



HAL
open science

LE SPECTATEUR EN VEDETTE DANS LES ANECDOTES DRAMATIQUES DU XVIII E SIECLE

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. LE SPECTATEUR EN VEDETTE DANS LES ANECDOTES DRAMATIQUES DU XVIII E SIECLE. Delphine Albrecht, Lise Michel, Coline Piot. Faire œuvre d'une réception. Portraits de spectateurs de théâtre (XVIe-XXIe siècles), L'Entretiens, Coll. "Champ théâtral", pp.89-101, 2019. hal-03312775

HAL Id: hal-03312775

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312775v1>

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.

LE SPECTATEUR EN VEDETTE
DANS LES ANECDOTES DRAMATIQUES DU XVIII^E SIÈCLE

Sophie Marchand

Lorsqu'en 1777, on découvre au public la salle rénovée de l'Opéra, celui-ci, selon les *Mémoires secrets*, trouve « très mauvais qu'on [ait] imaginé de retirer le lustre fait pour éclairer l'amphithéâtre, le paradis et les loges [...] pendant le spectacle, sous prétexte de porter toute la masse de la lumière sur la scène » : « indépendamment de l'inconvénient qui en résulte pour les spectateurs [...] qui, ayant le livre des paroles, ne peuvent en faire usage, il en est un plus grand pour les femmes, qui venant moins à l'opéra pour y voir que pour y être vues, restent ainsi dans l'obscurité et pour tant d'hommes frivoles [...] plus curieux de braquer leur lorgnette sur les jolis minois qu'ils découvrent que sur les actrices qu'ils savent par cœur¹ ». Loin de saluer, comme s'y attendrait un lecteur moderne, un progrès technique susceptible de vivifier l'efficacité illusionniste du spectacle, le public s'émeut d'une innovation qui menace de plonger les spectateurs dans l'ombre, d'escamoter le cérémonial social. Quelques années plus tard, en 1790, le quotidien les *Affiches*, rendant compte d'une soirée au Théâtre de la Nation, note que celle-ci « a été remarquable par divers incidents » : les demandes pressantes du public pour applaudir Préville, présent dans une loge, les sifflets qui ont poursuivi Talma, les applications auxquelles les vers de Racine ont donné lieu². De la représentation à proprement parler, on ne saura rien. Ce qui rend la séance mémorable, ce sont un certain nombre d'incidents dont les spectateurs semblent bien les principaux acteurs. Ces exemples témoignent d'une nouvelle norme du discours et de la pensée sur le théâtre, qui mettent en vedette non pas les œuvres et les agents du spectacle selon une perspective poétique, mais bien le public, la réception et surtout l'interaction du monde réel et de la fiction, au cours d'une séance conçue comme événement, esthétique autant que politique.

C'est une chose bien connue que le XVIII^e siècle, héritier d'une révolution esthétique dont on trouve chez l'abbé Dubos la formulation la plus nette, n'a eu de cesse d'envisager le théâtre sous l'angle de ce qu'il fait au spectateur, nous invitant à penser la présence du public au-delà du rituel illusionniste et ses

¹ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours*, 28 avril 1777, t. XI, Londres, Adamson, 1780, p. 208.

² *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, supplément de la feuille du 25 octobre 1790, p. 3332.

manifestations autrement que comme l'indice d'une perturbation ou d'un dysfonctionnement d'un protocole spectaculaire clos sur lui-même³. Et si les réactions de spectateurs, même intempestives, ne semblent jamais illégitimes, c'est en partie parce que s'est joué à l'époque des Lumières, en même temps qu'une renégociation perpétuelle des rapports entre scène et salle, une mutation des types d'écrits sur le théâtre, qui, épousant la théâtromanie ambiante, ont pris le parti de délaisser une approche savante et spécialisée pour s'ouvrir au point de vue des amateurs, et diffuser ainsi, au plus grand nombre, une nouvelle culture du théâtre.

