

Le public de théâtre au XVIII^e siècle: pratiques et représentations

Martial Poirson
Université Stendhal-Grenoble 3
UMR LIRE-CNRS

«Je conviens qu'une vérité difficile sera plus tôt rencontrée, mieux saisie, plus sainement jugée, par un petit nombre de personnes éclairées que par la multitude en rumeur»,

Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767)¹.

Une des principales tensions du théâtre de la période révolutionnaire est qu'il se veut par et pour le peuple, alors même qu'il vise à éliminer le public, considéré comme instance de jugement en dernier ressort, de la représentation, c'est-à-dire du dispositif d'appréciation du goût esthétique et d'attribution du sens. Ainsi, si le théâtre révolutionnaire marque l'entrée en scène du peuple, il constitue aussi et conjointement une des toutes premières initiatives pour orienter, sinon domestiquer le public, trop porté à la contestation et à la critique au goût de l'esprit de sérieux des hommes politiques et des auteurs dramatiques². Cette contradiction s'observe déjà, toutes proportions gardées et abstraction faite de la portée ironique de l'assertion, sous la plume de Beaumarchais, qui révoque en doute la légitimité du jugement public:

Et qu'un chétif auteur ne vienne pas se targuer des suffrages momentanés du public (...). Le public !... qu'est-ce encore que le public ? Lorsque cet être collectif vient à se dissoudre, que les parties s'en dispersent, que reste-t-il pour fondement de l'opinion générale, sinon celle de chaque individu, dont les plus éclairés ont sur les autres une influence naturelle, qui les ramène tôt ou tard à leur avis ? D'où l'on voit que c'est au jugement du petit nombre et non à celui de la multitude, qu'il faut s'en rapporter.³

¹ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* [1767], dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1934, p. 15.

² Je renvoie ici à Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre. Public Theatre and French Political Culture (1680-1791)* (Ithaca and London, Cornell University Press, 1999).

³ Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres* (Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1988), p. 123.

On retrouve ce paradoxe au fondement de ce qu'il faut bien qualifier d'incohérence, voire d'inconséquence dans la théorie dramatique de Mercier, en particulier à travers la position équivoque sur le jugement souverain du peuple à l'égard des comédies que lui reproche La Harpe:

[V]ous pensez donc que le peuple, ce juge *infaillible*, ce *juge-né* des productions dramatiques, a pourtant si peu de bon sens, que, lorsqu'il rit bien fort, un homme sensé doit croire qu'on a dit une sottise. Voilà une terrible contradiction, et dont je pourrais tirer bien des conséquences.⁴

Le reproche porte, même animé par les plus mauvaises intentions, et la critique de la posture dramatique n'est pas dépourvue de légitimité. Cette position fait d'ailleurs écho, chez Mercier, à l'idée philosophique et politique de la «double doctrine» que l'on trouve ailleurs dans son œuvre, selon laquelle le peuple ne peut accéder à certaines idées philosophiques sans préparation, sans risque de perdre sa moralité publique:

Le bien public, ou ce qui le représente, le repos public, exige quelquefois que l'on cache certaines vérités quand elles tombent sans préparation au milieu d'un peuple causant une explosion qui ne tourne pas au profit de la vérité. (...) Un naturel pervers et corrompu décompose la signification précise des mots et loge les idées les plus fausses dans les termes les plus sacrés.⁵

Ce n'est donc pas la moindre des ironies de la pensée de Mercier, et de bon nombre de dramaturges et de philosophes de l'époque (Rousseau en tête), que de réintroduire la nécessité indépassable de la croyance, après l'avoir évacuée de l'ensemble des domaines de perception et d'intellection. Encore s'agit-il d'une croyance volontaire, d'une sorte d'illusion consentie, considérée en quelque sorte comme un fondement indépassable de la vie en société.

