Le temps du théâtre d'après le "Censeur dramatique"

Sophie Marchand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3291>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3291

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 123-135

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Sophie Marchand, « Le temps du théâtre d'après le "Censeur dramatique" », *Studi Francesi* [En ligne], 169 (LVII | I) | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 18 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3291> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3291>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Le temps du théâtre d'après le "Censeur dramatique"

Résumé

Quel est le quotidien du théâtre? À quelle temporalité se rattache-t-il? À l'aune de quelle actualité doit-il être envisagé? C'est cette question que cet article essaie de poser, en envisageant le rapport du théâtre à la vie quotidienne non en termes de reflet, à l'intérieur des fictions scéniques, mais dans la pensée et l'expérience du théâtre des hommes de l'époque révolutionnaire. Le théâtre relève-t-il pour eux, et doit-il relever, du quotidien? La question a du sens, en cette période de bouleversements que représente la Révolution, où le théâtre, de manière institutionnalisée, se voit confier le rôle de propager les idées et les usages nouveaux et devient une sorte de pédagogie civique. Elle est également pertinente si l'on considère que se développe, depuis la fin du XVIII^e siècle, une presse spécialisée dans l'actualité théâtrale, qui épouse la théâtromanie contemporaine et contribue à établir et à diffuser dans le grand public une culture et des débats qui, à l'époque classique, demeuraient réservés aux spécialistes et aux doctes. *Le Censeur dramatique*, journal publié entre août 1797 et juin 1798 par Grimod de la Reynière, constitue à cet égard un bon poste d'observation. La question du rapport du théâtre au temps présent et à l'expérience quotidienne des spectateurs y est posée aux niveaux de la conception du discours critique, du rapport au répertoire, des objets de l'expérience théâtrale chroniqués et du discours sur l'acteur et le costume.

Dans le numéro 8 de son *Censeur dramatique*, Grimod de La Reynière rapporte l'anecdote suivante:

C'était le mardi 27 avril 1784, jour de la première représentation du *Mariage de Figaro*. Le spectacle était rempli dès quatre heures, et le public cherchait à se distraire de cette longue attente. M. de Suffren, vainqueur de l'Inde et le héros du jour, vint à paraître au balcon; il fut applaudi à trois reprises, avec un grand enthousiasme. Un homme, assez près de nous, demanda qui était l'objet de ces bruyants hommages. On le lui dit. «Monsieur de Suffren, répondit-il: ah! oui, l'auteur de cet opéra d'hier»; et il se mit à battre des mains de toutes ses forces. On avait donné, la veille, à l'Opéra, la première représentation des *Danaïdes*¹.

Au-delà de sa valeur comique et de la stigmatisation d'un spectateur ignorant (ou, au contraire, cohérent, attendant à ce qu'on lui parle de spectacle au spectacle), ce récit met le doigt sur la spécificité du rapport que l'expérience théâtrale entretient au temps et au quotidien. Quel est, en effet, le quotidien du théâtre? À quelle temporalité se rattache-t-il? À l'aune de quelle actualité doit-il être envisagé? Art et phénomène social, le théâtre relève non seulement de deux histoires dont

(1) *Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départements, par une société de gens de lettres, rédigé par A.-B.-L. Grimod de la Reynière, monere non laedere*, à Paris, au bureau du Censeur dramatique, rue Christine n. 12 et

chez Desenne, Petit et Bailly, 1797, n. 8, I, p. 515. Le volume II date également de 1797, les volumes III et IV de 1798. On donnera toutes les références dans cette édition, en indiquant d'abord le numéro, puis le tome et la page.

le cours et la chronologie ne se recoupent pas forcément, mais il voit en outre son rapport au quotidien complexifié par le fait que les œuvres dramatiques ne sauraient être rapportées uniquement au moment de leur création, que chaque représentation est unique et s'apparente, pour les agents du spectacle comme pour le public, à une recreation voire à une découverte, que se conjuguent dans la pratique spectaculaire des enjeux de perpétuation de tradition et d'actualisation. C'est cette question que nous souhaiterions aborder, en envisageant le rapport du théâtre à la vie quotidienne non en termes de reflet, à l'intérieur des fictions scéniques, mais dans la pensée et l'expérience du théâtre des hommes de l'époque révolutionnaire. Le théâtre relève-t-il pour eux, et doit-il relever, du quotidien? La question a du sens, en cette période de bouleversements que représente la Révolution, où le théâtre, de manière institutionnalisée, se voit confier le rôle de propager les idées et les usages nouveaux et devient une sorte de pédagogue civique. Elle est également pertinente si l'on considère que se développe, depuis la fin du XVIII^e siècle, une presse spécialisée dans l'actualité théâtrale, qui épouse la théâtromanie contemporaine, prend le relai des rubriques dramatiques des périodiques généralistes et contribue à établir et à diffuser dans le grand public une culture et des débats qui, à l'époque classique, demeuraient réservés aux spécialistes et aux doctes. *Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départements, par une société de gens de lettres*, rédigé par A.-B.-L. Grimod de la Reynière, comportant 31 numéros, rassemblés en 4 volumes qui, entre août 1797 et juin 1798, chronique l'actualité théâtrale, nous a semblé à cet égard un bon poste d'observation, tant par le volume et la précision de ses articles, que par la variété des questions abordées et l'implication théorique de son rédacteur.

Alexandre-Balthazar Laurent Grimod de La Reynière (1758-1838), fils d'un fermier général de basse extraction et d'une sœur de Malesherbes² fut en effet l'un des principaux observateurs de la vie théâtrale de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Élevé par Mlle Quinault la cadette et Mlle Luzy, également actrice, il abandonna le barreau de Paris pour se consacrer au journalisme, à la vie théâtrale et à la littérature gastronomique, dont il fut en France le fondateur. Lorsqu'il se lance en 1797 dans la publication du *Censeur dramatique*, il peut déjà se prévaloir d'une certaine expérience. Il a, avec Levacher de Charnois, rédigé le *Journal des théâtres* entre 1777 et 1778 et a seul pris en charge les articles dramatiques du *Journal de Neuchâtel* entre 1781 et 1782. Sa connaissance des spectacles est intime et quotidienne, comme il ne cesse lui-même de le rappeler:

Élevés dès notre plus jeune âge dans le sein de la Comédie-Française; ayant vécu pendant dix-sept ans (depuis 1767 jusqu'en 1783) dans l'intime société de la célèbre Quinault, qui nous honorait de la plus tendre amitié; liés de goût, de plaisir ou d'estime avec presque tous les gens de lettres nos contemporains; fréquentant depuis plus de trente ans les habitués du théâtre, les vieilles têtes de l'ancien parterre, les vrais amateurs de la comédie par excellence, etc.; nous avons dû recueillir une foule de faits plus ou moins piquants, mais sur l'authenticité desquels les sources où nous les avons puisés ne nous laissent aucun doute³.

