



HAL
open science

DU “ PLAISANT DU PARTERRE ” À “ L’ORATEUR DU PARTERRE ” : L’ANECDOTE DRAMATIQUE COMME SCÈNE DE LA VOIX DU PUBLIC

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. DU “ PLAISANT DU PARTERRE ” À “ L’ORATEUR DU PARTERRE ” : L’ANECDOTE DRAMATIQUE COMME SCÈNE DE LA VOIX DU PUBLIC. Julia Gros de Gasquet, Sarah Nancy. La Voix du public en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Presses universitaires de Rennes, pp.17-28, 2019. hal-03312708

HAL Id: hal-03312708

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312708v1>

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.

DU « PLAISANT DU PARTERRE »
 À « L'ORATEUR DU PARTERRE » :
 L'ANECDOTE DRAMATIQUE COMME SCÈNE DE LA VOIX
 DU PUBLIC

Sophie Marchand

Tout autant qu'il s'est efforcé de fixer l'art fugace et fragile de l'incarnation scénique, le XVIII^e siècle théâtral semble avoir eu à cœur de retenir la fulgurance des voix des spectateurs. Il s'est donc tout naturellement trouvé amené à inventer d'autres manières d'écrire l'histoire ou plutôt l'expérience des spectacles. Le lecteur des témoignages d'époque, mais aussi des essais théoriques, se trouve ainsi invité, au fil des anecdotes, à percevoir le bruissement des salles de spectacle, le brouhaha des cabales, l'éclat des saillies spirituelles, confronté aux voix discordantes et aux échos multiples qui troublent et redéfinissent, lors de chaque séance, les frontières de l'espace fictif et de la scène sociale.

C'est un voyage parmi ces voix que je voudrais proposer. Héritier d'une révolution esthétique dont on trouve chez l'abbé Dubos la formulation la plus nette, le XVIII^e siècle n'a eu de cesse d'envisager le théâtre sous l'angle de ce qu'il fait au spectateur, nous invitant à penser la voix du public hors du rituel illusionniste et fictionnel et ses manifestations autrement que comme l'indice d'une perturbation ou d'un dysfonctionnement d'un protocole spectaculaire clos sur lui-même. Penser le spectacle, c'est, au XVIII^e siècle, penser la relation qui s'établit entre l'œuvre et son récepteur, envisager, autant que l'action de la fiction sur le public, les réactions de ce dernier, qui, même intempestives, ne semblent jamais illégitimes. Une réflexion méthodologique s'impose sur les traces de ces manifestations sonores et sur la manière dont on peut/doit les interpréter. La question se pose particulièrement à propos des anecdotes dramatiques, qui pullulent au XVIII^e siècle et envahissent toutes les formes de discours sur le théâtre (comptes rendus de représentations, témoignages, histoires, traités théoriques, pièces métathéâtrales...). Car ces brefs récits, qui relatent des incidents survenus lors de représentations particulières et qui fleurissent dans le dernier tiers du siècle, circulant des correspondances aux périodiques avant d'être recueillis dans des compilations à succès, constituent une source aussi précieuse que problématique pour appréhender l'inscription sociale et historique des spectacles. Fixant et ressuscitant à chaque lecture les mots des spectateurs, elles témoignent d'une expérience et d'une pensée du théâtre élaborées par et pour des amateurs ; reprenant sans cesse (non sans variations) les mêmes récits paradigmatiques, elles élaborent une théorie subreptice, en rupture avec les approches classiques du fait dramatique, dans

laquelle le public occupe une place essentielle ; pour autant, elles ne sauraient constituer une source historiquement fiable, et s'avèrent plutôt révélatrices de représentations collectives, relevant d'une mythologie ou d'une histoire culturelle des spectacles, d'un discours porteur d'enjeux idéologiques. C'est en tant que telles qu'elles doivent donc être envisagées, et qu'elles déploient, au-delà de la fragmentation et de la diversité des cas rapportés, un réseau de récits emblématiques qui contribuent à esquisser une certaine conception de la voix du public.