Il n'est pas de théâtre sans spectateurs, et l'on ne saurait en parler sans tenir compte de cet ancrage social de la pratique dramatique. Boindin, dès 1719, dans ses *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, précise que « [l]es petites scènes de loges et autres semblables donnent [...] de véritables comédies aux gens du parterre [...] bien souvent meilleures que celles qu'on représente sur le théâtre ». Il s'engage donc à en rendre compte dans son ouvrage⁴, aux côtés des développements sur les œuvres et les institutions. Le *Mercur de France* remarque, quant à lui, l'originalité du projet de l'*Histoire du théâtre français* des Frères Parfaict, qui entend mettre au premier plan la représentation des pièces⁵. Une évolution est en marche, dont témoignent également les comptes rendus de spectacles : en août 1721, le même *Mercur* consacre une grande partie de l'article sur la représentation gratis du *Bourgeois Gentilhomme* à la manière dont le public a profité de l'occasion pour exprimer son amour pour le jeune roi convalescent :

Ce fut à l'endroit où Monsieur Jourdain donne un régal à sa maîtresse et boit à sa santé. Le sieur Poisson, qui joue ce personnage, but à la santé du roi en s'adressant à l'assemblée, laquelle répondit prestement et unanimement par les cris perçants dont nous parlons.

Cette assemblée n'était ni brillante ni auguste par la parure ni par la qualité des personnes qui la composaient, mais on peut dire qu'elle était fort singulière, et en quelque manière respectable par les bonnes gens qu'on y voyait livrés à la joie et par le plaisir de la surprise qu'on remarquait en eux. Cette diversité d'expressions [...] était véritablement digne de la curiosité des meilleurs esprits⁶.

Cet intérêt pour le public gagne progressivement les écrits théoriques, dont les enjeux et les stratégies discursives se trouvent dès lors redéfinis. Publiant, en 1774, la seconde édition, « augmentée de beaucoup d'anecdotes théâtrales » de ses *Observations sur l'art du comédien*, Servandoni d'Hannetaire affiche comme ambition première de « retracer et de détailler au public les

³ Le XVIII^e siècle étend ainsi aux textes de théorie dramatique, en la généralisant, une vision du théâtre qui avait déjà sa place depuis longtemps dans les textes de polémiques sur les spectacles.

⁴ *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris*, [par Boindin], Paris, Prault, 1719, p. 44.

⁵ *Mercur de France*, juillet 1722, III, p. 125.

⁶ *Ibid.*, août 1721, I, p. 102-103.

règles générales et les finesses particulières d'un art qu'il paraît affectionner plus que jamais. C'est à lui qu'il appartient d'en faire les applications directes [...]. En un mot, c'est le seul maître qui ait le droit et le pouvoir de se faire entendre des comédiens⁷ ». Ce n'est que dans un second temps que l'essai pourra servir l'étude des apprentis comédiens. Clément et Laporte destinent, eux aussi, en 1775, leurs *Anecdotes dramatiques* à l'agrément des amateurs de théâtre et, non contents de leur offrir l'ouvrage, proposent de rendre compte, aux côtés des pièces, des « bons mots, [...] plaisanteries, [...] vers, [...] épigrammes, [...] chansons que ces pièces ont pu fournir, soit à la représentation, soit après l'impression ; ce qui ne fait pas la moindre partie, ni la moins piquante de ce recueil⁸ ». La suite du siècle leur emboîte le pas, et lorsqu'en 1910 Victor Fournel compile, dans ses *Curiosités théâtrales*, les recueils anecdotiques des XVIII^e et XIX^e siècles, il consacre pas moins de quatre chapitres aux accidents et troubles dans la salle, cabales, claques et sifflets, gaietés du parterre ou effets produits par les pièces⁹.

