



HAL
open science

Corps du public et "électricité du théâtre": pensées du parterre (des années 1770 aux premières années de la Révolution française).

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. Corps du public et "électricité du théâtre": pensées du parterre (des années 1770 aux premières années de la Révolution française).. Clotilde Thouret, Lise Wajeman. Corps et interprétation (XVIe-XVIIIe siècles), 374, Rodopi, collection "Faux titre", pp.163-177, 2012. hal-03312632

HAL Id: hal-03312632

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312632v1>

Submitted on 2 Aug 2021

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

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

CORPS DU PUBLIC ET « ÉLÉCTRICITE DU THÉÂTRE » :
PENSÉES DU PARTERRE (DES ANNÉES 1770 AUX PREMIÈRES
ANNÉES DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE).

Sophie Marchand

Dans le *Tableau de Paris* Louis-Sébastien Mercier demande en 1781 : « Le public existe-t-il ? Qu'est-ce que le public ? Où est-il ? Par quel organe manifeste-t-il sa volonté ? »¹, avant de constater qu'« Il manque d'un point de réunion » et que « c'est un composé indéfinissable »². Envisagé comme un corps global (fût-ce sur le mode d'une masse informe), doté d'un « organe » qui incarne une opinion publique en cours d'autonomisation, ce public a tous les attributs du parterre de théâtre.

Au terme du siècle des Lumières, l'érotique de l'art appelée par S. Sontag est devenue une réalité quotidiennement observable au théâtre, sanctionnée par les écrits sur les spectacles : une esthétique de l'effet, marquée par la philosophie sensualiste, a pris le pas sur les poétiques du beau classique, déterminant une réception qui s'assume comme émotionnelle et incarnée. Le spectateur a un corps et c'est par celui-ci qu'il jouit des œuvres d'art et peut en juger. Mais ce qui semble désormais admis à l'échelle de l'individu-spectateur fait naître d'autres préoccupations et contestations, dans l'émergence d'une réflexion sur le public de théâtre et sa frange la plus insaisissable, le parterre. Dans les discours sur le parterre qui se multiplient dans la seconde moitié du XVIII^e siècle³ sous la plume des théoriciens, des penseurs politiques et des représentants de l'autorité et des institutions théâtrales, se donne à lire de plus en plus ouvertement la conscience que, dans le cérémonial théâtral, se joue quelque chose qui implique à la fois du corps et de l'interprétation, c'est-à-dire l'appropriation d'un sens ou la prétention à en formuler un. Cette articulation, éminemment politique, entre corps et interprétation ne concrétise pas seulement la conjonction de deux hantises de l'autorité d'Ancien Régime, mais donne forme à une mythologie du public populaire. Les débats qui entourent, dans les années 1780, à Paris, la décision de faire asseoir le parterre sont à cet égard emblématiques et révèlent l'importance de la posture corporelle du

¹ Mercier, *Tableau de Paris* (1781), édition sous la direction de J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, chap. 533 « Monsieur le public », t. I, p. 1473...

² *Ibid.*, p. 1474.

³ Sur cette question, voir Jeffrey Ravel, *The contested parterre, Public theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1999 ; Martial Poirson, « Multitude en rumeurs : des suffrages du public aux assises du spectateur », dans *Individus et communautés, Dix-huitième siècle*, 41, 2009, p. 223-248 et Michèle Sajous d'Oria, *Bleu et or. La scène et la salle en France au temps des Lumières*, Paris, CNRS éditions, 2007.

spectateur et les liens qu'elle peut entretenir avec la manière dont celui-ci interprète le spectacle et y participe. Réflexion qui, en mêlant considérations pratiques, esthétiques et politiques, engage toute une conception du protocole théâtral.

Qu'est-ce que le parterre ? Selon Marmontel, à la fois « l'espace qu'on laisse vide [...] au milieu de l'enceinte des loges, entre l'orchestre et l'amphithéâtre, [...] où le spectateur est placé moins à son aise et à moins de frais » et l'ensemble des individus qui occupent cet espace⁴. Un certain nombre d'études⁵ ont montré que ce public, à Paris, était sociologiquement mixte et qu'il excluait les femmes. Massé, mouvant, indistinct, il s'élevait généralement à 600 personnes, parfois plus. C'est la partie la plus turbulente de l'assemblée.

Dans les théâtres officiels, Comédie-Française, Comédie-Italienne et Opéra, ce parterre demeure jusque dans les années 1780 debout, ce qui, comme l'a montré J. Ravel⁶, représente une forme d'archaïsme, dans la mesure où non seulement les parterres anglais et italiens sont à la même époque rangés sur des bancs, mais où, en France même, les théâtres de province (Bordeaux, Lyon et Besançon par exemple), ainsi que les théâtres parisiens privés des boulevards ont fait asseoir leur parterre depuis une vingtaine d'années.

