



HAL
open science

Être acteur à la Comédie-Française au XVIIIe siècle

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. Être acteur à la Comédie-Française au XVIIIe siècle. Sonia Bellavia, Vincenzo de Santis, Marta Marchetti. Teatro è Storia. Scritti in onore di Mara Fazio, Bulzoni editore, pp.43-55, 2018. hal-03312728

HAL Id: hal-03312728

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312728v1>

Submitted on 2 Aug 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.

ÊTRE ACTEUR A LA COMÉDIE-FRANÇAISE AU XVIII^E SIÈCLE

Sophie Marchand

Pour qui s'intéresse aux acteurs, la troupe de la Comédie-Française offre un observatoire idéal en même temps qu'elle impose un décentrement du regard. Particulièrement à ses origines et au XVIII^e siècle, lorsque, seul théâtre officiel parisien avec l'Académie Royale de Musique et la Comédie-Italienne, elle sert non seulement d'écrin à la reconnaissance de l'art du comédien et à la naissance d'un véritable vedettariat théâtral, mais témoigne, par ses contraintes et ses enjeux institutionnels, de l'ancrage de cet art dans un réseau complexe de relations qui interdisent de penser l'acteur indépendamment de l'espace social et politique. L'art du comédien, à cette époque, peut s'envisager à partir des données factuelles de la vie théâtrales ou en s'appuyant sur les témoignages des acteurs eux-mêmes, sur la conscience qu'ils manifestent de leur rôle, sur l'image qu'ils entendent, par leur pratique et par leurs écrits, diffuser auprès du public. Il peut encore, et c'est l'angle que j'adopterai ici, être pensé, en marge des considérations de répertoire et d'une approche qui relèverait strictement d'une histoire des spectacles ou d'une histoire littéraire du théâtre, comme une forme de rôle social, révélateur du rapport au spectacle qu'entretient, à un moment donné, une société. C'est à partir des relations (souvent conflictuelles au XVIII^e siècle) qui unissent l'artiste à la troupe, aux représentants du pouvoir, et surtout au public que j'essaierai de déterminer l'image que le siècle des Lumières construit des acteurs de la Comédie-Française et, au-delà, du théâtre, et pour ce faire, je m'appuierai sur diverses sources : des anecdotes, reprises régulièrement dans les gazettes et les recueils sur la vie théâtrale, des comptes rendus de représentations, des articles de journaux, des comédies métathéâtrales. Autant de sources qui traduisent un imaginaire d'époque et élaborent une mythologie, participant ainsi d'une histoire culturelle, écrite non par les doctes ou les tenants de l'institution mais par le public lui-même et par les amateurs de spectacles, d'une histoire, en somme, élaborée depuis le parterre. À travers ces récits, se dessine une Comédie-Française certes en partie fantasmée¹ mais néanmoins révélatrice de représentations communes concernant l'institution et la conception du comédien.

¹ D'autant plus que les anecdotes dramatiques de cette époque, en général, se partagent en deux catégories, aussi peu objectives l'une que l'autre : anecdotes à fonction sacralisante d'une part, anecdotes démystificatrices et satiriques d'autre part. Preuve que l'institution, et plus généralement le théâtre, déchainent les passions.

Il convient, avant tout, de noter que l'imaginaire du Comédien-Français est spécifique, et se construit, à partir de 1716, en opposition avec l'image de la troupe italienne, dans une comparaison qui renvoie dos-à-dos deux esthétiques, deux conceptions du jeu, deux positions dans la hiérarchie des spectacles et la politique institutionnelle du théâtre d'Ancien Régime. À l'occasion de l'esthétique originale de Marivaux, mais aussi au moment de l'invention, par Diderot notamment, d'un nouveau modèle dramaturgique, celui du drame, cette différence dans l'appréhension du jeu est régulièrement commentée, le plus souvent au détriment des Comédiens-Français, accusés de manquer de naturel, de privilégier une pratique péchant à la fois par histrionisme et par grandiloquence, quand les Italiens, au contraire, savent mettre leur *ego* au service d'un jeu collectif et d'une valorisation de la fiction dramatique plutôt que de ses interprètes. La Comédie-Italienne apparaît alors comme un espace de liberté, réputation qui tient aussi au fait qu'institution secondaire dans la hiérarchie des théâtres officiels, elle est par conséquent moins contrainte et moins soumise à des impératifs de prestige national.