Significativement, cette focalisation sur la figure du spectateur se confond avec la vogue éditoriale des anecdotes dramatiques, qui non seulement envahissent, au cours du XVIII^e siècle, les formes traditionnelles d'écrits sur le théâtre (traités théoriques, histoires), mais connaissent aussi une fortune autonome, recueillies et publiées en recueils qui rencontrent un succès de librairie considérable. La spécificité de l'anecdote dramatique, outre qu'elle n'envisage le théâtre qu'à partir de l'événement, c'est-à-dire de l'ancrage social et historique de l'art, et qu'elle est infiniment modulable et réutilisable, susceptible, à ce titre, de façonner durablement l'imaginaire du théâtre, c'est qu'elle semble généralement émaner d'un discours commun, rendant au grand public, source, destinataire mais aussi protagoniste des récits, un phénomène jusqu'alors confisqué par les doctes.

Faut-il s'étonner, dès lors, de voir évoluer la figure du spectateur ? Si les textes du XVII^e siècle se focalisaient surtout sur les mauvais spectateurs, héros involontaires d'une comédie des ridicules débordant de la scène fictionnelle dans la salle, les anecdotes du XVIII^e leur substituent des figures considérées non plus sous l'angle de l'anomalie et de la perturbation comique, mais sous celui d'un investissement explicitement sérieux et politique de l'expérience du spectacle. On passe ainsi, en l'espace de quelques décennies, du mauvais au bon spectateur, d'un individu inadapte aux codes de la sociabilité théâtrale à une collectivité soudée autour de valeurs et de revendications communes, parfaitement consciente de sa place et de ses droits, d'interventions foncièrement perturbatrices et parasites à la revendication d'une fonction régulatrice du public. Deux anecdotes illustrent éloquemment ce changement

⁷ *Observations sur l'art du comédien* par le sieur D*** [Hannetaire], seconde édition, Aux dépens d'une société typographique, 1774, p. xiv.

⁸ Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. ii.

⁹ V. Fournel, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*, nouvelle édition, Paris, Garnier, 1910. Chap. 10, 11, 12 et 16.

de paradigme. La première concerne *L'Opéra de village* de Dancourt, représenté en 1692 :

M. le marquis de Sablé, sortant d'un grand et long dîner, où le vin avait été versé amplement, vint voir cette nouveauté ; et comme il y a un endroit où l'on chante *les vignes et les prés seront sablés*, ce seigneur, s'imaginant qu'on le nommait, donna en plein théâtre un soufflet à Dancourt¹⁰.

La seconde relate une représentation d'*Heureusement* de Rochon de Chabanes en 1762 :

Le prince de Condé, qui venait d'arriver de l'armée où il s'était montré le digne héritier des vertus de ses ancêtres, assistait à la première représentation. [...] il y a dans la pièce une scène de collation entre un militaire et une jeune dame. L'officier Lindor dit à Marton :

Verse rasade, Hébé, je veux boire à Cypris.

Madame Lisban, qui est la jeune dame, lui répond : *je vais donc boire à Mars*. L'actrice, en prononçant ces derniers mots, se retourna, avec autant de grâce que de respect, vers M. le prince de Condé. Tout le public saisit la vérité de l'application ; les applaudissements furent universels et durèrent longtemps¹¹.

Si, dans les deux cas, la pièce support de l'anecdote ne sert que de prétexte à l'événement, le récit mettant au premier plan une figure spectatrice identifiée, les deux anecdotes diffèrent par la présentation qu'elles offrent du spectateur en question : Sablé est un ridicule, qui ne comprend rien à la situation ni au théâtre. Son histrionisme social déplacé se déploie aux dépens de la scène fictionnelle et l'anéantit. Dans le second cas en revanche, c'est bien délibérément que la fiction sollicite le réel, que la lettre de la comédie se plie à la célébration du héros, dans une application préméditée qui a valeur de cérémonie sociale. Si la scène mérite d'être fixée, c'est que, dans cette rencontre heureuse de la fiction et des circonstances présentes, le spectacle trouve une nouvelle justification. Le déplacement du spectacle de la scène vers la salle n'a plus rien d'intempestif ou de fâcheux : il participe pleinement d'un protocole spectaculaire rendu à son ancrage social.

