

## La réception populaire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais faire remarquer que si nous nous intéressons aujourd'hui à la question de la réception pour mesurer la portée réelle d'un phénomène – mode, croyance, pratique –, les intellectuels du XVIII<sup>e</sup> siècle, eux aussi, étaient sensibles à cette dimension, notamment au sujet du théâtre. Ainsi, si les *ilustrados* s'accordaient sur le constat d'une mauvaise qualité du répertoire et du jeu des comédiens, le débat naissait au moment d'en déterminer la cause : le théâtre est-il mauvais en Espagne parce qu'il se conforme aux goûts dépravés du public, ou parce que les auteurs et acteurs stimulent ce mauvais goût ? Autrement dit, est-ce la réception qui influence la production, ou bien l'inverse ? On peut lire l'affirmation de la première hypothèse dans le numéro 3 du *Diario estranero* de Nipho, du 19 avril 1753 (p. 41) : « En este inegable supuesto, yo nunca afilaré la pluma contra Cómicos, y Poetas, ni haré tinta de hiel para vituperar sus faltas, mientras no vea más racionales, instruidos, discretos, amantes de la rectitud, y veneradores de la honestidad a los Concurrentes al Teatro. » Ou encore dans le numéro 26 du *Diario de las musas* du 26 décembre 1790, à propos d'une pièce intitulée *La Virtud premiada* (p. 109) : « Verdaderamente es muy sensible que una manía popular arrastre los Autores Dramáticos de tal manera, que los obligue a abandonar las principales bellezas del arte, por una ridícula complacencia. » Mais d'autres témoignages – les plus nombreux, notamment à la fin du siècle – avancent le point de vue opposé, comme le montre cette affirmation que l'on trouve dans un compte-rendu de *El Sí de las Niñas* dans le *Memorial literario* (numéro 15, 30 mai 1806, p. 257) : « Si el vulgo tiene ideas estragadas de las artes, débelas a los autores

ignorantes. » Ou dans le *Pensamiento IX* du périodique *El Pensador* dans lequel au cours d'une discussion au théâtre avec un Américain, le narrateur s'exclame (p. 36) :

y luego vendrán los Poetas, que tienen por asiento el abastecer al Público de necedades, y de barbarie, a decirnos, que componen malas Comedias, porque el Pueblo tiene el gusto estragado. ¡Bárbaros! No es el Pueblo quien tiene la culpa : es vuestra ignorancia, vuestra pereza, vuestra falta de gusto, y de instrucción.

C'est encore cette même idée que véhicule la fable de Tomás de Iriarte *El Asno y su Amo*, citée par le *Correo de Madrid* (numéro 27, 9 janvier 1787, p. 107), puisqu'on peut lire dans la dernière strophe :

Sepa quien para el público trabaja,  
Que tal vez a la plebe culpa en vano :  
si en dándola paja, come paja,  
Siempre que la dan grano, come grano.

Ce qui va nous intéresser ici, ce n'est pas d'examiner les causes de l'état du théâtre ni de savoir si quelqu'un est « fautif » de ses défauts, ainsi que le faisaient les *ilustrados*. Mais nous tenterons de déterminer quelle était la posture du public « populaire » face à l'offre théâtrale, quelles étaient ses préférences et son attitude.

Pour cela, je me servirai principalement, en bibliographie critique, du travail mené par René Andioc dans son ouvrage *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín* (1970), travail à travers lequel il mesure le succès de chaque genre de pièces grâce à l'examen de la durée des représentations, du montant des recettes et de la fréquentation différenciée selon le type de places. Evidemment, comme il l'indique lui-même, les chiffres trouvés sont parfois difficiles à interpréter : la contenance des théâtres évolue, les prix augmentent, certaines circonstances entraînent des fluctuations importantes sans rapport avec la pièce à l'affiche (conditions météorologiques, concurrence entre le *coliseo* de la Cruz et celui du Príncipe, choix des intermèdes) et le système de billetterie de l'époque est très complexe (par exemple pour avoir accès aux *gradas*, il fallait d'abord payer l'entrée au *patio* à un premier guichet, puis payer un supplément à un second guichet). Mais la prudence et la précision avec lesquelles ces données sont analysées font de cette étude un instrument indispensable.

Précisons que si nous venons d'évoquer deux *coliseos* madrilènes, il en existe également un troisième, Los Caños del Peral. Mais il ne nous intéresse pas ici puisque, outre ses nombreuses années de fermeture au cours du siècle, il était destiné à la haute société et considéré comme « el primer teatro de la nación ».

En ce qui concerne les sources, je me suis principalement servie de la presse littéraire, dont les compte-rendus de pièces, les discours théoriques sur le théâtre ainsi que certaines lettres de lecteurs sont autant de témoignages – indirects, mais révélateurs – de la réception populaire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous avons déjà cité quelques titres de publications – *Diario extranjero*, *Diario de las musas*, *Memorial literario*, *El Pensador*, le *Correo de Madrid o de los ciegos* –, auxquels se rajouteront quelques autres comme la *Aduana crítica*, le *Caxón de sastrer*, *El Hablador juicioso*, *Minerva o el Revisor general*, la *Espigadera* ou encore *El Censor*. De manière plus ponctuelle, je me référerai également à deux écrits de l'époque : *Los literatos en cuaresma* de Tomás de Iriarte (2005) et *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín (1994). Ces deux œuvres apportent en effet à leur manière – la première par un discours théorique sur le théâtre, la seconde à travers une pièce et ses personnages – un certain éclairage sur cette problématique.