On précisera encore que la Comédie-Française dont il est question ici ne correspond pas tout à fait à ce que représente pour nous aujourd'hui le Théâtre-Français : si elle est déjà la « maison de Molière », vouée à entretenir un répertoire en voie de patrimonialisation, elle est encore en grande partie, au XVIII^e siècle, un lieu de création, où se construisent les carrières et les œuvres d'auteurs bien vivants et parfois un peu trop présents au goût des agents du spectacle. Les comédiens y ont à faire avec une matière on ne peut plus actuelle et souvent conflictuelle. Or, du fait des règlements de la Comédie-Française, l'espace de l'acteur ne se confine pas à la scène ou à la fiction : il intervient explicitement dans les coulisses (souvent publiques) de l'institution (notamment lors des assemblées, lorsque se décident, par exemple, l'acceptation des pièces et le calendrier des représentations) et sur la scène du monde, dans un réseau complexe de rapports de force qui le lie non seulement à l'administration monarchique, mais aussi aux dramaturges et aux spectateurs. L'acteur, indépendamment de son champ d'action propre, incarne véritablement l'institution et joue un rôle déterminant dans le cours de l'histoire des spectacles, imprimant sa marque à l'évolution du théâtre, non seulement par sa manière de jouer, mais par le choix des auteurs et des œuvres qu'il décide de mettre en avant. On se s'étonnera donc pas que les discours le concernant résonnent d'affects et de partis pris, reflets du pouvoir déterminant dont il est investi.

Ce qui ressort pourtant généralement de la lecture des textes d'époque, c'est que l'acteur de la Comédie-Française se conçoit moins comme le membre d'une troupe que comme un individu, un soliste. Dans son versant négatif, cette figuration de l'acteur en diva (avérée, programmée ou parfois imaginaire) nourrit une veine satirique qui souligne le narcissisme et la gloriole d'histrions prêts à mettre en péril l'efficacité globale du spectacle pour mieux se faire valoir. Le rapport au costume, à une époque où celui-ci n'est pas encore déterminé par des exigences de cohérence fictionnelle et sémiotique, illustre

particulièrement cette volonté du comédien français de briller sur la scène du monde, au détriment parfois de la fable qu'il représente. Lorsque Piron demande à Dufresne d'incarner un poète dans sa *Métromanie*, ce dernier, « qui ne jouait que les rois et les rôles nobles » témoigne « une répugnance invincible à s'habiller aussi ridiculement que nous habillons nos poètes ». À rebours de la vraisemblance, pliant la fable au réel, il s'habille donc superbement et force le dramaturge à porter le même habit que lui pour justifier un parti pris d'incarnation motivé par la seule vanité². À côté des anecdotes de ce type, se développent, au cours du siècle d'autres récits qui témoignent cependant d'une évolution des comportements. Brizard refuse, au nom de la cohérence fictionnelle, un habit de satin bleu céleste fourni par la cour et joue dans un habit de laine destiné aux confidents³ ; Mlle Raucourt, à qui Mme Dubarri propose d'offrir soit « trois robes pour son usage », soit « un habit de théâtre », choisit, à ses débuts l'habit de théâtre⁴, arguant que « le public [en] profiterait aussi », choix souligné comme extraordinaire par les gazetiers.

La troupe n'est pas, comme à la Comédie-italienne, un organisme collectif, une confluence de talents complémentaires, mais, malgré la répartition et la hiérarchie des emplois et des rôles, un agrégat dissonant de divas dont les *ego* et les ambitions divergentes menacent en permanence de faire voler en éclats une cohérence du spectacle déjà fragile. Les représentations du *Venceslas* de Rotrou retouché par Marmontel en 1759 en sont un exemple éloquent : les différents comédiens, partagés en factions rivales, ne jouent pas la même version du texte. Le spectacle devient cacophonie :

Les changements très considérables que M. Marmontel a faits à cette ancienne tragédie n'ont pas paru plaire généralement au public. Il est vrai que cet auteur avait, par des motifs qu'on n'a point sus, presque tous les comédiens contre lui, exceptée Mademoiselle Clairon. Le sieur Le Kain s'était déclaré surtout contre les corrections de M. Marmontel. Lorsque avant d'être jouée à la

² « Il se passa une espèce d'aventure à la première représentation de cette comédie. Piron souhaita que Dufresne, qui ne jouait que les rois et les rôles nobles, se chargeât du rôle du poète dans sa comédie. Dufresne témoigna une répugnance invincible à s'habiller aussi ridiculement que nous habillons nos poètes. "Hé bien, lui dit Piron, mettez-vous comme moi, on n'y trouvera pas à redire" et Piron et le comédien s'habillèrent superbement. Dès que l'acteur parut sur le théâtre pour commencer son rôle, on se disposa à le huer. Alors il se tourna vers Piron ; le parterre vit que le comédien était en règle, puisqu'il n'était pas mieux vêtu que le poète, et il lui fut permis de jouer tranquillement le rôle du poète avec de beaux habits » (GRIMM *et al.*, *Correspondance littéraire*, éd. M. TOURNEUX, Paris, Garnier Frères, 1877, t. I, p. 121).

