Manie des applications et sens caché du théâtre

La leçon des anecdotes dramatiques du XVIII^{e} siècle

Sophie Marchand

Sorbonne Université, CELLF

Résumé : Qu'est-ce qui fait de la propension des spectateurs à détourner le sens du texte dramatique l'un des objets privilégiés d'une fixation anecdotique qui, au XVIII^{e}siècle, contribue consciemment à l'élaboration d'une culture et d'une théorie alternative du théâtre ? Ne pourrait-on voir dans ce topos anecdotique des applications la présence d'un sens caché, d'une interprétation excentrique, sinon subversive, du fait théâtral ? Graver dans le marbre les moments où le public s'empare du protocole dramatique et le transforme en événement revient, en effet, à faire du spectateur un actant majeur et le véritable détenteur du sens de l'expérience théâtrale. En ce sens, l'application traduirait moins une instrumentalisation du texte de théâtre, constituerait moins la prise en otage d'un protocole réglé, que la réalisation d'une certaine essence du spectacle.

Mots-clés : théâtre, public, allusions politiques, anecdotes, parterre, représentation, réception.

Comme l'a démontré éloquemment la série de collectifs dirigés par François Lecercle, l'anecdote est, par nature, le lieu privilégié d'une théorie subreptice, activant une lecture fondée sur les détours de l'interprétation. Dans le cas des anecdotes dramatiques du XVIII^{e} siècle, ces détours et cette présence d'un sens latent, à découvrir, se trouvent encore renforcés par la nature des topiques qui semblent particulièrement aimanter la cristallisation anecdotique. Au lecteur des recueils et des rubriques de périodiques consacrés à la vie théâtrale de l'époque, il apparaît bien vite, en effet, que les applications constituent l'un des principaux tropismes d'un rapport au fait théâtral qui excède largement les contours délimités par les poétiques. Qu'est-ce qui fait de la propension des spectateurs à détourner le sens du texte dramatique l'un des objets privilégiés d'une fixation anecdotique qui, au XVIII^{e} siècle, contribue consciemment à l'élaboration d'une culture et d'une théorie alternative du théâtre ? Ne pourrait-on voir dans ce topos anecdotique la présence d'un sens caché, d'une interprétation ex-

centrique, sinon subversive, du fait théâtral ? Graver dans le marbre les moments où le public s'empare du protocole dramatique et le transforme en événement revient, en effet, à faire du spectateur un actant majeur et le véritable détenteur du sens de l'expérience théâtrale. En ce sens, l'application traduirait moins une instrumentalisation du texte de théâtre, constituerait moins la prise en otage d'un protocole réglé, que la réalisation d'une certaine essence du spectacle.

Si la manie des applications n'est pas nouvelle au XVIII^e siècle, elle prend à cette époque une ampleur remarquable, accentuée par la méticulosité des chroniqueurs à relever tous les cas où, par une appropriation sylleptique du texte, un ou plusieurs spectateurs détournent le sens de la fiction représentée et font basculer la cérémonie théâtrale dans l'imprévu. Une rapide typologie des anecdotes consacrées aux applications laisse apparaître trois cas de figures.

Le premier rassemble les récits où l'intervention d'un spectateur isolé fait advenir une interprétation du texte ou de la fiction qui trahit les pulsions plus ou moins conscientes de celui qui s'adonne aux plaisirs du spectacle. Tel est le cas des applications grivoises, comme lorsque Mlle Colombe, actrice « fort dévergondée », suscite l'hilarité du public en déclarant, dans *La Sorcière par hasard* : « Ma plus grande sorcellerie / est l'art de faire des heureux [1] » ou lorsque les spectateurs perçoivent de l'équivoque dans un vers innocent de la tragédie *Titus* de Belloy [2]. Dans les deux cas, l'imaginaire désirant du public investit une fiction qui n'en demandait pas tant, rappelant à cette occasion que non seulement le théâtre a fondamentalement à voir avec l'activation d'une libido, mais que toute représentation ne s'actualise et ne prend sens que dans l'appropriation qu'en propose une réception, qu'elle soit particulière ou collective, légitimée par le texte ou fautive. Les anecdotes qui relatent des contresens ou des applications infondées de spectateurs le soulignent : même quand il se trompe et interprète mal le texte [3], le mauvais interprète participe à la création d'un sens qui, dans l'actualisation particulière de chaque séance, ne peut qu'échapper à l'intentionnalité originelle de l'auteur. Au théâtre, art où du vivant se confronte à du vivant en un moment particulier, le sens est forcément parasité et modifié par la psyché et l'inconscient des spectateurs.

