



HAL
open science

Les nouvelles émotions suscitées par les arts de la scène

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Les nouvelles émotions suscitées par les arts de la scène. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (direction). Histoire des émotions des Lumières à la fin du 19e siècle, Editions du Seuil, 2016. halshs-03126009

HAL Id: halshs-03126009

<https://shs.hal.science/halshs-03126009v1>

Submitted on 30 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES NOUVELLES ÉMOTIONS SUSCITÉES

PAR LES ARTS DE LA SCÈNE

OLIVIER BARA

[p. 352] Les émotions au spectacle ont leur histoire comme elles possèdent leur géographie, sociale et culturelle. Éprouvées individuellement ou collectivement, les émotions suscitées par les arts de la scène naissent de conjonctions complexes et éphémères où *jouent* ensemble le lieu et le moment de la réception, la nature esthétique de l'œuvre, l'interprétation des artistes et la scénographie du spectacle, ou encore le degré et la nature de la réceptivité des spectateurs. Définies comme le phénomène de sensation qui génère un mouvement hors de soi, qu'il soit ravissement ou emportement, les émotions au spectacle peuvent se manifester et se traduire en frissons, de plaisir ou de peur, en larmes mais aussi en rire à condition qu'il soit « fou » – qu'il arrache au contrôle de la raison ou de l'amour-propre. L'émotion viendrait en surcroît de « l'intérêt » suscité par le spectacle pour déclencher « la pitié, la passion, les larmes et la terreur »¹, voire les « fièvres » et les « transes infinies »², à moins qu'il ne s'agisse que d'une « émotion de curiosité »³ face à la nouveauté théâtrale ou musicale. L'éventail est grand ouvert qui mène des émotions les plus intimes, sans autre manifestation extérieure que l'imperceptible tressaillement du corps ou l'éblouissement intériorisé, aux manifestations les plus extérieures de l'enthousiasme, du désespoir ou de la folle joie.

Le XIX^e siècle est réputé pour les émotions fortes déclenchées par les formes qu'il invente et promeut : mélodrame et féerie, drame romantique et grand opéra historique, revue et opérette. Siècle de la démocratisation de l'accès au spectacle, siècle de la théâtromanie, voire de la *théâtrocratie*⁴, le XIX^e connaît un bouleversement profond des pratiques

¹. Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel-Lévy frères, 1853-1858, t. I, p. 168.

². *Ibid.*, t. V, p. 4.

³. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858-1859, t. II, p. 326. La formule porte une contradiction interne : comment une inaccoutumance à l'esthétique mise en œuvre serait-elle susceptible de « m'émouvoir » : de m'arracher au contrôle de mon être ?

⁴. Cf. Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 7. L'auteur reprend le néologisme à un correspondant parisien anonyme du *New York American*, dans le numéro du 1^{er} mars 1839.

culturelles et sociales, de la « sortie au théâtre »⁵ ; de nouveaux habitus comme des rituels inédits s'élaborent et transforment la nature des émotions comme leur manifestation dans la salle. Aussi ce siècle permet-il de nourrir, de façon privilégiée, la conscience de l'historicité des émotions. Il [p. 353] convient toutefois de ne pas céder aux discours dominants : ces derniers constituent souvent, pour nous, le seul mode d'accès, médiatisé, à la vie émotionnelle du public en un temps ou un lieu donnés. Bien des légendes issues de reconstructions *a posteriori* comme de déformations polémiques ont simplifié la perception des émotions réputées grossières, suscitées chez des spectateurs peu cultivés par des spectacles aux effets prétendus faciles. Le « mélo » comme le drame hugolien, l'opéra meyerbeerien comme les féeries du Châtelet sont tombés, tombent encore, sous le coup d'une telle accusation. Il faut en comprendre les fondements et sans doute la nuancer, en conférant un contenu au mot « émotion(s) ». Il s'agit de décliner finement le terme afin de ressaisir, dans leur nouveauté, toute l'irisation de ses contenus et de ses enjeux.

Comment, toutefois, analyser à distance les émotions éprouvées dans les salles de spectacle pour en mesurer la nature et l'intensité dans le moment de leur surgissement ? Comment éviter de reconduire les discours convenus sur l'émotion lacrymale provoquée par le mélo « où Margot a pleuré »⁶ (ill. 5, « Volupté de la syncope ») ou sur le trouble érotique des membres du Jockey Club, plus émoustillés à l'opéra par les jambes des danseuses que par l'art lyrique ? Comment ressaisir des expériences sensorielles et affectives sans reconduire le discours de l'élite pour qui le nouveau « peuple » des théâtres « adore les émotions violentes » et prend plaisir à « aller s'entasser chaque soir, par centaines de couples, dans des salles nauséabondes, où l'odeur des haleines humaines se mêle – horrible mélange ! – à l'odeur des fleurs »⁷ (ill. 6, « À public nouveau, émotions nouvelles ») ?

Traces d'émotions

Les usages du terme même d'émotion(s) (dans son pluriel, qui concrétise les affects, mais dans la nuance aussi de son singulier, qui dit l'évanescence du mouvement intérieur) serviront de guide. Les émotions déclenchées par les arts de la scène peuvent en effet être

⁵. Cf. Jean-Claude Yon et Pascale Goetschel (dir.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014.

⁶. Alfred de Musset, « Après une lecture » (1842), dans *Poésies complètes*, éd. Franck Lestringant, Paris, Le Livre de Poche, 2006, p. 590.

⁷. Alfred Delvau, *Les Plaisirs de Paris*, Paris, Faure, 1867, p. 145-146.

esthétiquement définies par les discours théoriques, que ceux-ci accompagnent la quête de légitimité du mélodrame ou l'élan réformateur du théâtre romantique. La programmation d'émotions virtuelles dans l'abstraction du traité poétique ou de la préface doit néanmoins être confrontée à l'actualisation de tels mouvements sensoriels et affectifs dans le phénomène vivant, non reproductible, de la représentation publique. Les mesures prises par la police des spectacles et les procès-verbaux de la censure fournissent quelques renseignements sur les émotions collectivement manifestées dans la salle lorsque [p. 354] celles-ci atteignent un haut point d'incandescence et menacent l'ordre de la représentation théâtrale ou lyrique, voire l'ordre public – « émotion » signifie aussi « agitation qui travaille les masses populaires », selon le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse. Les émotions laissent aussi des traces dans les discours de réception critique, témoignant des réactions collectives de la salle, parfois de l'émotion personnelle du rédacteur de la chronique. La vogue des « physiologies », dans les années 1830-1840, déclenche aussi une prolifération de représentations typologiques, souvent caricaturales, du spectateur, qu'il soit parisien ou provincial, cultivé ou dénué de goût, facilement enthousiaste ou enclin au sifflet⁸ (ill. 7, « Passions déchaînées » et ill. 8, « Passions contenues »). Sont dès lors saisissables des émotions médiatisées par leur représentation, mises à distance ou façonnées par l'ethos du scripteur et de son lectorat, par les mots et la forme des textes⁹ ou par les codes rhétoriques du feuilleton dramatique. Dans son étude « Les émotions au théâtre », contribution au *Musée pour rire*, Louis Huart caricature ainsi, dans quelques formules à l'emporte-pièce, l'« extrême volupté de la syncope et de l'attaque de nerfs » procurée à quelques « âmes sensibles » par le mélodrame¹⁰. Huart rejoint la représentation picturale des émotions éprouvées par la spectatrice pâmée, dans le célèbre tableau de Louis Léopold Boilly, *L'effet du mélodrame*, peint vers 1830 et conservé au musée Lambinet de Versailles. Les images, textuelles ou picturales, révèlent la part de théâtralisation inhérente aux émotions vécues et exhibées en public, transport dans la salle du spectacle censé se dérouler sur scène. Le spectateur ému se transforme en acteur dont le corps renversé ou médusé est offert à la vue d'autrui.

⁸. Cf. Florence Naugrette, « Physiologies de spectateurs de province au XIX^e siècle », CEREDILabos.Univ-Rouen.fr.

⁹. Florence Naugrette constate ainsi dans les physiologies du spectateur une « spécialisation à l'extrême des types qui conduit finalement à une vision parcellaire, individuelle et anecdotique de “faits détachés” dont la portée n'est plus que satirique » (*Ibid.*, p. 2).

¹⁰. Louis Huart, « Les émotions au théâtre », dans *Le Musée pour rire*, Paris, Aubert, 1839, t. II, n° 51.