Parce qu'il faut bien rire, subsistent malgré tout dans les recueils du XVIII^e siècle quelques figures de spectateurs parasites, égrenant les divers ridicules du parterre. Du jeune moine qui assiste incognito à une représentation de *Childéric* et, qui, dans « une des plus belles scènes de la pièce, apercevant un acteur qui venait avec une lettre à la main et qui tâchait de se faire jour à travers la foule [...] [se met] à crier *Place au facteur !* », avant d'être arrêté¹², aux badauds qui, prévenus que l'*Agrippine* de Cyrano de Bergerac présente des endroits

¹⁰ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 20-21.

¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 426-427.

¹² *Ibid.*, t. I, p. 193.

« contre la religion », les entendent « tous sans émotion », mais se scandalisent d'un vers inoffensif qu'ils ont mal compris¹³, ces figures servent essentiellement de repoussoirs bouffons.

Ces manifestations ridicules, cependant, sont bien moins nombreuses que les interventions salutaires du public, que les cas où l'immixtion de spectateurs dans la fiction rectifie ou compense un protocole dramatique défaillant. Ces récits érigent, au gré de leur circulation, une figure idéale de spectateur, à la fois arbitre esthétique légitime et homme à talents, capable de concurrencer les comédiens et les auteurs sur leur propre terrain. Tels sont ceux que les anecdotiers désignent sous l'appellation de « plaisants du parterre », experts dans l'art de la syllepse métathéâtrale, dont les interventions lors du spectacle déploient, en lieu et place de la scène fictionnelle, une scène de l'esprit, à mi-chemin entre espace de l'art et espace social. Lorsqu'un spectateur profite du moment où un médiocre acteur flamand demande dans la pièce d'*Andronic* « Mais pour ma suite, ami, quel parti dois-je prendre ? », pour répondre « L'ami, prenez la poste et retournez en Flandres¹⁴ », lorsque, dans le *Sancho Pança* de Dufresny, un spectateur agacé fait chorus au personnage du duc qui vient de déclarer « Je commence à être las de Sancho » et enterre la pièce sous les éclats de rire¹⁵, un bon mot suffit – à tort ou à raison – pour avoir raison d'œuvres ou d'artistes qui ne demeurent dans la mémoire collective que comme faire-valoir, prétextes à la mise en scène du public en bel esprit et arbitre de la séance. Car ces interventions sont rarement gratuites et viennent généralement sanctionner des défaillances du protocole spectaculaire, comme dans l'anecdote suivante, à propos d'une tragédie de l'abbé Abeille :

Il arriva une aventure singulière à cette pièce. Deux princesses parurent d'abord sur le théâtre. La première ouvrit la scène par ce vers :

Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi notre père ?

Malheureusement, la seconde actrice resta un peu de temps sans répondre. Un plaisant du parterre prit la parole et dit tout haut :

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 continuer¹⁶.

L'enjeu n'est pas seulement esthétique : s'exprime aussi dans ce type de confrontation un désir de reconnaissance, particulièrement évident, dans une anecdote à propos du *Triumvirat* de Crébillon, où le plaisant se mue en orateur du parterre, rétorquant au personnage de Cicéron, qui déclare : « Le ciel ne me fit point pour dépeupler la terre » : « Mais Crébillon le fit pour vexer le parterre »¹⁷. Loin de vouloir simplement voler la vedette aux agents du

¹³ *Ibid.*, t. I, p. 25.

¹⁴ Servandoni d'Hannetaire, *op. cit.*, p. 125.

¹⁵ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 154.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 88.

¹⁷ Grimm, Diderot *et al.*, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, CXXIII, 31 décembre 1754, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier frères, 1877, t. II, p. 213.

spectacle, les spectateurs qui interpellent les acteurs ou forcent les auteurs à comparaître, à l'issue de la séance, pour recevoir applaudissements ou sifflets, s'éprouvent comme une force collective, légitimée par son poids économique mais aussi politique.