Aussi prévient-il, dès le 3^e numéro: «Nous n'écrivons absolument que pour les vrais amis d'un art, l'objet éternel de notre culte, de nos études et de notre amour;

(2) Voir sur ce personnage J. SGARD, *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1976, et G. DESNOIRESTERRES, *Grimod de la Reynière et son groupe*, Paris,

Didier et Cie, 1877.

(3) A.-B.-L. GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Le Censeur*, cit., n. 3, I, p. 189. Voir aussi G. DESNOIRESTERRES, *op. cit.*, p. 198.

d'un art auquel sont liés, depuis longtemps, notre vie, notre bonheur, et nos plaisirs; d'un art, enfin, sans lequel le monde entier ne serait bientôt plus, pour nous, qu'un aride désert et qu'un vaste tombeau⁴. Cette position de connaisseur de la littérature dramatique comme des coulisses et des foyers s'allie à une sévérité de jugement qui vaudra au journal son interdiction en 1798.

Elle s'articule également à un positionnement idéologique qui, à bien des égards, influence les jugements esthétiques du rédacteur. Grimod de La Reynière, en effet, ne fait pas mystère de son conservatisme, décrivant, dès le premier numéro, «l'horrible férocité qui, pendant cette longue période révolutionnaire, a dénaturé les mœurs françaises», et qui «a dû nécessairement influencer aussi sur nos plaisirs, et démoraliser les Théâtres, comme elle avait perverti les assemblées politiques»⁵. Tout le recueil est habité par le sentiment d'une décadence, dont G. Desnoires-terres voit la source dans le long exil de La Reynière, qui retrouvait en 1797 un Paris bien changé⁶. Ce parti pris est assumé, le rédacteur envisageant l'art dramatique comme une sorte de sanctuaire, auquel il prétend devoir, «depuis près de dix [ans], le seul bonheur domestique que la révolution ne [lui] ait point ravi»⁷. Tout laisse donc présager un discours critique atemporel sinon délibérément passéiste, en tout cas une approche des spectacles peu disposée à sacrifier à l'esprit du jour. *Le Censeur* accorde effectivement une large place à un imaginaire du déclin, dont on trouve des traces dans certains écrits antérieurs de La Reynière⁸. Et c'est à la démocratisation des spectacles et aux modifications sociologiques du public amenées par la Révolution qu'il impute cette décadence:

Lorsqu'on examine en particulier ces spectateurs de date nouvelle, on cesse d'être étonné de la nullité de leurs connaissances. En effet, qui est-ce qui compose aujourd'hui la majorité des parterres de nos grands spectacles? D'abord ce sont des soldats, très méritants sans doute, lorsqu'ils défendent la patrie aux champs de la victoire, mais qui n'ont point appris dans les camps à juger nos productions théâtrales [...]. Ensuite des êtres à peine sortis de l'enfance, qui seraient mieux placés à l'école qu'au théâtre [...]. En troisième lieu des ouvriers de la dernière classe du peuple, dont le langage grossier atteste toute la rusticité, et qui goûteraient bien mieux les plaisirs de la Courtille que ceux du Théâtre-Français. Enfin quelques commis, classe autrefois assez éclairée, mais qui n'est plus guère aujourd'hui que le réceptacle d'une foule d'automates, dont un tiers sait à peine écrire. [...] Toute discussion politique étant exclue de ce journal, nous n'examinerons point si c'est à la Révolution que nous devons ces changements étranges, et cette introduction des bonnets rouges à la place des têtes pensantes [...]. L'argent se trouve aujourd'hui d'un côté, et les connaissances de l'autre⁹.

Se manifeste d'emblée l'opposition de deux publics. Le public actuel, «absolument renouvelé, et ce n'est pas en faire l'éloge»¹⁰, est constitué de nouveaux riches ignorants:

Rien de plus sot, de plus grossier, de plus impertinent que ces opulents de fabrique nouvelle. Leur ton est celui de leur ancienne profession; leurs manières, celles des brutes; leur politesse, celle des crocheteurs. On voit des femmes parées avec la dernière élégance, la plus somptueuse prodigalité, qui n'ont pas même l'éducation des filles de mode et des femmes de chambre de l'ancien temps. On rencontre des jeunes gens d'une figure charmante, chez qui

(4) A.-B.-L. GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Le Censeur*, cit., n. 3, I, p. 189.

(5) *Ibid.*, n. 1, I, p. 68.

(6) G. DESNOIRESTERRES, *op. cit.*, p. 187.

(7) A.-B.-L. GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Le Censeur*, cit., n. 3, I, p. 186.

(8) A.-B.-L. GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Moins que rien, suite de Peu de chose*, Lausanne, Belin, Bailly, Desenne et Petit, 1793, pp. 19-20.

(9) A.-B.-L. GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Le Censeur*, cit., discours préliminaire, n. 1, I, pp. 7-8.

(10) *Ibid.*, n. 3, I, p. 174.

tout annonce le luxe et l'opulence, qui paraissent ignorer les premiers éléments de la décence et de la politesse, comme ils ignorent ceux de la grammaire et de l'orthographe¹¹.

Le public des dernières années de l'ancien régime était lui composé de connaisseurs, «dont la majeure partie, fréquentant le théâtre depuis des années, était un répertoire vivant de tous les usages et de tous les événements dramatiques. Ces respectables habitués, indulgents pour la jeunesse qui venait se former à leur école, se faisaient un plaisir de l'éclairer et de l'instruire»¹². De cette opposition, se déduisent les critères du bien juger en matière de théâtre: exigence d'instruction, passion, érudition et expérience, attention aux textes, en somme une approche qu'on pourrait qualifier de «littéraire» et savante de l'art dramatique. Aussi sont-ce les «vieilles têtes, restes précieux du parterre du Faubourg Saint Germain» que le rédacteur érige en modèles à la jeunesse actuelle: «allez à l'école; avant de vous mêler de juger, apprenez à lire, à scander un vers, à connaître la prosodie dont vous ignorez les premières règles; ou du moins, si le besoin du plaisir l'emporte chez vous, et vous amène au spectacle des gens de goût, laissez-vous guider par eux, et que votre constante docilité soit au moins l'excuse de votre imperturbable et scandaleuse ignorance!»¹³. Le rôle que s'adjuge alors *Le Censeur dramatique* est de restaurer cette culture perdue du théâtre, de faire le lien entre le savoir d'autrefois et le public contemporain. «Il appartient aux hommes de lettres, à qui de longues études et une expérience éclairée ont acquis le droit de prononcer sur ces matières, de nous indiquer les moyens d'arrêter cette décadence terrible, et de sauver le théâtre d'une ruine totale. Nous ne saurions trop les inviter à se réunir pour ce grand objet, qui mérite plus qu'on ne pense les regards du moraliste et l'attention du législateur»¹⁴.