³ « « [Brizard] était si scrupuleux sur la vérité des costumes que le jour de la première représentation d'*Œdipe chez Admète*, à Versailles, on lui apporta un habit de satin bleu céleste (c'était la cour qui fournissait les habits). Brizard le refusa et en prit un de laine qui était destiné pour des confidents » (ETIENNE C.-G. et MARTAINVILLE A., *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution [...]*, Paris, Barba, 1802, t. II, p. 30).

⁴ *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, John Adamson, 10 janvier 1773, t. VI, p. 251.

ville cette pièce fut donnée à la cour, Le Kain prit sur lui de ne point y débiter, dans son rôle, les vers faits par M. Marmontel ; M. Colardeau lui avait arrangé le rôle de Ladislas et ce furent les vers de ce dernier qu'il récita, au grand étonnement de Mlle Clairon, à laquelle on donnait, en vérité, ses répliques, mais qui ne trouvait, dans ce qui les précédait, rien de ce qui convenait à son jeu muet qu'elle avait autrement préparé, s'attendant qu'on lui dirait autre chose. Le Kain changea de batterie lorsque cette tragédie fut représentée à la ville. Il avait reçu l'ordre de ne plus dire les vers de M. Colardeau ; il obéit, mais il en conserva le plus qu'il lui fut possible de ceux de Rotrou ; ainsi l'on peut assurer que M. Marmontel n'a jamais été entendu de la manière dont il avait arrangé cette tragédie ; et qu'il n'a pu être jugé au théâtre avec quelque sorte de justice.⁵

À la Comédie-Française, on joue généralement solo et on cherche à se faire valoir plus que son ou sa rival(e) dans le même type d'emploi. La chronique de l'institution devient ainsi le feuilleton de querelles qui ne se jouent pas seulement dans les coulisses mais s'invitent sur la scène même. Dumesnil et Clairon s'affrontent dans *Sémiramis* à coup d'effets spéciaux :

Au troisième acte de ce cette pièce, il y avait un tonnerre dans une scène où Mlle Dumesnil jouait le grand rôle et un autre au cinquième acte, pendant que Mlle Clairon seule se consumait à remplir le vide du théâtre. Le jour avant la première représentation, on fit une répétition générale. On sait ce que c'est qu'une dernière répétition ; on la rend le plus semblable qu'il est possible à la représentation publique ; on y exécute jusqu'au jeu des machines. Le gagiste de la comédie, qui avait ici le département de la foudre, étant prêt à lancer le carreau dans la scène de Mlle Clairon et ne sachant s'il devait frapper un coup sec et brusque ou faire durer le bruit, s'avisait de crier, du haut du ciel, à l'actrice : *le voulez-vous long ? – Comme celui de Mlle Dumesnil répondit-elle.*⁶

Les deux mêmes actrices entraînent, en 1770, la cour et la ville dans leur dispute : chacun prend parti pour désigner celle qui, selon lui, peut, le plus légitimement représenter Athalie⁷. Parfois, l'affaire tourne au pugilat sur scène, avec des suites que les anecdotiers se plaisent à prétendre mortelles pour l'un

⁵ LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B., *Anecdotes dramatiques*, Veuve Duchesne, Paris, 1775, t. II, p. 262.

⁶ LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B., *op. cit.*, t. II, p. 163.

⁷ « En 1770, aux fêtes données à Versailles à l'occasion du mariage de M. le Dauphin avec l'archiduchesse d'Autriche, on représenta la tragédie d'*Athalie* avec des chœurs, et l'on voulut que Mlle Clairon, qui depuis longtemps avait quitté le théâtre y jouât le premier rôle. Ce rôle était dévolu à Mlle Dumesnil et les amis de celle-ci surent mauvais gré à sa rivale de le lui enlever dans une occasion si brillante. D'autres la justifiaient en alléguant les ordres de la Cour. Cette querelle fit plus de bruit qu'elle ne méritait et l'on prétend que le jeu de Mlle Clairon ne répondit pas tout à fait à la grande réputation de cette actrice. Une longue absence du théâtre avait peut-être déshabitué le public de l'applaudir. Mlle Dumesnil joua ce même rôle à Paris la semaine suivante, et le parterre, pour la dédommager sans doute de ce qu'elle ne l'avait pas joué à la cour la reçut avec des applaudissements incroyables avant même qu'elle récitât le premier vers » (LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B., *op. cit.*, t. I, p. 122-123).

