



HAL
open science

L'ESPACE DE L'ÉVÉNEMENT OU LE THÉÂTRE DES ANECDOTES DRAMATIQUES

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. L'ESPACE DE L'ÉVÉNEMENT OU LE THÉÂTRE DES ANECDOTES DRAMATIQUES. La Scène, la salle et la coulisse au XVIIIe siècle, P. Frantz et Th. Wynn (éd.), PUPS Presses de l'université Paris-Sorbonne, pp.279-291, 2012, 978-2840506867. hal-04001919

HAL Id: hal-04001919

<https://hal.science/hal-04001919v1>

Submitted on 23 Feb 2023

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.

L'ESPACE DE L'ÉVÉNEMENT OU LE THÉÂTRE DES ANECDOTES DRAMATIQUES

Sophie Marchand

Partons de quelques anecdotes :

La première fois qu'on représenta [*Inès de Castro*], lorsque les enfants parurent sur la scène, le parterre en plaisanta beaucoup. Mlle Duclos, qui jouait Inès, s'interrompit en disant avec une sorte d'indignation : « ris donc, sot de parterre, à l'endroit le plus beau ». Elle reprit son couplet : les enfants furent applaudis et la pièce eut le plus grand succès.¹

[À propos de *L'Écossaise*] : Les personnalités contre Fréron que l'on a cru trouver dans ce personnage l'ont fait applaudir avec fureur. [...] L'impudent Fréron était à cette représentation [...] M. de Malesherbes qui était à côté de lui, le vit [...] plusieurs fois devenir cramoisi.²

Un jour Baron, entrant sur la scène dans le rôle d'Agamemnon disait d'un ton fort bas ce vers :

Où, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.

On lui cria *Plus haut !... Si je le disais plus haut, je le dirais plus mal*, répondit-il froidement, et il continua son rôle.³

Bien que très différentes par leurs objets et leurs enjeux, ces trois anecdotes maintes fois reprises dans les recueils, ont ceci en commun qu'elles invitent à problématiser notre approche de l'espace dramatique. Elles semblent, en effet poser, une même question : où se passe ce qui se passe au théâtre ? À quel espace - concret ou symbolique -, mais aussi à quel univers de référence et à quelle situation d'énonciation rapporter ce qui, lors d'une représentation singulière, fait spectacle et fait événement ? Cette interrogation, on le conçoit, ne peut qu'en amener une autre : au fond, que se passe-t-il au théâtre ?

Du rituel à l'événement

¹ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 448.

² Collé, *Journal*, juillet 1760 (1ère édition : éd. H. Bonhomme, Paris, Firmin Didot, 1868, 3 vol.), Genève, Slatkine reprints, 1968, t. II, p. 254.

³ Cousin d'Avallon, *Comédiana*, Paris, Marchand, 1801, p. 45.

Ce problème, l'esthétique classique l'avait résolu à sa manière en érigeant en norme, sous l'égide de la *Poétique* d'Aristote, l'étanchéité matérielle et symbolique des trois espaces constitutifs du lieu théâtral - la scène, la salle et les coulisses -, et en proclamant la préséance de l'espace scénique, indissociable de la soumission du processus dramatique à la fiction. Pour d'Aubignac, tout est clair : « les personnages doivent agir et parler [...] comme s'ils étaient dans le palais d'Horace à Rome, et non pas dans l'hôtel de Bourgogne à Paris ; et comme si personne ne les voyait et ne les entendait que ceux qui sont sur le théâtre agissants et comme dans le lieu représenté [...]. Tout ce qui paraît affecté en faveur des spectateurs est vicieux⁴ ». Dans ce théâtre conçu comme dispositif illusionniste, « il ne faut jamais mêler ensemble ce qui concerne la représentation d'un poème avec l'action véritable de l'histoire représentée⁵ » : « Le théâtre est comme un monde particulier [...] ; et qui n'a point de communication avec le grand monde ». À cette séparation stricte de l'espace fictif et de l'espace réel, que prolongera, dans une certaine mesure, la théorie du quatrième mur énoncée par Diderot, s'ajoute la nécessité de maintenir caché ce qui relève des coulisses du spectacle, entendus comme lieu matériel d'élaboration de l'artifice scénique mais aussi, sous la plume de Mercier, comme le cheminement génétique et institutionnel qui précède la représentation des œuvres dramatiques⁶. Tout cela doit, selon les théoriciens, rester invisible⁷ et Mercier prévient : « la perspective du théâtre est tout. Ne vous placez pas dans les coulisses si vous voulez jouir⁸ ». La représentation s'apparente alors à un rituel illusionniste savamment orchestré et codifié.

En théorie du moins. Car le théâtre appartient aussi à l'événement et pas seulement au rituel, sans quoi toutes les représentations seraient semblables, toute évolution impossible et l'interaction de la scène et de la salle inexistante. La réalité empirique rappelle éloquemment que l'événement théâtral n'est réductible ni à la *mimèsis* ni à la performance. Et significatif est, à cet égard, le fait que la tripartition de l'espace (qui correspond, en réalité à une fiction

⁴ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, p. 81-82.

⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁶ Mercier, *Tableau de Paris*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994, t. II, ch. DCLXVII « coulisses », p. 482.

⁷ Chamfort et La Porte, *Dictionnaire dramatique*, « coulisse » (1776), Genève, Slatkine reprints, 1967, t. I, p. 314 : « il serait à souhaiter que les coulisses fussent disposées de façon qu'on ne vît pas, des loges, de l'orchestre, du parterre et de l'amphithéâtre même les acteurs et les actrices attendre [...] la fin du couplet qui doit les amener sur scène ».

⁸ Mercier, *Tableau de Paris*, *op. cit.*, t. II, p. 481. Quelques anecdotes illustrent ce point de vue : « à la première représentation de [*Callisthène*], le poignard qu'on présentait à Callisthène et dont il devait se percer le sein se trouva en si mauvais état qu'en passant de la main de Lysimaque dans la sienne, [...] tout se déjoignit et se sépara de façon que l'acteur reçut l'arme pièce à pièce et fut obligé de tenir tous ces morceaux le mieux qu'il put [...]. Les ricanements firent éclore par degré la risée générale au fatal instant où le comédien se poignarda d'un coup de poing et jeta au loin l'arme meurtrière en quatre ou cinq morceaux (Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 168). Voir aussi les anecdotes sur le *Thésée* de Favart (*Ibid.*, t. II, p. 118-119 et 217-218).

théorique⁹ ou à un horizon utopique, comme le montre la présence, jusqu'en 1759, de banquettes sur la scène¹⁰) est toujours dite, dans les anecdotes qui rendent compte de la vie théâtrale, sur le mode de son dysfonctionnement, de son échec ou de sa transgression. Si les *Annales dramatiques* félicitent Baron, qui « n'entraît jamais sur la scène qu'après s'être mis dans l'esprit et dans le mouvement de son rôle [...] et appelait cela respecter le parterre¹¹ », marquant de la sorte la séparation entre espace fictif et espace réel, les mêmes *Annales dramatiques* notent aussi que l'« on reprochait à Baron que, déclamant sur le théâtre, il tournait quelquefois le dos au parterre ; mais cela ne lui arrivait que lorsqu'il entendait parler haut derrière lui : alors il se tournait vers les personnes, leur déclamait les vers qu'il avait à dire, et par-là leur imposait silence¹² ». Clément et La Porte, de leur côté, racontent que :

La demoiselle Duclos [...] jouait le rôle de Camille ; et lorsque après ses imprécations contre Rome [...], elle sortait du théâtre avec une sorte de précipitation, elle fut assez embarrassée dans la queue traînante de sa robe pour ne pouvoir s'empêcher de tomber. L'acteur, plus civil qu'il ne convenait à la fureur d'Horace [...] ôta son chapeau d'une main, et lui présenta l'autre pour la relever et pour la conduire avec une grâce affectée dans la coulisse, où ayant remis et même enfoncé son chapeau, puis tiré son épée, il parut la tuer avec brutalité.¹³

La frontière n'est donc pas si nette entre univers de la fiction et espace réel, ni l'équilibre si bien respecté entre la bienséance poétique et les bienséances sociales.

Les anecdotes se plaisent à révéler les cas de dysfonctionnement de la topographie illusionniste, dramatisant cette crise du rituel. Crise négative quand le spectacle, parasité par les interventions du public, peine à trouver sa place. C'est ce qui se produit, à propos du *Gentilhomme Guespin* :

il y avait sur le théâtre beaucoup de gens de condition, [...] qui riaient à chaque endroit. Le parterre ne fut pas de leur avis et siffla de toute sa force. Un des rieurs s'avança sur le bord du théâtre 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 plaisant lui répondit :

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

Un autre ajouta :

⁹ Voir Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 242.

¹⁰ Voir l'anecdote sur le chevalier de Tintiniac (Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 2).

¹¹ *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres, par une société de gens de lettres*, Paris, Babault, Capelle et Renand, 1808, t. I, p. 481.

¹² *Ibid.*, t. I, p. 480.

¹³ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 435.

*Non, d'en avoir tant dit, il est même confus.*¹⁴

Significativement, le dialogue social qui se noue au détriment du spectacle emprunte un discours proprement théâtral, puisque la chute est présentée par l'anecdotier comme une citation de Campistron. Comme le note Mercier, bien souvent « la lutte opiniâtre entre les acteurs et le parterre devient un spectacle nouveau et curieux qui remplace celui que l'on attendait¹⁵ ». C'est le cas lorsque le parterre détourne, par un bon mot, l'attention, du plateau vers la salle, de la scène fictive vers celle de l'esprit mondain. On connaît le « coussi coussi » d'*Adélaïde du Guesclin*¹⁶, ou le « la reine boit », qui suffit à désamorcer la charge tragique du cinquième acte de la *Mariamne* de Voltaire¹⁷. Le parterre, friand d'applications¹⁸, réinvestit sur la scène mondaine les vers dits sur le théâtre, estompant les frontières entre les espaces. Ainsi, dans *Le Méchant* de Gresset : « on lit ce vers [...] : *La faute en est aux dieux qui la firent si bête*. Un jour qu'on représentait cette comédie, Madame de Forcalquier arriva dans sa loge. Le parterre charmé de sa beauté battit des mains pour y applaudir. « Eh ! paix, messieurs, dit quelqu'un ; convient-il d'interrompre ainsi la comédie ? » Un autre répliqua tout haut : *La faute en est aux dieux qui la firent si belle*¹⁹ ».