D'autant plus qu'au XVIII^e siècle, le public semble venir assouvir au spectacle une soif foncièrement transgressive. C'est ce que rappelle cette anecdote, à propos d'*Hérode* de Nadal, qui suscita des applications contre la cour de Louis XIV : « Lors de la pre-

1. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*, Londres, John Adamson, t. XXIII, p. 140, 4 septembre 1783.

2. « La pièce a pensé être interrompue tout à fait à la fin du quatrième acte, où Titus, dans un monologue, balançant sur le sort de Sextus dit qu'ôter la vie était au pouvoir de tous les hommes, mais qu'il n'appartenait qu'aux princes de faire grâce, etc. Cette pensée, commune en elle-même, était devenue fausse par l'expression. Le vers disait : *Mais la donner, grands dieux, est un noble avantage !* etc. Et ce terme équivoque excita de si grands éclats de rire que l'acteur ne put continuer. C'était M. Granval qui jouait le rôle de Titus ; il reprit les quatre vers et corrigea ainsi celui qui avait tant fait rire : *Mais l'accorder, grands dieux, est un noble avantage !* » (Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire*, 15 mars 1759, éd. Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877, t. IV, p. 91).

3. Voir cette anecdote sur *Agrippine* de Cyrano de Bergerac : « Un jour qu'on jouait cette pièce, des badauds avertis qu'il y avait des endroits contre la religion les entendirent tous sans émotion ; mais lorsque Séjan, résolu de faire périr Tibère qu'il regardait déjà comme sa victime, vint à dire : *Frappons ; voilà l'hostie*, alors, pleins d'indignation contre l'acteur, ils s'écrièrent : *Ah ! le méchant ! Ah ! l'athée ! Comme il parle du Saint-Sacrement !* » (Joseph de La Porte et Jean Marie Bernard Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, t. I, p. 25).

mière représentation, une personne du théâtre dit qu'il y avait trop de hardiesse dans ces vers. M. le duc d'Aumont, protecteur de l'abbé Nadal, qui entendit ce discours, répondit que ce n'était pas dans les vers qu'il fallait trouver de la hardiesse, mais dans l'application qui venait d'en être faite [4] ». L'application est une captation du sens. Comme telle, elle est imprévisible, incontrôlable, comme le théâtre lui-même, et excite, chez les tenants du pouvoir une pulsion de maîtrise fondamentalement désespérée. « Le lendemain de la première représentation [de *La Colonie* de Saint-Foix en 1749], le ministre de Paris et le procureur général, informés du murmure qui s'était élevé dans le parterre à plusieurs endroits de cette pièce, envoyèrent chercher le manuscrit des comédiens et le double qu'on avait déposé à la police suivant l'usage. Ils furent très étonnés de n'y pas trouver la moindre obscénité [5] ». Les applications potentielles auxquelles pourraient donner lieu les pièces deviennent, en effet, une obsession pour les autorités politiques, qui, mesurant à quel point elles déterminent la réussite des séances dramatiques, s'attachent à les canaliser.

La deuxième catégorie d'applications, celles où la sortie de la fiction fait signe vers la fonction idéologique du spectacle, se divise en deux branches : d'une part, les récits où le texte d'une pièce fournit l'occasion d'une célébration euphorique et irénique de l'ordre en place, muant la cérémonie fictionnelle en plébiscite politique, d'autre part, ceux, plus attendus et plus conformes à l'idée que l'on se fait des applications comme voie d'expression détournée, où le texte de théâtre sert de support à une démarche contestataire. Appartiennent à la première catégorie tous les cas où, en présence de membres de la famille royale, de ministres ou de héros guerriers, la représentation vire à la glorification, les éloges prodigués dans la lettre du texte se voyant réinvestis au profit de personnages bien réels, annexés à l'actualité politique. Les représentations du *Déserteur* en 1769, où à l'exclamation « Vive le roi », amenée par le sujet, l'auteur et les acteurs adjoignent un « vive toute la famille royale », pour saluer la présence des princesses, sont l'occasion de scènes de communion généralisée : « toutes les trois ayant fondu en larmes à ces tendres expressions de l'amour des Français, les spectateurs, les acteurs, tout a ressenti le doux plaisir de verser des pleurs de joie et d'amour [6] ». La venue de Marie-Antoinette au spectacle donne souvent lieu à de semblables effusions [7]. Tout support est mis à profit. Les pièces patriotiques ou monarchistes sont naturellement propices à ce type d'applications, mais certaines comédies offrent, elles aussi, l'occasion de détournements : *Heureusement* de Rochon de Chabanes sert de cadre à l'éloge des talents militaires du prince de Condé [8], l'air « *Achille est couronné des mains de la victoire* » dans *Iphigénie en Aulide* donne le signal du couronnement de La Fayette à l'opéra en 1782 [9]. La pièce n'est plus alors qu'un prétexte, et bien souvent la fiction se trouve balayée, éclipsée par l'événement politique, dont les gazettes s'empressent de rendre compte. Si certaines de ces applications sont spontanées, auteurs et tenants du pouvoir perçoivent assez vite le bénéfice