Ce qui apparaît d'emblée à la lecture de ces anecdotes, c'est le caractère *naturel* des interventions vocales des spectateurs : si celles-ci sont rapportées, c'est bien évidemment parce qu'elles font événement, par leur contenu ou par la nature du dialogue qu'elles nouent avec le spectacle, mais nullement parce qu'elles constitueraient, *en elles-mêmes*, une anomalie dans le déroulement de la séance théâtrale. De même qu'on vient, au XVIII^e siècle, au théâtre autant pour être vu que pour voir, il est naturel d'y parler autant que d'écouter. Rares sont donc les anecdotes qui assimilent les interventions du public à un brouhaha informe et répréhensible. Acteur essentiel du dispositif, le public a voix au chapitre. Certains récits stigmatisent bien quelques voix parasites, dialogues de spectateurs sans rapport direct avec la pièce, qui empêchent le public d'entendre le spectacle¹, mais ils demeurent minoritaires.

Nombre d'anecdotes insistent au contraire, sur l'incomplétude et le caractère insatisfaisant de pièces qui n'auraient suscité de la part des destinataires aucune réaction. Telles sont les légendes autour de la première représentation du *Bourgeois gentilhomme*, qui montrent Molière fort marri du silence du roi et soulagé lorsque celui-ci se prononce enfin en faveur de la comédie : « Aussitôt l'auteur fut accablé de louanges par les courtisans qui répétaient, tant bien que mal ce que le roi venait de dire à l'avantage de cette pièce². » Anecdote paradigmatique, qui témoigne que le théâtre *doit* faire parler et qui intronise le discours du bon spectateur (ici le roi, plus tard le parterre) comme norme de la réception. La parole spectatrice est d'autant plus nécessaire qu'elle renseigne sur l'effet produit, qui détermine désormais la valeur des œuvres.

La voix apparaît dès lors comme une émanation spontanée. En témoigne, sous la forme du paradoxe, l'anecdote suivante, à propos d'une comédie de La Grange :

Lorsqu'on donna cette pièce au Théâtre français, un plaisant, en battant des mains de toutes ses forces, applaudissait à tout rompre et criait en même temps : *Ah ! Que cela est mauvais !* Ceux qui se trouvèrent à ses côtés, surpris de ce procédé bizarre, lui demandèrent pourquoi il disait que la pièce était mauvaise, dans le temps même qu'il l'applaudissait. *J'ai reçu*, répondit-il, *un billet pour*

¹ Voir CLEMENT et LAPORTE, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 1 (anecdote sur *Abdilly*) ou p. 2 (sur *Abensaid*).

² *Ibid.*, t. I, p. 155.

applaudir [...] mais je suis honnête homme et je ne puis trahir mon sentiment ; c'est pourquoi tout en battant des mains, je dis et répète que la pièce est détestable. La sensation de ce personnage devint générale³.

Ce que dit cette anecdote, c'est la nécessité impérieuse d'une expression réceptrice qui soit voix véritable, et non conventionnelle ou mensongère. La voix ne s'achète pas ; d'abord éminemment singulière, elle peut, parce qu'elle est vraie et énergique, s'avérer contagieuse et fédérer du collectif, dès lors qu'elle apparaît comme intelligible.

Ainsi légitimées, les voix spectatrice envahissent les anecdotes dramatiques, déployant une véritable typologie des parleurs. Au bas de l'échelle, se situent les importuns, dont l'intervention est essentiellement perturbatrice. Maupoint rapporte, à propos des *Fables d'Ésope* de Boursaut : « Cette pièce dont on connaît le mérite, fut cependant sifflée aux premières représentations, ce qui obligea l'auteur à faire une fable *pour les turbulents du parterre* »⁴. Cette fable a beau ridiculiser les réactions du parterre, elle n'en témoigne pas moins de la reconnaissance par l'auteur du point de vue des spectateurs, et de ses efforts pour se faire accepter d'eux. La dénomination péjorative de « turbulents du parterre », disparaît des recueils postérieurs.