des comédiens⁸. De manière moins mélodramatique, certains comédiens passent entre eux un pacte pour ne jamais paraître ensemble sur la scène, au détriment du public, comme Mlle Sainval aînée et Mlle Vestris⁹. Toutes ces frasques nourrissent la chronique scandaleuse de l'institution et les comédies de comédiens commanditées par les théâtres concurrents. Et le cas de Clairon qui, en 1763 accepte, dans le *Comte d'Essex* de se charger d'un rôle subalterne, dans lequel elle obtient un triomphe, est exceptionnel et témoigne d'une timide évolution des mœurs :

On a donné dernièrement le *Comte d'Essex*. Il s'est passé ce jour-là une anecdote qui mérite d'être consacrée. Lorsqu'il fut question à l'assemblée de cette pièce, Mlle Clairon demanda qui jouerait Elisabeth ? Mlle Dumesnil dit qu'elle s'en chargerait : « je ferai donc la duchesse, reprit la première ? Non pas, s'il vous plaît, s'écria Mlle Hus ; c'est mon rôle et je ne m'en défais point. Je ne veux rien vous enlever, répliqua Mlle Clairon ; cela étant, je ferai la confidente : il n'y a pas grand-chose à dire, c'est mon fait. » On crut qu'elle se moquait, et l'on se sépara. Le jour de la représentation elle tint parole, au grand étonnement de Mlle Hus, qui en fut déconcertée. Elle en joua le double plus mal. Mlle Clairon ne paraissait pas, que les battements de mains ne recommençassent, et les sifflets pour l'autre.... Ce fut avec grand peine qu'elle fut jusqu'au bout ; et l'on présume qu'elle ne cherchera plus à se trouver en concurrence avec Mlle Clairon. Les niais du parterre ne pouvaient concevoir cela : « nous voyons bien, disaient-ils, pourquoi l'une est huée ; mais pourquoi applaudir l'autre, qui ne dit mot ? »¹⁰

Cette mise en avant de l'acteur comme individu a aussi son versant positif. Le XVIII^e siècle voit éclore des formes inédites de vedettariat et de reconnaissance du comédien. Lorsque Molé tombe malade, le public, chaque jour, demande de ses nouvelles sur la scène, et lorsqu'on lui annonce que le médecin a ordonné au comédien « pour sa convalescence de boire un peu de bon vin vieux », « Tout le monde s'empres[s]e de lui en envoyer¹¹ ». L'acteur devient une icône de mode : on se coiffe à la Talma¹². Le comédien est une

⁸ À propos de Nicolas d'Orvay, sieur Dauvilliers, en 1693 : « On dit que jaloux à l'excès du mérite de Baron et représentant Eros dans la tragédie de *Cléopâtre* où Baron faisait Antoine, il eut la malignité de présenter à ce dernier une épée qui avait une pointe. Baron pensa se l'enfoncer dans l'estomac, mais heureusement l'épée glissa et ne fit qu'effleurer la peau ; ce trait fit connaître Dauvilliers pour un homme qui avait la tête un peu dérangée » ([PARFAICT, F. et Cl.], *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent [...]*, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1735, t. XIII, p. 300). Voir aussi : « Roselly et Ribou, deux acteurs de la Comédie-Française, l'un assez bon, l'autre mauvais, s'étant disputé avec aigreur le rôle de Télémaque dans *Pénélope* ont mis l'épée à la main. Roselly, qui se battait malgré lui, a reçu plusieurs blessures dont il est mort au bout de quelques jours, et Ribou a passé dans les pays étrangers » (GRIMM, *Correspondance littéraire*, t. II, p. 16).

⁹ Voir ÉTIENNE ET MARTAINVILLE, *op. cit.*, t. II, p. 9-10.

¹⁰ *Mémoires secrets*, *op. cit.*, 1^{er} janvier 1763, t. I, p. 161.

¹¹ GRIMM, *Correspondance littéraire*, *op. cit.*, t. VII, p. 273.

¹² « Quand il joua Titus dans le *Brutus* de Voltaire, il se fit couper les cheveux sur le modèle d'un buste romain ; le parterre l'applaudit. Huit jours après, tous les jeunes gens de Paris

figure publique, avant d'être le support d'un rôle fictionnel. Les plus grosses recettes de la période 1680-1793 vont à des séances qui attirent le public moins sur le titre des pièces représentées que sur la présence exceptionnelle (retour après une maladie, dernière représentation avant la retraite...) d'un comédien vedette¹³.

