



Claire Chappuis-Journiac, *Le spectateur du théâtre à lire (chez Louis-Sébastien Mercier et Restif de la Bretonne)*

À la fin du XVIII^e siècle apparaissent les premières expériences de théâtre non destiné à la représentation, celles de l'abbé Laurent Bordelon, petit dramaturge, admirateur de Fontenelle qui entend mêler théâtre et dialogues des morts dans *Arlequin comédien aux Champs Elysées*, *Molière comédien aux Champs Elysées* et *Poisson comédien aux Champs Elysées*. Ces textes se composent de deux parties : une lettre, puis une pièce de théâtre. Bordelon affirme explicitement que cette dernière n'a aucun besoin de la représentation et pourtant elle est bien l'objet d'une représentation, sinon de manière effective du moins dans la fiction, car la lettre qui constitue la première partie de ces « nouvelles historiques et comiques » explique que les pièces ont été jouées et vues aux Champs Elysées par des hommes illustres défunts, philosophes, orateurs ou poètes. Aussi la pièce adopte une facture classique qui prend en considération le spectateur, spectateur fictif de l'au-delà et non réel, mais spectateur tout de même. Cet exemple pour montrer que le théâtre à lire est inscrit dans une ambiguïté entre représentation et non représentation, entre spectateur et lecteur. Le théâtre destiné à la seule lecture s'est notablement développé à partir des années 1760, bien avant l'expérience de « théâtre dans un fauteuil » de Musset, et ce dans des tonalités très différentes (satiriques, historiques...) et des formes diverses : mixte (entre narration et dialogue) ou dramatique.

Considérer le théâtre à lire dans la perspective du spectateur peut sembler paradoxal si l'on songe au fait que ce théâtre évacue justement le spectateur au profit du lecteur ; cependant il semble qu'il est révélateur de tensions entre les deux instances, d'écriture et de réception, et fait naître des questions plus générales sur l'ensemble de la production dramatique. Dans quelle mesure naît-il d'un conflit entre spectateur et auteur et dans quelle mesure surtout évacue-t-il, comme sa finalité pourrait le laisser croire, le spectateur. Trois textes principaux seront envisagés ici pour répondre à ces questions : le recueil de 1751 de Fontenelle (qui regroupe une tragédie et six comédies), et surtout *Le Drame de la vie* de Restif de la Bretonne et le *Portrait de Philippe II* de Louis-Sébastien Mercier. La facture somme toute assez classique du premier recueil contraste avec l'originalité des expériences autobiographique de Restif et historico-politique de Mercier, mais les trois ouvrages adoptent des attitudes assez similaires par rapport au spectateur : ils témoignent d'une même méfiance à son égard, d'une même volonté de se libérer de son emprise et d'une même contradiction entre les intentions des auteurs et les textes eux-mêmes.

L'auteur libéré du spectateur.

Les défaillances du spectateur

Mercier place en tête du *Portrait de Philippe II* une longue préface constituée de deux parties : un précis historique sur Philippe II d'Espagne et une justification de « ce nouveau genre de drame qui n'est inventé que pour être lu » **1**. Celle-ci s'organise en deux temps : l'un centré sur l'explication du choix de la forme dramatique : qui permet de « mieux peindre la physionomie d'un méchant prince », « donne[r] plus de vie », « représenter le caractère en peu de mots », l'autre sur celui de l'absence de représentation. Mercier adresse en négatif des reproches aux spectateurs tout en feignant un manifeste pour la lecture de ce type de pièces de théâtre qu'il vient d'écrire et qui :

occupent dans la retraite et le silence du cabinet des lecteurs intelligents et judicieux, et ne sont point destinées à un parterre trop mobile, trop frivole pour le sérieux des affaires publiques.

Inattention, manque de calme et d'intelligence, frivolité sont donc des attaques lancées au parterre qui portent tant sur la nature que sur le comportement du spectateur. Que la destination à la lecture opère un tri dans la population auquel le spectacle ne parvient pas, semble décisif dans le choix d'assigner une finalité nouvelle au drame. Il est pourtant étonnant que Mercier, qui cherchait au contraire à éduquer le peuple, qui voulait s'adresser à lui tout entier **2**, voyait dans le spectacle, quelques années auparavant, le fer de lance de cette instruction, et considérait que le lecteur devait être la dernière préoccupation de l'auteur dramatique **3**, oublie ces considérations douze ans plus tard pour aboutir à une critique du spectateur. Mercier nie dès lors l'intelligence d'un public sur laquelle il croyait autrefois pouvoir agir, une fois le cœur touché **4**. Il est vrai qu'il a vu ses pièces jouées dans des petits théâtres, et par des comédiens dont le talent était souvent discutable, et c'est donc pour partie une insatisfaction devant la représentation qui fait renoncer Mercier au moyen du spectacle, mais c'est aussi le constat du caractère inconfortable de la position de spectateur et de celui de l'auteur vis-à-vis de cet être dont la matérialité (voix, corps, esprit) l'encombre.