La réception dramatique semble également, au XVIII^e siècle, fonctionner sur un mode foncièrement paradoxal, au gré des syllepses de sens sollicitées par l'ancrage socio-historique de la représentation. Si le public est parfois prêt à s'abîmer dans les délices de la compassion, il n'abandonne pas un esprit caustique qui érige la manie des applications et le penchant métatextuel en réflexes réceptifs. Ainsi, dans *La Créole*, de La Morlière, « un valet [demande à son maître] ce qu'il [...] pense. « *Que tout cela ne vaut pas le diable* », lui répondit le maître. Le Parterre en chorus répéta ces mots, et la pièce ne fut pas

¹⁴ Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante et jusques à présent*, Paris, Prault, 1735, t. II, p. 370-371.

¹⁵ Mercier, *Tableau de Paris*, t. II, ch. MIX « Parterres assis », p. 1470.

¹⁶ « 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 » (Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 16). Voir aussi, à propos de *L'École des pères ou l'étourdi corrigé*, *Ibid.*, t. I, p. 287.

¹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 522.

¹⁸ Souvent au détriment de la réputation des actrices. Voir, à propos de *La Force du naturel*, de Destouches, Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 390 ou, à propos de *La Sorvière par hasard*, de Framery, Grimm et al., *Correspondance littéraire*, édition M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 16 vol., 1877, t. XIII, p. 361. Parfois l'anecdote relate les efforts (inutiles) des comédiennes pour se soustraire à de telles applications. Ainsi, à propos des *Courtisanes* de Palissot, par lesquelles elles se sentaient visées : « Mlle Arnould, Raucourt, Dervieux, Duthé, etc., ont affecté, le jour de la première représentation, de se placer au balcon et d'honorer les premières de leurs applaudissements les traits les plus vifs de l'ouvrage » (*Correspondance littéraire* éd. cit., t. XIII, p. 187). En s'extrayant du cadre scénique, ces comédiennes (peu réputées pour leur vertu) croient déjouer l'assimilation entre elles –en tant qu'actrices– et leurs rôles. Mais elles offrent ainsi un spectacle second qui déplace, plus éloquemment encore que ne le faisait la pièce, la satire sur la scène sociale.

¹⁹ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 530.

achevée²⁰ ». Et dans la *Cléopâtre* de Marmontel, le sifflet du serpent automate de Vaucanson semble donner le signal des sifflets du public²¹. Ce goût pour les doubles sens et les allusions distanciatrices, qui détournent la cérémonie théâtrale de l'univers de la fiction et nouent, entre la scène et la salle, un dialogue dont le spectacle même est l'objet et l'enjeu, est également mis en pratique et parfois encouragé par les praticiens du spectacle :

À la seconde représentation d'*Iphigénie* [...] Mlle La Guerre [...] était [...] ivre au point de chanceler sur la scène. [...] elle reçut le soir même l'ordre de se rendre au Fort-L'Évêque [...] On l'en a fait sortir deux jours après pour reprendre son rôle à jeun. Elle dit avec beaucoup de sensibilité les deux premiers vers du rôle : *O jour fatal que je voulais en vain / Ne pas compter parmi ceux de ma vie!* Le public parut ivre à son tour, et le lui témoigna par des applaudissements²².

Dans cette jonction de la lettre de la fiction et de l'esprit des circonstances, s'instaure une connivence qui ne contribue pas peu à l'efficacité du spectacle. La distanciation se renverse en adhésion, mais sur un mode qui n'a plus rien d'illusionniste.

Car ce que révèle cette dernière anecdote, c'est aussi que la crise du rituel n'est pas toujours vécue sur le mode de l'échec, et n'induit pas nécessairement une crise du spectacle. Si les anecdotes précédentes pouvaient apparaître comme critiques, la lecture des recueils révèle que le schéma de la crise structure également les récits qui attestent et célèbrent la réussite de certaines pièces. En témoignant d'une dilatation de la théâtralité au-delà de l'espace de la fiction, ces anecdotes proposent un dépassement positif de la topographie classique.

