'amphithéâtre sont vides de tout spectateur. Comment interpréter ce vide qui contraste avec la vision de la foule dont le texte fait minutieusement état ? Est-ce une manière de renforcer l'utopie en créant l'attente, de susciter un désir de nation, une façon de dire que celle-ci n'existe pas encore, que l'architecte visionnaire en a conçu le moule mais que c'est aux hommes politiques de la faire advenir ? Est-ce un dévoiement de l'utopie qui, par trop de complaisance pour l'idéalité de l'architecture, par souci excessif de beauté et de saisissement, choisit d'évincer la multitude trop banale des spectateurs ? Ou bien est-ce un doute face au projet lui-même dont la gravure avouerait qu'il est impossible à réaliser ?

Il est difficile d'interpréter l'absence des spectateurs mais ce vide dans l'image, surprenant au regard du commentaire de Ledoux, pourrait bien traduire un hiatus entre la matérialité d'un bâtiment, aussi naturel, rationnel et transparent soit-il, et l'idée sublime de la nation évoquée par l'architecte. Ce hiatus ressemble à celui qui passe entre les sens du mot de public, entre son acception théâtrale et son acception politique : rien ne garantit – sauf une utopie – que le public de théâtre soit le public de la nation. L'amphithéâtre, tel qu'il se rêve durant près de trois siècles, fait croire que les deux publics coïncident jusqu'à se recouvrir parfaitement.

Amphithéâtre perdu, amphithéâtre retrouvé ? Quelques scénographies contemporaines.

En a-t-on jamais fini avec la fascination de l'amphithéâtre ? L'idée de cet article m'était venue en lisant et en mettant en rapport des textes sur les spectacles anciens. Mais mon intérêt pour les amphithéâtres a été relancé par quelques spectacles de la saison passée qui prouvent que les questions posées par le gradin continu sont loin de nous être étrangères³⁰. Trois spectacles donnés à Paris en 2009 jouaient avec la forme et l'idée de l'amphithéâtre de manière assumée, affichée et réfléchie : *Cercles/fictions* de Joël Pommerat³¹, *(A)pollonia* de Krystof Warlikowski³² et la série du *Théâtre permanent* de Gwénaél Morin³³. Dans les trois cas, la scénographie et son intégration dans le spectacle conduisaient à s'interroger sur les rapports entre assemblée théâtrale et public politique, sans les assimiler à tous les coups : deux des spectacles refusaient l'utopie de l'amphithéâtre, un autre aboutissait à une solution plus ambiguë. Si l'époque est encore à la désacralisation des grands idéaux du théâtre qui existèrent jusqu'aux années 80, il convient de regarder de plus près comment le désenchantement de l'utopie du public se combine à la résurgence d'un théâtre populaire mythique.

Dans *Cercles/fictions*, Joël Pommerat choisit de fermer le cercle des gradins des Bouffes du Nord. S'affranchissant de la boîte scénique et de son cadre qui avait été son espace jusque là, le metteur en scène écoute un conseil de Peter Brook et choisit pour la première fois de faire que son spectacle épouse la forme des Bouffes du Nord si marquées par le principe du cercle³⁴. Pommerat fait donc construire un amphithéâtre d'où chaque spectateur a un point de vue particulier, d'où chacun peut se voir et mesurer son intégration dans une communauté plus vaste. Si le spectacle joue à la fois de l'intime et du politique, il ne réfléchit que de loin à la question du public, de ce qui est le « général des citoyens, ou des hommes ». Sans doute parce qu'à la

³⁰ Rien d'étonnant à cela : on connaît les relais de l'amphithéâtre jusqu'à nous. Ceux-ci vont du Festspielhaus de Bayreuth voulu par Wagner aux salles frontales de la décentralisation. Par ailleurs, l'idée que le théâtre réunisse le public confondu avec le peuple ou la nation, perdure encore. Voir les propos d'Ariane Mnouchkine, in *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 67-70, p. 72-73

