



HAL
open science

D'UNE HISTORIOGRAPHIE DES QUERELLES À UNE MYTHOGRAPHIE DE LA CRISE : ENJEUX DE LA QUERELLE DANS LES ANECDOTES DRAMATIQUES DU XVIII^e SIÈCLE

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. D'UNE HISTORIOGRAPHIE DES QUERELLES À UNE MYTHOGRAPHIE DE LA CRISE : ENJEUX DE LA QUERELLE DANS LES ANECDOTES DRAMATIQUES DU XVIII^e SIÈCLE. Emmanuelle Hémin. Les Querelles dramatiques en France à l'âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles), Peeters, pp.317-330, 2010. hal-03312739

HAL Id: hal-03312739

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312739>

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.

D'UNE HISTORIOGRAPHIE DES QUERELLES À UNE
MYTHOGRAPHIE DE LA CRISE :
ENJEUX DE LA QUERELLE DANS LES ANECDOTES
DRAMATIQUES DU XVIII^e SIÈCLE.

Sophie Marchand

Les querelles dramatiques ne sont pas seulement l'affaire des doctes et des praticiens de la chose théâtrale. En tant qu'éléments décisifs de l'histoire d'un art inscrit dans le champ social, elles trouvent naturellement une traduction dans les représentations collectives et l'imaginaire d'une époque. Entre historiographie et mythographie, elles participent ainsi de l'image que le public se forme du théâtre et des enjeux de celui-ci. C'est sous cet angle qu'on les étudiera.

Et pour cela, quelle source plus féconde et plus éloquente que les anecdotes dramatiques, qui, mieux que tout autre témoignage, ressuscitent pour l'historien moderne ce que fut la vie théâtrale du XVIII^e siècle ? Compilations de récits concernant les représentations dramatiques, le milieu théâtral et les principaux acteurs du déploiement spectaculaire, ces textes recueillis dans les correspondances, les journaux ou les textes critiques, deviennent, au XVIII^e siècle, l'objet d'une vogue éditoriale dont l'exemple le plus célèbre est le volume publié en 1775 par Clément et Laporte. En tant que lieu de diffusion d'une mémoire des spectacles et modalité excentrique de la formalisation théorique, ces anecdotes se font l'écho des querelles qui ont agité la vie théâtrale des XVII^e et XVIII^e siècles. La rhétorique propre à une pratique éditoriale qui, récusant toute prétention à l'organicité et au système, offre une succession d'aperçus singuliers, le parti pris de l'ancrage social et historique que manifeste l'approche anecdotique et les affinités évidentes qui lient anecdote et petite histoire semblent prédisposer les recueils à devenir l'écrin d'une histoire des querelles dramatique. Il convient donc de s'interroger sur ce que ces textes, dont l'opinion publique constitue non seulement l'horizon mais aussi l'origine, nous disent des querelles et sur la place et la fonction qu'ils leur assignent dans l'appréhension historique et théorique de l'art dramatique.

L'enquête révèle alors un certain nombre de déplacements et de modifications du point de vue : les querelles mises en scène par les anecdotes ne sont pas tout à fait celles que retient l'histoire littéraire et ne recouvrent pas les mêmes enjeux. Moins que d'une historiographie du théâtre marquée par les débats poétiques, les querelles reflétées par les anecdotes participent d'une mythographie de la crise, qui se trouve au fondement d'une représentation envisagée comme déploiement spectaculaire tout autant que comme cérémonie sociale. Le discours anecdotique abrite l'émergence d'une autre manière de

penser le théâtre, et surtout d'en parler, et ancre cette révolution dans la place et la fonction qu'il accorde à une querelle redéfinie.

Dans la mesure où les anecdotes fixent les moments forts de la vie théâtrale et accordent une tribune publique à la vie secrète des théâtres, on s'attendrait à trouver dans les recueils de nombreux échos des querelles évoquées au cours de ce colloque. Il n'en est rien et tout se passe comme si l'histoire anecdotique s'évertuait à minorer ces querelles attendues, qui fondent aujourd'hui notre approche du théâtre de cette époque, que ce soit sous l'angle de l'histoire littéraire ou sous celui de la réflexion théorique.