Le débat sur les vertus comparées des parterres assis et debout se développe dans la presse autour de 1777, relancé par les initiatives d'architectes qui, comme Blondel, Ledoux ou de Wailly, envisagent d'installer des bancs au parterre des nouvelles salles dont on projette la construction⁷. La mise en pratique se fait cependant attendre. Ce n'est que le 9 avril 1782 qu'ouvre la nouvelle salle de la Comédie-Française, sur des plans de de Wailly et avec un parterre assis. Selon la *Correspondance secrète* de Métra, l'expérience n'est guère concluante⁸, ni sur le plan des recettes (les places assises coûtent deux fois plus cher), ni sur celui du confort (les bancs sont bourrés et l'on y étouffe autant qu'autrefois), ni sur celui de la tranquillité des spectacles. Si bien que trois semaines plus tard, le chroniqueur annonce qu'on « parle de remettre le parterre à pied »⁹. Cela n'aura pas lieu, mais lorsque la Comédie-Italienne emménage dans sa nouvelle salle en avril 1783, elle conserve un parterre debout. Ce n'est qu'en 1788 qu'elle le fera asseoir, suite à quelques représentations houleuses¹⁰. Bien moins étudiée que la réforme qui, en 1759, a exclu les spectateurs de la scène de la Comédie-Française, cette réforme du

⁴ J.-F. Marmontel, article « Parterre », *Éléments de littérature*, éd. S. Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 846-847.

⁵ Outre le livre de J. Ravel, ceux de John Lough, *Paris Theatre audience in the seventeenth and eighteenth centuries*, London, Oxford University Press, 1957 et Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

⁶ Jeffrey S. Ravel, « Seating the public : spheres and loathing in the Paris theaters, 1777-1788 », *French historical studies*, vol. 18, n. 1, spring 1993, Ann Arbor, 1993, p. 173-174.

⁷ *Ibid.*, p. 182-183.

⁸ Métra et al., *Correspondance secrète, politique et littéraire*, London, J. Adamson, 1787-90, 1782, t. 12, p. 404 .

⁹ *Ibid.*, p. 422.

¹⁰ Voir J. Ravel, art. cit., p. 196-197.

parterre n'en est pas moins génératrice de débats et révélatrice d'enjeux qui tiennent à la fois à la définition du public et à sa place dans la représentation. Deux argumentaires s'opposent, par voie de presse et de pamphlets, sous la plume des partisans du parterre assis et des nostalgiques du parterre debout, qui traduisent deux conceptions du rapport entre corps spectateur et interprétation.

Les défenseurs de la réforme entendent avant tout maîtriser la masse informe du parterre : par la discipline des corps, il s'agit de permettre le déploiement serein d'un protocole spectaculaire qui ne serait plus troublé par les irrptions intempestives des plaisants du parterre ou des incidents étrangers à la fiction.

Néanmoins, l'argument le plus fréquemment évoqué est celui des dangers encourus par les spectateurs, soumis aux « flux et reflux » des mouvements de foule, exposés à la presse, à la chaleur et aux miasmes. Le *Mercur de France* dresse en 1780 un tableau apocalyptique des représentations, où « On a vu nombre de fois des citoyens transportés du milieu du parterre, presque morts, pénétrés de sueur à un point que tous leurs vêtements en étaient mouillés », et soumis ensuite, hors du théâtre, à un froid glacial. Il en appelle à « l'État qui veille sur la conservation des citoyens »¹¹ pour faire asseoir les spectateurs. Sous cette louable ambition d'hygiéniser la représentation perce évidemment une certaine répugnance à l'égard d'un spectateur réduit à son statut corporel.

Mais l'argument hygiéniste n'est que le paravent d'une volonté de policer le spectacle, en instaurant au sein du parterre une discipline des corps, supposée garantir une contrainte des esprits. Observant l'évolution du point de vue du spectateur au XVIII^e siècle, D. de Kerckhove note que « Progressivement, les exigences des auteurs et des acteurs l'emport[ent] sur celles d'un public qui d[oit] être littéralement éduqué à une attitude civilisée. Ce qui est intéressant, c'est que cette éducation se soit faite non par des traités de morale et de bonne conduite, ni par des arrêtés municipaux, mais par des changements structuraux dans la disposition des places »¹². La position des spectateurs semble être, du point de vue des institutions, la solution à ce qu'ils interprètent comme des dysfonctionnements de la représentation. Levacher de Charnois demande : « Comment veut-on que des hommes qui sont pendant trois heures sur leurs jambes ne soient pas toujours prêts à prendre de l'humeur ! Et toutes ces scènes tumultueuses [...] ne sont [...] occasionnées que parce que le parterre est debout »¹³. Le *Mercur* de janvier 1786 énonce plus cyniquement les enjeux de la réforme : « La ressource la plus sûre pour rendre au parterre du Théâtre Italien la tranquillité et la décence c'est de l'asseoir [...] ».

¹¹ *Mercur*, « Du parterre debout et du parterre assis » par Levacher de Charnois, 10 juin 1780, p. 81-82.

¹² Derrick de Kerckhove, « Des bancs et du parterre : la définition du point de vue du spectateur dans la réception du spectacle dramatique au 18^e siècle », *L'Age du théâtre en France*, éd. D. Trott et N. Boursier, Edmonton, Academic printing and publishing, 1988, p. 320.

¹³ *Mercur*, 11 février 1786, p. 88-89.

Assis ou debout, les spectateurs ne changent point de manière de voir ; ils n'en sont ni meilleurs ni plus mauvais juges ; mais étant assis, au moins ne sont-ils point étourdis par des clabaudes en cabale [...] »¹⁴. La décision de faire asseoir le parterre entre donc dans une politique globale de police du spectacle.