La problématique de la représentation qui a fait son apparition dans le domaine des arts du spectacle, conduisant à renvoyer dos-à-dos texte et spectacle, ainsi que la vogue des lectures sémiologiques et structuralistes du théâtre, n'ont pas peu contribué à obérer l'analyse socio-historique du théâtre. Dans le sillage des travaux fondateurs mais déjà anciens de Jean Duvignaud, c'est une nouvelle sociologie historique des comportements du public de théâtre que je voudrais risquer ici. Il peut en effet s'avérer fécond

⁴ Jean-François de La Harpe, *Barneveldt* [adaptation de George Lillo, *The London Merchant, or The History of George Barnwell*], drame imité de l'anglais en cinq actes et en vers précédé d'une *Préface* intitulée *Réflexions sur le drame. Réfutations du livre intitulé Essai sur l'art dramatique*, publié dans *Œuvres* (Paris, Didot, 1778), volume II, p. 36-37.

⁵ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris* [1782-1788] (Paris, Mercure de France, 1994), volume II, chapitre DLXXIX: 'Lorgnettes', pp. 156-160 et notes pp. 1612-1613.

de délaissier un temps la vision en terme de représentation «épiphanique» au profit d'une analyse en terme de «séance théâtrale», c'est-à-dire aussi d'événement théâtral, ce qui a le double mérite de mettre en exergue à la fois la dimension ritualiste du théâtre, qui repose sur la répétition des mêmes gestes symboliques, en un temps et en un lieu précis, mais également, la dimension imprévisible de ce que Martine de Rougemont, après Max Fuchs, appelle la «vie théâtrale», elle-même profondément inscrite dans la vie sociale et située dans la vie politique de son temps. Il semble bien que le public de théâtre à l'âge Classique, s'affranchissant en partie au moins des usages définis par la poétique des genres (revisitant la fameuse *catbarsis*, déplaçant les traditionnelles bienséances), mais aussi par la stricte topographie sociale de l'édifice théâtral (en ce qui concerne tout au moins les théâtre de ville, et non de Cour), cet espace sous haute surveillance, contribue à reconfigurer l'opinion publique, au moins autant et peut-être davantage qu'il n'est influencé par elle. Une façon de réenvisager, à travers le prisme déformant de la morphologie sociale composite du public de théâtre, et surtout, la prise en compte de ses comportements sociaux, le célèbre paradigme de Jürgen Habermas à propos de la sphère publique censément structurée par la représentation bourgeoise. Le public de théâtre, ses usages, ses pratiques de parole, ses prises de position... apportent en effet une contribution considérable à la définition et à la représentation de l'opinion publique, au sens d'Arlette Farge notamment, de façon plus générale.

Il y a là de quoi tisser et articuler les éléments concrets (d'après archives de police et journaux de préfets) sur la morphologie du public de théâtre et son comportement social, avec les éléments symboliques (la représentation, dans la fiction théâtrale elle-même et son épaisseur d'écriture dramatique, du public et de ses réactions). Le tout permet de montrer qu'il s'agit d'un espace social de non droit, situé au cœur d'une logique répressive de contrainte des corps (*bexis*) et des cœurs (*ethos*), permettant dans un paradoxe qui n'est qu'apparent de mettre en place une parole décomplexée, et donc de contribuer à la constitution de la constellation de l'opinion publique... La lecture sera ainsi non seulement sociologique (composition des publics); esthétique (question de l'illusion consentie, de la pragmatique théâtrale, c'est-à-dire des effets induits sur les spectateurs); mais surtout politique (figure et place du peuple dans les débats qui engagent le devenir collectif, théorie de l'action). Elle brassera tout un corpus de réformateurs du théâtre qui s'interrogent sur cette question du public comme groupe social plus ou moins homogène, et partant, plus ou moins subversif; mais également, tout un corpus de

pièces de théâtre de la période, notamment comiques, mettant en scène la cabbale, les claqueurs, les siffleurs, la critique, voire les figures allégoriques de la Critique, la Nouveauté, ou encore Thalie... Claqueurs, siffleurs, cabalistes, auteurs, comédiens, figures allégoriques et mythologiques se retrouvent sur scène et s'entendent pour vitupérer les modes dramatiques du temps et, la cas échéant, reprendre sur le mode du travestissement grotesque les débats théoriques et poétiques du temps. Certaines pièces mettent en outre en scène l'intervention directe des factions rivales du public pendant la représentation. Il se crée ainsi un subtil jeu de renvois entre la scène et le hors scène, c'est-à-dire aussi entre pratique théâtrale et querelles théoriques.