### **La définition du public populaire**

Pour pouvoir étudier ce qu'était la réception populaire du théâtre au XVIII<sup>e</sup>, il est nécessaire de savoir qui est concerné par le terme de « public populaire ». Les classes aisées de la population en sont pour leur part évidemment exclues, mais le sont également *de facto* les couches les plus défavorisées. En effet, si le théâtre est accessible à un public large en comparaison avec les journaux ou – plus encore – les livres, il n'en reste pas moins qu'il n'est pas à la portée de tous. Rapportons-nous à l'analyse que fait René Andioc des prix et de leur valeur relative aux salaires dans un article sur « Organización y características de la actividad teatral » (1995, p. 306) :

Para presenciar la función de pie en el patio se cobraban diez cuartos por las comedias de teatro, y ocho, o sea, casi un real (equivalente a ocho y medio) por las sencillas en

1737<sup>1</sup>, lo cual correspondía aproximadamente a la quinta parte del jornal de un herrero madrileño ; en 1781, el peón de albañil que cobraba cuatro reales diarios tenía que gastarse quince o diecisiete cuartos, según la clase de comedia que se representaba, es decir, del 40 al 50 por 100 de la paga [...]

Coût important, donc, et en augmentation au cours du siècle. Par conséquent, les populations les plus pauvres ne sont pas en mesure d'avoir accès aux *coliseos*. En revanche, les classes modestes, elles, étaient bien représentées puisque René Andioc estime qu'au début des années 1780, un Madrilène sur six allait au théâtre, alors que par exemple à Paris dans la première moitié du siècle c'était le cas d'un habitant sur huit. Surtout, il établit que sur la capacité d'environ deux mille personnes de chacun des deux *coliseos*, la moitié était constituée par les *gradas* et le *patio*, sans compter les quelques quatre cents places de la *cazuela* (Andioc, 1995, p. 310-311). Or ce sont bien là les places occupées par le public populaire, comme l'affirme le *corregidor* Armona dans ses *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España* (1785)<sup>1</sup> lorsqu'il explique que les *lunetas* et *aposentos* sont les « partes que siempre se ocupan por la Nobleza y el Pueblo Rico » alors que « la mayor parte de la cabida y la más barata está dada al Pueblo bajo », en évoquant cette fois le *patio*, les *gradas* (qui coûtent quelques *cuartos* de plus) et la *cazuela* (également un peu plus chère, et réservée aux femmes). Précisons qu'il arrive que des dames plus favorisées choisissent de s'installer à l'avant de la *cazuela* plutôt que de payer un *aposeno*, mais leur nombre est très réduit et par conséquent non significatif.

Cette division nette entre deux catégories de public est d'ailleurs corroborée par les commentaires des *ilustrados*. En effet, le petit groupe des spectateurs des *lunetas* et des *aposentos* est défini, sous la plume des publicistes de l'époque, en ces termes : « público instruido » aux « ojos perspicaces » (*Aduana crítica*), « hombres de buen juicio », « hombres sensatos y amantes de la propiedad del teatro » (*Memorial literario*), « personas instruidas, literatas, y de buen gusto », « los doctos » (*Correo de Madrid o de*

<sup>1</sup> Nous reviendrons plus avant sur la distinction entre *comedias sencillas* et *comedias de teatro*.

<sup>1</sup> Antonio de Armona, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España*, Real Academia de la Historia, Madrid, ms. 9-26-8-5042 et 5043, *pliego* 85. Cité par René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970, p. 38.

*los ciegos*), « justos conocedores » (*Caxón de sastre*), « ojos sin catarata », « Espectadores imparciales » (*Diario extranjero*). Quant au groupe majoritaire des spectateurs populaires, les mêmes journaux le décrivent ainsi : « monstruo », « plebe » (*Aduana crítica*), « vulgo ignorante », « pueblo embobado » (*Memorial literario*), « público no instruido », « estragado vulgo » (*Correo de Madrid o de los Ciegos*), « sujeto descontentadizo », « populacho de los necios », « multitud desalumbrada » (*Caxón de sastre*), « la chusma de los Tontos », « los insensatos », « mal criados » (*Diario extranjero*). Manque de goût, d'éducation, de raisonnement sont donc les principaux défauts qui leur sont imputés. Citons pour finir un passage de l'*Hablador juicioso* où Joseph Miguel Flores y Barrera reproduit – sans le prendre à son compte – le discours habituel des *ilustrados* sur ce public populaire : « ¿ Dónde está el Vulgo? [...] ¿Dónde está este monstruo, esta hidra de muchas cabezas, [...] esta fiera indómita, este animal necio, imprudente, y ligero, como le caracterizan los Filósofos, describen los Políticos, y observan los Viajeros en todos los Países extraños, y Cortes extranjeras ? » (1763, p. V).