Car le propos de La Reynière est moins tranché et plus ambivalent qu'on ne pourrait le penser, et s'il s'irrite parfois jusqu'à proposer de bannir des théâtres le public populaire en commençant plus tôt les spectacles¹⁵, il reconnaît généralement que le théâtre est un art historique qui doit tenir compte de l'évolution des mœurs et s'adapter à l'esprit du temps. Le journaliste ne manque pas une occasion de replacer le goût pour les spectacles dans un contexte plus vaste, marquant le lien entre divertissement scénique et expérience quotidienne du monde. Ainsi, le peuple de Paris «a supporté patiemment quatre mois de la plus affreuse disette; nous doutons qu'il pût supporter pendant un seul la clôture de tous les théâtres»¹⁶. La Reynière se propose alors, tout en renvoyant la solution de ces problèmes aux moralistes, de «discuter l'influence que ce délire universel peut avoir sur ce qui nous intéresse essentiellement ici, sur les progrès de l'art dramatique»¹⁷. Le théâtre est modifié par le quotidien, raison pour laquelle les deux derniers volumes seront, selon leur auteur, «plus piquants que leurs aînés, parce que la tranquillité dont nous jouissons, le retour de la paix et la fin des crises politiques, font espérer aux lettres un avenir heureux»¹⁸. Et réciproquement, il reconnaît que «les théâtres, loin de former l'esprit public, sont au contraire dirigés par lui. Si, usant sur eux d'une autorité jalouse et minutieuse, vous les forcez d'offrir au public des ouvrages en opposition avec ses sentiments ou ses opinions, vous l'aigrissez, loin de le former, et vous al-

(11) *Ibid.*, pp. 176-177.

(12) *Ibid.*, n. 13, II, p. 216.

(13) *Ibid.*, n. 3, I, p. 161.

(14) *Ibid.*, n. 1, I, p. 19.

(15) «Nous ne voyons pas la nécessité que cette classe utile, laborieuse sans doute, mais dénuée de goût, de connaissances et de lumières, fasse la loi à celle qui, par son éducation, son savoir et son es-

prit, est seule appelée à nos jeux scéniques; seule en état de juger les auteurs et les comédiens. Il y a sur le boulevard des théâtres pour le peuple, on peut laisser ceux-là commencer à l'heure actuelle». *Ibid.*, n. 7, I, p. 450.

(16) *Ibid.*, n. 1, I, p. 3.

(17) *Ibid.*, p. 4.

(18) *Ibid.*, préface du t. III, p. 12.

lez directement contre votre but»¹⁹. Aussi la sévérité du jugement, sur l'époque comme sur les productions artistiques, se trouve-t-elle parfois modérée par une forme de conscience historique: le théâtre n'est pas un monument atemporel, mais une pratique informée, qu'elle le veuille ou non, par le quotidien. La Reynière peut ainsi s'exclamer, à propos d'une reprise de *La Gageure imprévue* de Sedaine: «Mais que le passé ne nous rende point injustes. Jouissons de nos souvenirs, sans qu'ils troublent les plaisirs du présent; et sans vouloir établir des comparaisons toujours décourageantes, parce qu'elles froissent de trop près les amours-propres, rendons un juste hommage aux talents qui brillent aujourd'hui dans ce petit ouvrage»²⁰.

Cette tension quant à la manière d'envisager le temps auquel doit se rapporter le discours sur le théâtre, sensible dans les partis pris qui habitent l'entreprise du *Censeur dramatique*, se retrouve à plus forte raison dès lors qu'il s'agit d'évoquer le répertoire. De quelle temporalité relèvent les œuvres? Celle de leur création ou celle de leur représentation? Le temps du théâtre est-il celui de la littérature ou celui de la réception et de la vie théâtrale? Et partant, les pièces représentées doivent-elles laisser une place au quotidien des spectateurs?

Le rédacteur ne peut ignorer l'emprise des circonstances historiques sur les pièces représentées. Il rappelle que «le Gouvernement ayant pros crit la représentation de toutes les tragédies dites royalistes, le répertoire se trouvait réduit à cinq ou six ouvrages médiocres, et joués d'une façon qui ne rappelait que des souvenirs»²¹. Il informe sur la censure qui s'exerce sur les pièces nouvelles. Dans *Trop de délicatesse*, comédie, le «censeur a trouvé mauvais qu'on eût mis [...] un anglais honnête homme, [...] car comme l'on sait, les anglais sont tous des scélérats dignes du dernier supplice. Il a donc fallu que l'auteur transportât la scène en Allemagne, changeât tous les noms des personnages et des lieux, et fit de son anglais un bon autrichien»²². Il rapporte enfin la vaine abnégation de Mlle Raucourt, directrice du Théâtre de la rue de Louvois, qui,

soumise, comme tout bon citoyen doit l'être, aux lois, aux autorités constituées et à tous les agents du gouvernement, [avait] évité tout ce qui aurait pu amener le moindre trouble et l'application la plus légère. La renaissance de la tragédie obligeait d'en étendre le répertoire, borné jusqu'à cette époque à quatre ou cinq pièces pour ainsi dire révolutionnaires: elle l'a fait 1° avec l'attache des supérieurs; 2° avec une modération très remarquable; au moyen de coupures, de changements, de mutilations dont les gens de lettres, dont les spectateurs éclairés ont gémi, mais que les circonstances rendaient nécessaires, les pièces les plus royalistes sont devenues républicaines. C'est ainsi que *Sémiramis*, *Gaston et Bayard*, et *Adélaïde du Guesclin* ont été présentés au public, et n'ont occasionné aucune espèce d'application: on peut même dire qu'à cet égard, la prudence a été poussée jusqu'à la minutie²³.