Il s'agira donc d'envisager dans un premier temps les conditions socio-historiques d'émergence de cet artefact politique que constitue la communauté théâtrale comme force de contestation à part entière (*Archéologie de la communauté théâtrale*); puis, de considérer la fictionnalisation de cette réalité historique, autrement dit le processus dramaturgique qui permet de désamorcer cet potentiel subversif (*Une dramatisation de l'opinion publique*), ce qui revient à reformuler la question de la *catharsis*, tout en préfigurant les grandes utopies théâtrales de notre modernité, celles d'Artaud, de Brecht, ou même de Jean Vilar...

Archéologie de la communauté théâtrale

L'analyse des archives de police nous offre aujourd'hui une source aussi divertissante par l'abondance richement documentée des anecdotes inédites de la vie théâtrale au XVIII^e siècle que solidement documentée: elle remet en effet en question un certain nombre d'idées reçues sur les conditions de réception du spectacle à l'âge classique ainsi que sur la composition et surtout le rôle du public. Certains historiens anglo-saxons, en particulier Jeffrey S. Ravel⁶, ont en effet établi le premier inventaire d'une telle ampleur des archives de police concernant les incidents du parterre au théâtre: archives départementales (Théâtre d'Angers, de Bordeaux), archives des principaux théâtres parisiens (Comédie-Française, Comédie-Italienne, Opéra) sont convoquées pour permettre de dresser un bilan des pratiques sociales du public de théâtre sur plus d'un siècle d'activité (1680-1791).

⁶ En particulier Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French political Culture, 1680-1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

On découvre ainsi, au gré des savoureuses déclarations de police (arrestations pour trouble à l'ordre public, déclarations de vol, d'agression...) un public qu'il est difficile d'imaginer aujourd'hui, où la représentation théâtrale tend à devenir un rituel et l'édifice théâtral, un espace consacré. Les troubles les plus divers s'y observent en effet, dans un grand débordement humoral et passionnel: non seulement les gens boivent, mangent, mais encore défèquent, pissent, et surtout, se livrent à la violence et au vol, s'adonnent aux attouchements furtifs (c'est en particulier un lieu d'expression privilégié de l'homosexualité masculine, pourtant sujet d'opprobre au XVIIIe siècle), ou même se livrent parfois à des actes sexuels en public (il est de bon ton d'afficher sans ambages une vulgarité ostentatoire, considérée comme un attribut de la virilité). Les désordres sont de mise dans cet espace à part, ce non lieu de tous les brassages sociaux: mélange entre catégories sociales, entre genres (on trouve bien des femmes au parterre, contrairement aux idées reçues), entre âges de la vie, et entre appartenances géographiques.

Cela commence dès la rue, où l'on se masse pendant des heures dans des files d'attente interminables, où l'on se livre aux trafics et aux stratégies les plus divers afin d'essayer d'arracher son billet chèrement payé. Et cela s'intensifie jusque dans la salle surpeuplée, en dépit du prix du billet (même au parterre, où la place équivalait pourtant à une journée de gage d'un artisan), surchauffée, mal aérée, exiguë et désordonnée, en dépit de la savante ségrégation sociale ménagée par l'architecture de l'édifice (on est bien loin du théâtre de Cour et de sa perspective ordonnancée en fonction de la ligne de fuite de «l'oeil du Prince» à laquelle on réduit trop souvent le théâtre classique).

En effet, et c'est là un résultat important qui engage à nuancer les analyses même les plus sérieuses sur la question du public (en particulier le livre de référence de Henri Lagrave), la morphologie du public du parterre dans les théâtres parisiens paraît des plus composites: on est très loin de la simple dichotomie entre «public riche» et «public populaire». Les archives de police permettent d'envisager au contraire le parterre comme un espace intermédiaire de mixité sociale: les officiers de l'armée y côtoient en effet les simples soldats, les avocats, financiers, bourgeois, les marchands, les maîtres artisans, mais aussi les apprentis, garçons, domestiques... On y trouve encore des clercs, des étudiants, des gens de province, et des personnes sans emploi. Au sein même de chaque catégorie socioprofessionnelle constituée, on observe de plus de grandes disparités de fortune et de «condition», comme, parmi les hommes d'argent, entre «Chevalier Grand trésorier des ordres militaires et hospitaliers», «banquiers