Les recueils d'anecdotes multiplient les récits de ces confrontations houleuses et parfois humiliantes pour les histrions, qui, à partir des années 1750, rythment la vie théâtrale française. Il semble bien révolu le temps où Dufresne pouvait impunément opposer au cri d'un spectateur lui demandant de jouer plus haut : « Et vous plus bas »¹⁸. En 1791, les *Affiches* constatent que « le public ne cherche plus malheureusement une *Pièce* quand il va au spectacle ; il n'est avide que d'applications, et il s'établit ainsi une espèce de petite lutte, qui nuit toujours à l'attention qu'on doit prêter à l'ouvrage¹⁹ ». Ce droit au jugement et à l'expression, gagné de haute lutte au fil des séances, le public en use et abuse. Les auteurs de l'*Histoire du Théâtre-Français sous la Révolution* rapportent que « le parterre de la Comédie-Française présent[e] chaque jour, en raccourci, le tableau d'un peuple en révolution qui, tout étonné d'avoir recouvré ses droits, en fait un usage souvent peu raisonné. [...] ; le théâtre et le parterre sembl[ent] être les camps de deux armées ennemies²⁰ ». Mais cela a commencé bien plus tôt : les *Mémoires secrets* relatent que, dès 1772, le public « a apostrophé publiquement les acteurs : on a dit au S^r Monvel qui est venu annoncer : *on est assez content de vous, mais dites à Molé qu'il apprenne mieux son rôle ; dites à la Vestris que nous sommes fort mécontents d'elle, qu'elle a très mal joué*. Et sur ce que l'orateur comique représentait qu'il ne pouvait se charger de faire des réprimandes de cette espèce à ses camarades, on lui a répliqué de les faire venir. Ce dialogue, qui se sentait un peu de l'ancienne liberté de notre théâtre, et de celle dont jouissent encore les Anglais, était très plaisant, mais a été bientôt interrompu par les alguasils, qui sont venus imposer silence²¹ ». Si, cette fois-ci, les acteurs s'en tirent à bon compte, les perturbateurs du parterre ayant été arrêtés²², les comptes rendus suivants témoignent de l'inquiétude croissante des représentants de l'institution qui, quelques mois plus tard, choisissent de s'incliner devant les spectateurs lorsque le même type de scène se reproduit : les acteurs doivent alors faire leurs excuses au public²³. Et voici ce qui se produit en 1777 :

Une scène tumultueuse arrivée lundi à la Comédie-Française a fait mettre au Fort l'Évêque le S^r Monvel, qui, sans vouloir manquer au Public, mais par une étourderie incroyable, ne s'est pas trouvé pour remplir ce jour-là son rôle dans les *Horace*. [...] en sorte qu'à l'heure indiquée ne paraissant pas, le service a été suspendu, malgré la présence de Madame la duchesse

¹⁸ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 194.

¹⁹ *Affiches*, *op. cit.*, 2 septembre 1791, p. 3202.

²⁰ C. G. Étienne et A. Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802, t. I, p. 89.

²¹ *Mémoires secrets*, *op. cit.*, t. VI, p. 194-195.

²² *Ibid.*, 7 octobre 1772, t. VI, p. 197.

²³ *Ibid.*, 9 décembre 1772, t. VI, p. 234-235.

de Bourbon. Il a fallu s'arranger pour donner une autre pièce [...]. Cependant le parterre témoignait son humeur ; en vain a-t-on voulu la calmer par un discours préparatoire, cela ne s'est terminé qu'en offrant de rendre l'argent aux mécontents. Un d'eux a poussé l'indécence jusqu'à faire ses ordures au milieu de l'assemblée, escorté et soutenu par quelques polissons comme lui. La duchesse de Bourbon est restée, mais n'a point voulu être juge entre le public et les comédiens, comme ceux-ci le désiraient, ou plutôt elle leur a déclaré qu'il fallait se rendre au désir du premier²⁴.