L'auteur libéré

Au-delà des reproches habituels de vulgarité adressés au parterre, se manifeste dans les expériences de théâtre destiné à la lecture un besoin de libération de l'auteur par rapport au spectateur. Mercier rejoint en cela l'expérience dont Fontenelle a témoigné quelques années auparavant dans la préface de la tragédie et des six comédies qu'il a publiées, en 1751, près de quarante ans après l'écriture de certaines de ces pièces. Dans cette préface qui, elle aussi, sert de justification à une écriture à la destination paradoxale, Fontenelle

exprime le besoin de l'écrivain d'échapper aux contraintes qu'imposent, non le public lecteur mais le public spectateur :

Je goûtais alors une douceur qu'apparemment les auteurs qui se destinent au Public n'ont jamais sentie. Je n'avais point toujours devant les yeux ce formidable, ce barbare Public. Je ne me demandais point sans cesse avec une cruelle incertitude : Entendra-t-on ceci ? Goûtera-t-on cela ? Ne serai-je point trop long, trop court, etc. ? Je n'écrivais que pour moi seul ; et en ce cas-là un auteur est à son aise et aisément content. **5**

Fontenelle et Mercier se font l'écho d'un grand nombre d'auteurs qui ont renoncé à la représentation par peur de la critique et surtout de la critique à l'emporte-pièce de spectateurs plus avides d'effets de scène que de la beauté des ouvrages eux-mêmes. Ainsi, selon Fontenelle, le spectateur se laisse prendre aux beautés de détail d'un ouvrage au point de ne plus voir la beauté d'ensemble de la pièce de théâtre, regard que le lecteur, lui, rétablit.

Plaisir instantané / plaisir véritable :

Cette critique de la soumission de l'auteur au goût du public et de son attente des applaudissements et aussi la critique d'un « parterre dont [comme le dit Fontenelle avec une ironie acerbe] il est si important de faire agir les mains ». Mais au travers de ce rejet par l'auteur du spectateur se manifeste aussi un refus des phénomènes de mode auxquels cèdent plus volontiers les spectateurs que les lecteurs ainsi que des considérations sur la dichotomie du plaisir. Cette conception d'un plaisir double (l'un instantané et brut, l'autre second et raffiné) n'est pas originale ; elle a plusieurs formes : pour Houdar de La Motte elle sert de scission entre les amateurs de parodies qui veulent rire et les amateurs de tragédie qui connaissent le plaisir noble. Pour les défenseurs d'un théâtre destiné à la lecture, elle est différence entre le plaisir instantané instinctif du spectateur, discrédité parce que non réfléchi, et le plaisir posé du jugement qui passe par la lecture et la relecture, un lecture qui regarde la beauté d'ensemble qui réclame « une longue attention, un examen délicat de différents rapports, un certain coup d'oeil universel qui n'est pas donné à tout le monde » **6**.

L'évacuation feinte du spectateur.

Mais cette méfiance de Mercier, de Fontenelle, de Restif de la Bretonne à l'égard du spectateur donne-t-elle lieu à une évacuation totale dans les textes eux-mêmes de la position de spectateur au profit du lecteur ? Il est intéressant de constater qu'en réalité la figure du lecteur garde les contours de la présence d'un spectateur comme instance de réception et que, si le statisme de l'action des pièces les rend difficilement représentables, l'attitude des personnages par rapport à l'instance de réception est assez proche de celle qui existe dans des pièces destinées à la représentation.