de Paris» et «vérificateur des douanes du Roy de la généralité de Bourges». Tous ces gens partagent pourtant la même promiscuité dans un espace public réduit où les corps semblent faire abandon de toute retenue et échapper au processus de «civilisation des moeurs» décrit par Norbert Elias à propos du règne de Louis XIV et du système de la Cour. On est dans un espace d'«égalité sociale carnavalesque».

Et il y a plus, à travers ce constat, qu'un enjeu de brassage social: l'enjeu n'est rien de moins que la réfutation de l'idée selon laquelle émanerait du parterre un goût artistique unifié, des attentes homogènes. Le parterre est au contraire traversé de violentes contradictions. Il a partie liée avec la construction de l'opinion publique et même des représentations politiques. C'est en effet un des rares lieux où peut s'exprimer dans une quasi impunité l'opinion de la majorité. Car le public de théâtre est loin de la contemplation béate à l'époque. Il est, bien au contraire, actif et réactif. C'est un acteur à part entière de la représentation théâtrale. Il fait donc partie intégrante du spectacle (qui plus est, certaines catégories de spectateurs sont encore présentes sur scène, jusqu'à la suppression des banquettes). La situation d'inconfort physique de la station debout contraint en effet à un effort d'attention soutenue, car les stimulations physiques les plus diverses font barrage à la réception du spectacle. Il en résulte, bien au-delà de toute «Cabale» (en grande partie fantasmée par les écrivains et les acteurs médiocres), une posture critique extrêmement vivace de la part du public, qui n'hésite pas à faire interrompre le spectacle ou changer la programmation en fonction de son humeur et du jugement immédiat produit sur la performance des acteurs. La représentation consiste donc à une relation d'interaction entre les artistes et les spectateurs participatifs.

L'exemple de la composition et des pratiques sociales du parterre permet donc d'adopter une perspective d'histoire politique et de voir dans la période qui s'étend de 1680 à 1791 un moment charnière entre le l'Absolutisme d'Ancien Régime et le fonctionnement des démocraties modernes. L'agitation du parterre, et les jugements qu'il émet, représentent donc l'émanation d'une culture populaire qui conquiert par la situation théâtrale droit de cité. Cette thèse entre en contradiction, au moins en partie, avec les analyses de Jürgen Habermas sur la «sphère publique structurée par la représentation bourgeoise». Cette émergence se caractérise par la périodisation suivante: d'abord, la généalogie des pratiques sociales «modernes» du parterre, et les débats auxquels elle donne lieu chez les théoriciens et hommes de théâtre, de 1630 à 1680; ensuite, de 1680 à 1725, la constitution du parterre comme acteur social à part entière; en parallèle,

les premières tentatives de domestication (*policing*) du parterre, de 1697 à 1751, puis leur durcissement entre 1751 et 1789.

Car une telle liberté de parole et d'intervention dans le domaine public n'est pas au goût de tout le monde: ainsi, divers projets voient le jour tout au long du XVIIIe siècle (dont on peut se faire une idée à travers la riche iconographie de l'époque allant des coupes architecturales, notamment celles de Charles De Wailly, aux gravures de Wille, Coypel...), qui tentent, surtout à partir de 1697, de «policer» le parterre: les dramaturges et hommes de théâtres proposent à maintes reprises d'asseoir le parterre sur des bancs, pour entamer sa véhémence; de substituer un placement fixe au placement libre de la billetterie, pour éviter le brassage des conditions; de créer un système de gradins pour casser l'unité indistincte du nombre; ou encore, de créer un vide au centre de l'espace. Ce sont les projets de D'Aubignac, de Voltaire, de Blondel, de Ledoux... et de tant d'autres. C'est finalement l'article de La Harpe et celui de Marmontel, en 1777, qui sont les plus révélateurs de deux conceptions opposées du Parterre, respectivement centrées sur la défense des auteurs dramatiques, qui suppose d'assagir en l'asseyant les réactions trop vives du public, et sur le jugement plus sûr du public debout, soustrait à l'influence émolliente des loges.