³¹ *Cercles/fictions*, texte et mise en scène de Joël Pommerat, Théâtre des Bouffes du nord, Paris, novembre 2009

³² *(A)pollonia*, montage de textes à partir d'Eschyle, Euripide, Hannah Krall, J-M Coetzee, mise en scène K. Warlikowski, Cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon, Festival d'Avignon, juillet 2009

³³ *Théâtre permanent*, série de six spectacles mis en scène par Gwénaél Morin, Laboratoires d'Aubervilliers, janvier-décembre 2009

³⁴ On sait combien l'espace brookien est fondé sur le cercle. La genèse de *Cercles/fictions* est racontée par Pommerat dans la bible distribuée aux Bouffes du Nord : « Nous avons imaginé la fermeture du cercle de la salle des Bouffes du nord. Cela pour constituer une ronde de spectateurs, et créer ainsi une ouverture complète du point de vue et des regards. » Joël Pommerat, programme de *Cercles/fictions*, Bouffes du nord, janvier 2010, n.p.

référence au cercle brookien qui se conçoit comme l'espace originel des sociétés et comme une architecture cosmique³⁵, Pommerat ajoute la référence au cirque, dans le prolongement de son travail autour du cabaret et des théâtres populaires, des bonimenteurs et des monstres contemporains. L'amphithéâtre ne fait plus utopie ; il ouvre sur une curieuse nostalgie des spectacles de foire et des cirques d'enfance.

L'amphithéâtre ne fait pas utopie, non plus, dans *(A)pollonia* de Warlikowski : il n'est qu'une image fugitive et énigmatique que l'on projette sur les écrans placés en fond de scène. À la fin de la première partie du spectacle, lorsqu'Admète explique et se justifie de n'avoir pas voulu mourir, il en appelle au jugement des spectateurs et à la décision que chacun aurait prise en son for intérieur. La caméra se retourne vers la salle et saisit le rassemblement des spectateurs éclairé par les lumières de la salle. L'image des gradins est projetée en même temps sur l'écran du fond, permettant à chacun de se voir pris dans un ensemble³⁶. L'image de la foule des spectateurs rejoint d'autres adresses qui nous renvoient à notre participation à une collectivité : *Marseillaise* en bande-son lors de l'arrivée d'Agamemnon qui prononce un discours repris des *Bienveillantes* de Jonathan Littell, conférence d'Élisabeth Costello dans laquelle se superposent plusieurs formes d'assemblées (les assemblées académiques du livre de Coetzee et de la nouvelle de Kafka, mais aussi l'ensemble des humains mangeurs de viande, l'ensemble des humains par opposition aux animaux, l'ensemble des collaborateurs d'un génocide). L'image des spectateurs assis en rang fonctionne avec ces différentes adresses. L'une et l'autre réactivent l'idée que l'assemblée des spectateurs est la réalisation ou la représentation d'une collectivité plus vaste et plus abstraite ; mais l'agressivité culpabilisatrice de ces passages invite aussi à ce que nous résistions à cette assimilation ou que nous nous interroguions sur le sens, la forme et les fins de ces communautés auxquelles nous nous voyons associés. L'assemblée des spectateurs n'est pas l'image rassurante, calme et débordante d'amour d'une société idéale ; c'est celle d'un groupe d'individus pris dans l'Histoire, devant répondre de choix personnels et collectifs au prix de la mauvaise conscience ou de la mauvaise foi. Chez Warlikowski, le modèle de l'amphithéâtre n'est pas un repoussoir mais il a bien perdu toute possibilité d'utopie.