Pour autant, la question de l'origine socio-professionnelle des spectateurs du *patio*, des *gradas* et de la *cazuela* reste difficile à déterminer, même si comme l'affirme René Andioc, on peut dans une certaine mesure se baser sur les pièces elles-mêmes pour approcher de plus près cette réalité (1995, p. 308-309) :

no cabe duda de que [...] cuando Ramón de la Cruz, en el sainete *El pueblo quejoso* (1765), hace que encarnen al « pueblo » – esto es, al público – del patio un peón de albañil y un maestro zapatero, o que salga al escenario un picapedredo que se proclama « vecino todas las tardes del patio » en *El regimiento de la locura* (1774), [...] no cabe duda, repito, de que se hacen eco de una realidad sin la cual no hubieran ofrecido ningún interés para los espectadores tantas referencias.

Leandro Fernández de Moratín, dans une lettre à Manuel Godoy du 20 décembre 1792, considère lui aussi que la présence de classes sociales inférieures sur scène est le reflet de leur présence dans la salle (1973, lettre 35):

Allí se representan con admirable semejanza la vida y costumbres del populacho más infeliz : Taberneros, Castañeras, Pellejeros, Tripicalleros, Besugueras, Traperos, Pillos, Rateros, Presidarios y, en suma, las heces asquerosas de los arrabales de Madrid ; éstos son los personajes de tales piezas. El cigarro, el garito, el puñal, la embriaguez, la

disolución, el abandono, todos los vicios juntos, propios de aquella gente, se pintan con coloridos engañosos para exponerlos a vista del vulgo ignorante, que los aplaude porque se ve retratado en ellos.

### **Le choix des pièces**

Examinons maintenant vers quels genres ce public populaire se dirige parmi la palette de représentations qui lui est proposée.

Emilio Cotarelo y Mori ainsi que Menéndez y Pelayo affirment que le peuple de l'époque se montrait largement fidèle aux œuvres du Siècle d'or. Il est vrai que certaines *comedias* caldéroniennes comme *El monstruo de los jardines* ou *La niña de Gómez Arias* connaissent un accueil favorable. Cela étant, même les plus appréciées ne restent pas à l'affiche longtemps, faute de remplir suffisamment les salles. Or c'est notamment le public populaire qui désavoue les pièces du Siècle d'or, ainsi que l'affirme René Andioc : « la courbe représentative des places à bon marché reste nettement en dessous de celle des places chères dans la plupart des cas et tombe même rapidement au-dessous de la ligne des 50 % » (1970, p. 42). Ainsi, la moyenne des recettes de la plupart des pièces de Calderón, que ce soit au théâtre de la Cruz ou à celui du Príncipe, ne dépasse jamais que très légèrement la moitié du maximum réalisable.

Un autre grand pan de l'offre de l'époque est constitué par le théâtre néo-classique. En se fondant en grande partie sur les théories d'Ignacio de Luzán, les *ilustrados* ont voulu – notamment à partir des années 1770 – réformer le théâtre espagnol vers plus de vraisemblance, plus d'enseignement moral. Parmi les normes à imposer on peut évoquer les fameuses trois unités, l'adéquation entre un personnage et son langage, une époque et ses costumes, la diminution drastique du rôle du *gracioso* et du nombre d'acteurs présents sur scène, etc. Dans la pratique, cette volonté s'est exprimée notamment par la traduction de pièces étrangères conformes à cette conception (sur impulsion du pouvoir), par l'écriture de nouvelles pièces et par la mise en place d'écoles de formation pour les acteurs. Sans entrer davantage dans la description de cette réforme, il nous importe de savoir si le public populaire s'est enthousiasmé pour les pièces qui en étaient issues. Or il s'avère que même les pièces nouvelles les plus célèbres n'ont eu qu'un succès populaire relatif. Prenons-en pour

preuve la fréquentation de deux pièces de Moratín. La *Comedia nueva*, malgré un succès honorable, subit une « désertion rapide et massive du “vulgo” » (Andioc, 1970, p. 250) puisque le taux de fréquentation pour les places populaires tombe à 50 % dès le deuxième jour pour ensuite descendre en deçà. Quant à *El Sí de las Niñas*, elle est présentée par plusieurs journaux comme le plus grand succès du siècle. Ainsi, les rédacteurs du *Memorial literario* (numéro 15, 30 mai 1806) écrivent à son propos : « jamás, sin ninguna excepción, se ha representado aquí drama alguno que se haya oído con más gusto, admirado con más entusiasmo, y elogiado tan universalmente por toda clase de espectadores ». On peut également lire dans le numéro 23 du 21 mars 1806 de *Minerva o el Revisor general* que « todo Madrid la sabe casi de memoria, y no la olvidará en mucho tiempo » (p. 104). Or s’il est vrai que les spectateurs ont tous montré de l’intérêt pour cette *comedia nueva*, la courbe des places populaires se montre nettement plus irrégulière que celle des places chères – qui se maintient quasiment toujours au-dessus de 90 % – puisqu’à partir du huitième jour de représentation, le taux de fréquentation descend autour de 60 %.