Très vite, au XVIII^e siècle, se fait jour, en effet, l'idée que le public assemblé dans la salle de spectacle représente un arbitre ou un critique non seulement légitime mais pertinent. Ses jugements, considérés comme des discours articulés et non des manifestations d'humeur, sont rapportés, dès lors qu'ils mettent le doigt sur des imperfections du spectacle. Voix du bon sens davantage que voix savante, la voix spectatrice engage avec les agents du spectacle, un dialogue où l'autorité se trouve disputée et où la perturbation n'est orchestrée qu'à fin de rectifier la fiction et de rendre raison à un public maltraité par une œuvre indigne de lui. Il y eut ainsi, nous dit-on, « beaucoup de murmure à la représentation de [*L'Absence*, opéra comique de Panard] parce que le public trouva fort singulier que l'on eût personnifié l'Absence ; et le public n'avait pas tort⁵ ». Certains récits contestent certes la pertinence des jugements du public. Pour les *Spectacles de Paris* :

Rien d'aussi ordinaire que de voir des gens à belles manières se méprendre sur ce que l'auteur a fait dire à ses personnages. Ils font de merveilleuses plaisanteries [...] sur des choses qu'ils ont mal entendues. [...]. Ces gens-là crient souvent *plus haut !* à un acteur qui joue une scène sombre, silencieuse, et taciturne⁶.

Mais en général, les anecdotes valident les avis du public. La *Correspondance littéraire* note, en 1767 :

³ *Ibid.*, t. I, p. 6-7.

⁴ *Bibliothèque des Théâtres*, [par MAUPOINT], Paris, Prault, 1733, p. 118.

⁵ *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, par une Société de gens de lettres, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel, Wurtz et Le Normant, 1808, t. I, p. 60.

⁶ *Les Spectacles de Paris*, Paris, Veuve Duchesne, 1792, p. 106.

Le vice radical des *Deux Sœurs*, c'est une platitude des plus exquises. Or il n'y a point d'assemblée en Europe [...] qui ait sur ce point le tact plus juste, plus fin, plus prompt que notre parterre ; et comme les platitudes se succédaient, [...] les huées et les éclats de rire se succédaient [...] de même⁷.

Chamfort, dans son *Dictionnaire dramatique*, rend hommage aux « critique[s] du parterre⁸ » et les acteurs eux-mêmes semblent tenir compte des avis de ces derniers. Ainsi, lors d'une représentation du *Titus* de De Belloy :

La pièce a pensé être interrompue tout à fait à la fin du quatrième acte, où Titus, [...] dit qu'ôter la vie était au pouvoir de tous les hommes, mais qu'il n'appartenait qu'aux princes de faire grâce [...]. Cette pensée [...] était devenue fautive par l'expression. Le vers disait : *Mais la donner, grands dieux, [la vie] est un noble avantage !* [...] Et ce terme équivoque excita de si grands éclats de rire que l'acteur ne put continuer. [...] M. Granval [...] reprit les quatre vers et corrigea ainsi celui qui avait tant fait rire : *Mais l'accorder, grands dieux, est un noble avantage !* Il dit ensuite au parterre : *Messieurs, je viens de le corriger pour vous plaire*, et cette saillie fit écouter la pièce jusqu'à la fin⁹.

La voix du public, dans ce cas, a su instaurer un véritable dialogue et influencer sur la fiction.

Bien souvent, les spectateurs ne s'en tiennent pas à l'expression d'un jugement et opposent au spectacle défailant des professionnels un histrionisme social qui les fait passer du rang de critiques à celui de plaisants du parterre. Cette figure récurrente des anecdotes introduit, par ses interventions dans la trame textuelle et narrative des pièces, une béance qui crée, en lieu et place de la scène fictionnelle, une scène de l'esprit, à mi-chemin entre espace de l'art et espace social. C'est dans l'art de la syllepse métathéâtrale que s'exprime le mieux le génie des plaisants du parterre : dans *La Créole* de La Morlière, « un valet, après avoir fait à son maître le détail d'une fête, lui demande ce qu'il en pense. *Que tout cela ne vaut pas le diable*, lui répondit le maître. Le Parterre en chœur répéta ces mots, et la pièce ne fut pas achevée¹⁰ ». D'autres bons mots suscités par la lettre du texte dramatique manifestent la propension du public au détournement. À une représentation du *Fabricant de Londres* de Fenouillot de Falbaire, lorsqu'« on vint annoncer sur la scène la banqueroute du marchand, un spectateur, au parterre, s'écria plaisamment : *Ab ! morbleu, j'y suis pour vingt sols*¹¹ ». Les innombrables exemples de ce type

⁷ GRIMM et al., *Correspondance Littéraire*, éd. M. TOURNEUX, Paris, Garnier Frères, 1877, t. VII, p. 495.