La première moitié du XIXe tendra à donner raison à Marmontel et à son souci de «démocratisation», même si la nouvelle topographie sociale de l'édifice théâtral est tout sauf démocratique. En effet, il convient de nuancer un tel constat et de ne pas verser dans un mode de perception téléologique de l'histoire: si voir dans le théâtre du XVIIIe siècle un moment fondateur de l'«identité nationale» et en particulier de la conscience politique peut se justifier, il est contestable d'y voir pour autant une préfiguration des démocraties modernes. C'est en effet faire peu de cas des réformes structurelles de l'édifice théâtral, à partir de 1780: le public est définitivement assis, ce qui provoque un renchérissement du prix des places et contribue à renvoyer le public au balcon le plus élevé, «paradis», ou comme on dira dès 1830, au «poulailler», même dans des théâtres à vocation plus immédiatement «populaire» comme le Boulevard du Crime. C'est là une stratégie de ségrégation économique qui vise à éliminer le public du dispositif dramatique et à le soustraire, dans une large mesure, au regard. Il n'a plus, dès lors, voix au chapitre, et sa présence est, autant que faire se peut, euphémisée.

Après avoir articulé histoire matérielle (conditions de réception des spectacles, pratiques sociales et culturelles) et histoire sociale (morphologie des publics, place du peuple de Paris dans les débats publics, construction de l'opinion publique), il convient maintenant de faire la part belle à

l'histoire des mentalités et des représentations (modalités de l'illusion dramatique, jugements esthétiques), à travers un parcours cursif dans un corpus de pièces de théâtre de la même période présentant une sorte de représentation du public au miroir. Il semble bien que s'exprime dans ces pièces la conscience historique, de la part des auteurs dramatiques, d'un changement dans le dispositif de la représentation théâtrale, et partant, dans la fonction d'interlocuteur d'un public de plus en plus conçu comme souverain juge de la représentation indissociablement théâtrale et sociale en train de se faire.

Une dramatisation de l'opinion publique

AIR: (Les triolets)
Quand je siffle et quand j'applaudis,
Je fais le destin d'une pièce;
J'en baisse ou j'en hausse le prix, (...)
La fuit ou bien y met la presse:
Quand je siffle ou bien j'applaudis,
Je fais le destin d'une pièce.⁷

C'est ainsi que s'exprime l'allégorie de la Première représentation, dans la scène 3 du Prologue éponyme des *Mariages du Canada* de Lesage, représenté en juillet 1734 à la Foire Saint Laurent, qui met en scène son conflit avec l'Impression, en présence de Thalie et d'Apollon, au Parnasse. Flanquée de sa suite de comédiens, celle-ci prétend voler la vedette à l'Impression et à sa «troupe d'épiciers et de beurrières» en dictant au public ses suffrages. Ainsi, quand elle souhaite que la pièce soit couronnée de succès, n'hésite-t-elle pas à ébranler «l'hôtel comique par de furieux battements», cependant que lorsqu'elle est désireuse d'orchestrer l'échec de la pièce, elle procède de la façon suivante:

Quand je suis de mauvaise humeur,
Je bats des mains d'un air moqueur,
J'approuve tout d'un ton railleur,
J'inspire la terreur.
Je répands sur tout ma fureur.
Quelle rumeur ! quelle clameur !
Je siffle avec l'auteur

⁷ Alain-René Lesage, *La Première représentation*, prologue en un acte et en vers aux *Mariages du Canada*, publiée dans le *Théâtre de la Foire I. Baxter et Saurin*, Paris, Ganeau, 1721-1737, volume IX. Représentée à la Foire Saint-Laurent en juillet 1734. C'est de cette source que proviennent les citations qui suivent.