Celle-ci n'a pas disparu des scènes françaises, pour autant. Elle subsiste dans certaines réalisations qui rompent, héroïquement et non sans crânerie, avec les circuits, les espaces et les productions du théâtre institutionnel. Le *Théâtre permanent*, long processus de création d'un an autant que série de « classiques », témoigne d'une nouvelle inscription du théâtre comme œuvre et comme activité dans l'espace public. S'y lisent le désir, l'espoir que le théâtre puisse rassembler les spectateurs afin de leur offrir l'expérience du public : « je cherche à voir, dit Morin, dans quelle mesure il y a un monde commun. [...] L'expérience de la vie que propose l'événement théâtral est irremplaçable et inaliénable. Il faut être là. Il faut en faire un lieu commun, pas au sens du cliché, mais au sens d'un lieu et d'un temps commun.³⁷ » On en connaît les modes – permanence (transmettre, créer, jouer tous les jours) ; gratuité – que le metteur en scène et la presse ont abondamment commentés. On a moins souvent signalé le rôle joué par la

³⁵ Georges Banu, « Les métamorphoses du cercle » in *Peter Brook. Vers un théâtre premier*, édition augmentée, Paris, Seuil, 2005 [2001], p. 175-179. Il est significatif que Joël Pommerat n'évoque que la multiplicité des points de vue, refusant avec force le point de vue unique mais ne disant rien non plus de la possibilité de se voir entre soi, offerte par le cercle.

³⁶ N'ayant pas de souvenir de ce moment lors de la création d'*(A)pollonia* à Avignon, il se peut que la séquence ait été ajoutée pour la tournée du spectacle.

³⁷ Gwénaél Morin, « Toucher le surhumain commun », in *Regards*, janvier 2010, p. 45. Je remercie Anne des Laboratoires d'Aubervilliers et Élodie Énard de la compagnie Gwénaél Morin, de m'avoir si gentiment ouvert les archives.

scénographie, par le placement des spectateurs et par les modèles historiques et imaginaires qui la sous-tendent.

L'amphithéâtre réapparaît parmi ces modèles, sans s'imposer comme la forme unique de l'espace des spectateurs : le pan de gradins est là dans *Bérénice*, dans *Tartuffe* et dans *Antigone* ; dans *Lorenzaccio*, les spectateurs sont placés sur les quatre côtés de la salle puis rassemblés sur trois rangs de front ; dans *Hamlet* et dans *Woyzeck*, ils sont placés sur les trois côtés de la salle. Il y a aussi des moments où les individus sont debout et libres de se placer où ils veulent (par exemple, dans la seconde partie d'*Hamlet* où certaines scènes sont jouées dans le hall).

Fig. 5. *Antigone* d'après *Antigone* de Sophocle. Photo : Julie Pagnier

Fig. 6. *Lorenzaccio* d'après *Lorenzaccio* de Musset. Photo : Julie Pagnier

Si l'amphithéâtre revient dans les pièces les plus codifiées, comme une manière d'épouser l'architecture claire et solide des pièces, l'usage des gradins tient aussi à la recherche et à la construction d'un espace-temps public, à l'origine du projet du *Théâtre permanent* que Morin

replaces dans la lignée des utopies françaises³⁸. Rassembler les spectateurs en un groupe physiquement uni est une façon de donner forme et sens à la collectivité. Mais la disposition en gradins n'est qu'un état possible, une formation éphémère et changeante des spectateurs lorsque l'on regarde la série des six spectacles. Comme si, malgré la clarté des utopies affichées au départ, la construction d'un espace-temps public n'avait pas ou plus de solution définie, que les artistes désiraient un lieu de partage mais qu'ils ne savaient pas la forme qu'un tel lieu devrait prendre, le mode sur lequel un tel partage pourrait fonctionner. Ainsi la réalisation de l'utopie ne consisterait plus en l'application volontariste d'un programme mais en l'essai de formes, de scénographies, de jeux – avec ce que le terme d'essai implique d'incertitude, d'urgence et de provisoire. Les deux types d'espace destinés aux spectateurs indiquent que le rêve d'un partage hésite entre deux voies : un partage qui se ferait par échange des regards entre les spectateurs et par l'encerclement des acteurs, instaurant ainsi proximité et connivence ; un partage qui se ferait par resserrement des spectateurs entre eux, fusion de chacun dans un tout, création d'un face-à-face avec les acteurs. Si l'amphithéâtre répond d'une conception fusionnelle du partage, celle-ci ne domine pas et ne donne lieu à aucune épiphanie : à aucun moment des spectacles, dans aucun propos des artistes, les spectateurs ne passent pour *le peuple*, *la nation*, *le public*. Les gradins ne prétendent plus être un organigramme ou une icône car la totalité produite et exprimée dans la forme de l'amphithéâtre s'accompagne toujours de l'affirmation de l'individualité de chacun traduite dans l'alignement de chaises solitaires le long des murs³⁹. Autrement dit, il y a et il n'y a pas d'utopie collective dans le *Théâtre permanent*.