⁸ CHAMFORT et LAPORTE, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, t. II, p. 109.

⁹ *Correspondance littéraire*, op. cit., t. IV, p. 91.

¹⁰ *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 237.

¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 335.

témoignent de la volonté des spectateurs de se dédommager d'un protocole et d'un échange qui ne satisfont pas leurs attentes, en se renvoyant et en renvoyant aux autres l'image de leur supériorité intellectuelle et spirituelle. L'enjeu n'est pas seulement esthétique. S'exprime aussi dans cette confrontation un désir de reconnaissance, particulièrement évident, dans cette anecdote souvent reprise au XVIII^e siècle, à propos du *Gentilhomme Guespin* de Donneau de Visé :

Des seigneurs, qui aimaient Visé, riaient avec lui sur le théâtre des beaux endroits de sa pièce. Le parterre, qui n'était pas affecté de même, siffla beaucoup. Le sifflet dérangeait la pièce lorsqu'un rieur s'avança et dit : *Si vous n'êtes pas contents, on vous rendra votre argent à la porte, mais ne nous empêchez pas d'entendre des choses qui nous font plaisir*. Un des beaux-esprits dont le parterre abonde ordinairement lui cria ce vers :

Prince, n'avez-vous rien à nous dire de plus ?

Un autre répondit pour lui :

Non : d'en avoir tant dit, il est même confus¹².

Ce qui se gagne, dans ce combat du parterre contre les banquettes, où l'alexandrin et le pastiche semblent l'apanage du public *a priori* le moins instruit, tandis que les petits-maîtres parlent le langage trivial de la prose et de la logique financière, c'est bien une forme de supériorité spirituelle, et, de manière évidente, un droit au jugement et à l'expression. Le plaisant du parterre détourne à son profit le dispositif spectaculaire et se fait applaudir sur la scène de l'esprit. Clément et La Porte voient là la marque d'un esprit français : « c'est peut-être dans ces anecdotes dramatiques, mieux que dans toute autre histoire, qu'on verra le caractère badin et l'esprit léger du français dans tout son jour et dans son plus bel éclat¹³ ». Tout tourne dès lors à la comédie : lorsque, dans *Callisthène* de Piron, le poignard nécessaire au suicide se brise accidentellement en mille morceaux, « Les ricanements firent éclore par degré la risée générale au fatal instant où le comédien se poignarda [...] et jeta au loin l'arme meurtrière en quatre ou cinq morceaux¹⁴ ». Presque toujours, le mot d'esprit sonne le glas de la fiction¹⁵.

C'est ce que regrette la *Correspondance littéraire*, qui relève que plusieurs tragédies de Voltaire ont été victimes, dans leur nouveauté, de « *mauvais plaisants* du parterre¹⁶ ». *Adélaïde du Guesclin* chuta sur un calembour : lorsque Vendôme demande à Coucy, « Es-tu content Coucy?... », « Un plaisant du parterre répondit *Couci-couci* et la pièce tomba »¹⁷. « Une telle platitude, commente le journaliste, à propos d'un autre bon mot, fatal à la *Mariamne* du même Voltaire, suffit pour faire rire le parterre ; mais elle ne doit pas suffire pour engager un

¹² *Ibid.*, t. I, p. 407.

¹³ *Ibid.*, t. I, p. ii-iii.

¹⁴ *Ibid.*, t. I, p. 168.

¹⁵ Voir *Ibid.*, t. I, p. 530 et t. I, p. 76.