Cette dernière, instaurée par Louis XIV, connaît un renforcement en 1751 : les archers de robes courtes sont remplacés dans les théâtres parisiens par des gardes-françaises plus nombreux, dont les gages incombent aux comédiens. À ces soldats en armes présents au parterre et sur le théâtre s'ajoutent des « mouches » en civil¹⁵. Collé évoque, en avril 1751, cette présence militaire : « Cela donne une grande tranquillité, mais cela jette dans la salle une certaine tristesse [...] ; je ne retrouve plus cette gaieté française : le parterre a l'air allemand actuellement. [...] cela a un air de servitude et d'esclavage qui me déplaît d'être gêné à ce point dans des plaisirs publics ; tout respire ici le mauvais air du despotisme »¹⁶. Les critiques, en effet, ne tardent pas à fuser. L'auteur d'un pamphlet intitulé *Le Parterre justifié* s'offusque : « Comment, parce qu'un homme siffle la pièce [...], témoigne son mécontentement à l'acteur, il est arrêté, [...] conduit au corps de garde et souvent emprisonné ! »¹⁷ Et Mercier rapporte cette anecdote : « Un Anglais voyageait pour connaître la forme des divers gouvernements de l'Europe. Il arrive à Paris et va droit à la Comédie-Française ; il voit six cents personnes debout, pressées comme des harengs dans une tonne [...] qui étouffent et qui demandent [...] un peu d'air. Un fusilier fend la presse avec grand effort, en arrache deux ou trois, et les conduit en prison pour toute réponse. La pièce commence, le mot de *liberté* se trouve dans le quatrième vers ; nos Français, expirants de chaleur et de lassitude, trouvent des mains (je ne sais comment) pour battre à toute outrance. L'Anglais le soir-même écrit à un de ses amis : J'ai vu le spectacle à Paris, je connais la nation française, dès demain je pars »¹⁸. C'est effectivement le portrait de corps opprimés, corps des spectateurs mais aussi corps social du parterre, que dresse l'auteur du *Tableau de Paris* : « Cette garde intérieure tient le parterre dans un état passif [...]. Les fusils l'environnent et il lui est tout aussi défendu de rire un peu trop haut [...] que de sangloter un peu trop fort »¹⁹. Le théâtre s'apparente à une place forte : « En arrivant devant une salle de spectacle, vous apercevez une compagnie de gardes, fusil sur l'épaule. [...] En dedans, le fusilier vous range comme des oignons, vous fait asseoir, interpelle l'auditeur ventru, le chicane, veut que telle banquette contienne autant de derrières, sans en avoir pris les proportions ; il impose silence à ceux qui crient qu'ils étouffent. Il faut écouter le bon Molière sous la moustache d'un

¹⁴ *Mercur*, 7 janvier 1786, p. 139-140.

¹⁵ H. Lagrave, *Le Théâtre et le public*, p. 57 ; J. Ravel, *op. cit.*, p. 180.

¹⁶ *Journal et mémoires de Charles Collé*, éd. H. Bonhomme, Genève, Slatkine reprints, 1967, t. I, p. 310.

¹⁷ *Le Parterre justifié, ou précis historique et réflexions sur la représentation du 26 décembre 1787*, par E. M. L., Londres, 1788, p. 10.

¹⁸ Mercier, *Du théâtre*, éd. P. Frantz, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1456-1457.

¹⁹ Mercier, *Tableau*, chap. 195 « Fusiliers aux spectacles », t. I, p. 482-483.

grenadier »²⁰. À cette discipline, le parterre réagit parfois plaisamment, comme le montrent certaines anecdotes dépeignant les railleries dont font les frais les gardes postés sur la scène. Mais les choses vont parfois plus loin. « Le 29 novembre 1772, le parterre de Marseille étant las d'un opéra-comique [...], demanda une autre pièce. On fit entrer des grenadiers, la baïonnette au bout du fusil, et ce pour soutenir cet opéra-comique. Ils tirèrent à bout portant sur un peuple pressé et sans armes. Cette soldatesque gênée dans ses mouvements meurtriers arracha la baïonnette du canon et poignarda ainsi tous ceux qui tombèrent sous leurs coups [...]. Tuer des hommes pour une comédie ! Où sommes-nous ! »²¹. Pour les autorités et les agents du spectacle, l'instauration d'un parterre assis devrait permettre d'éviter ces désordres extrêmes, non seulement en limitant la contagion passionnelle au sein de la foule et les mouvements de masse, mais aussi en offrant les conditions d'une meilleure surveillance du public.

Comme l'a noté J. Ravel, l'œil dans lequel se reflètent, dans le célèbre dessin de Ledoux intitulé « Coup d'œil du théâtre de Besançon », les bancs vides d'un parterre désormais assis, a tout du dispositif panoptique analysé par Michel Foucault²². Il s'agit moins de permettre aux spectateurs assis de mieux voir, que d'être mieux vus et contrôlés. Le *Mercur* le reconnaît en 1788 : « les parterres assis peuvent n'être pas plus favorables aux auteurs que les parterres debout [...] : mais au moins la cabale ne peut pas se masquer ; [...] il est plus facile aux personnes chargées de maintenir l'ordre public de démêler les mal intentionnés dans les parterres assis »²³. Partisan de la position adverse, l'auteur du *Coup d'œil sur le Théâtre Français depuis son émigration à la nouvelle salle*, ironise : « un sot assis n'est pas moins un sot que s'il était debout, mais il est moins remuant, moins échauffé ; et voilà comme ils le veulent : grands yeux ouverts, bouche béante, bien apathique, ronflant même [...], car c'est là ce qu'ils appellent la tranquillité publique »²⁴.