De telles représentations rejoignent, par leur stéréotypie, bien des occurrences du mot « émotion(s) » sous la plume de la critique du temps : rattachées au corps, reliées aux effets spectaculaires réputés faciles et gratuits, les émotions sont souvent dites vulgaires, « populaires », dignes « du carrefour »¹¹. Telle serait généralement, selon le critique Théophile Gautier, « l'émotion dramatique » à laquelle il se dit « rebelle », préférant goûter « la pensée, la poésie, l'observation, le style, tout ce qui donne de la valeur à une œuvre intellectuelle »¹². L'émotion se trouve attachée aux stimulations de la vue, censée être plus impressionnable que l'ouïe : le public de théâtre « se laisse toujours prendre plus aisément aux yeux qu'aux oreilles », affirmera à la fin du siècle le critique Francisque Sarcey¹³. Tout cela prépare la théorie de Fernand Brunetière, qui place à l'époque du drame bourgeois, au milieu du XVIII^e siècle, le moment de la dégradation artistique du spectacle théâtral : « À mesure que le sens de l'art s'affaiblit, la part de l'émotion purement humaine [p. 355] augmente¹⁴ ». Aussi le recours aux écrits critiques dans la traque des émotions éprouvées au spectacle entre 1780 et 1880 doit-il demeurer prudent : on évitera de reconduire aveuglément les axiologies implicites ou les préjugés socioculturels des censeurs¹⁵. À propos du comportement des théâtres de Londres au XIX^e siècle, Christophe Charle écrit :

On ne dispose que de rares témoignages sur la tenue et le comportement des publics de ces divers types de théâtre. Quand ils existent, ils apparaissent sujets à caution, dictés aux témoins, journalistes ou enquêteurs sociaux par le souci du pittoresque ou inspirés par l'étonnement face à d'autres mœurs plus que par le souci d'exactitude sociale ou historique¹⁶.

Peut-être les émotions collectives, travaillées par leur propre mise en scène selon les codes culturels du lieu, du moment ou de la classe sociale, sont-elles plus aisées à ressaisir à distance que les émotions individuelles. Celles-ci sont autant de rencontres fugaces, dans le

¹¹. Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, op. cit., t. III, p. 235 et t. II, p. 139.

¹². Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, op. cit., t. I, p. 322.

¹³. Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900-1902, t. III, p. 260.

¹⁴. Fernand Brunetière, *Les Époques du théâtre français, 1636-1850. Conférences de l'Odéon*, Paris, Hachette, 1896, p. 286.

¹⁵. Le siècle tout entier distingue entre l'émotion « physique, qui n'est qu'un ébranlement nerveux », et le caractère « moral » de l'émotion, « qui consiste dans une affection très vive de l'âme, dont l'affection physique n'est que le signe extérieur » (Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*). La même notice dit la perplexité face à « l'émotion esthétique » qui réside « dans une faculté encore bien peu connue » appelée provisoirement « perception esthétique ».

¹⁶. Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 265-266.

moment de la réception, entre des propositions artistiques, des stimuli sensoriels, un imaginaire propre, une culture particulière : de telles émotions intimes naissent d'une configuration individuelle faite d'une certaine disponibilité aux souvenirs et aux affects dans un environnement donné. Ici, les chocs émotifs, nés de la rencontre avec des formes inouïes, ou jamais vues, de spectacles, laissent davantage de témoignages que les « émotions-sentiments », plus subtiles, promises à un oubli plus rapide. Les premiers souvenirs de théâtre, passage obligé de bien des mémoires ou des autobiographies, offrent quelques traces littéraires d'émotions vécues. On ne les considérera pas, toutefois, « comme des sources historiquement fiables, mais comme un biographème procédant de et participant à l'élaboration d'un mythe à la fois personnel et collectif¹⁷ ». Un tel souvenir est issu d'une mémoire sélective même s'il se caractérise par « la trace toujours prégnante d'un plaisir intense, d'une émotion forte dont le modèle subsiste dans l'expérience adulte, et qui résulte de la conjonction d'une excitation sociale, de l'émerveillement devant la pompe, et des séductions de l'illusion¹⁸ ».

Souvenirs personnels ou translation critique, programme théorique ou procès-verbal de police, les émotions sont transmises grâce à une traduction dans les mots de ce qui est mouvement, frisson ou spasme. Seule l'inventivité stylistique, dans l'efflorescence des images, semble pouvoir livrer un équivalent poétisé de l'émotion perçue. Ainsi d'Hector Berlioz tentant de ressaisir le trouble qui fut le sien à la découverte de l'Opéra et des *Danaïdes* (1784) d'Antonio Salieri : « J'étais comme un jeune homme aux instincts navigateurs qui, n'ayant jamais vu que les nacelles [p. 356] des lacs de ses montagnes, se trouverait brusquement transporté sur un vaisseau à trois ponts en pleine mer¹⁹. » La même métaphore maritime se trouve filée sous une tout autre plume, face à un spectacle bien différent : « [...] la salle devenait une mer livrée à tous les vents, balançant ses vagues, mugissant, hurlant, et je fus témoin de plus d'un naufrage », raconte le compagnon Agricol Perdiguier, spectateur de passage au théâtre des Célestins de Lyon²⁰. Une métaphore identique traduit tantôt la profonde émotion personnelle, tantôt les émotions collectives déchaînées : preuve que les mots souvent manquent où commencent les émotions.

¹⁷. Florence Naugrette, « Les premiers souvenirs de théâtre des romantiques », *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 4, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », mars 2005, p. 99.

¹⁸. *Ibid.*, p. 104.

¹⁹. Hector Berlioz, *Mémoires* (1870), Paris, Flammarion, 1991, p. 58.

²⁰. Agricol Perdiguier, *Mémoires d'un compagnon*, Genève, Duchamp, 1854-1855, t. II, p. 204-205.

À peuple nouveau, émotions nouvelles

Le drame, ce troisième genre dramatique forgé par le XVIII^e siècle, entre tragédie domestique et comédie sérieuse, a imposé à une partie du public des Lumières la circulation contagieuse des émotions dans la salle de spectacle. L'esthétique du tableau²¹, traitement pictural de la scène théorisé ou pratiqué par Diderot, Mercier, Sedaine ou Beaumarchais, mais aussi Lessing en Allemagne, a imposé bien avant la décennie révolutionnaire l'édification morale par l'exemple saisissant. Le drame bourgeois a façonné un spectateur « larmoyant », rendu moralement réceptif par l'émotion éprouvée : le public doit, selon cette esthétique et cette éthique du théâtre dit bourgeois, retrouver son humanité par le partage lacrymal. L'émotion se pense désormais en termes de commotion, de décharge et de circulation, selon la métaphore électrique alors en cours, en pleine vogue du mesmérisme et de la théorie du fluide magnétique.

La puissance émotionnelle de la scène tragique comme du tableau dramatique se trouve concurrencée, à partir de 1789, par la violence du présent directement vécu. Le bouleversement révolutionnaire dans les arts du spectacle est de quatre ordres. Tout d'abord, les représentations théâtrales, dramatiques et lyriques, entrent dans une relation de concomitance et surtout d'échanges directs avec le moment politique. Au spectacle s'agitent des émotions collectives nouvelles, passions publiques éveillées par le caractère d'actualité des pièces jouées, tel le *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier se faisant, en novembre 1789, la sévère « école des rois ». Par de telles applications immédiates de la fable jouée à la réalité collective vécue, le théâtre révolutionnaire menace de voir s'abolir la fiction comme la séparation entre scène et salle, et de se transformer en fête selon l'idéal rousseauiste – *Lettre à d'Alembert* (1758) – d'effacement de la frontière entre regardants et regardés. Par les relâches dues aux événements, par le nombre de représentations gratuites de pièces [p. 357] patriotiques, par les déclarations partisans lues en scène et les chants entonnés dans la salle, le rituel théâtral change de nature. François Guizot commentera plus tard ce formidable élargissement de la sphère des émotions déclenché par l'expérience révolutionnaire : « Témoins depuis trente ans des plus grandes révolutions de la société, nous ne resserrons plus volontiers le mouvement de notre esprit dans l'espace étroit de quelque événement de

²¹. Cf. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

famille, ou dans les agitations d'une passion purement individuelle²². » Les émotions sont devenues aussi politiques.

Une autre transformation profonde accompagnant la sortie de l'Ancien Régime affecte la poétique classique et sa *distinction* (au sens esthétique et social) des genres dramatiques et lyriques. À la faveur de la loi Le Chapelier de janvier 1791 et de l'abolition des privilèges théâtraux, l'opposition ancienne entre spectacles royaux (Académie nationale de musique, Théâtre-Français) et théâtres privés de la foire (comédie italienne, opéra-comique) est abolie. La rivalité entre les nombreuses salles nouvelles ouvertes à Paris engendre une prolifération d'œuvres aux langages dramatiques et musicaux mêlés, promettant par leur sous-titre programmatique (« tableau patriotique », « pièce héroï-nationale » ou « pantomime mêlée de dialogues, à grand spectacle ») des conjonctions d'émotions nouvelles. Ainsi, l'opéra-comique, genre issu des parodies foraines, se transforme en drame lyrique pendant la décennie révolutionnaire ; la *Lodoïska* (1791) de Luigi Cherubini ou *La Caverne* (1793) de Jean-François Le Sueur, où d'innocentes victimes sont aux prises avec des figures de la tyrannie, développent une scénographie et une éloquence orchestrale inouïes jusqu'alors. Le point commun des spectacles nés durant la décennie révolutionnaire est (autre bouleversement) la libération d'une écriture dramaturgique, scénique, musicale inventive. Celle-ci élargit les moyens d'expression visuelle et sonore et, partant, augmente l'intensité et la variété des émotions suscitées. Enfin, pour les contemporains de la Révolution, l'émotion tragique change de nature et de sens : dès lors que « la tragédie court les rues²³ », elle ne peut plus être goûtée de la même façon au théâtre, où le spectacle paraît en retrait face aux violences du réel. De là, l'entrée en crise du genre tragique à partir des années 1790, en dépit des tentatives récentes d'un Voltaire – *Sémiramis* (1748) – puis d'un Dormont De Belloy – *Gabrielle de Verger* (1770) – pour fonder un nouveau tragique situé aux confins de l'horrible : « Tout, en un mot, avait jeté sur les esprits une teinte sombre et terrible, et l'on ne doit pas s'étonner si l'on voyait froidement au théâtre des horreurs dont la réalité même ne faisait plus frémir²⁴ ».