¹⁶ *Op. cit.*, t. V, p. 405. Je souligne.

¹⁷ *Ibid.*, t. VI, p. 368.

homme supérieur à faire un mauvais changement¹⁸. » Pourtant le mal est fait : la voix du public porte et recouvre celle de la fiction.

Ce passage en revue de quelques figures de spectateurs parlants appelle plusieurs remarques. On constate tout d'abord qu'à la différence des anecdotes qui rapportent les paroles de spectateurs pathologiquement absorbés par la fiction et en proie à une illusion paroxystique¹⁹, les mots cités précédemment nouent tous un dialogue *entre la scène et la salle* : ils prennent place dans un espace intermédiaire et témoignent moins d'une dilatation de la fiction dans l'espace social que d'une sortie volontaire de la fable et d'une récupération mondaine du spectacle. Tout aussi intempestives que les réactions de spectateurs absorbés qui crient à Ariane, dans la tragédie de Thomas Corneille, que sa rivale est Phèdre, les saillies des plaisants du parterre sont, elles, absolument intentionnelles, volontairement histrioniques : elles ont vocation à établir une communication potentiellement conflictuelle avec le spectacle, tout en nouant une connivence avec les autres spectateurs. Elles ne fonctionnent pas comme une mise en abyme de l'effet réussi, mais sur le mode du renversement parodique ou du pastiche. Ce qui se joue, dans les discours des critiques ou des plaisants du parterre, c'est donc le renversement du rapport de force qui fonde le protocole et le pacte illusionnistes. À l'échelle de chaque anecdote, l'issue de cette confrontation détermine un espace symbolique qui est celui de *l'événement théâtral* et non du rituel fictionnel.

Autre différence : les voix que j'ai évoquées ne sont pas singulières, expression de la sensibilité d'un individu spectateur caractérisé par sa naïveté - les victimes de l'illusion sont toujours, dans les anecdotes, des jeunes gens, des provinciaux ou des militaires un peu lourdauds. Si elles émanent bien d'individus isolables, ces voix indéterminées trouvent généralement un écho collectif, qui peut aller jusqu'au chœur. Le plaisant du parterre ne fait qu'énoncer ce que les autres pensent tout bas, et son intervention libère une puissance contestatrice ou carnavalesque. L'enjeu de ces voix est d'autant plus collectif, c'est-à-dire potentiellement politique, que, dans la quasi totalité des anecdotes consultées, les manifestations vocales jaillissent explicitement du parterre, c'est-à-dire de la partie du public la plus nombreuse et la plus informée, la plus mobile, partant, la plus dangereuse aux yeux des autorités et des agents du spectacle. On sait qu'au parterre se situent les places les moins chères, et donc les plus prisées à la fois de la frange la moins fortunée des spectateurs et des amateurs passionnés qui vont au spectacle aussi souvent que possible. On sait qu'on s'y tient, pendant une grande partie du siècle, debout, pressé, sous la surveillance de la police du spectacle qui craint les émotions populaires et tente de canaliser cette foule incontrôlable. On sait encore que ce parterre se définit contre les loges, et cherche, lors de chaque séance, à affirmer son identité et son pouvoir dans l'espace spécifique et le laboratoire que constitue la salle de

¹⁸ *Ibid.* t. II, p. 397.

¹⁹ Voir, par exemple, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 90, sur *Ariane*, ou t. II, p. 491, sur *Britannicus*.

spectacle. Relayer la voix du parterre, fixer ses arrêts et ses bons mots, reconnaître ses victoires contre les agents du spectacle n'a donc rien d'anodin, et, que ce soit pour s'en féliciter ou s'en inquiéter, tous les compilateurs d'anecdotes soulignent que la systématisation des interventions du parterre coïncide avec une évolution du sens et de la portée de la cérémonie théâtrale. La *Correspondance littéraire* ne manque pas de noter la montée en puissance de cette frange du public, et d'en saisir les implications politiques :

Le parterre était composé, il y a quinze ans, de l'honnête bourgeoisie et des hommes de lettres, tous gens ayant fait leurs études, ayant des connaissances plus ou moins étendues, mais en ayant enfin. Le luxe les a tous fait monter aux secondes loges, qui ne jugent point, ou dont le jugement, au moins, reste sans influence : c'est le parterre seul qui décide du sort d'une pièce. Aujourd'hui cet aréopage est composé de journaliers, de garçons perruquiers, de mamitons : qu'attendre de pareils sujets²⁰ ?