Car la hantise des artistes comme de l'autorité monarchique, c'est évidemment ce public turbulent, prompt à perturber le déroulement de la cérémonie fictionnelle, frondant acteurs et auteurs, en s'ingérant dans la représentation par des interpellations intempestives et des bons mots. Ce parterre est particulièrement friand d'allusions et d'applications que, non content de saisir lorsqu'elles existent, il suscite quand bon lui semble. Cette interprétation fondamentalement subversive menace la maîtrise du sens et du spectacle à laquelle aspirent les agents de la représentation. Comme le constate Mercier, à propos des tragédies : « c'est là qu'un parterre s'électrise en un clin

²⁰ *Ibid.*, chap. 513 « Portes des spectacles », t. I, p. 1406-1408. Voir aussi chap. 1009 « Parterres assis » t. II, p. 1468-1471.

²¹ Mercier, *Du théâtre*, p. 1457.

²² J. Ravel, art. cit., p. 178.

²³ *Mercur*, 5 janvier 1788, p. 43.

²⁴ *Coup d'œil sur le Théâtre Français depuis son émigration à la nouvelle salle*, aux dépens de MM les Comédiens Français, 1783, p. 9. Voir aussi *Journal de politique et de littérature*, article de La Harpe sur *L'Egoïsme* de Cailhava, juillet 1777, p. 307-308.

d'œil et crée des allusions relatives aux circonstances publiques. Il y met une malice fixe et profonde. Rien ne lui échappe, tout prête à l'interprétation. C'est ainsi que le public se venge dans certaines occasions ; il n'écoute plus les vers que pour saisir ceux dont il peut détourner le sens et le rendre applicable à ses anathèmes. Les censeurs, les comédiens sont en défaut ; ils n'ont pas prévu, ils n'ont pas pu prévoir ce qu'on ferait d'un tel passage. Le public qui brûle de faire entendre sa voix la manifeste dans tel hémistiche de Corneille qui depuis cent quarante ans portait une physionomie innocente²⁵. Parfois les perturbations prennent la forme de manifestations corporelles, exprimant l'insatisfaction du public face au spectacle. Lors d'une représentation d'une comédie de Bastide, en 1764, « des expressions peu ménagées [...] ayant choqué la salle entière, [...] un homme [...] s'avisait d'éternuer d'une façon éclatante et comique ; dès lors on n'écoula plus : [...] et la pièce n'alla pas plus loin »²⁶. La chasse aux éternueurs autant qu'aux siffleurs, sans parler d'un certain nombre de pratiques scatologiques, constitue la principale mission des mouches. Dans la mesure où les spectateurs du parterre sont envisagés avant tout comme des corps et inévitablement ramenés, par l'expérience comme par les discours critiques, à leur statut corporel, il n'est guère étonnant de voir l'ensemble du spectacle menacé, dans les récits de représentations, par une forme de burlesque quasi ontologique.

Pour faire valoir l'art dramatique et rendre à celui-ci l'espace concret et social de la représentation, il semble donc urgent de faire asseoir le parterre. L'opération est souhaitée par les représentants de l'institution (qui doivent faire, à cette occasion, une bonne affaire). La police des spectacles leur est entièrement acquise²⁷. Et les théoriciens qui se prononcent en faveur de la réforme épousent généralement le point de vue des acteurs, qui aspirent à plus de respect, et des auteurs, soucieux de garder la mainmise sur l'interprétation de leurs œuvres. La Harpe ou Levacher de Charnois parlent ainsi au nom d'un public qui n'est pas celui du parterre, mais plutôt celui des loges²⁸, dont ils partagent les valeurs esthétiques et la conception du spectacle. Position que dénonce l'auteur du *Coup d'œil sur le Théâtre Français* : « Mais, reprendront les Athlètes composants et exécutants, c'est précisément ce que nous voulons éviter que ce jugement soudain et irréfutable [du parterre], et nous n'asseyons pas ces messieurs pour leur commodité, mais par le double avantage qui en résulte pour nous, [...] premièrement l'augmentation des prix [...] ; et en outre, nous détruisons par cet alignement de places, froid et compassé [...] ces cercles redoutables dans lesquels [...] plusieurs particuliers éclairés, se communiquant leurs remarques, parvenaient souvent à produire contre nous un corps de preuves contre lesquelles il était difficile de se pourvoir »²⁹. « En un mot,

²⁵ Mercier, *Tableau*, chap. 759 « Tragédistes », t. II, p. 751.

²⁶ Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 480-481.

²⁷ Ce que lui reproche Mercier (*Tableau de Paris*, chap. 513 « Portes des spectacles », t. I, p. 1406-1409).

²⁸ J. Ravel, *op. cit.*, p. 191-194.

²⁹ *Coup d'œil*, p. 12-13.

conclut-t-il, nous serons les maîtres chez nous, et le public sera obligé de se contenter des mets que nous voudrions lui servir »³⁰.