Un lecteur au visage de spectateur

Dans le *Portrait de Philippe II*, les premières scènes évacuent totalement les signes d'une adresse à un public, mais à partir du milieu de l'ouvrage, aux alentours de la scène XX, une série d'éléments sonores et visuels vient contredire le statisme et l'austérité du jeu de relais entre la lecture du dialogue et des notes de bas de pages (qui foisonnent dans les textes de théâtre à lire, historiques notamment). Les didascalies externes caractérisent de manière quasi systématique le ton employé par les personnages qui parlent avec « fureur et désespoir », « fortement », « à voix basse », « à demi-voix » ou « s'écri[ent] » **7** mais aussi déterminent leur aspect que l'auteur appelle l'« air » du personnage. Citons à titre d'exemples : Le Marquis De la Posa qui « d'un air pénétré », Elisabeth « dans une attitude gênée et souffrante » et Philippe II « s'avancant d'un air hypocrite », « d'un air agité » **8**. Ces indications, ne sont pas orientées vers un lecteur mais davantage vers un spectateur fictif car elles se présentent sous la forme d'indications de jeu pour un acteur imaginé. Mercier ne caractérise pas les sentiments des personnages mais ce que l'acteur potentiel devrait laisser voir d'eux, car « prendre un air » n'est pas « être », c'est jouer. Que ces didascalies empruntent des vocables au spectacle n'est pas anodin, il révèle que l'auteur n'oublie pas totalement le système d'énonciation habituel du spectacle.

En outre il s'instaure un rapport de complicité entre personnage et instance de réception, plus proche d'une relation du personnage au spectateur que d'un échange auteur-lecteur. La lecture de lettre est à ce titre un motif, récurrent dans la pièce, tout à fait significatif : les lectures que font les personnages ne sont pas simplement retranscrites par l'écriture et ne marquent pas des pauses isolées typographiquement ce qui aurait pu être suffisant pour la nécessité des intrigues, l'auteur précise qu'elles sont lues à voix haute et les inscrit dans les répliques des personnages qui en donnent la lecture. L'aparté, autre élément récurrent dans la pièce, qui généralement réassure le lien entre les personnages et le public en affermissant la complicité, adopte dans le drame historique une fonction tout à fait similaire.

Restif installe également dans *Le Drame de la vie*, « long drame qui [peut-être] ne sera pas représentable » **9** ce dispositif d'échange entre personnage et instance de réception : sa longue pièce à dimension autobiographique est composée d'« actes des ombres », sortes de scènes appartenant à une histoire cadre dans laquelle Anneaugustin raconte à Aquilin ses expériences amoureuses jusqu'à ses retrouvailles avec Jeannette Rousseau, devenue son épouse, et qui dévoilent également une partie des scènes de sa jeunesse. D'autre part entre ses actes se trouvent insérées des pièces qu'il dit représentables et dans lesquelles sont mis en valeur certains épisodes particulièrement marquants de son existence. Il y a donc des scènes destinées au spectateur et d'autres qui ne le sont pas. Ainsi dans *Madame Parangon* ou le pouvoir de la vertu, première pièce de cet ensemble, où Anneaugustin raconte sa liaison avec la femme de son précepteur et dans laquelle il se fait appeler Edmond, les rapports de complicité entre le personnage et les spectateurs sont manifestes : la première scène fonctionne sur le mode de l'aparté avec Madame Parangon qui s'isole « derrière une feuille de paravent » pour mieux dire son admiration pour Edmond-Anneaugustin :

Mme Parangon (à part) vous avez une âme neuve, et pure ! ...Il adore son Térance !...Il n'a pas encore vu ni Molière, ni Racine...Je les ferai tomber sous ma main, lorsqu'il en sera temps.

Le changement du système énonciatif qui passe ici de l'adresse silencieuse mais directe à Edmond à la considération d'Edmond en objet dans une réplique qui de manière plausible peut s'adresser à un spectateur, est symptomatique de la prise en considération de l'instance de réception avec lequel s'instaure une

complicité. La fin de l'acte III et le début de l'acte IV renouvelle l'utilisation du procédé en l'érigeant en système. Restif propose deux scènes parallèles : dans la première De Goût assiste en cachette au rendez-vous secret d'Edmond avec Madeleine et dans la seconde, qui a lieu deux scènes plus tard, Edmond assiste à celui de De Goût avec Madame de Saint-Paul, lui aussi depuis une cachette. La scène XVI de l'acte III qui se trouve entre ces deux moments « donne à voir et à entendre » les deux hommes cachés, chacun à l'insu de l'autre, et au seul regard d'un spectateur, complice des deux personnages.