C'est l'acteur que l'on vient voir, quel que soit son rôle. Aussi peut-il tout jouer, au nom d'une conception des emplois qui relève plus de la reconnaissance de l'interprète et de son rang dans l'institution que de la logique fictionnelle. Nombre d'anecdotes relatent le retour à la scène de Baron, en 1720, après 30 ans de retraite. L'acteur sexagénaire reprend alors ses grands rôles de jeunes premiers, et va jusqu'à créer un rôle d'enfant dans *Les Machabées* de La Motte. Si, dans un premier temps, le public ricane de l'entendre dire, à 80 ans, dans *Le Cid* « je suis jeune il est vrai¹⁴ », ou de le voir incapable de se relever après s'être jeté aux genoux de Chimène, il est cependant vite conquis par le talent et la ténacité du vieil acteur, qui rétorque aux rieurs : « ingrat parterre que j'ai élevé !¹⁵ » et menace de quitter définitivement la scène¹⁶. Le dialogue a raison de l'incongruité scénographique et c'est bien sur la scène du monde que se noue, entre l'acteur et son public, un pacte qui tient bien peu à l'illusion dramatique. Baron n'est pas le seul : le public refuse de voir l'Agnès de l'*École des femmes* représentée par une autre actrice que Mlle Debrie, qui conserve donc le rôle jusqu'à 65 ans¹⁷. L'acteur n'est pas limité par le corps : Mlle Duclos s'obstine à jouer *Ariane* alors qu'elle est sur le point d'accoucher, à la plus grande satisfaction du public¹⁸.

Dans ces conditions, nombre de représentations servent de prétexte à la célébration de comédiens, la lettre du texte donnant lieu à des applications. Préville remonte sur scène en 1791 dans *La Partie de chasse de Henri IV* et lorsqu'au 3^e acte « Henri IV dit, en parlant de la famille de Michau : *Je vais donc voir encore une fois la nature sans déguisement ! On a universellement appliqué cette phrase à M. Préville*¹⁹ ». Tout se passe comme si le véritable spectacle résidait dans la présence du comédien et sa reconnaissance publique. Quels que soient la renommée et le succès des acteurs italiens, ils prennent, à la même époque, d'autres formes.

avaient les cheveux coupés courts, et de cette soirée date la mode de se coiffer à la *Titus* : le règne de la queue finissait » (L. LOIRE, *Anecdotes de théâtre*, Paris, Dentu, 1875, p. 198).

¹³ Si la foule se presse à la Comédie-Française le 19 décembre 1791, c'est sans doute moins pour voir *Turcaret* ou *Les Vacances* de Dancourt, que pour applaudir Préville qui joue (prétendument) pour la dernière fois. Voir les Registres de la Comédie-Française (<http://cfregisters.org/fr/>).

¹⁴ LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B, *op. cit.*, t. I, p. 202-203 et t. II, p. 137.

¹⁵ *Ibid.*, t. I, p. 160-161.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 202.

¹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 283-284.

¹⁸ *Ibid.*, t. I, p. 90.

¹⁹ Voir le *Journal des Théâtres*, n°5, du 2/12/1791. Voir aussi le n°8, du vendredi 23 décembre 1791.

Une autre caractéristique des comédiens-français sur laquelle se focalise l'imaginaire du XVIII^e siècle tient aux liens étroits qui unissent l'interprète à l'institution. Un acteur français n'est pas seulement un acteur. Il est aussi partie prenante d'une machine administrative, détenteur d'un pouvoir dont, à en croire les anecdotes, il use et abuse. Sur la scène même, sa présence ne se réduit pas à incarner la fiction : il vient annoncer l'affiche des prochaines séances, haranguer le public, lui offrir rituellement compliments et discours d'ouverture ou de clôture de saison. Là encore, la figuration est ambivalente et laisse apercevoir la réversibilité du rapport au pouvoir (qu'il s'agisse du pouvoir interne à l'institution ou du pouvoir monarchique externe, qui à la fois garantit le comédien et le contraint).

Nombreuses sont les comédies satiriques qui stigmatisent l'omnipotence et la morgue des comédiens, devenus emblèmes et métonymie d'un usage tyrannique du pouvoir²⁰. La corruption des comédiens français qui reçoivent les pièces de leurs affidés, se livrent à de petits arrangements de programmation motivés par l'appât du gain plus que par l'intérêt du public²¹ et manifestent en tout mauvaise foi et autoritarisme, apparaît, aux yeux de leurs détracteurs, qui sont aussi souvent des philosophes réformateurs, comme une des faces de la corruption d'un régime monarchique sclérosé par le système des privilèges. Le rapport délétère des comédiens aux auteurs comme le mépris qu'on leur prête à l'égard des spectateurs traduit lui aussi un dysfonctionnement qui, dépassant l'institution, assimile cette dernière à un régime contesté. Les auteurs qui se jugent maltraités dévoilent ces dysfonctionnements et les portent à la fois sur la scène théâtrale et sur la scène judiciaire : Louis-Sébastien Mercier va jusqu'à se faire recevoir avocat pour attaquer les Comédiens-Français qu'il accuse de l'avoir spolié ; Sedaine porte plainte²². Tout cela, à terme, donnera lieu à la lutte pour la reconnaissance des

²⁰ Voir, par exemple, RUTLIDGE, *Les Comédiens, ou le Foyer*, comédie satirique (1777), édition de Pierre Peyronnet, Paris, Champion, 1999.