Si le peuple boude la quasi-totalité des pièces du Siècle d’or, et n’apprécie que quelques pièces bien spécifiques parmi le répertoire néo-classique, vers quelles pièces se tourne-t-il alors ? La distinction adéquate n’est en fait pas liée à une époque ou à un genre spécifique mais bien à l’opposition entre deux grands types de pièces : les *comedias sencillas o regulares* et les *comedias de teatro*. Les chiffres montrent que c’est cette seconde catégorie qui obtient les faveurs du public populaire, reste à savoir à quels types de pièces elle correspond. Le terme de *comedias de teatro* englobe en effet un grand nombre de genres théâtraux différents : *comedias de música* comme la *zarzuela*, *comedias militares*, pièces religieuses comprenant les *comedias de santos* aussi bien que les *autos*, *comedias de magia*. René Andioc affirme ainsi à propos de ces dernières, en citant les exemples de *Marta la Romarantina* ou *El mágico de Astracán* (1970, p. 66):

Ce sont les pièces populaires par excellence : riches ou pauvres, tout le monde afflue à la porte des « coliseos », et si l’occupation des places chères atteint ou avoisine 100 % durant un bon nombre de jours au point que la courbe qu’elle détermine s’apparente longtemps à une horizontale, celle des places à bon marché présente la particularité d’être plus importante que jamais, de sorte que sa propre courbe reste fort voisine de la

précédente, souvent la rejoint [...] et parfois la dépasse ; il arrive en effet que la limite du maximum des places populaires soit franchie, c'est-à-dire que le sommet de la courbe crève le plafond des 100 %.

En fait, les frontières entre tous ces genres sont parfois bien ténues : la musique s'invite dans les *autos sacramentales*, les scènes de batailles dans les *comedias de santos*, acte miraculeux et acte magique ne sont guère différents. Les caractéristiques des *comedias de teatro* transcendent donc les genres : ce qui les constitue, c'est le spectaculaire, l'importance accordée à la mise en scène. C'est ainsi que pour les *ilustrados*, les *comedias de teatro* ne sont que « lances de tapadas, ficciones de voz, escondrijos, trabacumientos, cuchilladas &c. » (*Memorial literario*, novembre 1788, 2<sup>ème</sup> partie, numéro LXXIV, p. 507), « encantamientos, milagritos, apariciones, vuelos, hundimientos » (*Correo de Madrid o de los ciegos*, numéro 27, 9 janvier 1787, p. 107). Ils ne les dénomment d'ailleurs pas toujours *comedias* mais bien plutôt « títeres y niñerías » (*Memorial literario*, novembre 1787, 1<sup>ère</sup> partie, numéro XLIX, p. 444), « vagatelas, y fruslerías » (*Caxón de sastre*, numéro 35, p. 280). Et si certaines pièces caldéroniennes ont connu un succès populaire au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est en fait parce qu'elles s'apparentent à ces *comedias de teatro*.

Or la préférence du public populaire pour ces *comedias de teatro* est d'autant plus significative que jusqu'en 1799, les théâtres pratiquaient un tarif plus élevé pour celles-ci que pour les *comedias sencillas*. Reste à déterminer plus précisément quelles pouvaient-être les motivations de ce choix. Il semble évident que l'objectif premier des spectateurs populaires qui privilégiaient ce type de théâtre était le divertissement. Celui-ci passait par le goût de la réplique et du comique – assumé en grande partie par le personnage du *gracioso* –, par la contemplation des costumes comme le suggère Nipho – « más de quatro docenas de personas y de aquellas que hacen figuras, habrán ido a ver esta función teatral más por la decoración de los trajes que por la agudeza y acumen de los conceptos de Don Pedro Calderón. » (*Diario extranjero*, numéro 12, 21 juin 1763, p. 185) –, mais aussi et surtout par celle des décors et de la machinerie – ou *tramoyas* –. La définition que donne Ignacio de Luzán des *comedias de teatro* est d'ailleurs la suivante : « las que se representan con decoraciones, máquinas, y mutación de escenas » (*Poética*, livre III, chapitre 1). En accord avec les goûts du public, on observe donc d'une part l'évolution des décors comme l'affirme Joaquín Álvarez



Barrientos : « Los teatros populares del siglo XVIII pasan de tener simples telones pintados, siempre iguales, a dotarse de bambalinas y otros elementos necesarios para representar las comedias de teatro, aquellas de vistosa escenografía. » (1995, p. 367)

Les lieux représentés sur scène se multiplient et se diversifient : « cadalsos, plazas, jardines, grutas, tormentas, marinas, bosques y selvas, carros triunfales, desfiles, infiernos, retablos, salones, templos » (Álvarez Barrientos, 1995, p. 371). Et d'autre part, on assiste à la transposition sur scène de toutes les avancées techniques du siècle.

René Andioc écrit à ce propos (1970, p. 68-69) :

« Vuelo », « balancín », « rastrillo », « escotillón » : les mêmes termes reviennent régulièrement dans les états détaillés relatifs à la mise en scène de ces pièces. Ils désignent les machines destinées à soustraire personnages et objets aux lois de la pesanteur ; les héros s'élèvent dans les airs ou disparaissent sous terre ; des chars, des nefs, voire des palais ou des monts ou encore des groupes d'acteurs évoluent au-dessus de la scène.