Mais notons que là le procédé n'est pas exactement ce qui nous intéresse ici puisqu'à la fin de Madame Parangon, Castanio, qui sert de chef d'orchestre aux scènes dans l'histoire cadre dit clairement qu'il s'agit d'une « pièce régulière » qui vient d'être représentée. Si ce motif de l'aparté présente un intérêt dans notre optique c'est parce que Restif utilise les mêmes procédés dans les actes des ombres qui ne sont pas censés faire l'objet d'une représentation. Dans l'acte II des ombres, au début du texte, Anneaugustin se trouve seul, parle et écrit une lettre à Jeannette dont, encore une fois, l'impression est insérée à la réplique et qui semble être lue à voix haute ; de même dans l'acte des ombres VI la complicité avec le spectateur est assurée par de très brefs apartés qui signifient les sentiments des personnages et sont assez proches d'une situation de spectacle.

Imagination et souvenir

Aussi dans les deux drames, si le spectateur est exclu par la revendication d'un théâtre dont la finalité est située hors de la représentation, le spectateur ressurgit aux détours des didascalies et la complicité instaurée entre l'auteur et son public dans les textes est assez proche de celle que permet le théâtre à représenter. L'écriture dramatique ne s'adresse pas à un lecteur, ou plutôt ne s'adresse pas à un public qui n'est que lecteur. Comme le suggèrent Schlegel dans ses *Cours de littérature dramatique* ou encore Henri Gouhier dans *L'essence du théâtre*, lorsqu'ils évoquent les expériences de théâtre à lire, la lecture de ce théâtre suppose un lecteur au fait des contraintes matérielles de la représentation et qui imagine la représentation en esprit pendant qu'il lit la pièce. Inversement on pourrait ajouter que l'auteur aussi se figure en esprit un spectateur imaginé et qu'il lui laisse donc une place dans l'économie même de ses ouvrages.

Suppléer les défaillances du spectateur

Enfin l'expérience de Restif de la Bretonne est assez symptomatique d'une ambition de suppléer les déficiences du spectateur, public amputé qui ne peut voir que ce que l'auteur dramatique peut lui montrer. *Le Drame de la vie* au contraire, en proposant autour des pièces « régulières » et représentables, des scènes qui indiquent ce qui arrive entre les pièces, est assez proche, d'une expérience comme celle que proposa dans les années 1970 Giorgio Strehler pour la mise en scène de la *Trilogie de la Villégiature* de Goldoni en tentant de montrer les coulisses et ce qui arrivent aux comédiens lorsqu'ils ne sont plus en scène. Cette comparaison anachronique me semble moins lointaine que celle faite par plusieurs critiques, à juste titre d'ailleurs, pour montrer la technique quasi cinématographique de Restif de la Bretonne. L'auteur ne supprime pas le spectateur, il voudrait le rendre omnipotent et omniscient.

Conclusion

Ainsi le théâtre à lire, par-delà les reproches qu'il adresse à l'instance de réception du théâtre, par-delà ce mépris affiché pour le spectateur que renferme l'idée même de refuser au théâtre sa finalité de spectacle, ne laisse pas de suivre finalement les voies tracées par un théâtre destiné à ce même spectateur et s'imaginer un lecteur qui est plus qu'un spectateur devenu lecteur, qui est un lecteur aux contours flous de spectateur.

1. Mercier, *Le Portrait de Philippe II*, p. LXXIV. [renvoi]

2. Id., *Du théâtre*, p. 1-2. [renvoi]

3. *Ibid.*, p. 293-294 : « On juge trop des pièces de théâtre dans la solitude du cabinet : on prend alors le microscope en main, et l'on grossit tout à son aise les taches et les fautes du poète.[...] le drame est fait pour la représentation, et non pour la lecture. Lorsqu'il a réussi devant le public assemblé, le poète a rempli sa tâche » [renvoi]

4. *Ibid.*, p. 235 : « L'art du poète est de s'attacher de préférence à cette propriété essentielle de la nature humaine, à la manier avec souplesse, à faire du spectateur une espèce d'instrument qu'il fera résonner à son gré : une fois maître du cœur, l'esprit et la raison obéissent ». [renvoi]

5. Fontenelle, « Préface générale de la tragédie et des six comédies de ce recueil », *Œuvres complètes*, tome V, théâtre et autres textes, Paris, Fayard, 1993, p. 7-8. [renvoi]

6. *Ibid.*, p.20. [renvoi]

7. Références respectivement empruntées aux pages : 174, 205, 233, 173. [renvoi]

8. *Ibid.*, p. 168, 201, 206, 233. [renvoi]

9. Restif de la Bretonne, *Le Drame de la vie*, Le spectateur français, Imprimerie nationale, 1991, p. 32. [renvoi]