C'est le cas, en particulier, des anecdotes relatant des cas d'absorption absolue dans la fable. À lire les théoriciens, le spectacle le plus parfait serait celui qui parvient à réaliser la fusion de la salle et de la scène dans l'illusion et

²⁰ *Ibid.*, t. I, p. 237. Voir aussi, à propos de *Lorédan* de M. de Fontanelle, Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. XI, p. 228). Ou, à propos de *Mariamne* et du *Deuil*, Cousin d'Avallon, *Comédiana*, op. cit., p. 97. Parfois, le parterre s'abuse et force les applications : voir, à propos du *Guillaume Tell* de Lemierre, Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. VII, p. 197 et Clément et La Porte, op. cit., t. II, p. 154.

²¹ « Dans cette [...] pièce, Cléopâtre se donne la mort sur le théâtre avec un aspic, pour se conformer à l'histoire. On avait fait faire un aspic par le fameux Vaucanson, et, au moment que Cléopâtre l'approchait de son sein, l'aspic sifflait avec grand bruit. Après la pièce, on demanda à M. de B... ce qu'il en pensait : « Je suis, répondit-il, de l'avis de l'aspic » (*Ibid.*, t. I, p. 210).

²² Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. XII, p. 473-474. Voir aussi, à propos du *Comte d'Essex*, de Thomas Corneille, Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. III, p. 493. Parfois, ce type d'incident a une valeur explicitement positive, comme à propos de *L'Amant bourru* de Monvel : « M. Monvel [...] a joué lui-même le rôle de Montalais et a reçu [...] un hommage bien flatteur. Montalais trouve ses amis dans la tristesse et leur en demande la cause. « Est-ce, dit-il, parce qu'on juge aujourd'hui mon procès ? – *Il est gagné!* » s'est écrié un particulier, et tout le public a répété : *Il est gagné!* Après la pièce, l'auteur a été demandé avec transport » (*Correspondance littéraire*, éd. cit., t. XI, p. 507-508). Voir aussi Clément et La Porte, à propos du *Comte de Warwick* de La Harpe (*Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. II, p. 343).

l'émotion, faisant ainsi oublier les coulisses. Mais cette illusion totale (à certains égards pathologique) a tôt fait de faire vaciller la tripartition idéale du classicisme, dès lors que certains spectateurs, abusés par la fiction, s'immiscent dans l'univers de la fable. Clément et La Porte racontent que

dans une ville de garnison, où l'on donnait [*Rodogune*], au moment où Antiochus, désespéré de la mort de son frère, veut savoir qui de sa mère ou de son épouse a pu le faire assassiner [...] Un grenadier en faction sur le théâtre [...] s'efforçait [...] de faire entendre au jeune prince que c'était Cléopâtre qui avait fait le coup, tantôt par des clins d'œil ou signes de tête, tantôt par certains mouvements de la main, à la dérobée, et autant que pouvait le permettre la contrainte de l'attitude du factionnaire ; de sorte que le public s'étant aperçu de cette pantomime, se livra à de tels éclats de rire, qu'il eut bien de la peine à rappeler son attention pour le reste de la tragédie²³.

L'absorption dans la fiction crée un spectacle second, induisant une confusion des tonalités et des effets autant qu'une interpénétration des espaces. L'événement est double : réalisation, d'une part, d'une illusion absolue, qui représente, pour les comédiens, un « éloge bien flatteur²⁴ », et exaltation, d'autre part, par la théâtralisation de cette réception naïve et pour un public averti, de la puissance du spectacle. Si la crise du rituel met à mal l'assignation locale de ce qui se produit au théâtre, elle n'en est pas moins vécue sur un mode explicitement positif et jubilatoire. Et si les anecdotes de ce type sont légion²⁵, c'est qu'elles célèbrent, dans la mise en scène distanciatrice de ces cas-limites, le pacte esthétique qui fonde une communication théâtrale foncièrement ambivalente, irréductible à l'immersion ritualisée dans la fiction.

À mille lieues du modèle illusionniste, les anecdotes retranscrivent en effet un certain nombre de cas de dilatation de la théâtralité, de débordement du spectacle hors de l'espace scénique et de l'univers fictif²⁶. Si cette interpénétration est, par nature, le propre des farces faites par les comédiens²⁷

²³ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. III, p. 502. Voir aussi Cousin d'Avallon, *Comédiana*, op. cit., p. 16.

²⁴ L'expression est de Clément et La Porte, dans une anecdote concernant *Ariane*, de Thomas Corneille : « Mlle Clairon reçut un jour un éloge bien flatteur, et ce fut la sensibilité elle-même qui l'applaudit. Cette actrice jouait sur le théâtre d'une de nos provinces méridionales le rôle d'Ariane. Dans la scène où cette princesse cherche, avec sa confidente, quelle peut être sa rivale, à ce vers : *Est-ce Mégiste, Eglé, qui le rend infidèle ?* L'actrice vit un jeune homme qui, les yeux en pleurs, se penchait vers elle et lui criait d'une voix étouffée : *c'est Phèdre, c'est Phèdre* » (*Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 90).

²⁵ Voir Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, op. cit., t. I, p. 147, t. II, p. 74, p. 491 et p. 270.