²². François Guizot, « Vie de Shakespeare », dans William Shakespeare, *Œuvres complètes*, traduction de Pierre Letourneur revue par François Guizot et Amédée Pichot, Paris, Ladvocat, 1821, t. I, p. CLI.

²³. Jean-François Ducis, lettre à Monsieur Vallier, 1793, dans *Lettres de Jean-François Ducis*, éd. Paul Albert, Paris, Jousset, 1879, p. 105. Cf. *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 14, *Le tragique moderne*, Lyon, Association Orages, 2015.

²⁴. 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. III, p. 28. Edmund Burke affirmait que la plus belle tragédie ne saurait résister à la concurrence de l'exécution capitale d'un « criminel d'État d'un haut rang » : « En faut-il davantage pour vous démontrer la faiblesse comparative des arts imitatifs ? » – *Recherche*

La désorientation de la critique témoigne d'un tel bouleversement dans l'ordre des spectacles et des émotions. Adeptes des plaisirs quintessenciés du théâtre littéraire, [p. 358] où le spectacle est rédimé par la qualité du verbe et se justifie par sa portée morale, le premier feuilletoniste de l'histoire de la presse, Jean-Louis Geoffroy, ne peut qu'avouer son désarroi. Il ne saurait conférer aux nouveaux spectacles, courus par un nouveau peuple de spectateurs, le statut d'art. S'il admet que le merveilleux, issu de la littérature épique, puisse trouver place « dans la poésie dramatique du boulevard », il réclame néanmoins de l'art, c'est-à-dire selon lui du sens : il faut « l'ennoblir par un but moral : il faut que les fictions ne soient que des allégories »²⁵.

La réponse au scandale d'un spectacle *des sens dégage du Sens* se trouve dans l'invention du mélodrame. En germe dans la production désordonnée de la décennie 1790, le genre mélodramatique s'affirme autour de 1800 avec *Cœlina, ou l'Enfant du mystère* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt. Le mélodrame repose sur l'articulation étroite des émotions déclenchées et de la transformation morale programmée, celle-ci justifiant celles-là. Charles Nodier, dans son introduction au *Théâtre choisi* de Pixérécourt en 1841²⁶, cerne après-coup l'originalité et la nécessité d'un tel genre au tournant de 1800 et sous l'Empire. Le grand spectacle du mélodrame, avec ses échafauds et ses champs de bataille, lui apparaît comme une nécessité morale et politique dans l'ère postrévolutionnaire : « À ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour de l'ordre les avait sevrés. » La dramaturgie du tableau, sa capacité à sidérer le spectateur, à diriger sa pensée par l'orientation de son regard, à souder aussi un public traversé par les mêmes décharges émotionnelles, était susceptible de remplacer l'éloquence de la chaire désormais muette pour se faire « la moralité de la révolution ». Aussi les émotions du spectacle mélodramatique sont-elles « sans dangers » et même « salutaires » puisqu'elles préparent le public à contempler « le jeu de l'intelligence providentielle dans les affaires humaines ». Ce faisant, le scandale des théâtres des boulevards, de ce visible lié au sensible, mais détaché de l'intelligible, est effacé. Le spectacle oculaire mais aussi sonore du

philosophique sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime (1757), trad. française abbé Des François, Londres, Londres-Paris, Hochereau, 1765, t. I, p. 100-101.

²⁵. Julien-Louis Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1819, t. VI, p. 99.

²⁶. Charles Nodier, introduction à René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi* (1841), Genève, Slatkine, 1971, t. I, p. VI-VIII.

mélodrame, cet opéra pour le peuple, est « un théâtre de l'ordre »²⁷. Se comprennent alors la légitimation et la diffusion mondiale du spectacle mélodramatique au sortir de l'ère révolutionnaire.

Nouvelle géographie des émotions

Mettant fin à la liberté des théâtres obtenue en 1791, les décrets napoléoniens des 8 juin 1806, 25 avril et 29 juillet 1807 créent un carcan administratif qui durera jusqu'en 1864, année où le système des « privilèges » prendra fin²⁸. [p. 359] Ils placent au sommet de la hiérarchie les théâtres littéraires, et au plus bas les spectacles oculaires. Le rétablissement du système des privilèges reconduit ainsi une hiérarchie implicite des arts de la scène fondée sur la nature de l'émotion, réputée *purement* intellectuelle, morale et esthétique au sommet (Théâtre-Français, Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Italien), et censée être *seulement* physique en bas (Boulevard du crime et « spectacles de curiosités »). L'effet des décrets napoléoniens est double : non seulement ils institutionnalisent le genre mélodramatique, mais ils cantonnent en ce spectacle les principales réformes de l'art dramatique, musical et scénique jusqu'aux années 1820. Parce qu'il se situe au centre du système des théâtres, empruntant sa portée morale aux théâtres principaux et sa richesse spectaculaire aux scènes inférieures, le mélodrame devient le genre le plus novateur dans l'art de produire des émotions neuves et intenses, adaptées au nouveau public des théâtres. Au même moment, les scènes principales, souvent tentées de capter la modernité du langage mélodramatique, sont contraintes de se faire le conservatoire des formes consacrées et des émotions déjà éprouvées.

Genre privilégié par Napoléon 1^{er} et attribué par l'empereur à deux théâtres de la capitale (la Gaîté et l'Ambigu-Comique), le mélodrame a été vilipendé par une jeune génération « post-impériale », désireuse d'en finir avec l'autoritarisme du régime. La puissance de sidération exercée par le spectacle mélodramatique, lieu de défoulement des imaginaires terrifiés et d'apaisement des passions publiques, s'est vue caricaturée. Selon le parodique *Traité du mélodrame*, publié en 1817 et cosigné par le frère de Victor Hugo, le mélodramaturge à succès « fait passer dans les spectateurs ces expressions fortes et presque convulsives, que la terreur introduit jusques dans les premiers appartements de l'âme ! ». Et

²⁷. Pierre Frantz, « Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 194.

²⁸. Cf. l'ouvrage de référence de Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989 – en particulier l'« introduction historique », p. 9-19.

les auteurs du traité d'ironiser sur ces « émotions divertissantes » que sont au mélodrame, forme dégradée de l'antique tragédie, « la terreur, le rire et la pitié²⁹ ». Certes, le lâcher-prise des spectateurs identifiés aux victimes de la fable, abandonnés au plaisir de la terreur, est permis par la codification même du genre : les lois régissant la distribution des emplois comme l'heureux dénouement offrent le cadre rassurant du jeu qui consiste à se faire peur. Mais là n'est pas l'essentiel de ce que forge le mélodrame impérial. Non seulement « l'émotion est utilisée par les mélodramaturges comme un outil de transformation sociale et politique³⁰ » mais, surtout, pour atteindre ce but, le mélodrame repose sur la parfaite convergence des écritures verbale, musicale, pantomimique et scénique. Les émotions débordantes qu'il s'agit de susciter, le paroxysme émotionnel qu'il faut faire atteindre au moment du « clou » induisent une telle articulation des langages sous la férule du « metteur [p. 360] en scène ». La modernité du mélodrame réside bien dans « l'association étroite [...] entre les expressions musicale, corporelle, verbale et scénographique³¹ ». Le spectacle mélodramatique impose aussi la maîtrise d'un rythme variable, l'emportement émotionnel face au « clou » supposant des moments de relâchement, voire de divertissement (les facéties du niais de mélodrame), ou de silence et d'immobilité (le tableau offert à la lecture des spectateurs en lever de rideau).