Notons d'ailleurs que cette analyse existe déjà sous la plume des publicistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme on peut le voir par exemple dans le numéro XVII de *Minerva o el Revisor general* (26 novembre 1805, p. 153) : « Habiéndose adelantado mucho las artes mecánicas y químicas, es mas fácil entretener al pueblo con la imitación de un incendio, de una tempestad, de un naufragio, de un volcán, y con las vistas de una mina, o con un panorama, o un cuadro movable, que con una escena bien urdida, versificada, y representada. » Ce n'est donc pas étonnant que l'on retrouve dans le *Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español* du premier numéro de *La Espigadera* plusieurs occurrences du terme *embelesar* pour décrire l'effet produit par les *comedias de teatro*. Les spectateurs sont littéralement envoutés par ces machineries, par ces incessants changements de décor. Dans ce cadre, *Los literatos en cuaresma* de Tomás de Iriarte peut nous apporter un témoignage très utile. En effet, un des personnages du livre – Don Silverio – fait un sermon sur le théâtre et décrit les attentes déçues du public, dans l'hypothèse de la représentation d'une *comedia* idéale. Est ainsi décrit un « rústico » qui cherche désespérément les machineries cachées : « Mira al suelo del tablado por si descubre señales de algún escotillón por donde haya de bajar en tramoya algún cómico. [...] Alza la vista hacia el techo del coliseo y no ve cuerda o maroma ni torno ni carrillo de pozo de que pueda inferir que hay algún vuelo. » (p.

188). Apparaît ensuite une spectatrice de la *cazuela* contrariée de ce que la pièce ne comporte pas d'actions provoquées par magie « sea nigromancia, quiromancia, hidromancia, aeromancia, piromancia, geomancia, cleromancia, espatulomancia, u otra brujería de nueva invención. » (p. 190).

Aux côtés du divertissement, René Andioc émet l'hypothèse d'un autre motif dans le choix populaire des *comedias de teatro*, le désir de transgresser une barrière sociale (1970, p. 199-120) :

Que la « comedia de magia » permette de se livrer à une « orgie de puissance » ne paraît pas douteux : à travers le héros dont il partage les aventures, le spectateur s'affirme supérieur à tout et à tous, non seulement aux lois de la société, mais aussi aux lois de la nature, c'est-à-dire sans limitation d'aucune sorte. En cela, ce monde fictif déborde le cadre de la simple assimilation à la classe supérieure pour apparaître plus exactement comme le négatif fortement grossi, pourrait-on dire, de l'image que se fait le grand public de sa propre condition. C'est pourquoi les qualités essentielles des décors sont leur richesse et leur diversité, ou, si l'on préfère, leur abondance, signes extérieurs d'une promotion économique-sociale vue à travers le prisme de l'aliénation populaire [...] C'est par l'accumulation, la profusion même, autrement dit, de manière quantitative, que se manifeste surtout la richesse des décors [...]

Divertissement pur ou révélation d'un désir social, toujours est-il que la préférence populaire pour les *comedias de teatro* est très nette. Mais il y a un autre genre de pièces qui obtient également les faveurs des spectateurs du *patio*, des *gradas* et de la *cazuela* : les intermèdes. En effet, entre les différents actes des pièces étaient intercalées des représentations courtes : *entremés* entre la première et la deuxième *jornada* – remplacé par une *tonadilla* à la fin du siècle –, *sainete* entre la deuxième et la troisième. A ces deux intermèdes se rajoutaient parfois une *loa* – sorte de préambule pour l'inauguration d'une pièce ou le début d'une saison théâtrale –, un *fin de fiesta* quand la pièce ne comportait que deux actes, un *baile* ou pièce musicale à la fin du *sainete*. Et lorsque la pièce durait cinq actes, les intermèdes se multipliaient d'autant (Andioc, 1995, p. 298). Le choix des intermèdes pouvait d'ailleurs conditionner le succès d'une représentation. C'est ainsi que Nipho, dans son *Diario estrangero*, écrit : « ya no se va al Teatro por la Comedia, sino por Sainetes, y Tonadillas » (numéro 8, 24 mai 1763, p. 123) et que Bernardo de Iriarte affirme qu'il n'est pas rare de voir partir les

spectateurs avant la troisième *jornada*.<sup>2</sup> Les spectateurs y retrouvaient les composantes essentielles des *comedias de teatro* : profusion de bruits, de musique, de mouvements. D'ailleurs comme on peut le voir dans les *Diarios* de Gaspar Melchor de Jovellanos, ce sont les mêmes composantes que l'on retrouve dans toutes les fêtes populaires : musique, éclairages ou feux d'artifices, salves d'artillerie. C'est pourquoi, comme le souligne Mireille Coulon (1996), les termes de *oyentes* ou d'*auditorio* laissent progressivement place à ceux de *mirones* ou *espectadores* : la représentation théâtrale devient spectacle total.

### L'attitude du public populaire face aux représentations théâtrales

Si le peuple a des goûts spécifiques dans sa fréquentation du théâtre, il convient maintenant de voir qu'il a également une façon particulière d'aborder les représentations. En effet, conformément à la principale motivation du public populaire, le théâtre se retrouve investi comme un lieu de décontraction, loin du caractère un peu sacré que l'on a tendance à attribuer au théâtre.