On assiste à un double renversement des pouvoirs : non seulement le public a raison des acteurs, mais il impose ses volontés aux représentants de l'ordre monarchique. C'est la réception bourgeoise qui désormais donne le *la*, et le fait savoir. Lorsque deux mois plus tard, la reine vient à l'Opéra apporter son soutien à M^{lle} Arnoux, dont la morgue et les caprices avaient heurté le public, ses applaudissements sont noyés sous les huées du parterre²⁵. Non content de se faire entendre dans la salle de spectacle, le public tend de plus en plus à s'approprier l'espace de la scène. Les *Affiches* rapportent qu'à une représentation d'avril 1791, « 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 public²⁶ ». Et quand on donne la seconde représentation du *Dumouriez à Bruxelles* d'Olympe de Gouges, « le parterre ne voulut point qu'elle fût achevée et, 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 salle²⁷ ». À quel type de séance a-t-on désormais affaire ? Ce qui est sûr, c'est que le public joue le premier rôle dans cette réappropriation politique du spectacle.

En dépit des critiques qu'elle peut parfois susciter par ses excès, l'intervention des spectateurs est désormais considérée comme non seulement légitime mais nécessaire à l'achèvement du processus spectaculaire. Et significativement s'impose une nouvelle norme réceptrice, qui n'est plus celle de la cour mais bien celle du parterre. En 1768, on observe à l'Opéra une chose qui ne s'y était jamais produite : « Les acteurs et la musique ont suspendu leur exécution, pour donner libre cours aux battements de mains réitérés des spectateurs²⁸ ». Ces modalités réceptrices contaminent jusqu'aux pratiques curiales : alors qu'il est d'usage de ne pas applaudir les artistes en présence de la famille royale, un soir de 1773 où la dauphine assiste à l'opéra, « les gens du

²⁴ *Ibid.*, 18 janvier 1777, t. X, p. 11-12.

²⁵ *Ibid.*, 7 mars 1777, t. X, p. 60.

²⁶ *Affiches, op. cit.*, 11 avril 91, p. 1355.

²⁷ Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. III, p. 66-67.

²⁸ *Mémoires secrets, op. cit.*, 10 juin 1768, t. IV, p. 45. Voir aussi *ibid.*, 7 septembre 1773, t. VII, p. 50.

parterre, peu au fait de cette règle, ont voulu se livrer à leurs transports ordinaires ». Alors que les gardes tentent de les en empêcher, Marie-Antoinette donne elle-même le signal des applaudissements²⁹. Elle finira par adopter les mœurs du parterre non seulement lorsqu'elle assiste aux spectacles parisiens, mais à la cour même, comme en témoigne l'anecdote suivante :

La reine ayant fait des reproches au S^r Brizard de ce qu'il ne jouait pas aussi bien à Versailles qu'à Paris, ce comédien s'est excusé sur ce que le silence morne qui règne aux spectacles de la cour, soit qu'il fit bien ou mal, lui laissait ignorer où il péchait, et lui ôtait par la suppression des applaudissements un encouragement qui opérait à coup sûr beaucoup sur le physique et sur l'excellence du jeu. S. M. touchée de ses raisons, a fait changer l'étiquette et a permis de se livrer à tout l'enthousiasme que communiquerait l'acteur³⁰.

Et le public de se gargariser d'une anecdote, vraisemblablement fautive mais sans cesse reprise, qui raconte que sur le petit théâtre privé de Trianon, Marie-Antoinette jouant une bergère dans un opéra-comique aurait été copieusement sifflée par un spectateur qui n'était autre que le roi lui-même³¹. Tout se passe comme si le modèle de la réception bourgeoise et urbaine avait réussi à s'imposer, modifiant considérablement à la fois les comportements et le sens, esthétique et politique, du spectacle.

Si les recueils d'anecdotes reflètent cette évolution, qui culmine au moment de la Révolution, ils en sont également l'un des principaux agents. L'histoire du théâtre, qu'elle soit somme savante ou écrite au jour le jour des parutions périodiques, ne saurait désormais faire l'économie du spectateur. Bien plus : non contente d'accueillir et de fixer les réactions et les arrêts du public, en se faisant histoire des représentations autant sinon plus qu'histoire de la littérature dramatique, elle offre à celui-ci une tribune et un miroir flatteur, sur lequel fonder une identité collective.