Aux côtés du mélodrame et du genre voisin de la féerie³², bien d'autres spectacles enrichissent les émotions visuelles et sonores d'un public avide d'effets neufs. Aucun toutefois n'atteint un réglage si minutieux des effets spectaculaires et des intentions moralisatrices. Spectacle se faisant habilement une place de choix parmi les « curiosités » puis parmi les théâtres secondaires, le Cirque-Olympique d'Antonio Franconi est l'un des lieux les plus féconds du renouvellement émotionnel dans les premières décennies du siècle. C'est face à l'un de ses spectacles, *Murat*, « pièce militaire », que Théophile Gautier prononce en 1841 sa célèbre prophétie : « Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé³³ ». Il parlera quelques années plus tard d'« opéra de l'œil » à propos du *Cheval du diable* (1846) d'Amable de Saint-Hilaire au même Cirque-Olympique³⁴. L'expérience sensorielle du

²⁹. A ! A ! A ! (Jean-Joseph Ader, Armand Malitourne, Abel Hugo), *Traité du mélodrame*, Paris, Delaunay-Pélicier-Plancher, 1817, repris dans *Orages. Littérature et culture, 1760-1830, op. cit.*, p. 173 et 186.

³⁰. Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 64.

³¹. *Ibid.*, p. 55.

³². Cf. Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.

³³. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, op. cit.*, t. II, p. 175.

³⁴. *Ibid.*, t. IV, p. 210.

spectateur du cirque convoque l'ouïe (le « pif ! paf ! » des détonations, les hennissements des chevaux), l'odorat (la poudre à fusil, le crottin et la sciure), avant peut-être le regard, embrumé par la fumée des tirs et la poussière soulevée par les évolutions équestres. L'émotion collective naît assurément de la reconstitution des batailles : elle mêle l'admiration pour la prouesse technique, le choc procuré par les combats et l'enthousiasme patriotique.

Un lien se noue entre les tableaux mouvants du cirque et le spectacle pourtant silencieux du panorama. L'engouement pour les prestiges matériels du spectacle ne saurait en effet être séparé de cet autre phénomène urbain, importé de Londres à Paris en 1799 et diffusé dans toutes les capitales. Dans « ce lieu totalisé d'une représentation sans bord, sans reste, sans extérieur³⁵ », la vision à cent quatre-vingts degrés d'une ville ou d'un paysage sur la toile peinte cherche à saturer la perception, rompant avec l'esthétique classique où l'imaginaire suppléait aux limites de la représentation. Entre les tableaux mélodramatiques ou féeriques des salles de spectacle et les panoramas de Pierre Prévost ou Jean-Charles Langlois, la différence réside dans le cadrage, assuré au théâtre par le manteau d'Arlequin chargé d'orienter le regard fasciné vers le centre unique de l'action.

Si les théâtres secondaires où se jouent le mélodrame et la féerie, comme les « curiosités » du cirque ou des panoramas, ont laissé bien des traces documentaires, [p. 361] tel n'est pas le cas des tout petits théâtres « à quatre sous³⁶ », les spectacles de curiosités et les spectacles en plein air dont la réception n'a engendré que peu de témoignages. Certes, le théâtre des Funambules a généré une abondante littérature romantique, mais celle-ci relève largement de la « récupération » symbolique et de la mythographie : les émotions d'un peuple-enfant sont censées ramener aux origines de la création scénique, dans une enfance de l'art. Là, des « têtes crépues [...] se pressent, l'œil fixe et la bouche béante, le long des balustrades de fer », dans « le silence du recueillement³⁷ ». Hors de ces écrits sujets à caution, il paraît difficile de ressaisir l'émotion concentrée du spectateur de pantomimes muettes. Jacques Rancière a esquissé une interprétation :

La formule de l'art populaire, c'est celle de la performance fabuleuse que rien ne motive ; le caractère du personnage populaire, c'est celui de l'exécutant virtuose d'une tâche qui lui indiffère. Les pitreries des Funambules donnent le modèle d'un art théâtral débarrassé de l'ingéniosité des intrigues et de la comédie

³⁵. Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Biro, 1993, p. 67.

³⁶. Cf. Jules Janin, *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à L'Histoire du Théâtre-Français*, Paris, Gosselin, 1832.

³⁷. George Sand, « Deburau », *Le Constitutionnel*, 8 février 1846, repris dans Christine Planté (dir.), *George Sand critique, 1833-1876*, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 349-350.

des caractères et des mœurs³⁸.

Par cette insouciance et cette *inconséquence* du jeu se libèrent les angoisses métaphysiques des nécessités du vivant, qui sont d'abord la nécessité de la mort. Politiquement est promu un rire dégagé de toute axiologie par lequel éclate toute construction philosophique et idéologique, dans lequel se dit la dérision de la signification comme de l'*édification* du sens. Une semblable émotion de fou rire, violemment libératrice, a été suscitée par le comédien Frédérick Lemaître, grand dynamiteur de l'unité d'action dans ses improvisations autour du mélodrame *L'Auberge des Adrets* de Benjamin Antier en 1823 comme dans son *Robert Macaire* de 1834. Les drames « macairiens », variations drolatiques sur l'escroc, le voleur et les gendarmes, offrent au public le plaisir de la fronde face à l'ordre public ; ces spectacles feront l'objet après 1835 et sous le Second Empire d'une surveillance étroite de la censure³⁹. Celle-ci souhaite « écarter complètement des théâtres toutes les scènes empreintes d'un *esprit révolutionnaire* ainsi que toute espèce de lutte entre les partis, se fondant sur ce que *le théâtre doit être un lieu de repos et de distraction et non pas une arène ouverte aux passions politiques*⁴⁰ ». Terrifié par les émotions publiques déclenchées au théâtre, le pouvoir caresse un rêve d'unanimité, dans l'émotion esthétique ou le divertissement partagés.

On trouvera peu de traces des autres spectacles éphémères donnés dans les derniers des théâtres du Boulevard du Crime ou sous les arcades du Palais-Royal. Les souvenirs autobiographiques, fussent-ils enjolivés par la distance, sont ici [p. 362] précieux. Où trouver quelque écho des émotions suscitées chez les enfants par la baraque de Séraphin, sinon sous la plume attendrie de Théophile Gautier ?

[...] lorsque les manchons de fer-blanc descendaient sur les lampes pour produire l'obscurité nécessaire aux ombres chinoises, c'était, parmi l'auditoire enfantin, un silence à entendre les baisers que, profitant des ténèbres, les galantins donnaient aux jeunes bonnes. Avec quels grands yeux étonnés nous regardions s'agiter les noires silhouettes sur le fond transparent de la décoration [...] Tout cela nous paraissait doué d'une vie intense et merveilleuse et nous causait la plus complète illusion⁴¹.

³⁸. Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 108-109.

³⁹. Cf. Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

⁴⁰. Note du ministère de l'Intérieur, datable de 1853, citée *ibid.*, p. 225.

⁴¹. Théophile Gautier, « Théâtre-Miniature », *Gazette de Paris*, 18 décembre 1871, repris dans *id.*, *Théâtre de poche*, éd. Olivier Bara, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 417-418.

La conjonction romantique des émotions

Fédérer les publics et réunir les émotions les plus diverses dans la totalité d'un unique spectacle, appelé « drame » : tel est le projet romantique au théâtre. Il s'agit aussi de mettre les émotions au service d'un enseignement moral ou politique – prolongement des visées d'un Pixérécourt et du drame bourgeois des Lumières. Toutefois, le mélange des genres et le heurt des émotions contraires déclenchés par une dramaturgie en constant mouvement empêchent ce théâtre-là de se refermer, sans le moindre *reste*, sur un discours étroitement moralisateur. Car il s'agit d'élever le spectateur à une autonomie de conscience et de symbolisation, de transfigurer la foule en public « pensif ».

Prenant conscience de la relativité historique des formes artistiques, les théoriciens du groupe de Coppet, autour de Germaine de Staël, définissent un nouveau critérium de la qualité d'une œuvre : la quantité d'émotions suscitées. Celles-ci permettent de redéfinir l'illusion dramatique contre la théorie classique de la vraisemblance : « Il est bien certain que ce qu'on appelle l'illusion, ce n'est pas imaginer que ce qu'on voit existe véritablement ; une tragédie ne peut nous paraître vraie que par l'émotion qu'elle nous cause⁴² ». C'est donc au nom du choc émotionnel, condition de l'illusion et du plaisir tragiques, que Germaine de Staël en appelle, sur le modèle anglais ou allemand, à la rupture des unités de temps et de lieu cultivées en France. Benjamin Constant, quant à lui, souligne le « charme » exercé par la « couleur locale », gage de la vérité d'un spectacle, dont le ressort nouveau doit être « l'action de la société sur l'homme »⁴³. Telle est la source d'un tragique moderne, en phase avec les attentes des spectateurs dans une Europe révolutionnée : le pouvoir d'émotion contenu par le spectacle d'un sujet individuel aux prises avec la loi sociale et économique.

[p. 363] La dimension collective des plaisirs du spectacle est mise en avant par les théoriciens et praticiens du romantisme : le théâtre n'est plus une affaire de caste ou de classe, mais le moyen d'entretenir le sentiment d'appartenance à une communauté politique. François Guizot, dans la préface de sa nouvelle traduction de Shakespeare – « Vie de Shakespeare » (1821) –, propose le théâtre du Globe comme modèle d'un espace populaire entendu comme lieu de rassemblement, dans le partage émotionnel, du peuple national. Au théâtre se jouerait la fondation de la nation, sortie des révolutions. George Sand le redira dans la préface à son adaptation de *Comme il vous plaira* (1856) : le « privilège » du théâtre est de « rassembler

⁴². Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813-1814), Paris, Flammarion, s.d., t. II, p. 224.