Cela se traduit d'abord par une ambiance générale de bruit et de désordre. Jovellanos parle ainsi dans son ouvrage *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* de « la inquietud, la gritería, la confusión y el desorden que suele reinar en nuestros teatros » (1997, p. 211). Moratín, dans sa *Comedia nueva*, place dans la bouche de ses personnages des descriptions très expressives de cette agitation : « algunas veces se ha levantado en el patio una marea sorda que traía visos de tempestad. » (1994, p. 146, personnage de Don Pedro), « El ruido se aumenta ; suenan bramidos por un lado y otro, y empieza tal descarga de palmadas huecas y tal golpeo en los bancos y barandillas que no parecía sino que toda la casa se venía al suelo. » (1994, p. 151, personnage de Doña Mariquita). Et Flores y Barrera, lorsqu'il se moque du discours habituel des *ilustrados* contre le *vulgo* dans le passage de l'*Hablador juicioso* déjà cité, dit que ceux-ci prétendent que le public populaire est un « mar tempestuoso », un « huracán violento » (1763, p. V). On peut donc se demander quel sens donner au terme *calentar* lorsque dans le *Diario*

---

<sup>2</sup> Bernardo de Iriarte, « Informe » sur le théâtre, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9327 (copie), fol. 10 v. Cité par René Andioc, *Sur la querelle du théâtre...*, op. cit., p. 48.

*estrangero*, Nipho indique que, contrairement à l'habitude, « los intermediarios de Entremés y Saynete fueron algo tibios, y los Espectadores no quisieron calentar mucho los asientos » (numéro 2, 12 avril 1763, p. 28). D'ailleurs que règne le chaos, l'ensemble des règles édictées par des décrets royaux, et relayées par certains journaux, vient le confirmer. On peut ainsi lire dans le *Memorial literario* de mars 1784 la liste suivante : « Órdenes que están mandadas observar en los Teatros de esta Corte ». Pour éviter « escándalos, alborotos y disgustos que pueden ocurrir en estos públicos festejos » (p. 107), les autorités tentent d'imposer d'entrer dans le silence, de ne pas fumer – « Que no se fume en parte alguna del Teatro, no solo pública, y a la vista del concurso, sino tampoco debajo de las Gradass, ni Corredores de Aposentos, ni escaleras de la Casa » (p. 109) –, de ne pas porter de chapeau, de ne pas interpeler les gens, de ne pas allumer de torche. Or la même ordonnance avait déjà été édictée en octobre 1766 et en mars 1771, preuve de la nécessité de ces mesures, mais aussi de leur inefficacité. La même liste de règles à suivre se répète dans le *Memorial*, avec quelques modifications : dénonciation des employés qui réservent des places aux plus offrants, entraînant ainsi des disputes dans le numéro de mars 1788, imposition d'amendes et de jours de prison pour toute parole ou action pouvant offenser la décence dans celui de mars 1790. Il semble même que les ouvreurs laissent s'installer plus de personnes qu'ils ne devraient, comme le suggère Moratín dans sa *Comedia nueva* : « meter cuatro donde no caben más que dos es un despropósito ; pero lo que importa es cobrar a la puerta, y más que revienten dentro. » (1994, p. 145, personnage de Don Antonio). On comprend mieux pourquoi René Andioc pouvait dire que pour les *comedias de magia*, le taux d'occupation des places populaires pouvait parfois dépasser les 100 %.

Par ailleurs, la manière d'approuver ou de désapprouver une pièce est loin de se faire dans le calme, comme l'indique là encore la règle de l'Edit imprimé dans le *Memorial literario* de mars 1784 : « Que no se grite a persona alguna, ni a Aposento determinado ni a Cómico, aunque se equivocase » (p. 110). Les applaudissements et encouragements, « los vítores del populacho » (*Diario estrangero*, numéro 3, 19 avril 1763, p. 46), viennent ainsi perturber le déroulement de la pièce : « a cada paso le interrumpían con aplausos. » (Fernández de Moratín, 1973, lettre à Forner du 22 février 1792). Il en est de même pour les manifestations de mécontentement – cris, insultes, « silbos y ofrendas de pepinos » (*Correo de Madrid o de los ciegos*, numéro 371, 19

juin 1790, p. 148) –, si violentes que nombre de lecteurs prennent pitié des acteurs, comme le montre par exemple cette lettre de lecteur incluse dans le numéro 179 du *Correo de Madrid o de los ciegos* (9 juillet 1788, p. 1056) :

¿ Cómo ha de adelantar esta pobre gente, si el pueblo con sus vituperios la acobarda ? Si Vm. saliese a representar en una sala una relación de las comunes, y sobradamente decorada, y en vez de aplausos le emplumasen una nube de palmetadas de esta clase ¿ qué tal quedaría para repetirla ? ; verdaderamente que me enfurece quando a una infeliz Cómica que sale tímida, medio convulsa, y exprimiendo saliva por fuerza, a cantar su tonadilla, me la aplastan con tan endemoniados e irónicos aplausos !