*Jusqu'au meilleur acteur;
Je n'épargne pas le souffleur,
Je siffle même le moucheur.
(Scène 3)*

Prologues, préfaces, articles, critiques, mémoires ou encore pièces polémiques concourent à créer un véritable mythe littéraire de la «cabale», cette figuration du jugement public considéré à travers «coteries», «brigues», «claque», «siffleurs» et autres «factions rivales»⁸. Je veux voir dans ce motif littéraire le signe d'une déterritorialisation de la querelle dramatique, qui passe par la naissance et affirmation d'une forme d'opinion publique réellement structurante pour la représentation en matière de critique dramatique⁹, qui ne trouve pas de meilleure illustration que dans ce que j'appellerais volontiers la «comédie allégorique»¹⁰ telle qu'on peut la voir, notamment, au Théâtre-Italien¹¹, à l'Opéra-Comique, à la Foire¹², mais aussi sur la scène de la Comédie-Française.

L'hypothèse consiste ainsi à décentrer la notion de querelle et partant, de critique dramatique, en les prenant au pied de la lettre et les envisageant, non plus simplement à travers un corpus secondaire de textes théoriques produits par des professionnels de la doctrine dramatique, mais à travers un corpus primaire d'œuvres de théâtre conçues par des praticiens du spectacle. Autrement dit, la querelle n'est plus considérée ici simplement sous l'angle d'un métadiscours à visée normative, mais d'un infradiscours à vocation expérimentale. Ainsi, c'est au sein même d'un ensemble de pièces qui s'attachent à mettre en scène, autrement dit à fictionnaliser et dramatiser les querelles esthétiques du temps que je chercherai à isoler,

⁸ On lira, sur ces questions, Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 465 et suivantes.

⁹ C'est particulièrement net dans *Arlequin défenseur du Public ou Les Critiques critiqués et dupés*, opéra-comique d'auteur anonyme écrit en 1729, et demeuré à l'état de manuscrit [B.N.F. manuscrits français, n°1188]. Remerciements à Isabelle Martin pour avoir eu la gentillesse de me communiquer la transcription qu'elle a faite de ce manuscrit.

¹⁰ Sur ce sous-genre comique, dont je prétends qu'il relève d'une poétique constituée dans le dernier tiers du XVII^e et la première moitié du XVIII^e siècles, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, en cours de publication *La Comédie allégorique, un théâtre des idées à l'âge classique*, mais aussi à mon article «Quand la Cabale entre en scène», déjà mentionné.

¹¹ En particulier du Nouveau Théâtre italien, récemment inventorié par Ola Forsans dans *Le Théâtre de Lelio: étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, SVEC 2006: 8.

¹² Isabelle Martin consacre quelques très bonnes pages à la question dans sa typologie des formes et des personnages dans *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, SVEC 2002: 10.

au sein même de l'*opsis*, la présence d'une critique dramatique en action. Mise en abyme, personnification, allégorie, fable insérée... constituent en effet l'arsenal des mises en scène d'un public participatif présenté comme souverain juge de la représentation en train de se faire, ce qui, on l'a vu, n'est pas dépourvu d'un certain fondement historique. Censeur impartial, ce public-juge en dernier ressort entre ainsi dans une stratégie de légitimation¹³ de la part des auteurs dramatiques soucieux de court-circuiter les instances habituelles du jugement esthétiques (auteurs, doctrinaires, théoriciens du théâtre, chroniqueurs, journalistes...), qui règnent sans partage sur les textes imprimés, mais non pas sur les spectacles représentés, dont le succès public est susceptible de leur échapper, même provisoirement. Partant, ce public arbitre apparaît comme une sorte de «tiers inclus», autrement dit comme une troisième voix (et de quelle force elle se fait entendre), placée tout juste entre le dénigrement patenté des cercles mondains (souvent représenté dans les pièces sous les traits de la «Médiance», victime de l'«Ennui») et les empoignades de bon alois des cafés littéraires (habituellement désignée par les termes de «brigue», de «claque» ou encore, de «sifflets»). Susceptible de disputer aux professionnels de la critique dramatique alors en plein processus d'institutionnalisation non seulement la vedette, mais jusqu'au monopole du jugement théâtral, et partant, du bon goût, le public contribue ainsi à la reconfiguration d'ensemble des normes du goût, en revendiquant l'expression tapageuse d'un «goût moyen».