Gazette des despotes éclairés et des grands d'Europe, la *Correspondance littéraire* voit dans le phénomène une dégradation inquiétante, mais tel n'est pas le mouvement général, et les anecdotes relaient complaisamment les récits d'événements où le parterre, prenant le dessus sur le spectacle, a su obtenir une reconnaissance symbolique.

Tout se passe en effet comme si l'objet des anecdotes était moins le déploiement spectaculaire lui-même que la manière dont celui-ci se mue en rituel social, la scène artistique servant de prétexte à une forme d'avènement politique. Prennent ainsi sens les efforts des agents du spectacle pour capter la bienveillance du parterre : avant la représentation d'une pièce de Guyot de Merville,

Montmény, un des acteurs les plus estimés de la troupe vint débiter [...] une espèce de compliment ou, si l'on veut, un prologue dans lequel il exposa les raisons que l'auteur avait de craindre pour le succès de son travail [...]. Il termina son discours en priant les spectateurs de suspendre leur jugement jusqu'à ce que l'action finie leur laissât le loisir de le prononcer avec cette équité et cette justesse qui fixent le goût du public. Ce compliment fut bien reçu et la pièce applaudie²¹.

Parfois, l'adresse liminaire ne suffit pas à gagner la collaboration du public. Les acteurs s'essayaient alors à d'autres stratégies, qui ont en commun d'inscrire la voix du public non plus à l'horizon ou en marge du spectacle, mais en son cœur même. C'est ce qui se produit lors des débuts de Mme Vanhove, en 1780.

C'est dans *Phèdre* qu'elle a paru [...] ; elle y a été si mal accueillie que, [...] au lieu de cette apostrophe à Minos : *Pardonne : un dieu cruel a perdu ta famille ;/ Reconnaiss sa vengeance aux fureurs de ta fille*, il lui échappa de dire :

²⁰ *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. X, p. 340-341.

²¹ *Annales dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 69.

Reconnais sa vengeance aux fureurs du parterre. Quelque déplacée que puisse paraître cette incartade, le public en fut charmé et prodigua dans ce moment à Mme Vanhove plus d'applaudissements qu'il ne lui en avait donné dans tout le cours de la pièce²².

Ce qui, dans la bouche de l'actrice, pourrait passer pour un reproche, est reçu comme un gage de reconnaissance : applaudissant Vanhove, le public s'applaudit lui-même, émerveillé de son pouvoir. Nombreuses sont les anecdotes de ce type qui satisfont la vanité des spectateurs en pérennisant la scène des triomphes du parterre²³. Une anecdote est à cet égard révélatrice :

Dans une des représentations de [*L'Ami de tout le monde*] à Lyon, un acteur que le public traitait toujours mal, mais qu'il traita encore plus mal ce jour-là, s'avança sur le bord du théâtre, en s'écriant : *Ingrat parterre, que t'ai-je fait ?* [...]. Le lendemain, on ne demandait plus à la porte un billet de parterre, on disait : *Donnez-moi un ingrat*²⁴.

Les applaudissements du parterre récompensent dès lors les auteurs et acteurs qui ont su reconnaître son jugement et sa puissance. Témoin, cette anecdote sur *Le Barbier de Séville* : « Le jour de la reprise, un plaisant du parterre dit à ceux qui l'environnaient : *Messieurs, il faut applaudir aujourd'hui Beaumarchais, puisqu'il s'est mis en quatre pour regagner nos suffrages*²⁵ ». La conscience identitaire du parterre se nourrit de tels récits, tout comme elle se trouve renforcée par les efforts des pouvoirs publics pour canaliser ses manifestations. Elle puise encore de quoi s'alimenter dans un certain nombre d'anecdotes légendaires qui entérinent l'idée d'une toute-puissance du public, reconnue par les représentants de l'autorité monarchiques eux-mêmes. Un des grands tubes anecdotiques des années 1780, encore en vogue au XIX^e siècle, va dans ce sens :