Les moqueries n'ont d'ailleurs souvent rien à voir avec la pièce elle-même. En effet, le public madrilène connaît bien les acteurs, leur vie, et se plaisent par conséquent à préférer commérages et médisances, comme le souligne Clavijo y Fajardo : « Lo mismo es salir una Cómica al Tablado con un vestido rico, que empezar todo el pueblo a formar corrillos ; se examina el gusto y la invención ; se exagera el coste que ha tenido ; se adivina el sujeto que lo ha costado ; y se viene a parar en deducir consecuencias o sacar a plaza anécdotas falsas o verdaderas que destruyen la opinión del Caballero y no mejoran la de la Cómica. » (*Pensamiento XLVI*)<sup>3</sup>. De même, Moratín rapporte que dans une pièce religieuse où Marie, incarnée par María Ladvenant, répond à l'archange Gabriel « Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais point d'homme ? », le public est gagné par l'hilarité générale.<sup>4</sup> C'est d'ailleurs dans ce sens que dans sa pièce *Comedia nueva*, Moratín présente le personnage qui incarne symboliquement le public, don Serapio : « Ése es aquel bullebulle que hace gestos a las cómicas, y las tira dulces a la silla cuando pasan, y va todos los días a saber quién dio cuchillada. » (1994, p. 107, personnage de Don Antonio).

Satisfaction ou mécontentement, les réactions se font donc haut et fort. Mais plus encore lorsque les *chorizos* ou les *polacos* – partisans respectivement de la troupe de Manuel Martínez et de celle de Eusebio Ribera – s'en mêlent. Ceux que Cadalso

<sup>3</sup> José Clavijo y Fajardo, *El Pensador*, t. IV, *Pensamiento XLVI*, p. 123-124. Cité par René Andioc, *Sur la querelle du théâtre...*, op. cit., p. 396.

<sup>4</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Discurso Preliminar* a sus *Comedias*, BAE, II, p. 316. Cité par René Andioc, *Sur la querelle du théâtre...*, op. cit., p. 399.

qualifie de « turba multa » dans *Los eruditos a la violeta* enflamment en effet la salle. Samaniego, dans une lettre publiée dans le numéro XCII du *Censor* sous le pseudonyme de Cosme Damián, les décrit en ces termes (p. 455-456) :

los Chisperos, gente baladí, pero temible, que silban y aplauden por interés, y en quienes la inclinación o el odio, el aplauso o el vituperio no son un oficio de la razón sino del capricho [...] : que gritan, y se alborotan sin motivo, que turban e interrumpen el espectáculo sin objeto, que no saben disimular los descuidos, ni celebrar los aciertos, que aplauden lo malo, y no aciertan a distinguir lo bueno [...] todo lo acechan, todo lo reparan, se levantan, se sientan, a todos incomodan, se echan de bruces, vuelven las espaldas, entran y salen, hablan, silban, tararean [...]

Indiquons au passage que cette attitude populaire trouve son écho dans l'attitude des acteurs, qui ne respectent pas non plus la représentation théâtrale : on les voit discuter entre eux sur scène quand ce n'est pas à leur tour, écouter un soliloque quand ils devraient faire mine de ne rien entendre, faire des signes de la main aux spectateurs, s'interrompre et saluer la salle lorsqu'une tirade est applaudie... Ainsi, on peut lire dans le *Memorial literario* de mars 1784 ce reproche : « Se pierde igualmente el decoro al Público, cuando un Actor que representa el héroe de la acción en los intermedios que no le toca hablar, hace señas o cortesías a ciertas personas del Teatro » (p. 121). Et les acteurs parfois changent le texte pendant la représentation, en fonction du retour du public, comme le souligne Joaquín Álvarez Barrientos (1987, p. 217) : « el actor puede no sólo intercalar “morcillas”, sino repetir cuantas veces lo desee el público alguna escena, alguna tirada de versos. » Notons, enfin, que cela est facilité par la façon dont est utilisée l'espace du théâtre : pendant les *sainetes* les acteurs sont parfois disséminés dans la salle, « de suerte, que el Público se ve metido dentro y fuera de la Escena, entre Espectadores y Actores » (*Memorial literario*, mars 1784, p. 125).

Ainsi, le public populaire reçoit le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle selon ses goûts et à sa façon : avec passion, parfois même dans le chaos le plus total. L'assiduité des spectateurs du patio, des gradas et de la cazuela à certains types de pièces est remarquable, si l'on considère le luxe que cela représentait pour une personne de classe inférieure de se rendre au théâtre. Mais ils sont loin d'accepter uniformément tout ce que le répertoire de l'époque leur propose, et n'hésitent pas à manifester avec ardeur leur enthousiasme comme leur mécontentement, le mot d'ordre étant de se divertir. La démarche d'aller au théâtre n'est peut-être pas si différente de celle qui les conduit aux

corridas de toros, aux fêtes en l'honneur d'une naissance ou d'un mariage dans la famille royale ou à tout autre spectacle susceptible de les faire sortir pendant un moment de leur quotidien.