²¹ Par exemple, à propos de *Hylas et Sylvie* de Rochon de Chabanne : « Cette pièce fut reçue du public assez froidement ; mais comme l'auteur avait fait présent de ses honoraires à Mlle Doligny, les comédiens ont fait aller cette pastorale après des tragédies dans lesquelles Mlle Vestris débutait ; et l'on sait que son succès brillant attira pendant plus d'un mois tout Paris à son début » (LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B, *op. cit.*, t. I, p. 438.

²² Voir les *Mémoires secrets*, 22 janvier 1768, *op. cit.*, t. III, p. 286 : « M. Sedaine, auteur du *Philosophe sans le savoir*, ayant envoyé chercher de l'argent à la caisse des comédiens, a été fort surpris quand on lui a dit que la pièce était tombée dans les règles, et qu'il n'y avait plus de droit. L'auteur confondu a écrit aux histrions une lettre à cheval, où il les traite avec le dernier mépris, et taxe même leur probité, en se plaignant : 1°. Qu'il n'a point été averti. 2°. Que les comédiens ont malicieusement joué sa pièce dans ces circonstances malheureuses, où ils sentaient bien qu'il n'irait personne au spectacle. 3°. Qu'ils louent pour 50000 écus de petites loges à l'année, dont le produit réparti devait entrer dans le calcul journalier. 4°. Qu'ils ont une infinité d'entrées arbitraires, dans lesquelles les auteurs ne devraient pas entrer, et qu'il faudrait mettre encore en ligne de compte. Les comédiens ont été fort indignés qu'un comique maçon les traitât avec cette hauteur. On assure qu'en conséquence ils ont arrêté qu'ils renverraient leurs rôles à M. Sedaine et qu'elle ne serait plus représentée, pour preuve de leur désintéressement et de leur générosité. Cette affaire fait grand bruit, et pourrait être mise en justice ».

droits des auteurs menée par Beaumarchais. En attendant, journaux et petites comédies se plaisent à révéler que les comédiens refusent les pièces sans les avoir lues, ou sont capables d'accepter avec enthousiasme une pièce de Voltaire après avoir rejeté et raillé le même texte qui leur avait été présenté sous un nom d'emprunt²³. Le « comique aréopage » n'a pas bonne presse et se voit caricaturé dans la presse sous la forme d'une assemblée de « bûches en coiffures ou en perruques²⁴. »

Le temps est à la dénonciation des abus et le public aussi a des griefs à exprimer : il reproche à Molé de mal savoir ses rôles, à Le Kain de jouer trop rarement. Le 30 septembre 1772, les comédiens sont pris à partie durant la représentation ; la police intervient, des spectateurs sont arrêtés. C'est bien une petite révolution qui se joue alors dans la salle²⁵. La critique de l'institution est tout aussi nette dans l'anecdote suivante, survenue deux mois plus tard :

au moment que la toile fut levée, pour jouer la tragédie du *Comte d'Essex*, un homme (M. Billard), placé à l'orchestre, se tourna du côté du parterre et dit : « Messieurs, je suis l'auteur d'une pièce intitulée *Le Suborneur* qui a été jugée très bonne mais dont les comédiens ont refusé d'entendre la lecture, pour ne pas la jouer. Vous êtes leurs maîtres ; vous me ferez justice, etc. » Tout le parterre, échauffé par cette harangue, demanda *Le Suborneur, Le Suborneur* ; et cette scène mit dans l'assemblée un certain désordre qui dura jusqu'au moment où l'orateur fut pris par la garde et mené à Charenton.²⁶

La salle de spectacle se mue en tribunal d'une institution dont l'arbitraire et la morgue semblent de moins en moins tolérées. Les comédiens apparaissent alors comme les adjuvants d'un pouvoir dont ils singent tous les défauts. À plusieurs reprises, le public s'indigne de se voir privé des premiers acteurs, convoqués à la cour, et de devoir se contenter des doubles. Ces derniers plaident alors leur cause sur la scène, dénonçant dans l'institution une société d'ordres et de privilèges où les seconds acteurs figurent en quelque sorte le tiers-état. Cette argumentation, significativement, trouve grâce aux yeux du public qui finit par les applaudir²⁷.