Le rapport complexe que les spectacles entretiennent avec les formes anciennes d'espace utopique, tient aussi à un paradoxe qui fait sans doute la force du projet. En même temps que Morin revendique la création d'un lieu qui serait le plus commun possible, quelle qu'en soit la scénographie, un lieu qui pourrait être pris comme un paradigme d'espace public, le metteur en scène choisit de sortir des circuits traditionnels du théâtre public et s'installe dans les Laboratoires d'Aubervilliers, un lieu autre, renouant avec une certaine géographie théâtrale des années 70⁴⁰. Pour reprendre les termes de Foucault⁴¹, on pourrait dire que de l'utopie, Morin reprend et marque avant tout la nature hétérotopique, la spatialité différente, au ban des lieux du théâtre public. Il y a sans doute une contradiction productive entre la dissidence artistique et le rêve d'un théâtre qui serait le modèle – l'épicentre ? – d'une vie politique heureuse, entre l'exil

³⁸ « ... le *Théâtre permanent* est une manière de gérer le temps public et de faire du théâtre, cette manière transforme les gens dans la cité quelle que soit la structure. C'est une œuvre en soi, une affirmation du théâtre dans le temps public, ce n'est pas un projet culturel. Mais cette idée ne vient pas de nulle part non plus, si je considère les utopies du théâtre français, jouer et transmettre sont les racines mêmes de la création des CDN. » in Pascale Gateau, « Faire du théâtre tous les jours. Gwénaél Morin aux Laboratoires d'Aubervilliers », in *Mouvement.net* [en ligne], URL : <http://www.mouvement.fr/ressources-213126-faire-du-theatre-tous-les-jours> [Site consulté le 04-08-10]

³⁹ Tout en adoptant la forme de l'amphithéâtre pour *Antigone*, Morin revendique le maintien d'une subjectivité dans la construction du politique : « Ce qui est en jeu, c'est cette idée selon laquelle ça n'est pas le politique qui détermine le sujet. C'est le sujet qui crée le politique. La limite du politique, c'est le sujet. L'invention du politique part de l'expérience subjective. C'est ce qui crée du collectif. Le politique ne peut pas inventer les conditions d'une nouvelle subjectivité. C'est la nouvelle subjectivité qui crée les conditions d'une nouvelle politique. » ; « *Antigone* d'après *Antigone* de Sophocle. Discussion collective » in *Journal des Laboratoires*, samedi 1^{er} août 2009, p. 19. En même temps, le metteur en scène évoque des formes de théâtre populaire (la pastorale souletine, le tazhie iranien) qui ont une forte dimension communautaire : la recherche du *Théâtre permanent* obéit aussi à une aspiration primitiviste où s'exprime la nostalgie d'un groupe uni.

⁴⁰ Voir Georges Banu, « La ville et ses lieux », *Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 86-110

⁴¹ Voir Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits. II. 1976-1988*, Paris, Gallimard, Quarto, 2001, p. 1571-1581 ; une version antérieure et plus longue de ce texte est éditée dans : Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies*, textes présentés par Daniel Defert, s.l., Nouvelles éditions lignes, 2009.

hors des théâtres publics et la quête d'un « lieu commun » pour l'art, entre la mélancolie et la révolte. Dans cette contradiction, l'utopie perd de sa gloire, certes, mais aussi de son volontarisme et de son aveuglement ; elle ne tente plus de s'imposer au réel mais de composer avec lui. Les amphithéâtres miniatures et sommaires du *Théâtre Permanent* où se rassemblent les spectateurs, répondent à cette prudence face à la fragilité des idéaux. Sans doute est-ce la façon que trouve notre époque pour qu'une utopie s'essaye encore au réel.