Tentons maintenant de répondre à la question que se posaient les *ilustrados* et que nous avons laissée en suspens : est-ce la réception qui influence la production, ou bien l'inverse ? Dans la mesure où le public populaire choisit de fréquenter les *comedias de teatro* parmi tous les types de pièces que lui offre le répertoire théâtral, nous sommes tentée de privilégier la première hypothèse. D'ailleurs, le choix des pièces par le directeur de la troupe va la plupart du temps dans ce sens : il s'agit de privilégier ce qu'il pense susceptible d'attirer le plus grand nombre de spectateurs, d'engranger le plus de recettes. Cela étant, qui nous dit que si les troupes de théâtre avaient proposé un tout autre genre de pièces, celui-ci n'aurait pas surpassé les *comedias de teatro* ? Si la réception influence donc la production, elle ne le fait cependant que dans le cadre tracé pour elle par la production. C'est ainsi que dans le numéro 9 de ses *Pensamientos*, José Clavijo y Fajardo affirme (p. 38) : « Que levante la cabeza en España un genio de orden superior, y haga Comedias como deben ser, y se verá luego lo que parecen al Pueblo las monstruosas del día. »

Enfin, avant de conclure, j'aimerais examiner la possibilité d'élargir cette description de la réception à un public plus large que le public populaire qui nous a intéressé ici. En effet, on l'a vu, les *ilustrados* opposent très souvent et très clairement le *vulgo* au public éclairé. Cependant, on trouve parfois quelques indications qui laissent à penser que les *comedias de teatro* et les intermèdes ne sont pas seulement des pièces populaires, qu'elles plaisent aussi à la majorité des spectateurs des *lunetas* et des *apostentos*. Rappelons-nous la citation de René Andioc donnée plus haut au sujet des *comedias de magia* : « riches ou pauvres, tout le monde afflue à la porte des *coliseos* ». Et lorsque Tomás de Iriarte dans *Los literatos en cuaresma* décrit les attentes de différents spectateurs, il tire certains exemples des classes supérieures. Ainsi, Don Silverio présente un « caballero que está sentado en la luneta y que parece persona de suposición », or ce qu'il attend, c'est « alguna relación en que haya tempestades, eclipses, batallas, caballos, leones, tigres y toda casta de monstruos, fieras, vestiglos, alimañas y sabandijas descomunales » (2005, p. 186-187). De même, une dame assise au premier rang de la *cazuela* – dans cette *parte delantera* occupée par des femmes

n'appartenant pas à la classe populaire – « conoce que los trajes de los actores son costosos y de gusto, pero echa de menos aquellos tiempos en que no había cómica desdichada que a cada salida no sacase vestido distinto. » (2005, p. 189) Peut-être pourrait-on alors parler non pas uniquement de théâtre populaire au sens d'un théâtre pour les classes inférieures de la société mais au sens d'un théâtre qui plaît à tous, d'un théâtre à succès, sans que bien sûr les conditions sociales du XVIII<sup>e</sup> siècle ne nous permettent d'aller jusqu'à parler de théâtre de masse. En effet, si pour ce qui est de l'attitude, il est très peu probable que l'on retrouve chez les personnes d'un niveau social supérieur les mêmes comportements que ceux que l'on a décrits dans les rangs populaires – ne serait-ce que par souci de l'étiquette –, il n'est pas impossible que cette préférence pour les *comedias de teatro* et les intermèdes en tout genre n'exclue qu'une minorité de gens choqués par l'absence de règles, de vraisemblance et de bienséance. Toutefois, il est difficile d'affirmer quoi que ce soit dans la mesure où les spectateurs des *lunetas* et *apostentos* allaient énormément au théâtre, aux *comedias de teatro* comme aux *comedias sencillas*, voir les pièces du Siècle d'or aussi bien que celles des néo-classiques. Déterminer où allaient leurs préférences demanderait d'autres recherches, si tant est que ces informations soient disponibles.

Maud Le Guellec  
Paris III – Sorbonne Nouvelle

## BIBLIOGRAPHIE

### Journaux

- Aduana critica*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1763-1765.  
*Caxón de sastre*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1760-1761.  
*Correo de Madrid o de los ciegos*, Madrid, Imprenta de Josef Herrera, 1786-1791.  
*Diario de las musas*, Madrid, Imprenta de Hilario Santos Alonso, 1790-1791.  
*Diario extranjero*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1763.  
*El Censor*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1781-1787.  
*El Hablador juicioso*, Madrid, Imprenta de Francisco Xavier García, 1763.  
*El Pensador*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762-1767.  
*La Espigadera*, Madrid, Imprenta de Blas Román, 1790-1791.  
*Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, Imprenta Real, 1784-1790 ; 1793-1797 ; 1801-1803 ; 1808.  
*Minerva o el Revisor general*, Madrid, Imprenta de Vega y compañía, 1805-1808.



## Ouvrages

- Álvarez Barrientos, Joaquín, « Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII », in : Joaquín Álvarez Barrientos, Antonio Cea Gutiérrez (coord.), *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, p. 215-225.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, « Formas populares y de consumo », in : Victor García de la Concha (éd.) y Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 347-372.
- Andioc, René, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970.
- Andioc, René, « Organización y características de la actividad teatral », in : Victor García de la Concha (éd.) y Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 295-312.
- Coulon, Mireille « Estudio preliminar », in : Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Biblioteca Clásica, Barcelona, 1996, p. IX-XXIII.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Comedia nueva*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Epistolario*, Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- Flores y Barrera, Joseph Miguel, *El Hablador juicioso, Discurso preliminar, elogio y dedicatoria al público*, 1763.
- Iriarte (de), Tomás, *Los literatos en cuaresma*, edición por Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Biblioteca nueva, 2005.
- Jovellanos (de), Gaspar Melchor, *Espectáculos y diversiones públicas*, edición de Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra, 1997.