Asseoir le parterre revient à tenter d'asseoir son jugement³¹. Comme le souligne D. de Kerckhove, « À l'arrière-plan inconscient des transformations successives des scènes, [...], des plans de salles, des dispositions des sièges, [...] il s'est produit des tendances régulatrices qui allaient dans le sens triple de l'unification du champ visuel à partir d'un point de vue privilégié, de la distanciation entre la scène et le spectateur et de l'intellectualisation du spectacle [...]. D'une certaine manière, il s'agissait précisément d'une victoire de l'esprit sur le corps »³². Pari en apparence réussi : un pamphlétaire note que le parterre assis n'est plus à craindre, et que « [les vrais connaisseurs], les honnêtes gens, c'est-à-dire les gens assis sont trop réservés et trop indifférents sur ces sortes de choses pour se compromettre ainsi que [l'ancien parterre] » en exprimant publiquement un jugement et en manifestant une réception active³³. Asseoir le parterre, au sens propre comme au sens figuré, revient ainsi à protéger et à maintenir, par la discipline une forme de consensus esthétique élaboré par les spécialistes.

C'est aussi, par l'augmentation du prix des places, épurer ce public, évacuer ses éléments les plus frustes, évoqués au moyen d'images négatives. Oublier ces spectateurs, « pressés les uns contre les autres tels que des animaux dans un marché public »³⁴, qui remplissaient les salles de « hurlements à peu près semblables à ceux que jette la populace de Paris quand elle assiste au noble spectacle du taureau mis à mort »³⁵. Ses détracteurs tiennent pour acquis que le parterre debout est « mal composé », indigne du voisinage de la « bonne compagnie » et impropre au jugement esthétique³⁶. Un correspondant du *Mercure* impute à ces « auditeurs parterriens » la ruine de la scène française et propose d'y remédier en asseyant le parterre, c'est-à-dire en expulsant les éléments les moins fortunés. « Une assemblée mieux assortie vous donnerait plus de lumières et d'émulation, en vous mettant sous les yeux [...] un parterre émaillé de fleurs, au lieu d'un champ empoisonné de chardons, où foisonnent tant de croasseurs du mauvais goût »³⁷. En domestiquant le parterre, il s'agit de remettre ses spectateurs à leur place, de leur rappeler que si « le public est [...] le premier juge des talents », il ne saurait en être le « bourreau » : « le goût du théâtre étant devenu une manie générale, la plupart de ceux qui se constituent dans nos spectacles les juges de l'art dramatique sont dépourvus des

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ Voir *Mercure*, 19 janvier 1788, « Aux acteurs italiens, Sur ce que leur parterre va être assis » : « Bravo, Messieurs ! Dans cette affaire / Vous agissez très prudemment ; [...] / Loin de juger légèrement / Maint Opéra comme naguère / Désormais, Messieurs du parterre / Pourront asseoir leur jugement ».

³² D. de Kerckhove, art. cit., p. 322.

³³ *Comp d'œil*, p. 5.

³⁴ *Mercure*, « Sur le parterre debout de la CI », 3 avril 1784, p. 4.

³⁵ *Mercure*, 23 décembre 1786, p. 185.

³⁶ *Mercure*, 10 juin 1780, p. 87-89.

³⁷ *Mercure*, 1^{er} juillet 1780, p. 45.

connaissances nécessaires pour fixer justement le sort des pièces [...] ; la liberté qu'on accorde aux spectateurs dégénère souvent en une licence répréhensible »³⁸.

Ce type de réflexions, qui postulent, à l'encontre des faits³⁹, une unité sociologique du parterre, voit dans ces spectateurs debout une masse menaçante. À cette foule informe, qui réveille des hantises politiques, les détracteurs du parterre préfèrent le public des loges, gens de lettres ou gens du monde, plus facilement identifiable, plus prévisible, dont l'interprétation entretient le consensus et le comportement respecte les conventions de l'honnêteté mondaine.

Face à eux, d'autres penseurs du théâtre, favorables à un parterre debout, envisagent le public et non les spectateurs. Pour l'auteur du *Coup d'œil*, « c'est [le public] seul qui a le droit de juger ce qu'on soumet publiquement à son oreille et à ses regards, et non tel ou tel particulier »⁴⁰. Il s'agit non seulement de reconnaître au corps des compétences et des droits à l'interprétation, mais d'attribuer à la position debout le pouvoir de transcender les corps individuels des spectateurs en corps collectif du public, par la magie d'une forme d'alchimie, propre à la réception théâtrale. Chez les tenants de cette position, Diderot, Marmontel, Mercier notamment, ce point de vue s'exprime essentiellement sur le mode de la nostalgie⁴¹. Il est moins question de freiner la réforme des salles que d'entretenir un idéal théorique, une sorte de fantasme. Pas plus que leurs adversaires, ils ne sont satisfaits des conditions concrètes offertes au public du parterre, mais ils ne sont pas dupes de l'alibi hygiéniste des réformateurs. L'évocation de l'inconfort du parterre prend sous leur plume une teinte plus revendicative, appuyée sur des arguments commerciaux, qui imposent l'idée d'un public auquel les acteurs sont redevables⁴².

Ce public du parterre est pour eux le vrai public, celui des amateurs qui seul goûte véritablement le spectacle, vient pour voir et non pour se montrer, juge selon son sentiment propre et non la mode. Pour l'auteur du *Coup d'œil*, le spectateur debout, « l'esprit tendu par l'attitude même de son corps, réunissait tous les rayons divergents de sa vue et toutes les facultés de son intelligence sur l'objet qu'on lui présentait [...] ; saisissait avec activité et récompensait sur le champ ce qui lui paraissait le mériter, et repoussait avec la même chaleur ce qui lui en paraissait indigne, sans être ni refroidi ni distrait par l'espèce d'indifférence et d'inertie même que communiquent [...] les places trop

³⁸ *Mercury*, 5 janvier 1788, p. 39.