4. *Ibid.*, t. I, p. 424.
5. *Ibid.*, t. I, p. 216.
6. *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 16 avril 1769, t. IV, p. 231.
7. *Ibid.*, 26 avril 1777, t. X, p. 114.
8. Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 426-427.
9. *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 11 février 1782, t. XX, p. 72.

à tirer de tels rituels. Rochon conçoit une pièce intitulée *L'Honneur français,* qu'il truffe de références à La Fayette :

> l'allusion fut sentie et applaudie à outrance. Pour la première fois un vivant, un particulier surtout se trouvait loué en comédie et paraissait sur la scène autrement que sous le voile de l'allégorie ou le déguisement de l'anagramme. Ceci est d'autant plus à noter qu'un tel honneur n'avait appartenu jusque-là qu'à Louis XIV. Singulière représentation ! où l'on élevait aux nues un marquis combattant pour des hommes qui ne voulaient plus de titres, où un parterre, dans sa joie délirante, criait Vive le roi ! et Vivent les américains ! cri monarchique et républicain du même coup ; où la cour et la ville, les bourgeois et les gens de qualité, partageaient cette ivresse d'indépendance, à commencer par les princes. [10]

On le voit par cet exemple : de telles effusions sont rarement univoques. Le sens révélé par le spectacle et ses applications, alors même qu'il semble consensuel et euphorique, est gros de contestation latente, foncièrement réversible. Car ces cérémonies de communion occasionnées par les applications, quand bien même elles sont orchestrées par le pouvoir, comme, par exemple, à l'occasion de la mort de Louis XV [11] ou de la naissance d'un dauphin [12], impulsent une sortie du protocole bien réglé de la représentation dramatique, un déploiement d'énergie collective dont les conséquences et le sens semblent, en réalité, incontrôlables et politiquement ambivalents, dans la mesure où, plus qu'un contenu politique, ces scènes marquent l'épiphanie d'une opinion publique inédite. En décembre 1779, le capitaine Royer de Dunkerque est applaudi à la Comédie-Italienne, mais, selon les *Mémoires secrets*, M. de Sartine, alors ministre de la marine, interdit au *Journal de Paris* et aux *Petites Affiches* d'en rendre compte, de crainte que ces honneurs prodigués à un corsaire n'indisposent la marine royale [13].

Toute émotion collective suscitée au théâtre est foncièrement dangereuse : les autorités en ont parfaitement conscience qui, plus encore qu'elles tolèrent les applications monarchistes, craignent et s'efforcent de prévenir par la censure les applications subversives [14]. Peine perdue : car celles-ci, lorsqu'elles se produisent, sont complaisamment relayées par les gazettes et les recueils d'anecdotes qui les rapportent comme des circonstances augmentant le mérite des pièces et leur droit de passer à la postérité. Comme c'est presque toujours le cas, toute tentative de censure se révèle vaine et même contre-productive [15]. L'application fait échapper la représentation au rituel esthétique,

10. *Mémoires de Fleury, de la Comédie Française*, publiés par J.B.P. Lafitte, Paris, Charles Gosselin, 1844, p. 349-350.

11. *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 15 juin 1774, t. VII, p. 181.

12. *Ibid.*, 23 octobre 1781, t. XVIII, p. 89-90.

13. *Ibid.*, 5 décembre 1779, t. XIV, p. 296-297.

14. Ce phénomène s'observe durant tout le siècle. Voir Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. I, p. 316, à propos d'*Ésope à la cour* de Boursault (« elle fut fort altérée à la représentation où l'on retrancha plusieurs vers assez beaux par la crainte des applications. Par exemple, dans la scène du premier acte où Crésus se plaint du peu de sincérité des courtisans [...] »), ou, en 1787, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, t. XV, p. 123, à propos d'*Antigone*, de Doigny du Ponceau.