⁴³. Benjamin Constant, « Réflexions sur la tragédie » (1829), dans Monique Borie, Martine de Rougemont et Jacques Scherer (dir.), *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, Paris, SEDES, 1982, p. 176.

des masses appelées à partager les mêmes émotions⁴⁴ ». Cela suppose de concentrer les plaisirs dramatiques dans le même espace-temps de la représentation partagée. Victor Hugo l'affirme en 1827 dans la préface de *Cromwell*. Il s'en prend à la composition de l'affiche et à l'habitude prise par le public de séparer les émotions éprouvées :

On divise les jouissances du spectateur en deux parts bien tranchées. On lui donne d'abord deux heures de plaisir sérieux, puis une heure de plaisir folâtre ; avec l'heure d'entr'actes que nous ne comptons pas dans le plaisir, en tout quatre heures. Que ferait le drame romantique ? Il broierait et mêlerait artistement ces deux espèces de plaisir. Il ferait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, *du grave au doux, du plaisant au sévère*⁴⁵. Car ainsi que nous l'avons déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie⁴⁶.

La question n'est pas qu'esthétique : il s'agit pour Hugo d'adapter le déroulement de la soirée théâtrale aux sensibilités modernes. Comme le commente Florence Naugrette, « l'enjeu du mélange des genres, outre la fusion des publics, c'est aussi le déploiement de la sensibilité par la confrontation des émotions entre elles. Le beau tragique, à lui tout seul, ne suffit plus à émouvoir⁴⁷. » Une telle position est prolongée par Hugo en 1838 lors de l'ouverture du théâtre de la Renaissance, inaugurée par la création de *Ruy Blas*. Dans la préface du drame, le dramaturge dit sa volonté de faire converger les « trois espèces de spectateurs » qui forment le public : les « femmes » avides de passion, les « penseurs » en quête de caractères, la « foule » en attente d'action. Les premières attendent des « émotions », les deuxièmes des « méditations », la troisième des « sensations »⁴⁸ – manière de situer les « émotions » éprouvées au spectacle entre l'ébranlement intellectuel de la pensée et le mouvement purement physique des sens. À ces trois composantes [p. 364] de la réception théâtrale correspondent les trois genres que le drame romantique entend fondre en un seul : la tragédie, qui émeut, la comédie, qui donne à penser, le mélodrame, qui excite les nerfs. Désireux de forger par ses drames un public nouveau, qui soit à la fois « femme », « penseur » et « foule », Hugo reste attaché à la classique articulation du *movere* (émouvoir) et du *docere* (enseigner) : l'émotion théâtrale, pas plus que la sensation, n'est érigée en seule fin du spectacle. Pour

⁴⁴. George Sand, préface à *Comme il vous plaira* (1856), *La Presse*, 18 avril 1856, repris dans Christine Planté (dir.), *George Sand critique, op. cit.*, p. 456.

⁴⁵. Citation de Boileau dans son *Art poétique* (I, 76).

⁴⁶. Victor Hugo, préface à *Cromwell* (1827), dans *Œuvres complètes. Critique*, éd. Jean-Pierre Reynaud, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 36.

⁴⁷. Florence Naugrette, « Le plaisir du spectateur romantique », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 257, 2013, p. 22.

⁴⁸. Victor Hugo, préface à *Ruy Blas* (1838), éd. Guy Rosa, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 15-16.

autant, le drame romantique ne cherche pas l'unanimité du public fédéré par une émotion partagée. Il propose une vision problématique de la société postrévolutionnaire comme de l'histoire collective qu'aucune providence ne résout plus. Là se trouve la différence majeure avec le mélodrame dont le théâtre romantique reprend pourtant une part essentielle du langage dramatique, musical et scénographique.

Parmi les refondateurs de la scène autour de 1830, Stendhal occupe une place à part. Certes, c'est au nom du « plaisir *dramatique* », distinct du « plaisir *épique* », que théorise l'auteur de *Racine et Shakespeare* (1823), désireux de refonder au théâtre l'« émotion profonde ». Celle-ci consiste à « pleurer et frémir » pour un public littéralement emporté par l'action scénique. Il s'en prend au « bégueulisme » du public du Théâtre-Français : des parvenus affectant de posséder un code classique qu'ils ne maîtrisent pas⁴⁹. Le plaisir pris à l'écoute des beaux vers dits avec éloquence à la Comédie-Française n'est qu'une émotion épique, qui pourrait se produire hors de la salle de spectacle. Toutefois, chez Stendhal, le plaisir théâtral demeure individuel : le spectateur stendhalien est pensé comme sujet, monade sensible et vibrante, non comme la partie d'un tout uni par quelque frisson électrique traversant la salle de spectacle réunie en communauté. Sans doute Stendhal représente-t-il cette partie des spectateurs qu'on appelle les « dilettantes », habitués du Théâtre-Italien de Paris et des scènes lyriques européennes où ils jouissent, dans un coin de loge, de l'éloquence poétique de la roulade, de l'accentuation d'un phrasé, de la fusion des timbres dans un duo rossinien – nouvelles émotions lyriques associées au culte nouveau de la diva ; plaisirs d'esthètes jaloux de leurs jouissances ?

Dispersion et enrichissement des émotions

La position de Stendhal fait éclater l'unanimité de façade des théoriciens du théâtre moderne. Elle révèle aussi combien le partage social et culturel des émotions théâtrales demeure un idéal que contestent les discours sur la réception du spectacle [p. 365] sous la monarchie de Juillet. Nombreuses sont en effet les représentations du public populaire et de sa manière particulière d'aller au théâtre : ce peuple-là demeurerait *plebs*, populace, sans pouvoir se faire *populus*, peuple national. Paul de Kock fait partie de ces écrivains avides de typologies et de scènes pittoresques qui érigent « la sortie du spectacle » en moment socialement révélateur. Le peuple est placé du côté de l'intensité émotionnelle recherchée à

⁴⁹. Stendhal, *Racine et Shakespeare* (1823), Paris, Flammarion, 1970, p. 53-54.

tout prix : « Ceux qui aiment les émotions fortes, et n'ont pas même le moyen de s'en procurer en achetant une contremarque, vont se placer devant les théâtres où l'on joue du drame, et là ils recueillent des fragments de conversation sur la pièce [...]. » Parmi ces spectateurs, les grisettes « affectionnent le drame, les pièces où il y a de fortes émotions à éprouver. [...] Mais la grisette va rarement seule au spectacle ; il faut avoir avec soi une amie pour lui communiquer les émotions que l'on éprouve »⁵⁰. Aussi ces spectateurs populaires peuvent-ils être célébrés comme un « bon public » à l'enthousiasme facile : « Il n'est point blasé sur les émotions, et avec les mots de gloire, d'humanité et de patrie, on est toujours sûrs de faire vibrer son cœur⁵¹. » Moqué ou adoré, le public populaire concentre sur lui les commentaires : signe qu'avec lui des comportements nouveaux s'imposent dans les salles de spectacle.

Loin d'unir les émotions aux passions et aux méditations, le drame le plus couru continue de créer sur le public un effet de délicieuse sidération. S'instaure dans la salle un régime de confusion entre fiction et réalité, personne et personnage, auteur et acteur, comme en témoigne le succès des comédiens Bocage ou Marie Dorval, identifiés corps et âme à leurs rôles : Antony, dans la pièce éponyme d'Alexandre Dumas (1831), ou la « femme du peuple » Marie-Jeanne, dans le drame éponyme d'Adolphe d'Ennery (1845), l'auteur des *Deux Orphelines* (1874). L'emportent le débordement émotionnel et la contagion du frisson, grâce à une écriture, un jeu et une réception « empathiques », de l'auteur à l'acteur, de l'acteur au spectateur, d'un spectateur à l'autre : « On est dans l'imaginaire de la crise, c'est-à-dire d'un choc synonyme de déversement, et d'une catharsis pensée non pas comme épuration par l'ascèse, mais comme purgation du trop-plein par l'excès d'émotion⁵². » Les émotions théâtrales valent le plus souvent pour elles-mêmes et ne visent plus quelque perfectionnement moral qui les justifierait. La presse a ainsi contesté la puissance cathartique du drame de Dumas, *Richard Darlington* (1831) : « [...] à ce drame, on est pénétré de terreur, mais on n'a pas de pitié ; on s'intéresse en maudissant, on est haletant, mais on ne pleure pas. [...] Sur de

⁵⁰. Paul de Kock, *La Grande Ville, ou Paris il y a vingt-cinq ans* (1842), Paris, Sartorius, 1867, p. 114 et 250-251.