²⁶ Dès lors que celui-ci est déterminé par la focalisation d'un regard spectateur.

²⁷ Quelques exemples : « [Armand] était harcelé depuis longtemps par un petit bossu, [...] qui, souvent, lorsqu'il était en scène, le déconcertait par la causticité de ses réflexions. Ennuyé de cet acharnement à le poursuivre, Armand résolut de s'en venger. En conséquence, sans en prévenir le bossu, il fait louer la loge que celui-ci occupait ordinairement, distribue séparément sept billets aux sept bossus les plus éminents qu'il peut rencontrer et prévient l'ouvreuse de loges de laisser entrer, pour occuper la huitième place, le bossu qui venait d'habitude. Tous les

ou des *lazzis*²⁸, qui jouent de l'indétermination des espaces pour élargir les bornes de la théâtralité, elle concerne aussi les spectacles sérieux et officiels, où elle revêt des enjeux moins ludiques. Ainsi, lors d'une représentation de *Brutus* de Voltaire, en novembre 1790, on fait placer sur la scène « d'un côté le buste de Voltaire, de l'autre celui de Brutus²⁹ », en exhibant une figure auctoriale que la tripartition entre scène, salle et coulisses maintenait cachée. La cérémonie théâtrale et la célébration qu'elle vise à créer changent alors de nature, se déplaçant de la scène vers l'espace social. C'est ce qu'illustre une anecdote sur *Heureusement* de Rochon de Chabannes :

Le prince de Condé, qui venait d'arriver de l'armée [...], assistait à la première représentation. [...] Il y a dans la pièce une scène de collation entre un militaire et une jeune dame. L'officier [...] 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 longtemps³⁰.

Ce genre de scène est fréquent, et la convergence entre espace fictif et espace social telle que le duc de Brissac, aurait dit à de Belloy, à l'occasion du *Siège de Calais* : « Monsieur, vous m'avez fait sentir le plaisir d'être français ; s'il vous manque un acteur, vous pouvez compter sur moi ³¹ ».

Ce renversement du spectacle trouve son incarnation la plus éloquente mais aussi la plus contestée³² dans une nouvelle habitude réceptive : l'applaudissement de l'auteur³³. Habitude qui devient, avec le triomphe de Voltaire lors de la représentation d'*Irène* du 30 mars 1778, un spectacle à part entière :

bossus arrivent les uns après les autres ; et le public de rire de cette facétieuse réunion : mais ce fut surtout à l'arrivée du bossu habitué que les ris redoublèrent ; jamais rien n'avait paru aussi bouffon sur la scène que ces huit bossus qui s'examinaient les uns les autres. Le petit bossu mystifié n'osa plus reparaitre dans la loge ; car, lorsqu'il essaya d'y revenir, il excita toujours un violent brouhaha » (*Annales dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 355). Ou, à propos des *Fêtes publiques* de Favart, Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, t. I, p. 372.

²⁸ Quelques *lazzis* célèbres, celui *Les Deux Arlequins* (Cousin d'Avallon, *Comédiana, op. cit.* p. 42). Et, à propos d'*Arlequin traitant* de d'Orneval, Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 109.

²⁹ Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. XVI, p. 115-117.

³⁰ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 426-427.

³¹ Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. VI, p. 244.

³² Voir ce qu'en dit Collé « À propos de cette coutume introduite par Voltaire, je dirai encore que je la trouve indécente pour un homme de lettres ; il doit refuser de se présenter ; c'est au comédien à monter sur un théâtre public, à l'auteur de refuser de se prostituer ainsi : quand il n'y aurait qu'une modestie raisonnable, il devrait s'en abstenir ; un auteur est citoyen comme un autre : eh ! quel est le citoyen qui doit au public d'aller ainsi s'exposer à ses regards lorsqu'il le demande ? » (Collé, *Journal*, éd. cit., t. II, p. 210).

³³ Dès 1760, à une « représentation de *Dardanus*, le public aperçut M. Rameau à l'amphithéâtre ; on se tourna de son côté et on battit des mains pendant un quart d'heure » (Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques, op. cit.*, t. I, p. 244).

Toute la comédie, avant la toile levée, s'était avancée sur les bords du théâtre. On s'étouffait jusqu'à l'entrée du parterre, où plusieurs femmes étaient descendues [...] pour voir quelques instants l'objet de tant d'adorations. [...]. Cette espèce de délire universel, a duré plus de vingt minutes et ce n'est pas sans peine que les comédiens ont pu parvenir enfin à commencer la pièce. [...] Jamais cette tragédie n'a été mieux jouée, jamais elle n'a été moins écoutée, jamais elle n'a été plus applaudie. La toile baissée, les cris, les applaudissements se sont renouvelés [...]. L'illustre vieillard s'est levé pour remercier le public, et l'instant après, on a vu sur un piédestal, au milieu du théâtre, le buste de ce grand homme, tous les acteurs et toutes les actrices rangés en cintre autour du buste, [...] tout le public qui se trouvait dans les coulisses derrière eux [...]; [...] le théâtre dans ce moment représentait parfaitement une place publique où l'on venait ériger un monument à la gloire du génie. [...] et, pour la première fois peut-être, on a vu l'opinion publique en France jouir avec éclat de tout son empire ³⁴

La représentation se fait événement, au détriment du rituel poétique mais à la plus grande gloire d'un spectacle rendu à sa dimension sociale. En ne restant pas à sa place, en remettant en cause la stricte étanchéité des espaces, qu'ils soient matériels ou symboliques, celui-ci se gorge d'autres enjeux, gagne une autre légitimité et retrouve, peut-être, sa spécificité.