Ceci correspond à un choix revendiqué : les recueils d'anecdotes laissent en effet paraître le discrédit, moral autant qu'artistique, dont souffrent des querelles vidées, aux yeux du grand public et d'une bonne part des théoriciens contemporains, de leurs enjeux intellectuels ou doctrinaux, et donc de leur légitimité. Mettant en évidence la mesquinerie du milieu littéraire, les anecdotes ravalent bien souvent les querelles dramatiques à la petite histoire du théâtre, assimilant querelle et cabale et faisant de ces épisodes de la vie théâtrale des à-côté peu glorieux qui trahissent le dévoiement des pratiques dramatiques comme du discours sur l'art. La querelle paraît alors vidée de sa substance, comme le montre cette anecdote concernant l'*Agamemnon* de Boyer (1680) :

Boyer travailla pendant cinquante ans pour le théâtre et ne vit jamais réussir aucun de ses ouvrages. Pour éprouver si leur chute ne devait pas être imputée à la mauvaise humeur du parterre, il fit afficher la tragédie d'*Agamemnon* sous le nom de Pader d'Assezan, jeune homme nouvellement arrivé à Paris. La pièce fut généralement applaudie. Racine même, le plus grand fléau de Boyer, se déclara pour le nouvel auteur. Boyer s'écria au milieu du parterre : « elle est pourtant de Boyer, malgré [...] Racine ». Le lendemain, cette même tragédie fut sifflée ; et l'on en fit une analyse peu favorable dans un sonnet.¹

Une autre anecdote célèbre, mettant en scène un spectateur qui applaudit et siffle à la fois *L'Accommodement imprévu* de Lagrange (1737) - applaudissant parce qu'il a été payé pour le faire et sifflant parce qu'il juge la pièce détestable²-, confirme le peu de poids et l'absurdité de ces cabales qui ne recouvrent aucun discours légitime sur le théâtre et émanent parfois d'une incompréhension profonde de cet art ou de contresens sur le texte³. Expression d'un goût erratique, que ce soit par absence d'assise rationnelle ou pur opportunisme, la querelle apparaît comme un caprice, comme le prouvent, selon Mercier, les aléas de la fortune de Molière, qu'on appela « de son vivant *maître d'école en fait*

¹ Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, t. I, p. 22.

² *Ibid.*, t. I, p. 6-7.

³ Voir cette anecdote sur *Agrippine*, tragédie de Cyrano de Bergerac (1653) : « Un jour qu'on jouait cette pièce, des badauds avertis qu'il y avait des endroits contre la religion les entendirent tous sans émotion ; mais lorsque Séjan, résolu de faire périr Tibère qu'il regardait déjà comme sa victime, vint à dire : *Frappons ; voilà l'hostie*, alors, pleins d'indignation contre l'acteur, ils s'écrièrent : « Ah ! le méchant ! ah ! l'athée ! Comme il parle du Saint-Sacrement ! » (Laporte et Clément, t. I, p. 25).

de vilénies », mais à qui « dès qu'il ne fut plus, on [...] prêta les vues de la plus haute sagesse et la marche approfondie de la plus décente philosophie⁴ ».

En plus d'être présentée comme irrationnelle, la querelle littéraire sert, dans les anecdotes, de révélateur de la mesquinerie des hommes de lettres. La querelle du *Cid* est ainsi interprétée, de manière évidemment réductrice, comme l'effet de la rancœur de Richelieu. Celui-ci aurait fait jouer *Europe*

dans le temps qu'on y représentait *Le Cid*. À la fin de la pièce, un comédien s'avança sur le bord du théâtre pour en faire un éloge magnifique et l'annonça pour le surlendemain ; mais il s'éleva du parterre un bruit confus et tout le monde demanda *Le Cid*. Le cardinal retira sa pièce et fut si choqué de cet incident qu'il conçut le dessein de faire tomber *Le Cid* et liguait toute l'Académie française pour en faire cette fameuse critique.⁵

Les anecdotes s'étendent de même complaisamment sur les dessous de la querelle qui opposa la *Phèdre* de Racine à celle de Pradon⁶. Déniant à ces affrontements toute implication poétique ou purement dramatique, la mémoire anecdotique conteste à la querelle le pouvoir de dire quelque chose sur le théâtre, et l'accuse plutôt d'offrir du champ littéraire une image déplorable.

La publicité qui entoure ces querelles, non contente d'alimenter le goût du public pour le scandale et le persiflage, contribue en effet à la dégradation de la posture auctoriale et des instances savantes. En avant-propos à son ouvrage intitulé *Querelles littéraires ou mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la république des lettres depuis Homère jusqu'à nos jours*, Simon-Augustin Iraïlh, en 1761, prend soin de préciser qu'il « ne fait qu'exposer l'origine, les progrès et les suites [des querelles des gens de lettres], les unes plus graves, les autres moins sérieuses. On voudrait qu'ils apprissent à se respecter eux-mêmes, à craindre les écarts et le sort de leurs semblables ; à mieux user des dons qu'ils ont reçus de la nature ; à ne se point rendre le jouet du public⁷ ». On trouve le même reproche dans l'article « Querelles littéraires » du *Tableau de Paris*, où Mercier s'insurge contre une image de l'homme de lettres qui n'est pas seulement ridicule mais dangereuse, en ce qu'en l'avalissant, elle anéantit la portée d'une pratique littéraire pour laquelle le moraliste nourrit de grandes ambitions. « Sans ces divisions déplorables, regrette-t-il, la littérature aurait un poids majestueux qui opprimerait ses adversaires⁸ ».