Bibliographie

- [Berington, Simon], *Mémoires de Gaudenzio di Lucca*, s.l., 1746 [1737].
- Alberti, Leone-Battista, *L'Architecture et Art de bien bâtir du Seigneur Léon-Baptiste Albert, Gentilhomme florentin, divisée en dix livres, traduits de latin en français, par défunt Jan Martin*, Paris, Jacques Kerver, 1553.
- Baczko, Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 2001 [1978].
- Banu, Georges, « La ville et ses lieux », *Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984.
- Banu, Georges, « Les métamorphoses du cercle » in *Peter Brook. Vers un théâtre premier*, édition augmentée, Paris, Seuil, 2005 [2001].
- Boullée, Étienne-Louis, « Colisée », in *Boullée. Essai sur l'art*, présentation par J-M. Pérouse de Montclos, Paris, Hermann, 1968.
- Butel, Yannick, art. Théâtre, in *Dictionnaire des utopies*, dir. Michèle Riot-Sarcey, Paris, Larousse, 2003, p. 221-224.
- Camillo, Giulio, *L'idea del Teatro* [1551], éd. Lina Bolzoni, Palerme, Sellerio editore, 1991.
- Cesariano, Cesare, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati, commentati e con mirando ordine insigniti*, Come, Gottardo da Ponte, 1521.
- Colonna, Francesco, *Hypnératomachie, ou Discours du Songe de Poliphile*, Paris, Jacques Kerver, 1546 [Venise, 1499].
- Diderot, Denis, *Entretiens sur le Fils Naturel* [1757], éd. Jean Goldzink, Paris, Garnier Flammarion, 2005.
- Dorat, Jean, « Épithalame ou chant nuptial sur le très-heureux et très-joyeux mariage de Anne, duc de Joyeuse, et Marie de Lorraine », in *Œuvres poétiques*, éd. Ch. Marty-Laveaux, 1875.
- Gateau, Pascale, « Faire du théâtre tous les jours. Gwénaél Morin aux Laboratoires d'Aubervilliers », in *Mouvement.net* [en ligne], URL : <http://www.mouvement.fr/ressources-213126-faire-du-theatre-tous-les-jours> [Site consulté le 04-08-10].
- Ledoux, Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation par C.N. Ledoux*, à Paris, chez l'auteur, p. 223.
- Merlin-Kajman, Hélène, *Public et littérature au xvii^e siècle*, Paris, Belles Lettres, 1995.
- Mnouchkine, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.
- Montaigne, Michel de, *Essais*, éd. Jean Basalmo, Michel Magnien, Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.
- Montaigne, Michel de, *Journal de voyage de Michel de Montaigne*, éd. François Rigolot, Paris, PUF, 1992.
- Starobinski, Jean, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964.
- Surgers, Anne, « À la recherche d'un théâtre pour une cité idéale », in *Le Cercle. Arti e parole*, n° 3, printemps 2008, p. 1-4.

Vairasse, Denis, *Histoire des Sévarambes, peuples qui habitent une partie du troisième continent, communément appelé La Terre Australe*, tome premier, nouvelle édition, corrigée et augmentée, à Amsterdam, chez Pierre Mortier, 1715 [Paris,1677].

Vitruve, *De Architectura*, éd. inconnue [fin xv^e s.], C 56 v^o [Rome, Bib. Dell'Academia dei Lincei, 50.F.1]).

Vitruve, *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro*, Venise, Francesco de' Franceschi et Giovanni Chrieger, 1567.

Pour citer ce document

Fabien Cavaillé, «Utopie architecturale et espace (du) public. Éléments pour une mythologie de l'amphithéâtre (XVI-XXIe s.)», *Agôn* [En ligne], N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Réinventer le cercle, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1337>