Tous les auteurs d'ouvrages sur le théâtre au XVIII^e siècle le reconnaissent : l'histoire des spectacles s'écrit désormais non dans les cabinets des érudits mais depuis le parterre. En 1722, le *Mercure de France* se fait l'écho de l'appel de l'auteur d'une *Bibliothèque historique et critique des auteurs et des pièces dramatiques* qui prie les amateurs de théâtre de lui fournir des « mémoires anecdotes » sur ces matières³², qui intéressent « également les gens de lettres et les gens de goût, c'est-à-dire la plus belle et la plus grande partie du monde poli ». Et le *Journal des Théâtres*, qui accueille en ses pages nombre de contributions de spectateurs, constate, à l'autre extrémité du siècle, qu'on « rencontre partout sur ses pas des amateurs des spectacles qui offrent leurs travaux et leur zèle³³ ».

²⁹ *Ibid.*, 16 juin 1773, t. VII, p. 10. Voir aussi *ibid.*, t. VII, p. 15.

³⁰ *Ibid.*, 23 novembre 1775, t. VIII, p. 263.

³¹ L. Loire, *Anecdotes de théâtre*, Paris, Dentu, 1875, p. 166.

³² *Mercure*, *op. cit.*, août 1722, p. 99-100.

³³ *Journal des théâtres*, 4 novembre 1791, p. 1.

Non seulement le public est à l'origine des ouvrages sur le théâtre, mais il semble en devenir le protagoniste. Mercier, rendant compte, en 1775, de la parution des *Anecdotes dramatiques* de Clément et Laporte, constate que sur les 500 ou 600 auteurs évoqués, on n'en trouve que 5 ou 6 bons. Ce par quoi vaut l'ouvrage – et à travers lui le théâtre –, ce n'est donc pas son contenu littéraire, mais « une foule d'anecdotes curieuses qui décèlent le tour d'esprit de la Nation ; peu de Pièces bonnes ou mauvaises, qui n'aient produit un bon mot, quelquefois plus fin et plus profond que la pièce qui y avait donné lieu. [...] l'orgueil des auditeurs a toujours été aux prises avec la vanité de l'auteur ; [...] de ce conflit, il en est résulté des scènes très plaisantes, où le cœur humain n'est pas moins développé et montré à nu que dans les révolutions les plus sérieuses³⁴ ». Même son de cloche dans les *Mémoires secrets*³⁵. Faut-il dès lors s'étonner que ces nouvelles formes d'écrits sur le théâtre, qui épousent le point de vue du parterre, se heurtent à la censure des tenants de l'institution dramatique ? Les *Mémoires secrets* rendent compte des difficultés de Le Fuel de Méricourt, rédacteur du *Journal des théâtres*, qui doit sans cesse « lutter contre le crédit des comédiens, qui voudraient le faire supprimer. Le bruit a déjà couru plusieurs fois que son ouvrage était arrêté ; il a été obligé de rassurer le public³⁶ ». Les *Mémoires secrets* eux-mêmes construisent leur succès sur le fait que la publication « cause une grande fermentation parmi nos auteurs, dont l'amour-propre n'est pas flatté³⁷ ». Celui du public l'est en revanche, qui trouve dans ce prospectus de 1781 de quoi conforter, fût-ce sur un mode satirique, sa nouvelle identité d'arbitre de la scène :

On ne va guère plus au spectacle pour jouir des beautés d'un ouvrage ; on y va pour prononcer sur le mérite de la pièce ou des acteurs. Le but des spectateurs est donc plutôt de se faire une réputation que de se procurer des plaisirs ; or c'est l'art d'acquiescer facilement cette réputation que je veux professer, si je trouve à remplir ma souscription. [...] En très peu de temps, je me fais fort de mettre mes écoliers en état de se faire le plus grand honneur au parquet et dans le foyer de la Comédie-Française. Mon instruction sera divisée en plusieurs leçons.