⁴ Mercier, Préface de *Molière, Théâtre complet*, Amsterdam, Leide, Vlam et Murray, 1778, t. III, p. 220-221.

⁵ *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 333.

⁶ *Ibid.*, t. II, p. 59-60.

⁷ Iraïlh, *Querelles littéraires ou mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la république des lettres depuis Homère jusqu'à nos jours*, Paris, Durand, 1761, 4 vol. in-12., t. I, préface.

⁸ *Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1794, CCCLI, « Querelles littéraires », t. I, p. 963-964 : « Quand on veut rabaisser les gens de lettres, on parle de leurs querelles vives et quelquefois scandaleuses. Il est vrai que dans leurs débats ils semblent peu éclairés sur leurs véritables intérêts et qu'ils aiguisent l'un contre l'autre des armes redoutables qu'ils devraient détourner contre leurs ennemis ».

À ce discrédit global, qui pèse sur des querelles appréhendées par le petit bout de la lorgnette, correspond une suspicion viscérale à l'égard du discours critique, surtout lorsque celui-ci emprunte le langage des poétiques. Le mépris des querelles masque le rejet des systèmes et l'acrimonie à l'égard d'une chose littéraire se revendiquant comme autonome. Symptomatique est, à cet égard, la nonchalance avec laquelle sont évoquées les polémiques doctrinales et l'absence d'écho que trouvent dans le discours commun les questions qui occupent les spécialistes⁹. À la différence de l'*Histoire du Théâtre français* des Frères Parfaict ou d'autres sommes historiques contemporaines, qui offraient avec le relevé scrupuleux (souvent accompagné de citations et de commentaires critiques) des pièces constitutives des querelles littéraires une forme de synthèse des enjeux de la polémique, les recueils d'anecdotes évacuent le plus souvent le contenu des querelles, au profit du récit des différentes étapes de l'affrontement des personnes. Aussi ces querelles qui semblent si fondamentales au regard de l'histoire du théâtre et des théories poétiques et dramaturgiques sont-elles réduites au strict minimum, en raison d'une évacuation volontaire des problématiques purement littéraires.

La querelle de spécialistes n'a pas bonne presse et fait l'objet d'une démystification systématique. Ainsi, à propos du *Cid* :

Toutes les critiques qu'on a faites du *Cid* ont abouti à dire que toutes les règles du théâtre y étaient violées. Les partisans de Corneille en conviennent ; mais de là même ils tirent un argument invincible contre ses adversaires. Cette pièce, malgré ses énormes défauts, règne sur nos théâtres depuis plus d'un siècle. Il faut donc qu'il y ait des beautés supérieures à tout ce qui a jamais paru.¹⁰

Et les compilateurs de relever, à rebours, qu'*Alinde*, tragédie de La Mesnardière, composée, selon d'Aubignac, « suivant toute la rigueur des règles », « n'eut point de succès¹¹ ». S'appuyant sur une mise en cause de la pertinence des règles et des poétiques, cette dénonciation met aux prises, d'une part, le plaisir et le succès public, et d'autre part, une légitimation institutionnelle sapée par la présentation tendancieuse de ses représentants¹². Les frères Parfaict eux-mêmes, pourtant sensibles aux arguments littéraires, concluent l'article consacré à l'*Œdipe* de Voltaire par ces mots : « Voilà toutes les critiques de la

⁹ Mercier fustige « ces petites et inutiles querelles que la jalousie et l'esprit de parti font naître entre petits écrivains » et affirme que « plus la cause est frivole, plus l'acharnement est impitoyable » (*Tableau de Paris*, t. I, p. 966-67).

¹⁰ *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 196.

¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 38. Voir aussi t. I, p. 421, à propos des *Héraclides* de De Brie.

¹² Voir cette anecdote (*op. cit.*, t. I, p. 445) : « Montéclair, antagoniste de Rameau, dont il décriait la personne et les ouvrages, ne put s'empêcher, à la sortie d'une des représentations des *Indes galantes* d'aller lui témoigner le plaisir qu'il avait éprouvé à un passage de cet opéra qu'il lui cita. Rameau, qui le voyait aussi maladroit dans sa louange qu'il l'avait été dans ses critiques, lui dit : l'endroit que vous louez, Monsieur, est cependant contre les règles ; car il y a trois quintes de suite. Ce qui, pour les compositeurs bornés, est une faute grave que Montéclair avait souvent reprochée à Rameau. Le premier ne sut que répondre ».

tragédie d'*Œdipe* qui soient venues à notre connaissance. Nous ne doutons point que les personnes qui auront la patience de les lire ne pensent que ces ouvrages n'ont servi et ne serviront qu'à augmenter la réputation de la pièce et de son auteur¹³ ». Au prix d'une inversion axiologique, la querelle en vient à faire valoir, par contraste, le texte qui l'a suscité et qui semble, à terme, seul légitime et essentiel.