Encore une fois, aux côtés de la légende noire, subsistent des anecdotes plus positives, qui témoignent de la capacité de l'institution à évoluer. Autour du cas Voltaire se développe un exemple de collaboration fructueuse de l'auteur et des comédiens, le premier conseillant les seconds mais sachant également entendre leurs avis. Sur ces questions très connues et traitées de manière magistrale par Mara Fazio²⁸, on ne citera qu'une anecdote qui montre

²³ Voir les *Mémoires secrets*, 7 janvier 1762, à propos de *L'Écueil du sage*, t. I, p. 15-16.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Mémoires secrets, op. cit.*, t. VI, p. 197.

²⁶ LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B, *op. cit.*, t. II, p. 342-343.

²⁷ *Ibid.*, t. I, p. 565.

²⁸ Voir notamment « Voltaire et la mise en scène d'après sa correspondance », *La Fabrique du théâtre : la mise en scène avant la mise en scène (1650-1880)*, sous la direction de Pierre Frantz et Mara Fazio, Paris, Desjonquères, 2010.

que, dans cette convergence concertée de talents s'invente quelque chose, une certaine idée du théâtre, qui modifie considérablement et durablement à la fois l'image du comédien et celle de l'auteur de théâtre :

[Une tragédie de Piron] ayant paru trop longue à la première représentation, les comédiens députèrent Le Grand à M. Piron pour le prier de faire quelques corrections à sa pièce ; l'auteur offensé du propos se gendarma contre le comédien mais celui-ci insista et apporta l'exemple de M. de Voltaire, qui corrige ses pièces au gré du public. Cela est différent, répondit M. Piron, Voltaire travaille en marqueterie et moi je jette en bronze.²⁹

Contre l'image de morgue associée à l'institution, se met en place avec Voltaire et ses acteurs une conception professionnelle placée sous le signe de la modestie et du dialogue, qui prépare la naissance de la mise en scène.

Cette évolution a pour corollaire le souci des comédiens de redorer leur image, de se faire reconnaître non plus comme histrions mais comme professionnels. À une notoriété placée sous le signe du scandale ou des frasques mondaines, ils tentent de substituer un statut d'autorité artistique. C'est l'époque où commencent à paraître les mémoires d'acteurs. Clairon est emblématique de cette mutation : révélée au public par un roman libertin à clefs, qui entendait dévoiler sa jeunesse débauchée³⁰, elle pose en théoricienne, publie des mémoires et rédige des recours juridiques contre l'excommunication des comédiens.

Car pour les Comédiens-Français, la légitimité doit désormais se conquérir. Non seulement celle que leur octroie l'institution est perçue comme illégitime, mais elle est de plus éminemment fragile. Les comédiens tyrans sont en réalité eux aussi soumis à des servitudes.

Servitude, tout d'abord, à l'égard de l'administration monarchique, qui parfois sanctionne légitimement leurs abus en les mettant à l'amende³¹, mais qui parfois aussi leur impose le joug de l'arbitraire politique. Clairon, alliée des encyclopédistes, est forcée de représenter *Les Philosophes* de Palissot, violente satire contre les Philosophes soutenue par le pouvoir³². Et lorsque la troupe, réunie derrière la même Clairon, refuse, en 1765, de jouer avec l'acteur Dubois, impliqué dans des affaires louches, dans *Le Siège de Calais*, pièce de propagande monarchiste, un certain nombre comédiens sont envoyés au Fort-L'évêque,

²⁹ LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B, *op. cit.*, t. I, p. 359.

³⁰ *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Rouen, écrite par elle-même*, La Haye, Aux dépens de la Compagnie, MDCCXL.

³¹ Voir les *Mémoires secrets*, *op. cit.*, t. IX, p. 50 : « 23 février 1776. Les Comédiens-Français ayant eu l'insolence de faire jouer samedi *Le Deuil*, petite pièce donnée après *Lorédan*, par les doubles, sans que les premiers acteurs eussent de raison valable pour s'en dispenser, et manquant ainsi essentiellement à la Reine présente, les gentilshommes de la chambre, malgré leur mollesse à l'égard des histrions, n'ont pu s'empêcher de les punir : on les a pris par l'endroit sensible, et chacun a été respectivement mis à une amende de 200 livres ».