Toutes ces anecdotes disent la crise du rituel, en déployant, au cœur du récit, une dramaturgie de l'anomalie. Pour autant, dans ces dysfonctionnements de la topographie réglée par les traités théoriques mais mise à mal par l'expérience, se dit quelque chose qui n'est nullement un échec du théâtre. Si la fixation légendaire privilégie et entérine ces cas anormaux comme représentatifs, générateurs d'une pensée et fondateurs d'une histoire, c'est qu'ils constituent le fonctionnement normal d'un art ancré dans un contexte social. Aussi ces cas de contamination ou de renversement représentent-ils moins des accidents ou des aberrations³⁵ que la manifestation de l'essence du spectacle. Comme le constate Chamfort, les accidents forment « le chapitre le plus important des annales dramatiques ³⁶», et c'est justement cet achoppement du rituel dans l'événement qui est mémorable, pas seulement dans le cadre d'une petite histoire des théâtres, mais dans celui d'une mythologie du spectacle, qui est à la fois somme de représentations collectives et matrice théorique.

Un espace tiers : événement et représentation

Ce que nous apprennent les anecdotes, c'est que l'espace du spectacle n'est assignable ou identifiable ni à l'espace scénique de production mimétique,

³⁴ Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. XII, p. 70-71.

³⁵ Notre approche est fort différente de celle de Sabine Chaouche, dans *La Scène en contrechamp*, Paris, champion, 2005, p. 30-34.

³⁶ Chamfort, *Dictionnaire dramatique*, « accident », *op. cit.*, t. I, p. 9.

ni au lieu architectural. Dans l'événement théâtral, s'élabore un espace autre, espace tiers par rapport à ceux de la fiction et de l'univers social, espace immatériel qui survit à la crise du rituel³⁷. Et c'est dans le dysfonctionnement même de l'espace des théories dramatiques que se révèle le véritable espace du théâtre, espace qui est à la fois un espace de relations (comme le proposent Christian Biet et Christophe Triau³⁸) et un espace de représentation, au sens large du terme.

Il est en effet significatif que la plupart des anecdotes soient construites sur un schème structurel commun – la confrontation conflictuelle de l'univers de la fable et du réel- que l'on peut lire comme une lutte de chacune des parties pour investir ou s'approprier l'espace de représentation. Une autre topographie, symbolique cette fois, s'élabore alors au sein de ce rapport de force instable et mouvant dans lequel se jouent, à chaque représentation, (entendue cette fois dans son sens spécifiquement théâtral), la nature et la fonction sociale du spectacle. La crise fait donc partie du processus théâtral et l'anecdote, en la figurant, non seulement dessine l'espace fugitif et spécifique de l'événement (qu'il soit esthétique, social ou politique, ou, le plus souvent, les trois à la fois), mais révèle (et rejoue) un déplacement du sens et de la fonction de la notion de représentation. Espace critique où le théâtre se donne en spectacle et se célèbre lui-même³⁹, mais aussi espace dialogique de représentation sociale, l'anecdote dépasse la stricte séparation de la fiction et de l'univers social.

Dans bien des cas, le renoncement à la topographie illusionniste permet la mise en place d'un espace dramatique qui s'affiche comme lieu d'émergence et d'affirmation d'une collectivité soudée autour de certaines valeurs, lieu d'une célébration idéologique dont la fable n'est que le prétexte. En mai 1781, au moment de la démission de Necker, une représentation de la *Partie de chasse de Henri IV* tourne ainsi au plébiscite politique :

J'ai vu souvent, raconte la *Correspondance littéraire*, au spectacle, à Paris, des allusions aux circonstances du moment saisies avec beaucoup de finesse ; mais je n'en ai point vu qui l'aient été avec un intérêt [...] aussi général ; [...] Rien de ce qui pouvait s'appliquer sans effort au sentiment du public pour M. Necker ne fut négligé ; [...] il est peu d'exemples d'un concert d'opinions plus sensible [...] et [...] plus involontairement unanime. Les comédiens ont été s'excuser

³⁷ Mon propos rejoint ici la conférence récemment donnée par Thomas Dommange, intitulée « Y a-t-il une théorie de l'espace musical ? », dans le cadre du Groupe de Recherches Théoriques (Université Paris IV-IRI) à l'initiative de Denis Guénoun. Th. Dommange postule que l'expérience de l'écoute musicale élabore un espace autre, foncièrement transitoire, immatériel, mélange de codes objectifs, de réalités concrètes et d'investissement subjectif. La musique déploie un *milieu*. Cette théorie serait transposable dans le domaine théâtral au prix d'aménagements et de précisions. L'espace de l'événement dramatique est un espace collectivement construit, dans lequel dialogisme et *agon* ont leur place et qui est, par ailleurs, susceptible de réinvestissement social et politique.