Et le rédacteur fournit un certain nombre d'exemples de ces mutilations que la tyrannie de l'esprit du jour impose au répertoire ancien. Ainsi, dans la scène de l'exempt du *Tartuffe*, qui, «depuis cinq ans, [...] a été retourné de dix ou douze manières» et dans laquelle on «avait, en 1794, fait intervenir le Tribunal Révolutionnaire, et ces deux mots formaient une étrange discordance avec les vers de Molière», on modifie désormais les 28 premiers vers, en substituant au mot «roi» celui de «loi»:

À la bonne heure. Mais en adoptant ce nominatif, il ne faut pas, dans les douze vers suivants, conserver le pronom *il*, qui s'y trouve répété quatre fois, et qui ne peut plus s'accorder

(19) *Ibid.*

(20) *Ibid.*, n. 21, III, p. 164.

(21) *Ibid.*, n. 1, I, p. 31.

(22) *Ibid.*, n. 21, III, pp. 169-170.

(23) *Ibid.*, n. 3, I, pp. 163-164.

en genre avec *loi* qui est du féminin. [...] de plus, ce que Molière a dit d'un roi ne peut plus s'entendre de la loi qui est un être métaphysique, et qui ne peut ni *pardoner une offense*, ni *se souvenir du bien*. Il faut donc ou changer entièrement ce couplet, ou réciter ces quarante vers tels qu'ils sont dans Molière. Ce dernier parti nous semble le meilleur. L'éloge de Louis XIV ne peut maintenant tirer à conséquence; une quarantaine de vers de plus ou de moins à la fin d'une comédie ne saurait porter atteinte à l'unité ni à l'indivisibilité de la République; mais leur suppression ou leur travestissement ne peuvent que nuire à l'ensemble du dénouement du chef-d'œuvre de la scène française²⁴.

Le même souci de ne pas sacrifier l'intégrité logique et poétique des pièces aux exigences idéologiques présentes transparaît dans la lettre d'un vieil amateur, qui relate avoir assisté à l'Odéon à une représentation d'*Horace* de Corneille réduit en 4 actes:

je ne puis vous peindre l'étonnement que j'éprouvai en voyant Horace, au quatrième acte, frapper Camille sur le théâtre²⁵. [...] On a baissé le rideau, et le reste de la tragédie n'a pas été joué. Cette suppression ou mutilation, comme il vous plaira de la nommer, m'a paru d'autant plus absurde, qu'il s'en faut de beaucoup qu'en ce moment la pièce soit terminée; car Horace s'est rendu coupable d'un crime atroce, soumis à la juste vindicte des lois, et l'action ne peut être complète, ainsi que le prescrivent Horace et Despréaux, qu'autant que le meurtrier sera puni ou absous. [...] Quel a donc pu être le motif de cette suppression barbare? Serait-ce parce que le roi de Rome vient dans la maison du vieil Horace pour le consoler de la perte de deux de ses fils et le féliciter sur la victoire du plus jeune? Serions-nous assez peu fermes dans nos principes pour craindre l'apparition d'un roi mort il y a deux mille cinq cents ans? Je ne puis le croire²⁶.

Plaidant la cause de l'art contre celle du quotidien, La Reynière ne manque pas une occasion de souligner l'absurdité des contraintes que la tutelle du présent fait peser sur les œuvres tant anciennes que nouvelles. À propos de l'*Agamemnon* de Lemercier, il critique «l'affectation avec laquelle l'auteur fait parler tous ses personnages à la seconde personne du singulier», soumission aux normes contemporaines qui ne sied ni à la nature royale et héroïque des personnages, ni aux exigences poétiques du dialogue, puisqu'on «ne doit se tutoyer au théâtre (si ce n'est du supérieur à l'inférieur) que dans les moments de grande passion»²⁷. Il se prononce aussi sur «la guerre faite aux particules»²⁸.

Si la production ancienne et les plus grands classiques sont ainsi façonnés par l'esprit du temps, passés à la moulinette du quotidien, que dire des pièces de circonstances? Le rédacteur signale le succès de pièces qui, telles *Médiocre et rampant*, tendent au réel un miroir, ou qui, telles *Thémistocle*, tragédie de Larnac, fournissent par les sentiments qu'elles expriment l'occasion d'applications²⁹. Mais s'il reconnaît à ces œuvres un mérite littéraire, il ne semble guère convaincu par des productions qui tiennent davantage de la cérémonie publique que de la fiction dramatique, comme *La Pompe funèbre du Général Hoche*, opéra sur un livret de Chénier et une musique de Cherubini, représenté en octobre 1797: «c'est encore une question de savoir s'il ne faut pas laisser à l'Histoire le soin d'honorer la mémoire des grands capitaines, et si le souvenir de leurs actions ne les loue pas mieux qu'une pompe funèbre, qui, hors

(24) *Ibid.*, n. 21, III, pp. 148-149.

(25) Le journal ne cesse de vitupérer contre les actions scéniques trop violentes et spectaculaires, dénonçant une facilité qui va parfois jusqu'à l'indécence.

(26) *Ibid.*, n. 24, III, pp. 333-334.

(27) *Ibid.*, n. 14, II, p. 267. Voir aussi n. 17, II, p. 506.

(28) *Ibid.*, n. 30, IV, p. 176.

(29) Voir n. 2, I, p. 86 et n. 20, III, p. 77.