⁵¹. *Le Journal de Rouen*, 13 mars 1831, cité par Florence Naugrette, « Physiologies de spectateurs de province au XIX^e siècle », art. cité, p. 11.

⁵². Florence Naugrette, « Morales de l'émotion forte : la catharsis dans le mélodrame et le drame romantiques », dans Jean-Charles Darmon (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions. La Catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011, p. 131-150.

pareils drames on ne disserte pas : on regarde, on écoute, puis on reste bouche bée, l'œil ouvert et les cheveux hérissés⁵³ ».

[p. 366] L'abandon aux émotions n'empêche pas l'instauration concomitante d'autres régimes de réception lorsque le théâtre se fait substitut de la chaire parlementaire, forum provisoire dans un siècle où se cherche l'État démocratique. La carrière de l'acteur Bocage, ardent républicain, éphémère directeur de l'Odéon, est ainsi caractérisée par des glissements incessants du rôle dramatique au rôle politique, par le franchissement régulier de la rampe et les apostrophes jetées au public. À propos de *Notre-Dame des Abîmes* de Léon Gozlan, pièce jouée à l'Odéon en 1845, Philibert Audebrand remarque : « La majesté avec laquelle [Bocage] ceignait l'écharpe tricolore d'un représentant du peuple fit presque à elle seule le succès de la pièce⁵⁴. »

À la pluralité des modes de réception du théâtre dans la capitale s'ajoute la différence des comportements du public entre Paris et la province. Une vedette en tournée, comme Marie Dorval, témoigne dans sa correspondance du décalage entre les mœurs provinciales, traditionnelles, et la liberté morale du public parisien, acceptant les audaces du théâtre moderne. Elle éprouve la sensation d'être inconvenante au théâtre de Bourg-en-Bresse où, au-dessus d'un parterre de paysans et de domestiques, les loges sont toutes occupées par des femmes devant qui elle joue *Angelo* (1835) de Victor Hugo : « Et me voilà toute décontenancée de jouer mes femmes passionnées et désordonnées devant toutes ces petites filles, ces jeunes femmes et ces bonnes mamans. Il faut vraiment qu'il y ait à dire dans ces ouvrages puisque je me sens toute honteuse en les jouant devant tant de femmes ! » Toutes les pièces modernes du répertoire ne génèrent pas pareille gêne : avec le rôle de Kitty Bell dans *Chatterton* (1835) d'Alfred de Vigny, Dorval dit mettre « à l'aise toutes ces pauvres femmes qui n'ayant pas à rougir ne s'en laissent que mieux aller à leur émotion »⁵⁵.

Aux habitudes morales qui conditionnent l'émotion ressentie au spectacle s'ajoutent les modalités socioculturelles de la représentation en province. Dans les capitales, l'extension et la diversification du public comme la multiplication des salles contribuent à diluer les manifestations intempestives de spectateurs et à canaliser les émotions collectives. Tel n'est pas le cas en province, où une unique salle de spectacle accueille souvent dans les villes une

⁵³. Jules Janin, « Théâtre de la Porte Saint-Martin. *Richard d'Arlington* [sic], drame en trois actes et en prose », *Journal des débats*, 12 décembre 1831.

⁵⁴. Philibert Audebrand, *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre*, Paris, Lévy, 1885, p. 342.

⁵⁵. Lettre de Marie Dorval à Alfred de Vigny, Bourg(en-Bresse), 8 juillet (1836), 7 heures du matin, dans mon lit, dans *Correspondance d'Alfred de Vigny*, éd. Madeleine Ambrière, Paris, PUF, 1989-1997, t. III, p. 125.

diversité de genres dramatiques et lyriques pour un public composite : « Au cœur des grandes villes de province [...], le théâtre, souvent unique, fait résonner les joutes locales. Ici, le moindre débat, accentué par la confrontation obligée des publics, trouve à se mimer⁵⁶. » En outre, le public de province n'a pas la possibilité de choisir son programme ; il ne peut changer de théâtre en cas d'insatisfaction. Telle est la cause principale de [p. 367] l'agitation de tout ou partie du public, soucieux de défendre comme un privilège son droit au plaisir et à l'émotion face à la direction du théâtre. Ainsi apparaît le parterre du Grand Théâtre lyonnais selon *Le Bulletin de Lyon* en 1803 : « C'est là que se manifestent l'action et le mouvement de cette parade singulière. Les cannes, les pieds, les mains, les chapeaux, les sifflets, les cris, les superbes commencent qui s'élèvent en chœur dans les anfractuosités du temple, les voix, les soupirs de toute espèce, les vœux si fortement prononcés, le directeur ! le directeur⁵⁷ ! [...] » Le comportement du public évolue au gré des transformations architecturales des salles : le nouveau Grand Théâtre de Lyon, en 1831, offre des places assises au parterre dès lors assagi. Cette mesure complète une série d'ordonnances pour le même théâtre : celles de 1820 interdisent l'introduction de cannes et d'armes dans la salle, mais aussi la diffusion d'écrits, la profération d'injures ou de cris ; celles de 1827 prohibent la position assise sur le bord des loges, le dos tourné au public dans les mêmes loges ou la station debout dans les rangs des banquettes⁵⁸. Autant de mesures qui révèlent, indirectement, la nature des émotions collectives vécues publiquement dans la salle. Celles-ci, en province, atteignent un haut point d'incandescence lors des débuts d'acteurs ou de chanteurs : la salle est alors érigée en juge suprême ; par ses signes d'approbation ou d'improbation, elle décide de l'intégration dans la troupe de l'artiste dont dépendront ses plaisirs pendant une saison. L'« horizon d'attente » des spectateurs fonde ainsi leur exigence face au directeur du théâtre. De même, dans les spectacles londoniens, selon l'étude de Christophe Charle, le scandale ou le tumulte est déclenché par la rupture du contrat moral et social implicitement noué entre le public et la direction : que le spectacle soit esthétiquement ou moralement décalé par rapport aux attentes,

⁵⁶. Alain Corbin, « L'agitation dans les théâtres de province sous la Restauration », *Stanford French and Italian Studies*, vol. 35, 1985, repris dans *id.*, *Le Temps, le Désir et l'Horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1991, p. 54.

⁵⁷. *Le Bulletin de Lyon*, 24 brumaire an XII (16 novembre 1803), cité par Mélanie Guérimand, *Les Programmations du Grand-Théâtre de Lyon (1815-1848) : une identité en construction ?*, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2014, p. 67.

⁵⁸. Ordonnances du 2 octobre 1820 et du 12 juin 1827, citées *ibid.*, p. 75.

et la fièvre s'empare de groupes de spectateurs, rétifs aux innovations, aux déprogrammations, aux bouleversements de l'affiche⁵⁹.

À la dispersion des émotions du public entre grandes et petites scènes, entre salles parisiennes et salles de province, s'ajoute une diffraction de nature entre émotions dramatiques et nouvelles émotions lyriques. Celles-ci sont procurées par l'apparition, depuis la fin des années 1820, du grand opéra romantique dont les représentants sont Auber – *La Muette de Portici* (1828) –, Meyerbeer – *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836) –, Halévy – *La Juive* (1835) – ou Verdi – *Don Carlos* (1867). Président à ces émotions neuves un élargissement de la palette sonore, un renouvellement des effets visuels et, surtout, une parfaite congruence entre tous ces signes musicaux, scénographiques, verbaux, gestuels, et le sens du drame. L'unité de perspective est obtenue autant par la quête de la « couleur [p. 368] locale » (de la vérité historique et géographique) à tous les niveaux de la représentation que par l'articulation profonde entre destins individuels et destinée collective pour des personnages et des chœurs emportés dans le mouvement de l'Histoire. À cela s'ajoute la démonstration technologique : l'émotion suscitée par le grand opéra français, diffusé dans toute l'Europe, est liée aux manifestations du progrès, dans l'éclairage comme en organologie. L'installation du gaz à l'Opéra de Paris donne lieu au spectacle visuellement enchanteur d'*Aladin, ou la Lampe merveilleuse* de Nicolas Isouard en 1822. Au Grand Théâtre de Lyon, la nouvelle salle inaugurée en 1831 possède un éclairage au gaz réglable selon les nécessités de l'illusion théâtrale⁶⁰. Pour la création à Paris de *Robert le diable* en 1831, trompettistes, timbaliers et harpistes sont doublés ; surtout, un orgue est introduit pour faire résonner la voix de la conscience religieuse chez un héros prêt à se damner – l'orgue avait été entendu à l'Opéra-Comique quelques mois avant dans *Zampa* (1831) d'Hérold, autre opéra fantastique. La viole d'amour et la clarinette basse font résonner des sons inouïs dans *Les Huguenots* en 1836, tandis que les saxhorns retentissent dans *Le Prophète* en 1849 – opéra où l'arc électrique produit pour la première fois le prodige visuel d'un lever de soleil, révélé dans toute sa puissance symbolique. L'importance nouvelle accordée aux percussions dans l'opéra romantique est attestée par la hausse des rémunérations des instrumentistes après 1831 à l'Opéra de Paris : cymbales, grosse caisse, tambour et triangle bénéficient d'une telle

⁵⁹. Cf. Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, op. cit., p. 271-272.