³⁸ *Qu'est-ce que le théâtre ?*, op. cit., p. 129.

³⁹ Une anecdote sur *Didon* de Piccini le montre (Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. XIII, p. 454-455).

auprès de M. le lieutenant de police d'avoir donné lieu à une scène [...] dont on pouvait leur savoir mauvais gré. Ils ont justifié leur innocence, en prouvant que la pièce était sur le répertoire depuis huit jours⁴⁰.

La pièce de Collé est propice aux effusions de ce type et aux scènes de communion idéologique, de même que *Le Siège de Calais* de de Belloy ou *Le Déserteur* de Sedaine. Ainsi, en 1765,

Mgr le Dauphin et Madame la Dauphine, sur qui le *Siège* avait produit la plus vive impression [...], le demandèrent pour le premier jour où ils devaient honorer la Comédie française de leur présence. On ne peut peindre la sensation que cette tragédie excita [...]. Il y eut des moments où elle semblait former une sorte de dialogue entre l'héritier du trône et la nation. Tous les cœurs français répétaient au prince les expressions énergiques d'amour, de zèle et de fidélité que l'auteur a mises dans la bouche des héros de Calais ; et l'auguste prince y répondait, en adoptant tout ce qui pouvait retracer ses sentiments envers un peuple si digne d'être aimé. [...] On ne croit pas que jamais tragédie, dans aucun pays, ait offert un spectacle aussi noble et aussi touchant ⁴¹.

Le spectacle se situe alors à l'articulation exacte de la scène fictive et de la scène sociale. Et à propos d'un autre événement de ce type, Clément et La Porte déclarent : « Cette circonstance singulière, dans laquelle les spectateurs devinrent acteurs, est un nouveau trait à ajouter à l'éloge de l'immortel Henri et à l'histoire du caractère national⁴² ». S'il n'est pas à l'origine de cet acquiescement idéologique, le théâtre, en tant qu'il est processus et cérémonie, l'entretient, en offrant un espace et une dynamique énergétique qui permettent l'expression d'un sentiment collectif.

Il est, à cet égard, significatif que ce type d'investissement idéologique et de sublimation collective de l'émotion réceptive ne s'en tienne pas à sa forme consensuelle et à sa valeur de consécration, mais emprunte parfois la forme conflictuelle d'une revendication de reconnaissance. Pour un public qui, selon Mercier, « manque d'un point de réunion⁴³ » et « a perdu ses droits

⁴⁰ *Ibid.*, t. XII, p. 511-512. Voir aussi, à propos des *Châteaux en Espagne* de Collin d'Harleville, *ibid.*, t. XV, p. 441).

⁴¹ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. II, p. 178. Autres anecdotes de ce type dans les t. II, p. 352 et t. III, p. 499-500. Un exemple, enfin, discrètement parodique : « Le mardi 12 mars [1765], on a représenté la tragédie du *Siège de Calais* gratis pour le peuple. Mesdames les poissardes de la Halle ont occupé les premières loges. [...] On a crié, à la fin : *Vive le roi et M. de Belloy !* et l'auteur a été obligé de se montrer. On a aussi demandé à grands cris l'auteur de la petite pièce ; mais Mlle Hus a annoncé qu'il est mort il y a cinquante ans ; sur quoi on a crié : *Vive Mlle Hus et les princesses du sang !* » (Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. VI, p. 229).

⁴² À propos de *La Partie de chasse d'Henri IV* représentée à Verdun (Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 39-40).

⁴³ « Le public existe-t-il ? Qu'est-ce que le public ? Où est-il ? Par quel organe manifeste-t-il sa volonté ? [...] Qu'est-ce donc que ce public, que l'auteur d'*Acajou* a traité avec un ton si cavalier ? Il manque d'un point de réunion ; et comme il ne peut jamais à Paris former une

antiques⁴⁴ », l'événement théâtral représente une occasion de regagner, fût-ce sous la forme d'un « composé indéfinissable⁴⁵ », « une voix sans contrainte qu'il a perdue ailleurs⁴⁶ ». Dans le rapport de forces qui oppose les agents de la fiction au public, ce dernier gagne une légitimation⁴⁷, quelle que soit l'issue du conflit. Pour preuve, cette anecdote :

La femme de Vanhove débuta en 1780 dans le rôle de Phèdre ; elle y échoua. [...] Cependant, elle ne perdit pas la tête et dans [...] cette apostrophe à Minos : *Pardonne : un Dieu cruel a perdu ta famille : / Reconnaiss sa vengeance aux fureurs de sa fille*, Elle a osé dire : *Reconnaiss sa vengeance aux fureurs du parterre*. Ce témoignage de la sensibilité, qui aurait pu passer pour une imprudence punissable, était un coup de porté ; il réussit et de nombreux applaudissements l'encouragèrent⁴⁸.