³⁹ Mercier, *Tableau*, chap. 578 « Cabale », t. II, p. 153-154 ; *Coup d'œil*, p. 9-10 ; Marmontel, *Éléments de littérature*, « Parterre », p. 848.

⁴⁰ *Coup d'œil*, p. 22-23.

⁴¹ Ils voient dans le parterre debout la résurrection d'un auditoire antique largement fantasmé, l'idéal d'un public « mâle », énergique et républicain. Voir Marmontel, *Éléments de littérature*, art. cit., p. 848.

⁴² *Le Parterre justifié*, p. 10-11 ; Mercier, *Tableau*, chap. 513 « Portes des spectacles », t. I, p. 1406-1409 et chap. 661, « Ventilateur des spectacles », t. II, p. 466-467.

commodes»⁴³. Marmontel est du même avis : « au parterre où l'on est debout, tout est saisi avec plus de chaleur ; [...] tout est plus vif et plus rapidement senti : on croit [...] que le spectateur plus à son aise serait plus froid, plus réfléchi, moins susceptible d'illusion, plus indulgent peut-être ». Et il constate que le parterre assis de la nouvelle Comédie-Française paraît certes « moins tumultueux mais plus difficile à émouvoir »⁴⁴. Partisan de ce public assis, La Harpe, dans *Molière à la nouvelle salle*, prend acte, lui aussi de cette déperdition d'énergie. Même si c'est à un personnage négatif, M. Claque, qu'il fait dire « Le parterre détruit... Ah ! c'est détruire tout, / La gloire, les succès, le spectacle, le goût. / [...] Et ! Comment gouverner cette masse immobile, / Lui donner désormais la vie et l'action, [...] / Un parterre sans chefs, c'est comme un corps sans âme »⁴⁵, le constat, ici ironique, n'en est pas moins partagé par bien des observateurs. Pour Mercier, « le parterre [...] a perdu ses droits antiques ; il n'exerce plus avec vigueur une autorité dont on lui a contesté l'usage, qu'on lui a ravie [...]. On l'a fait asseoir, il est tombé dans la léthargie. La communication des idées et des sentiments ne se fait plus sentir. L'électricité est rompue depuis que les banquettes ne permettent plus aux têtes de se toucher et de se mêler »⁴⁶. Diderot évoque lui aussi avec nostalgie l'époque antérieure aux réformes de la police des spectacles où, au théâtre, « l'âme était mise hors d'elle-même [...]. L'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse »⁴⁷.

Pour décrire cette énergie, le XVIII^e siècle a un nom : l'« électricité du théâtre », qui désigne une forme d'émotion esthétique fondamentalement incarnée, intuitive et collective. Selon Marmontel, celle-ci est le fait du parterre, « composé communément des citoyens les moins riches, les moins maniérés, les moins raffinés dans leurs mœurs ; de ceux dont le naturel est le moins poli mais aussi le moins altéré, de ceux en qui l'opinion et le sentiment tiennent le moins aux fantaisies passagères de la mode, aux prétentions de la vanité, aux préjugés de l'éducation ; de ceux qui communément ont le moins de lumières, mais peut-être aussi le plus de bon sens, et en qui la raison, plus saine, et la sensibilité, plus naïve, forment un goût moins délicat mais plus sûr »⁴⁸. De là, ajoute-t-il, « vient cette sagacité singulière, cette promptitude admirable avec laquelle tout un parterre saisit à la fois les beautés ou les défauts d'une pièce »⁴⁹. Mercier évoque lui aussi cette « commotion électrique » par laquelle le parterre ému devine le mérite et le célèbre⁵⁰. Certains comptes rendus de

⁴³ *Coup d'œil*, p. 11. Voir aussi *Journal des théâtres ou nouveau spectateur*, 1^{er} août 1777, p. 22-27.

⁴⁴ Marmontel, *Éléments de littérature*, « Parterre », p. 847 et 850.

⁴⁵ La Harpe, *Molière à la nouvelle salle ou les audiences de Thalie*, Paris, Lambert et Baudouin, 1782, p. 37-38.

⁴⁶ Mercier, *Tableau*, chap. 560, « Théâtre national », t. II, p. 83-89.

⁴⁷ Diderot, « Lettre à Mme Riccoboni du 27 novembre 1758 », dans *Paradoxe sur le comédien*, éd. R. Abirached, Paris, Folio classiques, 1994, p. 131-132.

⁴⁸ Marmontel, *Éléments de littérature*, « Parterre », p. 847.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 849.

⁵⁰ Mercier, *Tableau*, chap. 744 « Rumeurs théâtrales », t. II, p. 707.

représentation, comme celui d'*Irène*, le 30 mars 1778, qui vit le triomphe public de Voltaire, témoignent de la ferveur réceptrice d'un public unanime. Ce qui fera dire au chroniqueur de la *Correspondance littéraire* qu'à cette occasion « pour la première fois peut-être, on a vu l'opinion publique en France jouir avec éclat de tout son empire »⁵¹.