15. Les *Mémoires secrets* ne cessent de le souligner. Voir notamment, le 6 mars 1763 : « Il passe pour constant que le Sr Marin, censeur de la police, a été 24 heures à la Bastille pour avoir passé les vers d'une pièce faite par M. Dorat. On a senti combien il était maladroit de le punir dans un pareil moment ; que ce serait afficher l'allusion qu'on voulait éviter ; en conséquence, avant que la chose ait éclaté, on a élargi ce

la transforme en événement, lui offre un surcroît d'épaisseur et de sens, l'ouvre davantage sur le monde. C'est le cas en février 1762, quand des vers du *Tancrède* de Voltaire dénonçant la persécution du héros frappent par leur à-propos politique : le public, qui les applique au maréchal de Broglio, exilé par lettre de cachet, interrompt le spectacle par des applaudissements qui sont autant de marques de contestation à l'égard du pouvoir. La pièce est ensuite interdite, non à cause de son contenu, mais par crainte qu'elle ne serve de support à de nouveaux débordements [16]. Même chose en 1781, au moment de la disgrâce de Necker. Le public de *La Partie de chasse de Henri IV* lui applique tous les éloges prodigués dans la pièce à Sully, peint en ministre exemplaire. L'affaire devient dangereuse : « On a bientôt rendu compte à M. le lieutenant général de police de ce brouhaha, et les comédiens pour se justifier auprès de lui ont été obligés de lui députer quelques-uns de leurs membres chargés du répertoire, par lequel ils ont prouvé que le hasard seul avait causé cet à-propos, et que la pièce était indiquée dès le commencement de la semaine pour ce jour-là [17] ». Trois jours plus tard, c'est dans *Le Misanthrope* que les partisans de Necker trouvent des armes pour fustiger les « intrigues de cour », les « complots des pervers contre les honnêtes gens » et pour réitérer le brouhaha [18]. Quelque chose de la conception traditionnelle du théâtre se trouve ici mis en échec. Le texte n'est plus un référent absolu, une autorité : il est malléable à merci, confiscable. Le sens de la fiction échappe à la maîtrise des agents du spectacle, à la tutelle des autorités censées en assurer le contrôle. Le temps du théâtre n'est plus celui de l'histoire, de la tradition, du patrimoine littéraire, mais celui du moment présent, qui accapare le sens. Le public, cette entité mystérieuse et d'autant plus inquiétante qu'elle est insaisissable et ne se révèle et se manifeste que dans une émotion collective, un consensus qui la fédère *contre* le rituel normé de la représentation théâtrale, détermine désormais le sens de la pièce et de la séance, et c'est bien l'avènement d'un véritable public, à cette occasion, qui fait événement. Aussi s'agit-il pour le pouvoir de limiter les occasions de semblables épiphanies politiques, tandis que les auteurs, secondés par la presse, jouent des échos entre leurs pièces et l'actualité pour tenter d'assurer à leurs œuvres affluence et succès [19].

---

censeur » (*op. cit.*, t. I, p. 183) et le 17 janvier 1775 : « M. le prince de Tingti [...] ami du feu roi, avait été indigné, lors de la représentation du *Château des rois*, des allusions injurieuses et sensibles que l'auteur s'était permises contre la mémoire de Louis XV, pour mieux faire contraster les louanges prodiguées au nouveau roi. Il en a instruit Mesdames, et ces princesses s'étant plaintes au roi, Sa Majesté a ordonné que l'auteur des couplets, l'actrice qui les avait chantés, et le censeur de la police fussent punis. En conséquence, le sieur Imbert est au Fort-L'Évêque pour trois mois ; mademoiselle Luzi, comme la moins coupable, n'y a été que quelques heures, pour la forme ; le censeur [monsieur de Crébillon] s'étant justifié et ayant fait voir que l'auteur n'avait tenu compte de ses radiations, n'a été suspendu que pour huit jours, au lieu de trois mois que portait l'ordre de Sa Majesté. On trouve que cette punition est maladroite, en ce qu'elle donne de la consistance à de mauvais couplets, qui devaient tomber d'eux-mêmes avec la pièce, et que la circonstance va rendre précieux. Les amateurs les recherchent comme faisant anecdote et vont les conserver dans leur portefeuille » (*ibid.*, t. VII, p. 268).

16. *Ibid.*, 20 février 1762, t. I, p. 49 et 28 février 1762, t. I, p. 50.