³² Voir LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B, *op. cit.*, t. II, p. 67.

prison spécialement dédiée aux acteurs récalcitrants. L'affaire est exemplaire, et l'anecdote suivante révélatrice. À l'exempt qui l'arrête, Clairon

a déclaré qu'elle était soumise aux ordres du roi, que tout en elle était à la disposition de Sa Majesté ; que ses biens, sa personne, sa vie, en dépendaient ; mais que son honneur resterait intact, et que le roi lui-même n'y pouvait rien : vous avez bien raison, Mademoiselle, [a répliqué l'exempt], où il n'y a rien, le roi perd ses droits .³³

Le comédien n'a pas droit à l'honneur. Quel que soit le pouvoir qu'il peut exercer sur les auteurs qu'il tyrannise, il n'est pas même un citoyen de seconde zone, puisqu'il faudra attendre la Révolution pour que lui soit accordé le titre de citoyen. Le prestige ne saurait compenser cette indignité civile, contre laquelle s'élèvent Clairon mais aussi Lekain. Une anecdote célèbre montre ce dernier se plaignant au foyer de la Comédie de la modicité de ses revenus. Intervient alors un vieux bourru d'officier qui lui rétorque : « Parbleu, voilà un plaisant faquin qui n'a pas assez de huit mille livres ! Moi je suis couvert de blessures et j'ai huit cents livres de pension ». Le Kain se serait alors tourné vers ce bourru, et lui aurait dit avec beaucoup de politesse : « Eh ! Monsieur, ne comptez-vous pour rien le propos que vous osez me tenir³⁴ ? ». Rois et reines de la tragédie se voient bien vite renvoyés, en société, à leur statut d'histriens, à leur pouvoir illusoire, à la fois bourreaux et victimes dans cette société d'Ancien Régime déclinante.

Humiliés par le pouvoir, ils se voient en outre de plus en plus malmenés par le public. Le bizutage traditionnel – celui qui, par exemple, fit qu'un jour où Beaubourg, acteur connu pour sa laideur, représentait Mithridate, au moment où Monime lui dit « Ah seigneur, vous changez de visage ! », on cria du parterre : « laissez-le faire ! »³⁵ - se mue en véritable affrontement, ou plutôt en négociation entre les acteurs et le public, qui réclament chacun le droit de s'exprimer et d'être pris en compte. C'est ce que dit l'anecdote suivante :

Le célèbre Dufresne [...] jouant un jour d'un ton de voix basse, un spectateur cria *Plus haut !* L'acteur qui croyait être le prince qu'il représentait, répondit sans s'émouvoir : *Et vous plus bas !* Le parterre, indigné, répartit par des brouhahas qui firent cesser la pièce. La police, ayant pris connaissance de cette affaire, ordonna que Dufresne ferait des excuses au public : cet acteur souscrivit à regret à ce jugement, et, s'avançant sur le bord du théâtre, il commença ainsi sa harangue : *Messieurs, je n'ai jamais mieux senti la bassesse de mon état que par la démarche que je fais aujourd'hui...* Ce début était assurément très injurieux pour le public ; mais le parterre, plus occupé de la démarche d'un acteur qu'il adorait

³³ *Ibid.*, t. II, p. 186.

³⁴ GRIMM, *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. VII, p. 275-276.

³⁵ LAPORTE, J. et CLEMENT, J.-M. B., *op. cit.*, t. 1, p. 563.

qu'attentif à son discours ne voulut pas qu'il continuât, dans la crainte de l'humilier davantage.³⁶

Ce type de conflit, récurrent dans la vie théâtrale du XVIII^e siècle, dont il constitue plutôt la norme que l'exception, orchestre un pacte dramatique d'un nouveau genre, qui ne se joue pas au niveau de la fiction, mais dans le rapport de reconnaissance mutuelle qui s'établit entre comédien et public et se dote d'enjeux éminemment politiques. Dans cette Comédie-Française qui n'est pas encore une institution patrimoniale mais la miniature du système monarchique, s'élaborent les conditions d'une réforme qui pourrait virer à la révolution : réforme de la conception du métier d'acteur, professionnel au service des attentes du public et de l'excellence artistique, reconnaissance des spectateurs comme instance légitime de jugement. Au cours du siècle, le dialogue se déplace : dans leur confrontation, sur le mode de la conflictualité, le spectateur et l'acteur nouveaux se donnent naissance. Et bientôt, c'est une autre anecdote qu'on rapportera :

Un jour Baron, entrant sur la scène dans le rôle d'Agamemnon disait d'un ton fort bas ce vers qui commence la pièce :

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.

On lui cria *Plus haut... Si je le disais plus haut, je le dirais plus mal*, répondit-il froidement, et il continua son rôle.³⁷

Le comédien n'a plus besoin de s'humilier devant le public. Rentré dans la pensée du rôle, il peut éduquer ce même public à une nouvelle norme esthétique, à une nouvelle conception du spectacle.

³⁶ J. GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, *L'Esprit des ana*, Paris, Barba, 1801, t. 1, p. 128-129. Voir aussi *Correspondance littéraire, op. cit.*, t. XII, p. 436.

³⁷ *Comédiana*, Paris, Marchand, 1801, p. 45.