Mais peut-il vraiment en être autrement, dans des recueils anecdotiques qui, par leur fragmentation et leur parti pris informe, témoignent d'une asystématicité incompatible avec l'esprit de parti qui anime les querelles, et dans un discours qui, loin de s'adresser aux doctes, parle à un large public la langue du plaisir ? La querelle littéraire ne saurait, dans cette perspective, constituer un objet historiographique légitime, en tant qu'elle est essentiellement étrangère au fait dramatique. Pour gagner sa place dans les recueils, il faut que la querelle ait directement à voir avec la créativité théâtrale (dans le cas des parodies ou des pièces critiques par exemple¹⁴) ou qu'elle ait une incidence véritable sur le déploiement du protocole spectaculaire (on pense aux cas de censure idéologique qui, eux, sont commentés¹⁵). À lire les recueils, il semble que participent de l'historiographie de la querelle moins les arguments poétiques que tout ce qui a trait aux moyens d'expression de l'opinion publique ou à ceux de son muselage. Il n'est, pour les anecdotes, de querelles que celles qui se jouent sur le théâtre ou ont pour enjeu la représentation.

Toute autre forme de querelle, en particulier celles qui se fomentent dans le cabinet des doctes ou l'antichambre des censeurs, est non seulement illégitime et inepte, mais fondamentalement anti-dramatique et mortifère. À la source des querelles, se place en effet, si l'on en croit le discours tenu par les anecdotes, une approche sclérosante des arts et de leur histoire, véritable contresens sur ce qui fait la réalité du phénomène dramatique. Une anecdote relatant la première du *Devin de village* de Rousseau (1753) est, à cet égard, révélatrice :

À la première représentation de cet intermède, deux hommes, dont l'un était pour la musique française, l'autre pour la musique italienne, soutenaient leurs divers sentiments avec tant d'opiniâtreté qu'ils troublaient l'attention des spectateurs. La sentinelle s'approcha pour leur faire baisser la voix. Mais le lulliste dit au grenadier : Monsieur est donc bouffoniste ? Ce qui déconcerta tellement le soldat qu'il retourna tout confus reprendre son poste.¹⁶

Non contente de parasiter le spectacle, la querelle peut mettre fin à la carrière d'un auteur. C'est au « désagrément d'avoir eu un adversaire aussi méprisable

¹³ Parfait, *Histoire du Théâtre Français*, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1735, t. XV, p. 316.

¹⁴ Voir les *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 76 (« *L'Andromaque* de Racine est la première tragédie sur laquelle on fit une comédie critique et même une espèce de parodie. [...] cette critique fut en France l'origine de ce genre malheureux qu'on appelle parodie ») et t. I, p. 285-286.

¹⁵ Voir *Ibid.*, t. I, p. 137, à propos du *Bal d'Auteuil* de Boindin.

¹⁶ *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 259.

que Pradon » et au « chagrin que lui causèrent les critiques qu'on lui fit de *Phèdre* » que Clément et Laporte imputent le désir de Racine de renoncer au théâtre¹⁷. Aussi Mercier peut-il assimiler la critique à une tyrannie absurde¹⁸ : « obstacle [...] aux progrès de l'art », « La critique en littérature » est cependant « la chose du monde la plus inutile » puisque « l'ouvrage qu'on examine est imprimé ; les fautes sont commises, et le temps qui plonge dans l'oubli les productions stériles ou frivoles [...] paraît le vrai, l'irrévocable journaliste¹⁹ ». Déploiement de force inutile, la querelle est pure négativité, pure réaction.

Cette stérilité de la querelle transparait dans l'opposition récurrente entre condamnation des doctes et succès public, que les anecdotes convoquent évidemment à propos du *Cid*, mais aussi d'*Astrate* de Quinault (1663)²⁰ ou d'*Horace*, qui, à l'image de son héros fut, selon Corneille, « condamné par les duumvirs, mais [...] absous par le peuple²¹ ». La Motte, en 1723, s'enorgueillira à son tour de pouvoir aller « s'ennuyer à la soixante-douzième représentation de [sa] mauvaise pièce²² » : l'expérience de la scène a raison de la querelle²³. Irailh, évoquant les débats autour de la comédie larmoyante, constate : « On fit à toutes ces critiques [...] la seule réponse convenable. On les réfuta par le succès prodigieux et constant de ce genre, [...] par la nécessité d'admettre un commencement à toute nouveauté utile. Tous ces grands mots : *règles, usages, raison, bon goût*, on les disait mal appliqués. On ne voulait pas qu'ils pussent tenir contre l'expérience²⁴ ». Préférant, comme certains théoriciens (Mercier, Marmontel), le parterre à la critique²⁵, les anecdotes entérinent donc l'existence de « succès de querelles ».