C'est donc l'indice clair d'une profonde et radicale mutation du jugement: théoriciens, auteurs, journaux, brochures, libelles... contribuent à une inflation du discours critique sur les pièces (envisagées au double plan du texte et de la représentation) qui est de plus en plus le fait d'une critique «professionnelle» qui a su s'institutionnaliser dans un espace particulier du champ littéraire. Comme telle, elle cherche à s'ancrer dans des pratiques herméneutiques standardisées, sinon cohérentes entre elles, fondées sur les critères suivants: jugement différé (on évite le commentaire à chaud), conforme aux règles de l'art, et exprimant un point de vue subjectif sur les œuvres (c'est une œuvre seconde qui se superpose à celle dont elle prétend dresser le bilan). *A contrario*, le jugement du public, si tant est que cette dénomination globale ait un sens, se construit sur la revendication d'une certaine immédiateté (dans le temps de la représentation), non assujettie à des codes préétablis, relevant d'une certaine forme d'opinion publique

¹³ Alain Viala, dans le sillage du paradigme bourdieusien, a fait la lumière sur les logiques sociales et les stratégies de «réussite» ou de «succès» qui structurent le champ littéraire dès le XVII^e siècle, dans *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

et affichant un arbitraire assumé et sans complexe, ce qui contribue à le rendre contradictoire, donc agonistique.

Bien au-delà du simple effet comique anecdotique auquel on la réduit trop souvent, il semble bien que la représentation scénique de la cabale¹⁴, *a fortiori* sous forme allégorique, réponde ainsi à des considérations tant esthétiques qu'idéologiques, et permette d'exprimer sous forme symbolique une «critique dramatique en action» révélant la fonction mathésique de l'*opsis*, seule susceptible de supplanter les considérations poétiques (*mimesis*, *catharsis*) d'ensemble de nature essentialiste au profit d'une sorte de «poétique empirique» de type existentialiste qui procède, non plus par déduction, mais par induction¹⁵. On passe ainsi d'une relation d'échange traditionnelle a priori «auteur-lecteur»¹⁶ à une nouvelle relation d'échange a posteriori «auteur-spectateur», fondée sur la renégociation du pacte de créance et sur l'habilitation du public comme source autonome et affranchie du jugement dramatique.

Le public de théâtre, dont la compétence culturelle en matière d'appréciation des spectacles n'est plus à prouver¹⁷, manifeste ainsi au théâtre, de façon ostentatoire, toute une culture somatique intimement liée aux conditions de production et de réception du spectacle et des affects (bâillements, rires, sifflets, murmures, apostrophe...¹⁸), que cherchent à endiguer tant bien que mal les harangues, excuses et autres adresses au

¹⁴ Henri Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, *op. cit.* pp. 475-476: «La cabale est trop bien entrée dans les habitudes du théâtre pour que les auteurs comiques aient négligé l'effet qu'ils pouvaient tirer de sa représentation sur scène. Nous avons fait état (...) d'allusions malicieuses ou caustiques à cet usage, parsemées dans les prologues; le genre polémique (...) ne manque pas d'exploiter cette veine».

¹⁵ J'abonde sur ce point dans le sens de Guy Spielmann dans «Poétique(s) du merveilleux dans les arts du spectacle aux XVII^e-XVIII^e siècles», disponible sur le site Internet de Georgetown University: www.georgetown.edu/faculty/spielmag/index.htm.

¹⁶ David Trott, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, Espaces 34, 2000, pp. 92-93, à propos de la critique théâtrale au XVIII^e siècle: «On voit s'installer une nouvelle configuration d'échange: celle de l'écrivain et son critique. Comme chez Diderot où se multiplient déjà les variantes du couple de l'auteur et de son lecteur (...), l'œuvre de Beaumarchais se campe sur cet espace de va-et-vient qui relie et dynamise l'artiste-écrivain et son public. Il instaure une trajectoire création-réception, et ce par un dépassement recherché des limites de la pièce».

¹⁷ C'est un des points forts de la démonstration de Pierre Mélèse dans *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659-1715)*, Genève, Slatkine Reprints, 1976. L'auteur met précisément en évidence les «moyens d'information» et le circuit de diffusion de l'information dramatique (gazettes, journaux, lettres, mémoires...)