La reine Marie-Antoinette aimait à jouer la comédie ; elle avait fait construire à Trianon une salle de spectacle. Acteurs et spectateurs étaient de grands personnages. Un jour, on jouait [...] *Annette et Lubin* : la reine, qui jouait Annette, était applaudie par tous les spectateurs, sauf un qui fit entendre un strident coup de sifflet. Tout le monde se lève indigné, ne sachant quel est le téméraire. Marie-Antoinette, qui l'avait vu, s'avance sur le devant de la scène et, faisant une petite révérence villageoise, dit au siffleur : - Monsieur, si vous n'êtes pas satisfait, passez au bureau, on vous rendra votre argent. Le roi – car c'était lui qui avait sifflé – se mit à rire. Puis il dit : - C'est égal, c'est royalement mal joué²⁶.

²² *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. XII, p. 436.

²³ Voir par exemple, à propos du *Légataire*, [COUSIN D'AVALLON], *Comédiana*, Paris, Marchand, 1801, p. 18.

²⁴ *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 58.

²⁵ *Annales dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 473.

²⁶ L. LOIRE, *Anecdotes de théâtre*, Paris, Dentu, 1875, p. 166.

Rien de plus faux que cette anecdote ; mais rien de plus conforme aussi à l'image glorieuse de lui-même que le public entend désormais rapporter du théâtre.

Ainsi transcrite par les anecdotes, l'expérience du spectacle consiste désormais moins dans le fait d'aller écouter des voix que de faire entendre sa propre voix. Louis-Sébastien Mercier, fin observateur des mœurs de son temps, ne dit pas autre chose : c'est au théâtre que se manifeste le public, entendu non comme simple assemblée de spectateurs, mais comme opinion publique²⁷ : « On sent, écrit-il, que le parterre a besoin de s'amuser pour regagner au théâtre une voix sans contrainte qu'il a perdue ailleurs²⁸ ».

Voix que les anecdotes nous présentent comme efficace, dotée d'un véritable pouvoir sur le déroulement de la séance. Dès les années 1740, la puissance du parterre se matérialise dans un nouveau rituel : l'appel de l'auteur, sommé de comparaître à la fin du spectacle pour recevoir sur scène les applaudissements ou les quolibets du public. C'est alors l'expression d'« importants du parterre » qu'utilisent Clément et La Porte²⁹. Pouvoir encore, et investissement explicitement politique de la cérémonie esthétique, lorsque les spectateurs, avant la Révolution déjà³⁰, mais plus encore durant ses premières années, réclament et obtiennent la représentation de pièces interdites. En septembre 1789, une représentation d'*Éricie* donne lieu aux événements suivants :

Au moment où l'on a levé la toile pour commencer la petite pièce, il s'est élevé plusieurs voix du parterre qui ont demandé *Charles IX* [...]. Le cri étant devenu assez tumultueux pour obliger les acteurs qui étaient sur la scène de se retirer, le sieur Fleury a reparu seul ; alors un *orateur du parterre* s'est chargé d'expliquer plus clairement le vœu de son *parti* : Nous demandons, a-t-il dit, pourquoi l'on ne donne pas *Charles IX* [...] – Monsieur, a répondu fort respectueusement l'acteur, cette pièce n'est point encore à l'étude, parce que jusqu'ici nous n'avons encore obtenu la permission de la donner. – Plus de permission, a répliqué l'anonyme ; il est temps que le despotisme qu'exerçait la censure des théâtres cesse. Nous voulons pouvoir entendre ce qu'il nous plaît de penser³¹.

Enfin, la municipalité s'inclinera devant le brouhaha et autorisera la représentation de la pièce. Cette dernière, en réalité, a alors peu d'importance en elle-même : le spectacle est surtout le prétexte ou le déclencheur de l'exercice par le parterre d'un pouvoir inédit. De même que d'autres anecdotes,

²⁷ L.-S. MERCIER, *Tableau de Paris*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet. Paris, Mercure de France, 1994, chap. 533 « Monsieur le public », t. I, p. 1473.