des Temples religieux, et transplantée sur un Théâtre profane, n'est et ne peut être qu'une sérieuse mascarade»³⁰. Et il n'a pas de mots assez durs contre *Les Véritables Honnêtes Gens*, jouée à la même époque au Théâtre de la rue de Richelieu, qui n'est selon lui qu'«un enchaînement de réflexions puisées dans les Gazettes»³¹: «Quant au style, rien de plus trivial, de plus commun ni de plus dégoûtant. On croit [...] lire les journaux du temps de Robespierre; on s'imagine que c'est sous sa dictée que la plupart des scènes ont été écrites». Et le critique de préciser que la pièce est «de la citoyenne Villeneuve, femme très connue. [...] ce n'est assurément pas en littérature»³². Pourtant La Reynière ne condamne pas absolument les productions de circonstances. Il reconnaît que, dans celles-ci, «on est et l'on doit être fort indulgent sur l'intrigue. Enfants du moment, et ne devant en quelque sorte que paraître et disparaître, ces sortes d'ouvrages ne doivent point être jugés avec sévérité. Il suffit que la pièce marche un peu, que les détails soient agréables, les caractères naturels ou gais, et l'on passe facilement sur le reste»³³. Il est une place pour un théâtre du quotidien, pourvu toutefois que celui-ci ne prétende ni à l'hégémonie ni à la postérité. Il est une place aussi pour un théâtre qui trouve dans la faculté du public à se reconnaître dans ses fables ou ses discours une légitimité et une efficacité immédiates, dépassant le strict plan artistique. C'est, selon le rédacteur, ce qui se produit avec *Le Père de famille* de Diderot, parangon d'une esthétique de la proximité à valeur pratique. «La chambrée était bonne, dit-il à l'occasion d'une reprise, car *Le Père de famille* est la pièce, peut-être, qui a fait le plus d'argent depuis 36 ans qu'elle est au Théâtre. La bourgeoisie la voit toujours avec plaisir, parce [...] qu'elle est remplie de traits de morale usuelle, à la portée de tous les esprits»³⁴; et il célèbre ailleurs les mérites du vaudeville, «spectacle où les petits événements du jour sont saisis avec esprit et sagacité, et dont le seul but est d'amuser et de plaire, [qui] offre une récréation qui ne peut manquer d'être du goût du plus grand nombre, et de faire une agréable diversion aux plus tristes souvenirs»³⁵. Néanmoins, cette esthétique de la proximité et de la reconnaissance ne vaut pas pour tous les spectacles, et les œuvres du répertoire nous intéressent précisément par ce que, quoique irrémédiablement éloignées et anachroniques, elles partagent avec nous. Là encore, entre un théâtre soumis au quotidien et une vérité plus atemporelle, le journal se refuse à trancher.

Ce balancement se retrouve, de manière flagrante, dans les objets du discours sur le théâtre dont s'empare *Le Censeur dramatique*. Le propre de la presse dramatique alors naissante est évidemment de rendre compte de l'actualité des spectacles au jour le jour, de fixer l'éphémère des représentations, d'évoquer les pièces au courant du répertoire autant que les créations, de saluer les événements que constituent les débuts ou la rentrée des comédiens, et Grimod de La Reynière remplit parfaitement le contrat, organisant l'essentiel de chaque numéro en rubriques consacrées aux principaux théâtres parisiens, qui proposent des comptes rendus circonstanciés des pièces représentées, tant anciennes que nouvelles. Le rédacteur se plaît aussi à insérer des anecdotes qui élargissent le propos aux incidents survenus lors des représentations. À ce titre, *Le Censeur dramatique* s'apparente à la chronique, et son rythme de parution permet d'apprécier l'influence quasi immédiate des jugements qui y sont énoncés. Nombreuses sont en effet, surtout dans les derniers numéros, les remarques qui constatent que les comédiens ont su tirer profit des critiques du censeur pour améliorer ou rectifier leur jeu. «Ce n'était qu'une légère nuance que nous demandions ici, écrit La Reynière à propos de *Médiocre et rampant*, M. Vanhove, en la saisissant

(30) *Ibid.*, n. 6, I, p. 362.(31) *Ibid.*, n. 7, I, p. 414.(32) *Ibid.*, p. 417. Les italiques sont de l'auteur.(33) *Ibid.*, n. 8, I, p. 492.(34) *Ibid.*, n. 3, I, p. 234.(35) *Ibid.*, n. 17, II, p. 501.

lui-même nous a fourni une nouvelle preuve de son intelligence et de sa capacité»³⁶. La presse, émanation du quotidien, influe sur l'évolution des spectacles à plus long terme. La Reynière rappelle qu'on doit au *Journal des théâtres*, auquel il a collaboré, «une foule de réformes utiles, qui se sont prolongées jusqu'à nous; et plusieurs comédiens, qui tiennent aujourd'hui le premier rang, ne rougissent point d'avouer les obligations qu'ils croient lui devoir»³⁷. Se déploie ainsi une autre temporalité du discours critique, en même temps que se multiplient les renvois d'un numéro à l'autre:

Nous ne pouvons passer sous silence l'attention particulière qu'a fait M. Caumont à une observation que nous nous étions permise sur l'inconvenance qu'il y a de frapper du pied sur le pavé pour se faire ouvrir des portes donnant sur la rue. Il a évité ce contre-sens (consacré par une pratique de plus d'un siècle) avec un soin très remarquable. Mais le défaut de marteau ou de sonnette à ces portes l'a obligé d'appeler et par conséquent de rompre la mesure du vers pour se les faire ouvrir. Nous invitons donc l'administration à faire garnir au plus tôt les portes de heurtoirs ou de clochettes et nous saisissons cette occasion pour remercier M. Caumont de sa docilité³⁸.

La presse participe donc à l'évolution de l'art, la fragmentation événementielle de la chronique laissant peu à peu apparaître une vision plus large et plus historicisée du théâtre. Le ponctuel s'organise en séries, restituant à l'art dramatique son caractère évolutif. Les 30 ans d'expérience spectatrice de La Reynière autorisent des comparaisons entre les incarnations d'un rôle par divers acteurs, et, à moindre échelle, la mention des représentations successives d'une même pièce au cours d'une saison laissent entrevoir que si le théâtre est un art du présent sans cesse recommencé, ce présent est nécessairement gros de tous ceux qui l'ont précédé.

Inévitablement, cette prise en compte de l'ancrage temporel des spectacles donne lieu à la création de rubriques inconnues de la critique théâtrale antérieure, traduisant une extension du domaine du discours sur le théâtre à des objets relevant moins de l'art que de la vie et du quotidien des spectacles. La Reynière consacre des pages aux limonadiers et à l'heure des spectacles, notant que tant que ces derniers «ne seront pas plus éloignés de [l'heure] du dîner, les limonadiers verront furieusement borner leur recette parce que ce n'est pas en sortant de table qu'on peut se permettre ces friandises. Nous pensons aussi qu'un sûr moyen d'en débiter davantage, ce serait de les vendre meilleures»³⁹. Moins anecdotique, l'élargissement de la réflexion et de la critique de la poétique dramatique aux arts du spectacle est soigneusement justifié par le rédacteur. Suite à la lettre d'un vieil amateur relevant «quelques usages ridicules qui se pratiquent au théâtre», il croit bon de préciser que

les personnes qui trouveraient ces recherches minutieuses, décèleraient par-là même leur indifférence pour l'art dramatique, et leur défaut de goût. Que l'amateur se rassure à cet égard. On ne saurait s'occuper avec trop de détails des moyens d'ajouter à la vérité et à l'illusion des représentations théâtrales. Les remarques que ce morceau renferme annoncent un observateur instruit et judicieux; et l'empressement avec lequel nous les adoptons, prouvera à l'amateur le plaisir que nous éprouverons à en recevoir souvent de pareilles⁴⁰.