⁶⁰. D'après Mélanie Guérimand, *Les Programmations du Grand-Théâtre de Lyon*, op. cit., p. 24.

reconnaissance financière⁶¹. Depuis les guerres napoléoniennes, le son des orchestres s'est transformé pour faire entendre la « rumeur des batailles »⁶². La fanfare (« banda ») retentit dans l'opéra italien depuis 1815 : dans *La donna del lago* (1819) de Rossini, dans sa *Semiramide* (1823), comme dans *Il crociato in Egitto* (1824) de Meyerbeer, ouvrages joués dans toute l'Europe. La musique militaire gagne la scène de l'Opéra de Paris, dans *Le Siège de Corinthe* (1826) ou *Moïse et Pharaon* (1827) de Rossini, ou, en coulisse, dans un effet de spatialisation sonore, au deuxième acte de *Robert le diable* de Meyerbeer. Il ne s'agit pas d'une recherche de l'effet gratuit, destiné à réveiller les émotions émoussées du public. On poursuit là l'élargissement des moyens d'expression entamé par les symphonies de Haydn et de Mozart ; découvertes par le public parisien des concerts du Conservatoire sous la Restauration, celles-ci créent de nouvelles émotions, purement musicales, nées d'un contraste, d'une sonorité neuve, d'une nuance inouïe :

Autrefois les parties de hautbois, de flûtes ne se distinguaient guère de celles des violons ; l'aspect de l'instrumentarium, le degré d'intensité variaient rarement. Maintenant les instruments à vents interviennent pour colorer un *forte*, pour donner [p. 369] un caractère déterminé à une mélodie : des effets de contrastes, des mélanges de sonorité se produisent. Le pouvoir des nuances commence à être mieux senti : le *piano* n'est plus un simple *écho*, le *crescendo* et le *diminuendo* entrent dans la catégorie des moyens d'expression⁶³.

Dans la dramaturgie lyrique moderne, les puissants contrastes générés entre les scènes ou à l'intérieur des mêmes scènes du grand opéra déclenchent de nouveaux frissons chez les spectateurs. Tel est l'effet produit, selon la représentation romanesque de Balzac, par le finale du troisième acte de *Robert le diable*, au moment où l'inférieur Bertram s'apprête à éveiller les nonnes défuntes pour leur faire danser la bacchanale (ill.10, « Élargissement du clavier émotionnel ») :

Je tressaille encore [...] aux quatre mesures de timbales qui m'ont atteint dans les entrailles et qui ouvrent cette courte, cette brusque introduction où le solo de trombone, les flûtes, le hautbois et la clarinette jettent dans l'âme une couleur fantastique. Cet andante en *ut* mineur fait pressentir le thème de l'invocation des âmes dans l'abbaye, et vous agrandit la scène par l'annonce d'une lutte toute spirituelle. J'ai frissonné⁶⁴.

⁶¹. Emmanuel Hervé, *L'Orchestre de l'Opéra de Paris à travers le cas de Robert le diable de Meyerbeer (1831-1864)*, thèse de doctorat, Tours, Université François-Rabelais, 2010, p. 92.

⁶². Cf. Martin Kaltenecker, *La Rumeur des batailles*, Paris, Fayard, 2000.

⁶³. François-Auguste Gevaert, *Traité général d'instrumentation*, Gand-Liège, Gevaert, 1863, p. 5.

⁶⁴. Honoré de Balzac, *Gambara* (1837), Paris, Flammarion, 1981, p. 123-124.

Berlioz parle quant à lui, à propos de cette même page, d'une « impression d'effroi admirable » dépassée par « l'horreur causée par ce grotesque solo de basson apparaissant au milieu de l'orchestre silencieux comme un cadavre galvanisé. Cela fait frémir⁶⁵ ». Loin des « effets sans cause » que Wagner reprochera à l'œuvre de Meyerbeer⁶⁶, l'émotion suscitée naît ici de la parfaite convergence de l'idée (le combat spirituel joué en scène) et des moyens d'expression. Une même quête d'intégration de l'orchestre dans la dramaturgie, sur le modèle du mélodrame, se retrouve dans l'opéra verdien : cherchant à plier les formes vocales et musicales au mouvement dramatique irrépessible de ses opéras, Verdi crée une semblable concentration chez le spectateur, emporté qui plus est par l'énergie des strettas et des cabalettes dans le contexte du Risorgimento – de la renaissance nationale italienne⁶⁷. Parallèlement s'observe dans les opéras d'Europe la recherche d'une fusion entre spectacle visuel et flux sonore émanant de la scène et de l'orchestre. On regrette à Paris, dans la salle Le Peletier, la gêne occasionnée par l'absence de fosse d'orchestre et par le positionnement du chef contre le bord de la scène, dos aux musiciens, tandis que les contrebasses et leur long manche sont placés au bord de la salle, dans le champ de vision des spectateurs. Si une tentative de dissimulation de la fosse d'orchestre a été menée par l'architecte Claude-Nicolas Ledoux au théâtre de Besançon dès 1782, il faut attendre l'inauguration du [p. 370] Festspielhaus de Bayreuth en 1876 pour voir la source sonore orchestrale dissimulée et fondue dans la totalité du spectacle, tandis que l'extinction des lumières de la salle contraint les regards à se diriger vers la seule scène. La composition d'un seul tenant (*durchkomponiert*) des opéras de Wagner ainsi que le dispositif architectural de Bayreuth favorisent l'installation, dans la salle, d'un silence recueilli. L'opéra n'est plus structuré selon une succession de numéros clos (airs, duos, trios, ensembles, chœurs), entre lesquels l'attention des spectateurs se relâche et les conversations reprennent dans les loges. Le silence s'est auparavant imposé, au concert, grâce au pouvoir conféré au chef d'orchestre à l'époque romantique : François-Antoine Habeneck, à la Société des concerts du Conservatoire de Paris, sait en quelques

⁶⁵. Hector Berlioz, « Revue musicale. Académie royale de musique : *Guillaume Tell – Robert le diable* », *Le Rénovateur*, 14 septembre 1834, repris dans *id.*, *Critique musicale*, éd. H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet/Chastel, 1996, t. I, p. 382.

⁶⁶. Richard Wagner, *Opéra et drame*, trad. fr. Jean-Gabriel Prod'homme, Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, 1982, t. I, p. 169. Cf. Matthias Brzoska, « “Wirkung mit Ursache”. Idée esthétique et apparence du spectaculaire dans l'œuvre de Meyerbeer », dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 84-93.

⁶⁷. Cf. Sorba Carlotta, « “Le mélodrame” du Risorgimento. Théâtralité et émotions dans la communication des patriotes italiens », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 186-187, 2011, p. 12-29.

gestes de sa baguette mettre fin au brouhaha de la salle et réclamer l'écoute concentrée de la composition musicale, ainsi sacralisée. L'idéal romantique de fusion organique de l'œuvre, gage d'une émotion indissolublement physique et spirituelle, est alors atteint, au détriment sans doute de la théâtralisation des émotions dans l'espace social de la salle.

Industrie du spectacle et émotions nouvelles

La diffraction et la dispersion des émotions éprouvées aux spectacles sont renforcées par le nouveau régime industriel du théâtre mis en place au XIX^e siècle. La libéralisation de la vie théâtrale, décidée par le Second Empire en 1864, renforce le phénomène en mettant fin au système des privilèges qu'avait restauré Napoléon I^{er}. La période mène aussi à une nouvelle ère de l'histoire de la scène : Paris voit son hégémonie culturelle⁶⁸ de plus en plus contestée par les grandes capitales et cesse d'être le centre rayonnant d'où drames et vaudevilles, opéras-comiques et grands opéras déclenchent des émotions à travers le monde⁶⁹ ; à partir des années 1880, une nouvelle organisation des scènes opposera théâtres de boulevard et théâtres d'avant-garde, ces derniers (Théâtre-Libre, Théâtre de l'Œuvre) se montrant curieux des pièces étrangères.

Forme industrielle par excellence, œuvre souvent éphémère produite par une écriture collaborative, le vaudeville, de Scribe à Labiche, en attendant Feydeau puis Guitry, produit-il une émotion ? Celle-ci serait engendrée par la virtuosité de la composition et la complexité de l'intrigue à dénouer. Un plaisir de connivence s'instaure en outre entre scène et salle, dans le partage des valeurs convoquées par les « bons mots », dans l'éveil de la mémoire musicale créé par les couplets « sur l'air de », ou dans la possession d'un savoir supérieur à celui des personnages [p. 371] englués dans l'action. L'émotion vaudevillesque serait enfin liée au péril : celui d'une situation apparemment impossible à débrouiller pour le dramaturge ou d'un morceau de bravoure pour l'acteur.