17. *Ibid.*, 23 mai 1781, t. XVII, p. 186-187). Voir aussi *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, t. XII, p. 511-512. Le même type de scène se reproduit en 1789, au moment du rappel de Necker par le roi, lors des représentations de *L'Ambitieux et l'indiscrète* de Destouches. Voir *Affiches, annonces et avis divers ou Journal général de France*, vendredi 31 juillet 1789, et Charles-Guillaume Étienne et Alphonse Martainville, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802, t. I, p. 21-22.

18. *Mémoires secrets*, 26 mai 1781, t. XVII, p. 190-191.

19. Voir par exemple *Mémoires secrets*, 21 juin 1762, t. I, p. 95.

La troisième catégorie d'applications rassemble les cas où le texte de la pièce représentée fournit au public l'occasion, au moyen d'une syllepse métathéâtrale, d'exprimer un jugement sur le spectacle qui lui est proposé. Dans la plupart des cas, ces applications critiques sonnent le glas de la fiction. Lorsque, dans *Sancho Pança* de Dufresny, un personnage dit « Je commence à être las de Sancho », le public renchérit et arrête la pièce [20], et, dans *Les Amants espagnols*, en 1782, « Les seuls traits qui aient paru amuser le public sont ceux dont on pouvait faire une application maligne à l'insipidité de cette étrange production [21] ». Voltaire n'échappe pas à ce type d'application :

> Aux premières représentations de [*Sémiramis*], on badina beaucoup sur l'ombre de Ninus. Mais le trait le plus piquant contre cette ombre infortunée était échappé au poète même dans le cinquième acte. La princesse Azéma [...] s'écriait [...] : *Tous les morts en cet affreux séjour / Pour nous persécuter reviennent-ils au jour ?* On ne s'aperçut pas à la première représentation du ridicule que ces deux vers répandaient sur la pièce, mais à la seconde, il en résulta un éclat de rire en chœur dans le parterre. L'auteur n'a eu garde de les laisser à la troisième. [22]

Parfois, ce public, qui rappelle ainsi qu'il est l'arbitre des destinées théâtrales, use de son pouvoir d'accaparement du sens pour célébrer un artiste plutôt que pour faire chuter une pièce, comme lorsque Préville paraît en 1791, dans *Turcaret* : « Le public en était dans un véritable enthousiasme, et cet enthousiasme allait si loin que, toutes les louanges que l'on accorde par raillerie à M. Turcaret chez la baronne qui le ruine, on en faisait des applications sérieuses à M. Préville [23] ». Dans l'application, l'esprit du texte se perd, éclipsé par la cérémonie sociale. Il arrive que les deux types d'applications métathéâtrales se combinent et la représentation se mue alors en arène d'une confrontation entre agents du spectacle et public. Un acteur, malmené par la cabale, adresse aux frondeurs les vers suivants du *Comte d'Essex* : « *L'orage, quel qu'il soit, ne fera que du bruit / La menace en est vaine et touche peu mon âme.* La cabale, frappée et de l'application, et de la présence d'esprit de l'acteur, se trouva désarmée tout d'un coup, finit par l'écouter attentivement, et rendit justice à ses talents [24] ». La pièce qui se joue alors n'est plus celle qui était programmée : l'application sonne le glas de la préséance du texte, de la fiction, du rituel ; elle fait basculer la séance dans le présent absolu d'un événement qui octroie aux mots de l'auteur joué un tout autre sens, une toute autre pertinence, et à la représentation dramatique un autre type de légitimité. Les frontières de la cérémonie théâtrale se déplacent : la scène et la coulisse dialoguent ouvertement avec la salle, l'univers fictif se trouve happé par le réel, le public s'impose comme acteur de premier plan.

Cette confiscation se verra systématisée, sous la Révolution, par le développement d'un théâtre d'actualité, où le détour de l'application cède le pas à la mise en scène

20. Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. II, p. 154.

21. *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, par une société de gens de lettres, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz et Le Normant, 1808, t. I, p. 171-172.

22. Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 162-163.

23. *Journal des Théâtres*, n° 8, vendredi 23 décembre 1791. Voir aussi, à propos de Lekain, Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. II, p. 343.