La distorsion entre querelle et réception signe alors la vitalité d'un art résistant à la stérilité des débats doctrinaux²⁶. Si, malgré l'anathème des doctes, certaines pièces parviennent à créer leur public, c'est que, dans l'affrontement même, se joue quelque chose d'essentiel, et la figuration de la querelle en émanation d'une crispation conservatrice met en évidence, en regard de cette pulsion négatrice, l'existence d'une dynamique constitutive de l'histoire des arts. S'il y a querelle, c'est qu'il se produit quelque chose au théâtre qui échappe à la maîtrise. C'est à cette *crise* fondatrice que l'anecdote procure une visibilité, en désignant la querelle comme un lieu dialectique. Le passage d'une pensée de la querelle comme stigmatisation d'un dysfonctionnement (poétique ou idéologique) à une pensée de la crise comme moment d'affirmation de l'art accompagne, dans les textes théoriques (chez Diderot et Mercier notamment),

¹⁷ *Ibid.*, t. II, p. 62.

¹⁸ *Du théâtre*, chap. XXVII.

¹⁹ Mercier, *Tableau de Paris*, t. VIII, DCXI « Journaux, le vrai journaliste », t. II, p. 282.

²⁰ *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 118-119.

²¹ *Ibid.*, t. I, p. 435.

²² *Ibid.*, t. I, p. 448.

²³ Que ce soit en bien ou en mal. Voir ce qui arrive à *L'Ambitieux et l'Indiscret* de Destouches (*Ibid.*, t. I, p. 56-57).

²⁴ *Querelles littéraires*, t. II, p. 373-374.

²⁵ « C'est le parterre qui a vengé la *Phèdre* de Racine de la préférence que les loges avaient donnée à celle de Pradon » (Marmontel, *Éléments de littérature*, « parterre », Paris, Desjonquères, 2005, p. 849). Voir aussi Mercier, *Mon Bonnet de nuit*, chapitre « Critiques ».

²⁶ Voir *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 127 (*Atys*) et p. 150 (*Bertholde à la Cour*).

l'élaboration d'une mythologie du génie associée à la transgression. De même que l'anecdote dramatique, par sa forme fragmentaire, participe à l'élaboration historiographique d'un art procédant par heurts, au gré des événements, plutôt que selon des continuités, la querelle va être redéfinie comme étape structurante d'une histoire du théâtre abordée non plus sous l'angle de l'académisme mais comme succession de crises régénératrices. Cette réévaluation de la querelle, sur un plan à la fois axiologique et historique, laisse apparaître la nécessité de la crise et sa fécondité purement dynamique. Il faut donc distinguer, dans le terme même de querelle, qui les englobe dans les anecdotes, le repli doctrinal réactif, envisagé du point de vue d'une critique discréditée et de la petite histoire du théâtre, et la crise, envisagée du côté du créateur et d'une philosophie de l'histoire anti-académique. C'est la perception de cette dualité de la querelle qui justifie l'entreprise historiographique d'Irailh, aux yeux de qui, les « querelles littéraires [...] peuvent être mises au nombre de ces maux qui produisent quelquefois un grand bien », et qui propose de lire dans « ces révolutions continuelles de la République des Lettres », « les progrès du goût, la marche de l'esprit humain²⁷ ». Dans cette perspective, *Le Cid* représente à ses yeux « l'époque du plus haut point d'élévation de notre théâtre²⁸ » et il célèbre « Corneille élevant le génie de la nation et s'ouvrant une carrière dans laquelle ses rivaux voulurent l'arrêter mais dont les efforts réunis ne servirent qu'à lui faire doubler ses pas de géant ». L'art véritable devient alors « fruit de la persécution²⁹ », selon une logique que l'on retrouve, du côté de la théorie du théâtre, chez Mercier (en particulier dans ses textes sur Molière³⁰) et chez Diderot³¹. S'enrichissant des idées du siècle, de la foi en la perfectibilité à la lutte contre le préjugé, la pensée de la querelle se trouve modifiée en profondeur et ouvre la voie à une mythologie de l'innovation

²⁷ *Querelles littéraires*, t. I, p. xvi.

²⁸ *Ibid.*, t. I, p. 239

²⁹ *Ibid.*, t. I, p. 249

³⁰ *Mon Bonnet de nuit*, p. 1292 : « Quand Molière ouvrit une nouvelle route, il éprouva les oppositions que l'habitude produit sur les hommes. [...]. Si ce grand homme n'avait pas eu le courage de se raidir contre les difficultés, de voir la chute du *Misanthrope* d'un œil tranquille, de ramener le public par la farce du *Médecin malgré lui*, de savoir penser qu'une nouveauté sensée a un effet invincible et que les applaudissements répareraient l'injustice qu'il avait essuyée, notre théâtre, peut-être encore dans l'enfance n'en attirerait pas moins l'admiration de nos critiques ». Voir aussi la préface de *Molière*, p. 231-232.