¹⁸ Ce qu'on appelle, scène 10 des *Précieuses ridicules*, «faire le brouhaha»; et dans *L'Impromptu de Versailles*, scène 1, Molière met en garde ses comédiens en ces termes: «Allez-vous en réciter comme vous faites, vous verrez si vous ferez faire aucun *ba* !».

public, se transformant peu à peu, au prix d'une domestication partielle du public, en jugement de goût. Or la monstration de cette sémiologie des affects fait sens.

Sauf à prendre en considération la mercantilisation du statut de public partisan («claque», «brigade», «siffleurs» et autres spectateurs à gages...), ce dont ne se privent pas certaines pièces provenant d'auteurs souvent marginalisés, on peut ainsi envisager le public comme catégorie autonome du jugement esthétique, affranchi des pressions du milieu artistique. Ce mouvement d'idées bénéficie en outre de deux atouts: le discrédit relatif des professionnels, toujours soupçonnés d'allégeances partisans, de jalousie artistique ou d'intérêts cupides, et l'affirmation progressive du statut d'auteur dramatique¹⁹, qui cherche à se démarquer des anciennes solidarités et pressions en créant un rapport direct avec un public susceptible de phagocytter les habituelles instances intermédiaires de légitimation.

S'il existe, dans le théâtre de la fin du XVII^e siècle et de la première moitié du XVIII^e siècle, une évocation précise de ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler la «vie théâtrale»²⁰, elle n'a ainsi d'autre fonction, selon la perspective défendue ici, que de légitimer un nouveau régime de production des affects ainsi mis en spectacle par les comédies de la période. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de ce type de théâtre que de proposer, à travers la dénégation systématique des règles de composition, un jugement esthétique fondé sur le seul plaisir, autrement dit, précisément, l'absence de critère de jugement doxographique.

La réappropriation mathésique

Evolution socio-historique de la nature du public, qui modifie en profondeur fréquentation et pratiques et évolution pratico-esthétique des conditions de production et de réception du spectacle vivant concourent à une évolution dramaturgique dans la représentation et conception même du public qui n'est pas dépourvue d'implications non seulement esthétiques, mais encore politiques, comme je me suis attaché à le montrer. Pourtant, cette tendance à l'accréditation du public fait long feu, puisque dans la

¹⁹ On lira sur ce point Martial Poirson, «La résistible ascension de l'auteur dramatique dans le théâtre français (fin XVII-XVIII^e siècles)», publié dans Henri Durantou, *Le pauvre diable. Destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, Saint-Etienne, Presses universitaires de Saint-Etienne, 2006, pp.

²⁰ Selon l'expression de Max Fuchs, reprise à son compte par Martine de Rougemont dans *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris Champion, 1988 [Genève, Slatkine, 1996].

second moitié du XVIII^e siècle, la critique dramatique retourne dans les livres, et si le spectateur est encore susceptible d'entrer dans le champ de préoccupation des dramaturges, c'est dans des paratextes destinés à la lecture et en position seconde, le couple auteur-lecteur remplaçant progressivement le couple auteur-spectateur, conformément à la tendance générale du retour/recours au texte.

Je ne reconnais plus d'autre juge que vous, sans excepter messieurs les spectateurs, qui, ne jugeant qu'en premier ressort, voient souvent leur sentence infirmée à votre tribunal.²¹

Il n'est pas étonnant que ce mouvement de réinsertion du discours critique dans l'écrit aille de paire avec une tentative de domestication du public dont la suppression des banquettes, en 1759, puis le fait d'asseoir le parterre, et finalement de reloger le public populaire dans les combles, au «poulailler», constituent les faits saillants les plus caractéristiques. Comment en effet mieux éliminer le public du dispositif de la représentation et partant, considérer son jugement comme quantité négligeable ? La parenthèse est ainsi, refermée, qui autorise une conception passive du public simplement réactif et en aucun cas actif de laquelle nous sommes aujourd'hui largement héritiers, avec les conséquences que l'on connaît.

²¹ Beaumarchais, «Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville», *Œuvres*, édition Pierre Larthomas Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 270.