La première roulera sur les *hochements de tête* ; [...] elle se terminera par *l'art des distractions*, c'est-à-dire l'utile affectation de ne pas suivre l'intrigue d'une pièce [...]. La seconde leçon traitera des *applaudissements* [...]. Dans la troisième, je parlerai des *calembours*, des *allusions* [...]. On y verra comment, avec un seul calembour de deux ou trois syllabes, on peut renverser cinq actes comiques ou tragiques ; ce qui prouve combien le génie du calembour l'emporte naturellement sur celui de la comédie et de la tragédie. [...] Chacune de mes leçons sera semée d'anecdotes très

³⁴ *Journal des dames dédié à la reine*, août 1775, Paris, Lacombe, 1775, t. III, p. 224-228.

³⁵ *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 25 janvier 1776, t. IX, p. 29-30. 25 janvier 1776 : « Rien de plus plaisant que les scènes qui se passent de temps en temps à la Comédie française et qui valent infiniment mieux que l'appareil le plus pompeux du spectacle ».

³⁶ *Ibid.*, 19 août 1776, t. IX, p. 194.

³⁷ *Ibid.*, 4 juillet 1777, t. X, p. 167.

curieuses, et j'ose promettre à mes écoliers de les instruire en les amusant³⁸.

Selon Nougaret, qui reproduit le prospectus, ce projet s'inscrit au nombre des « pièces justificatives de l'histoire de nos mœurs³⁹ ». Car le théâtre n'est plus, avant tout, affaire d'art et de poétique, et tout se passe 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'épreuve de reconnaissance, d'avènement politique. La conscience identitaire du parterre se nourrit de tels récits, ce que confirment Étienne et Martainville lorsqu'ils déclarent que « Ce ne serait peut-être pas une assertion trop hasardée de dire qu'écrire en France l'histoire du théâtre, c'est tracer l'histoire morale du peuple⁴⁰ ».

L'anecdote, par sa diffusion et son itérativité, fonctionne comme un récit légendaire, et vaut par sa capacité à frapper les esprits, à ancrer dans quelques fables exemplaires une culture commune. Fable, voilà bien ce qu'elle est, et non rapport véridique. La plupart des compilateurs et certains historiens même se moquent de savoir si l'anecdote qu'ils rapportent est attestée ; la plupart reconnaissent publier, alors même qu'ils les savent faux ou mal attribués, des récits susceptibles de plaire au public⁴¹. Il suffit que l'événement offre un portrait de spectateurs en majesté. Aussi Clément et Laporte peuvent-ils affirmer, en ouverture de leur recueil que « 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 éclat⁴² ». Même ambition dans le *Comédiana* de 1801, que Cousin d'Avallon dédie aux « habitués du parterre » : « vous [dédier ce recueil], c'est en assurer le succès. J'ai rapporté sans fard vos traits plaisants, sérieux et comiques, [...] J'en ai fait autant à l'égard des acteurs ; je vous ai mis en opposition les uns aux autres, pour faire ressortir avec plus d'éclat ce qui mérite réellement l'attention du public⁴³ ». Ce qui mérite réellement l'attention du public, c'est donc lui-même, ce que démontre éloquemment cette dernière anecdote, véritable tube des recueils de la fin du siècle :

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 »⁴⁴.

³⁸ *Anecdotes secrètes du dix-huitième siècle* par P. J. B. [Nougaret], Paris, Léopold Collin, 1808, t. II, p. 366-368.

³⁹ *Ibid.*, p. 366.

⁴⁰ Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. I, p. ii-iv.

⁴¹ Voir, à propos du *Gentilhomme Guespin*, Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 407.

⁴² Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. ii-iii.

⁴³ *Comédiana*, par C[ousin] d'Aval[on], Paris, Marchand, 1801, p. i-ii.

⁴⁴ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 58.