Car l'effet de cette électricité du parterre est de fédérer les corps individuels des spectateurs en corps collectif. Selon Marmontel, « Ce que l'émotion commune d'une multitude assemblée et pressée ajoute à l'émotion particulière ne peut se calculer : qu'on se figure cinq cents miroirs se renvoyant l'un à l'autre la lumière qu'ils réfléchissent, ou cinq cents échos le même son [...]. C'est là surtout que l'exemple est contagieux et puissant. [...] Or c'est surtout dans le parterre, et dans le parterre debout, que cette espèce d'électricité est soudaine, forte et rapide »⁵². Quant à Mercier, qui rejoint sur ce point Voltaire, il estime qu'« Une salle de spectacle est parmi nous le seul point de réunion qui rassemble les hommes [...] et sous ce point de vue l'on peut appeler le théâtre le chef-d'œuvre de la société »⁵³.

Le phénomène est immédiatement interprété en termes politiques. Marmontel assimile le parterre debout à une « espèce de république » et considère que « la démocratie du parterre dégénérerait en aristocratie » si on le faisait asseoir⁵⁴. Mercier constate qu'au parterre « On s'est disputé aussi vivement pour et contre la structure de quelques hémistiches que pour l'exportation des grains et la guerre d'Amérique ». Aussi ajoute-t-il : « Auteurs et rois, vos idées particulières sont plus rapprochées que vous ne pensez ; et votre coup d'œil sur la masse des spectateurs, au moment où ils prononcent sur vous, a [...] plus d'un rapport. [...] Vous pourriez vous communiquer des aperçus [...] qui aideraient à savoir manier légèrement la bride insensible qui mène le coursier ombrageux [...] ; car, pour en imposer à un parterre tumultueux et à une nation en effervescence, les moyens [...] sont à peu près les mêmes »⁵⁵. Et c'est encore l'auteur du *Tableau de Paris* qui observe : « On sent que le parterre a besoin de s'amuser pour regagner au théâtre une voix sans contrainte qu'il a perdue ailleurs »⁵⁶.

Le parterre de théâtre, espace où l'individuel se transmue en collectif, apparaît comme un laboratoire de l'opinion publique, et c'est à ce titre qu'il doit, pour l'autorité, être policé. Les zéloteurs de l'électricité du spectacle valorisent au contraire le pouvoir nouveau reconnu au public. Mercier plaide pour qu'on lui abandonne « pleinement et politiquement le droit d'approuver

⁵¹ Grimm et al., *Correspondance Littéraire*, éd. M Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877, t. XII, p. 70-71.

⁵² Marmontel, *Éléments de littérature*, « Parterre », p. 847.

⁵³ Mercier, *Du Théâtre*, p. 1143-1144. Voir aussi Voltaire, « À Madame la marquise de Pompadour », *Tancredé, Œuvres complètes de Voltaire*, Théâtre, Paris, Th. Desoer, t. I.2, p. 1016.

⁵⁴ Marmontel, *Éléments de littérature*, « Parterre », p. 849.

⁵⁵ Mercier, *Tableau*, chap. 578 « Cabale », t. II, p. 154-155.

⁵⁶ *Ibid.*, chap. 840 « L'auteur ! l'auteur ! », t. II, p. 1134.

ou d'improver à haute voix tel auteur et tel comédien »⁵⁷. Et il observe que « l'image menaçante qu'offre la police des spectacles ne fait qu'ajouter à l'humeur du public ; [...] il trouble son plaisir parce qu'il en trouve un plus grand à braver les habits bleus »⁵⁸. Pour preuve : « Depuis que les parterres sont assis, ils sont plus bruyants, plus clamateurs que jamais ; ils exercent sur les comédiens une souveraineté plaisante qui les fatigue ; la lutte opiniâtre entre les acteurs et le parterre devient un spectacle nouveau et curieux, qui remplace celui qu'on attendait »⁵⁹.

Rétif à toute forme de domestication, le corps politique formé par le public est un corps actif, qui entend investir tous les espaces de la cérémonie dramatique. Les événements survenus à la Comédie-Italienne le 26 décembre 1787 l'illustrent éloquemment : ennuyé par la pièce, le public exigeait en vain des acteurs une autre comédie. Devant le chahut, les autorités décidèrent d'envoyer la garde, qui occupa le parterre, tentant d'en expulser les spectateurs. Tout le théâtre éclata alors en protestations, faisant fuir les gardes. La lutte avec les comédiens reprit, jusqu'à ce que, « Voyant que le parterre n'était pas écouté [...], plusieurs personnes du parquet se précipitèrent sur l'avant-scène, et firent semblant de vouloir déchirer la toile ; alors on la leva »⁶⁰. Ces phénomènes se reproduisent fréquemment dans les premières années de la Révolution, certaines soirées, comme celles des représentations de *Charles IX* ou de *L'Ami des lois* accédant au rang d'événement politique⁶¹. Un autre type d'incident survient le 11 avril 1791, où les *Affiches* rapportent que « Le peu d'empressement que l'on met toujours à lever le rideau, quand le public le demande, a encore excité le parterre à monter, peut-être avec trop d'humeur, sur le théâtre : un particulier a même déchiré le bas de la toile, et MM. les comédiens ont appris ainsi à céder avec plus de célérité aux vœux du public, et à lui consacrer leurs talents »⁶². Lors d'une représentation de *Dumouriez à Bruxelles* d'Olympe de Gouge, le parterre, refusa que la pièce soit achevée : « pour dissiper l'ennui qu'elle leur avait inspiré, la plupart des spectateurs s'élançèrent sur le théâtre et dansèrent la carmagnole autour de l'arbre de la liberté, tandis que les autres faisaient chorus dans la salle »⁶³.