²⁸ *Ibid.*, chap. 840 « L'auteur ! L'auteur ! », t. II, p. 1134.

²⁹ *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 547.

³⁰ Voir *Correspondance littéraire, op. cit.*, à propos d'*Antigone* de Doigny du Ponceau en août 1787, t. XV, p. 123.

³¹ *Ibid.*, t. XV, p. 508-509. Je souligne. Voir aussi ce qu'on relate des événements survenus à l'occasion de la représentation de *L'Ami des lois* de Laya en 1793.

qui, mettant en scène, cette fois, l'assentiment unanime du public dans la célébration de valeurs ou de personnages publics, fixent l'image d'une collectivité spectatrice transmuée en opinion publique³².

On le voit, l'anecdote offre à ces événements, qui sont moins artistiques que politiques, un cadre mémoriel idéal. Et ce qu'elle fixe, en réalité, c'est moins le spectacle lui-même et les *realia* de la pratique scénique, que ce qui vient, sinon perturber le rituel dramatique, le parachever et lui donner sens, circonstanciellement et historiquement, au sein de l'espace social. Plus qu'un conservatoire du répertoire ou un panthéon des artistes, le recueil anecdotique se veut le mémorial des réactions d'un public qui seul légitime et donne sens à la cérémonie dramatique. Tout autant que de fixer l'éphémère de la représentation, son objet est de recueillir ce qui ne relève d'aucune partition textuelle préétablie, d'aucune trame préméditée, aussi lacunaire soit-elle, ce qui n'advient que dans l'instant et dans l'alchimie particulière de chaque séance : les voix d'un public qui vient aussi au théâtre pour se faire entendre et reconnaître. Il est, à cet égard, révélateur qu'un certain nombre d'anecdotes relatant les bons mots d'un plaisant du parterre se voient, d'un recueil à l'autre, rapportées à des pièces différentes, comme si le mot importait davantage que la pièce qui l'a occasionné, comme si, en somme, les œuvres dramatiques n'étaient que des prétextes à l'émergence d'une voix. Une anecdote à propos d'*Argélie* de l'abbé Abeille, relate le trait d'un spectateur. Devant le trou de mémoire de l'actrice à qui sa partenaire demandait : « Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi notre père ? », celui-ci aurait rétorqué : « Ma foi, s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère », ce qui « causa de si grands éclats de rire qu'il ne fut pas possible aux comédiens de continuer³³ ». Nombre de compilateurs notent que l'anecdote est fautive³⁴. D'autres contestent, pour leur part, l'anecdote citée plus tôt à propos du *Gentilhomme Guespin*, estimant qu'elle concerne plutôt l'*Andronic* de Campistron. En réalité, qu'importe ? Ce qui compte, ce qui frappe, c'est que tous continuent à citer ces bons mots, à ressusciter sur la scène des anecdotes cette voix des spectateurs qui, finalement, semble seule compter. Véritables lieux de mémoire, dans la mesure où, comme le constatent dans leur *Histoire du théâtre français sous la Révolution*, Étienne et Martainville, « écrire en France l'histoire du théâtre, c'est tracer l'histoire morale du peuple³⁵ », les recueils d'anecdotes dramatiques, dessinent une histoire du public³⁶, et de son accession à une forme d'expression politique indirecte. Ce faisant, elles invitent, en laissant résonner la voix des spectateurs, à repenser la nature de l'événement théâtral.

³² Voir, à propos des représentations de *La partie de Chasse de Henri IV* de Collé, *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, 18 septembre 1791, p. 3410-3411.

³³ *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 88).

³⁴ Voir, par exemple, RAYNAL, *Anecdotes littéraires*, Paris, Durand et Pissot, 1750, t. II, p. 328.

³⁵ C. G. ÉTIENNE et A. MARTAINVILLE, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution*, Paris, Barba, 1802, t. I, p. iv.

³⁶ *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. ii-iii.