La fabrique du spectacle, le concret de la représentation, tous ces éléments rejetés comme triviaux par les poétiques classiques sont accueillis par le *Censeur* qui

(36) *Ibid.*, n. 2, I, pp. 86-87. Voir aussi p. 91.

(37) *Ibid.*, préface du t. III, p. 5.

(38) *Ibid.*, n. 27, III, p. 549. L'article fait référence au n. 21, III, p. 188. Voir aussi n. 29, IV,

p. 101 et p. 124.

(39) *Ibid.*, n. 12, II, p. 179.

(40) *Ibid.*, n. 21, III, pp. 191-192.

s'ouvre également aux à-côtés du spectacle et à la vie périthéâtrale. On peut ainsi y lire des pages sur l'heure des spectacles⁴¹, sur la manière dont les théâtres sont éclairés⁴², sur la situation des spectateurs, désormais assis et moins attentifs⁴³, sur les foyers des spectacles, où l'on «était au courant de l'intérieur de la comédie, et [où] l'anecdote comique du jour était sue, apprise et commentée, parce que presque tous ceux qui s'y rendaient attachaient assez d'importance à ces détails particuliers, pour en faire l'objet d'une sérieuse attention»⁴⁴, sur l'habillement des spectateurs, sur les applications⁴⁵, etc. Cet intérêt pour l'ancrage social des spectacles se manifeste dans l'inclusion aux rubriques du *Censeur* de pratiques qui, échappant au littéraire, ne relèvent pas à proprement parler de ce que nous qualifions de spectacle. L'importance accordée aux fêtes et aux bals publics, à Tivoli par exemple, est à cet égard révélatrice d'un souci pour le quotidien des divertissements contemporains.

Pourtant l'ambition du *Censeur* n'est pas d'ajouter un titre aux innombrables almanachs des spectacles qui inondent à la même époque la librairie française. «Nous osons nous flatter que cet ouvrage pourra survivre aux époques auxquelles on le publie», écrit La Reynière dans une de ses préfaces⁴⁶. Le propos, là encore, échappe au quotidien. Sous l'apparente dispersion des rubriques, se cache la volonté plus systématique – celle qui animait par exemple le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et Laporte en 1776⁴⁷ – de dresser un panorama complet, quoique fragmenté, de tout ce qui compose l'expérience théâtrale. Vont dans ce sens les notes ou pièces fugitives consacrées aux auteurs du répertoire (Molière, Corneille, Racine, Regnard, Crébillon, Piron, Voltaire, Destouches, Dancourt, Dufresny, La Chaussée, Lesage) ainsi que des pièces détachées synthétisant l'état des connaissances et les débats contemporains sur les principaux lieux de la réflexion sur le théâtre (les comédiens, les comédiennes, «réflexions sur le costume adopté au théâtre», «sur quelques sujets à mettre au théâtre», la critique, les premières représentations, les pièces à spectacle, «des bornes de l'imitation théâtrale», la décence théâtrale, l'emploi des jeunes amoureuses, sur la manière dont le public manifeste ses sensations, les répétitions, la disposition des théâtres, les comédies de société, les souffleurs, les gagistes), rubriques qui délimitent, au plus large et de la manière la plus inclusive possible, les contours d'une pratique dont tous les aspects sont désormais envisagés. La présentation éditoriale du *Censeur dramatique*, dont les numéros sont rassemblés en quatre volumes, témoigne également d'une volonté de faire somme, non pas à la manière classique, sous la forme d'un traité organisé, exhaustif et cohérent, mais à l'image de l'expérience théâtrale elle-même, diverse et parfois contradictoire. Somme effectivement, mais somme du quotidien, au sein de laquelle l'anecdote ouvre à la globalité d'une pensée du théâtre. Cette volonté est attestée par Desnoiresterres, qui salue dans le journal un «curieux recueil où se rencontrent, à côté des questions du moment, des observations judicieuses, des renseignements précieux, qui ont leur intérêt même aujourd'hui et que l'on peut encore interroger avec fruit. Il s'était opéré une telle perturbation dans les idées, les mœurs, les modes, les manières, qu'il était urgent d'assurer cette chaîne, si aisée à rompre, de la tradition; et c'est le service que La Reynière rendra»⁴⁸.

Il reste un dernier lieu où se manifeste, chez le critique, cette tension du discours

(41) *Ibid.*, n. 7, I, p. 450.

(42) *Ibid.*, n. 12, II.

(43) *Ibid.*, n. 13, II, p. 224.

(44) *Ibid.*, n. 15, II, p. 368.

(45) *Ibid.*, n. 22, III.

(46) *Ibid.*, préface du t. III, p. 14.

(47) S.-R.-N. CHAMFORT et J. DE LAPORTE, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres*,

les règles du genre dramatique, les observations des maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les notices des meilleures pièces, le catalogue de tous les drames et celui des auteurs dramatiques, à Paris, chez Lacombe, 1776.

(48) G. DESNOIRESTERRES, *op. cit.*, p. 195.