24. Laporte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, t. III, p. 493.

explicite du présent, dans une coïncidence de l'histoire et de la fiction, du temps représenté et du temps de la représentation. Lorsqu'au Théâtre de la République, en l'an III, on donne *Cange ou le commissionnaire de Saint-Lazare*, et que l'on ovationne sur scène, aux côtés des acteurs, le véritable héros généreux [25], on n'est plus dans le régime de l'application. Le public n'a plus à s'approprier le sens, la représentation est directement politique, consensuelle, transparente. Si ce théâtre civique institutionnalise une signification du processus dramatique qui s'ancre moins dans une approche littéraire du répertoire ou dans un régime de la tradition que dans une pensée du théâtre comme art de l'actualisation, quelque chose se perd cependant de ce que le détour de l'application disait de ce qu'est fondamentalement l'expérience théâtrale. L'application ne permet d'atteindre, fugacement, une certaine essence du théâtre que parce qu'elle est imprévisible, immaîtrisable, que parce qu'elle constitue le point de rencontre circonstanciel d'une proposition esthétique, d'un moment particulier et d'une réception placée sous le signe de l'interprétation. Elle est une potentialité du protocole dramatique, conçu comme dispositif de confrontation et de négociation plus encore que de représentation, qui ne se réalise pas automatiquement lors de chaque séance. Elle matérialise cette magie du théâtre qui est de l'ordre de l'éphémère et de l'insaisissable. Elle est ce qu'on peut difficilement programmer, ce qu'on ne peut contenir : désirable ou inquiétante, elle signale que, lors de la représentation, quelque chose se passe qui excède les approches poétiques du spectacle.

Ce quelque chose est le véritable objet des anecdotes, ce dont elles ne cessent subrepticement de suggérer les contours, ce autour de quoi elles construisent le sens fantomatique du théâtre, ce que, dans le tissage culturel qu'elles élaborent au fil de leur circulation et de leurs reprises, elles désignent au lecteur attentif comme point focal du spectacle : le public. Si, à l'époque de la Révolution, la pratique des applications est grosse de dangers, dans la mesure où elle prolonge dans la salle de théâtre les déchirements des assemblées et les convulsions de l'histoire, estompant la spécificité du théâtre comme espace public, et faisant, pour reprendre les mots de Grimod de la Reynière, de toute tragédie « un continuel sujet de discorde, de divisions, de proscriptions et même de massacre [26] », dans les dernières décennies de l'Ancien Régime, elle sonne comme une promesse pour un public en quête d'identité et en mal de reconnaissance, qui trouve, à l'occasion de chaque captation du sens, la confirmation fugace d'un pouvoir en germe. Ce que nous apprennent les applications, c'est non seulement que le sens du théâtre se dévoile dans la confrontation, et qu'il est donc mobile (comme le montre l'exemple du *Brutus* de Voltaire repris régulièrement sous la Révolution, qui, en 1792 et après le 9 thermidor donne lieu à des applications et à des émotions réceptives opposées [27]), mais aussi que ce sens n'est pas enclos dans l'espace réglé du protocole fictionnel, qu'il irradie, modifie considérablement le public et la société qui l'accueillent et s'en trouve lui-même transformé.

Une telle conviction bouleverse inévitablement nos méthodes. Elle nous impose de repenser notre rapport au répertoire, à la question du succès théâtral, à l'histoire des

25. *Journal des théâtres*, n° 76, 11 brumaire an III, p. 607-608.

26. *Censeur dramatique*, n° 23, t. III, p. 313.

27. Étienne et Martainville, *Histoire du théâtre français*, *op. cit.*, t. III, p. 213-214. Les auteurs soulignent : « Ce rapprochement, qui appartient autant à l'histoire de la révolution qu'à celle du théâtre, nous a paru curieux, et nous avons dû l'offrir au public ».

spectacles en général. Dès lors que l'accident apparaît comme l'essence d'un spectacle dont le sens se construit dans les confrontations successives qui jalonnent l'histoire des textes et de leurs représentations, les succès et les fours, la fortune des pièces ne s'expliquent plus seulement par la qualité intrinsèque des œuvres, mais par le sens particulier que construit chaque séance. Sous leur affectation de légèreté et de frivolité, sous leur déguisement anecdotique, les anecdotes dramatiques nous révèlent une vérité qui, pour être subreptice, n'en est pas moins primordiale.

Bibliographie

Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres, par une société de gens de lettres, Paris, Babault, Capelle et Renand, Treuttel et Wurtz et Le Normant, 1808.

Mémoires de Fleury, de la Comédie Française, publiés par J.B.P. Lafitte, Paris, Charles Gosselin, 1844.

Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, Londres, John Adamson, 1762-1787.

Étienne, Charles-Guillaume, Martainville, Alphonse, *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, Paris, Barba, 1802.

Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire*, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877.

Laporte, Joseph de, et Jean-Marie Bernard Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.