³¹ Dans les *Entretiens sur Le Fils naturel* (*Œuvres*, IV : *Esthétique – Théâtre*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 1154) et dans le *Projet de préface envoyé à M. Tru...* : « C'est pour éviter dans des situations toutes pareilles les discours, les pensées, les mouvements employés, qu'on se jette dans des idées, des expressions, des sentiments, des mouvements et des discours bizarres qui déplaisent. [...] On demeure quelque temps dans cette position périlleuse où l'on est sifflé ou par sa médiocrité ou par sa bizarrerie. Enfin, il vient un homme de génie qui conçoit qu'il n'y a plus de ressources que dans l'infraction de ces bornes étroites que l'habitude et la petitesse d'esprit ont mises à part. [...] Les premiers efforts sont découragés ; l'homme de génie s'arrête au premier pas. Une nation plus libre, plus affranchie de préjugés recueille la lumière que l'on porte à s'éteindre et en tire parti, ou le peuple, las de s'ennuyer à des redites perpétuelles, forcé par ce vieux style dont il ne saurait se départir, se prête plus par son intérêt de plaisir que par sa raison à un genre nouveau. Il est accueilli, mais c'est au bout d'un siècle » (*Œuvres complètes*, t. X : *Le drame bourgeois*, Paris, Hermann, 1980, p. 550-551).

transgressive³² et du martyr de l'homme de lettres, aux accents préromantiques. Prodiguant ses conseils à un apprenti poète, Mercier déclare ainsi dans *Du Théâtre* que « les orages civils sont le garant de la santé des peuples, qu'il n'y a qu'un empire malade ou convalescent qui présente un front paisible et léthargique ; que partout où il y aura des hommes dignes de ce nom, on entendra leurs cris, on verra leurs passions vivement caractérisées se diversifier sur chaque visage³³ ». La querelle ici dépeinte n'a plus grand-chose à voir avec les polémiques poétiques : querelle structurelle et non conjoncturelle, signant la victoire de l'énergie du génie sur l'inertie du système, elle ne relève plus de la petite histoire des arts mais de la perception des structures générales du progrès, et traduit un changement de paradigme historique³⁴. En tant que telle, elle se définit moins comme objet historiographique que comme élément mythographique. Rendue à une certaine positivité, cette querelle devenue crise, semble par ailleurs pure énergie, principe dynamique et dialectique, sans contenu doctrinal fixe.

Mais l'entreprise de redéfinition de la querelle prise en charge par les anecdotes et le discours commun ne s'arrête pas là : si elle est parvenue à revaloriser un objet discrédité et confisqué par le discours savant, cette redéfinition met en place un modèle qui pourrait valoir pour tous les arts et n'est pas spécifiquement théâtral. Qu'en est-il des querelles *dramatiques* ? Qu'en est-il de ces enjeux proprement théâtraux que les chamailleries des critiques rejettent dans l'ombre et qui, bien souvent, demeuraient impensés ? Le refus de la querelle traditionnelle procède du rejet d'une conception exclusivement poétique du théâtre et traduit, comme on a pu le voir dans les propos de Mercier et la revalorisation du jugement public, une revendication de réappropriation sociale de l'art dramatique. En contrepoint des querelles qui se jouent dans le champ critique, les anecdotes mettent en lumière une autre querelle, spécifiquement dramatique, érigée en moment fondateur de la légitimité du protocole spectaculaire.

Loin du cabinet des doctes, les anecdotes recentrent l'espace de la querelle sur la salle de spectacle et sur les rapports foncièrement conflictuels qui opposent scène et parterre,

Nombre d'anecdotes immortalisent la puissance perturbatrice du parterre. Ainsi à propos d'*Adélaïde du Guesclin* de Voltaire :

³² De là à ce que la querelle apparaisse comme la sanction d'une transgression et un marqueur d'innovation, il n'y a qu'un pas. Voir *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 128 (sur *L'Avare*) et p. 151 (sur *Béverley* de Saurin).

³³ Mercier, *Du Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 1346. Voir aussi, dans le même volume, « Les infiniment petits veulent tuer les colosses littéraires » (p. 1571) : « Je suis intimement persuadé que notre littérature criblée des plus sots, des plus misérables préjugés, a besoin d'un mouvement révolutionnaire pour sortir de ses langes, de ses maillots académiques. Cette masse inerte des esprits, j'aime fort à les stimuler ».

³⁴ Non plus la linéarité de l'académisme, mais une histoire fondée sur les ruptures et les révolutions. Dans cette perspective, les querelles ne sont plus des accidents de l'histoire, mais correspondent au fonctionnement normal de l'évolution artistique.

Il y avait, dans sa nouveauté, un certain personnage nommé Coucy, à qui je ne sais plus quel autre personnage disait emphatiquement après une tirade :

Es-tu content, Coucy ?