sur le théâtre entre ancrage quotidien et détachement esthétique: la pensée de la représentation, question concrète s'il en est, qui pousse La Reynière à redéfinir pragmatiquement les normes du vraisemblable scénique. Une des nouveautés notables du *Censeur dramatique* (qui le distingue d'autres journaux et chroniques théâtrales, comme les rubriques du *Mercur* ou des *Affiches* par exemple) réside dans l'attention portée à l'art de l'acteur et dans la préoccupation pour le costume, qui donnent lieu à des pages à la fois neuves et subtiles. Dans cette accession à la légitimité critique d'objets nouveaux se joue une réévaluation du détail trivial et du quotidien comme critères de l'évaluation artistique. Mais là encore, le rapport de la mimésis scénique au quotidien se révèle problématique. Le rédacteur s'empêche régulièrement contre les fictions scéniques abusivement modelées sur le présent, signe d'un sacrifice aveugle et irraisonné au goût du jour, dans le jeu comme dans le costume. Il publie ainsi la lettre d'un lecteur qui critique la déclamation grasseyante et peu articulée de Mlle Hélène, actrice du Théâtre du Vaudeville, et attribue à la mode actuelle cette énonciation défaillante: «aujourd'hui ces qualités font partie de la belle éducation des jeunes *gens comme il faut*, des *incroyables*: [...] il est du bon ton de ne plus parler qu'en bégayant, ce qui est plus enfantin»⁴⁹. La Reynière demande aussi à Mlle La Chassaigne pourquoi, dans *Turcaret*, elle «a substitué des perruques blondes⁵⁰ aux pretintailles, mot qui lui seul fait rire, avantage que n'a pas le premier. Si l'on voulait ainsi rajeunir les expressions dans chaque pièce, et les assortir à nos modes, on finirait par les dénaturer. [...] En tout, il faut jouer les pièces comme les auteurs les ont faites»⁵¹. Et même lorsqu'il reconnaît que la tradition en matière de jeu est contestable, le critique se montre assez peu porté à l'actualisation, comme dans l'exemple suivant:

Une tradition qui tient à la manière dont les bourgeois s'habillaient sous le règne de Louis XIV, fait qu'on joue le Tartuffe en manteau et en habit noirs. Mais on y joint les cheveux en rond, en sorte qu'il ressemble à un abbé, ce qui est assurément un grand contre-sens. Car comment supposer qu'Orgon veuille faire épouser à sa fille un ecclésiastique? Cependant, jusqu'à présent, aucun acteur n'a eu le courage de changer totalement ce costume. À cette représentation, M. Fleury, en gardant l'habit et le manteau noirs, et les cheveux ronds, avait supprimé la poudre: une perruque noire à la Brutus avait remplacé sa coiffure. Nous ne croyons pas que cette innovation soit heureuse. Ainsi vêtu, Tartuffe ressemble, sinon à un abbé, au moins à un clerc-régulier, à un jésuite, si l'on veut: ce qui est un nouveau contre-sens. Ensuite, ces cheveux noirs et sans poudre donnent au visage de M. Fleury, déjà très brun, un air dur qui contraste avec le caractère de ce rôle, *tout sucre et tout miel*; ce qui, joint à sa voix qu'il a rendue très rauque, ne présentait point un ensemble séduisant⁵².

Substituant la mode du temps à une tradition fautive, Fleury échoue à atteindre la vraisemblance d'un costume qui ne doit être ni purement conventionnel, abstrait, ni gratuitement quotidien. L'habit contemporain n'a, selon le rédacteur, sa place sur les scènes que pour être moqué, comme dans *La Prude* de Lemerrier où le reflet des modes revêt une fonction satirique et où

le public a saisi plusieurs peintures fines et vraies des ridicules du jour; de ces jeunes gens à cheveux noirs, qui offrent une tête à la grecque et la botte à l'anglaise; de ces femmes, qui bientôt supprimeront presque tous leurs vêtements, pour mieux ressembler à des statues antiques; etc, etc. Ces sortes de tableaux sont toujours sûrs de plaire [...]. Malheureusement

(49) A.-B.-L. GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Le Censeur*, cit., n. 8, I, p. 464.

(50) Perruques fort à la mode en 1797-1798.

(51) A.-B.-L. GRIMOD DE LA REYNIÈRE, *Le Cen-*

seur, cit., n. 8, I, p. 534.

(52) *Ibid.*, n. 21, III, p. 132. Les italiques sont de l'auteur.

cela ne corrige personne. Nos jeunes gens n'en seront pas moins des Brutus en perruque, et nos femmes des Calypso en linon⁵³.

Même sévérité à l'égard des facilités que se permettent les comédiens en insérant dans les pièces des pantomimes superflues ou des jeux de scène excessivement expressifs, afin de satisfaire la demande d'un public pour lequel «il vaut mieux frapper fort que de frapper juste»⁵⁴. Picard, jouant Dubois dans *Le Misanthrope*, devrait selon lui «éviter une charge qu'il faut laisser à la province et aux tréteaux subalternes de Paris»: celle de tirer de ses poches et de ses bottes quantité de papiers qu'il donne successivement à lire à Alceste, avant de dire «Ma foi, je l'ai, Monsieur, laissé sur votre table», là où «Molière indique seulement que ce vers doit être dit *après avoir longtemps cherché le billet*»: «le comique de cette scène doit sortir de l'impatience d'Alceste, et non des charges de Dubois»⁵⁵. L'ignorance seule du public actuel encourage ce type de charge, et La Reynière constate avec regret, à propos d'une reprise du *Barbier de Séville*, que «les deux endroits de la pièce qui prêtaient le plus à la critique par la manière dont ils ont été joués, sont ceux qui ont le plus excité le rire chez la majeure partie des spectateurs»⁵⁶.

Si l'adaptation excessive au goût du jour est un écueil, la tradition antérieure, qui faisait prévaloir un usage somptuaire du costume, détaché de la fable et dénué de tout devoir de cohérence fictionnelle est elle aussi condamnée. *Le Censeur* s'élève régulièrement contre les dérives ostentatoires du costume, reprochant à Gérard de jouer un Quaker dans un habit «parsemé outre mesure» de boutons⁵⁷, ou à Damas de représenter le Saint-Albin du premier acte du *Père de famille* «en bas de soie blancs, et en souliers cirés, en redingote carrée, etc. enfin dans le costume d'une chenille élégante; tandis qu'il doit paraître sous l'habit d'un ouvrier pauvre, qui est censé revenir de son travail»⁵⁸. Le texte, partition à destination de l'acteur, est sans cesse invoqué comme garde-fou, au nom d'une vraisemblance qui doit être avant tout littéraire⁵⁹. Et dans ses «réflexions sur le costume adopté au théâtre», le rédacteur renvoie dos à dos les peintres apôtres du néoclassicisme, qui «ont introduit sur la scène française un costume qui peut ressembler à quelques figures antiques, mais qui choque les yeux des spectateurs modernes, et dont l'ensemble révolte l'œil en outrageant souvent la décence»⁶⁰ et les partisans de l'actualisation à outrance à qui, dans le genre comique, «il ne [...] manque plus que des bottes et des cheveux gras pour être sur la scène comme nos jeunes gens aux bals de l'Élysée»⁶¹. Dans les deux cas, «les choses en sont venues au point qu'en courant après la vérité, on a abandonné l'illusion et la grâce»⁶². Le costume ne doit pas être vrai, mais vraisemblable, renvoyant à la connivence doxale des agents de la mimésis et des spectateurs. Il faut donc tenir compte de l'expérience quotidienne du public, dans la fabrication du rôle et des images scéniques, sans toutefois s'y soumettre servilement. La Reynière invite ainsi les comédiens à agir en moralistes, en bons observateurs des mœurs contemporaines, dans lesquelles ils puiseront la logique de leur imitation. Il engage Florence, dans *Médiocre et rampant* à «paraître sous un costume moins commun. Le premier commis d'un ministre est un homme assez important, par sa place, pour donner quelque chose à l'extérieur; et nous croyons que, sans rien altérer de la simplicité de Firmin, qui n'est sûrement pas

(53) *Ibid.*, n. 9, II, p. 86. Sur la critique de la mode, voir aussi n. 18, II, p. 527.