Proche parente du vaudeville avant de s'autonomiser, la revue est d'abord un spectacle rituellement offert le 31 décembre ou début janvier pour récapituler les événements de l'année écoulée et les rejouer en scène sur un mode allégorique et parodique. L'émotion est ici liée à

⁶⁸. Cf. Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde, 2008.

⁶⁹. « [...] les théâtres du Boulevard à Paris, cette société du spectacle si précoce qui a servi de modèle aux autres capitales, découvrent qu'il n'est plus possible de jouir de la rente de situation que leur assurait leur ancienne position dominante » (Christophe Charle, *Théâtres en capitales*, op. cit., p. 290).

la réappropriation mémorielle des faits récemment passés ; elle naît aussi des prodiges d'imagination et de technique déployés sur scène pour y figurer, à travers des personnages, l'Avenir ou la Pièce de 5 francs (*Coucou ! ah ! la voilà ! Revue de l'année 1861*, au théâtre du Luxembourg). Surtout, les revues engendrent un nouveau plaisir lié à la saturation scénique, qui confère un sentiment de possession – au sens commercial du terme. La revue se fait d'ailleurs de plus en plus support publicitaire pour vanter les « nouveautés de l'année ». Ainsi, comme le note Christophe Charle, « l'engouement pour les revues, pour les féeries à grand spectacle ou pour les pièces musicales à longue carrière est sans doute aussi le fait de cette fraction du public qui “en veut pour son argent” alors qu'il a le sentiment d'être volé dans le théâtre “ordinaire”, aux pièces toujours formatées au moindre coût, avec son éternel salon entre cour et jardin⁷⁰ ». Une totalisation est en effet opérée par ces spectacles : des langages dramatiques, des dernières techniques illusionnistes, des faits d'actualité. Une logique de surenchère préside à leur déploiement fastueux pour continuer à émouvoir un public trop vite blasé.

La libéralisation de la vie théâtrale favorise l'expansion d'un nouveau genre qui va vite concurrencer le vaudeville : l'opérette. Ce spectacle prend son essor sous le Second Empire. S'il est proche du vaudeville par sa verve comique, il possède l'avantage d'offrir une musique entièrement originale. En 1855, dans le contexte de l'Exposition universelle de Paris, Jacques Offenbach obtient de diriger un théâtre, d'abord située sur les Champs-Élysées : les Bouffes-Parisiens. Il y donne ses propres œuvres comme cette année-là la « chinoiserie musicale » *Ba-Ta-Clan*. Désireux de renouer avec l'esprit de l'*opera buffa* italien et la veine parodique de l'opéra-comique du XVIII^e siècle, Offenbach désigne bientôt ses ouvrages comme des « opéras-bouffes ». Les œuvres d'Offenbach convoquent sur le mode burlesque les nobles figures et les grands thèmes de la culture classique : le poète descendu au royaume de Pluton dans *Orphée aux enfers* (1858), la guerre de Troie dans *La Belle Hélène* (1864). On parodie aussi les œuvres des théâtres et des opéras sérieux, comme le *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, dont un trio est passé à la [p. 372] « moulinette musicale » d'Offenbach dans *La Belle Hélène*. On joue enfin à exhiber les ficelles du spectacle, à dévoiler les procédés théâtraux et à rompre un instant l'illusion. L'opérette offre à un public ivre de spectacles le plaisir du second degré et du recyclage détourné⁷¹. L'émotion se fait « purement » théâtrale

⁷⁰. *Ibid.*, p. 284.

⁷¹. Cf. Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach* (2000), Paris, Gallimard, 2010.

lorsque le spectacle se nourrit de lui-même – euphorie du jeu avec les codes mêmes de la représentation théâtrale et lyrique.

D'une autre nature est l'émotion du spectateur de café-concert après 1867, lorsque les établissements obtiennent l'autorisation tacite des pouvoirs de mettre en scène les chansons, interprétées avec décors et costumes, et de donner des comédies. Dans l'atmosphère de l'Alcazar ou de l'Eldorado, parmi les décorations « tape-à-l'œil » et dans l'ambiance de la consommation partagée des boissons ou du tabac, la composante sensorielle, voire sensuelle, du plaisir domine. Jean-Jacques Weiss, journaliste au *Journal des Débats*, évoque ainsi le talent artistique de la chanteuse Thérèse par l'effet produit sur le public : « l'intensité du frisson physique » qui court « le long de [ses] moelles⁷² ». Le critique Jules Lemaitre assume la dimension érotique du plaisir pris au café-conc', lui qui « confesse » aux lecteurs ses « désirs les plus secrets » et avoue fixer son attention sur les « fossettes » d'Anna Thibaut à l'Alcazar d'été, pendant que celle-ci « chantonne, sans bouger, d'une voix très douce et comme endormie, des choses qu'il n'est nullement nécessaire d'entendre et de comprendre »⁷³. La somnolence hypnotique décrite par Lemaitre n'est rien moins qu'un voluptueux abandon aux stimuli visuels et sonores.

La politique théâtrale du Second Empire et les travaux d'hausmannisation entraînent un bouleversement de l'offre comme de la géographie des spectacles. Les salles populaires du boulevard du Temple sont bientôt reléguées hors de Paris, tandis qu'une hausse générale du prix des places modifie la sociologie des théâtres. Deux nouvelles salles deviennent les emblèmes du nouveau Paris impérial, même si la seconde ne sera inaugurée que sous la III^e République : le théâtre du Châtelet et l'Opéra Garnier. Le Châtelet devient le haut lieu du « grand spectacle », des « voyages extraordinaires » d'après Jules Verne aux prodiges de la féerie riche en métamorphoses et autres transformations à vue. Bien des discours convenus porteurs d'un souci de *distinction* pointent la grossièreté des émotions satisfaisant quelque *libido* des yeux (ill. 9, « La passion scopique du spectateur ») :

À quoi bon s'adresser à l'esprit du public, quand ce public, fatigué des soucis de la journée, ne recherche que la satisfaction des yeux ? Et les yeux, au Châtelet, ont de quoi être réjouis : de nombreux bataillons de jolies filles, cueillies dans les [p. 373] serres chaudes où poussent ces aimables fleurs du mal, s'évaluent

⁷². Jean-Jacques Weiss, *Trois années de théâtre, 1883-1885*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, t. II, p. 139.

⁷³. Jules Lemaitre, *Impressions de théâtre*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 374-375.

gracieusement pendant trois ou quatre heures, sous prétexte de féerie [...]»⁷⁴.

En revanche, sous la plume de Jean Cocteau, le spectacle de la « primitive féerie » découverte à 5 ou 6 ans – *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1874) – offre au spectateur ému, désormais fidèle à l'esprit d'enfance, un élixir d'éternelle jeunesse⁷⁵.

Quant au nouveau Palais Garnier, il est architecturalement conçu pour déclencher l'émotion réservée par un nouveau culte à ses initiés. La progression du dehors profane au dedans sacré, l'expérience de la métamorphose de l'ordinaire spectacle urbain, la pénétration d'un monde autre qu'est l'entrée à l'Opéra sont offertes par Maupassant au dernier chapitre de *Fort comme la mort* (1889). Le sixième chapitre de la deuxième partie⁷⁶ s'ouvre en effet sur sept courts paragraphes, relatant les sept étapes franchies par la foule des privilégiés, détenteurs du sésame leur permettant de franchir les grilles du Palais Garnier. On voit d'abord les noms des chanteurs s'étaler sur les colonnes Morris. Puis le regard découvre l'Académie nationale de musique, « sa façade pompeuse et blanchâtre et la colonnade en marbre rouge de sa galerie, que d'invisibles foyers électriques illuminaient comme un décor ». On débouche sur la place de l'Opéra, où les gardes républicains à cheval règlent la circulation d'innombrables voitures « laissant entrevoir, derrière leurs glaces baissées, une crème d'étoffes claires et des têtes pâles ». Coupés et landaus s'engagent « dans les arcades réservées » aux représentants de cette humanité mystérieusement supérieure. On gravit le grand escalier, en « une ascension de féerie, une montée ininterrompue de dames vêtues comme des reines, dont la gorge et les oreilles jetaient des éclairs de diamants et dont la longue robe traînait sur les marches ». On a pénétré le saint des saints, le « vaste amphithéâtre » de la salle, « sous l'éclatante lumière électrique tombée du lustre ». Au terme de ce parcours, la description renvoie la procession mondaine à sa nature théâtrale, spectacle avant le spectacle, imprégnant déjà ce dernier de sa fièvre et de son énergie au point que l'agitation de cette foule « semblait traverser la toile pour se répandre jusqu'aux décors ». Vestiges illusoire de l'antique frisson sacré à l'orée de la nouvelle République ?

⁷⁴. Alfred Delvau, *Les Plaisirs de Paris*, op. cit., p. 155.

⁷⁵. Cf. Jean Cocteau, *Mon premier voyage*, Paris, Gallimard, 1936.

⁷⁶. Guy de Maupassant, *Fort comme la mort* (1889), Paris, Gallimard, 1983, p. 253-254.