Le parterre répondit en écho, *coussi, coussi*, et cette mauvaise plaisanterie pensa faire tomber la pièce.³⁵

Cette puissance perturbatrice n'est toujours arbitraire et s'appuie souvent sur un jugement de valeur poétique marqué par le bon sens (on siffle une réplique ridicule, un mot emphatique, on souligne par la moquerie une maladresse ou une ambiguïté du texte, en prouvant ainsi que le parterre n'est pas dupe des poètes)³⁶. Elle s'exerce parfois au détriment du public des loges, comme le montre une anecdote sur *Le Gentilhomme Guespin*, de Visé³⁷, et signale alors, autant qu'une réappropriation par le peuple du jugement théâtral, une revendication de reconnaissance sociale. Ce renversement du rapport de force fait l'objet de l'anecdote suivante :

Dans une des représentations de [*L'Ami de tout le monde*, comédie anonyme (1673)] 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 ? ». On peut juger combien cette touchante apostrophe divertit l'assemblée. Le lendemain, on ne demandait plus à la porte un billet de parterre, on disait : « Donnez-moi un ingrat ».³⁸

Ingrat et tyrannique, le public l'est en effet, et bien des anecdotes s'achèvent sur cette chute : « le parterre ne voulut jamais souffrir qu'on achevât cette pièce »³⁹. Cette querelle, réitérée à l'occasion de chaque représentation, ne

³⁵ *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 16.

³⁶ Voir *ibid.*, t. I, p. 237 (*La Créole*, comédie de La Morlière) ou t. I, p. 76.

³⁷ « 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 confus » (*Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 407).

³⁸ *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 58.

³⁹ À propos de *La Malade sans maladie* de Dufresny (*Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 512), du *Marquis d'industrie*, comédie anonyme (*ibid.*, t. I, p. 527). Voir aussi cette anecdote sur *Les Deux Arlequins*, comédie de Le Noble : « Un Arlequin qui jouait dans cette pièce à Bruxelles était fort aimé du public ; au point qu'il ne put souffrir un autre acteur qui débuta dans son rôle. Après son début, le nouvel acteur vint annoncer qu'il jouerait encore le lendemain dans la même pièce ; et que s'il n'avait pas le bonheur de plaire aux spectateurs, il brûlerait ses habits et se retirerait. Le lendemain, lorsqu'il parut sur la scène, plusieurs personnes du parterre lui jetèrent des bottes d'allumettes » (*Ibid.*, t. I, p. 261-62), ou enfin cette dernière histoire, sur *L'École des pères ou l'étourdi corrigé*, de Rousseau de Toulouse : « Cette pièce fut sifflée par trois fois trois.

reflète pas des discussions doctrinales, mais traduit la crise qui est au fondement du processus théâtral, crise constitutive du rituel dramatique, qui n'est pas un accident de l'histoire, mais manifestation de l'essence sociale du théâtre.

L'histoire de la querelle que dressent les anecdotes dramatiques est donc moins celle des pièces, des écoles ou des carrières d'écrivains que celle des relations entre public et spectacle. L'histoire non d'un genre littéraire, mais d'une pratique sociale dont le fondement est la représentation, entendue dans le double sens de déploiement spectaculaire et d'affirmation publique. Aussi, aux étapes historiographiques que pouvaient constituer les débats théoriques et les propositions textuelles, l'anecdote substitue-t-elle une histoire du sifflet, de l'acclamation de l'auteur, de la police des spectacles ou de cette nouvelle figure mythologique que représente « le plaisant du parterre ». Ce mouvement accompagne la reconnaissance théorique du public, chez Mercier en particulier, qui juge qu'un *parterriana* serait un livre très utile⁴⁰, mais aussi chez Marmontel⁴¹. La question de la valeur et de la légitimation, qui se trouve au fondement de toute querelle, se joue, cette fois, dans l'immédiateté de la représentation, et touche à la fois l'œuvre, les instances auctoriales et l'instance réceptrice.

Comme l'anecdote qui la fixe, la querelle représente un lieu dialectique où se rejoue indéfiniment l'affrontement de l'univers fictif et du réel, dans un espace tiers où se constitue la représentation que le public se donne de lui-même. Mercier, dans *Le Tableau de Paris*, remarque : « On sent que le parterre a besoin de s'amuser pour regagner au théâtre une voix sans contrainte qu'il a perdue ailleurs⁴² ». Lieu substitutif d'affirmation politique, la querelle est donc doublement spectaculaire. Elle est également ambiguë⁴³, comme le note finement Mercier, à l'article « Cabale » du *Tableau*. Si certains auteurs abdiquent devant le jugement du public, tel Crébillon, brûlant sa tragédie *Xerxès* à l'issue de la première en déclarant : « je me suis trompé ; le public m'a éclairé »⁴⁴, d'autres représentants du spectacle ne désespèrent pas de faire entendre leur

L'acteur s'était avisé de déclamer emphatiquement ce vers-ci : *Le mensonge est en l'air, et je le vois partir. Ouvrez les loges, s'est écrié le parterre* » (t. I, p. 287).