(54) *Ibid.*, n. 3, I, pp. 147-148.

(55) *Ibid.*, n. 6, I, p. 354.

(56) *Ibid.*, n. 17, II, p. 492.

(57) *Ibid.*, n. 2, I, p. 110.

(58) *Ibid.*, n. 3, I, p. 230. Voir aussi, à propos du

Glorieux de Destouches, n. 7, I, pp. 436-437.

(59) Voir à ce propos l'analyse qui est faite du costume dans *Le Festin de pierre*, n. 16, II, pp. 398-399.

(60) *Ibid.*, n. 8, I, pp. 516-517.

(61) *Ibid.*, p. 520.

(62) *Ibid.*, pp. 516-517.

un petit-maître, on pourrait le vêtir d'une manière plus rapprochée de nos modes et de nos usages»⁶³. Le quotidien, norme de la vraisemblance, devient ainsi le garant de l'efficacité de la représentation, permettant de rapprocher des textes parfois anciens des spectateurs actuels, de créer des points de rencontre. L'incarnation scénique doit favoriser un processus de reconnaissance, en mettant en œuvre une esthétique de la proximité. La vie quotidienne apparaît alors comme un référent légitime, et La Reynière appelle les acteurs à s'y conformer pour approcher d'une véritable justesse de jeu. Ainsi, dans *Le Conteur ou les Deux Postes*, comédie de Picard, «Caumont [...] paraît avoir bien saisi le personnage de M. Duflos; personnage beaucoup plus fréquent qu'on ne pense. La société est pleine de ces vieux militaires qui ont la manie de conter à tous venants leurs exploits, et qui ne vivent que dans le passé, pour le malheur de ceux qui les entourent. Il joue ce rôle d'une manière simple et naturelle»⁶⁴, et Armand, dans le rôle de Florvel, «était assez bien dans le caractère et dans le costume du rôle; et pour peu qu'on connaisse ces *Incroyables* du jour [...], on conviendra que M. Armand n'a point trop chargé ce personnage»⁶⁵. La référence au quotidien devient un critère d'évaluation mimétique, y compris pour jouer parfois le vrai contre le vraisemblable: dans *Le Cousin et la Cousine*, comédie de Pigault-Lebrun et Lélou,

Quelques personnes ont trouvé que la décoration, qui représentait un salon superbement décoré, entouré de colonnes, de consoles de dorures et d'arabesques, était beaucoup trop magnifique, le lieu de la scène étant un hôtel garni. Nous aurions été autrefois parfaitement de cet avis, mais aujourd'hui que les plus beaux hôtels de Paris sont métamorphosés en maisons garnies, ou habités par des commis, des restaurateurs et des tapissiers, nous pensons que cette décoration n'est point un contre-sens, et l'observateur attentif peut même y voir l'intention de peindre un petit coin de nos mœurs et nos habitudes nouvelles⁶⁶.

Cette recherche de reconnaissance n'est pas toujours satirique: lors d'une reprise de *L'Optimiste* de Collin d'Harleville, le rédacteur demande, à propos d'un rôle de postillon: «Pourquoi [...] ne pas le jouer en veste bleue, tel qu'il est indiqué par l'auteur? C'est le costume des postillons de la poste, et il ne faut rien négliger de ce qui sert à donner de la physionomie à un personnage et à le faire reconnaître dès son entrée»⁶⁷. Contrairement aux théoriciens ou aux critiques classiques, dont pourraient le rapprocher certaines de ses prises de positions esthétiques et idéologiques, Grimod de la Reynière ne manifeste nul mépris pour le détail et les aspects concrets de la représentation. Si le quotidien ne doit pas dicter sa loi à l'incarnation scénique, il intervient comme instance de régulation et de vraisemblance, et se révèle un point d'accroche efficace entre la fiction et son public.

À bien des égards, *Le Censeur dramatique* apparaît donc comme révélateur des tensions qui habitent non seulement le théâtre de l'époque, dans son rapport au temps de l'histoire et au quotidien, mais toute pensée globale de l'expérience spectaculaire. Loin d'être systématique, et malgré ses partis pris assumés et souvent réaffirmés, Grimod de La Reynière, tout en maintenant la mémoire d'une tradition et le souci d'une fidélité au passé dans lequel s'ancrent les œuvres, perçoit et exprime la nécessité pour l'art dramatique de parler au présent. Sans cet effort d'adaptation à un quotidien que le théâtre reflète autant qu'il le façonne, le spectacle perd son sens, sa spécificité esthétique, sa légitimité même. Et si l'on peut considérer que, sur bien des points, *le Censeur dramatique* fait entendre des opinions peu originales, on peut lui

(63) *Ibid.*, n. 2, I, p. 90.

(64) *Ibid.*, n. 17, II, p. 539.

(65) *Ibid.*, p. 540. Les italiques sont de l'auteur.

(66) *Ibid.*, n. 24, III, p. 377.

(67) *Ibid.*, n. 15, II, p. 344.

savoir gré de formuler des interrogations qui sont encore les nôtres et qui témoignent, pour l'époque, d'une intéressante volonté de complexifier l'approche théorique du théâtre, à la fois en extension, en s'ouvrant à des objets de réflexion jusqu'alors jugés triviaux ou insignifiants, et en laissant place à l'ambivalence et aux contradictions. Car finalement, ce à quoi se heurte forcément une approche du théâtre fondée sur le quotidien, c'est bien à la question de la nature de la valeur qu'on accorde aux œuvres dramatiques et au phénomène théâtral, question qui ne saurait se résoudre de manière univoque.

SOPHIE MARCHAND