Tout autant qu'une force politique, ce qui s'affirme lors de tels incidents, c'est la revendication du public payant à être considéré comme une force économique, et le désir de faire prévaloir un autre modèle de relations entre agents du spectacles et spectateurs. En 1790, Marie-Joseph Chénier se fait le porte-parole de ces derniers : « Voici le singulier : on permet aux comédiens de s'expliquer devant le public, et l'on ne permet point au public,

⁵⁷ *Ibid.*, chap. 513 « Portes des spectacles », t. I, p. 1406-1409.

⁵⁸ *Ibid.*, chap. 744 « Rumeurs théâtrales », t. II, p. 705.

⁵⁹ *Ibid.*, chap. 1009, « Parterres assis », t. II, p. 1471.

⁶⁰ *Le Parterre justifié*, p. 6.

⁶¹ *Correspondance littéraire*, t. XVI, p. 103-104.

⁶² *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, 11 avril 91, p. 1355.

⁶³ C. G. Etienne et A. Martainville, *Histoire du Théâtre Français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802, t. III, p. 66-67.

qui paie⁶⁴, de répondre aux comédiens : voilà ce que des étrangers avaient peine à concevoir. Ils prétendaient qu'à Londres ce n'est pas le public qui doit obéissance et respect aux comédiens, mais les comédiens qui doivent obéir respectueusement aux volontés du public »⁶⁵. Mercier ne réclamait pas autre chose⁶⁶, qui relativisait la portée politique des turbulences du public, notant qu'au théâtre, « la sédition [tombe] à neuf heures » : « que la garde ne s'en mêle point, tout s'apaisera, et les plus échauffés retourneront tranquillement chez eux, amuser, en soupant, leurs amis du récit burlesque de la petite guerre civile excitée ce soir-là au parterre »⁶⁷. Il n'empêche que, dans ces manifestations de sa puissance, le parterre aura gagné à la fois l'autonomie d'un corps politique et le droit de faire entendre ses jugements. Comme le constatait La Harpe dès 1784, « aujourd'hui que le public est dans l'usage d'applaudir partout, même chez le roi, il serait d'autant plus difficile de lui ôter cette liberté que c'est la seule dont il jouisse. Il est sous ce seul rapport le maître partout où il est ; sa force est en raison de sa masse »⁶⁸.

Cette conception du public n'est pas, dans ses fondements, si différente de celle qui habitait les partisans d'un parterre domestiqué : tous reconnaissent dans les spectateurs du parterre un corps politique en puissance. Qu'on cherche à la contenir ou, au contraire, à favoriser son avènement, l'« électricité du théâtre » représente le point de jonction entre corps et interprétation, singulier et collectif, esthétique et politique. Mais ce qui différencie les deux positions, c'est le sens qui est donné à la représentation. Dans le premier cas, le corps apparaît comme une menace pour l'art dramatique, alors que dans le second cas, l'implication du spectateur en tant que corps et sa capacité à faire corps avec les autres spectateurs signent l'accomplissement du processus théâtral.

La position des partisans du parterre assis se voit de ce point de vue battue en brèche à la fin du siècle, quoique victorieuse dans les faits. À partir des années 1780, le parterre est partout assis et surveillé. Mais les représentations n'en sont pas moins tumultueuses. Il est déjà trop tard. Dans l'effervescence des spectacles, le public a pris la mesure de sa propre force et de son rôle dans le déploiement du protocole dramatique. Il n'est plus question pour lui d'adopter face à la fiction, au spectacle et à ses agents une attitude de réception passive, extérieure ni respectueuse. L'expérience théâtrale qui s'instaure dans ces dernières années du siècle se fonde sur une récusation de l'autonomie esthétique du spectacle. Elle se distingue ainsi radicalement du rituel qui fondait aussi bien les pratiques directement antérieures que la plupart

⁶⁴ C'est ce qui fait la différence entre le public de théâtre et le public des séances de l'Académie. Voir La Harpe, *Correspondance littéraire*, Paris, 1804, t. 4, p. 310-313.

⁶⁵ Lettre de Marie-Joseph Chénier du 18 septembre 1790, au sujet des incidents survenus à propos de *Charles IX* (citée par Etienne et Martainville, *op. cit.*, t. I, p. 161-162).

⁶⁶ Mercier, *Tableau*, chap. 195 « Fusiliers aux spectacles », t. I, p. 482-486.

⁶⁷ *Ibid.*, chap. 744 « Rumeurs théâtrales », t. II, p. 705). Mercier n'est guère optimiste sur le réinvestissement réel de cette expérience politique du spectacle. Voir *Le Nouveau Paris*, éd. J.-Cl. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, chap. 253 « Gens de lettres », p. 890.

⁶⁸ La Harpe, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 312.

de nos habitudes spectatrices modernes. Il n'est guère étonnant, à cet égard que les débats sur le parterre assis aient beaucoup moins intéressé les critiques et les historiens que la lutte pour la suppression des banquettes de scène, qui semblait plus naturellement relever de la grande histoire du théâtre, d'une histoire envisagée du point de vue de la création et de l'illusion, alors que la pensée du corps des spectateurs engage à considérer moins les œuvres elles-mêmes que l'interprétation qu'en propose une réception à maints égards incarnée.