⁴⁰ *Tableau de Paris*, DCCXLIV « Rumeurs théâtrales », t. II, p. 706-707.

⁴¹ *Éléments de littérature*, « Critique », p. 323.

⁴² *Tableau de Paris*, DCCCXC « L'auteur ! L'auteur ! », t. II, p. 1134. Mais il ajoute : « Mais s'il veut exercer une pareille licence envers les auteurs, ceux-ci feront bien de ne plus produire aucun ouvrage sur la scène française ».

⁴³ « Le public veut que l'auteur soit modeste. Le plus habile est donc celui qui sait déguiser son amour-propre et qui semble prêt à l'immoler devant son arrêt : alors sa déférence lui ménage le succès. [...] 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, si je ne me trompe, plus d'un rapport. Pourquoi ne conversez-vous pas plus souvent ensemble ? Vous pourriez vous communiquer des aperçus délicats qui aideraient à savoir manier légèrement la bride insensible qui mène le coursier ombrageux, mais docile ; car pour en imposer à un parterre tumultueux et à une nation en effervescence, les moyens, du moins je l'imagine ainsi, sont à peu près les mêmes » (*Tableau de Paris*, DLXXVIII « cabale », t. II, p. 154-155).

⁴⁴ *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 272-273.

voix. Ainsi Mlle Duclos harangue le public lors de la première représentation d'*Inès de Castro*⁴⁵, et parvient à le gagner à la cause de la pièce (ce que La Motte ne parviendra pas à faire avec les critiques). Quant à Dufresne, il adopte une stratégie plus retorse, comme le montre cette anecdote :

Dufresne, jouant dans *Childéric* d'un ton de voix trop bas, un des spectateurs cria : *plus haut !* L'acteur, qui croyait être le prince qu'il représentait, répondit sans s'émouvoir : *et vous plus bas !* Le parterre indigné repartit par des huées qui firent cesser le spectacle. La police qui prit connaissance de cette affaire ordonna que Dufresne ferait des excuses au public. Cet acteur souscrivit à regret à ce jugement, et s'avançant sur le bord du théâtre : *Messieurs, je n'ai jamais mieux senti la bassesse de mon état que par la démarche que je fais aujourd'hui.* Ce début était assurément très injurieux pour le public, mais le parterre, plus occupé de la démarche d'un acteur qu'il adorait qu'attentif à son discours, ne voulut pas qu'il continuât, dans la crainte de l'humilier davantage.⁴⁶

À la différence des critiques, le public n'est pas dogmatique, et pourvu qu'il obtienne reconnaissance, il sait s'effacer devant le spectacle et admettre la prééminence de celui-ci⁴⁷. L'enjeu de la querelle (souvent badine) qui le lie aux agents du spectacle est donc un pacte de reconnaissance mutuelle qui signe non pas l'instrumentalisation politique du déploiement théâtral, mais la réaffirmation incessante de celui-ci comme scène publique, légitimée par son ancrage social et sa transivité. Le théâtre comme espace à part, spécifique, où du vivant rencontre du vivant, qui, dans cette confrontation fugace, se légitime réciproquement.

On pourrait donc conclure sur ce constat : l'art dramatique trouve, dans chaque querelle, l'occasion de réaffirmer, selon une dramaturgie soigneusement réglée et qui par bien des aspects tient du rituel, sa spécificité en même temps que sa légitimité et son utilité sociale. Dans le même temps, l'anecdote, en renvoyant aux lecteurs, qui sont aussi souvent des membres du parterre, l'image de leur force collective, permet au public de se réapproprier non seulement son droit à la querelle, mais aussi la chose théâtrale. Paradoxalement, c'est par un mode d'écriture mineur – l'anecdote- que la querelle acquiert un statut majeur et une place fondamentale dans la pensée du théâtre. En prenant le relais de la querelle, l'anecdote, qui la fixe et la rejoue indéfiniment, ramène finalement le théâtre de l'anecdotique à l'essentiel.

⁴⁵ *Ibid.*, t. I, p. 448.

⁴⁶ *Ibid.*, t. I, p. 194. On trouve des anecdotes semblables à propos du *Comte d'Essex* de Thomas Corneille (t. III, p. 493) et de *Coronis*, pastorale (t. I, p. 232).

⁴⁷ L'acteur doit donc gagner la bienveillance du public pour oser des innovations. Un pacte est alors (plus ou moins implicitement) conclu entre instances auctoriales et instances réceptrices, comme le montre une anecdote sur *Esopé à la ville* de Boursault (*Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 317).