Ou encore cette autre histoire, qui témoigne de la pérennité de cette identité euphoriquement conquise dans l'événement et fièrement revendiquée par le public : « Dans une des représentations de [*L'Ami de tout le monde*], un acteur que le public traitait toujours mal [...], 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*⁴⁹ ».

Ils sont bien loin alors le théâtre de l'illusion et sa topographie discriminante ! Éclipsés par le spectacle que le théâtre donne de lui-même et de sa fonction sociale, par ce petit théâtre de l'anecdote sur lequel se rejoue, à chaque lecture, une scène de reconnaissance mutuelle aussi fugace qu'essentielle.

De ce parcours au sein des anecdotes dramatiques du XVIII^e siècle et de la modification du point de vue qu'il induit concernant l'espace dramatique, on retirera donc, pour conclure, une conviction et une interrogation.

La conviction, tout d'abord, que le discours et le savoir de l'anecdote ne sont nullement anecdotiques. Modalités excentriques de la théorie et de

seule et même voix, c'est un composé indéfinissable » (Mercier, *Tableau de Paris*, éd. cit., t. I, ch. DXXXIII « Monsieur le public », p. 1473-1474.

⁴⁴ *Ibid.*, t. II, ch. DLX « Théâtre national », p. 88.

⁴⁵ *Ibid.*, t. I, ch. DXXXIII « Monsieur le public », p. 1473-1474.

⁴⁶ *Ibid.*, t. II, ch. DCCCXC, « L'auteur ! l'auteur ! », p. 1134 : « Que ce même parterre, après avoir expulsé un acteur nommé Larive fasse un calembour en applaudissant avec un transport facétieux à cet hémistiche du récit d'*Iphigène en Aulide* : *La rive au loin gémit...* On sent que le parterre a besoin de s'amuser pour regagner au théâtre une voix sans contrainte qu'il a perdue ailleurs ».

⁴⁷ Je rejoins ici les analyses de J. Ravel dans *The contested parterre* (Ithaca, London, Cornell University Press, 1999), où il écrit, à propos de la Préface des *Anecdotes dramatiques* : « Here, then, was a third approach to national identity as constructed within the walls of the playhouse » (p. 204), ajoutant : « These representations, being anecdotal, had a tenuous relation to the past ; they did not express historical fact as much as they captured the desires of a present, that of the first half of the 1770s » (p. 208).

⁴⁸ Cousin d'Avallon, *Comédiana*, *op. cit.*, p. 92. Autres anecdotes de ce type *Ibid.*, p. 18 et dans Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 194.

⁴⁹ Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 58. Autre anecdote de ce type dans Grimm, *Correspondance littéraire*, éd. cit., t. XV, p. 272.

l'historiographie du théâtre, ces textes ouvrent le cadre spéculatif à des questions qui demeuraient souvent marginales dans les poétiques classiques, mais apparaissent comme primordiales dès lors que le processus spectaculaire est envisagé sous l'angle de son ancrage empirique et anthropologique. Dans l'anecdote, se révélerait, en somme, quelque chose d'essentiel.

D'où mon interrogation. Interrogation, en effet, parce que si l'on admet que les anecdotes dramatiques n'appartiennent pas aux coulisses de l'histoire théâtrale du XVIII^e siècle, mais en sont la scène même, déployant symboliquement un espace de représentation qui s'apparente à une résurrection, tout historien de ce théâtre - qui nourrit, de manière plus ou moins avouée, le rêve de lui restituer une existence culturelle et une vie scénique - est alors amené à s'interroger sur la pertinence d'une réviviscence qui serait strictement patrimoniale. Si la leçon de l'anecdote est que ce théâtre est événement, autant, sinon plus que répertoire, n'est-ce pas s'égarer et le réduire que de chercher à le ressusciter par le biais d'une démarche essentiellement philologique ? Mais peut-on vraiment faire autrement ? Et peut-être faut-il se résoudre à l'idée que penser l'événement du théâtre du XVIII^e siècle revient finalement à penser ce qui a été perdu, perdu non seulement sur le plan de la mémoire culturelle, mais aussi sur le plan d'une pratique théâtrale et spectatrice moderne qui, par bien des aspects, s'est, me semble-t-il, retranchée dans le rituel⁵⁰.

⁵⁰ Tel est le regret discrètement sensible dans ce propos d'Henri Lagrave (*Le Théâtre et le Public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 445-446) : « Mais un « respect » excessif n'est-il pas préjudiciable au théâtre ? Les salles d'alors ignorent ces assemblées silencieuses, ces publics cérémonieux et sages qui applaudissent poliment et se retirent sans bruit quand le rideau est tombé ».

